



**HAL**  
open science

# “ Pleines de chair et de sang ” : poétique d’un “ genre à succès ”, l’histoire tragique [1559-1644]

Nicolas Cremona

## ► To cite this version:

Nicolas Cremona. “ Pleines de chair et de sang ” : poétique d’un “ genre à succès ”, l’histoire tragique [1559-1644]. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030105 . tel-00942655

**HAL Id: tel-00942655**

**<https://theses.hal.science/tel-00942655>**

Submitted on 6 Feb 2014

**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.

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS III  
ÉCOLE DOCTORALE DE LITTÉRATURE FRANÇAISE ET  
COMPARÉE ED120  
THÈSE DE DOCTORAT NOUVEAU RÉGIME  
POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE  
PARIS III  
DISCIPLINE : LITTÉRATURE ET CIVILISATION FRANÇAISES**

**Nicolas CREMONA**

**« Pleines de chair et de sang »  
Poétique d'un « genre à succès » :  
l'histoire tragique (1559-1644)**

**Thèse dirigée par  
Madame Marie-Madeleine FRAGONARD, professeur à l'Université de  
Paris III – Sorbonne nouvelle**

**Présentée et soutenue publiquement le 4 novembre 2009**

**JURY :**

**M. Jean-Claude Arnould, professeur à l'Université de Rouen, Président du jury**

**M. Christian Biet, professeur à l'Université Paris X-Nanterre**

**Mme Marie-Madeleine Fragonard, professeur à l'Université Paris III-Sorbonne nouvelle**

**M. Michel Magnien, professeur à l'Université Paris III-Sorbonne nouvelle**

# Remerciements

Je remercie chaleureusement toutes les personnes qui m'ont aidé pendant l'élaboration de ma thèse et notamment ma directrice Madame le professeur Marie-Madeleine Fragonard, pour son intérêt et son soutien, sa grande disponibilité et ses nombreux conseils durant la rédaction de ma thèse, ainsi que les professeurs Jean-Claude Arnould, Christian Biet, Michel Magnien, pour m'avoir fait l'honneur d'être membres de mon jury de soutenance de thèse et pour leurs enrichissantes remarques et suggestions.

Je remercie également Michel Charles, Marc Escola, Sophie Houdard, Romain Jobez, Frank Lestringant, Hélène Merlin-Kajman, Nancy Oddo, Pierre Pasquier, Emmanuelle Sempère, Jean-Paul Sermain, Max Vernet, Christian Zonza, ainsi que le groupe de doctorants de littérature d'ancien régime de Paris III de l'EA 174 de Paris III (Bérengrère Baucher, Mathilde Bernard, Stéphanie Burette, Carole Chapin, Suzanne Dumouchel, Matthieu Dupas, Clément Duyck, Dorothée Lintner, Élise Rajchenbach-Teller, Marine Roussillon, Agnès Vève) pour leurs idées et suggestions à propos de mon sujet et de mon approche ; ainsi que Charlotte Bouteille-Meister, Fabien Cavaillé, Sybille Chevalier, Corinne Meyniel, avec qui j'ai beaucoup échangé dans le cadre du travail sur la représentation de la violence lié à l'ANR Paris III-Paris X;

Mes collègues et amis pour leurs conseils et leurs patientes relectures, Frédéric Auzende, Jean-Christophe Blum, Bernard Gendrel, Patrick Moran, Jérôme Moreau, Anne Salamon, Frédéric Veillerot et Enrica Zanin;

Et enfin, pour leur soutien et leurs patientes relectures ma famille et Adélaïde Cron.

« Or, parmi la multitude de ces écrits, qui n'ont comme les roseaux, qu'une agreable verueur, & une belle apparence de paroles pompeuses, creux & vuides au dedans, & sans aucune substance solide : il y en a une espece, que l'on peut appeler une fourmilierie & une pepiniere de ces folastres inventions. C'est celle qui porte pour titre le nom de Nouvelles. [...] Ils font encore estat de celles du Bandel, que je n'ay jamais veues, & les estiment à cause du stile. Mais à ce que j'ay appris de ceux qui les ont leues, il y a de telles ordures, & abominations, que non seulement elles ont esté supprimées par l'autorité du magistrat, comme pernicieuses aux bonnes mœurs, mais encore par la detestation publique. Il est vray qu'il y avait entre les autres des evenemens funestes, qui ont esté recueillis et traduits en nostre langue par Belle-forest, dont il a façonné ses Histoires Tragiques. Encore y en a-t-il qui meritoient de la correction, & qui sont aussi pleines de chair et de sang. »

Jean-Pierre Camus, *Les Evenemens singuliers*, avis au lecteur, Lyon, Jean Caffin et François Pleignard, 1628.

« Tout cela manque de sang. »

Albert Camus, *Caligula*, Acte II, scène 14, Paris, Gallimard, « Folio », 1958, p. 82.

## « Pleines de chair et de sang »

### Poétique d'un « genre à succès » : l'histoire tragique (1559-1644)

## TABLE DES MATIÈRES

Remerciements .....	2
TABLE DES MATIÈRES .....	4
INTRODUCTION .....	10
Un genre à succès .....	12
État de la recherche .....	16
Définition du corpus .....	21
Objet de l'étude et méthodes de travail .....	24
Plan de l'étude .....	28
Ouverture : Du sang, de la volupté et de la mort.....	32
PREMIÈRE PARTIE : Genèse des histoires tragiques.....	36
et généalogie d'un genre .....	36
CHAPITRE I : Histoires tragiques : du nom au genre.....	38
1) Constitution du terme.....	38
Tragique .....	38
Histoire .....	40
2) Généralisation de l'expression.....	42
3) « Histoires véritables », « histoires pitoyables », « histoires lamentables » : des termes concurrents dans l'ombre des histoires tragiques ? .....	44
Nom, titre, genre.....	47
CHAPITRE II : Du modèle boccacien au recueil d'histoires tragiques : l'exclusion du comique .....	50
1) Préhistoire du genre chez Boaistuau : 1558-1559.....	51
Création du premier recueil monocolore.....	52
2) <i>Continuation des Histoires tragiques</i> (1560-1582) : vers un recueil tragique.....	53
L'héritage de Bandello .....	53
Exclusion du comique et ennoblissement du genre .....	55
Permanence de nouvelles à structure comique.....	57
<i>Les Nouvelles histoires tant tragiques que comiques</i> de Vérité Habanc : une exception	58
Une parodie d'histoire tragique ? .....	59
3) Le retour à la mixité et à la dominante comique : la fin d'un genre .....	62

CHAPITRE III : Le modèle générique en construction progressive : généalogie d'un genre à succès .....	68
1) Reprises thématiques chez Belleforest : variété, variations, jeux d'écho .....	69
2) Mise en place d'une topique : reprise et variation de motifs narratifs .....	76
Les lieux communs rhétoriques ou les ornements du discours .....	77
Les lieux communs narratifs ou motifs .....	82
Motifs chevaleresques et médiévaux .....	82
Motifs antiques .....	83
Personnages récurrents : reprise ou constitution de types .....	83
3) Motifs typiques de l'incipit et de l'excipit : <i>locus amoenus</i> et transitions narratives .....	84
Un lieu commun de l'ouverture du récit : la déploration des misères de notre temps .....	86
Exorde-mise en garde ou comment attirer le lecteur en le repoussant .....	88
 BILAN .....	 91
 DEUXIÈME PARTIE : Diversité des modèles narratifs .....	 92
CHAPITRE IV : Unité ou pluralité des histoires tragiques ? .....	94
1) À la recherche d'un modèle narratif applicable à toutes les histoires tragiques .....	94
Todorov et la grammaire du récit .....	94
Le modèle ternaire de Poli .....	96
Vers un modèle dynamique .....	100
2) Les recueils d'histoires tragiques : tendance à l'unité, tendance à la diversité .....	103
Les titres et les préfaces : entre la tentative d'unification des textes et l'exhibition de la diversité .....	103
Ordre et désordre dans les recueils .....	105
L'unification par les tables des matières ? .....	109
3) Concentration et expansion : les tendances des histoires tragiques .....	110
 CHAPITRE V : Des « histoires vraies » : entre récit factuel et récit fictionnel .....	114
1) Récit factuel ou fictionnel ? .....	114
2) Une pluralité de modèles .....	124
3) Histoires tragiques et tension narrative .....	125
 CHAPITRE VI : Vers une écriture du fait divers .....	128
1) Invasion progressive du fait divers .....	130
Fait divers et histoire tragique : la réécriture et les limites du vraisemblable .....	134
Vers un traitement pathétique du fait divers .....	136
2) Histoire tragique et canards sanglants .....	138
Du canard à l'histoire tragique : le cas Gauffridy .....	140
Construction de l'histoire par expansion .....	143
La mise en scène de l'exorcisme : Rosset et Michaëlis .....	147
3) De l'histoire tragique au canard .....	152
Réduction des commentaires et des marques de subjectivité .....	154
Vers un récit objectif ? .....	154
Réduction des épisodes répétitifs .....	155

CHAPITRE VII : Histoire tragique et histoire prodigieuse .....	158
1) Deux genres parallèles .....	159
2) Interpénétration des histoires prodigieuses et des histoires tragiques .....	165
3) Entre histoire prodigieuse et fait divers : les récits à fin surnaturelle .....	167
Entre l'histoire tragique et l'histoire prodigieuse : les histoires de martyr .....	169
Un cas de mélange entre histoires tragiques et histoires prodigieuses : les <i>Histoires admirables et mémorables</i> de Simon Goulart .....	175
CHAPITRE VIII : Vers la nouvelle historique .....	178
Récit historique et récit fictionnel : la construction de l'événement .....	178
Fonctions de l'histoire dans les histoires tragiques .....	181
Diversité des modalités d'inscription de l'histoire dans les histoires tragiques .....	184
1) Historiciser la fiction : la présence instrumentale de l'histoire .....	187
L'histoire pour accréditer la fiction .....	187
Anecdotes historiques, diversités historiques et histoires tragiques .....	189
Anecdote historique soumise à la logique de la nouvelle .....	191
2) Fictionnaliser l'histoire .....	195
L'histoire déguisée en fiction .....	195
Vérité historique et vraisemblance fictionnelle : quand l'histoire rejoint la fiction .....	195
Condensation du temps historique et création d'une temporalité fictionnelle .....	197
L'histoire et le mythe : vers la fiction .....	198
Réécritures et variations sur l'affaire Concini : Boitel lecteur de Rosset .....	200
Fictions historicisées, anecdotes historiques, histoires à clé : entre histoire et fiction ..	204
Vers la nouvelle historique .....	206
3) L'écriture de l'histoire : le modèle de la chronique .....	207
Chronique et <i>compendia</i> historiques : les recueils des historiographes .....	210
Permanence de la chronique dans les <i>Histoires tragiques</i> du pseudo-Rosset de 1700 ..	211
CHAPITRE IX : Vers le romanesque .....	214
Imitation ou distanciation ? .....	215
1) Cadre, personnel, motifs romanesques dans les histoires tragiques .....	216
2) Techniques narratives du roman sentimental dans les histoires tragiques .....	221
3) Entre histoire tragique et roman sentimental : Nervèze et Du Pont .....	225
Longueur et unification : la remise en cause de la diversité ? .....	226
Élimination du tragique et omniprésence du romanesque .....	227
CHAPITRE X : La diversité contre l'unité : éléments périphériques, discours et digressions dans les histoires tragiques .....	232
1) Éléments non narratifs : ornements, adjuvants, éléments parasites, digressions .....	233
2) Présence et omniprésence du discours : construction de l'exemplarité .....	236
Le programme théorique des auteurs : montrer le vice pour inspirer la vertu .....	236
Le fonctionnement de l'exemplarité au sein de l'histoire .....	239
L'exemplarité comme imposition d'un sens second .....	240
L'exemplarité comme multiplication des sens possibles .....	242
3) Entre exemplum et histoire : le statut hybride de certaines histoires tragiques .....	245
De l'histoire comme exemple à l'exemple comme histoire .....	245
Le récit tragique exemplaire dans les œuvres non fictionnelles .....	248
CHAPITRE XI : Vers l'essai .....	252
1) Le modèle du discours bigarré .....	252

2) Le cas du <i>Promenoir de Monsieur de Montaigne</i> ou le texte hybride.....	254
La réécriture d'une nouvelle de Taillemont ou la ligne narrative.....	255
Une théorie de l'amour ou la ligne de l'essai .....	257
Digression programmatique : une philosophie de l'amour .....	259
Les commentaires du narrateur sur ses personnages ou la digression-distanciation .....	262
Un dialogue avec Monsieur de Montaigne : entre histoire tragique et conversation .....	262
Fragments d'un discours amoureux ou la ligne poétique .....	264
 BILAN .....	 270
 TROISIEME PARTIE : Des histoires tragiques ? Du tragique élevé au pathétique spectaculaire ou comment plaire au public.....	
 272	
 CHAPITRE XII : Quel tragique pour les histoires tragiques ? Problèmes théoriques. ....	
274	
1) Théories du tragique au cours du siècle : évolution vers la cruauté .....	274
2) Paradigme tragique : imitation superficielle de la tragédie, invention d'un tragique en prose .....	278
3) Tragique en prose : simplification du tragique et promotion du pathétique. ....	283
Culpabilité et responsabilité des criminels.....	285
Monstruosité, responsabilité, culpabilité : l'exception de Camus.....	288
Un tragique replié sur le pathétique et l'horreur .....	296
 CHAPITRE XIII : Un tragique non aristotélien.....	
300	
1) Les effets sur le public .....	300
Terreur et pitié : pour une efficacité morale de l'histoire tragique .....	303
La pitié sans la terreur .....	304
Lecture exemplaire sans terreur ni pitié .....	305
La merveille.....	306
Le dépassement de la terreur : l'horreur par la représentation du monstrueux .....	308
Moralisation ou mithridatisation ? .....	311
2) Construction dramatique : renversements, <i>deus ex machina</i> , invraisemblances .....	314
Chronique d'une mort annoncée .....	314
Multiplication d'épisodes : les limites de la construction dramatique .....	316
<i>Deus ex machina</i> : les limites de la construction dramatique .....	317
3) Tragique ou tragi-comique ? .....	318
De l'histoire tragique à l'histoire tragi-comique .....	320
 CHAPITRE XIV : Les différents degrés du tragique .....	
324	
Diversification du tragique.....	324
Les histoires tragiques de Médée : du mythe au fait divers sanglant.....	328
1) Tragique élevé : de La Péruse à Corneille .....	329
2) Tragique moyen : de Belleforest à Rosset .....	335
3) Tragique bas : Camus et les faits divers sanglants.....	339
 CHAPITRE XV : Du modèle de la tragédie au modèle du tableau : vers un texte spectaculaire .....	
342	
1) Le modèle de la tragédie .....	342
L'auto-désignation comme tragédie : le degré zéro de la reprise du paradigme tragique .....	342



L'imitation des « artifices » de la tragédie : tirades, monologues délibératifs ou furieux : une reprise ornementale du paradigme tragique. ....	347
Les effets de chœur .....	352
2) Du modèle de la tragédie au modèle spectaculaire : émouvoir le public.....	355
Présence de témoins qui font médiation entre le lecteur et le texte .....	355
Le texte-spectacle : la fin sur l'échafaud, figure exemplaire. ....	359
3) Le modèle du tableau : les « spectacles » de Camus .....	367
La tentation du tableau : du paradigme tragique au paradigme pictural .....	367
La composition du tableau .....	368
Vers la « scène de genre » .....	369
L'histoire en abrégé.....	370
De la prose à la scène : circulation de l'histoire tragique entre récit et théâtre.....	372
 BILAN .....	 376

QUATRIÈME PARTIE : Les conditions d'écriture d'un « genre à succès » ..... 378

CHAPITRE XVI : Des textes à la mode au genre à succès : écrire, éditer, lire des histoires tragiques.....	380
1) Statut des auteurs .....	380
Polygraphes et écrivains professionnels.....	380
Traducteurs .....	385
Dilettantes et auteurs à la mode.....	388
Pourquoi l'histoire tragique ? .....	390
Images des auteurs : écrivains réputés et tâcherons des lettres .....	391
Cercles, milieux et réseaux.....	396
2) Statut des éditeurs .....	399
Éditions avec ou sans privilèges : les enjeux commerciaux de l'histoire tragique .....	402
Profil des éditeurs.....	407
Le cas de Benoist Rigaud, éditeur à succès lyonnais .....	411
Géographie des éditeurs d'histoires tragiques.....	413
Éditeurs à succès .....	418
3) Statut des lecteurs .....	420
Sorel lecteur et critique de l'histoire tragique .....	424
Jacques Amyot lecteur et traducteur d'histoires tragiques.....	425
Pierre de L'Estoile face à l'histoire tragique.....	427
CHAPITRE XVII : Éditions et rééditions : le succès des histoires tragiques....	432
1) Éditions et rééditions des principaux recueils.....	432
Le cas des Histoires tragiques de François de Rosset .....	434
L'anthologie comme signe du succès.....	437
Les publications périphériques comme signe du succès .....	444
2) Réécritures, relectures et reprises des histoires tragiques : permanence du succès et postérité du genre .....	446
Postérité de l'histoire tragique au dix-huitième siècle et au dix-neuvième siècle .....	449
Un cas de reprise parodique ? : Sade lecteur d'histoires tragiques .....	450
Reprises de l'histoire tragique au XIX <sup>e</sup> siècle : Nerval, Barbey d'Aurevilly : vers le fantastique .....	451
Réécritures de Cazotte à Nodier : vers le conte fantastique .....	454

Réécriture au XIX <sup>e</sup> siècle : de la fiction baroque à la chronique stendhalienne : vers la nouvelle historique .....	457
CHAPITRE XVIII : Un « genre à succès » .....	460
1) Lectures sérielles et œuvres à succès .....	460
Effet-recueil et lecture sérielle .....	461
2) Une forme de « littérature de genre » ? .....	466
CONCLUSION .....	472
Bilan de l'étude .....	472
Pour une histoire formelle du genre .....	474
L'histoire tragique dans la lignée des récits extraordinaires et terrifiants.....	477
ANNEXES .....	480
ANNEXE 1 : Description des recueils d'histoires tragiques .....	482
ANNEXE 2 : Claude Malingre, <i>Histoires tragiques</i> (1635),.....	506
Le Mercure françois, tome V, 1619, Histoire de nostre temps, p. 65-68.....	508
ANNEXE 3 : « De l'horrible et épouvantable sorcellerie de Louis Gofredy, prestre de Marseille » de Rosset : édition numérisée par Didier FOUCAULT.....	510
BIBLIOGRAPHIE .....	520
I. Bibliographie primaire .....	520
Corpus de travail .....	520
1. Recueils intitulés « histoires tragiques » .....	520
2. Anthologies d'histoires tragiques.....	525
3. Histoires tragiques hors recueil .....	525
4. Ouvrages proches des histoires tragiques.....	526
Autres ouvrages.....	528
II. Bibliographie secondaire : articles, ouvrages et travaux critiques .....	536
Dictionnaires .....	536
Répertoires, catalogues, histoire du livre .....	537
Travaux généraux portant sur le tragique et sur la tragédie .....	538
Travaux généraux portant sur la nouvelle et l'histoire tragique au Moyen Age, au seizième et au début du dix-septième siècles .....	540
Travaux portant sur les canards et la littérature populaire .....	543
Travaux portant sur les auteurs du corpus.....	544
Travaux théoriques et généraux .....	549
Narratologie, théorie littéraire et théorie des genres .....	549
Histoire de l'art, histoire culturelle, histoire des idées.....	556
INDEX DES AUTEURS, DES ÉDITEURS ET DES PERSONNAGES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES .....	560

# INTRODUCTION



# Introduction

Une date précise de naissance ; un bon nombre de partisans ; un énorme succès auprès d'un vaste public ; une capacité exceptionnelle de capter les modes : ce ne sont pas là les mérites d'un personnage, mais ceux d'un genre, l'histoire tragique<sup>1</sup>.

## *Un genre à succès*

Lues abondamment de la Renaissance au XIX<sup>e</sup> siècle, reprises par Sade, Stendhal ou Barbey d'Aurevilly, les histoires tragiques ont fleuri de 1559 (date à laquelle Pierre Boaistuau, qui a publié pour la première fois en 1558 l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre sous le titre de *L'Histoire des Amants fortunez*, fait paraître les *Histoires tragiques* chez le fameux libraire parisien Vincent Sertenas) à la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Importées à l'origine d'Italie, traduites de l'œuvre du conteur lombard Matteo Bandello, pratiquées par des auteurs aujourd'hui oubliés, polygraphes et écrivains de commande, et jamais par les écrivains « officiels » de la cour (auteurs pensionnés, auteurs académiques), ces nouvelles de longueur variable (3 à 30 pages en édition moderne), fortement codées, exemplaires et édifiantes, se présentent comme les récits véridiques des malheurs des temps présents : elles transposent les événements politiques de l'époque, rapportent des faits divers, des histoires d'amours funestes, des prodiges, des apparitions surnaturelles. Leur fin, annoncée tout au long du récit, est souvent sanglante et pathétique. La simple lecture de la table des matières du recueil d'histoires tragiques le plus connu, celui de François de Rosset, laisse toutefois voir la grande diversité des sujets : on trouve dans ce volume des récits d'amours malheureuses, de meurtres (parricides et infanticides étant les crimes les plus présents), de possessions diaboliques, d'amours incestueux, mais également des récits sur des faits politiques de l'époque (assassinat de Concini). Cependant, le nombre de sujets possibles pour les histoires peut se ramener à un petit nombre de cas de figure : il s'agit toujours de raconter des situations paroxystiques, les passions (amour, jalousie, ambition) étant poussées jusqu'au crime, à la limite de l'extraordinaire et de l'invraisemblable : les histoires semblent reposer sur un cadre systématique, répétitif. Regroupées en recueils qui reprennent souvent les mêmes titres, elles

---

<sup>1</sup> Sergio Poli, « Autour de Rosset et de Camus : l'histoire tragique ou le bonheur impossible », in *Littératures classiques*, n° 15, 1991, p. 29.

semblent constituer un répertoire qui s'affirme comme tel, en reprenant le titre d'« histoires tragiques». Cette constitution en répertoire, cet aspect répétitif des nouvelles, le retour d'éléments thématiques marquants nous poussent à voir dans les recueils d'histoires tragiques un « air de famille». Cette première impression informe la lecture, et ce dès le paratexte.

Le genre se définit sur un fond de répétition, de reprise de thématiques, de motifs, voire de techniques narratives d'un livre à l'autre, combinant ressemblances formelles et ressemblances thématiques. Ces textes semblent en effet être d'innombrables versions d'un même modèle et s'écrivent les uns par rapport aux autres. Or, ce genre n'a pas été reconnu par les doctes de l'époque, la prose n'étant pas réglée comme la poésie. Aucun théoricien du tragique ne s'intéresse à ces textes qui n'appartiennent pas au genre « noble » de la tragédie qui se met en place à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Personne ne définit la nouvelle comme genre en ce temps, étant donné que le modèle du genre n'est pas antique mais italien (Boccace). Seuls quelques auteurs de recueils tentent de définir leur poétique dans leurs préfaces ou leurs avis aux lecteurs, Poissenot et Camus étant les plus prolixes sur cette question. Le genre n'aurait donc pas d'existence officielle, ni même théorique.

Cette lacune théorique ne nous empêche pas pour autant de considérer que l'histoire tragique était lue comme un genre, si l'on adopte une conception pragmatique de ce dernier : en effet, si l'on abandonne une conception essentialiste du genre, on peut opter pour une perspective qui en fait le résultat d'une interaction entre auteur et lecteur, suivant les travaux et les propositions du colloque récent sur *Le savoir des genres*<sup>2</sup>. Il est moins une norme, un ensemble de règles à reprendre, une création théorique des auteurs qu'une création du lecteur : l'identité générique relève de la compétence du lecteur qui reconnaît dans le texte lu la reprise d'éléments qu'il connaît déjà. Dans ce sens, les histoires tragiques proposent un pacte de lecture qui favorise la reconnaissance du lecteur et la constitution d'une identité générique.

Cette dimension pragmatique dans la constitution du genre, fruit de l'interaction entre les désirs et les attentes d'un lecteur qui reconnaît et ramène le texte nouveau à un texte déjà lu, en projetant ses attentes, et d'autre part, les efforts des auteurs pour remplir ces attentes, en variant sur les modes de reprise, est d'autant plus importante pour ce genre à succès qu'est l'histoire tragique. Le succès des histoires en leur temps et même au-delà, la concentration des publications chez certains libraires-imprimeurs, l'apparition de suites d'histoires tragiques (Belleforest écrit des *Continuations des histoires tragiques*), dans la lignée de son maître

---

<sup>2</sup> *Le savoir des genres*, études présentées par Raphaël Baroni et Marielle Macé, La Licorne, Presses universitaires de Rennes, 2006.

Boaistuau et le recueil de Rosset a connu plusieurs rééditions augmentées jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle) et d'anthologies jouant sur le succès de ces textes comme *Le thresor des histoires tragiques*, publié en 1581, laissent croire que le public de la Renaissance semblait lire ces textes en sachant pertinemment ce qu'il allait trouver dans les ouvrages, avec une idée du genre en horizon d'attente. Le genre existerait donc *de facto*, sa constitution étant historique, faite d'empilements de textes lus et relus, repris inlassablement par les polygraphes. On aurait affaire à une « collection devenue genre<sup>3</sup> » mais aussi à une « marque » commerciale, à une « étiquette » pour reprendre une expression de Dominique Maingueneau<sup>4</sup>.

Il y aurait une première lecture qui chercherait à retrouver dans n'importe quel recueil d'histoires tragiques le même type de récits sanglants, le plaisir de la lecture naissant de la reconnaissance. Cependant, une deuxième lecture de ces textes, plus attentive à la variation, aux changements d'une histoire à l'autre, est également envisageable. En effet, sur fond de répétition et d'unité, les histoires tragiques expérimentent plusieurs formes de récit, plusieurs configurations, ce qui n'est pas contradictoire avec le plaisir de lecture. L'idée d'un genre n'exclut pas pour autant le changement, les variations, et on peut montrer au sein de ce groupe d'histoires tragiques plusieurs tendances ou sous-catégories comme l'histoire politique, le récit d'apparitions surnaturelles, le fait divers.

Ces différentes tendances sont à considérer en synchronie comme des variations de modèles mais également en diachronie. De 1559 à 1630, les histoires changent, suivant les modes, variant leurs techniques narratives, d'autant plus que cette forme de littérature reprend d'autres genres à la mode, essayant d'inclure dans ses modes d'écriture des lieux comme ceux provenant du roman de chevalerie dans le prolongement d'*Amadis de Gaule*, du roman sentimental, de l'histoire prodigieuse ou des canards qui connaissent un grand succès tout au long de la période. Dès lors, l'histoire tragique, genre non réglé, constitué par succession et reprise de modèles à succès, devient perméable à d'autres genres, et s'ouvrent des possibilités d'œuvres hybrides, à cheval sur deux genres ou deux logiques génériques plus ou moins compatibles. L'hybridation et le mélange des modèles peuvent aboutir ainsi à des textes limites, ne correspondant pas au contrat de lecture proposé traditionnellement au lecteur d'histoires tragiques, quitte à faire perdre à certaines réalisations leur dimension vraiment

---

<sup>3</sup> Frank Lestringant, Josiane Rieu, Alexandre Tarrête, « L'histoire tragique » in *Littérature du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, P.U.F., 2001.

<sup>4</sup> Dominique Maingueneau, « Modes de généricité et compétence générique », in *Le savoir des genres*, p. 62.

tragique. Ces phénomènes d'hybridation sont facilités par le profil des auteurs d'histoires tragiques qui sont des polygraphes, c'est-à-dire des auteurs qui écrivent beaucoup sur beaucoup de sujets, maniant différents genres, des traducteurs également, des compilateurs, sans s'enfermer dans un genre particulier<sup>5</sup>.

Loin d'être un genre monolithique et fixé, l'histoire tragique peut donc adopter plusieurs modèles narratifs qu'il faudra déterminer, à la fois historiquement, et également de manière synchronique : dans certains recueils sont proposées des formes nouvelles, et à l'intérieur d'une même nouvelle, peuvent alterner différents modèles, créant des phénomènes de double postulation et donc de double lecture. Il faudra évaluer l'ampleur des variations et montrer que les variations vraiment profondes et novatrices restent assez rares, le genre se perpétuant principalement par un système de reprise. Dans ce sens, le recueil d'histoires tragiques reprend une dimension essentielle du recueil de nouvelles hérité du modèle boccacien : l'alternance entre variété et variation. Des tensions entre l'unité générique virtuelle et la diversité des récits travaillent l'ensemble de ces œuvres du milieu du seizième siècle à celui du dix-septième siècle.

Dès lors, définir une poétique de l'histoire tragique, c'est tenir compte de cette tension entre l'unité de la répétition et la diversité affichée de la variété par certains auteurs. Il faut essayer de décrire les différentes configurations possibles de ces histoires tragiques sans les réduire à la répétition d'un même schéma (ce qu'a souvent fait la critique), suivre l'évolution d'un « genre » de ses débuts à son effacement et voir comment ces textes écrits en moins d'un siècle se construisent par imitation, se copiant les uns les autres et formant un intertexte très cohérent, mais par aussi par variation. À partir de l'analyse d'un corpus large, on sera à même de définir les points communs de ces récits, et l'esthétique qui les unit.

Et s'il n'y a pas un modèle unique d'histoire tragique qui pourrait subsumer tous les textes, le corpus n'en est pas pour autant informel : il peut y avoir plusieurs modèles dans ces histoires, plusieurs unités co-présentes voire concurrentes dans un même recueil. Si les textes sont polyphoniques, intègrent des discours philosophiques au sein des récits, s'ils semblent quelquefois foisonnants, répétitifs, il ne faut en aucun cas gommer ces aspects, lisser le texte, mais en exposer la bigarrure, sans vouloir la résorber en l'intégrant dans un système d'organisation du texte.

---

<sup>5</sup> Écrire beaucoup sur beaucoup de sujets, c'est ce qui définit le polygraphe au XVI<sup>e</sup> siècle, d'après l'introduction de Patrick Dandrey et Delphine Denis au colloque « De la polygraphie au XVII<sup>e</sup> siècle », publié dans *Littératures classiques*, n° 49, Paris, Honoré Champion, automne 2003.



## État de la recherche

Longtemps négligées par la critique, les histoires tragiques ont connu un regain d'intérêt à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Remarquée par Albert-Marie Schmidt dans un article fondateur<sup>6</sup>, l'histoire tragique n'est pas étudiée pour elle-même mais en lien avec le vaste ensemble des nouvelles de la Renaissance jusque dans les années 1970. Ainsi, la thèse de Gabriel-André Pérouse sur la nouvelle de la Renaissance<sup>7</sup> les évoque sans s'y attacher spécifiquement, de même que les travaux du critique italien Lionello Sozzi<sup>8</sup>. À partir des années 1980, des études sur l'histoire tragique paraissent, s'organisant autour de trois grands types d'approche : une approche historique, voire socio-historique, une approche narratologique, et enfin une approche plus centrée sur les rapports entre littérature et droit ou littérature et morale.

La première approche de l'histoire tragique a été historique : c'est surtout la thèse de Michel Simonin<sup>9</sup> sur François de Belleforest qui a permis de redécouvrir un des principaux auteurs du genre. Dans sa thèse, dont la première partie a été publiée sous le titre de *Vivre de sa plume au seizième siècle : la carrière de François de Belleforest*, Michel Simonin montre comment Belleforest est souvent revenu à ce genre pour des raisons pécuniaires, assuré d'obtenir un succès commercial certain, afin de promouvoir sa propre carrière et de financer d'autres projets littéraires qui lui tenaient plus à cœur ou qui étaient susceptibles de lui assurer une meilleure position sociale. La seconde partie de la thèse de Michel Simonin, non publiée mais conservée à l'université de Créteil, s'intéresse à la poétique de l'histoire tragique de Belleforest et l'auteur examine en fin de travail la postérité du genre. Cette étude fondatrice, entre histoire littéraire et une forme de sociologie de la littérature, propose des hypothèses générales sur le genre, sans pour autant l'examiner de manière systématique, puisque l'enquête de Michel Simonin est centrée sur un auteur. D'autres travaux historiques ont suivi cette thèse, s'attachant à montrer l'importance des histoires tragiques pour le public de l'époque. Ainsi, l'historien de la culture Robert Muchembled dans des ouvrages récents

---

<sup>6</sup> Albert-Marie Schmidt, « Histoires tragiques », *Nouvelle Revue Française*, 99 (1961), 486-498 ; réimprimé dans *Études sur le XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1967, p. 247-259.

<sup>7</sup> Gabriel-André Pérouse, *Nouvelles françaises du XVI<sup>e</sup> siècle : Images de la vie du temps*, Genève, Droz, 1977.

<sup>8</sup> Lionello Sozzi, *La nouvelle française à la Renaissance*, Turin, Giappichelli, 1973 et 1977.

Lionello Sozzi, L'« histoire tragique » dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, Turin, Genesi, 1991.

<sup>9</sup> Michel Simonin, *Vivre de sa plume au seizième siècle : la carrière de François de Belleforest*, Genève, Droz, 1992.

comme *Une histoire du diable*<sup>10</sup> et *Une histoire de la violence*<sup>11</sup>, voit dans les histoires tragiques et les canards qui circulaient à l'époque une forme de littérature populaire, parfaitement adaptée à la « culture tragique » (R. Muchembled) de la fin de la Renaissance et du début du XVII<sup>e</sup> siècle. Pour Muchembled, les histoires, écrites pendant ou après les guerres de religion qui ont vu réapparaître des formes de crimes monstrueux et des abominations incroyables, se sont épanouies dans un contexte culturel et idéologique favorable. Ces nouvelles, écrites par des avocats et des ecclésiastiques, servent l'idéologie de la Contre-Réforme en présentant les passions destructrices de manière exacerbée, afin d'en détourner le public. Dans ce sens, les histoires tragiques, nées d'un contexte troublé, ont une efficacité sociale sur leur public. C'est ce que montrent Christian Jouhaud, Dinah Ribard et Nicolas Schapira dans un ouvrage récent<sup>12</sup> qui s'interroge sur les rapprochements entre histoire et littérature à travers plusieurs genres dont les histoires tragiques, reprises pour transformer les faits divers ou les malheurs de la guerre ou de la maladie en véritables tragédies, en adoptant les codes de ce genre, afin de mieux toucher un vaste public. Les historiens s'intéressent également aux conséquences politiques de cette reprise de modèle, qui sert à magnifier l'autorité royale à des fins de propagande. Cependant, le climat troublé ne suffit pas à expliquer l'émergence et le succès de ce genre : en effet, la France du jeune Louis XIII et de Richelieu n'est plus aussi agitée que celle des derniers Valois, lorsque Rosset et Camus reprennent le genre de l'histoire tragique dans les années 1610-1630. La critique s'est également interrogée sur ce qui a fait le succès des histoires tragiques de manière intrinsèque, le secret de leur succès reposant plus sur des techniques narratives et une thématique attirante que sur des effets contextuels. Il y a à la fois des raisons historiques et des raisons poétiques expliquant le succès des histoires tragiques.

Face à cette approche historique, d'autres critiques ont proposé d'examiner le genre de l'histoire tragique en tant que tel, de manière interne : le critique italien Sergio Poli<sup>13</sup>, inspiré par la narratologie, a tenté de dresser une typologie formelle de ces textes, d'en dégager une « grammaire » pour reprendre la fameuse formule de Tzvetan Todorov à propos du *Décameron*, les ramenant à des récits de lois reposant sur la triade loi/crime/châtiment : cette structure récurrente permettrait de dégager l'unité du genre. Cependant, cette typologie

---

<sup>10</sup> Robert Muchembled, *Une histoire du diable*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

<sup>11</sup> Robert Muchembled, *Une histoire de la violence*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

<sup>12</sup> Christian Jouhaud, Dinah Ribard, Nicolas Schapira, *Histoire Littérature. Témoignage*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2009.

<sup>13</sup> Sergio Poli, *Histoire(s) tragique(s) Anthologie/ typologie d'un genre littéraire*, Paris, Schena-Nizet, 1991.

générale ne s'applique pas à tous les textes publiés sous le titre d'histoire tragique au cours des seizième et dix-septième siècles. En effet, cette structure générale englobante, par sa généralité même, échoue à rendre compte de nombreux phénomènes de parasitage du récit par le discours moral du narrateur ou par des digressions ou encore des épisodes narratifs surajoutés à la trame principale. La structure dégagée par Sergio Poli tend à donner une image trop lisse de l'histoire tragique, alors que sa texture est plus complexe, pas toujours efficace du point de vue narratif. Multipliant les digressions, les détours, voire quelquefois des épisodes romanesques, des éléments poétiques, l'histoire tragique emprunte plusieurs formes, se rapprochant de plusieurs genres à la mode, comme le discours bigarré à la fin du seizième siècle ou bien le roman sentimental inspiré du roman grec au début du dix-septième siècle. Il faut donc revenir sur cette approche narratologique en insistant plus sur la diversité interne du genre, sur sa diversité de traitements et de modèles narratifs.

Une troisième voie a été ouverte à la suite des travaux de Sergio Poli, se concentrant sur les liens entre histoire tragique et droit de l'Ancien régime. Ainsi Anne de Vaucher Gravili<sup>14</sup>, éditrice des *Histoires tragiques* de Rosset, assimile l'histoire tragique au récit de cas judiciaire présentant un criminel aussitôt suivi de son châtimement, civil et divin, qui rétablit l'ordre troublé par le criminel. Dans cette optique, le récit servirait à renforcer la morale et le droit et aurait un enjeu social, montrant au lecteur les dangers qu'il encourt à braver l'autorité royale ou l'ordre divin. Dès lors, l'histoire tragique serait un instrument de coercition, conforterait le droit de l'époque. En parallèle des recherches de Christian Biet sur les liens entre littérature fictionnelle et droit au XVII<sup>e</sup> siècle, Thierry Pech<sup>15</sup> s'est intéressé aux liens entre les histoires tragiques et la dimension judiciaire. Cependant, pour lui, l'histoire tragique, si elle adopte le schéma du récit judiciaire, ne se consacre pas seulement à exposer un retour à l'ordre après une transgression d'un droit d'ordre humain ou divin. Au contraire, pour Thierry Pech, « la fiction criminelle vient se loger dans l'ombre du droit, là où se révèlent les malaises de la civilisation et les difficultés à recevoir les normes<sup>16</sup> » : dans ce sens, l'histoire tragique n'est pas « un outil de contrôle idéologique et moral au service de la Contre-Réforme<sup>17</sup> », car elle peut discuter la loi et devenir un espace critique où l'attention aux cas monstrueux, hors-norme, permet de la relativiser quelquefois. Ainsi, « le récit met en tension les données de la

---

<sup>14</sup> Anne de Vaucher Gravili, *Loi et transgression. Les histoires tragiques au dix-septième siècle*, Lecce, 1982.

<sup>15</sup> Thierry Pech, *Contre le crime : droit et littérature sous la Contre-réforme : les histoires tragiques (1559-1644)*, Paris, Honoré Champion, 2000.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 427.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 429.

loi et de l'expérience<sup>18</sup>. » Cet ouvrage met en évidence donc une forme de complexité dans les rapports entre droit et littérature dans des textes d'apparence lisse et dépasse le cadre archétypal de l'histoire de loi. Travaillant sur une longue période, Thierry Pech prend en considération la plupart des histoires tragiques publiées entre 1559 et 1644, de Boaistuau à Camus, et propose des analyses souvent éclairantes pour l'ensemble du genre. Cependant, même si son approche nous paraît fructueuse, il nous semble que Thierry Pech, du fait même de l'approche qui est la sienne, ne prend pas assez en considération toute une série de phénomènes textuels qui ancrent certaines histoires tragiques dans le récit sentimental, le récit effroyable, et qui l'éloignent très fortement du récit de loi. Bon nombre de textes hybrides, digressifs, à cheval entre plusieurs genres, ne rentrent pas dans la perspective judiciaire.

Liée au droit et à des questions de jurisprudence, l'histoire tragique dépasse les simples cadres de la loi et affiche une utilité morale : elle se propose d'indiquer (ou du moins c'est son but affirmé qui n'est pas toujours effectif dans certains recueils comme l'a montré Jean-Claude Arnould dans un récent article<sup>19</sup>) la voie à suivre à ses lecteurs. Immorale et monstrueuse par ses sujets, elle se veut exemplaire, impliquant une vision morale de la lecture rédemptrice et efficace sur le lecteur, l'histoire tragique servant de « contre-littérature » comme l'a montré Max Vernet dans son ouvrage *Jean-Pierre Camus, une théorie de la contre-littérature*, qui étudie le rapport critique que l'évêque de Belley entretenait avec la littérature profane. De nombreux travaux récents se sont intéressés à la construction de cette exemplarité : comment fonctionne-t-elle ? Par quels mécanismes textuels est-elle produite ? Est-elle la véritable fonction des histoires tragiques ou bien n'est-elle pas qu'un prétexte à produire des récits macabres qui plaisent plus à leurs lecteurs par leurs thématiques funestes et sanglantes que par leur volonté affichée de combattre le mal ? Comment un cas individuel et monstrueux peut-il devenir un exemple ou un contre-exemple ? La question du passage du fait divers, événement particulier par excellence et donc sans ampleur, à un récit généralisant cette expérience, a été posée dans deux articles d'Éric Méchoulan<sup>20</sup> et de Jean-Luc Martine<sup>21</sup>, issus d'un colloque récent, *Construire l'exemplarité*. En effet, l'exemplarité de ces textes est un

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>19</sup> Jean-Claude Arnould, « L'impasse morale des histoires tragiques au XVI<sup>e</sup> siècle » in *Réforme Humanisme Renaissance*, 2003, n°57, p. 93-109.

<sup>20</sup> Éric Méchoulan, « Quand dire c'est fer : exemplarité, silence et fiction dans une histoire tragique de Rosset », in *Construire l'exemplarité, Pratiques littéraires et discours historiques (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, textes réunis et présentés par Laurence Giavarini, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2008, p. 147-167.

<sup>21</sup> « Les exemples du mal dans les *Histoires tragiques* de Rosset », in *Construire l'exemplarité, Pratiques littéraires et discours historiques (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, textes réunis et présentés par Laurence Giavarini, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2008, p. 127-147.

effet d'écriture, s'inscrivant dans une série de procédés rhétoriques d'inclusion du lecteur dans les textes qu'il a sous les yeux.

De cette exemplarité, découle un problème essentiel sur le statut de ces textes qui refusent de se présenter comme des fictions, mettant en avant leur caractère véritable, alors que leur dimension paroxystique et leur proximité d'autres genres à succès contemporains les font tendre vers une lecture de fiction. Tirées de faits réels, réécrivant des canards, ces histoires tragiques peuvent être lues comme des fictions, dans le sens où la dramatisation des récits transforme le simple fait divers en tragédie. C'est cette question de la fictionnalité masquée de ces textes qui retient actuellement le plus la critique : dans le sillage des travaux de Thomas Pavel et de Jean-Marie Schaeffer, Joël Zufferey s'interroge sur la mise en fiction des nouvelles de Jean-Pierre Camus dans *Le discours fictionnel*<sup>22</sup>. Les histoires travaillent en effet à effacer les différences entre fiction et diction.

Les études sur ces textes sont souvent assez ponctuelles, concernant des thèmes récurrents (la violence<sup>23</sup>) ou des auteurs particuliers. Par ailleurs, la critique s'est davantage penchée sur les auteurs d'histoires tragiques les plus connus du dix-septième siècle, Rosset et Camus, que sur les auteurs de la fin du seizième siècle, moins lus. D'où l'intérêt d'une réflexion d'ensemble sur le genre de l'histoire tragique, de ses origines à son effacement, sur un corpus large. Enfin, il n'y a pas de véritable synthèse alliant l'étude des conditions concrètes d'écriture et de lecture de ces écrits et l'analyse détaillée et théorique de leur « fabrique ». Les deux aspects se croisent pourtant et il est essentiel de les lier pour comprendre le succès commercial de ces textes et l'aspect répétitif et sériel de ce genre.

Notre étude prétend donc se situer au confluent de plusieurs méthodes : nous croiserons la dimension sociologique en examinant les conditions d'écriture du genre et donc les conditions de possibilité de son succès, et la critique interne, qui nous permettra d'envisager les procédés de mise en fiction qui ont pu favoriser le succès de l'histoire tragique. L'étude de la fabrique des textes, qui utilisera la poétique et la narratologie, ne visera pas à découvrir un modèle unique de récit mais montrera au contraire la pluralité des modèles narratifs qui traversent ces histoires tragiques, au carrefour de plusieurs genres à succès qui leur étaient contemporains. On s'inscrira donc dans une démarche de poétique historique, alliant les données de l'histoire littéraire à une étude des structures narratives.

---

<sup>22</sup> Joël Zufferey, *Le discours fictionnel*, Louvain, Peeters, 2006.

<sup>23</sup> Voir sur ce point *Violence et fiction jusqu'à la révolution*, textes édités par Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1998.

### *Définition du corpus*

Comment définir un corpus? Choisir telle ou telle œuvre, c'est déjà la conformer à des critères génériques implicites et préétablis. Or, ce sont ces critères que nous cherchons à définir. Pour sortir de ce cercle, on procédera par induction. Dans son ouvrage *Histoire(s) tragique(s) : anthologie / typologie*, Sergio Poli propose une bibliographie large d'histoires tragiques, que nous reprendrons en partie, en justifiant les œuvres retenues. Nous présentons en annexe 1 une description générale puis détaillée des recueils du corpus, qui indique la répartition thématique des nouvelles et les évolutions du genre.

Le corpus comprendra donc en premier lieu les ouvrages intitulés « histoires tragiques » (*Histoires tragiques* de Pierre Boaistuau, *Continuation des Histoires tragiques* de François de Belleforest, *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques* de Vérité Habanc, *Nouvelles histoires tragiques* de Bénigne Poissenot, *Histoires mémorables et tragiques de notre temps* de Rosset, les *Histoires tragiques* de Claude Malingre, les *Histoires tragiques* de Nicolas Parival) ou se réclamant explicitement de l'histoire tragique dans leurs préfaces et leurs paratexte et péri-texte (*Le Printemps* de Jacques Yver, *L'Amphithéâtre sanglant*, *Les Spectacles d'horreur* de J.-P. Camus).

En second lieu, on retiendra des textes qui reprennent les codes les plus évidents des histoires tragiques, sans adopter exactement leur titre ou en mêlant des modèles proches de l'histoire tragique à ceux de cette forme. Cet ensemble de textes limotrophes constituerait donc un deuxième cercle, comprenant les ouvrages du compilateur historiographe Pierre Boitel, *Le théâtre tragique, les Tragiques Accidents des hommes illustres*, certains récits sentimentaux du début du dix-septième siècle comme *l'Histoire des amours tragiques de ce temps* d'Isaac de Laffemas et *L'Enfer d'amour* de Jean-Baptiste Du Pont, ainsi qu'un étonnant texte de la « fille d'alliance » de Montaigne, à cheval entre le discours bigarré et l'histoire tragique, *Le Promenoir de Monsieur de Montaigne* de Marie de Gournay republié tardivement au dix-septième siècle sous le titre d'*Alinda, histoire tragique*.

On peut dégager plusieurs étapes dans la vie du genre. On distingue une première vague d'histoires tragiques lancée par Boaistuau et son collaborateur et continuateur François de Belleforest, de 1559 à 1582 (date de la mort de Belleforest) : les auteurs prétendent traduire les 214 nouvelles de l'Italien Matteo Bandello (1485-1561). En réalité, ils les adaptent plus

qu'ils ne les traduisent et choisissent d'éliminer des nouvelles à tendance comique présentes chez Bandello. L'adaptation est centrée sur le tragique à l'exclusion du comique. Dans le même esprit d'adaptation, Belleforest ajoute de ses histoires tragiques tirées de l'actualité (dont la fameuse histoire du prince turc étranglé par son frère Soliman le Magnifique, dans le livre V de Belleforest).

Une deuxième vague s'amorce à partir de 1585 : trois ans après la mort de Belleforest, le genre est repris par Vêrité Habanc, puis par Bénigne Poissenot un an après, sous les titres de *Nouvelles histoires tragiques* : jeunes écrivains à la recherche de succès, Habanc et Poissenot se placent dans la continuité de Belleforest (tout comme Jacques Yver dix ans avant eux) mais la référence à Bandello est abandonnée. Les premières années du dix-septième siècle voient se développer une autre tendance : l'histoire tragique a pris une forte dimension sentimentale, notamment dans *L'Enfer d'amour* de Du Pont et *L'Histoire des amours tragiques de ce temps* d'Isaac de Laffemas.

Une troisième vague naît à partir du milieu des années 1610. 1614 marque un autre tournant dans l'histoire du genre : François de Rosset reprend le titre d'histoires tragiques pour son recueil qui rassemble des nouvelles d'inspiration historique, sentimentale ou reprenant des faits divers de son époque, affichant une diversité de sujets et de thèmes qui s'était perdue au début du siècle. Très apprécié des lecteurs, l'ouvrage de Rosset, régulièrement réédité et augmenté, relança la mode des histoires tragiques pendant les années 1620-1630, qui ont vu fleurir les recueils de l'évêque Jean-Pierre Camus, un des illustrateurs les plus fameux du genre.

Les années 1630-1644 initient une lente extinction du genre. Jean-Pierre Camus continue à le pratiquer jusqu'en 1644 avec les *Rencontres funestes*, ainsi que d'autres écrivains plus mineurs comme Claude Malingre et Nicolas Parival, qui continuent sans vraiment innover. Dans les années 1630-1640, la mode, influencée par les *Nouvelles exemplaires* de Cervantès (traduites pour la première fois par Rosset en 1614), est au roman et aux nouvelles comiques et Scarron signera des *Nouvelles tragi-comiques* en 1657. C'est dans ces années que les histoires tragiques s'effacent du champ littéraire (mais les thèmes développés et les récits de fait divers subsistent sous la forme d'anecdotes ou d'autres nouvelles), au profit des grands romans baroques du dix-septième siècle et de recueils de nouvelles tragi-comiques, mêlant sujets comiques et sujets tragiques.

Le choix du corpus repose sur une unité historique : en effet, les œuvres retenues

s'inscrivent dans ce qu'on appelle – à tort ou à raison – l'âge baroque. Ce n'est pas ici le lieu de discuter de la validité de ce terme : on constatera simplement que ces histoires sanglantes, nées pendant les guerres de religion, correspondent à un goût d'époque pour le spectaculaire funeste, pour le macabre à grands effets, comme en témoignent l'importance de l'héritage de Sénèque et les pièces de théâtre de Hardy et des dramaturges élisabéthains en Angleterre. Il faudra voir les différences entre la première vague d'histoires tragiques (Bois-tuaux et son collaborateur puis successeur Belleforest) et les autres vagues (Poissenot et Habanc, puis à la charnière des deux siècles, Marie de Gournay et enfin, Rosset et Camus en pleine ère baroque).

Il faudra se demander s'il y a des histoires tragiques avant l'invention du titre en 1559, comme le propose Jean-Claude Arnould<sup>24</sup> : Marguerite de Navarre dans l'*Heptaméron* (édité pour la première fois par Bois-tuaux en 1558, sous le titre d'*Histoires des amants fortunés*) et Claude de Taillemont dans les *Discours des champs faez* (1553) insèrent bien des histoires « pitheuses », « pitoyables » à titre d'exemple dans leurs écrits. Mais chez Taillemont, l'histoire pitheuse ne sert que de couronnement à une série de débats sur l'amour, le désir. Sur le modèle du *Décameron*, le recueil de Taillemont conserve la fiction de l'oralité et prétend recueillir des propos des personnages, dans lesquels les contes n'ont pas de place première : on récite des vers, on dialogue sur l'amour, et les histoires arrivent à la fin de chaque discours, comme preuve. Or, c'est précisément avec cette inclusion de l'histoire dans un discours que les recueils d'histoires tragiques rompent, puisqu'elles rejettent la *cornice* boccacienne, qui servait à représenter une société convenue et à « créer un effet de mimétisme de performance orale », pour reprendre une formule de Madeleine Jeay<sup>25</sup>. Quant au livre de la reine de Navarre, il contient lui aussi des histoires narrées par les dévots qui racontent tantôt des épisodes comiques (les histoires de cordeliers) tantôt des événements tragiques (l'histoire de Lorenzo de Médicis, « Lorenzaccio », assassin du duc Alexandre ou bien les nouvelles 35 et 36), si bien qu'une certaine diversité de ton et de sujet est maintenue dans chaque journée. En ce sens, l'histoire tragique n'est pas présentée de façon exclusive, en tant que telle, chez Marguerite de Navarre. Le premier recueil contenant exclusivement des histoires tragiques date de 1559.

---

<sup>24</sup> Voir Jean-Claude Arnould, « Les discours des champs faez de Claude de Taillemont et l'invention de l'histoire tragique », in *Réforme Humanisme Renaissance* 31, décembre 1990.

<sup>25</sup> Madeleine Jeay, « Esthétique de la nouvelle et principe de la mise en recueil au Moyen Âge et au XVI<sup>e</sup> siècle », *La Nouvelle de la langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, sous la direction de Vincent Engel et Michel Guissard, vol. 1, Ottignies : Quorum, 1997, p. 74.



On aurait donc affaire à un corpus à double entrée, « à géométrie variable<sup>26</sup> » : un ensemble d' « histoires tragiques » (qui se désignent ainsi dans leur paratexte) et un ensemble de textes qui gravitent autour de cette catégorie sans s'en recommander. On voit aussi apparaître des histoires tragiques publiées individuellement, hors recueil, comme *Le promenoir de Monsieur de Montaigne*, quoique cette pratique soit plus rare que celle du recueil. Par allègement, apparaissent de s anthologies d'histoires tragiques, *Le Thresor des Histoires tragiques* en 1581 et *La Perle des Histoires tragiques* en 1597, témoignant du succès commercial des histoires.

Mais au cours de ses quatre-vingts ans d'existence, l'histoire tragique évolue : les histoires changent tant au niveau des thèmes que des formes et des structures, du conte inspiré par Marguerite de Navarre au goût du macabre et du spectaculaire de l'époque baroque, tel qu'on le trouve au théâtre d'inspiration sénéquienne du début du dix-septième siècle. Il faudra envisager une histoire des histoires tragiques, en montrant comment le genre se moralise de plus en plus, se concentre, arrivant à une forme d'expressionnisme, après avoir traversé une phase d'écriture plus composite, plus bigarré, notamment au tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

#### *Objet de l'étude et méthodes de travail*

Cette étude des histoires tragiques de leur création aux années 1630 a pour but de montrer comment fonctionnent des textes à succès à l'époque moderne. De ce succès, indéniable et observé comme tel par les historiens, témoigne un grand nombre de publications reprenant ce titre d'histoire tragique ou des titres proches entre 1559 et 1630. Significatives aussi sont les importantes rééditions de certains recueils comme celui de François de Rosset, véritable « best-seller » du dix-septième siècle, d'après Anne de Vaucher Gravili. La dimension commerciale est en effet essentielle pour comprendre la composition de ces textes et leurs enjeux idéologiques ou esthétiques, et constitue la meilleure preuve du succès de l'histoire tragique. Cette perspective est d'autant plus fondée que la notion de « mode », comme engouement passager pour un objet déterminé, apparaît au début du dix-septième siècle, comme en témoigne *La Mode ou caractere de la Religion, de la Vie, de la Conversation, de la Solitude, des Complimens, des Habits et du Style du temps* de François de

---

<sup>26</sup> Expression suggérée par M. Jean-Claude Arnould. Qu'il en soit remercié.

Grenaille, sieur de Chatounières<sup>27</sup>. Dans ce livre paru en 1642, Grenaille, qui est un polygraphe écrivant à la fois des ouvrages historiques et des recueils de lettres pour les dames de la cour ainsi qu'un livre proche des histoires tragiques<sup>28</sup>, théorise la mode, en l'examinant du point de vue général, en la constituant comme une catégorie particulièrement indéfinissable et muable parmi les choses muables, par opposition aux choses immuables et à Dieu, mais également en particulier, examinant tour à tour la mode sociale, vestimentaire, philosophique, littéraire. L'auteur y aborde le style à la mode, les nouvelles à la mode, et insiste sur la dimension inexplicable de l'apparition et de la disparition des modes, dues essentiellement à la bizarrerie de l'esprit humain et à sa vanité. Cette théorisation de la mode passagère et inexplicable a une dimension satirique affichée et l'auteur (un ancien moine) critique souvent l'inconstance de l'esprit humain, mais s'adresse à un public mondain, qui quelques années auparavant, avait notamment fait le succès des histoires tragiques.

Comment expliquer ce succès, qui dépend à la fois des effets contextuels et des modes de l'époque, et de l'organisation interne de ces textes, de leur composition intrinsèque? Dans le cadre d'une époque marquée par la Contre-Réforme, il est évident que la présentation de contre-exemples particulièrement atroces illustrant les excès de l'ambition, de l'amour, et des passions en général, ainsi que l'instabilité de la Fortune ou les méfaits de l'ennemi du genre humain, souvent rendu responsable des pires atrocités, ne pouvait que s'insérer dans le programme d'une littérature à fin exemplaire. Mais parallèlement, il y a sans doute au fond de ce succès une dimension de plaisir qu'il serait dommage d'ignorer ou de passer sous silence. Cette question nous paraît centrale pour comprendre l'intérêt des lecteurs de l'époque pour ces histoires, mais également le nôtre pour ces textes assez peu connus, guère retenus par l'histoire littéraire, même si la critique les réexplore depuis quelques années. Dans l'introduction de sa récente anthologie *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, Christian Biet a bien posé cette question de l'intérêt et du plaisir du lecteur face à ces sombres récits : il rappelle l'intérêt moral de ces textes, qui fonctionnent comme des contre-miroirs, mais en vient très vite à proposer une autre lecture, sous-jacente. Derrière cette façade exemplaire, moralisante, qui sert de caution à la publication de tels sujets, se cache un « sombre plaisir » :

---

<sup>27</sup> François de Grenaille, sieur de Chatounières, *La Mode ou caractere de la Religion, de la Vie, de la Conversation, de la Solitude, des Complimens, des Habits et du Style du temps*, Paris, chez Nicolas Gassé, 1642.

<sup>28</sup> Il s'agit des *Amours historiques des Princes, contenant six narrations veritables, souz ces titres : L'Amour jaloux – L'Amour Furieux – L'Amour Effeminé – L'Amour Desesperé – L'Amour Ambitieux – L'Amour Infidèle* –, Paris, chez Jean et Nicolas de la Coste, 1642.

Peut-on donc supposer qu'un somme plaisir double les plaisirs lumineux et moraux qu'on attribue à la démonstration morale, fût-elle spectaculaire<sup>29</sup> ?

Présenter des histoires « pleines de chair et de sang », comme le dit l'évêque de Belley, n'est pas innocent : les auteurs choisissent des thématiques sanglantes, fonctionnant comme des appas pour les lecteurs avides de faits divers sanglants, cherchent à représenter de la manière la plus spectaculaire des crimes inouïs en soulignant leur dimension extraordinaire, pour fasciner le lecteur et lui montrer le mal en train de se faire, même si la fin morale exclut *a priori* un triomphe du mal. Ce plaisir de voir des phénomènes excessifs, paroxystiques et totalement hors-normes, c'est celui des spectateurs des tragédies sanglantes d'Alexandre Hardy, contemporaines des histoires de Rosset et Camus. Ce même Camus a mentionné ce plaisir trouble, témoignage précieux d'un maître du genre sur l'horizon d'attente des lecteurs, et qui met bien en évidence que ce type de lecture se pratiquait à l'époque :

Parmy les Exemples qui frappent davantage l'esprit par le Sens, il faut avouer que les Mortels et lugubres ont un merveilleux avantage, d'autant que les sentiments de la Douleur font une impression bien plus profonde que ceux de la Loye et de la Delectation.<sup>30</sup>

C'est donc au nom de l'efficacité de son impact émotionnel sur le lecteur que Camus choisit de raconter des cas morbides : le contre-exemple tire toute sa puissance de la transgression des tabous, des lois morales. En effet, c'est la mise en scène d'événements bouleversant l'ordre établi de la famille, de l'obéissance au souverain et à la loi, mais également l'ordre de la nature lorsqu'on raconte des phénomènes d'apparitions diaboliques ou de meurtres contre-nature (infanticide, parricide, inceste) qui constitue le point commun de ces histoires : le lecteur est amené à être le témoin de ces transgressions incroyables, et pourtant vraies (c'est ainsi qu'est proposé le pacte de lecture en ouverture de ces récits). Cette formule d'« incroyable mais vrai », caractéristique de la nouvelle depuis Boccace, qui aura une grande fortune littéraire, se retrouve dans les nombreux faits divers sanglants ou surprenants racontés dans ces recueils d'histoires tragiques. Le fait divers, qui présente les événements de manière brute, sans explication causale, sans tentative d'excuses ou d'interprétation, prend de plus en plus d'ampleur dans les recueils et permet une circulation de sujets, des périodiques naissants comme le *Mercur françois* aux recueils de compilation et

---

<sup>29</sup> Christian Biet (sous la direction de), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2006, p. IX.

<sup>30</sup> Jean-Pierre Camus, *Les Rencontres funestes*, À Paris, chez Jacques Villery, 1644, p. 1.

d'anecdotes saisissantes, excitant la curiosité des lecteurs.

Pour les auteurs d'histoires tragiques, le fait divers devient un véritable prétexte à la représentation des pires atrocités, et le plaisir trouble face au mal naît tout autant de récits de grands événements historiques tirés du passé que de faits divers et d'histoires de meurtres domestiques tirés de l'actualité, étant donné que la proximité du cadre des faits divers avec le lecteur permet une plus grande identification possible et donc une plus grande peur. Derrière le plaisir d'observer des transgressions, se trouverait un autre plaisir qui serait celui de la reconnaissance des codes d'histoire en histoire. Ce plaisir de la répétition, qui est celui que ressent le lecteur de nouvelles, bien plus rassurant que celui de la transgression, constituerait un autre facteur expliquant le succès des récits, du reste absolument pas exclusif. Au contraire, les deux plaisirs se complèteraient, alliant plaisir d'un texte variant sur un fond de reprise topique et plaisir d'un texte surprenant par l'aspect inouï des sujets qu'il développe. Cette attention à ce double plaisir nous conduira à montrer ce qui, dans les textes, est susceptible de le provoquer. Nous ne développerons donc pas une réflexion d'ordre anthropologique pour la fascination pour le mal et sur les émotions réelles suscitées par la représentation de l'horreur, et ce à la fois pour des raisons de manque de témoignages d'époque directs, et surtout en raison de la perspective essentiellement poétique qui est celle de ce travail, forcément limité par le cadre dans lequel il s'inscrit.

C'est en effet une étude proprement littéraire et poétique, concentrée sur la fabrication des textes, que nous entendons mener. Notre travail montre donc comment les histoires tragiques, par la conjonction du double plaisir, parviennent à devenir un genre à succès, à condition d'adopter une conception pragmatique du genre, non normée, non essentialiste, comme nous l'avons proposé plus haut. Dans ce sens, on peut expliquer le succès des histoires par une conformité au goût du public pour les spectacles sanglants. Ce goût pour l'horreur, contemporain de la période baroque et d'une époque de troubles politiques et religieux ou immédiatement postérieure aux guerres de religion, mais il dépasse très largement le contexte historique et a à voir avec une forme d'archaïsme ou de plaisir intemporel, comme le montre la permanence de récits sanglants au vingtième siècle, en période de paix, comme dans le théâtre du Grand Guignol de la Belle Époque ou les récits d'horreur contemporains. Le choix de représenter l'horreur passe par une réévaluation de la dimension tragique, qui est dans nos textes peu conforme au tragique défini par la pensée aristotélicienne et pratiqué par la tragédie humaniste, et plus proche de ce que nous appelons aujourd'hui le pathétique de l'excès. Les histoires tragiques proposeraient un tragique simplifié, coupé de ses interrogations

générales et philosophiques sur le destin, la liberté, la responsabilité, plus centré sur la représentation directe et immédiate des crimes et de leurs châtements.

Parallèlement, le succès des histoires tragiques naît non seulement de la fascination du crime, qui fit recette également à l'époque des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly<sup>31</sup> et des contes cruels de la fin du dix-neuvième siècle, mais également de la souplesse du genre. Cette plasticité formelle permet d'intégrer des modèles narratifs déjà éprouvés, et donc d'accroître le succès des histoires tragiques, comptant sur les goûts du public dans toute sa diversité, de la fascination morbide et perverse pour les crimes les plus atroces à l'émerveillement devant des prodiges ou des phénomènes surnaturels, en passant par la déploration pathétique des malheurs d'amants infortunés. La modulation des différentes formes correspond à celle des émotions que l'on veut susciter chez les lecteurs, qui ne forment pas un ensemble uni.

La prise en compte du succès passe enfin par un examen des conditions de production du genre. Les auteurs, polygraphes, compilateurs, très proches des éditeurs, cherchent à satisfaire les lecteurs en leur proposant des histoires sur des sujets qu'ils connaissent ou affectionnent, l'histoire tragique étant le résultat de cette interaction entre lecteur et auteur.

### *Plan de l'étude*

En début d'étude, il s'agira de présenter la genèse du phénomène, en montrant comment Boaistuau et Belleforest, les premiers à intituler leurs recueils « histoires tragiques », vont créer un modèle qui sera poursuivi et repris avec des variations par leurs continuateurs Habanc et Poissenot, à la fois en reprenant des éléments des conteurs de la Renaissance comme Marguerite de Navarre et en opérant une série de changements formels dont l'élimination de la *cornice* et la fin de la variété comique/tragique. Les histoires tragiques ne naissent pas de rien en 1559, et la traduction des nouvelles de Bandello, amorce du genre, est le fruit d'un travail d'adaptation : en effet, les premiers auteurs traduisent en prenant des libertés avec le texte, comme il était de coutume à la Renaissance, mais ils opèrent surtout un recentrement du genre sur le tragique, en choisissant d'exclure des nouvelles comiques présentes chez le conteur lombard, ainsi qu'une forme de moralisation et un ennoblissement du genre, en ajoutant de nombreuses digressions morales et générales, censées élever le style d'après Belleforest. On passe d'un modèle boccacien varié à la création de recueils

---

<sup>31</sup> Soulignons ici que Barbey d'Aurevilly, écrivain catholique, a lui aussi mis en avant la dimension exemplaire et morale de ces nouvelles pour les justifier, reprenant l'ambiguïté des auteurs d'histoires tragiques, sans doute plus tentés par la peinture du vice et de l'horreur que par leurs préoccupations morales (à l'exception probable de l'évêque Camus).

monocolores, uniquement tragiques. Cette genèse du genre aboutit à une généalogie : c'est à travers les sept tomes de la *Continuation des Histoires tragiques* de Belleforest que se forge la topique du genre, sur laquelle vont jouer les successeurs du conteur commingeois qui a créé les codes du genre.

Tout au long de son histoire, l'histoire tragique évolue et explore différentes manières de raconter et différentes thématiques, côtoyant des genres à la mode. On peut voir dans les histoires tragiques différents modèles narratifs se profiler ou quelquefois entrer en concurrence. La deuxième partie permettra d'examiner ces différents modèles et non pas un seul modèle narratif répété à l'infini, avec quelques variations. Ces différents modèles ne sont pas seulement des espèces à l'intérieur d'un petit genre, mais relèvent de configurations narratives différentes, qui jouent sur une plus ou moins grande mise en tension narrative des récits.

L'étude narratologique a deux objectifs : dans un premier temps, déterminer, à partir des répétitions de schémas narratifs et de motifs, des constantes à travers les différents recueils d'histoires tragiques et proposer un modèle sur lequel les différents auteurs du corpus joueraient et varieraient. Mais les textes manifestent de nombreuses divergences qui sont difficilement compatibles avec un modèle unique. Dans un deuxième temps, la diversité narrative et thématique de ces textes doit donc être prise en compte, non comme obstacle à la réflexion mais comme composante essentielle des histoires, d'autant plus que les auteurs la mettent en avant dans les préfaces de leurs recueils présentés comme des ensembles déliés, des pots-pourris. Y a-t-il un principe d'ordre dans ces recueils sans récit-cadre, sont-ils organisés ? Le cas échéant, l'ordre du recueil est-il dramatique (montée des périls) ou argumentatif (il s'agirait d'acheminer peu à peu le lecteur vers la vertu) ? La tension entre la diversité et l'unité est centrale dans ces textes. Il y aurait plusieurs modèles formels et chaque histoire tragique oscillerait entre ces divers modèles.

Mais si l'on veut définir la poétique de l'histoire tragique, on ne peut pas envisager seulement le récit et proposer un modèle narratif : il faut prendre en compte tous les commentaires assortis au récit, et construire un modèle capable d'englober récit et discours. Les histoires tragiques, en effet, écrites à des fins édifiantes, proposent toujours des commentaires généraux et des interprétations morales au lecteur, suivant la théorie de l'allégorisme de l'époque. Or, il arrive que le commentaire général prenne le pas sur le récit

lui-même : dans certains cas, il s'affiche explicitement comme une digression et freine le déroulement du récit, certains auteurs (comme l'évêque Camus) reprenant des techniques de prédication. La généralité prime et l'auteur perd de vue son histoire principale, multipliant références, maximes, renvois à d'autres cas connus et similaires, ce qui donne lieu à une multiplication d'exemples et de récits minimaux au sein même du discours. Cette invasion du récit par le discours est doublée d'un ajout d'éléments qui ne relèvent ni du discours ni du récit proprement dit mais qui sont désignés comme des « agréments » par les auteurs : ce sont des épîtres d'amants, des sonnets (inventés pour la circonstance ou recopiés chez d'autres auteurs voire chez les latins, comme chez Marie de Gournay ou Rosset), des épitaphes. Tous ces éléments hétéroclites et plus ou moins bien intégrés au texte principal, lorsqu'ils sont très présents, transforment les histoires tragiques en véritables « discours bigarrés » (G.-A. Pérouse), en recueils de miscellanées ou en « essais » (Boaistuau, Camus et Marie de Gournay, la « fille d'alliance » de Montaigne, ont écrit des œuvres de ce type, *Le Théâtre du monde*, les *Diversités* et les *Advis*). Dès lors, est-on toujours en présence d'histoires tragiques ? Les textes semblent ainsi dériver vers le genre de l'essai ou du discours bigarré par excès de discours.

En troisième lieu, on s'interrogera sur ce qui a pu provoquer le succès de ces histoires qui présentent des récits de plus en plus spectaculaires d'événements funestes ou incroyables et on analysera les différentes modalités du tragique dans les textes : s'ils se revendiquent du modèle tragique, s'ils se présentent comme des « tragédies », ces récits sont-ils pour autant des tragédies en prose, correspondent-ils vraiment à un modèle tragique ? Il n'est pas évident que le terme de tragique, tel qu'il était caractérisé à l'époque, corresponde à tous les textes et quelquefois, on a plus affaire à des histoires tragi-comiques ou horribles qu'à des histoires tragiques, même si les auteurs initiant le genre ont pris grand soin d'éviter de traduire les nouvelles comiques de Bandello. Quand on peut parler de tragique dans ces nouvelles, il s'agit souvent d'un tragique qui ne correspond pas du tout aux préceptes donnés par Aristote dans sa *Poétique*. Il repose sur le recours massif aux renversements de fortune non annoncés, au *deus ex machina*. L'action multiplie souvent les péripéties, n'est guère concentrée, elle est peu nécessaire et souvent invraisemblable. Enfin, les histoires représentent et suscitent l'horreur, ce qu'Aristote réprouvait par-dessus tout. Les auteurs connaissaient-ils Aristote ? C'est douteux, étant donné l'introduction tardive de la *Poétique* en France, redécouverte et commentée par les humanistes italiens (à partir de 1571, la traduction latine de Scaliger circule en France), et le statut de polygraphe des auteurs qui n'étaient pas tous des savants.

Camus, évêque humaniste et lettré, a peut-être lu les commentaires sur la *Poétique*. Au fur et à mesure, les histoires tragiques se conforment à un modèle plus proche du tableau que de celui du théâtre ou de la tragédie, la représentation directe et visuelle, quasi instantanée, des crimes sanglants et autres faits divers devenant l'idéal d'auteurs comme Camus ou Rosset. Dans ce sens, le modèle tragique est dépassé par ces textes et remplacé par un paradigme pictural, visuel, censé faire l'économie du récit pour présenter la scène macabre directement au lecteur-spectateur.

La dernière étape de la réflexion, dans le prolongement de la précédente, visera à explorer les conditions d'existence d'un genre à succès, en examinant le statut social des auteurs, des lecteurs et des éditeurs de ces histoires tragiques. Auteurs polygraphes à la recherche de succès commercial, suivant les modes, lecteurs friands de crimes sanglants mais aussi de récits galants, éditeurs spécialisés dans les œuvres fictionnelles ou religieuses à succès, tout indique la dimension sérielle et commerciale de ce genre. Cette montée du succès, on la voit se construire au fil des rééditions des principaux recueils d'histoires tragiques, sans cesse repris et augmentés par leurs auteurs ou des continuateurs jusqu'au dix-huitième siècle, avec un constant souci d'adaptation aux goûts du public de l'époque. Cette politique éditoriale et cette entreprise de réédition ont pu favoriser la mode de l'histoire tragique et la perpétuer. Le succès aboutit à une construction du genre par un ensemble de reprises, d'imitations, et au fil du temps, se constitue un modèle de l'histoire tragique. On montrera comment se mettent peu à peu en place à travers l'œuvre de Belleforest les principaux points d'attente du genre, au carrefour de plusieurs modes, le modèle se profilant peu à peu derrière l'œuvre du disciple de Boaistuau. Belleforest définit les cadres du genre, à partir desquels ses successeurs vont varier et jouer. Cette mise en place progressive d'une topique permettra de s'interroger sur les modes de lecture des histoires qui semblent jouer sur les mêmes codes, d'auteur en auteur, et donc sur le plaisir de la reconnaissance des lecteurs.



## Ouverture : Du sang, de la volupté et de la mort

Cette ouverture a pour objectif de rappeler les conditions historiques contemporaines des histoires tragiques et d'éclairer le contexte dans lequel naissent ces récits noirs. Il ne suffit pas de dire que les guerres de religion ont poussé à l'écllosion de tels textes. Aussi atroces qu'ils puissent être, ces longs conflits ont eu un impact dans l'imaginaire et les représentations de l'époque mais la séduction de la violence<sup>32</sup> exhibée à l'époque renaissante et baroque a des racines plus profondes, que nous nous proposons d'esquisser.

Dans un ouvrage récent, Robert Muchembled s'interrogeait sur les rapports entre la violence exercée et sa représentation à l'époque moderne. Selon lui, on observe à la fin de la Renaissance et au début du dix-septième siècle un double mouvement : d'une part les crimes et les violences baissent, initiant un « spectaculaire déclin de la violence », d'autre part, les crimes de sang sont de plus en plus lourdement châtiés, représentés comme des crimes absolus et contre-nature : l'homicide et l'infanticide, dès la Renaissance, « ont été proprement inventés comme des crimes inexpiables<sup>33</sup>. » *L'Histoire de la violence* présente donc « la transformation au fil des siècles d'un droit communautaire en tabou moral, dont la transgression est désormais durement punie par les autorités<sup>34</sup>. » Cette forme de révolution pénale est liée à une évolution de l'État et du fonctionnement de la justice et va s'implanter dans les mœurs. L'exécution publique des criminels illustre cette volonté d'ériger le crime de sang en absolu contre-modèle :

Le châtim ent capital est un véritable théâtre sacré dans toute l'Europe, où il convoque des messages multiples. En premier lieu, il valorise le pouvoir du prince et celui de ses juges. Il exprime aussi la puissance et le prestige des grandes cités : le gibet de Tyburn, l'échafaud dressé sur la place de Grève à Paris, les colonnes de justice de Venise constituent des symboles qui font frissonner les délinquants les plus endurcis tout en rassurant les honnêtes gens. Il permet également de se défouler à ceux qui viennent avec une intense curiosité voir légalement souffrir un supplicié et tenter d'emporter quelque

---

<sup>32</sup> Dans « Violence et mythe dans l'histoire tragique : un exemple de François de Rosset » (in *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1998, p. 55-63), Sergio Poli a montré l'aspect topique de cette expression de la violence dans les histoires tragiques, proposant de lire le recueil de Rosset comme un exemple de déploiement de ce qu'il appelle la « grammaire de la cruauté » (p. 56).

<sup>33</sup> Robert Muchembled, *Histoire de la violence*, Paris, Seuil, 2008, p. 189.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 53.

relique lui appartenant pour un usage protecteur ou magique. La contemplation d'un corps humilié, mutilé, martyrisé, torturé, pendu, décapité, brûlé, roué sert tout à la fois à contenter un goût populaire bien affirmé pour la violence et le sang et à instaurer une distance, en attendant que celle-ci ne se transforme lentement en tabou. Forme d'éducation des sensibilités, l'exécution publique produit un effet de sacré, à travers un cérémonial extraordinaire identique sur tout le continent<sup>35</sup>.

La monstration officielle de la violence, le châtimement du criminel organisé par l'État qui détient peu à peu le monopole de la violence, ont un triple effet : rassurer, permettre le défoulement et la moralisation du public. Car la violence plaît, et pas qu'au populaire. En effet, si nous passons de l'examen des moyens historiques de punition à une attention aux représentations littéraires de ces supplices dans les histoires tragiques, nous constatons que les mêmes mécanismes sont à l'œuvre. À cette époque, la violence est présente dans la vie et la mort n'est aucunement cachée, comme à partir du dix-neuvième siècle. Au contraire, la mort plaît par son spectacle, comme l'a montré magistralement Philippe Ariès :

De ces thèmes érotico-macabres, il faut rapprocher les scènes de violence et de torture que la Réforme tridentine a multipliées avec une complaisance que les contemporains ne soupçonnaient pas, mais dont l'ambiguïté nous paraît aujourd'hui flagrante, informés comme nous sommes de la psychologie des profondeurs : saint Barthélémy écorché vif par des bourreaux athlétiques et dénudés, sainte Agathe et les vierges martyres dont on « découpe menu les mamelles pendantes. » *La littérature édifiante du bon évêque Camus n'hésite pas à accumuler les morts violentes et les supplices effrayants, dont il cherche, je veux bien, à tirer des leçons morales*<sup>36</sup>. L'un des livres de cet auteur intitulé *Spectacles d'horreur* est un recueil de récits noirs. Ces quelques exemples suffiront à caractériser l'érotisme macabre.

La seconde catégorie de thèmes correspond à ce que nous entendons aujourd'hui par morbide. Nous appelons morbide un goût plus ou moins pervers, mais dont la perversité n'est ni avouée ni consciente, pour le spectacle physique de la mort et de la souffrance. Du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles, le corps mort et nu est devenu à la fois un objet de curiosité scientifique et de délectation morbide<sup>37</sup>.

Cette double tendance qui travaille la représentation de la mort à l'époque renaissante et baroque, érotisme macabre et morbide, nous semble tout à fait constitutive des histoires

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>36</sup> Nous soulignons.

<sup>37</sup> Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Histoire », 1975, p. 113-114.

tragiques ; et le corps<sup>38</sup>, on le sait, exerce une fascination chez les penseurs, les savants et les artistes de cette époque, comme l'a rappelé le récent colloque « Corps sanglants, souffrants et macabres. Représentations de la violence faite aux corps dans les lettres et les arts visuels en Europe, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles.» Les textes jouent sur cette double fascination et c'est sans doute de cette proximité avec les représentations de la violence et de la mort de l'époque qu'ils ont tiré leur succès. En effet, reprenons le subtil « je veux bien » de Philippe Ariès et attardons-nous-y : la moralisation semble un prétexte au grand historien des mentalités, et nous partageons son soupçon : derrière la volonté de moraliser, de proposer des contre-exemples, il y a un évident plaisir pris au récit d'atrocités, et il faut donc s'interroger sur le double plaisir que nous avons évoqué dans l'introduction. Ce double plaisir, qui est celui du public assistant à une exécution capitale, avéré par les historiens, existe et ne peut donc être considéré comme une simple projection anachronique. Si l'on suit Philippe Ariès et Robert Muchembled qui caractérisent les histoires tragiques d'ancêtres du récit noir, on peut s'interroger sur les effets de lecture de l'histoire tragique, en considérant qu'il y a compatibilité entre le plaisir morbide du sang et le projet de moralisation, qui utilise ce plaisir comme moyen pour permettre une réflexion, initiée par la répulsion. Le plaisir de la lecture naît de cet écart, de la conscience de la transgression et, après la lecture fictionnelle, du retour paisible à la réalité du lecteur rassuré, heureux de se sentir détaché de ces atrocités. Défoulement et évasion dans un imaginaire macabre, excessif et donc surprenant, participeraient de ce plaisir.

---

<sup>38</sup> Voir notamment *Le corps à la Renaissance*, dirigé par Jean Céard, Marie-Madeleine Fontaine et Jean-Claude Margolin, Actes du XXX<sup>e</sup> colloque de Tours (1987), Paris, Aux Amateurs du Livre, 1990, ainsi que le livre de Claude Blum, *La Représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, Paris, Champion, 1989, 2 volumes.



PREMIÈRE PARTIE : Genèse des histoires tragiques  
et généalogie d'un genre



## CHAPITRE I : Histoires tragiques : du nom au genre

Avant de chercher à définir l'écriture de l'histoire tragique, penchons-nous sur l'expression même d'histoire tragique. Elle apparaît pour la première fois en 1559 sous la plume de Boaistuau comme titre, combinant deux termes de sens très large au seizième siècle. De simple association de deux termes, l'expression va devenir récurrente, se retrouver en titre de nombreux recueils, se lexicalisant et se généralisant peu à peu, sortant du seul domaine littéraire pour désigner plus largement une suite de malheurs pitoyables. Le nom devient un nom de titre, puis un nom de genre.

### 1) Constitution du terme

#### *Tragique*

D'après le *Dictionnaire du français du seizième siècle* d'Edmond Huguet, le terme de « tragique », repris du *tragicus* latin, lui-même formé à partir du grec, fait son apparition en français dès le *Tiers Livre* de Rabelais en 1542, et il est fortement employé par la Pléiade qui soutient cette entreprise de retour à la tragédie, dans la seconde moitié du siècle. Ainsi, Ronsard écrit :

La plainte des Seigneurs fut dite Tragédie  
L'action du commun fut dite Comédie.  
(« Elégie à Olivier de Magny »)

Tu dois savoir que toute sorte de poésie a l'argument propre et convenable à son sujet : l'heroïque, armées, assauts de villes, batailles, escarmouches, conseils et discours des capitaines ; la satirique, brocards et reprehensions des vices ; la tragique, morts et misérables accidents des princes. ( *Odes*, « Au lecteur »<sup>39</sup>)

Reprenant ainsi le principe rhétorique traditionnel de l'*aptum*, le poète trace une équivalence entre le registre, le sujet et le type de personnages d'une pièce de théâtre. La dimension plaintive semble être le fond de la tragédie en ce temps-là, comme le montrent les pièces de Jodelle et de Garnier. Sujet funeste, personnages nobles, déploration provoquant la pitié, sont les constantes de la définition de la tragédie du seizième siècle, dans la lignée de la tragédie antique. Jacques Morel, dans *La tragédie*, rappelle qu'au seizième siècle, « tragique »

---

<sup>39</sup> Ces textes de Ronsard sont cités dans l'article « tragique » du *Dictionnaire de la langue française du XVI<sup>e</sup> siècle* d'E. Huguet.

désigne « un récit d'événements funestes et sanglants<sup>40</sup> », le sens du mot étant très général. À cela s'ajoute l'utilité morale de la tragédie : c'est bien cela que revendique Jean de la Taille, vingt ans après Ronsard, dans « De l'art de la tragédie », préface à *Saül le furieux* (1572) :

La Tragedie donc est une espece et un genre de Poesie non vulgaire, mais autant elegant, beau et excellent qu'il est possible. Son vrai sujet ne traite que des piteuses ruines des grands seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivités, execrables cruautés des Tyrans : et bref, que larmes et miseres extremes, et non point de choses qui arrivent tous les jours naturellement et par raison commune, comme d'un qui mourroit de sa propre mort, d'un qui seroit tué de son ennemi, ou d'un qui seroit condamné à mourir par les lois, et pour ses demerites : car tout cela n'emouvroit pas aisement et à peine m'arracherait-il une larme de l'œil, vu que la vraie et seule intention d'une Tragedie est d'émouvoir et de poindre merveilleusement les affections d'un chacun<sup>41</sup>.

Le terme de tragique, relativement neuf dans les années 1550, permet de désigner trois éléments : des personnages élevés, un sujet élevé, et une fin funeste et pitoyable, capable d'émouvoir le public. Pourquoi Boaistuau a-t-il employé ce terme de tragique pour qualifier ses nouvelles de 1559 ? Dans l'avertissement au lecteur, il s'en explique :

Au reste, j'ay intitulé ce livre du tiltre de Tragique, encore que (peut estre) il se puisse trouver quelque histoire, laquelle ne respondra en tout à ce qui est requis en la tragedie ; neantmoins, ainsi que j'ay esté libre en tout le subject, ainsi ay-je voulu donner l'inscription au livre telle qu'il m'a pleu.<sup>42</sup>

Ce mot est choisi moins pour son adéquation parfaite aux récits et au sujet que pour son caractère large, polysémique et surtout pour sa modernité : en effet, il y a fort à parier que l'expression d'histoire tragique est née d'une volonté de profiter de la mode de la tragédie renaissant à l'époque. Soucieux de chercher le succès et de se promouvoir, Boaistuau miserait sur la nouveauté d'un terme en vogue dans les années 1550 et sur la référence au monde antique et savant, sans pour autant essayer de le définir. Son continuateur et disciple Belleforest reprend le terme et va le pérenniser dans sa *Continuation des histoires tragiques*.

---

<sup>40</sup> Jacques Morel, *La tragédie*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 8.

<sup>41</sup> Jean de La Taille, *Tragédies*, éd. E. Forsyth, Paris, S.T.F.M., 1998, p. 3-4.

<sup>42</sup> Pierre Boaistuau, *Histoires tragiques*, éd. R. Carr, Genève, Droz, 1977, p. 7.



## *Histoire*

Si le mot « tragique » est relativement récent dans la langue française et s'emploie à partir du milieu du seizième siècle, et surtout après la renaissance de la tragédie qui a suivi la *Cléopâtre captive* de Jodelle, « histoire » est en revanche un terme fort répandu. En effet, le terme d'« histoire » que l'on trouve dès l'Antiquité latine (*historia*), désigne à la fois un mode d'écriture reprenant les événements du passé (*res gestae*) et un récit d'événements ou d'aventures fictives. Le *Dictionnaire du français du seizième siècle* d'Edmond Huguet cite de nombreuses références où « histoire », employé de préférence au pluriel, désigne l'écriture des faits passés mais également des images, des dessins. Il devient donc plus ou moins équivalent de récit d'événements, sans pour autant préjuger de la véracité des faits rapportés. Cette manière de neutraliser la différence entre fiction et réalité a pu être utile pour les auteurs d'histoires tragiques, qui prétendent justement produire des récits véritables.

Le créateur de l'histoire tragique ne reprend pas le terme générique habituel pour les recueils de courts récits : en effet, le terme de « nouvelle », hérité de Boccace, désignant le court récit d'un événement récemment advenu, repris par Bandello dans ses *Novelle*, disparaît au profit du terme d'histoire, beaucoup plus général. Pourtant, il était employé en France, comme chez Marguerite de Navarre qui désigne ses textes de l'*Heptaméron* comme des « nouvelles »<sup>43</sup>. Le terme d'histoire revient toutefois aussi chez Marguerite de Navarre pour désigner dans la bouche des personnages leur récit. Ainsi, dans le prologue, Parlamente prend ses distances avec Boccace sur un point : « c'est de n'escire nouvelle, qui ne fust veritable histoire<sup>44</sup> .» « Nouvelle » serait plus spécifiquement générique et littéraire qu'histoire, qui garderait une dimension orale et véridique. Cependant, le terme d'histoire n'est sans doute pas choisi par Boaistuau pour son rapport à l'oralité. Tous les termes habituels désignant des contes issus de l'oralité sont par ailleurs bannis par les auteurs d'histoires tragiques : nulle trace de mots comme « devis », « propos », chez les premiers auteurs d'histoires tragiques, alors que ces termes sont fréquemment utilisés par les conteurs de la Renaissance, auteurs de récits comiques comme Bonaventure des Périers ou Noël du Fail. Il semblerait donc que Boaistuau ait choisi le terme le plus général pour désigner les contes et leurs sujets, pour se

---

<sup>43</sup> Claude Gruget, qui édita pour la première fois le recueil dans son intégralité en 1559, a choisi de conserver le sous-titre « les nouvelles de la reine de Navarre », en plus du titre général d'*Heptaméron*, alors que Boaistuau qui avait proposé une édition incomplète du recueil en 1558, avait choisi de l'intituler *Histoire de s'amants fortunez*. Entre nouvelle et histoire, il y a une grande proximité et sans doute peu de différences théoriques.

<sup>44</sup> Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, éd. N. Cazauban (à partir de l'édition de Claude Gruget de 1559), Paris Gallimard, « Folio », 2000, p. 65.

démarrer du modèle bandellien des recueils à *cornice* mais également des auteurs de recueils comiques qui dominent la première moitié du siècle.

Le terme d'histoire s'emploie pour désigner de nombreux types de textes au seizième siècle : chez Boaistuau, il peut s'employer comme titre d'un ouvrage pédagogique, fonctionnant comme un miroir du prince, retraçant le parcours d'un personnage fictif à des fins d'édification, dans l'*Histoire de Chelidonius Tigurinus sur l'institution des Princes Chrétiens et origines des Royaumes*, mais aussi de textes plus proches de la fiction comme dans *L'Histoire des Amans fortunez*, ou bien d'œuvres de compilation produites à partir des anciens comme les *Histoires prodigieuses*. Par ailleurs, sous la plume de Montaigne, le terme d'histoire revient pour désigner les écrits des historiens anciens mais aussi des exemples modernes. Pour l'auteur des *Essais*, l'histoire devrait servir de modèle aux contes, aux nouvelles, les histoires sont donc plus du côté du récit véritable que de la fiction, comme l'on peut le voir dans cet extrait de « De trois bonnes femmes » :

*Voilà mes trois contes tres-veritables, que je trouve aussi plaisans et tragiques que ceux que nous forgeons à nostre poste pour donner plaisir au commun*<sup>45</sup> ; et m'estonne que ceux qui s'adonnent à cela, ne s'avisent de choisir plustost dix mille très-belles histoires qui se rencontrent dans les livres, ou ils aueroient moins de peine et apporteroient plus de plaisir et de profit<sup>46</sup>.

Les dictionnaires du XVII<sup>e</sup> siècle reprennent une définition large, calquée sur le terme latin d'*historia*. Ainsi, dans le *Trésor de la Langue française* de Jean Nicot, « histoire » est rapproché du terme « annales » désignant ce qui s'est passé d'année en année mais désigne également l'argument d'un tableau ou d'une tapisserie<sup>47</sup>. L'expression d'histoire tragique n'apparaît cependant pas encore dans les dictionnaires et il faut attendre la fin du dix-septième siècle pour trouver une mention de l'histoire tragique dans la rubrique « histoire». En 1694, le *Dictionnaire de l'Académie française* définit l'histoire comme une « narration des actions dignes de mémoire. Il se dit aussi du récit de toute sorte d'aventure particulière. Je vous veux conter, vous faire une petite histoire, une plaisante histoire, une histoire grotesque, une histoire facétieuse, une histoire tragique, une histoire memorable<sup>48</sup>.»

---

<sup>45</sup> Nous soulignons.

<sup>46</sup> Montaigne, *Essais*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 838.

<sup>47</sup> Jean Nicot, *Trésor de la langue française tant ancienne que moderne*, à Paris, chez David Douceur, 1621, p. 338.

<sup>48</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694, p. 565.

L'expression d'histoire tragique est ainsi recensée dans les dictionnaires à la fin du siècle, sans avoir pour autant une entrée propre dans ces dictionnaires, mais était utilisée bien avant par les écrivains et les lecteurs.

## 2) Généralisation de l'expression

Au fil du dix-septième siècle, le lexème d'histoire tragique va se généraliser et gagner en extension. Dans le domaine littéraire, il s'emploie même en titre d'ouvrages ne correspondant pas aux codes minimaux du genre. Ainsi, on trouve sous le titre d'histoire tragique des poèmes bibliques comme *L'Histoire tragique de Sennacherib Roy des Assyriens* de François Perrin, édité en 1599 par Abel L'Angelier, des tragédies chrétiennes comme *l'Histoire tragique de la Pucelle d'Orléans*, publiée en 1581 par le père Fronton du Duc, ligueur, des pamphlets catholiques comme le *Discours en forme de dialogue ou Histoire tragique en laquelle est naïvement peinte & descrite la source, origine, cause & progrès des troubles, partialitez & différens qui durent encores aujourd' huy meuz par Luther, Calvin & leurs conjurez & partizans contre l'Eglise catholique* écrit par Guillaume Lindan, évêque allemand. Dans ces cas, le terme désigne une thématique et non une forme de récit ou un genre littéraire, puisqu'on a affaire à des textes extrêmement divers (un poème biblique en alexandrins, une tragédie en vers et un pamphlet anti-protestant).

De même, sur le modèle de l'« histoire tragique », se forme le titre d'« histoire trage-comique » ou « histoire tragi-comique » que l'on retrouve dans les premières années du dix-septième siècle chez Vital d'Audiguier, auteur d'une *Histoire trage-comique de nostre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste*.

Mais l'emploi de l'expression n'est pas limité au domaine littéraire proprement dit. Ainsi, dans *l'Histoire memorable de la ville de Sancerre*, ouvrage historique racontant sur le vif le siège de la ville et les atrocités commises pendant la guerre, est évoquée en ouverture l'histoire tragique dans un sonnet liminaire anonyme :

Qui voudra voir une histoire tragique,  
Ne lise point tant de Livres divers  
Greco et latins, semez par l'univers,  
Monstrans l'horreur d'Amerique et d'Afrique.  
Qu'il jette l'œil sur Sancerre l'antique,

Il y verra des ennemis pervers  
 Canons, assaux, coups à tors, à travers  
 Et tous efforts de la guerriere pique.  
 Combat terrible, & plus cruelle faim,  
 Ou de l'enfant la chair servit de pain :  
 O ciel ! ô terre ! ô grand Dieu ! quel outrage.  
 Qu'en moins d'un an un seul lieu face voir  
 Plus de pitié, que ce que peut avoir  
 Tout l'univers de hideux en partage.<sup>49</sup>

L'histoire tragique n'est pas seulement une forme littéraire, on la retrouve dans la réalité historique contemporaine, lors des guerres de religion. Ce sonnet donne le ton du texte, appâtant le lecteur avec des promesses de récits sordides et macabres dignes de l'histoire tragique. Dès 1574, alors que Belleforest est en pleine élaboration de sa *Continuation*, le genre semble avoir une certaine notoriété, due à son succès. Parallèlement, la poésie, surtout lorsqu'elle aborde le thème des misères du temps et des guerres de religion, n'est pas radicalement coupée de ce genre : Hervé-Thomas Campagne<sup>50</sup> a montré les rapports entre le genre de l'histoire tragique et les *Discours sur les misères de notre temps*, Ronsard reprenant des images fortes et des *topoi* présents dans les histoires tragiques mais également dans les canards. L'histoire tragique semble bien présente dans l'esprit des lecteurs et des auteurs de cette fin de siècle, non pas peut-être comme modèle conscient mais comme élément actuel, faisant partie de l'air du temps.

De même, au début du siècle suivant, le terme prend de plus en plus d'étendue. Dans le fameux vers des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné : « Quand ce siècle n'est rien qu'une histoire tragique<sup>51</sup> » (II, 206), l'histoire tragique désigne avant tout une suite de malheurs, d'événements funestes, et non pas un genre littéraire. L'assimilation des deux éléments permet de retrouver la proximité avec les faits postulée par les premiers auteurs d'histoires tragiques : il s'agit ici de donner une grande ampleur à cette « histoire tragique » qui existe dans le réel et non plus seulement dans la littérature. Cette littérature inspirée de la vie reviendrait ainsi à la réalité originelle et inspiratrice. Dans le même esprit, le terme se répand à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, et il arrive à Mme de Sévigné de qualifier d'histoire tragique certains événements dans sa correspondance :

<sup>49</sup> Jean de Léry, *Histoire memorable de la ville de Sancerre. Contenant les Entreprinses, Siege, Approches, Bateriaes, Assaux & autres efforts des assiegeans : les resistances, faits magnanimes, la famine extreme & delivrance notable des assiegez. Le tout fidelement recueilli sur le lieu par Jean de Lery.* 1574, (pas de lieu d'édition), première page.

<sup>50</sup> Hervé-Thomas Campagne, « Les Histoires tragiques de Pierre de Ronsard », *Ronsard figure de la variété, En mémoire d'Isidore Silver*, Textes réunis et présentés par Colette H. Winn, Droz, Genève, 2002, p. 173-184.

<sup>51</sup> Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, éd. Frank Lestringant, Paris, Gallimard, 1995, p. 122.

On ne cesse de parler de chemins, de pluies, des histoires tragiques de ceux qui se sont hasardés.<sup>52</sup>

J'eus beau l'assurer que tout l'empire amoureux est rempli d'histoires tragiques<sup>53</sup>.

Cette utilisation nous intéresse à plusieurs niveaux : Mme de Sévigné représente un public féminin, mondain, cultivé mais non savant, elle n'est pas à proprement parler un auteur reconnu au XVII<sup>e</sup> siècle puisque sa correspondance d'ordre semi-privé n'a été publiée que de manière posthume. De plus, l'épistolière ne fait pas référence aux textes d'histoires tragiques : elle n'envisage pas de commémorer un genre littéraire ; au contraire, pour elle, l'histoire tragique est présentée comme une matière, comme une configuration d'événements catastrophiques.

La mention du terme d'histoire tragique est ici significative de l'extension de l'expression : elle n'évoque pas une forme mais un contenu, un ensemble de sujets, transposant ainsi le genre littéraire en outil de perception de la réalité. L'histoire tragique devient un cadre général, un filtre pour apprécier la réalité. Elle est mentionnée à titre d'image.

3) « *Histoires véritables* », « *histoires pitoyables* », « *histoires lamentables* » : des termes concurrents dans l'ombre des histoires tragiques ?

Parallèlement au terme d'« histoire tragique », on trouve dans des textes contemporains et proches de l'histoire tragique d'autres termes très utilisés, comme « relation véritable », « histoire véritable », « histoire lamentable », « histoire pitoyable » ou « histoire pitheuse ». À une époque où le terme de « fait divers » n'existait pas encore (d'après le *Dictionnaire du Littéraire*, il apparaît pour la première fois en 1863 dans le *Petit Journal* de Polydore Millaud), ni celui d'« histoire vraie », ces termes désignent généralement des canards, récits de faits divers sanglants et actuels, c'est-à-dire des textes plus courts que les histoires tragiques, et destinés à un public plus large, accentuant la dimension documentaire et donc éminemment réaliste ou véridique des textes. Cette tentative de persuasion apparaît dès le titre et peut quelquefois s'opérer dans la bouche des conteurs dans le cas des recueils à *cornice*.

---

<sup>52</sup> Mme de Sévigné, lettre au comte de Grignan du 16 janvier 1671, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Roger Duchêne, tome I, p. 146.

<sup>53</sup> *Ibid.*, lettre 152 du 8 avril 1671, tome I, p. 209.

Ainsi, dans *L'Heptaméron*, Marguerite de Navarre place dans la bouche des devisants des termes comme « histoire tresveritable » pour annoncer la quatorzième nouvelle<sup>54</sup> ou bien l'expression « piteuse nouvelle<sup>55</sup> » pour qualifier un fait rapporté dans la treizième nouvelle. Claude de Taillemont emploie lui aussi le terme d'« histoire pitheuse » pour désigner une des histoires racontées par un des personnages des *Discours des champs faez*.

Les histoires véritables ou histoires lamentables rapportent des faits divers ou des événements historiques (*Histoire pitoyable des parricides commis par Jacques Gentet et sa femme contre leurs peres*, de Jean Prévost, Paris, chez N. Rousset, 1610 ou *Histoire tres veritable de la cruauté exercee par les tartares envers trois peres capucins, & plusieurs chrestiens, nouvellement convertis. Ensemble la miraculeuse victoire obtenue par le grand Sophi Roy de Perse, avec la prinse de la superbe isle de Magna, contenant cent lieues de longueur, & la ruine de la vallée de Tipomet*. À Paris, jouxte la copie imprimée à Rouen, par Jean Petit, 1608). Elles sont surtout publiées de manière indépendante et ne s'organisent pas en recueils comme les histoires tragiques. Leur taille est variable, mais elle n'excède généralement pas une centaine de pages, la moyenne étant autour d'une quarantaine de pages. On pourrait dire que les histoires tragiques existent plutôt au pluriel, alors que l'histoire véritable, l'histoire lamentable, l'histoire pitoyable existe au singulier. Il n'y a pas de recueil d'histoires véritables ou lamentables, en revanche, le terme d'« histoire tragique » peut être repris pour des textes courts, apparentés aux canards, publiés de manière individuelle comme dans l'*Histoire tragique arrivee en la ville de Tholose. D'un Augustin docteur regent en theologie, d'un conseiller au Prediciat d'une damoiselle espagnolle, & autres qui ont esté executés en ladite ville : par arret du parlement, pour homicide & adultere, en fevrier dernier, 1609* (à Paris, par René Ruelle Imprimeur et Libraire demeurant rue St Jacques à l'enseigne St Nicolas. 1609) ou bien l'*Histoire tragique du seigneur d'Arfol et de son fils* (Limoges, Charles d'Armoisin, 1618). Ces deux courts textes, comme de nombreux canards, figurent dans des recueils anonymes regroupant des pièces de circonstance ou des occasionnels, la mise en recueil ne dépendant pas de la volonté de leur auteur.

Ainsi, dans le récent répertoire analytique *Fictions narratives en prose de l'âge baroque*<sup>56</sup>, Jean-Claude Arnould et Marianne Closson ont recensé de nombreux canards d'une dizaine de

---

<sup>54</sup> Marguerite de Navarre, *op. cit.*, p. 191

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>56</sup> *Fictions narratives en prose de l'âge baroque*. Répertoire analytique sous la direction de Frank Greiner, Paris, Honoré Champion, 2007.

pages reprenant le titre d'histoire tragique comme *Histoire tragique de la constance d'une dame envers son serviteur, lesquels se sont tués de chacun un pistolet pour ne survivre l'un après l'autre*, publiée par François Huby, futur éditeur de Rosset, en 1608 à Paris, *Histoire tragique et memorable advenue à Paris, en ce karesme 1602 le 16<sup>e</sup> de Mars*, éditée par Nicolas Rousset et Sylvestre Moreau à Paris en 1602 ou bien *Histoire tragique d'un gentilhomme savoyard, qui ayant trouvé sa femme adultere, la fit tuer par ses deux enfans propres, avec une fille qu'elle avoit eue en son absence, et depuis tué luy mesme ses deux enfans : Au mois de febvrier 1605. histoire autant veritable que pitoyable*, publiée par Jean Oudot, éditeur de la Bibliothèque bleue à Troyes en 1605.

Les titres des canards additionnent les différentes catégories, comme le montrent ces longs titres-résumés : *Histoire tragique et miraculeuse d'un vol et assassinat commis au pais de Berri, en la personne de M. Martial Deschamps médecin de l'Université de Paris, & ordinaire de la Maison & Ville de Bourdeaux, écrite & présentée par lui mesmes au Treschrestien Roi de France et de Pologne Henri troisième du nom, avec l'Arrest de la court de Parlement de Paris sur ce intervenu. Plus Contemplation chrétienne & philosophique contre ceulx qui nient la providence de Dieu* (À Paris, 1576, Chez Jehan Bienné), ou bien *Histoire tragique ou relation véritable de tout ce qui se passa au tragique banquet Warfuzeen tant de l'assassinat commis en la personne du feu le seigneur Bourguemaistre de La Ruelle de glorieuse mémoire qu'attentés personnes des Seigneurs Abbé de Mouzon estant en la ville de Liege, pour le service de sa majesté très chrestienne, du Baron de Saizan & autres, par les traistieuses menees du desloyal René Renest, C. de Warfuzeen : & de la vengeance vraiment divine ensuivie à l'instant, tant contre le dit desloyal meurtrier, que ses complices, le 16 d'Avril 1637 dedans la cité de Liege, Extraicte des depositions mises en garde de Loy. Ensemble de plusieurs lettres, escrits & signatures trouvées tant sur la personne dudit C. qu'ailleurs qui s'en vont imprimées à la suite de cette relation* (Liège, Christian Ouverx, 1637). Ces titres allongés, qui se retrouvent chez les premiers auteurs de recueils d'histoires tragiques comme Boaistuau et Belleforest, servent d'appât pour le lecteur et de présentation synthétique et dramatisée des enjeux des récits, afin d'émouvoir et d'informer le lecteur. Le terme d'« histoire tragique » est redoublé par les termes de « véritable », « pitoyable », « mémorable », qui renforcent la stratégie de persuasion du lecteur, et qui rappellent la dimension de diffusion large de l'occasionnel.

Parallèlement, on trouve également à cette même époque des « discours tragiques et lamentables » (*Discours tragique et lamentable de la cruauté inhumaine d'une femme vesve*,

*laquelle estant remonstree par son propre fils de sa paillardise et meschante vie, par vindicte, l'empoisonne, poignarde, coupe sa teste, et tous ses autres membres*, Lyon, Pierre Courant, 1604), des « discours pitoyables », des « relations véritables », des « relations pitoyables » pour désigner des canards. Contrairement au terme d' « histoire » qui connote une importance historique des faits racontés (à tort ou à raison), ces expressions insistent sur la vérité des faits, sur la supposée crudité du récit qu'on en fait. Si « histoire » peut tendre à une forme de fiction et de mise en valeur des faits par l'écriture, « discours », hérité de la rhétorique, désigne un court texte, informatif plus que littéraire, qui réduit la part du récit, alors que « relation » est un terme pris aux récits de voyageurs, et suppose donc une grande fidélité du récit rapporté, ainsi qu'une dimension quasi documentaire.

Ainsi, la différence entre « histoire tragique », « relation véritable », « discours pitoyable », « discours tragique » ne repose pas vraiment sur une divergence de sujet ou de thématique mais sur différents types de perception du genre par des publics variés : alors que la relation véritable, le discours tragique, ou l'histoire pitoyable, sont des titres de canards anonymes adressés à un vaste public, essentiellement informatifs et non fictifs, les histoires tragiques, qui reprennent les mêmes sujets, sont en général éditées sous la forme de recueils signés par un auteur qui espère faire carrière et épouse les codes d'un genre à la mode, s'adressant ainsi à un public un peu plus sélectionné ayant les moyens d'acheter un volume.

Ces textes peuvent-ils être assimilés aux histoires tragiques ? Il est certain qu'ils en partagent de nombreux codes et souhaitent émouvoir le lecteur, en le convainquant de la véracité des faits qu'ils rapportent. Cependant, si les termes sont proches, ils sont concurrents, et il n'en reste pas moins que c'est le terme d' « histoire tragique » qui s'est imposé, à la fois comme titre général et comme nom de genre pour les recueils de récits, alors que les autres termes ne désignent pas des nouvelles rassemblées dans des recueils. Dans ce sens, l'expression est plus littéraire que les autres et fonctionne non plus seulement comme un nom, ni comme un titre repris de recueils en recueils mais comme un nom de genre.

### *Nom, titre, genre*

Au fil des quatre-vingts années d'existence de l'histoire tragique, les titres ont peu changé mais on a pu voir de légères variations dans les titres repris : certains auteurs font intervenir dans le titre canonique d'autres termes comme dans le cas de certains textes sentimentaux du début du dix-septième siècle, avant la parution du recueil de Rosset, comme l'*Histoire tragique des amours du brave Florimond et de la belle Clytie* de Blaise de Saint-Germain de Billy en Bourbonnois, publiée à Lyon, chez Pierre Rigaud, fils d'un des éditeurs de



Belleforest, en 1607 ou bien *L'histoire des amours tragiques de ce temps* d'Isaac de Laffemas, éditée en 1606. L'ajout de ces termes d'amours ne s'interprète pas comme une simple variation ou une petite combinatoire sans influence : au contraire, elle n'est pas sans changer le contenu et les codes de l'histoire tragique, qui connaît un fort infléchissement sentimental au début du siècle (tout comme la tragédie dans les années 1610-1620), ainsi que nous le verrons ultérieurement, même si l'auteur reprend un titre bien connu des lecteurs. D'autres mutations s'opèrent, rapprochant les histoires tragiques de l'écriture historique : des *Histoires tragiques* de Boaistuau et Belleforest, on passe à partir de 1614 aux *Histoires mémorables et tragiques de nostre temps* de Rosset, titre repris ensuite par Malingre et Parival<sup>57</sup>. L'ajout de « mémorables » et de « de nostre temps » ne change pas le genre mais permet d'accentuer la dimension actuelle qui fait son succès et de rapprocher les textes du registre historique, en suggérant que ce sont les faits les plus dignes d'attention qui seront mentionnés. Ce choix des faits, présumé par le titre, était déjà mis en avant par Belleforest dans ses avant-propos mais de manière beaucoup moins frontale et publicitaire.

Dès lors, il semblerait que le terme recouvre des réalités assez peu définies si ce n'est par une thématique sanglante et funeste. Si l'on peut donner le titre d'« histoire tragique » à des textes aussi divers que les récits de Boaistuau, Poissenot, Rosset, Laffemas ou Du Pont, c'est que le terme sert avant tout pour sa commodité et sa généralité<sup>58</sup> : l'histoire tragique est vue comme un récit en prose, plutôt bref, racontant des aventures funestes. Cette généralité et cette diversité était déjà perçue par le public de l'époque, qui aimait cependant retrouver une fin catastrophique et funeste à la fin de chaque histoire.

---

<sup>57</sup> Cette inclusion de l'adjectif « mémorable » est déjà visible à la fin du seizième siècle dans les titres des canards ou des textes plus courts, publiés hors des recueils spécifiques d'histoires tragiques (*Histoire tragique et mémorable de Pierre de Gaverston, tournée de latin en françois*, publiée en 1588).

<sup>58</sup> Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre XII.



## CHAPITRE II : Du modèle boccaci en au recueil d'histoires tragiques : l'exclusion du comique

Lorsque Boaistuau publie en 1559 le premier recueil intitulé « histoires tragiques », il adapte en français un recueil italien, reconnaissant la prédominance des influences italiennes au milieu de la Renaissance. Il ne crée pas un genre à partir de rien et il y a des parentés entre les recueils d'histoires et de nouvelles de la fin du Moyen Âge et les histoires tragiques. Comme le souligne Roger Dubuis dans *Les cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, la nouvelle du XV<sup>e</sup> siècle n'est pas uniquement d'inspiration italienne mais se place dans une tradition française qu'elle adapte, notamment celle des fabliaux et des récits édifiants<sup>59</sup>. On pourrait reprendre cette idée pour l'appliquer aux histoires tragiques. Il y a en effet des continuités thématiques entre les nouvelles médiévales et les histoires tragiques comme le motif du cœur mangé étudié par Claude Gaignebet<sup>60</sup>, Eglal Henein<sup>61</sup> et Mariella di Maio<sup>62</sup>, ainsi que la logique de l'inversion des rôles et du trompeur trompé. Marguerite de Navarre, elle aussi, oscille entre l'imitation du modèle boccacien et la reprise du vieux fond français médiéval, qu'elle adapte en réécrivant l'histoire de la Châtelaine de Vergy dans l'*Heptaméron*.

Ce qui est nouveau avec le recueil de Boaistuau, ce n'est pas la thématique des nouvelles mais l'infléchissement vers le tragique de l'ensemble du recueil et la création d'un recueil non mixte, encore que cette spécialisation tragique reste discutable à la lecture des six nouvelles.

Afin de comprendre la naissance du genre, il faut en tracer une préhistoire pour esquisser le contexte dans lequel l'histoire tragique naît et se définit, à la fois en opposition et en continuité avec le genre narratif bref de l'époque.

---

<sup>59</sup> Voir également Nelly Labère, *Défricher le jeune plant. Etude de la nouvelle au Moyen-Âge*, Paris, Honoré Champion, 2006.

<sup>60</sup> Claude Gaignebet, *Le cœur mangé. Récits érotiques et courtois du XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Stock Plus, 1979.

<sup>61</sup> Eglal Henein, dans « Le cœur mangé...ruminé », (*Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1998) propose de lire la nouvelle de Camus « Le cœur mangé » comme une réécriture d'un récit du Décaméron (4<sup>e</sup> journée, 9<sup>e</sup> récit). Pour elle, « le traitement de la violence se christianise, se diversifie et se complique. La femme en fait les frais. » (p. 83) et Camus accuse la femme, ne la présentant pas uniquement comme une victime.

<sup>62</sup> Mariella Di Maio, *Le Cœur mangé, Histoire d'un thème littéraire du Moyen Âge au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.

### 1) Préhistoire du genre chez Boaistuau : 1558-1559

Avant les *Histoires tragiques*, Boaistuau avait publié pour la première fois les contes de Marguerite de Navarre sous le titre d' *Histoire des Amans fortunez* en 1558, sans mentionner le nom de leur auteur. Cette édition incomplète (67 nouvelles reproduites au lieu de 73) de ce qui deviendra *L'Heptaméron* (le titre sera inventé par Claude Gruget qui publiera l'intégralité du recueil de contes en 1559) est importante à plus d'un titre. C'est en effet le plus fameux recueil français d'inspiration boécacienne que Boaistuau va publier. Or, ce recueil mêle tous les types d'histoires, du récit funeste d'amours malheureuses entre nobles personnages au texte facétieux visant des cordeliers violeurs et autres moines paillards. C'est précisément cette tradition du mélange des sujets et des niveaux sociaux des personnages que Boaistuau va contester dans les *Histoires tragiques* en 1559. Son travail commence dès *L'histoire des amans fortunez* : en effet, le polygraphe va modifier le texte de Marguerite de Navarre, comme il l'annonce dans l'avis au lecteur :

Lorsque cet œuvre me fut présenté pour luy servir d'esponge et le nettoyer d'une infinité de fautes manifestes, qui se retrouvoient en une copie écrite de main, je fus seulement requis de retirer et mettre au net dix huit ou vingt histoires des plus notables, reservant en une autre saison plus opportune, & avec plus de repos de parachever le reste. Toutesfois, ainsi que les hommes sont curieux de novalitez, je fus sollicité avec très instantes requestes de poursuivre ma pointe, ce que j'ay accordé plus par importunité que de mon gré : & a succédé mon entreprinse de telle sorte, que pour me rendre du tout desobeissant, j'en ay encore adjousté quelques unes, auxquelles depuis quelques autres en ont derechef adjousté aux precedentes. Quant à mon regard, je te puis asseurer qu'il m'auroit esté moins penible de bastir l'œuvre tout de neuf, que de l'avoir tronqué en plusieurs endroits, changé, innové, adjousté, & supprimé en d'autres, ayant esté quasi contraint lui donner nouvelle forme. Ce que j'ay fait partie pour la nécessité & decoration des histoires, partie pour servir au temps et à l'infelicité de nostre siècle, ou la plus part des choses humaines sont si exulcerées, qu'il ne se trouve œuvre si bien digéré, poly, & limé, duquel on ne face mauvaise interpretation, & qui ne soit calomnié par la malice de quelques delicats. Prends donc en gré lecteur nostre labour precipité, & ne sois point si curieux censeur de ses œuvres d'autrui, que premier tu ne reconnasses les tiennes<sup>63</sup>.

Cet avis au lecteur, par la mention de « l'infelicité de nostre siècle », véritable *topos* de l'âge de fer, annonce celui des futurs recueils d'histoires tragiques. Le conteur prétend adapter son texte au temps présent, ce qui n'est pas le cas de Marguerite de Navarre. Boaistuau opère

---

<sup>63</sup> Boaistuau, *L'histoire des amans fortunez*, Paris, chez Gilles Gilles, 1558.

cependant plus de modifications qu'il n'en avoue dans son avis au lecteur <sup>64</sup>. Il va unifier l'ouvrage autour de la thématique amoureuse et renforcer la dimension tragique du recueil en ajoutant le sous-titre « histoire tragique et très notable » à la première nouvelle ainsi présentée dans la table des matières : « En la première histoire est fait mention de l'incontinence d'une duchesse de Bourgogne, qui devint amoureuse d'un de ses gentilshommes, lequel pour la fidélité qu'il devoit à son maistre, ne voulut consentir à son deshonesté vouloir, & pour ce l'accusa envers le duc son epoux, auquel il decella celle qu'il aymoist, qui fut cause de la mort de la duchesse, de luy & de sa dame. Histoire tragique & fort notable. » Cette nouvelle reprend l'histoire de la Châtelaine de Vergy<sup>65</sup> ou de Verger, issue de la littérature médiévale et également présente chez Bandello (IV, 5), et ce sous-titre ne se retrouve dans aucune des nouvelles suivantes. Au contraire, dans l'édition Gruget de 1559, elle sera en dernière position (70<sup>e</sup>), et ne sera pas sous-titrée mais simplement intitulée « L'incontinence furieuse d'une duchesse, fut cause de sa mort, et de celle de deux parfaits amans. »

Le sous-titre « histoire tragique et très notable » ne se retrouve dans aucune édition de l'*Heptaméron*, on peut en déduire qu'il émane de Boaistuau lui-même. Le choix de mettre cette nouvelle en ouverture du recueil semble stratégique et oriente la lecture vers le tragique, surtout si l'on se souvient que Boaistuau voulait au début proposer une simple anthologie de contes de Marguerite de Navarre : à ce titre, cette histoire sera la plus représentative de l'anthologie, selon Boaistuau.

Il ne s'agit pas de faire de *L'histoire des amans fortunez* le premier recueil d'histoires tragiques mais de voir comment leur « auteur » façonne le « benign lecteur » en lecteur de recueil d'histoires tragiques.

### *Création du premier recueil monocolore*

En 1559, la publication des *Histoires tragiques* tirées du recueil de Bandello inaugure le genre. Boaistuau choisit six nouvelles parmi l'ensemble de la production du conteur lombard. Il sélectionne des contes à fin funeste et illustre les malheurs de l'amour, à l'exception de la première et de la dernière nouvelles qui comportent une fin heureuse.

<sup>64</sup> Nicole Cazauran analyse les principaux changements de Boaistuau dans son article « Boaistuau et Gruget éditeurs de l'Heptaméron » in *Variétés pour Marguerite de Navarre*, Paris, Honoré Champion, 2005. Boaistuau aurait rendu le texte moins polémique, aurait adouci certaines critiques contre les cordeliers.

<sup>65</sup> Sur ce point, voir l'article de René Stuij, « « La Châtelaine de Vergy » du XIII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle » in *La nouvelle. Définitions. Transformations*, textes recueillis par Bernard Alluin et François Suard, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 151-161.

En laissant ainsi la porte ouverte à des histoires pathétiques à fin heureuse, l'auteur ne rentre pas vraiment dans le cadre de la tragédie ; il signale cet écart par rapport au modèle de la tragédie dès l'avertissement au lecteur, en prévenant que certaines nouvelles ne correspondent pas exactement à ce qui est requis dans une tragédie. Ainsi, dès le premier recueil, s'opère une sélection et une élimination de la dimension comique. Mais le jeu est plus subtil car si Boaistuau ne traduit pas de textes facétieux de Bandello, il revendique cependant une forme de plaisir de lecture (tout comme Bandello dans ses avis au lecteur). En effet, l'ouvrage n'est pas encore présenté à seule fin d'édification morale, comme le montre la dédicace à Monseigneur Mathieu de Mauny :

En consideration de quoy, Monseigneur, il m'a semblé convenable à vostre fortune vous faire maintenant offre de je ne sçay quoy de plus gay, à fin d'adoucir et donner quelque relasche à vos ennuis passez. Et n'ayant pour le present autre chose en main digne de vous que ce traicté d'histoires, j'ay prins la hardiesse de vous eslire [...] pour estre le guide et astre sous l'influence duquel il doit sortir en lumière<sup>66</sup>.

En donnant à son ouvrage une visée divertissante, tout comme Boccace et Bandello, Boaistuau, qui avait précédemment dédié son *Théâtre du monde* à Mauny, reprend un *topos* bien connu de la dédicace. La lecture morale et la lecture divertissante coexistent encore, elles sont toutes deux proposées par les textes préfaciels.

## 2) Continuation des Histoires tragiques (1560-1582) : vers un recueil tragique

### *L'héritage de Bandello*

Le recueil de *Novelle* de Bandello, conteur lombard proche de Marguerite de Navarre et évêque d'Agen, paraît en italien en 1534. Dans la dédicace à sa protectrice, Ipolita Sforza, le conteur rend hommage au « distingué et très éloquent Boccace<sup>67</sup> » qu'il prend pour modèle. Tout comme le maître toscan du récit bref, Bandello mêle dans son *Novelliere* des histoires facétieuses et des histoires tragiques ; le mélange des deux registres étant lié selon lui à la diversité de la nature. Bandello a lui-même insisté sur cette variété et sur l'absence d'ordre de

<sup>66</sup> Boaistuau, *op. cit.*, p. 5.

<sup>67</sup> Matteo Bandello, *Nouvelles*, éd. Adelin Charles Fiorato, Marie-José Leroy et Corinne Paul, Paris, L'Imprimerie Nationale, 2002, p. 92.

son recueil dans les préfaces :

Je les ai réunies sans ordre aucun, comme elles me sont tombées sous la main, et j'en ai fait trois parties pour les répartir en trois volumes aussi petits que possible. Je n'invite ni n'oblige personne à les lire, mais je prie tous ceux qui le jugeront bon de les lire dans le même esprit que je les ai écrites. J'affirme en effet les avoir composées pour être utile et agréable aux autres. [...] bien que je n'aie point de style – j'en conviens –, j'ai été conforté à écrire ces nouvelles parce que je crois que l'histoire et cette sorte de récits peuvent charmer quelque soit la langue dans laquelle ils sont écrits<sup>68</sup>.

(Préface de la première partie)

Mes nouvelles ne forment pas une histoire continue, mais sont une mixture d'accidents divers<sup>69</sup>, diversement advenus, en divers lieux et époques, à diverses personnes, et racontées sans ordre aucun<sup>70</sup>.

(Préface de la troisième partie)

Dans son introduction à l'anthologie de nouvelles de Bandello parue aux éditions de l'Imprimerie nationale, Adelin Charles Fiorato s'est interrogé sur la répartition des histoires comiques et tragiques dans le recueil et a constaté que la plupart des histoires tragiques et romanesques se situent dans les deux premières parties, alors que la troisième partie, publiée plus tardivement, présente surtout des nouvelles comiques, reprenant les structures traditionnelles des *beffe* et les thématiques bien connues des vieillards cocus, moines paillards, avarés, gourmands, chères à Boccace et aux conteurs médiévaux :

La troisième partie constituerait donc un reliquat, récupéré en un second temps. En fait, les nouvelles qu'elle contient sont parmi les plus saisissantes de vérité, les plus ancrées dans le vécu quotidien. Très brèves, alertes, souvent truculentes ou licencieuses, elles forment un espace récréatif.

La thématique comique, une des faces de *l'infinita varietà dei casi*, parcourt, en alternant avec les histoires tragiques, tout le recueil de Bandello, où elle occupe une place au total prédominante, particulièrement dans les troisième et quatrième parties<sup>71</sup>.

Le recueil de Bandello est donc encore mixte, bien que le conteur ait d'abord présenté des nouvelles à sujet élevé. En revanche, l'adaptation que va en faire Belleforest est beaucoup

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>69</sup> Sur cette notion d'accident, sur la contingence des événements racontés par Bandello et sur l'authentification des faits, voir l'analyse proposée par Daniela Ventura dans le chapitre consacré à Bandello dans *Fiction et vérité chez les conteurs de la Renaissance en France, en Espagne et en Italie*, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 95-102.

<sup>70</sup> Bandello, *Nouvelles*, éd. Adelin Charles Fiorato, Marie-José Leroy et Corinne Paul, L'Imprimerie Nationale, 2002, p. 433.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 28.

plus sélective.

En effet, on observe une élimination progressive des histoires comiques : Belleforest va trier les 214 nouvelles du recueil de Bandello et en éliminer un grand nombre pour constituer sa propre collection de 110 histoires tragiques. Au fur et à mesure que la collection avance, l'auteur commingeois enrichit la matière bandellienne en ajoutant des histoires de sa propre invention, tirées de l'histoire antique (histoire de Sophonisbe et Massinisse) ou de l'histoire contemporaine.

### *Exclusion du comique et ennoblissement du genre*

De nombreuses histoires de Bandello sont ainsi écartées de la collection de Belleforest, notamment les nouvelles reposant sur un comique farcesque ou populaire. Ainsi, ne sont pas retenues les histoires narrant un bon tour joué par un âne au prieur de Modène et à ses frères en entrant de nuit dans l'église (III, 44) ou bien celle où le Romain Porcellio, être fort dépravé, joue un tour à un moine en se confessant (I, 6) ou celle où une guenon, après l'enterrement d'une femme, revêt les vêtements que celle-ci portait quand elle était malade et jette la panique dans la maison (III, 65). Ce n'est pas tant la présence de personnages populaires ou communs qui gêne Belleforest que le comique populaire : en effet, il conserve des histoires de prêtres corrompus à condition que le dénouement soit tragique (histoires XXVIII « Acte méchant d'un abbé napolitain, voulant ravir une fille, & le moyen comme elle se délivra des mains du paillard » et XXIX, « Acte juste mais trop cruel de Jean Maria duc de Milan, à l'endroit d'un curé trop avare »), éliminant les contes à rire que Bandello fait aux dépens des moines. Les nouvelles de la quatrième partie du recueil de Bandello (publiée après sa mort) ne seront pas reprises non plus.

Belleforest ne se contente pas de trier les nouvelles du conteur lombard. Il les réécrit, leur donnant un style plus élevé, plus moral<sup>72</sup>, voulant donner ses lettres de noblesse à un genre bas (sans doute dans une volonté d'assurer sa propre promotion, puisque la dédicace est adressée à Charles Maximilien, duc d'Orléans, futur roi de France). Alors que Bandello mettait en avant le plaisir que devait procurer la lecture des nouvelles, Belleforest insiste sur le caractère exemplaire de ses histoires et sur leur caractère édifiant. Dans ce sens, il efface toutes les marques de (pseudo) oralité que Bandello avait semées dans ses textes, en éliminant

---

<sup>72</sup> Sur ce point, voir Adelin Charles Fiorato, « Les *Histoires tragiques* de Boiastuau et Belleforest, ou la moralisation d'un conteur de la Renaissance italienne en France », in *Oltralpe et Outre-Monts, Regards croisés entre l'Italie et l'Europe à la Renaissance*, Rosenberg & Sellier, 2003, p. 135-144.



les épîtres dédicatoires au destinataire de la nouvelle (un mécène en général) qui précèdent chaque histoire, corrige le style rustique de l'Italien<sup>73</sup> en l'agrémentant de sentences morales, de parallèles avec des héros antiques, en réintroduisant le discours direct dans les nouvelles, ce qui permet de donner une plus grande place aux longs monologues pathétiques des personnages d'amants malheureux ou trahis. Dans la dédicace du premier livre d'histoires tragiques, il présente son ouvrage comme

la continuation de quelques Histoires Tragiques, extraites d'un auteur Italien, assez grossier, mais qui toutesfois pour le mérite de l'invention, & vérité de l'histoire, & pour le fruit, que l'on en peut tirer, ne doit estre privé de l'honneur, ny la jeunesse française du profit, d'estre mis en nostre langue.

Il justifie également sa correction des textes au nom de l'exemplarité :

Ce que j'ay fait, non pas que je me soie asservy à la manière de parler du dit auteur : veu que je l'ay enrichi de sentences, d'adoption d'histoires, harangues & epistres, selon que j'ay veu que le cas le requerra. Et encor, pour mieux embellir l'histoire, qui de longtemps vous estoit vouee, Monseigneur, j'ay fait le sommaire de chaque narration, & la fin selon le subject, y accomodant les sentences, qui me sembloient faire pour l'institution de la vie, & formation des bonnes mœurs. Cest embellissement donc (je ne l'appelleray plus traduction) pourra servir d'enseigne vainqueresse sur le sort de mon auteur, à fin qu'il se sente mieux poly en vostre langue, qu'il n'estoit rude et grossier en son lombard<sup>74</sup>.

Le choix du traducteur-compileur est fait selon des critères de moralité et d'exemplarité :

j'en ay extrait douze histoires, les plus véritables (telles les juge-je, les ayant leues dans de bons & approuvez auteurs) & qui peussent servir à l'institution & discipline de la jeunesse de nos tre temps. Veux qu'il ne suffit pas à l'historien de bien tracer la narration de une chose advenue, si le profict d'icelle ne redonde à la gloire des passez, servans d'exemples aux presens & adhortation à toute la posterité, qui se mirera au lustre de la vertu de ses majeurs<sup>75</sup>.

Cet enrichissement de la nouvelle à des fins pédagogiques est manifeste dans le texte même, puisque Belleforest note en marge les principales maximes à tirer de l'action. Figurent également en marge les exemples tirés de l'Antiquité, auxquels Belleforest renvoie le lecteur. Ainsi, chaque personnage est comparé à une figure célèbre et exemplaire, alors que chez Bandello, il y a fort peu de référence. La « moralisation » et l'ennoblissement du genre sont les deux principaux apports de Belleforest, qui rapproche ses nouvelles de la tragédie.

---

<sup>73</sup> Bandello lui-même s'excusait de la rudesse de son style dans la préface de la première partie des *Novelle*, ayant choisi d'écrire en lombard et non pas en toscan comme Boccace.

<sup>74</sup> Belleforest, *Histoires tragiques*, à Lyon, par Jean Martin, 1564, p. 151-153.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 153.

### *Permanence de nouvelles à structure comique*

Cependant, l'examen en de détail oblige à nuancer cette idée de suppression des nouvelles comiques. Il faut séparer la réalité du recueil et les intentions proclamées par l'auteur dans le paratexte. En effet, Belleforest va conserver certaines nouvelles du conteur lombard reposant sur des mécanismes propres au conte comique. Ainsi, la 32<sup>e</sup> histoire intitulée « un Ecolier à Bologne pensant faire quelque enchantement, mourut de peur, estant dans un tombeau au cimetière » a tout du conte comique, mis à part le dénouement tragique. En effet, cette nouvelle raconte comment l'écolier Simon se moque de son camarade messire Jean, un étudiant amoureux, et le pousse à user de magie pour charmer sa belle indifférente. Jean doit ainsi arracher des dents à un mort pour préparer un charme magique capable d'effacer la froideur de son aimée. Les étudiants jouent un tour à Jean en remplaçant le mort par un de leurs camarades et Jean meurt de peur. Tout au long de la nouvelle, l'écolier est tourné en ridicule par ses camarades, par la bien-aimée et quelquefois par le narrateur lui-même. On retrouve le couple de personnages bien connu des contes à rire : trompeur et trompé. Seul le *finale* de la nouvelle est tragique, comme le souligne Belleforest lui-même : « c'est icy qu'est le dernier acte tragic de la vie de ce sot amoureux, lequel [...] commença à se deffier de ses forces & s'espouvanter<sup>76</sup>. »

Par ailleurs, certaines histoires de la collection de Belleforest se construisent comme des histoires tragiques et se terminent en comédie. La 49<sup>e</sup> nouvelle est à ce titre exemplaire du détournement de la fable tragique par une fin comique. Cette histoire intitulée « Pandolphe de Nero estant enterré vif avec son amoureuse defunte sortit de ce peril par un moyen qu'il ne pensoit point » repose sur le traditionnel schéma des amours interdites adultères menant à la mort des amants. L'intrigue reprend ainsi toutes les étapes traditionnelles de ce type de nouvelle : coup de foudre du personnage masculin pour le personnage féminin rencontré par hasard, envoi de lettres amoureuses à la belle dédaigneuse, saturées de motifs pétrarquistes, adultère, coup du sort défavorable à l'amante. Mais dans ce texte, après toutes ces étapes, l'amant est enfermé dans un coffre par sa maîtresse mourante, puis enterré avec elle. Le texte tend vers le tragique et seule l'intervention providentielle d'un voleur venu piller la tombe permet à l'amant prisonnier de s'échapper en emportant par ailleurs les trésors enterrés avec sa belle. Cette fin triviale n'est pas seulement heureuse, elle est traitée sous la forme d'une

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 688.

comédie, puisque Belleforest insiste sur la surprise et l'effroi du voleur, traité en personnage populaire comique. Le renversement cher aux auteurs d'histoires tragiques est ici positif et prête à rire.

Quelques thématiques et structures comiques sont donc conservées dans la collection de Belleforest, même si l'ensemble du recueil tend vers l'uniformisation tragique.

*Les Nouvelles histoires tant tragiques que comiques* de Vérité Habanc : une exception

Ce recueil constitue un véritable *hapax*. En effet, dans les années 1580, le genre, bien exploité par Belleforest, a conquis un public certain et le titre d'« histoires tragiques » est repris tel quel par les continuateurs de Belleforest comme Poissenot. Ces conteurs s'inscrivent délibérément dans le moule créé par le Commingeois. À notre connaissance, Vérité Habanc est le seul auteur à avouer dans le titre de son œuvre l'alternance du tragique et du comique, masquée et repoussée chez ses prédécesseurs. Habanc se place à la fois dans une tradition et la transforme : il intitule son recueil *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques*, s'écartant ainsi de Belleforest ; mais il l'édite comme « le 8<sup>e</sup> tome des Histoires tragiques », comme le montre le privilège du Roi de l'édition de 1585, cherchant à s'inscrire dans la continuité de la collection Belleforest, sans doute pour des raisons commerciales, car il veut profiter du succès de son prédécesseur.

Parmi les huit nouvelles de l'ouvrage, deux appartiennent nettement à la veine comique par leur thématique : la deuxième nouvelle « Ruse d'une dame de Laval à son mary pour jouir de son amy » et la quatrième nouvelle « Comme le capitaine Alin trouva son compagnon couché avec sa femme, et de la grande simplesse qu'il monstra en pardonnant à sa femme. » Le thème boccacien de l'adultère et de la tromperie, avec le couple traditionnel trompeur/trompé, est réinvesti par Habanc. La seconde nouvelle, fort courte, est insérée entre deux longues nouvelles de type héroïque, introduisant une pause récréative au milieu des histoires imitées des romans grecs, reposant sur des personnages nobles et des sujets tragiques ou héroïques. La septième nouvelle n'est pas aussi directement comique, comme nous le verrons plus tard.

La quatrième nouvelle est plus longue que la seconde (60 pages dans l'édition Droz) et joue sur un modèle héroïque puisqu'elle narre fort longuement les aventures guerrières d'un

chevalier et de son fidèle écuyer et ami, un fils de cordonnier qui lui sauve la vie, reprenant le thème du compagnonnage guerrier et épique, en transposant le vieux schéma dans le contexte des guerres de religion des années 1560-1570 (Coligny et le duc d'Anjou sont mentionnés dans la nouvelle).

Je laisseray cela aux historiographes et vous raconteray une plaisante histoire advenue de nostre temps, laquelle m'a esté asseuree par gens dignes de foy<sup>77</sup>.

Seule la fin de la nouvelle entre dans le schéma habituel des histoires tragiques : l'écuyer s'éprend de la femme d'Alin qui finit par lui céder. Le mari pardonne à sa femme prise en flagrant délit d'adultère, car elle feint d'être gravement malade. Le conteur reprend la technique habituelle de la tromperie de la femme adultère, mais la traite non pas de façon basse et comique mais moyenne. Le narrateur, dans sa conclusion, ne se moque pas d'Alin mais exhorte les lecteurs à imiter sa grandeur d'âme et sa bonté. Voici un exemple de voie moyenne, entre tragique et comique : on utilise un procédé comique, mais on n'exhorte pas le public à rire du personnage trompé, mais à l'imiter.

#### *Une parodie d'histoire tragique ?*

La seconde nouvelle est plus nettement comique. Elle a un fonctionnement qui oscille entre l'intrigue tragique, reposant sur un amour adultère difficile à réaliser et une fin proprement comique, où la femme adultère trompe et ridiculise son mari. Elle détourne les codes de l'histoire tragique et les tourne en dérision. En effet, la nouvelle commence comme une histoire tragique de Belleforest par un éloge de la ville où se situe l'action ; mais l'éloge n'ennoblit pas la ville.

Au pays d'Anjou est située une plaisante et agreable ville nommée Laval, habitée de gens fort joyeux qui n'engendrent pas beaucoup de melancholie, et singulierement les femmes et filles, le naturel desquelles est fort enclin à sauter et danser, et estudient totalement d'attirer quelque lourdaut à leur cordelle pour en tirer double paye, l'une du corps et l'autre de la bourse, à fin de tousjours faire valoir le discours de ceste plaisante histoire advenue en l'année 1583. Vous devez donc sçavoir qu'entre les autres, il y avoit une fille fort agreable et ornée de quelque beauté plus rare que les autres<sup>78</sup>.

On ne loue pas la valeur des capitaines de la ville ni la vertu des dames, mais au

---

<sup>77</sup> Vérité Habanc, *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques*, Genève, Droz, 1989, p. 148.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 91.

contraire leur légèreté et leur joie de vivre. Le langage familier dans cette présentation du cadre vient troubler le traditionnel début des histoires tragiques, ici parodié par Habanc. Le portrait de l'héroïne insiste tout autant sur sa beauté que sur sa vénalité. La scène de la rencontre entre la femme et un jeune homme repose, elle aussi, sur un détournement des codes de l'histoire tragique : ce n'est plus le jeune homme qui tombe amoureux de la dame, mais le contraire. Le jeune homme compare les yeux de la fille à ceux d'un basilic, reprenant un lieu commun omniprésent dans les nouvelles de Belleforest. Il se considère comme un « prince entrelacé dans ses filets », et promet de mourir pour la fille en lui donnant son poignard. Le jeune homme fait la cour à la dame qui le repousse d'une manière grossière, en lui rétorquant que son discours doit s'adresser aux putains et non à elle car il ne la connaît pas et ne peut pas l'aimer aussi soudainement. La rudesse de la réponse tranche avec les habituelles réponses des personnages féminins de Belleforest qui font état de leur vertu. Par ailleurs, Habanc souligne malicieusement l'invraisemblance et l'artificialité des scènes de rencontre cultivées par Belleforest. La femme trompeuse cèdera finalement pour une somme de cinquante écus. Habanc reprend donc les *topoi* de la scène de rencontre et les traite dans un registre bas.

La fin de l'histoire illustre un net tournant vers la comédie, et rappelle certaines nouvelles de Boccace. Habanc n'hésite pas à reprendre la veine populaire, à donner des détails obscènes, dignes des contes à rire. La femme introduit son amant en cachette et se retire dans un cabinet tandis que son mari l'attend, prétextant qu'elle va prier. Après avoir couché avec l'amant, elle va voir son mari qui lui tâte son « comment a nom », le trouve mouillé et lui dit qu'elle a sué du fait de ses ardentes prières. Elle lui dit que c'est un ange de Dieu qui l'a mouillée pour aider le mariage. Le conteur opère ici un détournement sacrilège du religieux par le profane et le comique obscène.

On voit comment l'auteur parodie les principales étapes des histoires tragiques de Belleforest reposant sur des amours illicites et sur la froideur de la dame qui repousse son soupirent, et finit sa nouvelle en conte grivois. La morale de l'histoire parodie également les intentions moralisatrices du conteur :

Voilà, lecteurs, comment ces mastines paissent les pauvres hommes de belles baies, et leur ayant planté la cornette, les embrassent et cherissent afin de leur mettre en opinion qu'elles sont femmes de bien. Et par ce prenez garde à vous, car quant à moi, je pense ceux qui ne portent point de cornes, eux seuls et non autres, estre Dieux. A Dieu<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 101.

Ces points de passage entre le tragique et le comique rendent possible un détournement de la lecture. Ce détournement de l'histoire tragique vers le conte comique se retrouve dans la septième nouvelle de Vérité Habanc. Il repose sur des attentes du lecteur déjouées au cours de la nouvelle. Le lecteur pense lire une histoire tragique, puisqu'il repère des données habituelles de ce genre et comprend peu à peu que le texte bifurque vers un autre traitement (comique). Il y a un net décalage entre le cadre posé et les conditions premières de l'intrigue et la fin du récit. L'histoire se passe dans le cadre des guerres de religion très nettement posé par le narrateur. Le cadre fonctionne comme un indice pour le lecteur qui attend un récit funeste sur fond d'affrontement religieux, scénario tout à fait envisageable dans un tel recueil : un protestant genevois envoie sa fille Antoinette en France mais la fait revenir par crainte qu'elle ne devienne catholique et lui donne un précepteur calviniste. Le début de la nouvelle place le lecteur dans une configuration d'histoire tragique (conflit probable entre la fille et le père sur fond de guerre religieuse, probable rencontre entre la fille protestante et un jeune amant catholique) mais le pasteur se révèle être un séducteur qui veut conquérir Antoinette et finira par s'enfuir avec elle et par l'épouser, après avoir berné le père, « se moquant de leur père et mère<sup>80</sup>. » Le texte repose sur un effet de contraste entre les données de départ et le traitement heureux et moqueur du finale et déjoue les attentes du lecteur. La logique boccacienne du moine paillard est donc reprise au cours du récit et appliquée au camp protestant, inversée, comme le souligne le narrateur dans les dernières lignes du texte :

Telle doncques fut la fin de ceste histoire qui advint à cause des ministres de nostre temps, lesquels ont forgé une infinité de mengeries à l'encontre de nos moynes par le moyen de Sathan leur maistre. Mais ceste icy n'est forgée à plaisir, ains advenue des le commencement de ces troubles. Or je leur demanderais maintenant si nos Moynes n'ont pas de quoy faire bonne chere à leurs despens, estant armés de ceste histoire, laquelle descouvre leurs ravissements, com bien qu'ils les facent le plus souvent si secrets qu'ils ne viennent à nostre notice ; toutesfois celui-ci fut si publicq et divulgué qu'un chacun en est en ce pays abreuvé<sup>81</sup>.

Ainsi, le conte à rire est instrumentalisé à des fins de propagande catholique par Habanc qui donne une finalité morale et idéologique à cette histoire de tromperie. La fin comique reposant sur le renversement n'est pas gratuite : elle sert la cause catholique.

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 295.

### 3) Le retour à la mixité et à la dominante comique : la fin d'un genre

Le genre ne va pas suivre la voie de Vérité Habanc mais rétablir l'exclusion du comique ; les dernières années du XVI<sup>e</sup> siècle vont voir une floraison d'histoires tragiques pathétiques à dominante sentimentale (*L'histoire des amours tragiques de ce temps* de Laffemas, *L'Enfer d'amour* de Du Pont), très éloignées de toute dimension comique. En 1617, Rosset renforcera l'aspect sanglant et funeste du genre dans son recueil, de même que Jean-Pierre Camus qui compare dans l'avant-propos de son dernier recueil, *Les Rencontres funestes*, en 1644, les avantages des sujets comiques et tragiques :

Quant aux avantages des Aventures Tragiques sur les Comiques, ils sont evidens, en ce que les Sujets sont tousjours plus Grands et plus Serieux : en ce que les Passions de Colere, de Jalousie, de Desespoir, de Haine, d'Amour, de Crainte, de Hardiesse, sont plus violentes, et engendrent de plus prodigieux effets que celles qui sont plus douces et plus joyeuses. Joint qu'en cette terre des mourans, terre de miseres et de tenebres, terre d'horreur et de desordre, terre d'espiègles, d'ivroye et de peché, les tristes Accidens, les Desastres lugubres et lamentables, et en un mot les Succes tragiques et deplorables y sont bien plus frequens et plus consideres que les Joyeux et Comiques et la Secte d'Heraclite le Pleureur a beaucoup plus d'escoliers que celle de Democrite le Rieur<sup>82</sup>.

C'est donc en terme d'efficacité morale que le sujet funeste est choisi, d'après Camus car il est plus marquant pour le lecteur et peut mieux susciter un changement moral. Cette exclusion du comique va cependant s'effacer peu à peu au cours du XVII<sup>e</sup> siècle.

En effet, dans les années 1620-1630, s'amorce un tournant important du genre de l'histoire tragique. Après le grand succès du recueil de Rosset, les novellistes cherchent de nouvelles formules et mêlent comique et tragique dans leurs recueils.

Charles Sorel, polygraphe fameux, illustre cet essoufflement de l'histoire tragique. Il avait fait publier en 1623 un recueil mixte de *Nouvelles françaises*, où figure une histoire tragique paysanne au milieu de textes moins funestes, et, en parallèle, il publie *L'histoire comique de Francion*. En 1633, lorsqu'il réédite son *Histoire comique de Francion*, en la dédiant et en l'attribuant au sieur Du Moulinet, auteur d'histoires tragiques, il ajoute ces

---

<sup>82</sup> Jean-Pierre Camus, *Les rencontres funestes ou fort unes infortunées de nostre temps*, « Parole au lecteur », Paris, Gervais Alliot, 1644, page non numérotée.

lignes à l'incipit de 1623 :

Nous en avons assez d'histoires tragiques qui ne font que nous attrister ; il en faut maintenant voir une qui soit toute comique, et qui puisse apporter de la délectation aux esprits les plus ennuyés ; mais néanmoins elle doit encore avoir quelque chose d'utile, et toutes les fourbes que l'on y trouvera apprendront à se garantir de semblables, et les malheurs que l'on verra être arrivés à ceux qui ont mal vécu seront capables de nous détourner des vices<sup>83</sup>.

Sorel souligne le passage à un autre genre qui reprend les exigences moralisantes de l'histoire tragique. Le prétexte de la fiction reste l'utilité morale. C'est cette même volonté d'instruction morale qui légitime selon Sorel l'entrée de personnages populaires dans les nouvelles ; le phénomène n'est absolument pas nouveau et il est même à l'origine des nouvelles d'inspiration boccacienne mais Sorel revendique pleinement le choix de ces personnages dans l'incipit de sa nouvelle « La sœur jalouse » :

Je veux maintenant pour mon plaisir tomber d'une extrémité à l'autre (mes belles dames) & vous raconter les passions qui ont possédé les ames de quelques gens de basse qualité, après vous avoir parlé de celles des personnes des plus relevées. Ce sera pour vous faire cognoistre que l'Amour n'est pas comme le foudre qui ne se jette que sur les plus hautes tours ; mais que ressemblant à la mort, *il se met aussi bien dans les pauvres cabanes des paysans, que dans les superbes palais des monarques* . Ce n'est pas l'or qu'il cherche, il ne veut que des cœurs et de s'affections. Il n'y a qu'en cela qu'il souhaite l'opulence, aussi les peintres l'ont-ils toujours représenté tout nud en son imaginaire Deité, ayant seulement des armes pour gagner la proie qui luy est chère. *L'on me dira qu'il y a beaucoup de différences entre les amours des personnes vulgaires & des personnes eminentes, & que les unes ayans subtilisé leur esprit dans la compagnie des doctes, ou par la lecture, nourrissent leurs passions avecque de mignards discours, ce que les autres ne sauroient faire : mais pour moy j'asseureray que tels entretiens ne valent pas mieux qu'une pure volonté, qui se fait cognoistre sans user des plus exquis artifices, sous lesquels l'infidélité se cache ordinairement*<sup>84</sup>. Vous qui vivez parmi les grandeurs du monde ne refusez point d'ouvrir les petites particularités d'une histoire naïve que je veux raconter. Paraventure y gousterez vous plus de contentement qu'à entendre les actions de vos pareils qui vous sont par trop ordinaires<sup>85</sup>.

Cette mise au premier plan des personnages bas devient une constante de l'histoire tragique finissante, notamment dans le recueil tardif de Parival.

---

<sup>83</sup> Charles Sorel, *Histoire comique de Francion*, édition de 1633, Paris, « Folio classique », 1996, p. 43.

<sup>84</sup> Nous soulignons.

<sup>85</sup> Charles Sorel, *Les nouvelles françoises*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 236-238.



Ainsi, aussi surprenant que cela puisse paraître, le retour de la comixité va s'amorcer dans le *Divertissement historique* de Jean-Pierre Camus, champion du genre sanglant et défenseur du recueil exclusivement tragique, comme le montrent les préfaces des *Spectacles d'horreur* et de *L'Amphithéâtre sanglant*. Dans l'avertissement du *Divertissement*, l'évêque de Belley prévient son lecteur qu'il a choisi de mêler comique et tragique pour mieux instruire, citant les *Psaumes* qui mettent en avant le pouvoir moralisateur du rire. Toute l'argumentation de Camus en faveur de l'existence de la comixité du comique montre bien qu'il a conscience de modifier profondément les règles tacites ou du moins la tradition du recueil d'histoires tragiques en introduisant des contes plaisants, mais l'auteur replace également son ouvrage dans la lignée de ses recueils précédents : il n'abandonne pas le genre de l'histoire tragique mais le modifie.

J'entremêle icy le Comique avec le Tragique, le sérieux avec le ridicule, l'herbe amère avec la douce, l'huile avec le vinaigre, pour te faire une salade, Lecteur, qui te réveille l'appétit<sup>86</sup>.

La troisième nouvelle du livre, « Le stratagème du retranchement », illustre cette utilisation du comique et son détournement vers une fin tragique, à l'inverse de la deuxième nouvelle de Vérité Habanc qui utilisait un schéma d'histoire tragique et le détournait vers une fin comique, par le biais de la parodie. Un veuf entretient une concubine à la grande honte de ses proches. Pour satisfaire sa famille, il fait épouser sa maîtresse à un certain Leuffroy qu'il fait ensuite castrer, pour pouvoir seul profiter des faveurs de la belle. Mais Leuffroy se venge, tue le chirurgien, est exécuté pour son crime. La concubine le venge, empoisonne le vieux jaloux et se fait arrêter et mettre à mort. Tout est mal qui finit mal. Le narrateur ne cesse de présenter l'aspect comique de son récit. Ainsi, dès l'ouverture, usant d'une subtile périphrase, il dit :

Il est ici question d'un autre retranchement qui pour être un peu ridicule n'en sera pas moins sanglant ni moins tragique, puisqu'il en arrivera plusieurs funestes événements<sup>87</sup>.

Après l'épisode de la castration, il s'adresse à son lecteur en ces termes :

Mais si le front de ceste Histoire a quelque chose de comique, apprenez-vous

---

<sup>86</sup> J.-P. Camus, *Divertissement historique*, « Biblio 17 », Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2002, p. 32.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 47.

à ouïr une catastrophe tragique.

et il termine son récit sur ces mots :

Outre la joyeuseté du stratagème, qui pourroit secher les larmes d'Heraclite, on voit en toutes les fureurs suivantes une juste punition de Dieu sur ces infames crimes de concubinage et d'adultere<sup>88</sup>.

L'utilisation de structures comiques à fin tragique et de structures tragiques à fin comique est une tendance de cette époque. Il est curieux que ce soit sous la plume de Camus que l'on trouve de tels mélanges, comme si l'évêque avait voulu varier le genre dont il avait hérité. Ainsi, dans « La funeste Ressemblance », nouvelle tirée des *Spectacles d'horreur*, il reprend un schéma classique des comédies et des contes à rire, jouant sur les changements de personnes et les *quiproquo*. Il y raconte comment Procle, un étudiant allemand ayant tué un camarade lors d'une bagarre dans une taverne, et Arteme, un jeune homme amoureux d'une jeune fille qu'il enlève et épouse contre la volonté de ses parents sont confondus. Les frères de la jeune femme ravie tuent l'étudiant meurtrier en le prenant pour leur ennemi et inversement, le ravisseur se fait passer pour l'étudiant et se rapproche des parents de celui dont il usurpe l'identité. Cette usurpation aboutit à une rencontre plus qu'improbable d'un des frères cherchant le ravisseur et du ravisseur qui dévoile son identité, alors que son assassin le prend pour un fantôme. Arteme convient avec les frères d'oublier leurs querelles et de pardonner l'enlèvement, ce qui provoque une fin heureuse avec une reconnaissance officielle du mariage. On voit comment la structure comique dirige toute la nouvelle, et comment la fin heureuse permet de punir de manière détournée l'assassin grâce aux deux frères (qui ne sont jamais punis). Cette structure à renversements et à coups de théâtre peut être fortement soupçonnée d'in vraisemblance, comme le souligne le narrateur lui-même, anticipant les réactions de surprise du lecteur : « L'accident qui luy arriva vous estonneroit à l'abord, et auroit trop d'obscurité si je ne vous en descouvrais la cause avant que de vous la reciter<sup>89</sup>. »

La fin de la nouvelle pose un double problème : d'une part, on peut considérer que la fin heureuse est largement invraisemblable, intervenant comme un ultime coup de théâtre, trop incroyable pour être vrai, d'autre part, le ravisseur et les frères meurtriers ne sont pas punis, ce qui pourrait amener le lecteur à remettre en question la dimension exemplaire de ce texte. L'in vraisemblance de ce dénouement est fort heureusement attribuée par Camus à

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>89</sup> Jean-Pierre Camus, *Les Spectacles d'horreur*, p. 73.

l'impénétrabilité des voies de la Providence, précautionneusement rappelée au début et à la fin de l'histoire. L'évêque de Belley termine son texte en soulignant son aspect incroyable, voulant se défendre de faire de la fiction :

La Relation Allemande n'allant pas plus avant dans le récit de ce mémorable succès, tout ce que j'y pourrais adjoindre de mon invention sortiroit des bornes de la vérité pour entrer dans le territoire des Romans et des Fables. Contentons nous de contempler en la funeste Ressemblance de Procle à Arteme un trait de la main de la divine Justice<sup>90</sup>.

Cette proximité possible avec la fiction romanesque indique en creux au lecteur que cette histoire pourrait se lire, non pas comme un fait réel, mais comme du roman, et Camus, tout en se gardant de la tentation romanesque, exhibe une lecture romanesque possible, plus tournée vers le divertissement que vers la moralisation exemplaire.

À partir des années 1630, la veine tragi-comique se développe fortement. Sous l'influence des *Nouvelles exemplaires* de Cervantès, très appréciées en France, et parallèlement à la mode des histoires comiques (*Histoire comique* de Du Souhait (1601), *Histoire comique de Francion* de Sorel en 1623, *Histoire comique des États et Empires de la Lune et du Soleil* de Cyrano de Bergerac en 1657 et le *Roman comique* de Scarron en 1657), certains recueils de nouvelles vont afficher leur aspect tragi-comique dès le titre. Ainsi, Scarron publie les *Nouvelles tragi-comiques*. Ce retour au recueil mixte scelle la fin du genre : le titre d'*Histoires tragiques* disparaît progressivement de la scène littéraire dès la fin des années 1630. Les auteurs mineurs et secondaires qui raffolaient de cette forme la délaissent, ce qui témoigne de la fin d'une mode. On n'écrit plus d'histories tragiques pour vendre ses ouvrages. Ainsi, Nicolas Parival, réfugié en Hollande, publie en 1656 ses *Histoires tragiques de nostre temps arrivées en Hollande*, Leyden, chez Nicolas Hercules, qui sont ensuite reprises dans le recueil des *Histoires facétieuses et morales, assemblées et mises au jour par J. N. D. P. Avec quelques histoires tragiques de nostre temps arrivées en Hollande*, une dizaine d'années plus tard. L'inversion des titres est significative : ce n'est plus le tragique qui domine et les histoires tragiques qui constituaient le premier recueil sont ajoutées à un recueil majoritairement comique. Cela nous donne une indication sur la prédominance progressive du comique dans les goûts du public de l'époque. Ce recueil comporte deux parties bien distinctes : la première regroupe des histoires facétieuses, la seconde compte 33 histoires

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 93.

tragiques fort brèves (elles s'étendent sur 99 pages, ce qui donne une moyenne de trois pages par nouvelle), dotées d'un court titre, racontant essentiellement des faits divers qui se sont tous déroulés à Leiden, selon l'auteur. Ce recueil, dernier survivant du genre, consacre une évolution de l'histoire tragique vers le bas, vers le fait divers, comme en témoigne l'avertissement de Parival à son ami lecteur :

Ce ne sont pas toujours les hautes matières qui édifient ; les comédies & les fables apportent bien souvent plus d'utilité à la vie humaine, que les discours relevés, & les sentences des philosophes. Je pouvais bien y mesler les malheurs arrivés à des personnes illustres, & qui ont possédé des charges très éminentes, mais je ne l'ai pas voulu faire pour deux raisons, que tu pourras facilement comprendre, si tu es moins curieux que politique<sup>91</sup>.

Parival revendique la portée moralisatrice traditionnelle du genre mais refuse les personnages et les sujets élevés, évoquant des raisons politiques, voulant éviter d'éventuelles représailles des cibles attaquées (la précaution de donner des noms d'emprunt aux personnages historiques a déjà été prise par Rosset) ; si nous sommes plus curieux que politiques, nous constatons que l'auteur suit tout simplement l'évolution du genre qui s'est de plus en plus consacré à la peinture des infortunes des gens communs, et ce dès Camus.

Dès lors, ce transfert progressif du sujet élevé au sujet bas, des personnages nobles aux personnages populaires ou roturiers, illustre une évolution du genre et un éloignement progressif du canon de la tragédie et un rapprochement vers la tragi-comédie (Hardy), de même que la présence de dénouements heureux et la réintroduction tacite de schémas comiques dans les histoires (renversements, quiproquos, inversion des rôles, histoires de cocus, de tromperies). On a affaire à un changement de paradigme dans l'écriture, même si cela n'est pas revendiqué dans le titre ou le paratexte des recueils, fidèles à l'appellation « histoire tragique ».

---

<sup>91</sup> Nicolas Parival, *Histoires facétieuses et morales assemblées et mises au jour par J. N. D. P. Avec quelques histoires tragiques*, A Leiden, chez Salomon Vaguenauer, 1663.

### CHAPITRE III : Le modèle générique en construction progressive : généalogie d'un genre à succès

Lorsque Belleforest écrit une suite au recueil initial de Pierre Boaistuau, les histoires tragiques sont tout juste en train d'apparaître dans le paysage littéraire français, se détachant à peine de l'ensemble des contes et récits brefs qui avaient un grand succès à la Renaissance. Le choix de concentrer dans un même recueil principalement des récits tragiques n'était pas, en 1559, une garantie de succès, étant donné le goût des lecteurs de ce temps pour la *varietas* et l'importance du modèle boccacien chez les lecteurs et les auteurs du XVI<sup>e</sup> siècle. Le succès du premier recueil de Boaistuau, qui rompt avec ce modèle en abandonnant le récit-cadre et l'alternance de récits comiques et tragiques, après l'avoir repris dans son édition des nouvelles de Marguerite de Navarre, l'*Histoire des Amans fortunez*, a poussé le jeune Belleforest à poursuivre dans la voie du recueil monocolore (uniquement tragique) avec cependant quelques incartades. Comment Belleforest réaménage-t-il l'héritage de Boaistuau, que reprend-il chez son prédécesseur, que va-t-il modifier ? À la fois héritier et novateur, le conteur commingeois est le véritable inventeur de l'histoire tragique et a écrit la plus longue collection de ces histoires tragiques au XVI<sup>e</sup> siècle, mettant au point des codes, donnant ses lettres de noblesse à cette forme. En effet, la codification du genre ne vient pas de l'extérieur, de critiques ou de doctes, puisque l'histoire tragique n'est pas un genre élevé normé, mais elle s'opère de l'intérieur, les différents éléments repris et répétés constituant des codes pour le lecteur friand, des signaux génériques. Pour reprendre une habile formule de Frank Lestringant, on a véritablement affaire, avec les histoires tragiques, à « une collection devenue un genre<sup>92</sup>. »

Ces transformations ou ces reprises s'opèrent aux niveaux thématique, narratif et topique (reprise de motifs). En effet, Belleforest hérite des principales thématiques de Boaistuau mais enrichit le recueil, lui donne plus de variété; sur le plan narratif, il allonge les récits, les amplifie, rajoute des discours moraux qu'il insère dans le récit lui-même, donnant une dimension didactique et exemplaire aux textes; en reprenant certains motifs ou en en proposant de nouveaux, le conteur commingeois crée une véritable topique du genre, constituée de *topoi* attendus par le lecteur.

---

<sup>92</sup> Frank Lestringant, Josiane Rieu, Alexandre Tarrête, « L'histoire tragique » in *Littérature du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, P.U.F., 2001, p. 122.

### 1) Reprises thématiques chez Belleforest : variété, variations, jeux d'écho

Belleforest, continuateur et héritier, reprend les thèmes, les motifs de Boaistuau, espérant reproduire en sa faveur le succès commercial du recueil initial. Cette reprise, motivée à la fois par des enjeux commerciaux et par des codes littéraires de l'époque (recherche et application d'une topique sur laquelle on cherche à varier plutôt qu'à innover), se construit en quelque sorte dans une forme d'interaction avec les lecteurs : il s'agit de leur donner ce qu'ils ont apprécié chez Boaistuau. À ce titre, la reprise thématique, moyen de reproduction d'un succès, est le moteur même de cette mode des histoires tragiques qui va s'imposer tout au long du siècle. Mais parallèlement à cette continuité thématique, le successeur va aussi tenter d'ajouter des thématiques propres, d'infléchir son œuvre vers une direction différente, en accentuant notamment une veine sanglante et politique qui n'était qu'ébauchée chez Boaistuau. Ce souci de variation, plus que d'innovation, va créer de nouvelles attentes chez le lectorat, dessiner de nouveaux horizons d'attente, et les nouveaux thèmes ou les nouveaux motifs vont peu à peu devenir des marques de l'histoire tragique. Ils vont devenir à leur tour des signaux génériques.

Si l'on examine les cent dix nouvelles de la collection, on constate une certaine continuité thématique<sup>93</sup> de fond et des innovations progressives, un tressage des thèmes qui

---

<sup>93</sup> Nous proposons ici une répartition thématique de la collection Belleforest. Ce recensement vise à montrer les reprises et variations internes, et nous avons choisi les thèmes qui nous paraissaient récurrents et qui revenaient parfois dans les titres des nouvelles.

(Cette table des correspondances doit se lire avec la liste détaillée des histoires de la *Continuation de Belleforest*, exposée dans la description générale du corpus en annexe 1). Les nombres désignent les numéros des nouvelles.

#### 1<sup>er</sup> recueil de Belleforest

Acte généreux : histoires 14, 15, 7, 8, 12

Méfaits de la jalousie et de l'amour : histoires 10, 11, 17

Récompense de la constance : 13, 18

#### Nouveautés par rapport à Boaistuau :

Morts de femmes impudiques et monstrueuses : 9, 16 (nouvelauté par rapport à Boaistuau)

Un amant jouit d'une femme malgré elle (quasi viol) : 13

#### 2<sup>e</sup> recueil

Acte généreux : 21, 24, 35, 29

Méfaits de la jalousie et de l'amour : 19, 20, 23, 26, 27, 30

Mort tragique des amants : 22 (reprise de 3), 27, 36

Récompense de la constance : 34

Vengeance (non amoureuse) : 31

Faits divers : 25, 28, 32, 33

reviennent régulièrement, se croisent, se nouent, donnant au texte du recueil une véritable cohérence, créée ainsi par le lecteur qui feuillette, croise et tisse des parallèles entre les histoires.

Dans son premier recueil, publié avec les six nouvelles de Boaistuau, Belleforest reprend les grandes thématiques de son prédécesseur : actes généreux et grandeur du souverain, méfaits de l'amour et de la jalousie, récompense de la constance de l'amant vertueux. Boaistuau avait centré son recueil sur la peinture de l'amour et de ses conséquences néfastes avec un souci de varier les cadres et les milieux des nouvelles : la première et la

---

#### 3<sup>e</sup> recueil

Acte généreux : 37, 42, 47  
Méfaits de la jalousie et de l'amour : 39, 41, 43, 45, 46, 48, 50, 52, 53  
Mort tragique des amants : 38  
Récompense de la constance et surprise de l'amour: 40, 44, 54  
Vengeance et meurtre politique : 51  
Faits divers : 49

#### 4<sup>e</sup> recueil

Acte généreux : 60, 63, 71, 72, 74, 75  
Méfaits de la jalousie et de l'amour : 57, 59, 64, 66, 70, 73  
Mort tragique des amants : 62 (variation sur Roméo et Juliette 3 avec fin heureuse)  
Récompense de la constance et surprise de l'amour: 61, 65, 58  
Vengeance : 69, 76  
Meurtres politiques : 55, 77, 78, 79, 80  
Faits divers : 56, 67, 68

#### 5<sup>e</sup> recueil

Acte généreux : 82,  
Méfaits de la jalousie et de l'amour : 84, 87  
Mort tragique des amants : 0  
Récompense de la constance et surprise de l'amour: 0  
Vengeance : (81), 83  
Meurtres politiques : 81, 83, 85, 86, 88  
Faits divers :

#### 6<sup>e</sup> recueil

Acte généreux : 97  
Méfaits de la jalousie et de l'amour : 0  
Mort tragique des amants : 0  
Récompense de la constance et surprise de l'amour: 0  
Vengeance : 92, 94  
Meurtres politiques : 94,100  
Faits divers : 0

#### 7<sup>e</sup> recueil

Acte généreux : 103, 107  
Méfaits de la jalousie et de l'amour : 104, 106, 108  
Mort tragique des amants : 0  
Récompense de la constance et surprise de l'amour: 0  
Vengeance : 102, 109  
Meurtres politiques : 101, 105, 106, 109, 110  
Faits divers : 0

deuxième histoires forment un ensemble et illustrent la grandeur de souverains qui parviennent à dominer leurs passions, le premier (le roi d'Angleterre) en cessant de poursuivre une dame qui se refuse à lui, le second (le sultan ottoman) en mettant à mort l'esclave qu'il aimait au point d'en oublier les affaires de l'État. La troisième histoire, celle des amants de Vérone, montre les effets néfastes de l'amour dans un cadre privé. La quatrième et la cinquième, symétriques, racontent la vengeance d'amants jaloux (un mari dans le premier cas, une femme délaissée dans le deuxième). Enfin, la sixième nouvelle retrace les aventures d'une dame faussement accusée d'adultère, secourue *in extremis* par un chevalier espagnol qui l'aimait chastement. Ces six nouvelles fonctionnent de manière symétrique et le recueil a une forte unité : Boaistuau parvient à créer un système de variations et de reprises à l'intérieur de son ouvrage, qui s'ouvre et se termine par des actes généreux et des nouvelles d'inspiration romanesque. L'histoire de Roméo et Juliette, placée au centre du recueil, plus longue que les autres, est mise en valeur par le jeu d'opposition des autres sous-ensembles (actes généreux 1,6 ; grandeur du souverain 1,2 ; crimes de l'amour 4,5).

Cette habile composition, constituée de variations symétriques sur un thème unique, Belleforest va la reprendre en partie à son compte en traçant des jeux d'écho entre ses propres nouvelles et celles de Boaistuau mais également en multipliant les similitudes et les échos à l'intérieur de ses propres histoires. Ainsi, la huitième nouvelle, évoquant une dame injustement calomniée sauvée finalement (8) reprend (6), la dernière nouvelle de Boaistuau, fonctionnant comme un écho direct en reprenant la même thématique ; 10, 11 et 17 forment un ensemble d'histoires de jalousies et de meurtres domestiques qui rappellent 4 ; 12 s'inscrit dans la continuité de la première nouvelle de Boaistuau, en racontant un acte généreux d'un souverain exemplaire, dans une certaine mesure, 7 s'apparente également à cette thématique par sa dimension héroïque ; cette thématique de la grandeur politique se retrouve dans 14 et 15 et enfin, la dernière nouvelle de Belleforest (18) reprend le thème de la constance récompensée, renvoyant directement à la nouvelle 13 et à la sixième nouvelle de Boaistuau. Les douze premières nouvelles du disciple s'inscrivent dans une démarche d'imitation fidèle, de variation plus que de variété, le jeune écrivain cherchant à obtenir les faveurs du public en reprenant la recette de son maître.

Cependant, l'auteur introduit des thèmes inédits, ses thématiques propres qui vont se développer tout au long de la collection : dans deux nouvelles (9 et 16), il développe des personnages monstrueux de femmes impudiques et barbares, mères infanticides et dénaturées, initiant une veine d'histoires sauglantes, fondées sur l'horreur ; avec la treizième histoire, il



raconte un viol, situation encore non représentée chez Boaistuau. Ce récit de viol se retrouvera par la suite dans l'histoire du suicide de Julia Gazole violée et déshonorée (25), empruntée à Bandello.

Ce travail de reprise thématique se poursuit dans les recueils suivants et Belleforest n'hésite pas à reprendre des scénarios en faisant varier l'issue. Ainsi, la vingt-deuxième histoire reprend le motif de l'amante qui feint la mort par l'usage d'une drogue et qui est enterrée vivante, tout comme dans la troisième nouvelle de Boaistuau, mais le narrateur modifie la fin de l'histoire de Roméo et Juliette, puisque son amant la retrouve et la tire vivante du tombeau puis l'épouse. À ce titre, 22 fonctionne comme une réécriture heureuse de l'histoire des amants de Vérone.

Tous ces effets de continuité sont soulignés par le retour de certains types de personnages hérités de la tradition boccacienne ou des romans de chevalerie médiévaux qui étaient fort lus à la Renaissance, comme le chevalier espagnol constant (reflet d'Amadis), ou bien la dame romaine débauchée héritée de Bandello et des conteurs italiens (la duchesse d'Amalfi, l'impératrice Faustine, la dame de Cellant). Ce retour des personnages, assorti à une reprise thématique, assure une cohérence à l'ensemble et donne au lecteur le plaisir de retrouver des situations connues et donc d'anticiper sur le développement de l'action.

Cependant, la fidélité n'exclut pas la variation et la variété. Plus on avance dans la collection, plus Belleforest prend son autonomie et son indépendance par rapport au modèle de Boaistuau et par-delà de Bandello. En effet, à partir du quatrième tome, Belleforest ne va pas se contenter de traduire en français les histoires du conteur lombard, il va inventer ses propres sujets<sup>94</sup>. À partir du cinquième tome, s'amorce un net virage politique : le conteur commingeois raconte des complots et des vengeances politiques, s'inspirant de l'histoire récente ou ancienne avec une nette préférence pour les contrées lointaines qui permettent de

---

<sup>94</sup> René St urel propose dans son ouvrage *Bandello en France au X<sup>e</sup> VI<sup>e</sup> siècle* un recensement des textes directement traduits et adaptés de l'italien (p. 56-59). Nous le reprenons ici :

Nouvelles tirées des trois premières parties de Bandello traduites par Belleforest :

T. I (12 histoires)

T. II (18 histoires)

T. III (18 histoires)

T. IV (les 19 premières)

Nouvelles de l'invention de Belleforest

T. IV (les sept dernières histoires)

T. V (1<sup>re</sup> rédaction : huit histoires) / (2<sup>e</sup> rédaction souvent réimprimée sous le titre de tome VI augmentée de 4 histoires nouvelles)

T. VII (12 histoires)

raconter des histoires plus insolites (le roi nordique Kanut, le prince danois Hamlet, le sultan Soliman, le roi de Tunis). Il accroît également l'importance de histoires de jalousies et d'amours funestes, fait disparaître les histoires héroïques où les souverains faisaient preuve de générosité ainsi que les nouvelles reposant sur un héros constant et récompensé. Ces thématiques de Bandello, héritages de la tradition médiévale, sont rejetées par Belleforest au profit d'une conception beaucoup plus sombre de la politique, souvent assimilée à la tyrannie qui naît ou se termine dans un massacre.

Pour davantage varier son recueil, Belleforest va introduire un principe d'alternance entre les sujets politiques, concernant l'État ou ses représentants, et les sujets relevant des amours des personnages ou de leurs aventures. Cette alternance entre sujets publics et sujets privés se met en place à partir du cinquième tome, lorsque le conteur s'affranchit du modèle bandellien et se met à inventer ses propres sujets, comme il le dit dans le paratexte de l'ouvrage. Ainsi, on trouve dans le tome V cinq histoires publiques (81, 83, 85, 86, 88) et trois histoires privées (82, 84, 87) qui s'entrelacent. Cette alternance se poursuit dans le septième tome, avec six histoires publiques (101, 102, 105, 107, 109, 110) et quatre histoires privées (103, 104, 106, 108)<sup>95</sup>. Belleforest crée des transitions à la fin de ses nouvelles, où il s'adresse

---

<sup>95</sup> Tome V (J. Hulpeau, 1572, B. Rigaud, 1576)

81 : Avec quelle ruse un simple prestre mahometan s'est rendu Roy, monarque de Fez, Tresmissan & Maroque, comme il fust occis, & la vengeance prinse par son fils sur ceux qui feirent le massacre.

82 : Cœur genereux d'une damoiselle française exposée avec son mary en une isle deserte de l'Ocean, & comme elle en fut delivree.

83 : Avec quelle ruse Amleth, qui depuis fut Roy de Dannemarch, vengea la mort de son pere Horvendille, occis par Fengon son frere, & autre occurrence de son histoire.

84 : Actes cruels & detestables de quelques jeunes citoyens, sur une damoiselle : avec le discours, & succez de la poursuite faite pour ce crime.

85 : Grande trahison exercee contre le salut du saint roy Kanut, occis en l'Eglise par la conspiration de ceux mesmes de son sang.

86 : Comme un Cacique, ou Roitelet en l'Isle Espagnole, se revolta contre le roy d'Espagne, pour ce que le gouverneur lui avait dénié justice, avec plusieurs autres succes faisant suite à ceste histoire.

87 : Acte meschant et cruel du sieur de St Jean de Ligoure gentilhomme lymosin faisant occire sa femme & toute sa famille, & bruslant son chasteau, transporté de desespoir & furie, & quelle fut sa fin.

88 : Quelle fut la fin des enfants de l'Empereur Frederic deuxième du nom, pour s'estre revoltez de l'eglise, & ayant persecuté le souverain pasteur, seans à Rome.

Tome VII (À Rouen, chez Pierre Calles, 1604)

101 : De l'estrange tyrannie de Durst roi des Escossois, conspiration contre luy, mort des conjurateurs, & en fin ruine d'icelluy Prince.

102 : Desloyauté des Romains sur les héritiers d'Arviragus roy de la Grande Bretagne, & la vengeance qui en fust prise, & autres diverses & cruelles occurrences.

103 : Accidents divers advenus à Apollonie Roy des Tyriens : ses malheurs sur mer, ses pertes de femme et fille & la fin heureuse de tous ensemble.

104 : Plaisantes & loyales amours de Camille et Emilie Aretins, & quelle traverses sentirent, & la fin miserable de cette affection.

105 : De la haine des Princes de Boesme Venceslas et Boleslas, d'ou el le prit source, & la fin pitoyable de Venceslas par les menées & trahisons de son pere.

directement aux lecteurs et leur promet de varier les sujets pour leur être agréable, et annonce le sujet de l'histoire suivante. Le narrateur recherche explicitement le contentement des lecteurs et veut satisfaire leur curiosité, comme le montre cet *excipit* de la sixième histoire du cinquième tome :

Mais laissons ces insulaires esloignez de nos terres, & n'ayant rien de commun avec la courtoisie, qui nous est plus qu'à eux ordinaire, & naturelle, & voyons si nous pourrons rien trouver par deçà qui serve au contentement diversifié de nos esprits desireux de choses nouvelles<sup>96</sup>.

Cette nouvelle sera en effet suivie d'une nouvelle privée, racontant comment un père de famille, Jean de Ligoure, assassine ses enfants et sa femme. La variation thématique s'appuie également sur une variété géographique. Chez Belleforest, l'Orient est synonyme de barbarie et de tyrannie, l'Italie représente la jalousie et les amours funestes, l'Espagne les crimes d'honneur. La topologie s'appuie ainsi sur une topographie, le conteur reprenant à son compte une série de lieux communs qui circulaient à la Renaissance. Dans le même esprit, il termine une nouvelle sur les massacres des rois de Tunis par ces mots, avant de raconter l'histoire d'une fille qui se suicide par amour :

Mais il est desormais temps de laisser ces Mores avec leurs infidélitez, ambitions, & felonniez, pour visiter l'Europe, & y chercher quelque fait tragique qui ne soit si sanglant, & hideux, & où la diversité des meurtres, & conspirations ne soit fascheuse aux liseurs courtois, & envieus aux Damoiselles, lesquelles pourroient sentir quelque effroy, oyant des discours tant esloignez de la compassion qui leur est naturelle<sup>97</sup>.

Variation des sujets revient également à s'adresser à un large public. Belleforest oppose ici un public masculin friand d'histoires guerrières et politiques à un public féminin, plus

---

106 : Bratislas Prince de Boesme devient amoureux de Judith fille de l'empereur Othon III du nom, la ravit d'un monastere & ce qui en advint.

107 : Loyauté d'Aben Sahumor Africain envers son espouse captive & comme il la delivra & de la mort des deux amants.

108 : Mort pitoyable d'une Damoiselle, emprisonnée par son mary, à cause de son impudicité, & divers accidens survenus pour ce faict illicite.

109 : De la severité usee par le Roy d'Espagne Philippe II sur Jean Tacon & Duene Marie de Castro, pour s'estre indiscrettement gouvernez en leurs chastes amours.

110 : Accidens pitoyables advenus en la maison des roys de Tunes, & divers massacres y commis pour l'ambition de ceux qui aspiroient à la couronne.

<sup>96</sup> Belleforest, *Le cinquième tome des histoires tragiques*, Lyon, B. Rigaud, 1581, p. 495.

<sup>97</sup> Belleforest, *Le septiesme tome des histoires tragiques*, Lyon, B. Rigaud, 1595, p. 312. Il faut noter par ailleurs que dans l'édition de Rigaud, cette nouvelle figure à la dixième place dans un recueil de 18 nouvelles, alors qu'elle se trouve à la dernière place dans l'édition rouennaise de Pierre Calles de 1604, réduite à 10 nouvelles.

---

enclin à préférer les récits d'amours funestes et sanglantes. L'éventail élargi des sujets et l'alternance entre histoires publiques et privées donne la possibilité à chaque lecteur de pratiquer des lectures verticales, par sujet, de créer des groupements de nouvelles, ou au contraire de se divertir en lisant tantôt des nouvelles politiques, tantôt des récits amoureux.

De façon comparable, voici comment se termine une nouvelle amoureuse, la deuxième du cinquième tome :

Heureux couple d'amants, si votre vertu eût succédé une fortune digne d'une si sainte liaison, heureux notre temps de se vanter de telles perfections, lesquelles il ne faut peindre en l'air, comme les loyautés d'un Amadis & Oriane, veu que la vérité découvre le faict, & que nostre memoire est encore toute fraische de l'accident, n'ayant guere plus de vingt ans du succez de l'histoire presente, a laquelle je m'extray fin, pour chercher nouveau appast, pour l'appetit de ceux à qui je desire plaire<sup>98</sup>.

L'image de l'appât est explicite et montre bien la fonction de la variation et de l'alternance thématique qui permet de dynamiser la lecture, mais qui sert également à inscrire une forme de régularité, de va-et-vient que le lecteur peut prévoir et atteindre. Dans ce sens, elle est facteur de cohésion et permet une lecture anticipatrice, créative, dans le sens où le lecteur devance le narrateur en imaginant le sujet de la prochaine histoire.

La variation s'appuie sur la variété et les deux principes centraux du recueil de nouvelles depuis Boccace s'articulent parfaitement et se renforcent mutuellement. En effet, peu à peu, Belleforest, en élargissant le champ de l'histoire tragique à des domaines éloignés des amours funestes, crée sa propre topique en reprenant de recueil en recueil des thèmes sanglants et barbares, et les recueils deviennent des variations sur la vengeance plus que sur l'amour. Cela prépare d'autres systèmes de composition de recueils qui, suivant les modes et les époques, peuvent combiner la dimension sentimentale et la dimension funeste ou bien les exclure et préférer un mélange du comique et du tragique. À cet égard, l'évolution de l'histoire tragique au cours du XVI<sup>e</sup> siècle suit en parallèle celle de la tragédie qui tourne de plus en plus autour de la représentation de la vengeance, comme l'a montré Elliott Forsyth<sup>99</sup>. Cette reprise thématique est un élément essentiel de l'identité générique qui se forge peu à peu, et le véritable moteur interne de la mode des histoires tragiques. Dernière chaque

---

<sup>98</sup> Belleforest, *Le cinquième tome des histoires tragiques*, Lyon, B. Rigaud, 1581, p. 175-176.

<sup>99</sup> Elliott Forsyth, *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, Paris, Honoré Champion, 1994.

nouvelle, se profile en filigrane le scénario à venir, anticipé et imaginé par le lecteur qui a déjà lu d'innombrables récits sur les mêmes thèmes.

## 2) *Mise en place d'une topique : reprise et variation de motifs narratifs*

Quand Belleforest s'en empare, l'histoire tragique n'est pas encore perçue comme un genre. C'est cet auteur qui va façonner le genre tout au long de sa collection de cent dix nouvelles, étalée sur plus de vingt ans. On a vu que le conteur reprenait de recueil en recueil les mêmes grandes thématiques, quitte à accentuer tel ou tel thème, lui donnant une couleur différente. Parallèlement à ces reprises thématiques, une autre forme de reprise et variation va créer un effet de continuité et de cohérence dans la collection : la mise en place progressive d'une topique des histoires tragiques. On peut en effet reprendre la théorie de la topique d'Ernst Robert Curtius, qui permet de montrer la continuité d'œuvres médiévales travaillant sur des séries de lieux communs identiques :

Parmi les antiques bâtiments de la rhétorique, la topique constitue le magasin. On y trouve les idées les plus générales, celles que l'on pouvait utiliser dans tous les discours, dans tous les écrits<sup>100</sup>.

Si la topique est utilisée par les orateurs et les pédagogues<sup>101</sup>, elle peut également s'appliquer de manière élargie à la narration, constituant un réservoir de lieux communs réutilisables pour chaque écrivain. Cette topique au sens large, comme théorie des lieux communs (épisodes et formes récurrents, motifs narratifs), reconstituée par le lecteur à partir des sept tomes d'histoires tragiques grâce à des recoupements, a pu fonctionner à la fois dans l'esprit de l'auteur comme répertoire facilitant l'invention, et aussi chez les lecteurs qui attendaient lui aussi le déploiement de certains lieux communs ou motifs clés à travers les nouvelles. Ces *topoi*, véhiculés par Belleforest, répétés de nouvelles en nouvelles, vont devenir pour le lecteur de véritables signaux génériques ; la construction du genre est pragmatique et progressive, reposant sur la création de compétences, de reconnaissances chez le lecteur. Ce genre se constitue sans normes, sans règles imposées de l'extérieur mais par recoupement et reprises de manière interne comme un ensemble de structures, de thèmes, de motifs repris inlassablement, la satisfaction du lecteur devenant la première règle du genre.

---

<sup>100</sup> Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, P.U.F., 1956, repris chez Presses Pocket, 1986, p. 149.

<sup>101</sup> Voir sur ce point l'ouvrage d'Ann Moss, *Les recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*, Genève, Droz.

Cette forme de création par stéréotypes, fort comme elle à la Renaissance, s'intègre parfaitement au souci de variété et de variation qui dirige les recueils de nouvelles depuis Boccace ; elle explique également le succès du genre qui fonctionne par allégeance et reprise de formules qui ont connu un succès commercial. Il ne s'agit pas de recenser l'ensemble des lieux communs véhiculés par la collection mais de montrer comment certains motifs, certaines formes et certains épisodes centraux reviennent régulièrement, dans le cadre d'une écriture et d'une lecture sérielles fonctionnant par duplication, reprise et surprise, car la surprise, comme dérogation au code, ne se comprend que par rapport à ce code, intégré par le lecteur et l'auteur. Il y a bien un effet cumulatif, dû à la forme même du recueil qui brasse et reprend la même topique, de livre en livre.

Cette topique comprend des lieux communs rhétoriques, des éléments du discours ; mais également des lieux communs narratifs, des motifs (épisodes clés repris et répétés) ; et des lieux communs thématiques (idées générales véhiculées et reprises dans les différents récits). Ces trois types ne s'excluent bien évidemment pas et se combinent quelquefois dans des pages purement ornementales, des artifices rhétoriques rajoutées par l'auteur pour satisfaire son public et signer de beaux morceaux de bravoure.

### *Les lieux communs rhétoriques ou les ornements du discours*

L'image de Belleforest au XVI<sup>e</sup> siècle était celle d'un habile prosateur, expert en rhétorique. C'est cette image qu'il donne de lui-même dans le paratexte de ses recueils et souligne qu'il a ajouté des discours moraux pour améliorer le texte italien, trop rude selon lui. Ces éléments ajoutés par le traducteur français, ce sont à proprement parler des ornements utilisant des formes bien connues de la rhétorique ou de la prose antiques. Ces lieux communs jalonnent toutes les histoires de Belleforest et sont manifestées par des titres en manchette qui résument le propos et indiquent le début de l'ajout rhétorique. Ces éléments sont purement ornementaux et ne contribuent absolument pas à développer l'intrigue, ils permettent à l'auteur de faire durer la nouvelle en donnant la parole à ses personnages qui dissertent à loisir, parlant comme des orateurs. Ainsi, on observe que dans ses nouvelles politiques ou tragiques, Belleforest multiplie les discours des héros à leur entourage, et reprend principalement la forme de la harangue, du discours judiciaire. Ces discours à la première personne et au style direct fonctionnent tous sur le même modèle rhétorique éprouvé : adresse

directe au destinataire, annonce du sujet, rappel de grands exemples antiques ou des exploits des ancêtres glorieux pour convaincre le destinataire, appel à la morale, à la patrie, péroraison pathétique, dans la grande tradition antique. Quand on lit les première, cinquième et sixième nouvelles du tome V dans l'édition de Benoist Rigaud, on trouve dans chaque histoire pas moins de trois harangues qui ponctuent l'action sans pour autant influencer sur le cours du récit : dans la première nouvelle, le Chérif, roi usurpateur de Fez, galvanise ses soldats, et à la fin du récit, son fils et héritier harangue lui aussi les soldats. De même, dans la sixième nouvelle, le Cacique, chef des indiens d'Amérique de l'île, révolté contre l'occupant espagnol tyrannique, harangue lui aussi ses hommes, et parallèlement, le vice-roi envoyé par les Espagnols lui répond en bonne et due forme, recevant lui-même une réponse ornée du Cacique. Par ailleurs, Belleforest explique que le Cacique est un orateur très fin et très habile mais place dans sa bouche des références à l'Antiquité européenne ou à l'histoire espagnole (parallèle de son esclavage avec celui des Mores, parallèle avec d'autres révoltes dans l'empire espagnol), mention peu vraisemblable, étant donné que le cacique Henri est un chef indigène qui n'a eu qu'un contact assez bref avec la culture de ses oppresseurs. Ces harangues sont manifestées telles quelles dans le texte et sont détachées de l'ensemble du récit par des titres comme « Henry cacique aux Indiens <sup>102</sup> », « Harangue de François de Neubourg, vice roi au cacique Henry <sup>103</sup> », « Harangue du roi Kanut aux Estats de Dannemarc <sup>104</sup> » dans la cinquième histoire, « Harangue du Serif à ceux de sa nation <sup>105</sup> », « Harangue du capitaine turc à ses hommes <sup>106</sup> » (mentionnée en manchette) ou « Le Prince Serif à ses soldats, n'osant assaillir les Turcs <sup>107</sup> ». On trouve des discours de ce type depuis le début de la collection, puisqu'on trouve dans le second tome une « harangue du seigneur de Dubdu à ses amis, les exhortant à la guerre contre Saich », à laquelle répond la « harangue d'un vieillard à son seigneur <sup>108</sup> ». La harangue, de quatre à cinq pages en moyenne, semble constituer un passage obligé de chaque nouvelle, si bien que l'on peut se demander si elle n'est pas un point d'ancrage dans la construction du texte, d'autant plus qu'elle fonctionne généralement par paire ; elle constituerait dès lors un pivot à partir duquel le narrateur ordonne son texte, insérant du récit entre chaque grande harangue, plutôt qu'une cheville. À ce titre, la harangue deviendrait la forme centrale des

<sup>102</sup> Belleforest, *Le cinquième tome des histoires tragiques*, Lyon, Rigaud, 1581, p. 454.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 483-488.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 397-403.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 46-49.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 83-86.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 91-93.

<sup>108</sup> Belleforest, *Le deuxième tome des histoires tragiques*, Lyon, Rigaud, 1591, p. 790 et 796.

histoires, leur élément principal, le moyen d'élever le genre<sup>109</sup>. Dans ces discours, Belleforest donne une dimension héroïque à ses personnages, qui parlent comme les généraux chez Tite-Live ou les orateurs chez Cicéron et à en croire le narrateur, leur éloquence est fort efficace :

Le Turc rusé & cauteleux, usa de tel fard en exprimant une grande passion en ses paroles, & tristesse en son visage, que le Roy, affineur des plus rusez, se vit pris a la pipée : & va incu de ces all'echemens, & chatouilleuses louanges, se laissa gagner à son grand prejudice<sup>110</sup>.

Il reprend les lieux communs de la harangue antique en les adaptant aux circonstances de son récit avec plus ou moins de cohérence et de succès, créant quelquefois des effets d'incohérence et ou d'in vraisemblable. En trois ou quatre pages, il déploie son savoir-faire rhétorique et entend élever et noblir le style de Baudouin. Il poursuit et accroît cette pratique lorsqu'il ne traduit plus directement le conteur lombard. Ainsi, un bon discours peut rejaillir sur l'appréciation générale de la nouvelle et Belleforest compte sur les faveurs de ce public cultivé, capable de reconnaître un bon orateur. Le discours des personnages devient un élément attendu par le lecteur et constitue une composante de l'histoire tragique, et ce jusqu'à Rosset qui mettra dans la bouche de ses personnages de beaux discours sur l'échafaud. Camus, quant à lui, ôtera tous ces artifices rhétoriques, qu'il perçoit comme des éléments trop proches du romanesque et donc condamnables selon lui, qui veut lutter contre les romans.

Dans les nouvelles racontant des amours funestes, Belleforest introduit un autre type de discours codifié et bien connu de ses lecteurs : l'épître amoureuse, assortie de quelques poèmes en l'honneur de la bien-aimée, sonnets ou ode. Ces textes sont intégrés dans le récit, mis dans la bouche du personnage de l'aimant, et en cela, Belleforest s'inscrit dans la continuité des conteurs médiévaux et de Marguerite de Navarre. La missive amoureuse, transmise par une servante dévouée à sa maîtresse, parcourt toute la littérature narrative amoureuse de l'époque ; on la trouve à la fois dans les *Amadis* et dans *Les Éthiopiennes* traduites par Amyot, dont Belleforest se réclame dans le paratexte de son troisième tome. Du roman grec aux romans de chevalerie ou aux contes courtois, circulent les mêmes « fragments d'un discours amoureux », avec de subtiles variations. Ainsi, dans la deuxième nouvelle de son cinquième tome, intitulée « Cœur genereux d'une damoiselle française exposée avec son mary en une isle deserte de l'Océan, & comme elle en fut délivrée », Belleforest réécrit une

---

<sup>109</sup> Ce sont ces passages que l'on retrouve dans *Le thresor des Histoires tragiques*, publié en 1581 par Gervais Mallot.

<sup>110</sup> Belleforest, *Le cinquième tome des histoires tragiques*, Lyon, Rigaud, 1581, p. 70.



histoire tirée de l' *Heptaméron*, en développant notamment les ajouts poétiques, montrant la ferveur du jeune homme pour sa pudique maîtresse. La nouvelle reproduit le schéma classique du jeune homme essayant de séduire une jeune fille chaste et vertueuse, qui se méfie de ses paroles pour finir par lui témoigner de l'intérêt et enfin accéder à ses désirs. Cette classique préparation en trois étapes se retrouve dans des nouvelles de Boaiustau, de Belleforest mais également chez d'autres conteurs dont Marguerite de Navarre. En reprenant ce schéma, Belleforest satisfait aux codes narratifs en vigueur et cherche à intéresser le public traditionnel de contes galants, à lui donner des gages de son talent en insérant des poèmes amoureux qu'il met dans la bouche du jeune amant. Ainsi, dans cette nouvelle, on trouve trois poèmes de ce type : une ode où le poète-amant se peint sous les traits d'un marin amoureux implorant Thétis et bravant les tempêtes, puis un poème où il se représente en amoureux transi, victime de la froideur et du dédain de sa maîtresse, et enfin un dernier poème entonne un véritable hymne à la mort et un appel à la délivrance lorsque les amants découverts sont abandonnés sur une île déserte par le frère de la jeune femme. Ces poèmes s'inscrivent dans la topique amoureuse de l'époque et ne cherchent guère à s'écarter du modèle traditionnel, mêlant la poésie pétrarquaisante et le modèle antique de l'héroïde ovidienne. Pour Belleforest, poète galant à ses heures et auteur d'anthologies poétiques, insérer des poèmes ne répond à aucune nécessité narrative ou fonctionnelle : pas plus que les harangues et les discours rhétoriques, les pièces amoureuses ne servent au développement de l'action ; ils sont là pour montrer les compétences poétiques de l'auteur et pour attirer un public friand de ces pièces galantes, élevant là aussi la prose de Belleforest et l'ornant des prestiges de la poésie. Parallèlement, les plaintes des amants constituent un autre élément récurrent des histoires d'amours funestes et jalonnent toute la collection, et ce bien au-delà des histoires tragiques, notamment les histoires galantes du début du XVII<sup>e</sup> siècle comme *L'Enfer d'amour* de Du Pont. La deuxième nouvelle du cinquième tome ne déroge pas à cette règle sous-entendue et implicite : au moment où la jeune femme se retrouve seule, après la mort lente et douloureuse de son amant, Belleforest rappelle de manière indirecte ce lieu commun en ces termes :

Je ne veux m'amuser à discourir les regrets & complaints qu'elle faisoit, ny avec quelles maledictions elle consacroit la teste de son frere, veu que chacun peut penser que peut dire celui qui est tourmenté jusques au desespoir & sur tout une femme, laquelle souffrant plus que ne doit, parle & vomist le foudre de ses injures, plus vives & vehementes, que ne requiert la raison et qui ne sont gueres seantes à personne signalee<sup>111</sup>.

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 171-172.

L'élision du discours plaintif est elle-même un lieu commun et Belleforest se replace dans la lignée de conteurs médiévaux et renaissances en adoptant ce raccourci déjà présent dans les *Amadis de Gaule*. *Amadis* réapparaît de manière plus ou moins explicite dans ces nouvelles, comme modèle inavoué et contre-modèle affiché. Ainsi, la jeune femme reproche à son courtisan de parler comme Amadis<sup>112</sup> et de la bercer de mielleuses et trompeuses paroles et la *finale* de la nouvelle montre bien l'attachement réel et le détachement apparemment souhaité du modèle chevaleresque. Le lieu commun du discours amoureux devient la marque des histoires sentimentales et se développera encore plus au tournant du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècles, dans des textes comme *Le Promenoir de Monsieur de Montaigne* de Marie de Gournay ou dans *l'Enfer d'amour* de Du Pont, ainsi que dans les histoires de Nervèze et Laffemas, occupant de plus en plus de place dans les récits, sans être pour autant fonctionnel. Leur développement est tel que Jean-Pierre Camus et Charles Sorel, qui critiquent le genre de l'histoire tragique, l'identifient au genre même et souhaitent s'en débarrasser. Les éléments répétés et repris de nouvelle en nouvelle chez Belleforest et ses successeurs constituent eux aussi des signaux génériques, adressés au lecteur qui les attend et peut les lire de manière autonome, tout comme les harangues et grands discours rhétoriques. Ces passages s'adressent avant tout à un public féminin qui apprécie les romans sentimentaux et s'appuient sur la rhétorique traditionnelle du discours amoureux tragique, accumulant exclamations, expressions pathétiques et *adunata* en cascade. À y regarder de près, il y a peu de différences entre les discours amoureux des personnages de l'*Astrée* et ceux des amants de nos histoires tragiques, les histoires tragiques plus tardives imitant et s'inspirant des romans sentimentaux en vogue au début du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>113</sup>. *L'enfer d'amour* se spécialise dans ce type de discours et les accumule.

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>113</sup> Sur la question de l'interférence entre roman chevaleresque, roman sentimental et histoire tragique, voir l'article de Michel Simonin, « La disgrâce d'*Amadis* », repris dans *L'encre et la lumière*, Paris, Honoré Champion, 2004.

### *Les lieux communs narratifs ou motifs*

D'histoire en histoire, Belleforest reprend les mêmes péripéties, les mêmes techniques de relance de l'intrigue, les mêmes scènes-types, les mêmes motifs.

### *Motifs chevaleresques et médiévaux*

Ces motifs, Belleforest les emprunte à la tradition narrative de son temps, héritée des conteurs de la Renaissance mais également de certains romans médiévaux, dont les romans de chevalerie. Ainsi, si Boaistuau reprend dans sa sixième nouvelle le motif du combat entre deux chevaliers pour l'honneur d'une dame, son successeur immédiat va réutiliser ce motif éminemment romanesque au début de la collection dans les nouvelles héroïques comme la septième nouvelle du premier recueil, très proche de Boaistuau. Le motif disparaîtra peu à peu mais peut ressurgir ultérieurement, créant un effet d'anachronisme, comme dans la première nouvelle du recueil de Vérité Habanc, *Les Nouvelles histoires tant tragiques que comiques*, « La miserable fin des amours du Baron de la Tour et de la gracieuse Rozelinde ». Dans la même veine romanesque et héroïque, le motif des frères d'armes inséparables issus des romans de chevalerie et plus loin de la chanson de geste réapparaît chez Belleforest puis chez Habanc (troisième histoire). Les histoires sentimentales développent le *topos* de sœurs amoureuses transmises par l'inévitable confidente et entremetteuse, héritière de Dariolotte, servante de la mère d'Amadis<sup>114</sup>. Du récit médiéval, les auteurs d'histoires tragiques reprennent bien d'autres lieux communs comme celui du cœur mangé : Claude Gaignebet<sup>115</sup> avait montré la permanence de ce motif à travers le Moyen Âge et on peut le retrouver chez Belleforest puis abondamment chez ses successeurs, Rosset et Camus, notamment dans « Le cœur mangé », nouvelle tirée des *Spectacles d'horreur*.

De même, Belleforest, lorsqu'il traduit certaines nouvelles lestes ou comiques de Bandello, reprend sans hésiter le motif médiéval et boccacien du trompeur trompé, comme on peut le voir dans l'histoire de l'étudiant qui feint d'être mort et qui se fait enterrer vif, ou dans certains récits de moines paillards ou de curés avarés. Le retour de quelques personnages traditionnels du conte médiéval va également créer un effet de cohérence et de continuité.

---

<sup>114</sup> Sur ce point, voir l'article de Jean-Claude Arnould, « Amadis travesti : présence du roman dans les *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques* de Vérité Habanc », *Studi francesi*, 1990.

<sup>115</sup> Voir Claude Gaignebet, *Le cœur mangé*, Paris, Stock, 1979.

## *Motifs antiques*

Les motifs peuvent remonter à des traditions plus anciennes encore que la tradition médiévale. Dans les nouvelles amoureuses, il n'est pas rare que le conteur comtingeois reprenne le fameux épisode de l'amant enlevant sa bien-aimée sur un bateau qui en général échoue lors d'une tempête ou est attaqué par des pirates. Ces deux motifs sont interchangeables voire cumulables et servent de retournement narratif et de relance de l'action au milieu des nouvelles. Ce motif maritime, bien connu des lecteurs des romans grecs et des romans sentimentaux, est remis au goût du jour par la traduction des *Éthiopiennes* par Jacques Amyot. Dans la nouvelle citée précédemment, « Cœur généreux d'une demoiselle », Belleforest joue sur le motif en remplaçant le naufrage par un abandon sur une île déserte, qui a le même effet que le naufrage proprement dit. Marie de Gournay reprendra ce motif dans le *Promenoir de Monsieur de Montaigne*, Alinda et son amant échouant chez un prince thrace qui va tomber amoureux de la jeune femme. Tous ces lieux communs narratifs se multiplient et sont exploités sans vergogne par un narrateur cherchant à satisfaire son lectorat en reprenant les éléments topiques des productions narratives à la mode (roman grec, roman sentimental, roman de chevalerie)<sup>116</sup>. Dans ce sens, l'histoire tragique se comporte en héritière de la grande mode des *Amadis* et tente de récupérer le lectorat des romans de chevalerie, comme l'a suggéré Michel Simonin dans son article « La disgrâce d'Amadis ». Cette continuité de certains motifs tend à montrer les liens entre deux genres qui s'appuient sur les mêmes réseaux éditoriaux, puisque le Lyonnais Benoist Rigaud publie successivement la série des *Amadis* et les différents tomes de Belleforest.

## *Personnages récurrents : reprise ou constitution de types*

De nouvelle en nouvelle, les mêmes types de personnages reviennent. Si Belleforest a abandonné le principe du personnage récurrent comme le bouffon Gonnella de Bandello qui joue des tours à ses protecteurs Niccolo d'Este et son épouse, il insère dans ses textes des personnages interchangeables, comme la femme impudique dans la lignée de Messaline (l'impératrice Faustine, la comtesse de Celant), le tyran débordé par ses passions (Soliman,

---

<sup>116</sup> Sur la question des liens entre roman grec et roman baroque, notamment sur la reprise topique, voir l'ouvrage de Georges Molinié, *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif sous Louis XIII*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1982.

les rois de Tunis, les rois goths ou nordiques, le duc de Ferrare), le mari jaloux allant jusqu'au meurtre, les amants infortunés dans la lignée de Roméo et Juliette (la duchesse d'Amalfi et son époux secret). Ce phénomène de reconnaissance des types par le lecteur s'appuie sur un système de renvoi et de parallèle à d'autres figures connues, personnages mythologiques ou historiques. Cela permet au lecteur de classer directement le personnage dans la série des tyrans sanguinaires comparés à Néron, Caligula et autres despotes romains, mentionnés par le narrateur en manchette. Ces mises en parallèle ont une double fonction : créer des classes de personnages et donc donner un effet de cohérence ; rendre l'histoire exemplaire et véridique par la comparaison avec un personnage extérieur à la fiction, connu de tous les lecteurs. Ainsi, Belleforest peut suggérer à ces lecteurs l'horreur de ses crimes de personnages qui surpassent Médée, Thyeste en cruauté, poussant jusqu'au bout une logique de la surenchère et du paroxysme tragique, afin de provoquer l'émotion des lecteurs. Les personnages mythologiques ou historiques (les empereurs romains deviennent des étalons en matière de tyrannie et de cruauté) accréditent paradoxalement la fiction de Belleforest, car ils sont bien connus des lecteurs et qu'ils constituent des références incontournables, presque plus réelles que des références historiques, car ils relèvent de l'archétype. En revanche, Belleforest ne fait pas de comparaisons internes entre des personnages fictifs contenus dans le même recueil. C'est la figure mythologique, plus générale et exemplaire, qui sert d'intermédiaire entre les deux.

### 3) *Motifs typiques de l'incipit et de l'excipit : locus amoenus et transitions narratives*

Non seulement les motifs sont réinvestis, mais ils sont également repris aux mêmes étapes clés du récit, au même emplacement. Le lecteur peut ainsi s'attendre à trouver au début de chaque nouvelle un éloge du cadre du récit. En effet, dès l'ouverture, le narrateur trace un portrait extrêmement valorisé de la ville ou du pays où se déroule l'action, pour ensuite créer un effet de contraste entre ce cadre idyllique et la noirceur des personnages qu'il abrite. Ce lieu commun n'est autre qu'une reprise du fameux *locus amoenus*, lui-même présent chez Boccace. Belleforest commence ainsi sa vingtième nouvelle, « Vie désordonnée de la comtesse de Celant », dans le second tome, par un éloge de la ville de Casal, qui a vu la naissance de son héroïne, Marie Blanche, future comtesse de Celant. La beauté de la ville est rapidement opposée à la dépravation et aux manigances à venir de la dame. Ce procédé se décline dans la trente-cinquième nouvelle, où le narrateur commence par un éloge de Dubdu, cité africaine installée sur une forte montagne. La diversité des lieux du récit ne nuit pas au

rapprochement de ces mêmes lieux sur le plan rhétorique, dans la mémoire du lecteur qui les associe immédiatement. Le *topos* se poursuit chez les successeurs de Belleforest, comme Bénigne Poissenot<sup>117</sup> qui le développera de manière importante quitte à retarder le début du récit, Vérité Habanc ou plus tard François de Rosset, et constitue la première étape du récit. Le code se construit peu à peu et Belleforest l'insère dans sa collection. De même, la fin de chaque nouvelle de Belleforest constitue une transition, résumant l'histoire et en tirant une leçon et annonçant le sujet suivant. Dans ces conclusions, Belleforest reprend inlassablement la même formule, consistant à souligner la diversité des lieux et des histoires et à en faire une source de plaisir pour les lecteurs. Il annonce le sujet de manière comparative, laissant attendre une histoire encore plus insoutenable que celle qu'il vient d'achever, créant un effet d'attente chez le lecteur qui joue d'effets de *crescendo* et de gradation.

Mais c'est assez discouru sur cestuy-ci, veu que l'histoire diversifiée de nos recits, nous appelle à mettre d'autres en jeu, qui n'ont esté gueres plus heureux que ceux desquels vous avez desja gousté l'histoire<sup>118</sup>. »

« Mais laissons ces insulaires esloignez de nos terres, & n'ayant rien de commun avec la courtoisie, qui nous est plus qu'à eux ordinaire, & naturelle, & voyons si nous pourrons rien trouver par d'ice qui serve au contentement diversifié de nos esprits desireux de choses nouvelles<sup>119</sup>. »

En outre, il n'est pas rare que le Commingeois précise que l'histoire est récente et de source sûre, pour souligner sa véridicité (conformément aux codes de la nouvelle depuis Boccace), qu'elle soit réelle ou fictive, dans l'esprit du lecteur, pour relever ainsi l'horreur du récit :

« Voyez là l'histoire autant rare qu'on puisse lire, & où les accidents y estant divers, l'homme sage a de quoy y apprendre plusieurs bons traits pour prendre esgard au maniement des affaires de ce monde, & pour y voir le peu de fiance que les grands doivent avoir en la seule fortune, veu le malheur qui suit la vie & la félicité des Monarques, & hommes les plus signalez de la terre.[...] J'ay appris cecy par la relation & memoire d'un gentilhomme, qui fut present à tout cecy, & estoit du nombre des soldats chrestiens delivrez des Arabes, & lesquels depuis vainquirent les Turcs meurtriers du Pontife, qui de petit prestre,

<sup>117</sup> Voici comment Poissenot fait commencer le récit dans sa cinquième histoire : « La ville de Montpellier, renommée par toute l'Europe à cause de l'université en médecine tresfameuse, qui souloit par ci devant faire bruir son los par tout, estoit bien, avant les desolations qui luy sont survenues pour avoir changé de religion et espousé le parti des Protestants qu'elle tient encores pour le jour d'huy, une des plus belles plaisantes et delicieuses villes de la Gaule Narbonnaise<sup>117</sup> » (Poissenot, *op. cit.*, p. 213).

<sup>118</sup> Belleforest, *Le deuxiesme tome des histoires tragiques*, Lyon, Rigaud, 1591, p. 95.

<sup>119</sup> Belleforest, *Le cinquiesme tome des histoires tragiques*, Lyon, Rigaud, 1581, p. 495.

se rendit monarque, & a si bien basti le fondement de son empire que son fils, a present succedant a ses biens est le plus grand & le plus redouté prince qui soit guere en toute l'Afrique<sup>120</sup>. »

Belleforest reste ici proche de la tradition du miroir des Princes, cherchant à plaire et à instruire les grands de ce monde, mais il s'adresse également à un public plus large, n'hésitant pas à interpeller les amoureux parmi ses lecteurs, comme nous l'avons précédemment vu avec l'adresse du narrateur à l'« heureux couple d'amants ».

Le début et la fin de chaque nouvelle sont donc programmées, s'inscrivent dans des codes répétés inlassablement qui donnent un rythme à la lecture et un aspect formulaire à chaque histoire : l'effet de série progresse au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture.

#### *Un lieu commun de l'ouverture du récit : la déploration des misères de notre temps*

Parallèlement aux lieux communs du récit, Belleforest jalonne ses interventions morales dans le récit de lieux communs moraux. En effet, le discours qui feuillette le récit des histoires tragiques est tout à fait dans la lignée de certains recueils de lieux communs et ressemble quelquefois à un centon de sentences morales antiques. Ainsi, chez Belleforest, la déploration sur les misères de notre temps et sur la décadence morale de l'époque et des hommes commence à poindre, d'abord dans les préfaces des recueils puis dans le corps même du texte, dans les discours du narrateur. Ce discours décadentiste, marque de l'orateur, reprenant le fameux « *o tempora, o mores* » de Cicéron, va devenir un élément privilégié de l'histoire tragique, permettant de justifier les récits les plus sanglants et les plus scandaleux des recueils. Ce discours passe au premier plan, se retrouve dans les premières lignes de l'histoire dans quelques nouvelles de Belleforest, servant à la fois d'avertissement aux lecteurs et d'appât suscitant la curiosité de ces mêmes lecteurs, avides d'apprendre les circonstances horribles qui vont être développées dans le corps du récit. L'aveu des misères de notre temps se combine ainsi à l'avertissement au lecteur, le deuxième élément découlant presque logiquement du premier et entraînant la conviction du lecteur. Après Belleforest, Rosset va le reprendre systématiquement en début de nouvelle dans son recueil, empruntant à Belleforest et à bien d'autres auteurs les comparaisons habituelles montrant la cruauté et la monstruosité de l'homme, pire que les « tigres d'Hyrkanie » ou les bêtes monstrueuses d'Afrique.

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 99.

Ce *topos* des misères de notre temps se décline suivant plusieurs modes, Belleforest rejetant la faute sur un peuple particulier. En effet, en fonction du sujet et du cadre du récit, le successeur de Boaistuau déplore tantôt la barbarie des Africains, la rudesse des Scandinaves, la fourberie des Italiens, la fierté et la jalousie des Espagnols. Pour Belleforest, ces tentatives de psychologie des peuples, véritables lieux communs circulant dans tous les textes contemporains, servent à expliquer les événements tragiques racontés dans la suite du récit. Ainsi, il justifie toujours ces discours moraux sur les peuples en les présentant comme de sages explications nécessaires. Après avoir disserté de l'instabilité politique en Afrique, il justifie la pause narrative et s'explique en ces termes :

j'ay entrepris le present discours lequel j'ay ramené de loing, tant pour le plaisir du lecteur, diversifiant ainsi l'histoire, que pour monstrier que les Mahometans de tous temps n'ont gueres jamais senty de grandes traverses, que par les emotions de ceux qui souz ombre de sainteté, alteroyent les seigneuries, & changeans la forme de servir Dieu, taschoient aussi à toutes fins de s'investir des Royaumes & Principautez<sup>121</sup>.

Il reprend le même lieu commun dans l'ouverture de la dixième nouvelle du sixième recueil, consacrée aux massacres et aux luttes de pouvoir chez les rois de Tunis :

Ce n'a pas esté sans cause, que les anciens ont dit en commun proverbe, que toujours l'Affrique, emporte quelque cas de nouveau, ou nourrit quelque monstre. [...] Mais à quoy (direz vous) sert une telle & si longue digression, puisque votre subject tend à la preuve des malheureux succez causez ordinairement par l'ambition au faict du gouvernement des Royaumes ? Beaucoup, certes, car sans ce discours, à peine aurez vous pleine cognoissance de l'histoire que je vous veux reciter<sup>122</sup>.

De même, après un grand discours sur les peuples récemment découverts, il écrit :

Je n'ay faict ce discours sans grande raison, veu qu'en ceste histoire je pretens deduire les causes de la rebellion d'un roitelet [...] en ce nouveau pays decouvert de nostre temps, qu'on appelle les Indes occidentales<sup>123</sup>.

Les allusions aux guerres de religion qui ensanglantent la France à cette époque restent minces et figurent plus dans les préfaces et dédicaces que dans le corps même du récit, Belleforest évitant les sujets qui aborderaient ces événements de manière trop directe.

<sup>121</sup> Belleforest, *Le cinquième tome des histoires tragiques*, Lyon, Rigaud, 1581, p. 42.

<sup>122</sup> Belleforest, *Le sixième tome des histoires tragiques*, Lyon, Rigaud, 1583, p. 273-274.

<sup>123</sup> Belleforest, *Le cinquième tome des histoires tragiques*, Lyon, Rigaud, 1581, p. 444.



L'Orient deviendrait donc un étaphorique de la cruauté et permettrait de peindre sans retenue des scènes horribles, d'autant plus atroces qu'elles sont éloignées du lecteur. Cette construction par *topoi* moraux se retrouve chez d'autres auteurs d'histoires tragiques, notamment chez Jean-Pierre Camus, qui assimile ses personnages à leur nationalité et aux défauts attachés à leur appartenance ethnique. Ainsi, pour l'évêque, les Allemands sont des ivrognes et poussés au crime par cette faiblesse, de même que les Italiens sont d'un naturel rusé et fourbe<sup>124</sup>, qui les pousse à la vengeance et à la cruauté, alors que les Espagnols, fiers et soucieux de leur honneur, n'hésitent pas à punir de mort l'adultère ou la trahison. Ces éléments topiques, que l'on trouve dans bon nombre de textes de l'époque, narratifs ou discursifs, permettent à l'auteur des *Spectacles d'horreur* de constituer des types, d'inscrire les cas particuliers dans une forme de généralité et donc de donner de l'universalité à ces cas, et d'octroyer une portée exemplaire aux récits.

#### *Exorde-mise en garde ou comment attirer le lecteur en le repoussant*

Derrière le discours décadentiste, se profile un autre lieu commun absolument central dans l'histoire tragique : l'exorde-mise en garde, qui entend repousser le lecteur, au nom même de la décadence et des misères du temps. Ce type de début va devenir également une marque de fabrique, un signal générique pour l'histoire tragique : il s'agit d'effrayer le lecteur et de le dissuader faussement de lire des pages racontant des faits atroces, ce qui constitue évidemment une invitation indirecte à la lecture. Cette stratégie du détour qui pique la curiosité du lecteur alors qu'elle prétend lui éviter une lecture trop éprouvante ou pénible fonctionne comme un appât chez Rosset et Camus, mais également ensuite dans le roman noir. Ainsi, le début des *Chants de Maldoror* où Lautréamont parodie le roman noir et le romantisme frénétique n'est guère éloigné de la préface des *Spectacles d'horreur* de Camus :

Si tu es de ces timides Israélites, Lecteur, qui n'avoient pas le courage de passer la Mer rouge, à cause que ses flots qui paroisoient ensanglantez leur faisoient horreur, ne pousse point plus avant en la lecture de ce Livre, qui ne te représentera que des Spectacles de sang et de carnage. Mais si tu ressembles à Caleb et à Josué, qui se mesoquerent de ces coüarts espions de la terre de

<sup>124</sup> Voici quelques exemples tirés des *Spectacles d'horreur* (éd. R. Godenne, Genève, Slatkine, 1973) : « L'Italien accord selon son naturel » (p. 63), « La nation Allemande a cela de louable, qu'elle est extrêmement fidelle et attachee à sa parole, si bien que pour mille vies elle n'y manqueroit pas. Cecy parut au funeste Spectacle que vous allez entendre. » (p. 198), ou bien toujours sur les Allemands : « Chacun sçait combien cette nation sujette à s'enyvrer haït les larrons, et que le moindre larcin est un cas pendable. » (p. 340)

promesse qui rapportoient que cette contrée devoit ses habitans, et qu'elle estoit habitée d'Antropophages, ou mangeurs d'hommes, ne crains point d'ouvrir ces pages, et de traverser ce Jourdain ; Car tu trouveras parmy ces espines beaucoup de roses, et mesmes des fruits d'énorme grosseur, et d'une douceur singulière. Les bons Chirurgiens guerissent en maniant les playes des blessez, et en tirant le sang des veines des malades. Nous les imitons en tirant de bons exemples des actions les plus horribles que nous fournisse le grand theatre du monde. Que si nos plus délicates Dames ne font point de difficulté de se trouver aux lieux où se representent les Tragedies, qui sont les images des plus sanglantes cruautés qui se sont exercées, ny mesme de voir des Tableaux qui mettent des actes Tragiques devant les yeux : Que dis-je, mais mesmes d'assister quelque fois aux plus cruels supplices que la Justice fait endurer publiquement aux criminels ? Pourquoi te croiray-je si failly de cœur, Lecteur mon amy, que tu destournes ta vue de dessus ces lignes, qui ne sont en effect que des Peintures mortes des effects que les furieuses passions de Colere et de Hayne ont autre fois produites ?<sup>125</sup>

## LES CHANTS DE MALDOROR CHANT PREMIER

Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison ; car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre. Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre ; quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger. Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorees, dirige tes talons en arriere et non en avant. Écoute bien ce que je te dis : dirige tes talons en arriere et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle ; ou, plutôt, comme un ange à perte de vue de grues frileuses méditant beaucoup, qui, pendant l'hiver, vole puissamment à travers le silence, toutes voiles tendues, vers un point déterminé de l'horizon, d'où tout à coup part un vent étrange et fort, précurseur de la tempête. La grue la plus vieille et qui forme à elle seule l'avant-garde, voyant cela, branle la tête comme une personne raisonnable, conséquemment son bec aussi qu'elle fait claquer, et n'est pas contente (moi, non plus, je ne le serais pas à sa place), tandis que son vieux cou, dégarni de plumes et contemporain de trois générations de grues, se remue en ondulations irritées qui présagent l'orage qui s'approche de plus en plus. Après avoir de sang-froid regardé plusieurs fois de tous les côtés avec des yeux qui renferment l'expérience, prudemment, la première (car, c'est elle qui a le privilège de montrer les plumes de sa queue aux autres grues inférieures en intelligence), avec son cri vigile de mélancolique sentinelle, pour repousser l'ennemi commun, elle vire avec flexibilité la pointe de la figure géométrique (c'est peut-être un triangle, mais on ne voit pas le troisième côté que forment dans l'espace ces curieux oiseaux de passage), soit à bâbord, soit à tribord, comme un habile capitaine ; et, manœuvrant avec des ailes qui ne paraissent

---

<sup>125</sup> Jean-Pierre Camus, *op. cit.*, préface.

pas plus grandes que celles d'un moineau, parce qu'elle n'est pas bête, elle prend ainsi un autre chemin philosophique et plus sûr.<sup>126</sup>

Dans les deux cas, le lecteur est en quelque sorte sélectionné par l'ouverture : la lecture devient le fruit d'un mérite, d'un effort sur soi et la marque d'une forme de courage. Les auteurs d'histoires tragiques attirent le lecteur par provocation et flatterie déguisées : lire les histoires tragiques, ce n'est pas faire preuve d'un goût morbide pour l'horreur mais bien au contraire c'est prouver sa moralité et travailler à devenir meilleur. La lecture est à la fois présentée comme une transgression et comme un effort à faire sur soi. Quoi de mieux pour valoriser le lecteur ?

---

<sup>126</sup> Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, éd. Patrick Besnier, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche classique, 1992, p. 27-28.

## *BILAN*

Née en 1559 sous la plume de Boaistuau, polygraphe et traducteur humaniste, l'histoire tragique se différencie du modèle boccacien du recueil de nouvelles repris en partie par Bandello, par un abandon de la *cornice* et surtout par l'exclusion des sujets comiques et donc par une concentration sur les récits funestes. Illustrée par Belleforest, collaborateur et successeur de Boaistuau, l'histoire tragique se constitue en un véritable genre à succès par la mise en place progressive d'une topique, que l'on retrouve tout au long de la collection de Belleforest et également chez ses émules. Cette topique, que le lecteur retrouve de nouvelle en nouvelle, crée un effet de répétition et d'unité mais n'exclut pas pour autant tout un jeu de variations et de diversification de modèles narratifs, l'histoire tragique racontant tantôt des cas prodigieux, des faits divers sanglants, des aventures romanesques et sentimentales, des malheurs arrivés aux grands de ce monde. C'est cette diversité des modèles, témoignage de la variété et du succès de l'histoire tragique, adaptable à toutes sortes de sujets et à des formats très différents, que nous allons étudier dans la deuxième partie de ce travail.

## DEUXIÈME PARTIE : Diversité des modèles narratifs

Un premier type de livre, c'est le livre-racine. L'arbre est déjà l'image du monde, ou bien la racine est l'image de l'arbre-monde. C'est le livre classique, comme belle intériorité organique, signifiante et subjective (les strates du livre). [...] La loi du livre, c'est celle de la réflexion, le Un qui devient deux. [...] Le système-radicelle, ou racine fasciculée, est la seconde figure du livre, dont notre modernité se réclame volontiers. Cette fois, la racine principale a avorté, ou se détruit vers son extrémité ; vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement. Cette fois, la réalité naturelle apparaît dans l'avortement de la racine principale, mais son unité n'en subsiste pas moins comme passée ou à venir, comme possible. [...] La plupart des méthodes modernes pour faire proliférer des séries ou pour faire croître une multiplicité valent parfaitement dans une direction par exemple linéaire, tandis qu'une unité de totalisation s'affirme d'autant plus dans une autre dimension, celle d'un cercle ou d'un cycle. [...] Le monde est devenu chaos, mais le livre reste image du monde, chaosmos-radicelle, au lieu de cosmos-racine. Étrange mystification, celle du livre d'autant plus total que fragmenté. [...] En vérité, il ne suffit pas de dire Vive le multiple, bien que ce cri soit difficile à pousser. [...] Le multiple, il faut le faire, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire, le plus simplement, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours  $n-1$  (c'est seulement ainsi que l'un fait partie du multiple, en étant toujours soustrait). Soustraire l'unique de la multiplicité à constituer ; écrire à  $n-1$ . Un tel système pourrait être appelé rhizome. Un rhizome comme tige souterraine se distingue absolument des racines et des radicelles. [...] À la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature [...] Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. [...] Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions ou plutôt de directions mouvantes.

G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, « Introduction : rhizome », Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 11-31.

## CHAPITRE IV : Unité ou pluralité des histoires tragiques ?

### 1) À la recherche d'un modèle narratif applicable à toutes les histoires tragiques

Un même schéma, une infinité d'histoires. Cette idée du recueil de nouvelles comme jeu de variations sur un patron simple n'est pas nouvelle dans la critique. Depuis les travaux de Propp et des formalistes russes, les genres narratifs brefs sont régulièrement considérés comme des « laboratoires du récit », où un écrivain peut imaginer un grand nombre de récits qui reposeraient sur une combinaison de fonctions narratives identiques. Nous passerons sur Propp qui ne s'intéresse qu'aux contes merveilleux tirés du folklore russe (assez loin de nos histoires tragiques) pour nous attarder sur la tentative de formalisation la plus rigoureuse réalisée sur un recueil de nouvelles qui a influencé fortement la nouvelle du seizième siècle et l'histoire tragique en particulier, la *Grammaire du Décaméron* de Tzvetan Todorov.

#### *Todorov et la grammaire du récit*

L'auteur distingue trois niveaux : un niveau sémantique (ce qui se passe dans l'histoire, intrigue, personnages), un niveau syntaxique, un niveau verbal (réalisation effective dans telle ou telle histoire). La distinction des trois niveaux permet de déterminer, par-delà la pluralité des sujets traités dans les histoires (niveau sémantique), des constantes de construction au niveau syntaxique, ce qui serait l'objet de la « narratologie » selon Todorov. Chaque nouvelle serait composée d'un ensemble de propositions constituées d'éléments simples : un nom, un verbe et d'éventuels adjectifs. Ces éléments syntaxiques correspondent sémantiquement au personnage, à l'action (avoir, pécher, punir), à la présentation du personnage. Pour Todorov, les verbes sont en nombre limité dans le *Décaméron* et on observe une systématisme des actions, ce qui permet de combiner à l'infini les mêmes éléments. Ces propositions sont articulées selon des relations en nombre déterminé (relations temporelles, causales) soit obligatoires (présentes dans toutes les séquences) ou facultatives (pas obligatoirement présentes) et forment des séquences. Todorov distingue deux grands types de séquences : les séquences attributives qui reposent sur une inversion d'attribut (un personnage change de caractère, ce qui amène un changement d'action) et les séquences de lois qui

« commencent par l'infraction à une loi, la quelle alors de latente devient manifeste<sup>127</sup>. »  
Chaque séquence se combine avec une autre par enchaînement, par entassement ou par alternance. La structure de la nouvelle correspond, selon lui, à deux parties :

Dans cette perspective, la première partie expose un certain état de choses, alors que la seconde en donne une modification. Il est aisé de rapprocher cette organisation de celle du problème mathématique : la première contient les DONNEES, la seconde en apporte la SOLUTION<sup>128</sup>.

D'où une conception dialogique de la nouvelle :

Une histoire ne peut donc se commencer que par une question et ne peut se clore que par une réponse (sinon elle devrait continuer). En même temps, le couple question-réponse forme le noyau même du dialogue, c'est un micro-dialogue ; par conséquent la nouvelle est, elle aussi, profondément dialogique. Et inversement, tout couple de répliques dans un dialogue est une nouvelle en puissance<sup>129</sup>.

Cette typologie grammaticale permet donc de voir les éléments communs aux récits et de systématiser la construction des nouvelles. Mais, à la fin de son ouvrage, Todorov expose la « contradiction irréductible » de la nouvelle :

Il serait toutefois erroné de ne voir dans le *Décameron* que l'unité, et rien d'autre, car en même temps, d'une manière complémentaire, le livre nous offre l'image de la contradiction irréductible. Chaque nouvelle, nous l'avons vu, se justifie par la contestation du système, qu'elle apporte ; autrement dit par la présence de l'action [...] c'est-à-dire l'action modifiante, l'action motrice. Or cette action, et, respectivement, cette proposition, a deux propriétés importantes. Elle permet de contester le système préexistant. Pour pouvoir assumer cette fonction, elle est obligatoirement rebelle à tout système ; elle est toujours originale et ne peut se constituer que par une différence par rapport aux autres. Pour bien servir le récit, elle doit être individuelle ; mais étant individuelle, elle détruit le système du récit. L'action modifiante est aussi destructive pour le monde extérieur que pour le récit lui-même.

Il y a donc à la base même de la nouvelle une contradiction irréductible : la même action est le support du récit, sa justification, son élément essentiel ; et sa contestation, sa partie la plus extérieure, la « moins récit. » Elle est à la fois la vie et la mort du récit. Tout récit porte en lui sa propre mort.<sup>130</sup>

---

<sup>127</sup> Todorov, *Grammaire du Décameron*, p. 63.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 82.



Ainsi, la décomposition grammaticale n'aboutit pas à réduire parfaitement tout à l'unité mais à reconnaître une marge de manœuvre, un aspect inclassable. De ce travail de Todorov, résumé ici à grands traits, que retenir pour notre analyse? Tout d'abord, l'idée d'une configuration limitée des différents éléments de l'histoire, ce qui aboutit à la possibilité d'un système : il n'y a pas un nombre infini d'éléments qui entrent en jeu dans la composition des nouvelles. Ces éléments sont simples et on peut les répéter d'une nouvelle sur l'autre, mais également dans chaque nouvelle. La combinaison de ces éléments ne semble pas restreinte. Le recueil peut donc se lire comme un jeu virtuel de déploiement des possibles. Il est en quelque sorte systémique à sa façon. Nous retiendrons également l'idée de la construction dynamique de la nouvelle construite sur une contradiction, et enfin la remarque finale du critique qui voit dans la contradiction un élément nuisible au système et qui a tendance à exclure la nouvelle du système. L'identité de la nouvelle se fonde sur la différence et la répétition. Il s'agit moins de définir un modèle de narration qui s'appliquerait à toutes les histoires tragiques sans exception que d'articuler ensemble des constantes, une ligne générale puis de saisir les moments où certaines nouvelles semblent sortir du cadre général et se démarquer du système.

### *Le modèle ternaire de Poli*

À ce titre, examinons la position d'un critique italien, Sergio Poli, qui a proposé un modèle narratif dans son ouvrage *Histoire(s) tragique(s) Anthologie/typologie d'un genre littéraire*. Pour lui, une histoire tragique se décompose en trois moments : l'exorde, le récit proprement dit, la conclusion (longue ou brève). Le récit lui-même se scinde en trois grands moments : avant la transgression, la transgression, le châtement. Il retient donc l'hypothèse de la séquence des lois émise par Todorov et en fait le moteur même du récit. Sergio Poli suit son modèle tout au long de son livre et associe à chaque phase un choix d'extraits pertinents qui confirment pleinement son hypothèse.

Poli commence donc par considérer l'histoire tragique et non pas seulement le récit. Il prend en compte le mélange dans les histoires tragiques entre discours et récit, pour reprendre l'opposition bien connue de Benveniste. La lecture des textes confirme bien souvent l'hypothèse d'une structure ternaire (exorde moral, récit, conclusion). Certains auteurs annoncent les différentes phases par des transitions explicites comme Rosset ou Camus, mais d'autres enchaînent les trois phases en un seul texte, sans les différencier. Il arrive par ailleurs qu'à l'intérieur d'un même recueil, on trouve les deux attitudes : tantôt l'auteur signale la fin

de l'exorde et annonce son récit de façon explicite, tantôt il fond les deux moments. Le passage à la conclusion est tout aussi problématique et on trouve les deux mêmes attitudes. Cependant, dans de nombreux cas, le partage se fait aisément, ce qui fait que nous conserverons provisoirement cette idée de structure ternaire de l'histoire tragique. Néanmoins, il faudra envisager la question d'éventuels chevauchements, la présence ou l'absence de transitions et examiner les cas litigieux.

La structure ternaire est reconduite dans le corps même du récit : avant la transgression, la transgression, le châtim ent. Elle se retrouve en effet dans de nombreuses nouvelles, et cette omniprésence de la loi qui sert de pivot aux histoires tragiques a été analysée à maintes reprises par la critique<sup>131</sup>. On pourrait reproduire une nouvelle de Camus qui reprendrait tous les éléments du schéma de Poli. A titre d'exemple, voici dans son intégralité « L'artificieuse vengeance », remarquable par sa concision et la netteté de la distinction des différentes phases.

#### L'artificieuse vengeance

Les Italiens sont superlatifs en l'art de se venger, & ont, pour arriver à ce point, des inventions qui passent la commune capacité des esprits humains, mais je ne croy pas qu'ils puissent en chercher sur celle-cy, qui est plus que diabolique. O faim d'avoir & de se venger ! de quoi ne t'avises-tu ? Un homme que nous ferons cognoistre sous le nom de Traseas, ayant un grand procez contre un autre appelé Narsset, qui lui estoit d'extreme importance, & qui dependoit en quelque façon de la vie et de la mort de cestui-cy, parce qu'il estoit question d'un heritage que celui-ci debattoit à cause d'une substitution, & ayant, par le conseil de quelques Advocats, recogneu que sa cause estoit fort caduque, le Diable lui mit en l'ame de se deffaire de son adverse partie, & parce qu'il n'osait l'attaquer en personne, ny mesme le donner en proie aux Filoux, qui sont des tueurs à gages, parce qu'on se fust douté de son artifice, & sa malice fust retombée sur sa teste, il trouva le moyen de tromper ceux-là mesme qui seroient les executeurs de son mauvais dessein. C'estoit en un temps où la contagion estoit assez grande à Paris, & que le chariot marchoit toutes les nuits pour porter les malades au lieu de la Santé. Il donna une bonne pièce d'argent aux corbeaux (ce sont ceux qui vont querir les malades) que sa partie avoit la peste, mais qu'il l'achoit, & qu'il seroit cause de la ruine de toute la maison où il estoit logé. Les corbeaux advertis de cela passent le soir par la rue, & ayant fait demander cet homme, qui descendit à la porte, le saisissent, & malgré qu'il en eust, quoiqu'il tempestast & criast, ils le lient, le jettent dedans le chariot, desja plein de malades, le mènent à saint Louys, le font coucher auprès d'un malade, où aussi-tost ayant le sang tout troublé de peur et de colère, & mesme de l'infection du lieu, il fust saisi de la maladie et mourut ; de là à peu de jours laissant Traseas paisible possesseur de l'heritage

<sup>131</sup> Voir à ce propos *Conter le crime* de Thierry Pech.

qu'il contesloit, cet artifice demeura tellement caché (il n'y avoit pas de presse à faire des informations en de semblables lieux, veu mesme qu'en effet Narsset estoit mort de la peste) que nul ne s'aperceut de l'artifice de Traseas, qui joyeux en son cœur que si dessein eust tellement reussi selon son souhait, fut si sot que de le communique à sa femme comme un stratageme agreable, & propre à la faire rire. N'est-ce pas assez dire que de le faire sçavoir à une femme ? Est-il besoin de d'une autre trompette ? Celle-cy le dit en grand secret à une amie, celle-ci à une autre, enfin tout le monde en fut abreuvé. Les heritiers de Narsset attaquent Traseas en procez criminel : il est saisi, mis en prison, appliqué à la gesne, il confesse le fait comme nous l'avons recité : & en haine de cette execrable et m'audite invention, il est condamné à la roue, comme un meurtrier sanglant & abominable, tous ses biens confisquez, & l'heritage contesté adjugé aux heritiers de Narsset. Ainsi ce qui avoit esté pratiqué en tenebres vint à la lumière, & ce qui s'estoit fait secrettement, que les executeurs mesmes de la meschanceté en estoient ignorans, fut presché sur les toits. Il n'y a ni crime si caché, que Dieu, qui est pere de verité, ne mette tost ou tard en evidence<sup>132</sup>.

Exorde, récit, conclusion : les trois phases de l'histoire sont présentes et leurs limites sont nettement marquées par des formules didactiques qui ne laissent guère d'ambiguïté. On retrouve également dans le corps du récit les trois étapes dégagées par Poli : le récit du procès précède la transgression, le meurtre par procuration, suivie par le châtime. On trouverait bien d'autres exemples de cette structure ternaire chez Camus qui propose des histoires brèves à fins exemplaires. Cependant, des éléments apparaissent dans ce récit minimal sans entrer véritablement dans la triade de Poli : ainsi, les commentaires (misogynes) du narrateur, au milieu du texte, ne semblent pas prévus par Poli qui envisage ce type de discours en début et en fin de nouvelle, comme instrument de généralisation, à l'instar d'une fable. On a ici affaire à un premier élément qui montre que la structure de l'histoire tragique n'est pas uniquement narrative : par-delà les trois étapes du récit, il y a des discours, des commentaires qui n'apportent rien au récit de l'action. Premier élément dissonant. Enfin, pourquoi considérer la structure en trois temps comme une structure propre à l'histoire tragique ? En effet, ici, la nouvelle s'inscrit dans un modèle propre également aux contes comiques : c'est la logique de l'arroseur arrosé que l'on retrouve, dans un traitement funeste. Ce renversement de situation (qui entraîne ici le châtime du criminel) n'est donc pas propre à l'histoire tragique. Le personnage de la femme bavarde est directement importé du conte à rire. Voici donc une seconde objection possible à la pertinence du modèle proposé par Sergio Poli. Ainsi, ce seul exemple montre que la triade de Poli s'applique bien au texte mais ne prend pas en compte des tendances que l'on retrouvera dans d'autres histoires tragiques ou dans des textes tout à

<sup>132</sup> Jean-Pierre Camus, *Divertissement historique*, p. 73-74.

fait différents. Il est trop général pour s'appliquer de façon pertinente aux textes du corpus.

Ce schéma n'est pas forcément applicable dans tous les cas, même chez un auteur comme Camus qui prône la concision dans les nouvelles et qui devrait le plus correspondre au modèle de Poli. Ainsi, la première nouvelle des *Spectacles d'horreur*, « Les faux soupçons », représente « un entassement de meurtres dont fut cause une misérable Satyre<sup>133</sup> » : une satire anonyme sur Alphion, un vieillard qui vient d'épouser une très jeune femme, circule à Bologne et Alphion fait tuer successivement trois hommes, Othobon, Fidole, et Cécilian, en croyant punir l'auteur de la satire. Le cas de Cécilian est particulier : il a été dénoncé à Alphion par son ennemi Torpes qui en a profité pour se débarrasser de son ennemi, rappelant le cas de Traseas, cité plus haut. Enfin, Alphion soupçonne Catalde d'avoir écrit la satire, Catalde s'en défend et promet à Alphion de lui révéler dans le plus grand secret le nom du coupable, la nuit sur une place déserte. Mais Catalde, qui est le véritable auteur, en profite pour tuer Alphion et s'enfuir de Bologne. Et la nouvelle se termine par cette phrase :

Voilà quatre corps entassés les uns sur les autres pour une malheureuse satire, & pour de faux soupçons, & au bout du compte l'auteur impuni. N'y a-t-il pas de quoi fremir à la vue de cet horrible Spectacle ?<sup>134</sup>

De toute évidence, le coupable n'est pas puni. C'est assez curieux, puisque d'ordinaire, chez Camus, le coupable est toujours châtié, soit directement, par les hommes, soit indirectement, par Dieu qui le fait mourir dans un naufrage ou d'une épouvantable maladie. On peut voir ici une infraction au modèle de Poli puisque le coupable n'est pas châtié : est-ce que cette infraction invalide le schéma pour autant ? Mais, par ailleurs, c'est Alphion, le vieillard responsable de trois assassinats, qui est puni par son meurtrier Catalde, l'auteur de la satire qui a commis la première transgression (la diffamation). Dès lors, la fin de cette histoire relèverait de la variante, et jouerait avec un modèle bien établi « crime-châtiment », puisqu'il y a bien une punition mais là où on ne l'attend pas. La variation a un statut paradoxal : elle permet de distinguer une nouvelle du schéma, mais elle permet surtout d'intégrer les différences dans le schéma même, comme si cela faisait partie de ce même modèle. Elle fragilise et sauve le système. Nous ne sommes pas loin du paradoxe souligné par Todorov, transposé sur le plan de la critique. Jusqu'où va le modèle ? Si le modèle permet une infinité de variations, reste-t-il un modèle pertinent ? À partir de quel moment les exceptions au modèle doivent-elles conduire à un changement de schéma ? Dire que le schéma de Poli n'est

---

<sup>133</sup> Camus, *Les Spectacles d'horreur*, p. 1.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 20.

pas applicable serait une aberration, étant donné le nombre d'histoires tragiques qui tournent autour de meurtres, de vengeances, de crimes. En fait, il est trop applicable.

En effet, trop applicable, ou plutôt applicable à trop d'objets différents. Il pourrait s'appliquer à bon nombre d'œuvres qui n'ont rien à voir avec les histoires tragiques. Bon nombre de romans du dix-neuvième siècle peuvent reposer sur ce schéma. À ce compte, on peut lire presque toute la production romanesque comme des histoires tragiques. Une trop grande extension du schéma n'implique pas que le schéma ne soit pas valide, mais on peut chercher un modèle plus spécifique, plus intrinsèque aux textes de notre corpus. Si nous reprenons les deux histoires de Camus, nous observons bien le schéma de Polin mais il y a un surplus non compris dans le modèle. Ce surplus, c'est l'accumulation des morts, le caractère répétitif de la première nouvelle. Ce surplus, c'est aussi le procédé du détournement : on fait tuer son ennemi par autrui (Traséas et Torpes). C'est aussi le retournement : le tueur finit par se faire tuer en quelque sorte par sa propre faute. Ces trois éléments nous amènent à considérer un élément essentiel de l'histoire tragique : la répétition.

Or, cette répétition présente dans la première nouvelle des *Spectacles d'horreur* et magnifiée par l'auteur dans l'*incipit* comporte en elle un principe dynamique. C'est cette dynamique que le schéma de Polin, qui n'est pas faux pour autant, ne prend pas en compte, par excès de généralité, alors que le modèle exposé par Vladimir Propp dans *Morphologie du conte* admettait qu'une même séquence se reproduise en général trois fois.

Il y aurait donc un schéma « crime et châtement » dans l'histoire tragique mais qui serait dupliqué et en quelque sorte dynamisé par une logique de la répétition.

### *Vers un modèle dynamique*

Le schéma de Polin est applicable à certaines histoires tragiques qui jouent sur des effets de brièveté comme les textes de Camus mais il n'est pas satisfaisant pour comprendre le mécanisme de construction de textes un peu plus longs qui reposent sur la répétition d'éléments, sur la duplication du schéma. Le modèle de Polin, par son extrême généralité, manquerait le dynamisme créé par ce phénomène. À ce titre, la première nouvelle des *Histoires tragiques* de Rosset (édition de 1619), « Des enchantements et sortilèges de Dragontine, de sa fortune prodigieuse et de sa fin malheureuse », illustre une complication du modèle proposé. Ce texte reprend sous des noms d'emprunt l'histoire de Leonora Galigai (Dragontine), favorite de Marie de Médicis (Parthénie) pendant les premières années de la régence et épouse de Concini (Filotime).

Le texte s'ouvre sur une déploration du narrateur sur l'inconstance de la fortune qui annonce le thème général, suit une présentation euphorique du cadre sous le règne glorieux du grand Alcandre, empereur de Perse parvenu à rétablir la paix après des années de guerre civile. L'auteur évoque l'ascension progressive de Filotime grâce à sa femme Dragontine qui a passé un pacte avec le démon pour s'attirer l'amitié de l'impératrice Parthénie. L'assassinat du grand Alcandre aboutit au triomphe de Filotime, nommé satrape par la régente. Après la mort de deux princes ennemis de Filotime, une révolte éclate à Suse mais elle est violemment réprimée par Filotime. Le récit de cette première émeute est suivi d'un avertissement de l'auteur qui assure que plus grande est la fortune, moins elle est assurée.

Filotime veut entrer dans la ville en carrosse malgré l'interdiction. Il risque de se faire blesser. De nouveau, l'auteur lance des avertissements. Filotime accumule les abus de pouvoir. Une seconde révolte éclate et les armées complotent contre lui et déclenchent de « sanglantes tragédies dans la grande ville de Suse ». Un noble est décapité pour rébellion. Suit la mort de la fille de Dragontine.

Malgré tout, Filotime poursuit son ascension et apparaît plus comme un roi que comme un satrape. Le jeune Sofi (Louis XIII) en prend ombrage et décide de faire assassiner Filotime. Le complot est décrit par l'auteur et le satrape est exécuté. Son corps est enterré en secret puis déterré et outragé par le peuple. Dragontine est ensuite arrêtée, emprisonnée, jugée, décapitée et brûlée. Le peuple joue avec sa tête.

Le texte s'achève par un avertissement moral aux ambitieux.

Exorde, récit, conclusion : les trois éléments sont présents et nettement délimités par le conteur par des formules rhétoriques ou des changements de paragraphe. Le corps du récit suit également, à grande échelle, la logique en trois temps de Poli. Mais, à petite échelle, on observe la répétition du schéma avant la transgression - transgression-punition : Filotime s'élève, il abuse de son pouvoir et reçoit un signe de la punition future : les révoltes populaires, suivies d'un complot nobiliaire et de l'assassinat final. Il y a donc dans cette nouvelle un principe de gradation et de surenchère, tel qu'on peut le retrouver dans la Bible et notamment dans l'épisode des plaies d'Égypte : on répète le même schéma en amplifiant à chaque fois la transgression et son châtimement. La répétition d'un schéma simple permet de dynamiser le récit et de souligner une véritable « montée des périls » qui aboutit à un « renversement » et à un retour à l'ordre, puisque c'est le jeune Sofi qui fait tuer Filotime. Ce principe de surenchère est lié à la logique du « comble des péchés », lieu commun de la Renaissance, que l'on retrouve sous la plume de Calvin mais aussi transposé en littérature

dans les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, notamment dans les deux derniers livres du poème, « Vengeances » et « Jugement », qui viennent rétablir l'ordre troublé par les massacres des huguenots par les catholiques. Dieu punit les hommes quand ils ont atteint ce seuil : le châtimement arrive à point sous forme humaine ou divine et l'absence de punition laisse présager une escalade des atrocités et une punition finale à l'échelle. Ainsi, la vengeance de Dieu envers les méchants explique, pour Calvin, le devenir historique. Il peut servir également de moteur de l'histoire tragique pour un lecteur de l'époque.

Il met devant les yeux, par les histoires de tout temps, (comme, par manière de dire, en peinture), quelle est la constance de sa bonté envers les fidèles, de quelle providence il veille sur eux. [...] D'autre part, quelle est la rigueur de sa vengeance sur les pécheurs, combien, après avoir longuement enduré, l'inflammation de son ire est épouvantable, quelle est la puissance de sa main à les confondre et dissiper<sup>135</sup>.

Il a une portée symbolique forte partagée par les lecteurs du temps et il se retrouve dans d'autres nouvelles de Rosset, notamment la seconde nouvelle où des duels se répètent entre deux clans, allant de l'élimination de personnages secondaires à la disparition des personnages principaux. La répétition aboutit à une saturation de violence.

Les différentes histoires tragiques semblent, à première vue, fonctionner selon les mêmes ressorts, selon une grammaire narrative simple qui use d'opérateurs similaires et d'opérations en nombre réduit. La plupart de ces textes paraissent s'articuler selon une logique ternaire, exorde-récit-conclusion, et le récit est en trois temps. Mais l'examen de certaines nouvelles a infirmé ce modèle : il se retrouve démultiplié dans certains cas, ou bien tel quel dans d'autres. Il faut donc voir deux logiques de construction, issues du schéma de Poli : l'une privilégie la concision et se contente d'exprimer une seule fois le modèle, l'autre crée une durée en multipliant les éléments simples et en organisant une véritable tension<sup>136</sup> fondée sur deux questions : jusqu'où ira le crime ? Quand Dieu en punira-t-il les auteurs ? Puisque le châtimement est sans cesse annoncé ou donné en prévision, sur le plan du récit, aux criminels incapables de déchiffrer les signes avant-coureurs de leur chute, mais également (et surtout) aux lecteurs hors du cadre du récit, tout ceci se situant dans la lignée d'une logique rétributive propre à la tragédie de l'époque.

---

<sup>135</sup> Calvin, *Institution de la vie chrétienne* (1541), Paris, Les Belles Lettres, 1961, t. I, p. 76-77.

<sup>136</sup> Le terme de tension n'implique pas que la catastrophe finale paraisse découler logiquement de l'action. Elle est préparée par un processus de répétition et de gradation, sans pour autant paraître nécessaire.

## 2) *Les recueils d'histoires tragiques : tendance à l'unité, tendance à la diversité*

L'organisation en recueil est une tentative d'union des textes par-delà leur diversité. C'est cette tentative qu'il s'agit d'examiner en comparant les éléments de « paratexte » des différents recueils, c'est-à-dire, pour reprendre la définition de Gérard Genette, « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public<sup>137</sup>. »

### *Les titres et les préfaces : entre la tentative d'unification des textes et l'exhibition de la diversité*

Dès ces « seuils » de la lecture, deux tendances se dessinent pour le lecteur : il est à la fois séduit par la diversité des sujets, mais la première séduction vient du titre du recueil : *Histoires tragiques, Nouvelles histoires tragiques, Nouvelles histoires tant tragiques que comiques*. Les différents titres, semblables les uns aux autres, donnent aux lecteurs une idée du contenu de l'ouvrage mais servent également à assurer une cohésion minimale de l'ensemble. Ils fonctionnent comme traits d'union, puisqu'ils lient les histoires entre elles, en faisant autant de manifestations singulières de l'histoire tragique. L'effet d'unification est d'autant plus puissant lorsqu'on renvoie le recueil aux autres recueils d'histoires tragiques du même auteur ou de la même tradition. Le titre, vague et général, peu individualisé, annonce la diversité et crée un effet d'unité, à l'échelle de l'ouvrage. Voici des extraits des préfaces que donne Jean-Pierre Camus à ses recueils dans l'ordre de publication des ouvrages :

En cet Amphitheatre sanglant, où sont representees plusieurs Actions Tragiques de notre siecle, vous ne verrez autre chose, Lecteur, qu'un ram as de quelques Occurrences funestes, que j'ai trieés dans la masse de plusieurs autres que j'ai remarquees dans mes Memoires. En cela, je marche après les pas de François de Belleforest et François de Rosset, qui ont auparavant moi écrit des Histoires tragiques avec un succès assez heureux. Mais si j'imité leur forme, je ne touche nullement à leur matière<sup>138</sup>.

<sup>137</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 7.

<sup>138</sup> Jean-Pierre Camus, *L'Amphithéâtre sanglant*, « L'auteur au lecteur », éd. S. Ferrari, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 179.



Doncques cet ouvrage qui porte le titre Les spectacles d'horreur n'est autre chose qu'un ramas d'Histoires Tragiques, que je te donne en suite de l'Amphitheatre sanglant, qui depuis peu est sorti de nos mains et venu dans les tiennes. Ta bonne grace à recevoir m'a obligé à ce nouveau présent, sous une inscription nouvelle, la matière en estant semblable. Je f'ay cela pour ne t'obliger point à l'achat ou à la lecture d'une grande file de Volum'es, estant bien aise que chaque Tome fasse son corps à part et detaché des autres, ayant reconnu par experience que cela soulage les esprits & les bourgeois, & qu'il y a quantité de personnes impatientes qui se desgoutent de lire quand les ouvrages sont trop gros, & mesme quand les morceaux qui le composent ne sont pas assez menus, n'ayant pas assez de vigueur et d'haleine pour faire une longue course<sup>139</sup>.

Ce petit ouvrage (mon cher lecteur), n'est, à proprement parler qu'une suite de ces Histoires diverses que je t'ay desja donnees en assez grand nombre sous de differentes inscriptions<sup>140</sup>.

La préface fonctionne ici comme présentation du sujet du livre et renvoie aux autres livres du même auteur, ainsi qu'aux prédécesseurs glorieux. Cette référence au prédécesseur, passage obligé de la préface, on la trouve, quarante-quatre ans avant les ouvrages de Camus, dans les *Nouvelles histoires tragiques* où l'auteur fait l'éloge de Belleforest et se place dans son sillage. Cet éloge mais aussi celui de Bandello fonctionne évidemment comme une *captatio benevolentiae* mais illustre également une continuité de l'histoire tragique d'un ouvrage à l'autre. C'est du moins ce que Poissenot avance dans l'« Epistre sur les histoires tragiques » qui ouvre le recueil. Tout comme « Bandello a fureté dans tous les cantons de son Italie » pour recueillir « tous les beaux faits Tragiques qui de son temps ont esté veus<sup>141</sup> », l'auteur se représente glanant les histoires, reprenant la vieille image du poète glanant des fleurs pour composer un recueil, qui était un lieu commun de la pensée humaniste, symbole de la recherche de la diversité dans les recueils poétiques.

Par quoy prenant le sentier de la prairie, et tiré de mon inclination, qui se plaist à choses recreatives et delectables, je parvins enfin en un plaisant verger où, me veautrant sur l'herbe drue, et cueillant romarins, œilletts, marjolaine, marguerites et autres fleurs, je n'en eus plus tost m'amené pleine que j'en façonnay un chapeau et guirlande, tissue de la façon que cy après la verras<sup>142</sup>.

Peu d'auteurs manifestent ouvertement un refus du modèle du prédécesseur et il s'agit tout au plus de renouveler la matière des histoires et d'imiter leur art. Le renvoi aux textes se

---

<sup>139</sup> Jean-Pierre Camus, *Les Spectacles d'horreur*, préface.

<sup>140</sup> Jean-Pierre Camus, *Divertissement historique*, « Avertissement sur ce divertissement », p. 30.

<sup>141</sup> Bénigne Poissenot, *Nouvelles histoires tragiques*, p. 53.

<sup>142</sup> Bénigne Poissenot, *Nouvelles histoires tragiques*, p. 54.

double donc en quelque sorte d'un renvoi à un intertexte sans cesse présent à l'esprit des auteurs si ce n'est des écrivains. Dans ces textes inauguraux, la diversité, l'absence de lien entre les histoires sont mises en avant (« ramas » est significatif à cet égard). À ce titre, la préface prévoit, forme et préfigure plusieurs formes de lecture : une lecture linéaire, mais aussi une lecture à parcours multiples, hasardeuse, où l'on va d'histoire en histoire sans dessein déterminé.

Par ailleurs, la préface des recueils d'histoires annonce souvent un sujet à tous les textes et dessine ainsi une continuité thématique entre les histoires, comme chez Bénigne Poissenot, qui prétend montrer à travers ses récits les « désordres de la fortune ». Mais si la subordination à un thème permet d'assurer une cohésion minimale à l'ensemble des histoires, il faut avouer que ce lien est fort ténu et relève plus du lieu commun propre à ces recueils. La thématique annoncée, si vague soit-elle, ne permet pas d'assurer une véritable cohésion.

La préface de ces recueils nous laisse donc une double impression : le lecteur désintéressé et bienveillant y voit une revendication de la diversité, voire du désordre mais le regard critique décèle dans la forme même des préfaces, épîtres ou autres avertissements, un modèle rhétorique ancien parfaitement maîtrisé par les auteurs, un enchaînement bien réglé de motifs traditionnels de l'époque, liés à la *captatio*. Les préfaces n'unifient pas les histoires mais sont unifiées par le lecteur qui y voit une série de variations sur un même patron. Le modèle rhétorique se profile derrière cette diversité. Derrière l'intertexte, commence à se deviner une forme d'architexte.

### *Ordre et désordre dans les recueils*

Ce livre d'Événements est un ciel étoilé, dans lequel on pourra remarquer diverses étoiles et plusieurs constellations, sur les quelles on pourra faire des jugements, et plus utiles et plus certains que ceux des judiciaires. C'est une guirlande tissée de beaucoup de fleurs, un miel composé de quantité d'herbes dont les sucres sont différents, une theriaque faite de plusieurs ingrédients, et où le serpent du vice est assaisonné de tant d'antidotes qu'au lieu de nuire, il apportera de l'utilité. C'est un ouvrage de marqueterie, où chaque pièce faisant son corps a une couleur et une vertu particulière, et toutes ensemble feront une prospective qui ne sera pas déplaisante<sup>143</sup>.

---

<sup>143</sup> Jean-Pierre Camus, *Les Événements singuliers*, préface in Henri Coulet, *Idées sur le roman : textes critiques sur le roman français XIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse, 1992, p. 66.

Dans cette préface, Camus souligne l'aspect décousu de son livre mais suggère également des « constellations » au milieu du « ciel étoilé », et une perspective parmi les histoires, bref, un principe d'organisation au milieu de la succession de textes. Simple image ou esquisse d'un ordre sous-jacent ? Peut-on voir un ordre dans le recueil qui justifierait la présence de telle histoire ou telle autre dans l'ensemble du livre ? Cette architecture permettrait de créer une unité autour d'un projet des auteurs. L'ordre, s'il y en a un, peut avoir plusieurs configurations : un ordre chronologique (on suit l'ordre de déroulement des événements), un ordre thématique (regroupement d'histoires autour d'un thème commun), un ordre cyclique (retour des personnages d'histoire en histoire) ou un ordre dramatique qui soulignerait une gradation dans l'horreur, une montée paroxystique. Excluons tout de suite la première possibilité puisque les événements ne sont pas toujours datés dans les textes ; un regroupement cyclique semble lui aussi hautement improbable, les personnages changeant de nom dans chaque histoire. Mais sous des noms divers, on retrouve des types, des personnages désignés par leur statut social ou familial. Nous reviendrons sur l'ordre thématique. Quant à l'ordre dramatique, il semble peu adéquat aux recueils du corpus. Une autre organisation possible serait la structure encadrante, la *cornice*, pratiquée par les conteurs italiens de la Renaissance. Contrairement aux recueils de nouvelles qui conservent une structure de récit enchâssé, comme dans le *Décameron* et *L'Heptaméron*, il n'y a pas de cadre aux histoires tragiques, les histoires sont données comme telles au lecteur, sans le système de devisants qui en discuteraient la valeur morale et exemplaire et dont les discussions pourraient aboutir à des changements d'attitude, des évolutions morales. À ce titre, Gérard Defaux<sup>144</sup> évoquait une *ascensio* vers une vérité évangélique dans la structure de *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, s'opposant ainsi dans un débat fort connu et plein de vigueur à Michel Jeanneret, partisan d'une « structure modulaire<sup>145</sup> » du recueil, où chaque nouvelle pourrait être déplacée. Trancher cette question ne nous appartient certes pas mais l'on peut voir dans la procédure de l'enchâssement, chaque récit étant suivi d'un débat d'interprétation, un moyen de fédérer l'ouvrage et de donner un sens à la progression des nouvelles. Les histoires tragiques, contrairement au modèle italien de Bandello qui faisait, en théorie, de chaque nouvelle la transcription d'un récit oral pris en charge par un devisant dans une assemblée, renoncent à l'enchâssement. Le recueil ne suit donc pas une répartition imaginaire de la parole entre des personnages devisants qui essaieraient de se séduire, de s'amuser, de se convaincre

<sup>144</sup> Expression tirée du programme d'un cours prévu par Gérard Defaux, « Des nouvelles à la bonne nouvelle : l'Heptaméron de Marguerite de Navarre », pour l'automne 2004 à la Johns Hopkins University.

<sup>145</sup> Michel Jeanneret, « Le récit modulaire » in *Le défi des signes, Rabelais et la crise de l'interprétation*, Orléans, Paradigme, « Atelier de la Renaissance », 1994.

l'un l'autre. Globalement, le recueil perd un moyen pratique de se donner une structure et perd toute légitimité au niveau de la fiction : si personne ne s'est réuni pour écouter et raconter des histoires tragiques, que représente le recueil ? S'il n'est le fait que d'un conteur (la fiction du banquet ou de la réunion des devisants étant supprimée), il peut être soit organisé par cet auteur selon un projet idéologique précis, auquel cas le recueil serait une démonstration par l'histoire, soit totalement désorganisé puisqu'on ne voit plus de nécessité interne à ce que telle histoire vienne avant ou après telle autre. La suppression du cadre fictionnel amène ce paradoxe : si le livre n'est qu'un ensemble de textes et non plus de récits supposés oraux et transposés par une main tierce, l'extrême nécessité de la composition voisinerait avec l'arbitraire le plus total de la composition. Or, afficher l'image du ramassis et du bouquet ne tend pas à programmer une lecture idéologique forte. Les recueils fonctionnent donc comme des « Trésors d'histoires tragiques »<sup>146</sup>, des anthologies, des pots-pourris, exhibant la diversité. Il y a bien des phénomènes d'unification des histoires dans le recueil mais ils restent partiels et à petite échelle. Ce sont des effets de structure partiels, des jeux de miroir. Ainsi, Camus lie parfois une histoire à la suivante par la parenté des sujets :

L'événement que nous venons de reciter me fait souvenir d'un autre qui a quelque air de ressemblance en son commencement, mais tout dissemblable en l'issue<sup>147</sup>.

Le succès des affections que je vais raconter ne fut pas si heureux que celui des précédentes. Mais quoi que plus pitoyable, il n'en sera pas moins utile<sup>148</sup>.

Dans le premier cas, l'auteur rapproche un texte de son précédent, sous forme vague, le lien tenant au seul souvenir, mettant ainsi en appétit son lecteur. Il s'agit de créer des effets de contraste, de jouer de la surenchère. Le lien n'est pas une véritable transition qui chercherait à construire des similitudes en vue d'une analyse organisée des passions humaines. On peut supposer que si Camus avait eu pareil dessein, il aurait donné une meilleure justification, ou du moins, une justification plus rationnelle et philosophique, au rapprochement des deux textes. Le second extrait a clairement une valeur apéritive : il s'agit ici de promettre mieux au

---

<sup>146</sup> La pratique du trésor, du centon est évidemment un trait d'époque. Le libraire Gervais Mallot publia en 1581 un *Thésor des Histoires tragiques* à Paris. Il se peut fort bien que d'autres anthologies de ce type aient circulé à l'époque et ultérieurement, assurant la diffusion et le succès commercial de ces textes. Bénigne Poissenot accuse d'ailleurs ce libraire de paresse et lui conseille de parcourir la France pour découvrir lui-même des faits tragiques contemporains à raconter (p. 53).

<sup>147</sup> *Ibid.*, « La simplicité préservée », p. 75.

<sup>148</sup> *Ibid.*, « Le cœur serré », p. 82.

lecteur. Ces deux exemples montrent qu'il peut y avoir des rapprochements entre plusieurs unités mais ceci n'a rien de systématique.

Conformément au modèle des *Histoires tragiques* de Boaistuau, Belleforest et Rosset, le recueil des *Spectacles d'horreur* de Camus ne reprend pas le principe du récit-cadre, ne présentant pas d'organisation générale particulière. Les nouvelles sur des faits divers et sur des événements historiques alternent sans régularité et Camus n'organise pas le livre suivant un principe de gradation dans l'horreur ou la violence. Fidèle à l'esthétique de la *varietas*, l'évêque mêle histoires d'amours funestes, de vengeances politiques, de mésaventures tragiques. Cette diversité et cette absence de structure unifiante n'empêchent pas pour autant des liaisons partielles entre les nouvelles. En effet, le narrateur esquisse des transitions et construit quelquefois histoires en diptyque, comme on peut le voir dans l'exorde de « La force du regret » :

En suite de la rage de cette femme jalouse que nous venons de vous représenter au Spectacle précédent, venez voir un jaloux m ary, et à quelle tragique fin le traîne le Regret de ces faux ombrages<sup>149</sup>.

ou bien dans celui de « La bruslante vanité » :

Après l'esclat pitoyable d'une chasteté brillante au milieu des flammes, venez voir une esclatante et bruslante vanité<sup>150</sup>.

Ces formes de transition permettent de rapprocher des textes mais également de créer des contrastes, comme dans la fin de la nouvelle « Les deux brigands » :

Mais en changeant le registre de ceste conduite, je vous veux faire voir comme ceste divine Justice qui veille tousjours et n'oublie rien apres une attente de vingt ans attrappa un pecheur pour luy faire payer les intersts d'une si longue patience<sup>151</sup>.

Le recueil de Camus est représentatif de l'absence de structure forte des recueils d'histoires tragiques. La répartition des nouvelles est soumise à une volonté de varier les thématiques et quelques liens sont tracés de texte en texte, sans pour autant obliger le lecteur à une lecture linéaire.

---

<sup>149</sup> Camus, *Spectacles d'horreur*, « La force du regret », p. 173.

<sup>150</sup> *Ibid.*, « La bruslante vanité », p. 216.

<sup>151</sup> *Ibid.*, « Les deux brigands », p. 328-329.

## *L'unification par les tables des matières ?*

Certains auteurs fournissent des tables des matières en début de leurs ouvrages. Camus en fait figurer une, immédiatement après la préface des *Spectacles d'horreur*. La « table de ces spectacles », reproduite dans l'édition fac-similé des *Spectacles* de René Godenne chez Slatkine, exhibe la pluralité et la diversité des textes sous la forme de titres brefs qui mettent l'accent soit sur le personnage principal comme « Le Ravisseur », « Le Gondolier », « La Mère Médée » soit sur un méfait particulièrement atroce comme « Le Cœur mangé », « le Serment méprisé ». On y observe une certaine systématique de la présentation et certains titres d'histoires consécutives se rapprochent, sont formulés de façon similaire, créant des cycles à l'intérieur du recueil : ainsi, « La brillante chasteté », « La bruslante vanité », « La Lascheté punie » semblent fonctionner ensemble et former un groupe d'histoires. Le contenu des histoires est en effet assez proche. La table des matières du recueil de Rosset, « Table des histoires contenues en ce livre », reproduite dans l'édition d'Anne de Vaucher Gravili, exhibe la même pluralité mais crée elle aussi des rapprochements entre des histoires uniquement par la formulation similaire des titres : on trouve des titres insistant sur le personnage principal et ses méfaits comme « De l'exécrable docteur Vainini, autrement appelé Luciolo et de ses horribles impiétés et blasphèmes abominables, et de sa fin enragée » ou « De l'horrible et épouvantable sorcellerie de Louis Goffredy, prêtre de Marseille » ; d'autres titres insistent sur une relation entre plusieurs personnages, exhibent « la violence au sein des alliances » et forment des cycles d'amours tragiques comme « Des amours incestueuses d'un frère et d'une sœur, et de leur fin malheureuse et tragique », « De la cruauté d'un frère exercée contre une sienne sœur pour une folle passion d'amour », « Le funeste et lamentable mariage du valeureux Lyndorac et de la belle Caliste, et des tristes accidents qui en sont procédés. » On pourrait voir des cycles sur la « cruauté » également. Quoiqu'il en soit, des parentés se dessinent, des continuités s'esquissent dès la table des matières, consultée par le lecteur de textes brefs. On peut lire transversalement ces recueils ou linéairement, faire des parcours thématiques (histoires de sorcellerie, histoires d'amours malheureuses). Il n'y aurait pas donc d'ordre de composition répondant à un dessein de l'auteur mais plutôt plusieurs ordres possibles créés par les parcours individuels des lecteurs. Cette lecture non linéaire, c'est celle de Camus, quand il lit les œuvres de Belleforest et de Rosset : « Voilà les écrits de cette forme, qui sont tombés sous ma vue ; Non que je me sois donné la patience de les lire distinctement ; mais j'en ai couru quelques pièces comme pour leur tâter le pouls et

m'informer de la langue et du pays<sup>152</sup>. »

Cet examen des principaux éléments du paratexte montre donc une double tendance à la dispersion et à l'union. Par-delà la diversité thématique, différents types d'histoire se dessinent. Peut-on voir se définir des sous-ensembles, des cycles qui ne seraient pas fondés sur le retour de personnages du même nom mais du même type, sur une reprise de vices et de vertus, bref de cycles thématiques ?

### 3) Concentration et expansion : les tendances des histoires tragiques

Le récit dans les histoires tragiques est-il unifié ? Retrouve-t-on partout le même type de construction, le même rythme narratif ? Si l'on utilise les critères exposés par Gérard Genette dans *Figures III*, on constate une certaine unité dans les récits quant à l'ordre et aux modes du récit : globalement, les récits n'apportent pas de bouleversement à l'ordre chronologique des faits, la narration ne procède pas par analepses, seuls quelques effets de prolepse sont notables (on annonce l'issue fatale de l'aventure au sein même du récit) mais ces éléments sont fort minces et n'entraînent pas de changement dans l'ordre général du récit. Comme le dit Jean-Claude Arnould, ils accélèrent le récit mais ne rompent pas sa linéarité. En annonçant un futur proche ou la fin de l'histoire, ils servent de « simples propulsions narratives<sup>153</sup> ». Ces effets d'annonce, plus ou moins explicites dans le texte, semblent se retrouver dans la plupart des textes du corpus. En annonçant l'issue fatale, ils servent à construire un effet tragique, sans pour autant rendre le *finale* nécessaire. Dans les histoires tragiques, les modes du récit sont assez uniformes : ils s'inscriraient comme bon nombre de récits classiques dans un régime de focalisation zéro, puisque le narrateur ne se focalise pas sur un personnage.

En revanche, on constate de grandes différences de traitement si l'on examine la fréquence et la vitesse du récit. En effet, l'alternance entre récit singulier et itératif n'est pas la même chez les auteurs de la fin du seizième siècle qui ne mélangent pas les deux types de récit et ceux du début du XVII<sup>e</sup> siècle, qui jouent du contraste entre un récit itératif général et

---

<sup>152</sup> Jean-Pierre Camus, *Les Événements singuliers*, préface in Henri Coulet, *Idées sur le roman : textes critiques sur le roman français XII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse, 1992, p. 65.

<sup>153</sup> Jean-Claude Arnould, « Plaisir du récit et difficulté de la narration dans les « Discours des champs faez » de Claude de Taille mont (1553) », in Bernard Alluin et François Suard (éd.), *La nouvelle, définitions, transformations*, Presses universitaires de Lille, 1990.

le récit singulatif, en isolant les grands moments de l'action dans des scènes. La vitesse du récit varie fort d'un recueil à un autre, et même d'une histoire à l'autre, dans un même recueil : chez les auteurs de la fin de la Renaissance, l'histoire peut couvrir une période fort longue, suivre les errances des personnages durant toute leur vie ; au contraire, chez Camus, la tendance à l'instantané est affirmée : il s'agit de présenter des tableaux d'événements marquants, dans leur rapidité<sup>154</sup>. Il y a une différence essentielle des histoires, une différence de rythme narratif, une hésitation croissante au fur et à mesure qu'on avance dans le siècle, entre le récit et la représentation. En effet, Camus cherche à concentrer la nouvelle sur le crime et son châtiement, sur la scène marquante, en éludant au besoin les circonstances permettant d'expliquer le criminel. Rosset construit ses nouvelles par scènes liées par la répétition et la gradation. Poissenot et Habanc sont plus du côté du récit : ils narrent les aventures innombrables et hasardeuses de héros errants, dans des nouvelles plus longues que celles de Rosset et Camus, mais surtout plus lentes.

On aurait donc deux tendances essentielles dans les recueils d'histoires tragiques : une tendance à l'expansion, une tendance à la concentration, une tendance au récit, une tendance à la représentation. Concentration et expansion ne dépendent pas seulement de la longueur des nouvelles. En effet, la longueur ne nous paraît pas être un bon paramètre, par sa relativité même : une nouvelle de 30 pages de Rosset peut sembler plus rapide qu'une nouvelle de même format de Poissenot ou Habanc. Au contraire, la concentration ou l'expansion sont des tendances du récit, des manières de raconter un sujet. Plus qu'une question de longueur, c'est une question de *tempo* narratif, ou de rythme narratif, ainsi que de tension narrative, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

Le modèle du récit concentré autour d'une transgression de loi et du châtiement du criminel s'applique à quelques histoires tragiques comme celles d'Alexandre Van den Bussche, qui présente volontairement ses nouvelles comme des épitomes d'histoires tragiques, c'est-à-dire des résumés, organisés sur le même modèle : le narrateur présente rapidement le cas judiciaire, aussitôt suivi d'une réponse de l'accusé<sup>155</sup>. Ces courts récits fonctionnent comme des exemples de rhétorique judiciaire et sont présentés comme des

---

<sup>154</sup> Nous y reviendrons plus en détail dans le chapitre XV.

<sup>155</sup> Sur ce point, voir l'article d'Alain Cullière, « De la controverse à la nouvelle. Alexandre Van den Bussche lecteur de Sénèque », in *La Nouvelle de la langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, sous la direction de Vincent Engel et Michel Guissard, vol. 1, Ottignies : Quorum, 1997, p. 40-52. Cet article montre comment Van den Bussche se détache peu à peu du modèle judiciaire, préférant créer des effets pathétiques, s'éloignant de la sécheresse du style judiciaire pour émouvoir ses lecteurs. Ainsi, le modèle purement judiciaire de l'histoire tragique comme histoire de loi ne conviendrait pas parfaitement à Van den Bussche, qui adopte au fur et à mesure des reprises de son ouvrage un ton moins judiciaire et plus romanesque.



abrégés à développer. Cependant, par leur systématique, ces textes n'offrent que peu d'intérêt à l'analyse et si le modèle du récit de loi leur convient bien, il n'est pas évident qu'il s'adapte à toutes les histoires tragiques. Par ailleurs, ce modèle s'applique bien aux nouvelles de Camus, qui jouent explicitement de la brièveté. Cette concision, Camus la met en avant dans le corps même des nouvelles, comme dans « La force du regret » :

Comme je ne vise en ces Histoires raccourcies qu'au récit des faits simple et sans ornement, je ne m'amuse pas beaucoup à la description des causes, et beaucoup moins à représenter la mauvaise conduite des pécheurs en leurs pernicieux desseins, c'est assez que je die icy que Fredoard ayant fait entendre à Rotilde le tourment qu'il souffroit à son occasion, fut rejeté si loin et rebutté si asprement par cette honorable créature qu'il perdit toute esperance de la pouvoir jamais porter à ses execrables intentions<sup>156</sup>.

Cette volonté de résumer est également un moyen de suggérer l'horreur, Camus jouant sur le *topos* de l'innommable, laissant imaginer à son lecteur les éléments les plus terrifiants. Cet art de l'ellipse, combiné à la technique de l'inachèvement rhétorique où l'on reconnaît l'art du prêcheur, sert le récit, lui donne une plus grande force et une plus grande densité :

O Dieu ! je n'ay garde d'employer icy des lignes pour représenter de quelle façon ceste femelle amoureuse descouvrit ses passions à ce jeune homme, et le provoqua à luy rendre le reciproque de tant d'ardeur qu'elle souffroit pour luy, la noirceur de ceste ancre dont j'escriis deviendroit rosette, et la blancheur de ce papier rougiroit sans doute de la vergongne que ceste fille perdit pour reduire à ce point : mais qui ne sçait que l'im pudicité a tousjours l'im pudence à ses costez comme une compagne inseparable<sup>157</sup> ?

Cette recherche de densité narrative passe par des phénomènes de concentration d'histoires similaires, réduites en une seule nouvelle, comme le précise le narrateur :

En matiere de Justice criminelle les conjectures font diverses preuves, et celle des habits, bien que fort pressantes, trompe neantmoins quelques fois les juges plus avisez. Je vous en vai produire trois Spectacles, dont nous ne ferons qu'une Scene<sup>158</sup>.

Mais c'est uniformiser le corpus que de choisir ce modèle du récit de loi, car les textes de Camus sont justement l'aboutissement paradoxal de toute une tradition d'histoires tragiques : en effet, la brièveté de l'histoire camusienne est une réaction à une tendance profonde des histoires tragiques qui est l'inflation, l'enrichissement permanent du récit soit

---

<sup>156</sup> Camus, *Les Spectacles d'horreur*, éd. René Godenne, p. 174-175.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 366.

par d'autres récits parallèles, par des exemples, soit par des discours, des commentaires moraux et généraux qui ont pour but d'universaliser le propos. En effet, en se développant pendant presque un siècle, l'histoire tragique s'est progressivement dégagée de la sécheresse du récit de loi pour l'augmenter, l'enrichir, ajouter toute une série d'artifices, de digressions, au simple récit. Ce sont précisément tous ces ajouts que Camus prétend éliminer, comme le dit la préface de son premier recueil, *Les Événements singuliers*, paru en 1628, comme nous l'avons vu précédemment.

La nouvelle de Rosset sur Dragontine et Filotime pourrait servir de contre-exemple à la concentration du récit, même si elle est relativement brève par rapport à certaines nouvelles de Vérité Habanc ou Poissenot : elle tendrait à l'expansion par la répétition d'un même modèle, par la redondance des épisodes. Cette expansion, comment l'obtenir ? Les histoires tragiques ne sont pas aussi uniformes que voudrait le croire Sergio Poli : en effet, certains textes du début du XVII<sup>e</sup> siècle, marqués par le modèle du roman de chevalerie et du roman sentimental, genres à la mode en ce temps, exploitent une grammaire du récit que l'on ne retrouve pas dans la plupart des récits brèves : ils utilisent notamment la technique du récit parallèle chère aux *Amadis de Gaule* (on raconte les aventures de deux personnages, en croisant les fils) ou bien ils ont recours à des épisodes enchâssés, procédé typique du grand roman sentimental mais absolument pas prévu dans le cadre de l'histoire tragique selon le modèle de Sergio Poli. Cette tendance à l'expansion se manifeste donc dans la multiplication d'épisodes narratifs mais également par une inflation de discours, de commentaires émanant du narrateur. Expansion du récit, expansion du discours sont les deux grandes tendances d'expansion des histoires tragiques. Cette tendance n'est pas sans rapport avec l'esthétique de la *copia* que Terence Cave a examinée dans *The Cornucopian Text*. Il faut en effet compter avec cette *copia* narrative et discursive, ne pas chercher à l'éliminer, à la subordonner, car elle constitue un obstacle à notre idée du tragique comme syntaxe économique et nécessaire d'une action dramatique unie.

Le modèle du récit de loi gomme toutes les scories, les aspérités des histoires tragiques et élimine tout ce qui ne concerne pas directement l'intrigue. Il faudra donc examiner les tendances à l'expansion et à la concentration à travers les textes. Cet examen nous amènera à proposer une nouvelle approche, plus complète et plus souple que la typologie de Sergio Poli, puisqu'on envisagera l'histoire tragique comme une forme plastique combinant plusieurs modèles, pris aux autres genres contemporains à la mode comme le récit de prodige, l'anecdote historique ou les faits divers d'actualité, les aventures sentimentales.

## CHAPITRE V : Des « histoires vraies » : entre récit factuel et récit fictionnel

### 1) Récit factuel ou fictionnel ?

Ces histoires, Lecteur, sont advenues de notre temps et ne doivent rien à celles de l'Antiquité en matière d'admiration. La France en a été le théâtre où l'Amour et l'Ambition, principaux acteurs de la scène, ont représenté divers personnages<sup>159</sup>.

Les bons Chirurgiens guérissent en maniant les playes des blessez, et en tirant le sang des veines des malades. Nous les imitons en tirant de bons exemples des actions les plus horribles que nous fournisse le grand théâtre du monde. Que si nos plus délicates Dames ne font point de difficulté de se trouver aux lieux où se représentent les Tragedies, qui sont les images des plus sanglantes cruautés qui se sont exercées, ny m'esme de voir des Tableaux qui mettent des actes Tragiques devant les yeux : Que di s-je, mais m'esmes d'assister quelque fois aux plus cruels supplices que la Justice fait endurer publiquement aux criminels ? Pourquoi te croiray-je si failly de cœur, Lecteur mon amy, que tu destournes ta veuë de dessus ces lignes, qui ne sont en effect que des Peintures mortes des effets que les furieuses passions de Colere et de Hayne ont autre fois produites<sup>160</sup> ?

Les histoires tragiques, dans leur diversité, ont toutes pour point commun de se présenter comme des histoires vraies, aussi incroyables ou étonnantes puissent-elles paraître. L'histoire tragique se propose de raconter des événements actuels, tirés de la réalité : c'est en tout cas ce que proclament leurs auteurs. Ainsi, Rosset insiste dès la préface sur la vérité des faits rapportés. Camus affirme qu'il tire ces histoires de mémoires de voyageurs ou d'historiens dans *Les Spectacles d'horreur*, renvoyant ainsi à des autorités comme Juan Vivès ou d'autres auteurs comme Antonio de Torquemada, lorsqu'il raconte des événements particulièrement surprenants; il ne cite pas toujours de manière claire ses sources qui restent souvent anonymes et qui sont uniquement mentionnées pour créer un effet de document véridique et authentifier les faits, Camus se posant en scribe reprenant des récits préexistants. Cette réécriture est posée comme principe dès la préface des *Spectacles d'horreur* :

---

<sup>159</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 35.

<sup>160</sup> Jean-Pierre Camus, *Les Spectacles d'horreur*, Genève, Slatkine, 1973, préface.

Tu trouveras en ces Spectacles parmi des Histoires toutes nouvelles quelques-unes déjà écrites, que j'ay recueillies en des Livres qui ne sont pas communs, et que tu trouverois difficilement ailleurs. Et je les puis appeler nouvelles en quelque manière, parce que si l'estoffe n'est pas la façon l'est ; et c'est, à mon avis, ce qui donne le principal prix aux compositions<sup>161</sup>.

Tout au long du recueil, l'évêque mentionne quelquefois ses sources de manière imprécise, afin de donner une impression de véracité sans pour autant permettre au lecteur de s'y référer directement : « La relation d'où je tire cet événement ne marque ni le temps ni le lieu, mais il est aisé de conjecturer que cela n'est pas arrivé loing des Alpes, et qu'il n'y a pas beaucoup d'années que cecy s'est passé<sup>162</sup>. »

Le recours à la source peut également permettre d'excuser certains manques du récit et l'accrédite, même dans ses incertitudes et ses failles, permettant de laisser le récit en suspens et de créer une attente chez le lecteur :

La Relation Allemande n'allant pas plus avant dans le récit de ce mémorable succès, tout ce que j'y pourrois adjoindre de mon invention sortiroit des bornes de la vérité pour entrer dans le territoire des Romains et des Fables. Contentons nous de contempler en la funeste Ressemblance de Procle à Arteme un traict de la main de la divine Justice<sup>163</sup>.

La Relation Italienne ne m'apprend point ce que devint Cantidiane, si elle demeura avec son enfant en proie à la nécessité, ou si elle retourna vers ses parens. Apprenons seulement de Sabel la miserable fin de ceux qui violent une chose si sacrée comme est le mariage<sup>164</sup>.

Par ailleurs, Camus reprend des canards sans l'avouer, variant sur des récits déjà connus, s'inspirant notamment de recueils de compilation, comme les *Histoires admirables* de Simon Goullart, comme nous le verrons ultérieurement, à la fin du chapitre VII. Dans ses textes les plus historiques, il compile divers auteurs, traduisant des textes étrangers : ainsi, on trouve dans les *Diversités historiques* des textes racontant des anecdotes sur l'Escorial, sur les jeux de masques à la Cour de Philippe II. Cette mise en avant des sources est une topique du genre et ce dès son origine. En effet, dès le seizième siècle, les auteurs se réclament de l'histoire et donnent des sources permettant de vérifier l'exactitude des faits narrés, comme

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, préface.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 510-511.

Boaistuau ou Belleforest. En 1586, dans les *Nouvelles histoires tragiques*, Bénigne Poissenot prétend recueillir les histoires tragiques dans les villages français, tout comme Bandello en Italie, s'inscrivant dans une forme d'oralité populaire qui offrirait des garanties d'authenticité. Dans l'avant-propos de son ouvrage, il revient sur la genèse de son ouvrage et se démarque de son prédécesseur qui traduisit Bandello :

S'il [Belleforest] eust voulu employer son labeur à rediger par escrit tous les beaux faits Tragiques qui de son temps ont esté veus en divers endroits de nostre France, sois assuré qu'il eust remply quatre fois plus de cayers qu'il n'y en a en tous les tomes de Bandel; et que si quelque hardy entrepreneur osoit au ssi diligemment rechercher ce qui est advenu de puis soixante ans jusques icy parmi ce Royaume en matière d'histoires Tragiques, comme Bandel a fureté par tous les cantons de son Italie, que les Italiens passeroient les monts pour venir mendier de nous ce que journallement empruntons d'eux. Que si quelqu'un est curieux de sçavoir qui m'a esmeu de composer ces histoires Tragiques plustost que de m'employer en autre maniere, je l'ai adverti que, de legiste estant devenu Regent, et que estant descendu en une Classe, et m'estant renfermé en un College, au lieu que je devois monster en un barreau, les moiens m'ayant failli et non le cueur, que j'ay plus haut que ma fortune ne me devoit permettre, je feu requis par un libraire de luy faire un Commentaire sur un poete latin qu'il m'envoya. A quoy voulant mettre la main, je consideray que je n'avois les nerfs assez forts pour m'archer par ce chemin raboteux, plus par defect de livres, que je n'avois que par emprunz, que par defiance de mes forces, ores que ma suffisance soit des plus petites. Par quoy prenant le sentier de la prairie, et tiré de mon inclination qui se plaist à choses recreatives et delectables, je parvins en fin en un plaisant verger où, me veautrant sur l'herbe drue, et cueillant romarins, œillets, marjolaine, marguerites et autres fleurs, je n'en eue plustost ma main pleine que j'en façonnay un chapeau et guirlande, tissue de la façon que cy après le verras. Il y a autre chose que je ne te veux celer, c'est que j'aime ceux qui sont de mon humeur, et que m'estant dès ma premiere enfance merueilleusement pleu à l'histoire, je gratifie volontiers à ceux qui sont poussez de mesme desir<sup>165</sup>.

Si la nouvelle est présentée comme une forme de récréation opposée au travail sérieux de l'étude scolaire, elle n'est pas assimilée à la fiction, mais à l'histoire qui instruit les hommes. Inhabituelle par sa dimension autobiographique d'inspiration montaignienne, cette genèse - proclamation d'authenticité, recours à l'histoire, reprise des métaphores florales pour désigner une anthologie de nouvelles - est cependant largement topique et issue de la tradition du genre de la nouvelle.

En effet, depuis Boccace, les nouvelles se présentent comme des histoires vraies, par

---

<sup>165</sup> B. Poissenot, *op. cit.*, p.53-54.

opposition aux légendes et aux contes. Le mot « nouvelle<sup>166</sup> » porte en lui une exigence d'actualité et de véracité, de « nouveauté », la nouvelle naissant des dits au Moyen Age comme le rappelle Monique Léonard<sup>167</sup>. Ce parti pris de véracité (on écartera la notion de réalisme<sup>168</sup>, très problématique et sans doute anachronique pour l'étude de notre corpus) devient un véritable lieu obligé des préfaces et textes introductifs des recueils de nouvelles. Marguerite de Navarre, au début de l'*Heptaméron*, fait dire à Oisille, personnage principal qui propose de s'occuper en racontant des histoires que les récits seront tirés de faits réels.

Mais la proclamation d'authenticité prend dans ces recueils une nouvelle dimension, plus essentielle car elle initie un pacte de lecture fondée sur la créance du lecteur, condition de l'efficacité du récit. De Boaistuau à Camus puis Malingre et Parival, tous les auteurs assurent le lecteur de l'authenticité de leurs récits et font de cette véracité la condition même du succès de leurs œuvres, partant du principe que seule la réalité, présente dans toute son horreur, peut frapper l'esprit du lecteur et le pousser à reformer sa conduite. C'est le vœu d'exemplarité qui pousse à la revendication d'authenticité. Ils font de la lecture une entreprise de rénovation morale et de reconversion qui justifie le récit de cas immoraux et inouïs. Cette tension entre l'extrême singularité des faits et la volonté de généraliser le cas pour éviter les reproductions est constitutive du pacte de lecture de ces textes, entre singularité et universalité, entre invraisemblance et adhésion du lecteur converti. Par ailleurs, certains auteurs comme Belleforest, Claude Malingre ou Boitel, se présentent comme des

<sup>166</sup> André Jolles, dans *Formes simples*, oppose nouvelle et conte. Le conte serait une forme simple, anonyme, racontant un fait merveilleux (La forme simple, elle, a un langage qui reste général et mobile, adoptant « les paroles propres à la forme »); la nouvelle serait une forme savante (« elle ne peut pas se concevoir sans auteur, le langage y est individualisé, étant solide, particulière et unique » p. 186). La nouvelle toscane qui naît au XIV<sup>e</sup> et qui est une forme savante « cherche à raconter un fait ou un incident frappant d'une manière telle qu'on ait l'impression d'un événement effectif et plus précisément, en donnant l'impression que cet incident est plus important que les personnages qui le vivent. » (p. 180)

Selon Jolles, la différence essentielle entre les deux formes vient du fait que la nouvelle peut s'emparer de n'importe quelle partie de l'univers et lui donner un aspect cohérent, alors que le Conte ne peut pas s'appliquer de la même façon à tout l'univers. Le conte s'oppose à l'univers de la réalité. L'univers du conte s'oppose à l'univers tragique ou ce qui est ne devrait pas être et ce qui n'est pas devrait être. Il doit y avoir un anti-conte ou un conte tragique. Certaines histoires tragiques racontent en effet des prodiges, des apparitions surnaturelles, plus proches du conte que de la nouvelle, suivant Jolles.

<sup>167</sup> Voir l'article de Monique Léonard, « les dits aux origines de la nouvelle », in Bernard Alluin et François Suard (éd.), *La nouvelle, définitions, transformations*, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 29-42.

<sup>168</sup> Dans *L'art de l'éloignement*, Thomas Pavel, qui voit dans les œuvres du XVII<sup>e</sup> siècle un « art de l'éloignement », qui passe par l'abstraction et l'idéalisation, évoque les histoires tragiques en insistant sur leur cadre domestique et leur dimension privée : ce sont des œuvres qui mettent à distance l'idéalisation des romans pastoraux comme l'*Astrée* d'Urfé. Pour reprendre les termes de T. Pavel, des romans sentimentaux aux histoires tragiques, on passe d'un régime de « distanciation maximale » à un régime de « proximité fictionnelle ». Mais elles ne sont pas plus réalistes que les histoires sentimentales qui avaient cours au début du XVII<sup>e</sup>. Tout comme le roman sentimental, la peinture domestique est constituée de types, qui se retrouvent de nouvelle en nouvelle. Il ne suffit pas de représenter des faits réels pour être réaliste. Comme le suggère Philippe Dufour dans *Le réalisme*, on a tout intérêt à restreindre l'emploi du mot au XIX<sup>e</sup> siècle (on le trouve pour la première fois dans les années 1850, sous la plume de Champfleury) : la notion de réalisme, à force d'être étendue à toutes les périodes historiques, risque de perdre sa pertinence.

historiographes et prétendent relater des faits historiques, avérés. Boaistuau renvoie dans ses arguments à des sources permettant de vérifier les faits qu'ils relatent, cherchant ainsi à susciter une forme de crédence chez le lecteur. Dans ce sens, ces textes exemplaires se doivent d'être véridiques et vérifiables pour être efficaces. La dimension « mémorable », au sens de digne d'être retenu, de ces histoires tragiques, annoncée par les titres des recueils de Rosset puis de Malingré et Pariva l s'a joute à l'exemplarité pour faire tendre les récits vers l'authenticité, l'histoire servant d'instruction morale et de miroir pour les lecteurs, suivant la définition traditionnelle de Tite-Live ou de Polybe (rappelée par Rosset dans son « Avis au lecteur »).

Il est cependant indéniable de voir dans ces récits des nouvelles quelquefois fortement imprégnés des codes et des *topoi* romanesques ou de lieux communs des recueils de nouvelles d'inspiration boccacienne puis bandellienne, qui eux aussi revendiquaient une forme de véridicité. Il s'agit de voir si ces histoires essaient de paraître vraies et le cas échéant, comment elles y parviennent.

Si nous nous tournons vers les travaux des historiens étudiant l'Ancien Régime, nous pouvons constater que la répartition entre fiction et histoire n'est pas claire et que les textes historiques, officiels, sont informés par un modèle tragique, hérité de la littérature, ce qui brouille les frontières entre récit factuel et récit fictionnel. Christian Jouhaud, Dinah Ribard et Nicolas Schapira, dans *Histoire Littérature témoignage. Écrire les malheurs du temps*, ont mis en évidence cette proximité entre histoire et littérature : ils montrent comment l'écriture historique de l'Ancien Régime intègre des genres proprement littéraires, comme l'histoire tragique, donnant au moindre fait divers une coloration tragique à des fins idéologiques, propagandistes. L'écriture du spectaculaire devient pour les historiens un vecteur d'efficacité du texte, comme dans les lettres de rémission de certains criminels, publiées en grand nombre pour un public large, qui, à travers une déploration tragique, célèbrent en la suggérant la puissance royale. S'appuyant notamment sur *L'exécution publique à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*<sup>169</sup> de Pascal Bastien et sur les analyses de Nathalie Zemon Davis<sup>170</sup>, ces historiens parlent de fusion entre la culture juridique et la culture littéraire, pour expliquer la mise en forme pathétique et éminemment littéraire et proche de la tragédie de certains récits d'exécution :

---

<sup>169</sup> Pascal Bastien, *L'exécution publique à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2006.

<sup>170</sup> Nathalie Zemon Davis, *Pour sauver sa vie. Les récits de pardon au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 1988.

Cette évolution manifesterait une interpénétration croissante de la « culture juridique » et de la « culture littéraire » : la littérature, en s'insinuant dans l'écriture juridique la plus nue, y aurait importé ses procédés de mise en scène pathétique, d'agencements d'actions inégalement entraînées vers une fin sanglante et d'exemplarisation morale des souffrances des condamnés. Réponse à la demande d'un public consommateur de littérature (« bleue » ou haute) et toujours plus avide de sens, la « politique de communication » des tribunaux, en particulier du parlement de Paris, s'expliquerait en outre par l'idée que les arrêtés imprimés étaient susceptibles de produire une impression beaucoup plus large et durable que l'exécution elle-même, visible par un nombre limité de spectateurs, et surtout de moins en moins visible au cours du siècle<sup>171</sup>.

Ainsi, la différence entre texte officiel, texte historique et texte littéraire s'estompe au nom d'intérêts politiques de diffusion d'une image de la justice royale, la propagande utilisant des ressorts fictionnels pour assurer son implantation. Comme le précisent Christian Jouhaud, Dinah Ribard et Nicolas Schapira, il y a une efficacité proprement sociale de la reprise de ces modèles et « l'évocation du tragique et de la tragédie signifie à elle seule tout ce jeu de malheurs particuliers dans la vie de la collectivité, cette reprise du désordre comme ordre<sup>172</sup>. »

Si nous revenons à un point de vue d'étude littéraire, après ce détour par le point de vue des historiens, nous observons la même porosité entre récit factuel et récit fictionnel. Qu'elles racontent des faits divers sordides inspirés de l'actualité ou de grandes histoires d'amour funestes aux allures de tragédie ou de romanesque, ces nouvelles se distinguent par la dimension spectaculaire du récit, qui cherche toujours à créer des effets sur son lecteur (surprise, attente, curiosité), se rapprochant de ce que l'on nomme aujourd'hui le récit à sensation. À ce titre, les histoires reposent sur une forte dramatisation, plus ou moins exprimée suivant les effets que le narrateur veut produire sur son lecteur, et c'est précisément cette dramatisation, cette mise en intrigue particulièrement soulignée, qui fait tendre les récits vers la fiction, quelles que soient leur véridicité et l'actualité de leur sujet. Comme l'a montré Paul Ricœur dans *Temps et récit*, il y aurait une mise en intrigue similaire dans les récits fictionnels et les récits factuels, une configuration narrative propre à toute tentative de raconter les événements. En effet, d'après le philosophe,

les événements historiques ne diffèrent pas radicalement des événements encadrés par une intrigue [...] du fait qu'ils sont racontés, les événements sont

---

<sup>171</sup> Christian Jouhaud, Dinah Ribard et Nicolas Schapira, *Histoire Littérature témoignage. Écrire les malheurs du temps*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2009, p. 312.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 328.



singuliers et typiques, contingents et attendus, déviants et tributaires des paradigmes [...] les intrigues sont en elles-mêmes à la fois singulières et non singulières. Elles parlent d'événements qui n'arrivent que dans cette intrigue ; mais il y a des types de mise en intrigue qui universalisent l'événement<sup>173</sup>.

On se situe ici au cœur du problème de ces histoires tragiques : comment rendre exemplaire ou contre-exemplaire ce qui n'est que factuel ou historique ? Comment universaliser des faits singuliers pour pouvoir moraliser le lecteur ? C'est bien par la mise en intrigue que s'accomplit ce passage du singulier à l'universel, de l'incroyable au croyable, du particulier du cadre du récit à la généralité de l'univers du lecteur. Nous reprendrons ici la définition que donne Ricœur de l'intrigue dans son ouvrage, « dynamisme intégrateur qui tire une histoire une et complète d'un divers d'incidents<sup>174</sup>. » Cette configuration narrative repose, dans le cas des histoires tragiques, sur une dramatisation des événements qui deviennent des signes annonciateurs d'une fin funeste, sur une tension des faits vers une « catastrophe » finale, pour reprendre les termes employés à l'époque pour désigner l'issue de la tragédie. Dans ce sens, l'intrigue rend tragique les histoires, que l'on parle de faits divers, d'affaires politiques ou amoureuses, de faits historiques ou d'histoires romanesques. Si la configuration narrative est présente à la fois dans le texte historique et le texte fictionnel, n'y a-t-il pas pour autant des marques de fictionnalité permettant de distinguer dans le cours même du récit s'il s'agit de fiction. On connaît les multiples tentatives des critiques pour dégager ces « marqueurs de fictionnalité » pour reprendre l'expression de Dorrit Cohn dans *Le Propre de la fiction* : il ne s'agit pas ici d'en proposer de nouveaux, car Gérard Genette a montré que les grandes catégories de la narratologie (ordre, vitesse, fréquence, mode, voix) ne permettent pas de distinguer formellement le récit factuel du récit fictionnel, et les marqueurs de Dorrit Cohn, comme la présence du discours indirect libre ou l'accès au point de vue interne des personnages, ne sont adaptés qu'à des textes modernes et ne peuvent convenir à des textes d'Ancien Régime qui ne s'intéressent pas à l'intériorité subjective des personnages et aux flux de conscience. Comme le précise Genette dans *Fiction et diction*, les indices de fictionnalité ne sont pas narratologiques mais plus matériels et quelquefois périphériques : ce sont le paratexte, les thématiques et certains traits stylistiques qui indiquent la fictionnalité. Le narratologue, en fin d'analyse, n'a de cesse de préconiser un examen des textes qui sont à la limite du partage entre récit factuel et récit fictionnel, soulignant que c'est l'adoption ou le changement de normes qui fait sentir que l'on a affaire à de la fiction. On retrouve cette

---

<sup>173</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit I*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 364-365.

<sup>174</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit II*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 18.

ambivalence entre fiction et factualité dans les histoires tragiques qui jouent justement à la frontière des deux ensembles.

En effet, on constate que le récit des histoires tragiques a tendance à se fictionnaliser dans son adoption et sa reprise des *topoi* de recueil en recueil et dans sa proximité avec le romanesque et les autres productions narratives contemporaines. Ainsi, c'est cette forte intertextualité et la répétition des codes de cette « littérature de genre » qui donnent l'impression au lecteur d'avoir affaire à des fictions, alors même que les auteurs proclament leur authenticité et ne cessent de se démarquer de la fausseté des romans, auxquels ils empruntent cependant quelquefois bon nombre de traits. Ainsi, même si les textes racontent des histoires vraies, on ne peut que constater leur tendance à souligner l'aspect inouï et singulier des aventures relatées, ce qui entraîne une impression de fiction chez le lecteur.

La question de la fiction est donc plus à saisir dans une optique de réception que d'immanence. Est fictif ce qui semble fictif, ce qui se rapproche de la fiction, pour un lecteur habitué à lire de la fiction. La fictionnalité de l'histoire est peut-être plus un effet de vraisemblance qu'une caractéristique repérable dans le récit lui-même. Ces textes s'inscrivent dans une position éminemment paradoxale, car ils revendiquent leur authenticité, tout en soulignant l'aspect inouï des faits relatés. Textes exemplaires, ils ne cherchent pas à remporter l'adhésion logique et rationnelle du lecteur mais sont censés être efficaces de leur aspect singulier, extraordinaire mais également universel, applicable à tous les hommes et donc à tous les lecteurs. Récits à sensation, ils développent une mise en intrigue extrêmement dramatisée, soulignant les effets pathétiques et d'attente, jouant avec le lecteur et ses attentes, tout en proclamant leur éloignement du modèle romanesque et fictionnel pourtant imité.

Par ailleurs, de manière assez paradoxale, certains auteurs fictionnalisent leurs textes au nom de leur authenticité : alors que Boaistuau et Belleforest gardaient les noms réels des personnages de leurs nouvelles et se référaient même à des sources externes historiques, au XVII<sup>e</sup> siècle, François de Rosset change les noms des personnes réelles concernées par les faits qu'ils racontent en noms fictifs de personnages orientaux, inspirés des romans grecs, transposant ainsi les troubles politiques liés à l'assassinat de Concini dans un empire de Perse imaginaire, créant un effet d'exotisme qui sert d'écran fictif, amorçant ainsi les romans à clef et leur lecture référentielle. Il annonce ce déguisement dès l'avis au lecteur de son recueil, juste après avoir certifié que tout était vrai et tiré de faits réels, proposant un pacte de lecture référentiel malgré l'usage transparent de la fiction : « Il m'a semblé à propos d'en déguiser les

noms, afin de n'affliger leurs familles, puisqu'elles en sont assez affligées<sup>175</sup>.»

Camus reprend le même procédé dans ses recueils, au nom du même principe avancé par Rosset. Il ne change que les noms des personnages, inventant des noms romanesques à consonance grecque ou française, ou prétend ne pas vouloir se souvenir des noms des lieux des crimes, ne transposant pas les histoires dans un cadre exotique improbable, comme le montrent ces trois exemples tirés des *Spectacles d'horreur* : « Si un Gentil-homme ordinaire de la chambre d'un de nos Roys de la race des Vallois, dont nous voilerons le nom sous celui de Margerin, eust suivy ceste regle, le regret du desastre qui advint en sa famille n'eust pas accourci le fil de ses jours<sup>176</sup>.»

« Non loin de la ville de Porto Mauricio, en un bourg dont j'ay oublié le nom, advint l'excès de zele que je vous vay représenter<sup>177</sup>. »

« Memnon, jeune Gentil-homme d'une Province d'outre Loire, que je ne veux pas nommer<sup>178</sup> »

Paradoxalement, le recours ponctuel à la fiction pour des raisons de bienséance sert ici à accroître l'impression de réalité de l'histoire et donc à accréditer le récit. Cette alliance de parti pris de vérité et de fictionnalisation accentue le problème de la vraisemblance de ces histoires inouïes. Ne dessert-elle pas la lecture référentielle et n'orient e-t-elle pas vers une lecture beaucoup plus fictionnelle ?

Le jeu entre réalité et fiction est dans ces cas assez complexe car la fiction sert de prétexte au récit de faits historiques, mais la rend moins crédible, encore qu'il y ait une grande transparence : la fiction permet de décrire sans ambages les faits historiques, sans devoir en diminuer l'horreur ou la cruauté. Tel le voile de Poppée, la fiction révèle plus qu'elle ne masque, devenant une forme suprême de garantie d'authenticité.

Dans ce sens, deux types de lecture sont possibles et adaptés à nos textes : une lecture peut prendre les récits au premier degré, et jouer le jeu du texte, en réagissant comme l'auteur le souhaiterait, c'est-à-dire en ressentant de l'effroi ou de la surprise devant ces histoires extraordinaires, suivant ainsi le dispositif spectaculaire et sensationnel du récit. Une autre lecture est cependant possible, privilégiant une approche plus secondaire, voyant les

---

<sup>175</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 35.

<sup>176</sup> Jean-Pierre Camus, *Les spectacles d'horreur*, p. 246.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 460.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 28.

mécanismes de fictionnalisation et de mise en spectacle de ces récits. Cette lecture serait plus sensible aux lieux communs repris par les histoires tragiques, à la mise en intrigue réglée de ces faits divers ou de ces histoires d'amours funestes au contact du roman et de la tragédie, genres proches auxquels les histoires tragiques empruntent beaucoup.

Ces deux approches nous paraissent complémentaires et non exclusives : l'une se prête au jeu du texte, l'autre l'examine, le déjoue mais pour mieux le rejouer. Ainsi, nous considérons ces textes comme de simples fictions, au sens où ce sont des productions littéraires ni vraies ni fausses, mais nous examinerons comment ces textes donnent plus ou moins une impression de fiction aux lecteurs. Nous adopterons une méthode d'examen graduelle, en montrant comment il y a moins des différences d'essence que de degré entre le fait divers domestique et les histoires d'amour, quant à la question de leur vraisemblance. Le fait divers, dans sa simplicité et son économie narrative, est assez peu fictionnalisé, n'exhibe pas ses artifices, alors que le récit historique ou le récit d'amours funestes, quelquefois moins incroyable, peut paraître fictif, dans le sens où les auteurs les organisent comme des fictions, annonçant la fin dans les péripéties, faisant tendre toute la mise en intrigue vers l'apogée de la catastrophe, annoncée au lecteur tout au long du récit. On aboutit au paradoxe suivant : même le récit historique relatant des faits avérés et vérifiables peut paraître plus fictionnel que le simple fait divers, dans le sens où les auteurs dramatisent davantage le récit historique que le fait divers, l'écrivant plus en référence à la tragédie qu'aux annales ou mémoires historiques. Les histoires romanesques (récits de voyage, récits d'amours funestes) se distinguent par une forte fictionnalisation, liée à l'imposition d'un enjeu topique héritée du roman grec. Ainsi, la fictionnalité varie plus en fonction de la complexité dramatique et de l'artificialité du récit que de la véracité des faits relatés.

## 2) Une pluralité de modèles

Les histoires tragiques ne répondent pas uniquement au schéma proposé par Sergio Poli inspiré par la structure des récits de loi. Ce modèle, par sa généralité, permet d'englober bon nombre de textes mais il se confond presque avec la définition de tout récit à intrigue. Il est donc inopérant pour saisir la diversité des histoires tragiques. Comment considérer cette diversité tant revendiquée par les auteurs dans leurs préfaces ? Est-elle irréductible ? Ne peut-on pas repérer des régularités au sein de cet ensemble de textes, des répétitions de formes ou de procédés ? La reconnaissance de la diversité n'est pas un échec ni un pis-aller, mais une piste. Les histoires tragiques, fort populaires à l'époque, ne sont pas isolées. Au contraire, elles se créent au contact d'autres textes, d'autres genres lus par le public à la même époque. Elles prennent des éléments (thématiques, motifs) de ces genres, les intègrent de façon plus ou moins heureuse. L'histoire tragique, ce genre sans loi, non réglementé par les doctes, servirait de miroir aux productions du temps qui s'y reflètent.

Il y aurait une imitation d'autres productions dans l'histoire tragique. S'agit-il d'une imitation au premier degré qui essaie de reprendre des éléments des genres nobles, pour tenter d'ennobler le texte ? Ou bien d'une imitation au second degré, parodie qui reprendrait les principales caractéristiques de l'objet imité pour le critiquer et les tourner en dérision ? Ainsi, l'histoire tragique imiterait le roman de chevalerie (dont le fameux *Amadis de Gaule*, introduit en France par Herberay des Essarts au milieu du siècle), fort lu à la fin du seizième siècle, puis le roman sentimental et pastoral (comme l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé qui domine le champ romanesque dans les premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle), avec plus ou moins de distance critique, en reprenant les principaux motifs et thèmes de ces grandes machines romanesques mais également certaines techniques narratives, certains lieux communs.

Mais la relation d'imitation ne suffit pas à expliquer les rapports entre nos textes et le reste de la production de l'époque. En effet, si l'on compare l'histoire tragique aux canards qui circulaient en France et faisaient office de « presse d'information », avant l'invention de la gazette en 1631, on constate que l'histoire tragique ne se contente pas d'imiter le canard ; elle propose un récit plus dramatique, plus étoffé et plus moralisé du même événement. La réécriture surpasse l'imitation : on pourra voir une mise en scène littéraire de l'information fournie par les canards.

Parallèlement, certaines histoires représentent des événements historiques et essaient de donner au récit un aspect documentaire, de présenter ces faits de façon plus vraisemblable que certains faits divers. Dans ces cas, l'histoire se rapproche du genre de l'anecdote historique, chère aux mémorialistes de la Renaissance ; certains textes, en mêlant les affaires publiques et les affaires privées des grands personnages, ressemblent à ce que l'on appellera à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle des « nouvelles historiques ». L'histoire tragique n'imité pas la nouvelle historique qui n'est pas encore née, elle ne « l'annonce » pas non plus, mais expérimente des méthodes de narration qui seront reprises ensuite par Saint-Réal et Mme de La Fayette.

### 3) *Histoires tragiques et tension narrative*

L'histoire tragique adopterait plusieurs modèles narratifs. En effet, l'imitation ne porte pas seulement sur des thèmes ou des motifs mais aussi sur des éléments plus généraux, sur des traitements narratifs différents (récits parallèles, récit concentré et dramatisé, récit vraisemblable d'un fait historique, récit d'une anecdote historique, d'une « historiette » comme le dira Tallemant des Réaux). Mais c'est dans le traitement du récit que résident les plus grandes différences entre nos textes, indépendamment de la variété des sujets et des faits racontés. On peut à cet égard reprendre les travaux de Raphaël Baroni sur la tension narrative et la mise en intrigue. Dans *La Tension narrative*, le critique suisse propose de renouveler les études narratologiques en prenant davantage en compte la dimension dynamique de la lecture, processus d'appropriation progressive du texte et de co-construction de l'intrigue entre le narrateur et son lecteur. C'est la raison pour laquelle l'auteur entreprend d'examiner les récits en fonction des effets qu'ils peuvent susciter chez les lecteurs et identifier différentes fonctions thymiques du récit que sont la surprise, l'attente et le suspense. La mise en intrigue repose alternativement sur ces fonctions et on peut classer les récits en fonction de leur tension et non pas en fonction de leur objet, de leur aspect littéraire ou non littéraire, fictif ou factuel. Ces analyses nous paraissent parfaitement transposables dans un domaine aussi varié que les recueils d'histoires tragiques qui font varier les formats narratifs et ne racontent pas de la même façon des histoires d'amours funestes et des faits divers domestiques. Ainsi, nous étudierons les différentes modalités de mise en intrigue, en reprenant une conception large de l'intrigue, qui est celle de Raphaël Baroni, en montrant comment à travers toute la période d'existence des histoires tragiques, les auteurs ont fait varier la configuration narrative, qu'ils racontent des événements factuels ou plus ou moins fictifs. On verra comment le récit se construit peu à peu, devient de plus en plus long et complexe, de manière graduelle. Cette

progression n'est pas diachronique mais synchronique et le développement du récit n'est pas croissant au fur et à mesure que l'on avance dans le temps. Entre les différents formats, il y a plus des différences de degré que d'essence. Ainsi, certains textes jouent d'une forme de rapidité et d'économie qui veut avoir un effet de surprise sur le lecteur : ces histoires racontent en général des faits divers, d'autres des événements extraordinaires, voire surnaturels, et se rapprochent ainsi d'un genre parallèle, l'histoire prodigieuse. En cela, ces textes peuvent également être comparés aux canards, courts textes d'actualité réelle ou prodigieuse qui foisonnaient à la fin de la Renaissance sous forme de libelles et petits ouvrages circulant par colportage. Ces trois modèles (le fait divers, l'histoire prodigieuse, le canard) ont pour point commun de susciter la surprise, de jouer sur une forme de rapidité et de grande économie du récit, pour étonner le lecteur.

Parallèlement, à la même époque, et quelque fois dans les mêmes recueils, d'autres textes mettent en place un récit plus long, plus complexe, plus développé qui crée des effets d'attente, de suspense, créant une véritable tension narrative, qui nécessite une forme de durée, de phénomènes de repérage ou de reprises d'échos narratifs, d'indices annonçant la fin du récit ou permettant de souligner le développement de l'intrigue et donc de créer une tension chez le lecteur. Ces formes de mise en intrigue se retrouvent en général dans les récits historiques, fortement dramatisés et donc dotés d'une grande tension narrative, mais également dans les histoires sentimentales, ou récits d'amours funestes, et dans les histoires de voyages, imitées du roman grec et de ses épigones, qui multiplient les détours narratifs, les épisodes, afin de tenir le lecteur en haleine, jouant ainsi avec ses attentes et ses anticipations, accrues sans doute par la dimension fortement topique des histoires tragiques qui reprennent tout un appareil de lieux communs romanesques. Ainsi, la topique romanesque se greffe au récit et aide à construire une intrigue d'autant plus tendue qu'elle est fortement prévisible. Cette dernière catégorie constitue un modèle à part entière, tant la proximité entre l'histoire tragique et la fiction romanesque des romans de chevalerie ou des romans pastoraux est remarquable au début du XVII<sup>e</sup> siècle.

On examinera donc ces différents modèles, de manière graduelle, en passant du récit le plus dépouillé au récit le plus complexe, du fait divers, de l'histoire prodigieuse au récit historique et aux histoires sentimentales, qui combinent les différentes dimensions abordées précédemment. Le passage d'un modèle à l'autre est quelque fois visible dans un même texte qui gagne en complexité au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture. Cette avancée

dans la complexité narrative et la tension narrative est également liée à une plus grande fictionnalisation, les histoires sentimentales et romanesques réutilisant davantage de *topoi* que le simple récit de fait divers. Jamais avouée comme telle, la fiction est pourtant l'horizon de ces histoires et ce sont des lecteurs de fictions qui constituent le public de ces textes, des lecteurs contemporains à Sade, Potocki, Nodier, Stendhal ou Barbey d'Aurevilly.

De cette diversité de modèles narratifs, peut-on déduire une diversité de genres au sein même des recueils d'histoires tragiques ? Le cas échéant, une conclusion se présente : la notion de genre ne s'applique pas à l'histoire tragique qui reprend des genres contemporains (roman de chevalerie). Mais cela ne règle pas la question pour autant. Dire que les textes intitulés « histoires tragiques » imitent d'autres genres, ce n'est pas éliminer le problème de la genericité, puisque toutes les histoires n'imitent pas d'autres genres. Il faudrait donc passer d'une conception rigide du genre à une idée plus souple, d'autant plus intéressante et adéquate qu'aucun docteur n'a donné de règle ou de conseils pour construire des histoires tragiques. Le genre se constituerait historiquement, par la pratique et je le comprendrais volontiers comme une combinaison d'éléments récurrents (motifs, thèmes, structures) permettant plusieurs voies. Ainsi, l'histoire tragique serait un genre non normé, protéiforme, ce qui n'empêche pas de déceler des convergences, des modèles. Il suffit de ne pas relier ces modèles à un modèle unique qui les subsumerait tous. L'histoire tragique participerait donc de plusieurs genres qui ne sont pas toujours eux-mêmes cadrés et clairement définis.



## CHAPITRE VI : Vers une écriture du fait divers

Fait Divers : mixture verbale dans laquelle le composant « divers » devient le symbole de crime ou d'accident sanglant. Fait divers, c'est-à-dire l'un [...] des multiples faits journaliers [...] qu'une flamme tragique ségrège comme plus intense [...] parmi toutes les tranches de vie ou de réalité<sup>179</sup>.

Qu'est-ce qui définit le fait divers ? Est-ce le sujet, est-ce la forme ? Un fait divers se distingue-t-il de l'événement historique par son importance ? Le fait divers semble à première vue, être une catégorie large où l'on range toute une série d'informations inclassables de par leur variété. Comme le rappelle le *Dictionnaire du littéraire*, « le fait divers est un événement quotidien distingué parmi d'autres événements anonymes [...] De marginal, le fait divers devient public.<sup>180</sup> » *A priori*, c'est une catégorie négative, permettant de regrouper ce qui échappe à tout classement. Il permet de désigner des faits advenus à des personnes inconnues, ordinaires, n'accédant pas au rang d'événement historique notable, ne portant pas à conséquence. Les faits divers désignent des affaires purement privées et familiales, de s meurtres domestiques très souvent, des crimes passionnels. Les personnages sont très souvent anonymes, de rang social bas. Ce qui constitue ces affaires en faits divers, c'est cette publication par autrui qui présuppose qu'elles présentent un intérêt pour des lecteurs.

Ce type d'histoire se distingue donc par son caractère anecdotique, non pas au sens de l'ampleur et de la gravité des faits relatés, mais au sens où ces histoires ne mettent pas en scène un événement. Elles se distinguent également par une forme d'écriture, par un traitement narratif minimal. Le fait divers constituerait le degré zéro de l'histoire tragique dans le sens où le récit ne joue pas sur des effets rythmiques, ne cherche pas à créer une tension narrative, ne crée pas une attente chez le lecteur mais présente les faits de manière extrêmement brute. C'est cette indépendance et cette sécheresse du récit et des faits qui caractérisent ce type d'histoire. C'est « une information monstrueuse<sup>181</sup> » pour reprendre la formule de Barthes. Ce qui le caractérise, c'est son imméanence, son autosuffisance : « il ne

---

<sup>179</sup> Michel Leiris, *Biffures*, Paris, Gallimard, 1948, p. 124.

<sup>180</sup> *Dictionnaire du littéraire*, article « Fait divers » de Karine Lanini, P.U.F., 2002, p. 223.

<sup>181</sup> Roland Barthes, « Structure du fait divers » in *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1965, p. 188.

renvoie formellement à rien d'autre qu'à lui-même<sup>182</sup>. »

Tout est présenté pour que le lecteur comprenne l'information sans avoir à se reporter à autre chose. Le fait divers correspondrait à un récit minimal, un récit primitif, court et fonctionnel. Mais il peut y avoir un piège dans la brièveté. Félix Fénéon, dans ses *Nouvelles en trois lignes*, recopie des faits divers tirés des journaux de son temps et présente ces informations en trois lignes. Il arrive qu'on ne comprenne pas bien la logique liant les événements entre eux. Dans leur brièveté, certains faits sont mystérieux. Dès lors que l'on cherche à expliquer l'événement, on trace des liens de causalité, mais cette causalité reste mystérieuse dans le fait divers selon Barthes pour qui « il n'y a pas de fait divers sans étonnement<sup>183</sup>. » En effet, la causalité est toujours liée au hasard dans le fait divers. Du moins, le narrateur ne cherche pas à expliquer les faits, à préciser le contexte immédiat. On retrouve ce paradoxe dans les carnets sanglants racontant des crimes sanglants au sein d'une famille : le meurtre arrive sous le coup de la colère, il est le fruit du hasard, mais cette colère est quelquefois rapportée à une causalité supérieure, soit la fortune, soit le diable. C'est la présentation rapide et sommaire qui caractérise le fait divers, plus que le sujet même.

Cette absence de développement sur les causes du crime constitutive du fait divers, on la retrouve chez l'auteur des *Spectacles d'horreur* : en effet, l'évêque de Belley, en ouverture de la nouvelle « La force du Regret », souligne la concision de ses récits en ces termes, somme toute très proches de la définition du fait divers de Roland Barthes :

Comme je ne vise en ces Histoires raccourcies qu'au récit des faits simple et sans ornement, je ne m'amuse pas beaucoup à la description des causes, et beaucoup moins à représenter la mauvaise conduite des pécheurs en leurs pernicieux desseins<sup>184</sup>.

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>184</sup> Camus, *Les Spectacles d'horreur*, éd. R. Godenne, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 174.

### 1) Invasion progressive du fait divers

Le fait divers n'est pas un élément fondateur des histoires tragiques. Chez Boaistuau, il n'y a pas de fait divers mais uniquement des récits d'événements historiques ou de faits advenus dans un cadre romanesque et amoureux, assez proches donc de formes de récit plus traditionnelles. Chez Belleforest, le fait divers n'a pas droit de cité car le polygraphe souhaite instruire ses lecteurs en leur proposant de spectacles célèbres. Chez les successeurs de Belleforest, le fait divers reste encore marginal : s'il arrive à Poissenot de raconter des événements de moindre importance, sans influence sur le cours de l'histoire, il préfère narrer des petits faits cachés de la vie des grands personnages historiques, initiant une pratique de l'histoire secrète qui se développera pleinement au XVII<sup>e</sup> siècle. En effet, Bénigne Poissenot raconte l'histoire du prince Maximilien d'Autriche, égaré dans une forêt près de Grenade et séquestré par des paysans. Les faits racontés n'appartiennent pas à la grande histoire, à l'histoire officielle ; mais le récit ne ressemble pas à un fait divers car le narrateur magnifie le prince, compare son courage à celui d'Enée : tout un appareil fait sortir le fait de sa banalité, crée un événement, la signification de l'événement étant finalement liée à une position sociale. Le canard se présenterait sous la forme d'un fait divers, coupé de son contexte. L'histoire tragique créerait des liens, construirait l'événement.

C'est à partir des premières années du XVII<sup>e</sup> siècle que le fait divers va se développer dans les histoires tragiques et surtout à partir de Rosset et Camus qui représentent des personnages moyens ou bas, tendant vers l'anecdote. Cet essor est certainement lié également au succès des canards qui circulaient de manière très aisée et large à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans son minimalisme et son caractère purement domestique, le fait divers ne pouvait que séduire Jean-Pierre Camus, qui signe les histoires tragiques les plus brèves de toute l'histoire du genre. Après les années 1630, le fait divers est encore largement représenté dans les recueils tardifs de Parival ou Malingre et devient même la source d'inspiration principale de ces deux auteurs qui s'inspirent de journaux. Ainsi, Claude Malingre intègre dans son ouvrage une histoire prise dans le *Mercur françois*, journal édité par Jean Richer puis par Théophraste Renaudot des premières années du XVII<sup>e</sup> siècle à 1631, ancêtre de la *Gazette* de Théophraste Renaudot, premier journal officiel en France. Ce texte, intitulé « De Catherine Fernandes, juive<sup>185</sup> » et racontant des persécutions contre une juive convertie qui essaie de ne pas communier. Le récit d'actualité peut donc se trouver dans des

---

<sup>185</sup> Nous avons reproduit ce texte en annexe 2, ainsi que le texte source tiré du *Mercur françois*.

formats différents ou proches, que l'on consulte un journal ou un recueil de nouvelles. Cette circulation n'était pas rare et a été décrite par certains auteurs. Ainsi, dans sa *Bibliothèque française*, Charles Sorel dit que les histoires tragiques de Claude Malingre « sont comme des abrégés du *Mercure* et des autres journaux, mais mal polis, mal dressés<sup>186</sup>. » La comparaison de la version du *Mercure françois* et de l'histoire tragique que nous amène à donner raison à Sorel : en effet, Malingre reprend le récit, recopiant le texte initial à quelques différences près. Il ajoute des éléments moraux et justifie l'action du peuple. Il ajoute quelques phrases d'introduction permettant de donner plus d'ampleur à sa nouvelle, de l'intégrer dans une suite de justes punitions des infidèles. Malingre justifie cette forme de lynchage, la compare à d'autres réactions de ce type et ajoute quelques pointes antisémites. Cet exemple montre bien la grande circulation entre journaux et recueils d'histoires tragiques, allant de l'emprunt au plagiat. Rosset s'inspire lui aussi du *Mercure françois* à multiples reprises mais transpose les informations sur un plan romanesque et fictionnel. Ainsi, l'histoire du baron de Guémadeuc, qui défie l'autorité royale en s'emparant du château de Fougères<sup>187</sup> devient la dix-septième histoire du recueil de 1619 (elle est ajoutée par Rosset car elle est directement tirée de l'actualité de 1617) au prix de modifications importantes : le baron breton devient le jeune Lystorac et c'est le fictif empire perse du grand Sophi qui remplace la Bretagne du règne de Louis XIII. Dans le même recueil du *Mercure françois* figure également la mention du supplice de Vanini<sup>188</sup>, exécuté à Toulouse, qui fournit matière à Rosset pour sa cinquième histoire.

Chez Camus, l'équilibre entre fait divers et événement historique est inversé : ce sont les épisodes historiques qui deviennent mineurs. Le fait divers s'adapte parfaitement au projet camusien de raconter des histoires épurées de tout artifice rhétorique et de tout fard et manifeste une forme d'immanence incompréhensible. L'évêque de Belley accentue dans ses récits de fait divers le décalage entre la banalité de ses circonstances et les résultats extraordinaires et démesurés qui en résultent, ce qui accroît la surprise et l'étonnement de son lecteur. Ainsi, le fait divers devient une unité minimale et peut se raconter en quelques lignes. C'est cette formule qu'adopte bien souvent l'auteur des *Spectacles d'horreur* qui n'hésite pas à raconter plusieurs faits divers advenus dans des régions différentes, mais liés par un même thème, dans une même histoire, comme dans « La circonstance des habits » qui relate trois

<sup>186</sup> Charles Sorel, *La Bibliothèque française*, Paris, 1664, p. 324.

<sup>187</sup> *Mercure françois*, tome V, à Paris, chez Jean Richer, 1619, p. 91-96.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 63-69.

histoires de confusions de vêtements amenant au meurtre, dont une anecdote personnelle, que le narrateur prétend tenir de son père. Les trois récits sont accumulés, absolument pas liés, si ce n'est par un narrateur qui en produit un supplémentaire pour mieux surprendre le lecteur. On sent dans la troisième partie une forme de dérision dans l'écriture qui accentue le décalage entre la confusion et le meurtre qui en résulte (l'assassin s'excuse presque naturellement de sa méprise auprès de sa victime) :

J'ay appris ce troisieme Spectacle de feu mon pere qui l'avoit veu de ses yeux estant à Padoue en sa jeunesse et y apprenant que la Noblesse a de coustume de practiquer pour se dresser au maniment des armes. Un escolier ayant mis l'espee à la main vint par derriere (coup d'Italien) la passer au travers le corps d'un homme, qui comme mort retourna son visage. Celuy qui avoit refrappé recognoissant que ce n' estoit pas celuy qu' il pensoit attaquer luy en fit mille excuses et luy dit qu' il estoit de mesme taille et qu'il portoit les mesmes habits de son ennemy. Cela dit il gaigne au pied et s' evade : et il se trouva que le blessé qui mourut le lendemain, avoit le jour precedent acheté les habits qu'il portoit d'un Juif, à qui l' ennemy de cet escolier les avoit vendus : Accident funeste et deplorable et qui nous apprend à combien de desastres l' innocence mesme est sujette en cette vie, et nous coulons nos jours parmi tant de tenebres et de tromperies.

Dans sa brièveté, ce texte fait figure de micro-récit parfaitement autonome, concentrant les différents traits du fait divers, authentifié dès le début par le recours à un témoin proche digne de confiance (le père défunt), écrit au présent, anonyme et d'une grande banalité.

Coupé de toutes circonstances, de toutes causes, le fait est raconté de manière brute, sans explication. C'est également ce qui en fait un fait divers. L'ampleur rhétorique de la généralisation qui clôt l'anecdote donne en revanche une portée plus large à l'événement et un cadre interprétatif : on s'éloigne sur ce point du fait divers.

De façon com parable, dans « L'aveugle fureur, Ca mus raconte au présent un crime passionnel en quelques pages (un villageois furieux tue sa femme, après avoir découvert son fils qui s'était accidentellement poignardé), sans en proposer une explication claire, multipliant plutôt les hypothèses en fin de nouvelle. Dans ce cas, tout le récit semble contenu dans le titre d'aveugle fureur qui manifeste l'aspect incroyable et inexplicable des faits.

Les chiens produisent leurs petits aveugles : Telles sont les productions ou mouvemens de la colère, principalement aux personnes rudes et qui n'ont rien d'humain que le visage. Telles que sont les païsans, qui vivans

ordinairement parmi les bestes, en tiennent en beaucoup de choses. Et certes si la science donne la conscience, il est certain que ceux qui cognoissent mieux le mal l'évitent d'avantage, et que le vice donne moins d'horreur à ceux qui ne voyent pas ses laideurs. Le villageois mal nourry et mal instruit est sujet à faire des actions qui ne tomberoient jamais en des âmes plus genereuses et considerees. Par le Spectacle hideux que je vous propose icy, vous cognoistrez ce peu que je viens d'avancer ne contenir que des maximes fort veritables.

En un village de Vestphalie, Province qui est au milieu de l'une et l'autre Allemagne, un païsan non moins rude et brutal que cruel mary, traittoit sa femme avecque tant de rigueur que souvent il la reduisoit aux termes du desespoir. Il eut d'elle un enfant assez beau et gentil, dont l'innocence addoucit un peu son mauvais courage. Mais la nature quoy que chassée à coups de fourche revient tousjours, si bien que reprenant souvent ses boutades il travailloit estrangement ceste chetive creature, qui n'ayant autre consolation parmi ses desastres que l'elevation et la compagnie de son enfant, mettoit tous ses soins à le bien nourrir. Comme il fut devenu grandelet, se promenant par la maison, comme font les enfans, il rencontra par malheur un couteau dont il commença à se jouer, mais par un comble d'infortune, il advint qu'il tomba dessus la poignée, et la fit entrer dans son ventre si avant qu'il en mourut à l'heure mesme ; la triste mere s'apprecevant de ceste disgrâce, à crier, à pleurer, à s'arracher les cheveux, à attirer à ses cris tout le voisinage. Le pere qui estoit aux champs à son travail est adverty qu'il y a bien du bruit en sa maison, et que son enfant est mort, il s'alla imaginer que sa femme desesperée des outrages qu'il luy faisoit tous les jours l'auroit tué, et mesme cet accident estoit arrivé sans tesmoins. Il arrive, et voyant le spectacle de son enfant mort, il se jette comme un enragé au col de sa femme et la voulait estrangler, comme si elle eust esté meurtrière de son fils : on arrache de ses mains ceste pauvre femme doublement desesperée, et de la perte de son enfant, et de l'accusation de son mary. Elle crie, elle tempeste, elle veut prouver son innocence. Cependant ce mary brutal regarde son fils, visite sa playe, voit le couteau qui l'a faite, le saisit, et tout forcené court à la mere, le luy plonge dans le sein, la tue toute roide, et de la mesme lame il se perce le cœur et meurt sur le champ, laissant aux yeux de ses voisins un Spectacle estrange de l'humaine barbarie. Comment appellerons nous les mouvemens furieux de cest esprit transporté ? fut-ce l'amour paternelle qui le toucha ? fut-ce le regret de la mort de son enfant ? fut-ce la fausse persuasion que sa femme eust faict ce meurtre ? fut-ce la haine qu'il portoit à ceste creature ? fut-ce la rage ? fut-ce le desespoir ? fut-ce l'imprudence et l'inconsideration ? fut-ce l'impatience de s'esclaircir de ses justifications de sa femme ? Nous dirons tout cela, et plus que tout cela, en un mot que ce fut le mouvement d'une aveugle fureur<sup>189</sup>.

Ce fait divers est présenté de manière sommaire, laissé à son incompréhensibilité primaire. La multiplication des hypothèses en fin de texte souligne cet aspect mystérieux du geste. Le cas du forcené (car c'est ainsi qu'on le qualifierait aujourd'hui ce personnage) devient une manifestation étrange et inattendue de violence déréglée. Ceci constituerait le niveau minimal de la narration, où le récit se concentre sur le fait, sans le préparer ni le mettre

---

<sup>189</sup> Camus, *op. cit.*, p. 453-458.

en intrigue. La rapidité de l'événement et celle de la narration s'accordent dans le récit de fait divers.

*Fait divers et histoire tragique : la réécriture et les limites du vraisemblable*

Cependant, le fait divers camusien n'est pas toujours inexplicable. L'évêque propose souvent une forme d'explication. Ainsi, aussi incroyable qu'elle puisse paraître, la seconde nouvelle des *Spectacles d'horreur* de Camus, « L'inconsidération désespérée » est pourtant tirée d'un fait divers raconté dans un canard anonyme de treize pages publié en 1610, à Lyon, chez Mathurin Sourbin, intitulé *Accident terrible, pitoyable et espouventable d'un laboureur de S. Paul de Varras en Bresse, lequel pensant frapper son fils le tua, et de dueil s'ala prendre : sa femme le sachant tenant un petit un enfant de laict qu'elle alloit entre ses bras, le posa subit sur le lict, pour aller voir son mary pendu à l'estable, et estant de retour treuva le petit enfant par terre qui s'estoit rompu le col, et voyant ce spectacle, de dueil s'en ala pendre près de son mary le vingt-six janvier 1610. Avec la justice exemplaire que les gens tenans le Presidial de Bourg ont fait faire des corps.*

Le titre très développé du canard montre un phénomène d'emballlement que l'on retrouvera chez Camus. Cependant, l'évêque dramatisait davantage encore la scène en transformant la mort du bébé tombé du lit en chute dans le feu, ce qui permet d'accuser plus directement la mère et de rendre la scène encore plus choquante pour le lecteur. La réécriture du canard passe par un court-circuitage de la logique et l'invasion de l'emballlement, d'une causalité qui dépasse l'enchaînement logique. En effet, il est bien plus logique et probable que le bébé meure en tombant du lit plutôt qu'en étant abandonné dans le feu par sa mère (même si l'on admet sa précipitation). Dans ce texte, l'enchaînement répond plus aux lois de la surenchère et de l'escalade dans l'horreur qu'à celles de la logique. Est-ce du hasard ? On voit que Camus réécrit les faits pour les rendre plus tragiques et saisissants. Cependant, ce travail de la fiction, cette réécriture dramatisée à la limite de l'invraisemblable est masquée par l'évêque qui voit derrière l'action une forme de logique diabolique, puisque le narrateur s'empresse d'expliquer dès le début que c'est certainement Satan qui a suscité au paysan sa prompte colère.

L'histoire suit la logique du comble que nous avons dégagée précédemment. Le fait divers est donc dominé par une causalité simpliste, unique (c'est le Diable qui a tout provoqué) et indiquée de manière extérieure, aux marges du récit mais aussi par une forme de

hasard. Dans cette histoire fort brève, le narrateur ne cherche pas à mettre en scène un événement en suscitant des attentions chez le lecteur. Le récit vif et rapide exhibe son fonctionnement presque mécanique, fondé plus sur l'accumulation répétitive que sur la création d'une tension. Ce minimalisme se retrouve notamment dans « Le jeu d'enfants » :

Les enfans ont cela du naturel des singes qu'ils sont imitateurs, et de fait tous leurs jeux ne sont qu'imitations de ce qu'ils voyent faire aux personnes plus grandes, soit aux actions publiques, soit aux particulieres. A raison de quoy un sage Ancien advertissoit qu'on se donnast de garde de faire aucune action mauvaie devant des enfans, d'autant que la tendresse de leurs esprits est autant susceptible des blasmables impressions comme leurs corps sont sujets à prendre les maladies en approchant de ceux qui se trouvent mal. Et l'exemple de ce Senateur Romain qui fut noté par le Censeur pour avoir fait devant sa fille une action autour de sa femme plus tost indiscrete que deshonneste, est assez familiar. Vous allez voir un jeu sanglant en ce Spectacle, et une imitation enfantine, qui cousta la vie à trois innocens.

En un village de l'Alsace, dont je ne sçay pas le nom, un paysan ayant envie de vendre un veau en detail le fit esgorger en sa maison : il avoit deux petits garçons de l'age de huict ou neuf ans qui virent cela avec attention et plaisir, l'un s'occupant à une chose et l'autre à une autre, et servans leur pere en ce qu'il leur commandoit, le lendemain comme ils se jouoient ensemble ils delibererent d'imiter leur pere, et d'esgorger un veau, et commencerent à chanter, Nous esgorgerons le veau. Le pere et la mere estans hors de la maison en diverses affaires, ils allerent prendre leur petit frere qui estoit dans le berceau et l'esgorgerent en la mesme sorte que leur pere avoit le jour precedent esgorgé le veau. Mais voyant couler beaucoup de sang, et ce petit tirant aux abois de la mort, cela leur jetta de la terreur en l'ame, et oians revenir leur mere ils s'allerent cacher dans le fourneau du poele. La mere revenoit avecque du feu qu'elle apportoit de chez une de ses voisines pour eschauffer son poele, elle y met donc le feu sans y penser et aussi tost ces deux petits si effrayez qu'ils n'osoient crier furent estouffez de la fumée et de la flamme. De là elle entre dans sa chambre, où voyant son petit sanglant et esgorgé elle commença à jeter des cris tels que vous les pouvez imaginer. Elle met l'alarme en tout le voisinage, chacun accourt, le mary est absent, on n'avoit veu entrer personne que les deux autres petits, on les cherche partout, on ne les trouve point. Quelqu'un se rencontre qui dit leur avoir ouy chanter, Nous esgorgerons le veau. Le mary revient durant tout ce tumulte transi d'estonnement à ce spectacle d'Horreur. La fuite des deux petits les fit juger coupables ; cherchez de tous costez on n'en peut trouver la trace. De là à quelques jours leurs corps demy grillés furent recontrez dans le fourneau du poele, et la mere reconnoissant qu'elle mesme y avoit mis le feu pensa tomber dans un desespoir si furieux, que si on ne l'eust retenue elle se fust donnée la mort. Spectacle qui nous apprend à combien d'inconveniens la vie est subjecte par la malice des pervers, puis que les innocens mesmes sont capables de luy dresser des embusches. Et qui nous advertit à ne faire rien de mauvais devant les enfans, puis qu'ils tournent en mal les choses les plus indifferentes<sup>190</sup>.

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 202-207.



« Le jeu d'enfants », nouvelle fort brève, présente les mêmes caractéristiques formelles que le texte précédemment cité au niveau de la rapidité et de la simplicité du récit, fondé sur un pur mécanisme d'imitation, puisque des enfants qui ont vu leur père paysan égorger un veau égorgent à leur tour leur petit frère, par imitation. Effrayés, ils se réfugient dans un poêle et y meurent étouffés. La simplicité des faits, l'aspect commun des personnages, signalent le fait divers, nu et raconté sans fioritures. On retrouve une forme d'encadrement du récit minimal, qui évoque le modèle de la fable, puisqu'il explique le tragique accident par la nature imitatrice et « singeresse » des enfants et délivre finalement une moralité indiquant qu'il ne faut pas donner de mauvais exemple aux enfants. Le ton du récit minimise les faits. Camus rend les faits singuliers et ne cherche pas à intégrer l'événement dans une série d'autres événements semblables ou similaires. C'est cette atténuation de la violence ainsi que le décalage entre le meurtre et le ton du récit, lequel s'apparente à une fable avec une moralité convenue et sans commune mesure avec l'horreur du massacre, qui permet de parler de la présence d'une forme d'humour noir dans ce texte.

Ces effets de bouclage, cette clôture du récit sur lui-même, cette autosuffisance du récit, sont également des formes d'exhibition des mécanismes minimaux d'un pur récit, assez peu glosé et expliqué par le narrateur, encore que le récit du « jeu d'enfants » soit plus proche de l'apologue ou de la fable que du fait divers, non pas dans son sujet mais dans son traitement narratif. L'exemplarité et la volonté de donner des leçons au lecteur peuvent conduire à une tentative d'étoffe ment du fait divers par les commentaires apportés par le narrateur. On passe ainsi à un récit nettement plus axiologique, moins minimaliste, travaillé en sous-main par la volonté de convaincre ou d'émouvoir, et donc par la rhétorique.

### *Vers un traitement pathétique du fait divers*

Parallèlement, Camus peut raconter certains faits divers en essayant de faire varier les formats narratifs, en choisissant d'amplifier son sujet, de lui donner une dimension pathétique. Grand prédicateur, fort reconnu pour son emphase baroque, l'évêque de Belley peut avoir recours à la rhétorique, développant une *narratio* suivie d'une péroraison pathétique excitant la pitié du lecteur. Cette pratique pathétique du récit sort du cadre minimaliste du fait divers et construit l'histoire en développant ses aspects les moins essentiels. Ainsi, dans « Le naufrage amoureux », Camus raconte un pur fait divers (une famille se noie dans la Saône) mais en

essayant de transformer un simple accident en tragédie de deux amants noyés, mettant les enfants au second plan. Cette transfiguration du banal est tout à fait délibérée et repose sur des effets d'emphase, une mise en scène et une interprétation allégorique : il ne s'agit pas seulement d'un accident où périt toute une famille mais d'une tragédie représentant une mort exemplaire où l'on voit dans la mort l'amour qui liait les différents membres de la famille. Le narrateur commence ainsi par une brève description du cadre idyllique de l'action (les bords du Rhône et de la Saône en fin d'été) puis caractérise ses personnages, insistant sur la jeunesse de la fille à marier du couple, afin de rendre la scène encore plus pathétique. Afin de donner plus de force émotionnelle à son récit, il commence par dire qu'il a été témoin de ces faits, pour rendre l'action plus vraisemblable et donc plus pathétique :

J'ay quelque part en ce pitoyable Spectacle, comme estant arrivé en une maison qui m'est aucunement alliée, et il a es té si cogneu qu'il n'y a personne en la ville de Lyon qui ne s'en souviene.

Parallèlement, le récit transforme le simple accident en événement remarquable, ne serait-ce que par le titre de « naufrage amoureux » qui interprète déjà les faits. Ce travail d'exemplification, cette tentative d'allégorisation, le narrateur l'initie dès l'ouverture du texte et avoue à demi-mot son travail d'amplification par le pathétique à la fin de son récit, lorsqu'il écrit :

Tel fut le naufrage amoureux de ces jeunes creatures, dignes certes d'un meilleur sort (s'il est permis d'user de ce mot sans faire le Poète en prose.) Tel fut le courage de cet amant, ne voulant pas survivre à ce qu'il aymoît plus que sa vie. Quant à la douleur des tristes parens privez de quatre enfans en un moment, elle n'est pas exprimable : c'est pourquoy je la laisse au bout de ma plume, et à vos pensees<sup>191</sup>.

Camus, dans son écriture du fait divers, a souvent tendance à « faire le poète en prose », c'est-à-dire à embellir et à amplifier les faits, afin d'orienter le texte vers un récit exemplaire. Ce détournement axiologique du fait divers n'est pas propre à Camus ni même au XVII<sup>e</sup> siècle : en effet, le fait divers contemporain propose toujours d'étonner ses lecteurs et de leur montrer les dangers de telle ou telle attitude : derrière le fait divers, apparaît souvent une forte polarisation idéologique. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, et jusqu'à nos jours, la répartition des personnages n'est pas innocente, on trouve des personnages typiques : des victimes innocentes, des criminels pervers, si bien que le fait divers est nié peu à peu dans sa singularité et ramené à des situations topiques, le crime passionnel étant ainsi une explication

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 497-498.

des faits et une banalisation de ces mêmes faits. L'événement inouï, « incroyable mais vrai », perd son irréductible singularité et rentre dans une classe d'événements.

La pratique du fait divers chez Camus est déjà orientée vers une lecture providentielle. L'évêque écrit pour convertir, utilisant la surprise et l'étonnement de son lecteur devant des crimes hors du commun, et son écriture du fait divers ne laisse pas l'événement sans cause. Ainsi, dans la très brève nouvelle « Les deux brigands », dans laquelle deux brigands meurent tués par le cheval qu'ils voulaient voler, l'évêque explique l'événement comme une punition divine immédiate, un châtim ent sans attente suivant le crime, renforçant l'effet de chute du texte par cette quasi-contiguïté du méfait et de sa punition. La singularité est réduite en régularité, par recours à la loi divine. En ajoutant souvent une interprétation surnaturelle aux événements racontés, Camus fait tendre le simple fait divers vers une autre forme de récit apprécié du public, l'histoire prodigieuse, qui est elle aussi un modèle narratif pour les histoires tragiques.

## 2) Histoire tragique et canards sanglants

Le canard est une nouvelle quelquefois vraie, toujours exagérée, souvent fausse. Ce sont les détails d'un horrible assassinat, illustrés parfois de gravures en bois d'un style naïf ; c'est un désastre, un phénomène, une aventure extraordinaire : on paie cinq centimes et l'on est volé. Heureux encore ceux dont l'esprit plus simple peut conserver l'illusion<sup>192</sup>.

On sait que les histoires tragiques s'inspirent des « canards », textes informatifs qui ont circulé à la fin du seizième et au début du dix-septième siècles, avant l'apparition des premières gazettes, journaux quotidiens, en 1631. Jean-Pierre Seguin, conservateur à la Bibliothèque nationale, a répertorié certains de ces documents. Il en propose une définition :

Le canard est un imprimé vendu à l'occasion d'un fait divers d'actualité, ou relatant une histoire présentée comme telle [...] Il est imprimé au recto seul d'une feuille de grand format illustrée, comportant assez de texte pour se différencier de l'image, mais il se présente presque toujours sous la forme d'une brochure d'un ou de deux très rarement de trois cahiers, généralement composée à la hâte, sur un papier de médiocre qualité<sup>193</sup>.

---

<sup>192</sup> Gérard de Nerval, « Histoire véridique du canard », in *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 537.

<sup>193</sup> Jean-Pierre Seguin, *L'information en France avant le périodique : 517 canards imprimés entre 1529 et 1631*,

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le « canard » existe toujours et en vient à désigner une information fictive, ou du moins, à la limite de la vérité. Transfert de signification donc : ce n'est plus seulement la qualité du papier qui est médiocre mais l'information qui est devenue suspecte au fil du temps. Si l'on consulte l'ouvrage de Jean-Pierre Seguin, *Nouvelles à sensation : canards du XIX<sup>e</sup> siècle*, on sera surpris de voir le peu de changement entre les thèmes abordés par les occasionnels de la Renaissance et les canards du dix-neuvième siècle : on raconte des histoires de tremblements de terre, d'épidémies, d'apparitions surnaturelles, de crimes passionnels et autres faits divers. La causalité divine y est également présente, expliquant l'inexplicable, de même que la dimension moralisante. Ceci témoigne d'une certaine communauté d'imaginaire entre les lecteurs de ces deux époques, effrayés et étonnés par les mêmes éléments extraordinaires. Le canard devient donc un « reflet des peurs et des désirs du peuple », pour reprendre la belle formule de Jean-Pierre Seguin<sup>194</sup>. Comme l'a montré Jean-Claude Arnould<sup>195</sup>, il s'agit principalement de noter les « accidents », les troubles de la nature et de l'homme, pour jeter l'effroi chez les lecteurs, mais le canard a également une fonction régulatrice et apaisante, car il présente une explication des phénomènes et un châtiment pour les crimes les plus atroces, diffusant l'idée d'une forme de justice régulatrice et toute-puissante garante d'ordre au-dessus des troubles du monde humain.

Le canard est un document informatif et pas une œuvre littéraire à proprement parler : sa visée est avant tout informative. Mais il est néanmoins à la limite entre la fiction et l'information, parce qu'il raconte des événements extraordinaires et donc incroyables et aussi parce qu'il se présente bien souvent sous la forme d'un récit. Ces textes sont donc déjà une interprétation de l'information. Ainsi, même si de nombreuses histoires tragiques s'inspirent de canards et les réécrivent, il est difficile de parler de passage de l'information à la littérature, comme Maurice Lever<sup>196</sup>, lorsqu'on analyse les changements entre le canard et l'histoire. Le canard n'est pas un avant-texte, ni un fait brut. Il est lui aussi écrit. Mais si le fait brut échappe au lecteur, on peut cependant reconnaître des formes d'écriture différentes dans un canard et une histoire.

---

G.-P. Maisonneuve et Larose, 1964, p. 8.

<sup>194</sup> Jean-Pierre Seguin, *Nouvelles à sensation : canards du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1959, p. 226.

<sup>195</sup> Jean-Claude Arnould, « Canards criminels des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : le fait divers et l'ordre du monde (1570 – 1630) », in *Tourments, doutes et ruptures dans l'Europe des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Actes du Colloque organisé par l'Université de Nancy II 25 – 27 novembre 1993, réunis par Jean-Claude Arnould, Pierre Demarolle et Marie Roig Miranda, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 149 – 161.

<sup>196</sup> Maurice Lever, « De l'information à la nouvelle : les canards et les *Histoires tragiques* de François de Rosset », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-août 1979.

Considérons les sujets des canards regroupés par Maurice Lever dans son anthologie *Canards sanglants* : affaires domestiques tournant au massacre ou apparitions surnaturelles semblent être les deux grandes branches du canard. Dans le cas des affaires privées, les atrocités commises par un mari contre son épouse, une mère contre ses fils, une épouse contre son mari, sont rarement expliquées, si ce n'est par un recours à l'inspiration démoniaque comme chez Camus ; le canard fait souvent l'économie d'explications psychologiques. Quant au second type de canards, la merveille n'est jamais expliquée : on la constate. Ainsi les deux branches peuvent-elles se rejoindre, puisqu'elles préservent toutes deux une forme de mystère, se refusant à donner des explications naturelles ou humaines. La motivation n'est pas le souci des auteurs de canards. Certains auteurs d'histoires tragiques en sont tout aussi éloignés.

Comment passe-t-on du canard à l'histoire tragique ? L'examen de deux nouvelles de Rosset sur des affaires de sorcellerie et des canards publiés sur les mêmes sujets nous permettra de répondre à cette question.

#### *Du canard à l'histoire tragique : le cas Gauffridy*

Pour voir comment un auteur d'histoire tragique adapte un canard en récit littéraire, on peut s'arrêter sur la troisième histoire de Rosset, « De l'horrible et épouvantable sorcellerie de Louis Goffredy, prêtre de Marseille ». Réexaminons l'affaire Gauffridy (ou Goffredy ou Gauffridy). Louis Gauffridy (1572- 1611) était un prêtre marseillais accusé d'avoir signé un pacte avec le Diable et d'avoir envoûté des jeunes femmes comme Madeleine de La Pallud et Louise Cappeau, religieuse. Il fut brûlé en 1611.

Cette affaire de sorcellerie a fait couler beaucoup d'encre à l'époque et a précédé la fameuse possession de Loudun en 1632, étudiée si brillamment par Michel de Certeau comme phénomène socioculturel : pour lui, l'affaire Gauffridy serait une préparation de Loudun. À partir de ce cas, une véritable mise en scène réglée se met en place, que l'on retrouve dans des ouvrages savants comme *l'Histoire admirable de la possession* de François Dompitius et de Michaëlis, publié en 1613. Le mécanisme fonctionne bien et les rôles sont assignés suivant une tradition. Dans un rapport, Jean Mignon souligne ainsi le rapport de l'affaire de Loudun avec le cas Gauffridy. Ainsi, « l'archétype avait servi de norme avant de servir de preuve<sup>197</sup>. » Au dix-septième siècle, il semble y avoir une écriture particulière du cas de sorcellerie, avec

---

<sup>197</sup> Michel de Certeau, *La Possession de Loudun*, Paris, Gallimard, 1970, p. 49.

ses conventions, ses règles, ses passages obligés.

Jules Michelet, dans *La sorcière*, a repris l'enquête dans un tout autre sens. Pour lui, cette affaire relève moins du cas de sorcellerie que de sentiments purement humains. Il y voit une machination montée par une des deux « victimes » du Marseillais, jalouse du prêtre qui plaisait beaucoup aux jeunes femmes et aux Ursulines. Louise Cappeau, nonne et victime présumée, aurait accusé le prêtre de l'avoir ensorcelée, poussée par la folie et par la jalousie qu'elle éprouvait envers Madeleine de La Pallud, la protégée de Gauffridi. Les motivations ne sont plus démoniaques mais psychologiques : c'est le démon de la jalousie qui pousse à la dénonciation. Pour Michelet, « tout le monde perdit la tête <sup>198</sup> » : le prêtre Michaëlis s'est t quant à lui servi du cas pour se faire connaître. C'est un « drame populaire<sup>199</sup> », une « tragédie populaire<sup>200</sup> », un « spectacle bien terrible <sup>201</sup> », bref, une mascarade spectaculaire, montée devant le peuple. Cet aspect spectaculaire n'est que la manifestation d'un secret selon l'historien :

La tactique fut la même pour atténuer le scandale, désorienter le public, l'occuper de la forme en cachant le fond. Au procès d'un prêtre sorcier, on mit en saillie le sorcier, et l'on es camota le prêtre, de manière à tout rejeter sur les arts magiques et faire oublier la fascination naturelle d'un homme maître d'un troupeau de femmes qui lui sont abandonnées<sup>202</sup>.

Plus proche de nous, Raymond Jean a donné une version de l'affaire dans son roman *La Fontaine obscure*<sup>203</sup> : comme Michelet, il explique le cas de façon rationnelle. Il raconte que Gauffridi, qui plaisait aux femmes, avait une réputation de libertin. Le romancier montre comment on a pu passer du libertinage à l'envoûtement. Il fait référence pour cela à des analyses de Freud<sup>204</sup>, montrant un phénomène d'hystérie collective qui s'est emparé de s Ursulines. Dans *La Sorcière et l'occident*, l'historien Guy Bechtel en vient même à inverser les rôles et montre Gauffridy en « victime d'une jeune amoureuse hystérique et bien plus encore de la rivalité entre Aix et Marseille, la première de ces villes ayant voulu montrer à

---

<sup>198</sup> Jules Michelet, *La Sorcière* (1869), Paris, S.T.F.M., 1952, p. 54.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>203</sup> Raymond Jean, *La fontaine obscure*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

<sup>204</sup> Sigmund Freud, « Une névrose démoniaque au dix-septième siècle », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1952.

l'autre que c'était toujours elle qui rendait la justice <sup>205</sup> », faisant du curé marseillais une victime d'une machination plus vaste.

Ainsi, dans les versions modernes de l'affaire (Jules Michelet, Sigmund Freud, Michel de Certeau, Raymond Jean), le surnaturel est démonté : on explique les accusations d'ensorcellement par des raisons psychologiques, on montre la mise en scène du procès, on en dégage l'organisation. Or, c'est ce travail d'explication, ces justifications, cette tentative de rendre vraisemblable l'affaire, que ne fait pas l'histoire tragique qui insiste sur la motivation surnaturelle et se complaît dans l'inexplicable, bien plus spectaculaire que les explications psychologiques.

On dispose de nombreux documents et textes littéraires sur ce cas. Maurice Lever a publié dans son anthologie *Canards sanglants* deux canards qui ont circulé à la suite du procès : la *Confession faite par Messire Louis Gaufridy, prêtre en l'église des Accoules de Marseille, prince des magiciens depuis Constantinople jusqu'à Paris, à deux pères capucins du couvent d'Aix, la veille de Pâques, le onzième avril 1611* et l'*Arrêt de la Cour du Parlement de Provence portant condamnation contre messire Louis Gaufridy, originaire du lieu de Beauvezer-lès-Colmars, prêtre bénéficié en l'église de Accoules de la ville de Marseille, convaincu de magie et autres abominables, du dernier avril 1611*. Ces deux canards se présentent comme la transcription de documents juridiques authentiques. Rosset a pu écrire son histoire à partir de ces textes. Un autre texte a pu servir de source : *l'Histoire admirable de la possession et conversion d'une pénitente Magdeleine de Demandouls, autrement de La Pallud. séduite par un magicien... au pays de Provence, conduite à la S. Baume pour y estre escorcizée l'an 1610... sous l'autorité du R. P. F. Sébastien Michaëlis... commis par luy aux exorcismes et recueil des actes le R. P. F. François Domptius,... ensemble la Pneumalogie ou discours des esprits du susdit Père Michaëlis*, écrit par Sébastien Michaëlis et François Domptius, qui avait pratiqué l'exorcisme sur la victime de Gaufridy, publié à Paris, chez Charles Chastellain, en 1613. Marie-Madeleine Fragonard a montré comment Rosset a sans doute réécrit l'affaire Gaufridy à partir du texte de Michaëlis, tout en le simplifiant et en changeant ses enjeux : pour l'auteur d'histoire tragique, il ne s'agit pas de décrire un exorcisme mais de produire un récit somme toute vraisemblable des circonstances menant à cet exorcisme, ce qui l'oblige à développer le personnage du sorcier et à sortir du

---

<sup>205</sup> Guy Bechtel, *La Sorcière et l'occident*, Paris, Plon, 1997, p. 818.

cadre strict de la théologie :

Raconter comme fait vrai les diableries d'une affaire où le diable innove si fortement, donne donc du fil à retordre au narrateur obligé de s'abriter derrière plus qualifié que lui. Le désir narratif l'emporte parfois sur les garanties explicites de ses autorités : le désir de la scène à faire, qui rythme la narration bien autrement que l'histoire, le désir de la séduction pathétique le font dévier du matériau « réel » sur le quel il travaille, et de la prudence élémentaire en matière de démonologie<sup>206</sup>.

Selon Michelet, ce texte, « mêlé de vérités, de fables<sup>207</sup> », ne serait pas un témoignage objectif et désintéressé, puisque Michaëlis avait tout intérêt à amplifier l'affaire : « Michaëlis sentit combien cette affaire dramatique le révélerait. Il la saisit avec l'empressement de nos avocats de Cours d'assises quand il leur vient un meurtre dramatique ou quelque cas curieux de conversation criminelle<sup>208</sup>. »

Comment considérer ces textes? Sont-ce des sources utilisées par Rosset pour construire son histoire? Rien ne le prouve et ce serait amoindrir leur intérêt. L'affaire Gauffridi est dans l'air du temps dans ces années 1610 et participe d'une mode pour les affaires de possession diabolique (*La Démonomanie des sorciers* de Jean Bodin date de 1580). Chacun en propose un récit : récit de témoin et d'exorciste chez Michaëlis, actes du procès dans le cas du canard; chaque écrit insiste sur différents aspects, ne s'adresse pas au même public, ne répond pas aux mêmes motivations, ne cherche pas à produire les mêmes effets. Considérons-les donc plutôt comme des versions rivales ou concurrentes de l'histoire tragique de Rosset et surtout pas comme des récits historiques objectifs. On pourra dégager ainsi la spécificité de l'histoire tragique qui se détache et prend ses distances par rapport à la représentation de ce cas dans d'autres genres.

### *Construction de l'histoire par expansion*

Le canard intitulé *Confession de Louis Goffredi* est un texte écrit à la première personne, composé de cinquante-trois aveux numérotés et se succédant mécaniquement, qui a pu servir de base au récit de Rosset, écrit à la troisième personne. Dès l'introduction de son

---

<sup>206</sup> Marie-Madeleine Fragonard, « La nouvelle et le surnaturel. Sur la troisième nouvelle des *Histoires tragiques* de François de Rosset », in *Conteurs et romanciers de la Renaissance*, mélanges offerts à Gabriel-André Pérouse, Études recueillies par James Dauphiné et Béatrice Périgot, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 208.

<sup>207</sup> Jules Michelet, *op. cit.*, p. 49.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 55.



texte, Rosset insiste sur l'actualité de l'affaire et renvoie à des témoignages d'époque.

L'horreur de cette histoire témoignera la vérité de mon dire. Je l'ai écrite suivant la vérité des actes et selon les mémoires que des témoins irréprochables en ont faits. Que ceux qui viendront après nous ne l'estiment point une fable. Il n'y a pas encore deux ans qu'un des plus grands et des plus infâmes instruments que l'Enfer ait jamais produit fut publiquement exécuté en Provence, après avoir été atteint et convaincu des abominations suivantes<sup>209</sup>.

Si l'on compare l'histoire de Rosset aux canards sur l'affaire Gauffridi, on constate une grande fidélité à la « confession », tandis que les arrêts du parlement sont mentionnés mais non repris. Tentons d'examiner les différences les plus importantes entre les deux versions de cette affaire.

Rosset opère des changements dans l'intrigue : il choisit de développer tel ou tel épisode mentionné dans l'un des 53 points de la confession. Cette confession énumère les méfaits du sorcier, accumule les faits sans les lier en un récit. Le narrateur peut également enlever des éléments du canard. Ainsi, le canard se termine par la mention de trois « prodiges » :

Tandis que l'on attendait son exécution, M. d'Esprade, gentilhomme d'Arles fort modeste, lequel était accordé en mariage avec la fille de M. le président de Brasse, fut assassiné par derrière à coups de poignard par le chevalier de Montauroux en la place des Prêcheurs au conspect de trois mille personnes sans qu'on sût retenir le meurtrier, un enfant tomba de dessus un arbre et se creva. Aussi une jeune damoiselle fut blessée d'un coup de poignard par ce même chevalier. C'étaient les malheurs qu'avait prédits ce méchant et malheureux sorcier de ceux qui viendraient le voir mourir<sup>210</sup>.

Ce passage ressort de l'écriture du fait divers par la brièveté du récit et par la causalité plutôt lâche qui lie ces événements à l'événement central. Rosset élimine ces éléments et resserre le propos sur Gauffridi. Il concentre le récit sur la figure centrale et lie davantage les événements à ce personnage. C'est une des différences majeures entre le fait divers et l'histoire tragique.

La mise en récit de la confession passe par une nouvelle temporalité : contrairement à la confession qui est un récit rétrospectif qui semble abolir la durée et restitue tous les méfaits

---

<sup>209</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 103.

<sup>210</sup> Maurice Lever, *op. cit.*, p. 369.

de Gauffridi d'un coup, comme s'ils étaient instantanés, l'histoire tragique crée une durée : après avoir appelé le diable une première fois en lisant un livre de magie, Gauffridi l'appelle une seconde fois et signe le pacte, puis il participe à des sabbats en Allemagne où il jouit d'une princesse sorcière. Le texte mentionne un écoulement du temps grâce à cette indication « Quelques années passèrent de la sorte », avant d'aborder l'aventure de Gauffridi avec sa protégée et sa première victime, la jeune Madeleine de La Pallud. L'histoire reprend des dates données dans le canard : le 27 novembre 1610.

Outre ce resserrement du propos et cette introduction de la durée, Rosset dramatise le récit. On observe des récits itératifs à l'imparfait où on raconte de façon sommaire les sabbats, les ensorcellements et les exorcismes. Parmi ce sommaire, des scènes (récit singulatif) émergent, contrairement aux canards énumératifs. En effet, il rend sa fiction plus frappante, en décrivant sous la forme de scènes des rites sataniques simplement évoqués dans la confession de Louis Gauffridi sous une forme répétitive (chaque paragraphe de la confession commence par « J'avoue »), mais aussi en rajoutant des discours de personnages dans son histoire, qui créent des effets de présence. Ainsi, on trouve au milieu de la nouvelle des discours des diables Verrine et Belzébuth parlant à travers la bouche de Madeleine et Louise Cappeau, les deux victimes de Gauffridi : ces discours, qui se répètent les uns les autres et qui accumulent les blasphèmes, sont là pour impressionner le lecteur. Rosset y glisse tout un ensemble de croyances sur la sorcellerie répandues à l'époque : il fait passer une encyclopédie à travers les discours des démons, il renvoie à d'autres cas de sorcellerie similaires, évoquant la sorcière Erythrée ou des païens. Il raconte que le médecin Jacques Fontaine lit publiquement son rapport, après avoir examiné les possédées. Or, ce discours existe bel et bien : c'est le *Discours des marques des sorcières et de la réelle possession que le diable prend sur le corps des hommes sur le sujet de l'abominable et détestable sorcier Louis Gauffredi, prêtre bénéficié en l'église paroissiale des Accoules de Marseille*, publié à Paris, chez Langlois, en 1611. L'histoire, en intégrant les témoins qui ont écrit sur la question, est rendue plus vraisemblable. Le récit de Rosset n'est sans doute pas vraisemblable (serait-ce possible avec un tel sujet ?) mais il est plus motivé que le canard<sup>211</sup>. Les faits sont extraordinaires, mais le récit les explique, les lie entre eux. C'est la construction qui crée la motivation, malgré l'aspect spectaculaire et incroyable du contenu.

Cette recherche du spectaculaire passe par le rajout d'épisodes marquants : le

---

<sup>211</sup> Sur ce point, voir G.Genette, « Vraisemblance et motivation », in *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

narrateur raconte l'expulsion du démon (absente du canard) sous la forme d'une « matière crasse et gluante, ressemblant à de la poix et à du miel entremêlés et brouillés ensemble » lorsque l'exorciste prononce les premiers mots de l'Évangile de saint Jean, (épisode non mentionné par le canard !). On cherche à provoquer l'horreur : cette émotion prévue est thématifiée dans la nouvelle : « Lorsque Verrine proférait ces paroles, les cheveux dressaient à ceux qui les écoutaient<sup>212</sup>. »

Cette dramatisation du récit va de pair avec une moralisation du propos. Alors que le canard se présente comme un récit des faits, l'histoire les commente sans arrêt : Rosset ajoute des commentaires moraux, des exhortations aux lecteurs à ne pas suivre l'exemple du sorcier. Tout un cadre didactique est ajouté au canard, prêtant à de nombreuses digressions avouées par le narrateur : « C'est la belle croyance de ceux qui se sont donnés à Satan. Mais il est temps de reprendre le fil de notre histoire. » Les grandes exclamations morales servent à dramatiser le propos, à exciter la curiosité du lecteur : « O étrange et inouïe permission de Dieu ! O Seigneur, que vos secrets sont profonds et inexplicables ! J'ai honte de publier ce qui n'est que trop véritable et qui, néanmoins méritera d'être submergé dans le fleuve de l'oubli<sup>213</sup> » ou bien « O promesse non moins étrange que diabolique, et néanmoins estimée pour véritable de tous les sorciers, ainsi que nous le témoignons par des exemples admirables en la suite de cette histoire<sup>214</sup>. »

Là où le canard (qui n'est pas pour autant un récit objectif des faits) renonce à moraliser et à commenter l'action, l'histoire tragique multiplie les digressions morales, les discours des démons, décrit de façon dramatique les différentes étapes de l'exorcisme, multipliant les exemples de possessions démoniaques, développant des cas mentionnés rapidement dans le canard. Ainsi, Rosset raconte en trois pages l'histoire de la demoiselle de Courbier que Gauffridi aurait envoûtée en lui donnant une fausse hostie. Il souligne que cette histoire se trouve dans les actes du procès : « Et en l'arrêt qu'on donna, elle est nommée, ainsi que nous verrons en la suite de cette histoire. » Cet épisode ne fait que redoubler les cas des autres victimes de Gauffridi mais permet d'accentuer l'horreur que doit susciter le prêtre.

Ainsi, l'histoire tragique développe les actes du canard, en les mettant en scène de façon spectaculaire, en créant toutes les conditions de la vraisemblance d'un récit : inscription dans une durée, dans un espace, discours de personnages. Mais l'histoire accumule les

---

<sup>212</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 117.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 105.

exemples, les multiplie et se présente comme un catalogue infini de cas à développer. L'auteur montre qu'il pourrait développer toutes sortes de récits possibles, de façon virtuose. De la virtuosité du conteur à l'affabulation, il n'y a qu'un pas mais Rosset se garde bien de le franchir, du moins, c'est ce qu'il annonce au lecteur dans ce propos glissé à la fin du texte :

Si j'eusse voulu écrire toutes ses méchancetés, il eût fallu remplir tout un gros volume et non une simple narration. Je sais qu'il y en aura plusieurs qui riront de cette histoire, encore que la vérité en apparaisse par le témoignage de tant de gens de bien et par l'arrêt d'un si illustre Parlement, prononcé de la bouche d'un des plus illustres hommes de notre siècle [Guillaume du Vair, célèbre écrivain et juriste]<sup>215</sup>.

#### *La mise en scène de l'exorcisme : Rosset et Michaëlis*

L'histoire tragique se compose de scènes marquantes et cherche à effrayer son public. C'est un texte écrit pour un public laïc par un auteur laïc. *L'Histoire admirable de la possession et conversion d'une pénitente Magdeleine de Demandouls, autrement de La Pallud. séduite par un magicien... au pays de Provence, conduite à la S. Baume pour y estre escorcizée l'an 1610... sous l'autorité du R. P. F. Sébastien Michaëlis... commis par luy aux exorcismes et recueil des actes le R. P. F. François Domptius,...ensemble la Pneumalogie ou discours des esprits du susdit Père Michaëlis*, écrit par Sébastien Michaëlis et publié à Paris, chez Charles Chastellain, en 1613 est un ouvrage bien différent : il a été écrit dans un but religieux, comme le montre l'avis « au lecteur »:

Le but de ceste histoire est de craindre Dieu, & ses jugemens, se retirer du vice pour n'offenser la majesté divine, & éviter l'enfer, particulièrement de quitter et de detester l'abominable péché de l'idolatrie qu'on commet perpetuellement en l'exercice de la magie, & eschole de Sathan<sup>216</sup>.

Il se présente comme un témoignage pris sur le vif et Rosset fait allusion à un autre récit de sorcellerie, confirmant ainsi que les diables peuvent toucher les prêtres, l'auteur renvoyant ainsi dans à une tradition érudite tendant à confirmer ses dires:

Au reste, il n'y a rien d'étrange pour ce fait en ceste Histoire, qu'il n'ait été

---

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>216</sup> Michaëlis, *L'Histoire admirable de la possession et conversion d'une pénitente Magdeleine de Demandouls, autrement de La Pallud. séduite par un magicien... au pays de Provence, conduite à la S. Baume pour y estre escorcizée l'an 1610... sous l'autorité du R. P. F. Sébastien Michaëlis... commis par luy aux exorcismes et recueil des actes le R. P. F. François Domptius,...ensemble la Pneumalogie ou discours des esprits du susdit Père Michaëlis*, Paris, Charles Chastellain, 1613, avant-propos.

remarqué, & mis en autre occurrence, par trois inquisiteurs d'Espagne l'an 1610. [...] Le benevole Lecteur aura esgard à deux choses : la premiere, que c'est une histoire simplement de ce qui a esté fait, non un fondement de notre foy, toutefois pouvant servir de faire penser au jugement de Dieu : L'autre est qu'il ne trouve point mauvaises les repetitions assez frequentes, car il a fallu exprimer, & coucher l'histoire au vray, neantmoins elles se faisoient avec tant de vehemence, qu'elles n'estoient inutiles ny superflues aux assistans, ains les esmouvoient beaucoup à jeter plusieurs larmes, & souspirs Dieu par sa bonté nous touche à tous le cœur par tant de moyens, & remedes, qu'il nous baille<sup>217</sup>.

Cette représentation du public à l'intérieur du paratexte montre là encore la visée émotive de ce récit. Dans une note de son édition des *Histoires tragiques*, Anne de Vaucher Gravili suppose que Rosset a lu l'ouvrage du père Michaëlis, car il reprend presque textuellement le récit de l'exorcisme de Madeleine. On trouve en effet cette phrase qui correspond presque mot pour mot à la description que fait Rosset du charme, « matière crasse et gluante, ressemblant à de la poix et à du miel entremêlés et brouillés ensemble » :

le charme tomba visiblement sur le devantoir de la possedee, lequel avec un couteau le Pere Michaëlis monstra à tous les assistans, avec admiration de tous, & estoit le charme une matiere gluante comme du miel avec de la poix<sup>218</sup>.

Mais le livre de Michaëlis ne répond pas du tout au même projet que le texte de Rosset. La composition de l'ouvrage montre cette différence : l'ouvrage se présente en trois livres, précédés d'un « Sommaire de l'histoire du magicien bruslé à Aix l'an 1611, le dernier avril » qui relate les débuts de l'affaire. On retrouve les grandes étapes du canard. Les trois livres qui suivent se présentent ainsi : le premier contient les actes des séances d'exorcisme, sous la direction de Michaëlis et son confrère Domptius, du 27 octobre 1610 au 8 janvier 1611 et s'étale sur 352 pages. Le second livre comporte les « actes recueillis et dressés par le reverend pere Michaëlis » du 11 janvier au 23 avril 1611 et compte 124 pages. Enfin, l'ouvrage se termine par un troisième livre intitulé « Discours des esprits en tant qu'il est besoin pour entendre & resoudre la matiere difficile des Sorciers » de 196 pages, où Michaëlis disserte sur les sorciers. Les deux premières parties se présentent comme des annales, tenues jour après jour. Rien à voir avec le format de l'histoire tragique. La première partie de 352 pages couvre un peu plus de deux mois ; la seconde en couvre quatre en 124 pages.

Michaëlis centre son ouvrage sur Madeleine et Louise et non sur Gauffridi : l'essentiel du

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, avant-propos.

<sup>218</sup> *Ibid.*, livre II, p. 23.

livre, c'est l'exorcisme proprement dit et non l'affaire criminelle, d'autant plus que les deux éléments relèvent de juridictions séparées qui peuvent être en conflit. Gauffridi ne fait que de brèves apparitions signalées par le récit et il n'est pas interrogé par les exorcistes. Le livre du révérend père ne cherche pas à marquer directement les esprits par des scènes violentes ou inouïes. Il se présente à la fois comme un ouvrage savant et comme un témoignage d'expert. Michaëlis cherche à émerveiller le lecteur et pas à le terrifier. La présentation n'est pas dramatisée : chaque chapitre commence par mentionner la date du jour et le nom des exorcistes. L'essentiel du premier livre est occupé par des discours de Verrine, le diable qui possède Louise Cappeau. Ces discours sont tout à fait intéressants pour Michaëlis car on y voit le diable chanter les louanges de Dieu et de ses saints. Verrine se dit envoyé par Dieu « pour convertir et manifester deux personnes magiciennes ». On aurait affaire à une double possession puisque le diable lui-même qui parle par la bouche de Louise est l'instrument de la parole divine. Ce phénomène, Michaëlis en souligne la nouveauté et le caractère merveilleux. Suit une référence à saint Athanase qui rapporte que quand le diable recommande à saint Antoine de prier Dieu, il ne le fait pas volontairement<sup>219</sup>. Rosset mentionne ces discours de Verrine mais ne s'y attarde pas, alors qu'ils constituent un élément extraordinaire dans le phénomène de la possession, du point de vue des théologiens. Il préfère donner à son lecteur des discours blasphématoires de Belzébuth qui hante Madeleine :

Après que Verrine eut fait des remontrances dignes et graves qu'il proférait contre son gré, à la louange de la Trinité, de la très sainte Vierge et de tous les anges, saints et saintes du paradis, il nomma Louis Goffredy<sup>220</sup>.

Michaëlis, au contraire, insiste sur ces discours laudatifs et saints du diable qui se met à prêcher, à encourager Madeleine sur la voie de la rédemption. Par la bouche du diable, défile toute une encyclopédie religieuse : il loue Marie et sa beauté que beaucoup de diables voudraient voir.

Vous me direz que je ne dis rien de nouveau, il est vrai, mais il est bien nouveau qu'un diable le dise<sup>221</sup>.

Miracle, miracle non jamais ouy, & qui n'advindra jamais, que le Diable

---

<sup>219</sup> Le texte de saint Athanase ne dit pas exactement cela : Athanase explique qu'il ne faut pas écouter le diable, qui essaie toujours de tenter l'homme, lorsqu'il lui tient des discours pieux. Or, chez Michaëlis, les discours pieux du diable Verrine ne sont pas rejetés. C'est peut-être une des causes du scandale qu'a provoqué ce livre au début du XVII<sup>e</sup> siècle. (Athanase d'Alexandrie, *Vie d'Antoine*, Sources chrétiennes, 400, Cerf, 1994, XXVI, 4-5, p. 209) .

<sup>220</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 112.

<sup>221</sup> Michaëlis, *op. cit.*, p. 5.

convertisse les ames, & leur servante de Médecin, d'Apoticaire et Chirurgien<sup>222</sup>.

Michaëlis écrit une « histoire admirable », Rosset une « histoire tragique ». Cela n'em pêche pas le révérend père de monter lui aussi un spectacle de cette affaire. L'affrontement entre l'exorciste et le démon cède le pas à un affrontement entre Verrine et Belzébuth, son supérieur.

Verrine sur la fin de son discours se tourna vers elle [Madeleine], & se print à crier d'une voix effroyable : Belzebub, bien que tu sois mon prince, néanmoins un plus grand que toy veut maintenant que je parle en ta présence, Ouy, ouy, ouy, je suis contraint de parler devant toy. [...] Aussitost Belzebub arrogant, & prince des Démons qui estoit au corps de la dicte Madeleine, entendant ces paroles, se print à bugler à la façon d'un Taureau furieux, & tournant la teste et les yeux de la dicte Magdeleine, avec superbes menaces tout fâché & furieux print un des souliers de Madeleine, & le jeta à l'encontre de Verrine, si qu'il frappa Louise à la teste<sup>223</sup>.

L'affrontement se poursuit tout au long du livre et attire du monde. C'est ainsi que le pieux office devient un spectacle. Dans les actes du 12 décembre, Verrine se met à haranguer la foule de pauvres rassemblés autour de la Sainte-Baume et leur dit d'espérer le jour du jugement dernier, où ils gagneront le royaume des Cieux. Suit une exhortation à secouer leurs péchés<sup>224</sup>.

Ces mises en scène n'ont pas été conservées par Rosset car elles relèvent plus proprement de la littérature d'édification religieuse. Le spectaculaire « merveilleux » chez Michaëlis diffère de la mise en scène de Rosset qui supprime les discours copieux des démons et conservera les moments vraiment étonnants du récit du prêtre tels les tourments infligés par le démon à Madeleine :

Le matin aux exorcismes Belzebub enfloit tout le corps de Magdeleine, luy faisant le visage rouge, avec des mines diaboliques, les yeux estincellans, les levres fort ouvertes, le col enflé comme un crapault, la voulant estrangler, la faisant tomber par terre, tantost criant, tantost riant<sup>225</sup>.

De sorte qu'à mesure qu'elle voulut ouvrir la bouche, ce prince infernal la prit par le gosier et la serra si étroitement qu'il lui fit rouler les yeux et perdre la parole<sup>226</sup>.

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 7 (deuxième livre).

<sup>226</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 113.

Le récit de Michaëlis, plus proche des annales que du récit tragique, propose donc une version « merveilleuse » de l'affaire, en insistant sur l'exorcisme de Madeleine. Elle ne s'adresse pas au même public que ne le fait Rosset, et fait passer l'émerveillement face aux miracles divins devant l'horreur suscitée par les démons et les méfaits des sorciers. La mort de Gauffridi n'y est pas directement racontée mais on l'apprend à la fin par une lettre envoyée à Michaëlis par ses confrères. Contrairement à Rosset qui ne cesse de prévenir son lecteur que tout est authentique, Michaëlis, qui s'adresse à un public plus instruit et dévot, et qui se place dans une perspective religieuse, ne cherche pas à prouver quoi que ce soit. La conclusion illustre parfaitement cet aspect tautologique, puisque la punition du sorcier prouve la vérité de l'histoire :

La fin de l'histoire, qui est la découverte & execution du Magicien, monstre évidemment estre véritable, ce qui est contenu en icelle, attendu qu'il n'y avoit rien de plus couvert, ny de plus inimaginable que le dict Gauffridy fut Magicien, estant au contraire en la meilleure opinion des gens, de tous les hommes de sa qualité, le malin luy baillant un entregent admirable, en vertu duquel il estoit aimé et bienvenu de tous. Mais Dieu ne permet que tels hypocrites demeurent impunis dans son Eglise, dequoy le malheureux Judas en fait la première preuve, sans prejudice de S. Pierre, ny des autres Apostres. Dieu soit loué & beni éternellement es siècles des siècles, de toutes les merveilles qu'il lui plaist faire en son temps à sa gloire, & en instruction de son Eglise. Amen<sup>227</sup>.

La comparaison du canard, de l'histoire tragique et de l'histoire admirable, montre comment le récit de Rosset amplifie des éléments spectaculaires en germe dans le canard, multiplie les épisodes parallèles et redondants, moralise le récit et joue de grands effets déclamatoires envers son public. Mais le spectaculaire de Rosset reste laïc et ne tend pas au merveilleux comme chez Michaëlis. La moralisation chez Rosset n'est pas aussi forte que dans la vaste entreprise d'édification du prêtre exorciste, où c'est un diable qui nous fait un sermon. Il n'est bien évidemment pas question de départager le vrai du faux. Aucun récit n'est véridique, ni vraisemblable, bien qu'ils prétendent tous retranscrire les faits fidèlement. Il n'y a pas de sources et une version définitive, ni de s'avant-textes et un texte. Il y a donc plusieurs versions concurrentes pour un même cas et il faut tenir compte de cette diversité pour isoler la singularité de l'histoire tragique.

---

<sup>227</sup> Michaëlis, *op. cit.*, p. 124.



### 3) De l'histoire tragique au canard

L'histoire tragique peut se présenter comme une réécriture du canard, mais la relation n'est pas univoque. En effet, certains canards ont été écrits à partir d'histoires tragiques. L'examen de la cinquième histoire de Rosset (ajoutée en 1619) à propos de Jules César Vanini dit Luciolo, philosophe libertin brûlé à Toulouse en 1619, et de ses multiples avatars, permet de voir les transformations d'un texte à l'autre. Nous nous appuyerons sur l'édition numérisée<sup>228</sup> du texte de Rosset par Didier Foucault, auteur d'une biographie de Jules César Vanini, qui a montré qu'un canard avait été produit à partir de la nouvelle de Rosset<sup>229</sup>, sous le titre d' *Histoire véritable de l'exécutable docteur Vanini, autrement nommé Luciolo Bruslé tout vif ce quaresme dernier par Arrest de la Cour de Parlement, pour ses horribles impietez et blasfemes contre Dieu, et nostre Seign. Iesus-Christ*, publié à Paris, par André Soubron, en 1619. Notons par ailleurs qu'André Soubron était également l'éditeur des *Spectacles d'horreur* et de certaines œuvres pieuses de Jean-Pierre Camus. Ce texte de 13 pages (dans l'édition originale), conservé à la bibliothèque de l' Arsenal, élimine bon nombre de passages de la nouvelle. Nous étudierons donc ces transformations non plus en amont, mais en aval, pour montrer la réversibilité des deux textes : il n'y a pas d'un côté une source objective et de l'autre un texte littéraire (notion anachronique pour ce dix-septième siècle commençant); au contraire, il y a deux traitements possibles, une écriture du fait divers, et une écriture plus développée, voire en expansion. La différence entre canard et histoire n'est pas une opposition

---

<sup>228</sup> Présentée en annexe 3.

<sup>229</sup> Selon Didier Foucault, « si l'on excepte le canard intitulé : *Histoire véritable de tout ce qui s'est fait et passé depuis le premier janvier 1619 jusques à present, tant en Guyenne, Languedoc, Angoulmois, Rochelle, que Limosin et autres lieux circomvoisins, fidèlement rapportée par tesmoins qui ont veu et esté sur les lieux*, Paris, N. Alexandre, [mai ?] 1619 (autre édition : Poitiers, J. Thoreau, 1619), qui contient un récit du supplice de Vanini, la cinquième *Histoire tragique* de Rosset est la première biographie imprimée du philosophe italien. Il s'agit donc d'une source historique qui mérite attention. C'est également un texte rare, car vite supprimé et longtemps considéré comme perdu. Parmi les nombreuses éditions des *Histoires tragiques* (une trentaine), une seule contient la chronique consacrée à Vanini : celle imprimée à Paris en 1619 (le privilège royal est daté du 21 août 1619, soit six mois après son exécution). Connue de quelques curieux — Guy Patin par exemple — ce texte disparut de la circulation et fut ignoré de bien des spécialistes jusqu'à Adolphe Baudoin, au début du siècle :

« J'ai cherché six ans cette édition qui fut supprimée presque aussitôt qu'elle eut paru. M. Charles Barry [...] l'a trouvée en Angleterre. Son exemplaire [...] provient de la bibliothèque de Jean, duc de Rutland [...]. J'apprends qu'un autre exemplaire [...] se trouve à la bibliothèque de Chartres ».

Le volume découvert par Charles Barry a été acquis, plus tard, par la Bibliothèque Nationale (Rés. G.2962 et microfiche m. 5362). Quant à celui conservé à Chartres, il aurait été détruit lors de l'incendie provoqué par un bombardement en 1944. Les autres exemplaires connus sont à la Bibliothèque municipale de Châlons-sur-Marne (gt 11044) et dans les universités américaines de Yale et du Michigan. »

entre fait et fiction mais entre concision et expansion, l'une des deux formes pouvant servir de matière première à un nouveau traitement. Quant aux sources qu'a pu utiliser Rosset, Didier Foucault propose des hypothèses stimulantes : il aurait pu reprendre des idées développées par Vanini dans ses écrits philosophiques<sup>230</sup>.

Les réductions sont de plusieurs ordres : le canard coupe tout ce qui n'est pas nécessaire au strict récit des faits et qui manifeste des commentaires du narrateur, des marques d'appréciation et de subjectivité. Mais il élimine également certains épisodes de la nouvelle qui paraissent répétitifs et surajoutés.

---

<sup>230</sup> D. Foucault s'interroge sur l'intérêt et la fiabilité de cette source biographique :

« Rosset a-t-il connu Vanini ? À la lecture attentive du texte, rien ne permet de l'affirmer. Les deux écrivains ont, cependant, à l'époque de Concini, fréquenté les mêmes milieux parisiens, notamment un des proches du favori de la régente, le maréchal de Bassompierre, à qui ils ont, l'un et l'autre, dédié des œuvres (le *De admirandis Naturæ Reginæ Deæque Mortalium Arcanis*, pour Vanini).

Quoi qu'il en soit, Rosset a disposé rapidement d'informations assez sûres, puisqu'il est le premier à révéler publiquement que le mystérieux "Luciolo" — en fait Pompeo Usigli —, jugé pour blasphèmes et athéisme à Toulouse, n'était autre que Vanini. La trace de l'auteur du *De Admirandis* s'était, en effet, perdue après la condamnation du livre par la Sorbonne, le 1er octobre 1616, et le philosophe, sous un faux nom, se prétendait médecin dans la capitale du Languedoc.

Pour évoquer la jeunesse et de la formation de Vanini, Rosset a, de toute évidence, brodé à partir de quelques données très vagues tirées du *De Admirandis*. Vanini s'y qualifie de Napolitain, l'auteur évoque la Campanie, alors que le philosophe est né dans une autre région du Royaume de Naples, les Pouilles. D'un passage sur sa famille maternelle, d'origine ibérique — les Lopez de Noquera — découle probablement la relation d'un séjour en Espagne, sur lequel on ne dispose d'aucune autre information, et qui — surtout — ne cadre pas du tout avec ce que l'on sait de sa vie étudiante. En revanche, rien n'est dit sur son appartenance au clergé (il était Carme), ni sur ses apostasies (passage du catholicisme à l'anglicanisme, puis à nouveau au catholicisme), ni sur les péripéties de son séjour en Angleterre (hôte de marque de l'archevêque de Canterbury, avant d'être emprisonné, de s'évader et de se réfugier à Paris auprès du nonce Ubal dini), etc.

L'intérêt de ce document réside surtout dans le fait qu'il apporte des informations sur les milieux qui accueillirent Vanini. Il a déjà été question de Bassompierre, Rosset précise que c'est probablement par l'intermédiaire de la famille de Saint-Luc qu'il est entré en relation avec le maréchal. À Toulouse, ce texte confirme que le prétendu médecin s'est, sans difficulté, introduit dans plusieurs grandes maisons de la ville, mais il serait hasardeux de citer, à l'exemple d'A. Baudoin, des noms de parlementaires. Toutefois, les allégations — invérifiables dans le détail — liant Vanini à Adrien de Montluc, comte de Cra mail, rejoignent d'autres témoignages (Richelieu, Talle mant des Réaux) ; il faut pourtant tenir en suspension les passages dédouanant le comte, dont la réputation de libertin est bien avérée, et que Rosset ne pouvait mettre en cause. Les conditions de l'arrestation ainsi que l'instruction du procès sont — si l'on se fie aux documents des archives toulousaines — entachées d'inexactitudes et semblent être rapportées à partir de témoignages indirects. En revanche, le déroulement de l'exécution et surtout l'attitude provocatrice du condamné, qui clame publiquement son athéisme, recourent des sources d'origines variées. Enfin, l'anecdote du prêtre grec est, fort probablement, un effet littéraire de Rosset visant à introduire sa conclusion — édifiante, selon la loi du genre. Les idées et propos prêtés au philosophe — la magie et la sorcellerie excitées — concordent avec ce que l'on peut lire dans le *De Admirandis*. Constatons, cependant, qu'il s'agit de lieux communs — les "trois imposteurs", par exemple — très en vogue alors parmi les cercles libéraux que Rosset avait certainement fréquentés. Leur énoncé, même suivi d'une pieuse et vertueuse dénégation, n'est d'ailleurs pas dépourvu d'ambiguïté — cela ne devait pas forcément déplaire à tous les lecteurs des *Histoires tragiques* ! »

### *Réduction des commentaires et des marques de subjectivité*

Si l'on observe la première page, on constate que le canard élimine les passages moralisateurs et subjectifs de Rosset : ainsi, disparaît l'*incipit* de la nouvelle : « O siec le le plus infame de tous les siecles, et la sentine où toutes les immondices du temps passé se sont ramassees<sup>231</sup>. » Cette apostrophe particulièrement dépréciative donne le ton dans la nouvelle mais n'apporte rien au récit. De même, on enlève des expressions comportant des jugements moraux comme « un équitable Senat » pour qualifier le tribunal qui a envoyé Vanini au bûcher ou bien « l'on a veu de ceste race un si meschant et si execrable Vanini, qu'il rendra desormais ce nom remply d'horreur et d'infamie. C'est celuy de qui nous descrivons l'Histoire [...] mourant sur un infame Theatre, taschoit de donner vie à l'impieté mesme. »

Ce travail de réduction des commentaires du narrateur se poursuit tout au long du canard qui élimine les conseils adressés aux chrétiens pour se prémunir des sorciers.

Le parallèle que fait Rosset entre l'affaire Vanini et l'affaire Gauffridi est lui aussi éliminé : il pouvait servir à unir deux nouvelles dans un même livre mais il n'a plus de raison d'être hors du cadre de la collection.

### *Vers un récit objectif ?*

La présentation du cadre spatio-temporel des faits est soumise à la même économie : le canard abandonne des formules comme « depuis peu de jours contre un Athee » (à propos de l'arrêt du Parlement contre le libertin) permettant de dramatiser le récit et de faire sentir l'actualité de l'exécution de Vanini. Quant au lieu, le traitement est plus particulier dans l'*incipit* : curieusement, le canard élimine un élément qui apporte une information sur le lieu de l'action, « ville de Tholose » ; Toulouse apparaîtra dans le canard un peu après. En revanche, on ne retient pas la traditionnelle présentation idyllique du cadre : en effet, Rosset mentionnait Naples, ville d'origine de Vanini, en termes particulièrement laudatifs et hyperboliques : « Aux champs riches et délicieux de la Campanie, et dans un grand bourg proche de ceste belle et gentille ville, à qui jadis Parthenope donna son nom, et que l'on appelle aujourdhui Naples, l'on voit une famille, nommée les Vaninis. » Le canard n'est pas pour autant un document objectif, mais il ne reprend pas les imprécations du narrateur.

---

<sup>231</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 162.

### *Réduction des épisodes répétitifs*

C'est là que l'on observe les coupes les plus importantes. En effet, le texte de Rosset se présente comme un récit de la vie de Vanini, de son adolescence à sa mort : il raconte les études de philosophie de Vanini à Padoue, Salamancue, dans des universités prestigieuses, jusqu'à ce que Vanini, séduit par la « noire Magie » prenne le surnom de Luciolo, en hommage à Lucien, « qui fut jadis le plus grand Athée de son siècle ». Ce rappel, étape importante permettant d'expliquer rationnellement l'évolution du philosophe, est conservé dans le canard qui se contente de couper les habituelles imprécations du narrateur contre la magie et les discours rapportés de Vanini. Éliminer les discours rapportés, c'est ôter la parole au héros et rendre moins convaincante la condamnation par le tribunal. Mais c'est aussi à travers le discours narrativisé du personnage principal que Rosset « charge » le philosophe, de façon fort sévère : en un mot, il lui fait proférer les pires blasphèmes, pour justifier sa punition finale. On imagine à quel point peut mener cette complaisance du narrateur à accumuler les blasphèmes dans la bouche de son personnage principal.

Rosset raconte le parcours de Vanini. Le récit des voyages du libertin prête à toute une série d'épisodes : l'auteur accumule de petits épisodes sous la forme de courts récits bouclés sur eux-mêmes et présentant des ressemblances formelles : Vanini arrive dans une ville, y rencontre des personnes de qualité et répand ses doctrines néfastes au près de ces mécènes qu'il séduit, et repart pour propager la mauvaise parole. L'épisode de Paris, où il s'attaque à « Monseigneur de Rhedon » est ainsi gommé par le canard. De même, le canard élimine le passage où Vanini rencontre deux gentils hommes à Toulouse, se rend chez eux et se livre à son habituel prosélytisme. Cela confirme la logique du comble et le récit par accumulation d'épisodes répétitifs constitutive des histoires tragiques de Rosset. La comparaison entre canard et nouvelle permet de repérer les épisodes superflus.

Après les voyages (éliminés par le canard), le récit se concentre sur l'arrestation et le procès du criminel. En toute logique, les deux nobles de l'épisode de Toulouse, cités comme témoins chez Rosset, n'apparaissent plus dans le canard. Mais cet élément permettait dans la nouvelle de montrer les efforts des juges pour pousser Vanini à l'aveu et au repentir : cela permettait de poursuivre le fil dramatique de l'histoire : on se demande si le criminel va se repentir. Là encore, le châtement est repoussé. L'introduction du temps et de la durée, qui

permet de construire une attente chez le lecteur et d'entretenir le fil dramatique, n'a plus cours dans le canard qui retrace les grandes étapes du procès et le châtim ent en faisant l'économie de l'audition de témoins. Le canard est beaucoup moins dramatique que l'histoire.

En effet, l'histoire se poursuit après la mort de Vanini sur le bûcher. Rosset résume « l'histoire de l'exécrable Docteur Vanini [...] descrite sommairement afin de n'exceder point les bornes que j'aye accoustumé de garder en mes histoires Tragiques. » Le canard ne retient évidemment pas cette idée de description sommaire. Rosset présente son texte comme un résumé de longueur raisonnable. Or, le canard est beaucoup plus court. Et Rosset de relancer l'histoire après la mort du héros par cette phrase : « Je m'en estonne, dis-je, puis que Vanini ne manque point de compagnons en ses blasphemes » qui embraye sur un autre récit, présentant les traces qu'a laissées Vanini. Cette anecdote, sensée venir d'un ami de l'auteur, témoin de la scène, et rendue véridique par l'auteur, est éliminée par le canard. La voici :

Un de mes amis qui assista à l'exécution de l'Arrest de cet execrable, me racontoit dernièrement une chose es- trange. Estant à Castres ville du Languedoc, et renommee pour la Chambre de l'Edit que le Roy y a restablie, y vit un certain Prestre Grec, que j'ay moy-mesme veu à Paris chez le Prieur du Convent des Jacobins, il y a environ quatre ou cinq annees. Le Prestre disoit la Messe en Grec et les Conseillers Catholiques de la Chambre de l'Edit entendirent sa Messe, et apres luy donnerent chacun de l'argent pour l'assister en ses voyages. Ce mal-heureux allant de Castres à Tholose, se mit en la compagnie de deux honnestes hommes. Or en devisant du Docteur Vanini, qui tout fraichement avoit esté executé pour ses impietez, ce detestable Prestre se mit à proferer ces paroles : C'est à tort qu'on a fait mourir un si sçavant homme : il n'a jamais rien creu, que je ne croye autant, et il n'y a homme de sain jugement qui ne soit tousjours de mon opinion. Toutes les loix que l'on nous figure de Dieu ne sont qu'inventions humaines, pour retenir les hommes en crainte, et que les plus puissants ont imposez aux plus foibles, afin de se conserver. Car à la verité il n'y a point de doute que toutes choses n'aillent à l'avanture, que le monde ne soit eternel, et que les ames ne meurent avec les corps. Le discours de cet hypocrite rendit fort esbahis ces honnestes hommes, qui rappor terent puis apres dans Tholose sa damnable opinion. La justice le fit chercher pour luy mettre la main dessus, mais on ne le peut jamais apprehender. Et puis faictes des aumosnes à telles gens, qui sous pretexte de requerir l'assistance des gens de bien pour la redemption des captifs, vont de Province en Province abbreuver de leur poison ceux que la credulité laisse emporter à ces maudites impietez<sup>232</sup>.

Ce supplément comporte de grandes parentés formelles avec les épisodes du voyage de Vanini : un hypocrite tient des discours interdits devant deux gentilshommes lors d'un

---

<sup>232</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 178-179.

voyage. Il s'apparente donc à la structure épisodique de la nouvelle et permet une ultime expansion pour montrer les méfaits de Vanini, même après sa mort. La conclusion du canard est plus courte que celle de Rosset : elle fait l'économie de l'ultime prière de Rosset à Dieu contre les « martyrs du Diable »

Ainsi, cette comparaison entre histoire et canard permet de repérer ce qui était considéré comme des éléments superflus par un contemporain. Le canard, plus réduit, plus centré sur le récit du procès et de l'exécution, ne rejette pas pour autant toute forme de commentaire ou de jugement moral. Il n'est en aucun cas un texte objectif, dépouillé de toute idéologie. Il évite de multiplier les épisodes répétitifs, les imprecations tonitruantes, les accusations enflammées. En se privant des épisodes intermédiaires, le canard justifie moins l'issue fatale du procès, alors que l'histoire cherche à légitimer la punition, en « chargeant » au maximum l'accusé. L'histoire tragique paraît donc être un texte composite, qui mêle récit et discours, ainsi qu'un récit modulaire à épisodes répétitifs.

## CHAPITRE VII : Histoire tragique et histoire prodigieuse

Née en même temps que l'histoire tragique, l'histoire prodigieuse est une forme de récit bref exposant des faits inexplicables, échappant à l'ordre naturel, des prodiges, des monstruosité, des cas extraordinaires, dus à de s causes surnaturelles. On y trouve tout aussi bien des récits de tempêtes, de comètes, de crues extraordinaires, et autres perturbations qui sont interprétées comme des signes annonçant de grands malheurs (bon nombre de ces textes ont circulé pendant les guerres de religion), que des récits de naissance d'enfants difformes, appelés monstres ou prodiges, d'apparitions de fantômes ou de démons. Le point commun de tous ces récits serait une volonté de frapper l'imagination et d'émerveiller le lecteur, en lui faisant peur.

C'est en 1560 que Pierre Boaistuau, qui avait fait publier le premier recueil intitulé *Histoires tragiques* en 1559, fait paraître les *Histoires prodigieuses*, chez Vincent Sertenas et Robert Le Mangnier, libraires parisiens. Dès leurs débuts, les deux genres semblent liés : Sertenas a été l'éditeur des histoires tragiques et Robert Le Mangnier éditera la continuation de Belleforest. Tout comme il le fit pour les *Histoires tragiques*, François de Belleforest sentit très vite l'intérêt commercial et littéraire des *Histoires prodigieuses* car il écrivit lui-même des *Histoires prodigieuses* publiées en plusieurs tomes en 1571 puis 1572, faisant suite au recueil de Boaistuau et à celui de son continuateur, Claude de Tesserant. Son premier recueil englobe les textes de Boaistuau, augmentés de dix récits de Belleforest. D'autres suivront Belleforest et le volume des *Histoires prodigieuses* atteindra en 1598 cinq livres de cinq auteurs différents (Boaistuau, Tesserant, Belleforest, Rod. Hoyer et un anonyme) soit 1298 pages accumulant récits de monstres et de prodiges météorologiques ou surnaturels. Si Boaistuau signe le premier recueil intitulé *Histoires prodigieuses*, il n'est pas le premier à raconter des prodiges. En effet, outre les prodiges et merveilles racontés ou mentionnés dans les traités scientifiques du XVI<sup>e</sup> siècle, comme *Des animaux et des prodiges* d'Ambroise Paré, on trouve de nombreux textes intitulés « Discours espouvantables », « Discours merveilleux », « discours prodigieux », « relation véritable », qui circulent généralement par libelles, canards et autres feuilles volantes et qui racontent des événements insolites ou extraordinaires, interprétés comme des signes des malheurs présents ou à venir. Le terme d'« histoire » n'est absolument pas exclusif et ne désigne pas un récit fictif mais au contraire un récit de faits

véridiques, tout comme « discours » ou « relation véritable ».

### 1) Deux genres parallèles

L'histoire des deux genres montre la possibilité de passerelles et de transferts d'un genre à l'autre, comme le suggérait Jean Céard, dans une note de *La nature et les prodiges* :

Il se rait intéressant d'étudier comparativement l'évolution des genres de l'histoire prodigieuse et de l'histoire tragique, d'autant que certains auteurs ont pratiqué l'un et l'autre. L'auteur les rapproche en rattachant l'histoire prodigieuse au plaisir de conter, en déclarant qu'elle ressortit à la fiction. Thevet, au contraire, qui se vantait de rapporter des « choses prodigieuses », aimait à appeler « histoires tragiques » les récits dont il niait la vérité, des mensonges que des « vendeurs de fumée » ont fait accroire à Pline, il disait : « Tout cela sont fables, folies et histoires tragiques » ( *Cosmographie universelle*, vol. 1, f° 18b)<sup>233</sup>

Le rapprochement des deux genres est d'autant plus justifié que d'après Jean Céard, l'histoire prodigieuse a progressivement évolué vers une plus grande part de récit et de spectaculaire, devenant une forme de récit à sensation, fortement apprécié des lecteurs, tout comme l'histoire tragique qui joue de plus en plus sur la peur et le sensationnalisme au fur et à mesure de sa propre évolution. Dans *L'imaginaire démoniaque en France 1550-1650*, Marianne Closson<sup>234</sup> a également souligné que les deux genres étaient nés en même temps des mêmes mains, en l'occurrence celles de Boaistuau, ce qui a pu favoriser une forme d'interférence entre les deux formes, qui se prolongera ensuite chez Belleforest et ses successeurs.

Dans le recueil initial, Boaistuau reste proche d'une pratique de compilateur, recensant dans les grands auteurs antiques ou modernes (il cite notamment dans son avertissement au lecteur Polydore Vergile, Lycosthène, Camerarius, Cardan, Rueff) des prodiges et faits incroyables. Exhibant ses sources comme moyen de garantir la véracité de ses dires, tout comme il le fait dans son recueil d'histoires tragiques, le sieur de Launay adopte une posture de savant, cherchant à se rapprocher d'une écriture scientifique, reprenant les catégories de la tératologie de son temps. Les quarante histoires du recueil sont fort variées dans leurs sujets et leur format : certains textes prennent la forme de récits développés, beaucoup sont des textes de compilation, fonctionnant sur le mode du sommaire. On constate dès l'examen de la table des matières des points de rapprochement avec les histoires tragiques : ainsi, « l'histoire

<sup>233</sup> Jean Céard, *La nature et les prodiges*, Genève, Droz, 1996, p. 466.

<sup>234</sup> Marianne Closson, *L'imaginaire démoniaque en France 1550-1650*, Genève, Droz, 2000, p. 291 et sq.



notable d'une mère qui mangea partie de son enfant, et offrit l'autre à quelques soldats qui la tourmentoyent », « les Cruautés prodigieuses, avec une detestation de ceu x qui font si bon marché du sang humain » pourraient prendre place dans la collection des histoires tragiques, car elles racontent des crimes extraordinaires et des cas de cannibalisme en période de guerre, mais non liés à des causes surnaturelles. Cependant, il est probable que pour Boaistuau comme chez Agrippa d'Aubigné et Jean de Léry, le cannibalisme éternel soit lié à la surnature en ce qu'il est comble des péchés et signe infaillible de la damnation collective. La mère dévorant son enfant s'adresse à ses bouffes dans une grande harangue pathétique, visant à émouvoir le lecteur. La référence à la tragédie, traditionnelle dans les histoires tragiques, est insérée dans le récit même :

Et après qu'elle eut prononcé ce triste arrêt de mort contre son enfant, elle elance ses cruelles mains dessus son tendre corps, elle le tuë, le met en la broche, le rostet et en mangea la moitié, et incontinent apres qu'elle eut joué ceste piteuse tragedie, voici derechef les soldats venus, lesquels sentans l'odeur de la viande rostie, commencerent à la menacer de mort, si elle ne leur enseignoit la viande<sup>235</sup>.

Cette histoire raconte des cruautés inhumaines mais qui ne correspondent ni au prodige, ni à la merveille d'après la définition de l'époque qui voit dans le prodige un élément expliqué par Dieu mais non prévu dans le fonctionnement normal du monde naturel. Cette histoire, tirée de l'épisode du siège de Jérusalem chez Flavius Josèphe, pourrait être intégrée aux histoires tragiques, dont elle adopte les codes et les sujets.

De même, l'« Histoire notable d'un homme monstrueux lequel forma une merveilleuse complainte au Sénat Romain contre les abus et pilleries de quelques censeurs et magistrats » n'a rien de prodigieux, puisqu'elle raconte comment un homme, en l'occurrence un paysan du Danube, récrimine ses oppresseurs dans une grande harangue pathétique qui ressemble aux harangues des personnages d'histories tragiques ; la monstruosité de l'orateur n'est qu'un prétexte, une circonstance secondaire n'ayant pas d'intérêt dans le déroulement du récit, et il est déjà peu vraisemblable de voir un paysan éloquent.

Ainsi, chez Boaistuau, il n'y a pas de frontière bien nette entre les deux genres, tous deux appréciés d'un public qu'il s'agit d'étonner et d'insultier. Dans l'avertissement au lecteur, Boaistuau présente son projet consistant à « trouver quelque chose de rare, estrange,

---

<sup>235</sup> Boaistuau, *Histoires prodigieuses*, éd. Yves Florenne, Paris, Le club français du Livre, 1961, p. 267.

admirable » ; ces trois adjectifs ne recouvrant pas la notion de prodige de manière précise, le narrateur se donne une certaine latitude dans le choix des sujets. Si le prodige ne constitue pas le seul sujet de l'ouvrage, Boaistuau peut raconter des faits extraordinaires, non pas par intervention divine ou surnaturelle, mais par leur extrême singularité, inexplicable par des raisons naturelles. Dans ce sens, l'histoire tragique et l'histoire prodigieuse ne s'excluent pas *a priori*. De plus, les deux genres étant fort appréciés des lecteurs, les fusions entre les deux types de récit ne sont pas à exclure, les publics auxquels étaient destinés ces ouvrages étant sans doute similaires. Boaistuau rappelle la rapidité d'exécution de l'ouvrage, signe du succès éditorial :

ce traité d'Histoires, lequel a esté tant précipité par les Imprimeurs, qu'ils le m'ont presque arraché des mains : mesmes ne m'ont permis en revoir une seule espreuve, jusques à ce que tout le corps du livre eust esté tiré de la presse<sup>236</sup>.

Cette porosité de la frontière entre histoire tragique et prodigieuse va s'accroître en raison de l'évolution des deux genres vers le récit extraordinaire qui présente des cas inouïs, soit par la violence du déchaînement des passions soit par l'intervention d'une puissance surnaturelle. Comme le rappelle Jean Céard, les auteurs d'histoires prodigieuses vont être de plus en plus des conteurs voulant distraire et étonner leur public, délaissant l'aspect scientifique des compilations et s'orientant vers un récit orienté par le seul plaisir de conter :

l'histoire prodigieuse, est un genre qui ressortit au plaisir de conter et d'entendre conter de belles histoires ; son objet n'est pas d'établir qu'il existe ou n'existe pas des prodiges, d'en faire l'exégèse, de philosopher sur eux, mais d'entretenir assez, chez le lecteur, le sentiment de leur réalité pour que son attention ne se relâche pas<sup>237</sup>.

Au contact des canards qui se répandent à la fin de la Renaissance, le genre de l'histoire prodigieuse se fictionnalise, proposant des récits extraordinaires, qu'il s'agisse traditionnellement de comètes, de prodiges, d'apparitions surnaturelles. Dans ce sens, les transferts entre histoire prodigieuse et histoire tragique sont favorisés par cette même tendance à susciter la surprise. Cette proximité a été remarquée à l'époque par un continuateur anonyme des *Histoires prodigieuses*, qui disait à propos de l'ouvrage de Boaistuau :

Ceste histoire, à vray dire, est plustost tragique et ne devroit estre mise au rang des histoires prodigieuses, aussi peu que plusieurs autres sur le subject de cruauté recitées au premier livre<sup>238</sup>.

---

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>237</sup> Jean Céard, *La nature et les prodiges*, Genève, Droz, 1996, p. 463.

<sup>238</sup> Anonyme, *Histoires prodigieuses*, 1598, p.1181.

### *Inclusion d'histoires prodigieuses dans les recueils d'histoires tragiques*

Si l'on peut trouver des histoires tragiques dans les recueils d'histoires prodigieuses, la réciproque est également vraie et l'on constate une interpénétration progressive des deux genres, reposant sur des mécanismes de surprise, suscitant un mystère chez le lecteur. Après Boaistuau et Belleforest, des auteurs d'histoires tragiques vont inclure des histoires prodigieuses dans leurs recueils d'histoires tragiques, en fin de volume. Les deux genres ne se sont pas encore complètement interpénétrés dans les années 1580, car les histoires prodigieuses sont différemment présentées dans la table des matières des recueils d'histoires tragiques. Ainsi, dans les *Nouvelles histoires tragiques* parues en 1586, Bénigne Poissenot ajoute deux histoires prodigieuses à son recueil, qui ne sont pas sous-titrées « histoires », intitulées « Lettre à un amy, contenant la description d'une merveille appelée la Froidière, veue par l'auteur en la Franche Comté de Bourgogne » et « Discours confirmatif de l'autorité des anciens touchant l'apparition du mauvais Demon ou Genie. » Ces deux textes racontant des faits merveilleux expliqués par des interventions surnaturelles s'ajoutent au recueil et ne reprennent pas la forme du récit présente dans les histoires tragiques mais se présentent comme des lettres adressées à des connaissances du narrateur qui témoigne à la première personne du miracle de la Froidière et d'apparitions démoniaques. Le format rappelle celui des canards sur des phénomènes naturels inexplicables qui circulaient à la même époque. Ces deux lettres adressées l'une à un ami l'autre à une personne de qualité non citée se rapprochent plus du modèle de l'histoire prodigieuse que de l'histoire tragique, sans s'y conformer en tout point. Le « Discours confirmatif » s'apparente aux histoires prodigieuses de Boaistuau et Belleforest par l'abondance des références, la compilation et le recours aux autorités des anciens et des illustres contemporains. Poissenot fait d'ailleurs référence –quoique de manière erronée– aux chapitres IV, V et XVII des *Histoires prodigieuses* de Belleforest, ce qui montre sa connaissance du genre. La part du récit est moindre que celle du discours, et Poissenot adopte la posture d'un savant, relatant le témoignage d'un ami qui a aperçu des démons. Ce discours confirmatif rejoint *De la démonomanie des sorciers* de Jean Bodin, et ne met pas en intrigue l'apparition qui est prise comme un exemple parmi d'autres, exploité à des fins persuasives par le narrateur qui a recours à des arguments d'autorité pour confirmer ses dires :

Si cecy semble à aucun fabuleux, qu'il se souviene de combien de telles visions les histoires tant sacrees que prophanes sont farcies, et que mesme le

sieur du Perron, en son oraison funèbre prononcée aux funérailles de feu de bonne mémoire monsieur de Ronsard, rapporte que ledit Ronsard, avant son trépas, dit à son grand amy monsieur Galland qu'il avoit eu quelques visions<sup>239</sup>.

On se situe dans un discours à tendance scientifique, proche encore des histoires de Boaistuau ou des traités de ses successeurs. L'auteur cherche plus à convaincre qu'à étonner.

Dans la lettre sur la Froidière, le texte n'adopte pas le même format : il ne s'agit plus de compilation savante, mais d'un récit de voyage inséré dans une lettre à un familier, renforçant l'impression de sincérité et donc de véracité. Dans un récit non dénué d'humour, le narrateur raconte comment il a visité près de Besançon une grotte produisant de la glace en plein cœur de l'été, sur la recommandation d'un ami qui l'avait lui-même vue peu de temps avant. Le récit ménage une forme de suspense et prépare le lecteur à une découverte. Il s'agit avant tout, pour Poissenot, de surprendre et d'intriguer son lecteur et il se représente lui-même comme un témoin étonné par sa trouvaille :

Ne pensez que parmi ces delices je fusse du tout exempt de peur ; car jamais je ne jectoye mes yeux en haut que de frayeur tout le corps me frissonnast et que les cheveux ne me dressassent en teste, voyant tout le dessus de la grotte revestu de gros glaçons massifs, le moindre desquels, tombant sur moy, estoit suffisant de m'escarbouiller le cerveau et me mettre en pieces ; tellement que j'estois semblable à ce criminel qu'on dict estre pugny aux Enfers de la crainte continuelle d'une grosse pierre qui semble luy debvoir à tout coup tomber sur les oreilles<sup>240</sup>.

Le texte ne correspond pas au récit traditionnel des histoires prodigieuses, tant il multiplie les détours, les digressions, les références mythologiques ou poétiques, comme l'avoue l'auteur lui-même lorsqu'il dit à la fin de son texte :

Je me suis esgayé à enrichir ceste missive de tout l'artifice qui m'est venu en teste, usant du loisir que le temps present m'apporte auquel le temple de Janus est ouvert, l'air ne retentissant par deçà que la guerre<sup>241</sup>.

Le recours à la posture topique du loisir philosophique à l'écart de l'agitation de la cité et la présence des ornements poétiques opèrent un changement dans les modes de réception du texte qui prend une visée de divertissement et non plus d'édification ou d'enseignement, contrairement au « discours confirmatif », beaucoup plus savant. En se mettant lui-même en scène dans son récit, le narrateur suscite une plus grande adhésion du lecteur et fait reposer la

---

<sup>239</sup> Bénigne Poissenot, *Nouvelles histoires tragiques*, Genève, Droz, 1996, p. 270.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 263-264.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 265.

crédibilité de sa découverte sur sa propre personne, ne se référant pas à des autorités extérieures et savantes. Cette orientation assez différente du récit se retrouve au niveau de l'explication qui fait suite au récit. Poissenot s'interroge sur les causes de cette « merveille » et propose une explication naturelle de cet étrange état :

Après avoir recherché en mon esprit la cause de ceste antiperistase, je n'en trouvay autre que ceste-cy : sçavoir est que la chaleur dominant en Esté, le froid se retire aux lieux bas et soubterrains, comme est cestuy-cy, duquel les rays du Soleil ne peuvent approcher, et qu'en tel lieu aquatique et humide il opere les effects qu'avons monstré cy devant. Laquelle me sembla de tant plus vraisemblable, qu'interrogeant les paisans des villages prochains si en hyver y avoit de la glace en ladite Froidiere, ils m'en respondirent qu'il n'y en avoit point, et qu'au contraire, il y faisoit treschaud. Quelle qu'en soit la cause, ou ceste-cy ou autre, je vous puis assurer que j'admiray autant ceste singularité qu'aucune autre que j'eusse veu<sup>242</sup>.

Cette démarche que l'on retrouve chez certains auteurs, cherchant des causes naturelles aux phénomènes qu'ils décrivent, reste assez rare dans les histoires prodigieuses de Boaistuau et de ses successeurs qui écrivent sans tenter d'expliquer, voyant en ces merveilles des signes de la puissance divine.

Ces deux textes assez originaux dans leur présentation se rapprochent plus du genre de l'histoire prodigieuse que de celui de l'histoire tragique, sans pour autant se conformer parfaitement au modèle des textes de Boaistuau. Placés en fin de recueil, ils signalent eux-mêmes une différenciation des deux genres, l'interpénétration n'étant pas encore complète.

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 265.

## 2) *Interpénétration des histoires prodigieuses et des histoires tragiques*

C'est au début du XVII<sup>e</sup> siècle que les histoires prodigieuses vont envahir les recueils d'histoires tragiques, sans être différenciées des récits de meurtres ou de crimes. Les deux formes se rejoignent dans leur volonté d'étonner leur lecteur en racontant des histoires « incroyables mais vraies », pour reprendre une formule encore employée de nos jours en tête de recueils de faits divers ou d'histoires extraordinaires. Plus les faits sont invraisemblables et inexplicables, plus ils s'insèrent facilement dans les histoires tragiques, qui exposent des cas extraordinaires, monstrueux, car ils dérogent au bon ordre de la nature. C'est également la notion de récit « mémorable », c'est-à-dire digne d'être retenu, qui assure la jonction et l'interpénétration des deux genres. En effet, le volume *d'Histoires prodigieuses et mémorables* paru en 1598 et les *Histoires tragiques et mémorables de nostre temps* de Rosset en 1614 puis 1619, jouent tous deux de cette dimension et affichent la véridicité de leur contenu.

Chez Rosset, on trouve quelques histoires de sorcellerie (histoires II I et V) et d'apparitions diaboliques (X et XX) qui pourraient s'apparenter aux histoires prodigieuses tant par leur forme que par leur thématique. Elles sont parfaitement insérées dans le recueil, mises sur le même plan que les histoires tragiques et Rosset ne ressent pas le besoin de les différencier des autres ou de justifier leur présence dans l'ensemble. Ainsi, l'exorde de la vingtième histoire, « Des horribles excès commis par une jeune religieuse à l'instigation du diable », assimile l'histoire diabolique aux « choses funestes et tragiques » et « mémorables », capables de servir d'exemple, opérant un glissement de l'histoire prodigieuse vers l'histoire tragique, toutes deux justifiées par leur exemplarité et leur utilité morale. Par allègement, la dixième histoire « D'un démon qui apparaissait en forme de damoiselle au lieutenant du chevalier du guet de la ville de Lyon. De leur accointance charnelle, et de la fin malheureuse qui en succéda » commence par un exposé dogmatique où Rosset assure que les apparitions diaboliques existent bel et bien et en propose un exemple dans son récit, orienté contre les athées et les libertins. Cet exorde édifiant et scientifique rappelle les premières histoires prodigieuses, où Boaistuau reste proche d'un modèle de compilation savante et ne se pose pas en conteur. La fin de l'histoire reprend cette dimension savante en présentant le récit comme une preuve supplémentaire contre les athées et libertins, accentuant la dimension argumentative de l'histoire, machine de guerre contre les incrédules. Conformément à un modèle de l'histoire prodigieuse, Rosset ne s'interroge pas sur la possibilité qu'il puisse y avoir une explication naturelle aux faits exposés, mais essaie d'expliquer les modalités de

l'apparition, au début et à la fin de la nouvelle. Rosset termine son histoire en multipliant d'autres exemples possibles, renvoyant à des cas contemporains et anciens, citant l'historien grec Phlégon qui mentionne deux exemples de transformations du diable en apparences humaines. Ce renvoi à des autorités oriente la lecture dans un sens dogmatique qui renoue avec le ton des premières histoires prodigieuses de Boaistuau.

Contrairement aux faits divers, les événements racontés dans ces histoires ne sont jamais présentés de manière sobre et inexploquée. Au contraire, le narrateur propose une interprétation surnaturelle, qui n'est pas remise en doute ou soupçonnée. On n'a pas affaire ici à un récit minimal, brut, mais à une mise en scène du récit mettant en valeur l'apparition diabolique en retardant la révélation, créant ainsi une forme de suspense, créé par le décalage entre le titre prospectif et le déroulement du récit, qui correspond à un dévoilement progressif du surnaturel, inscrit dans le corps du récit : après la nuit d'amour qu'il passe avec la damoiselle qui lui est apparue, le lieutenant Thibaud de La Jacquière et ses amis louent la beauté de la jeune femme et la demoiselle se joue d'eux, échangeant des propos galants :

Vous croyez, dit-elle, avoir fait un grand gain, d'avoir obtenu de moi l'accomplissement de vos désirs. Il n'est pas si grand que vous penseriez bien. Avec qui pensez-vous avoir eu affaire ? » Ces hommes, étonnés d'entendre ce langage, ne savaient que répondre, lorsque La Jacquière proféra ces paroles : « Je crois, mademoiselle, que nous avons eu affaire avec la plus belle et la plus galante dame qui vive. Quiconque dirait le contraire manquerait d'yeux ou bien de jugement. – Vous êtes trompés, repart-elle. Si vous saviez qui je suis, vous ne parleriez point de la sorte. » Ils furent encore plus esbahis de ces paroles et comme ils avaient tous trois les yeux fichés sur elle et qu'ils se doutaient quasi de ce qui en était, elle continua de parler à eux en ces termes : « Je veux me découvrir à vous et vous faire paraître qui je suis. » Ce disant, elle retroussa sa robe et sa cotte et leur fit voir la plus horrible, la plus vilaine, la plus puante et la plus infecte charogne du monde. Et au même instant, il se fit comme un coup de tonnerre. Nos hommes tombent à terre comme morts. La maison disparaît et il n'en reste que les masures d'un vieux logis découvert, plein de fumier et d'ordure. Ils demeurèrent plus de deux heures étendus comme des pourceaux dans le borbier, sans reprendre leurs esprits<sup>243</sup>.

Le dévoilement se fait à travers le dialogue et les personnages prennent peu à peu conscience de la situation, se doutent de l'identité de la demoiselle, tout comme le lecteur, mieux informé encore par le titre. Servant de relais pour le lecteur, ils sont étonnés et effrayés par la révélation, au point d'en perdre la raison puis la vie. Le lecteur devrait ressentir de la

---

<sup>243</sup> Rosset, *Histoires tragiques*, Paris, Le livre de poche, 1994, p. 258-259.

frayeur tout comme eux, mais jouit d'indices clairs tout au long du récit, permettant de deviner l'identité de la jeune femme et donc d'anticiper la révélation, puisque Thibaud de La Jacquière, pris de vin, appelle le diable par bravade. Cette révélation n'est à aucun moment soupçonnée ou remise en doute, elle constitue au contraire l'acmé du récit, et joue d'effets particulièrement spectaculaires, soulignant la fin de l'illusion de manière spéculaire, par l'effondrement du cadre de la fiction. On a affaire ici à une histoire prodigieuse et non à une histoire fantastique car nulle hésitation n'est ménagée quant au caractère surnaturel de l'apparition de la jeune femme.

### 3) *Entre histoire prodigieuse et fait divers : les récits à fin surnaturelle*

Certaines histoires tragiques peuvent adopter plusieurs formats narratifs et hésiter entre l'histoire prodigieuse, qui propose une explication surnaturelle à des faits insolites ou extraordinaires, et le fait divers, qui raconte des événements du quotidien, aussi monstrueux fussent-ils, dans un cadre vraisemblable, sans chercher à en proposer une explication claire. À partir des années 1620-1630, on trouve chez les successeurs de Rosset des histoires commençant comme des faits divers et évoluant vers l'histoire prodigieuse, grâce à une fin surnaturelle, où l'intervention de Dieu permet d'expliquer ce qui aurait pu paraître comme un simple enchaînement de faits. Ainsi, certains textes de Camus pourraient se situer entre ces deux modèles, comme « Les trois testes » ou « Les deux brigands », où des criminels sont confondus grâce à une intervention surnaturelle, Dieu changeant les têtes de veau achetées par un fameux brigand allemand en têtes de ses victimes, au grand dam du criminel qui ne voit que de simples têtes de veau. Dans « Les deux brigands », où deux brigands sont tués par les ruades du cheval qu'ils veulent voler, le récit fort bref pourrait être un simple fait divers mais c'est l'adjonction de l'exorde et de la conclusion du narrateur qui transfigure le fait divers, lui donnant une explication surnaturelle qui permet de nier le hasard ou les causes naturelles de la ruade du cheval.

Parallèlement, *Les Spectacles d'horreur* mêlent dans leurs pages des histoires providentielles et des récits beaucoup plus naturels qui ont pour seule fonction d'amener le lecteur à s'étonner du fonctionnement naturel du corps, sans pour autant entrer dans une logique surnaturelle. Entre le fait divers et l'histoire prodigieuse, ce type de récit étonnant tranche avec des récits beaucoup plus surnaturels et dramatisés. Ainsi, « Les mortelles Apprehensions » énumère des cas tout à fait insolites de gens morts de peur, sans chercher à les expliquer. Voici la fin de l'histoire constituée de deux épisodes indépendants :



Voicy un autre exemple de la violence de l'imagination, qui pour estre plus ridicule n'en fut pas moins mortel. En une ville de Toscane, que la relation ne nomme point, deux Citoyens se portoient, selon la coustume du pays, une haine implacable ; mais comme c'estoient des Bourgeois qui n'estoient pas gens de main, ils se contentoient de mesdire l'un de l'autre, et de se traverser en toutes leurs affaires autant qu'ils pouvoient. Un jour se rencontrans à la place publique où ils achetoient des vivres pour leur necessité, il y en eut un qui acheta de grosses raves qu'il mit sous son manteau, et rencontrant l'autre dans sa presse avec une mine furieuse et colerique, encore que ce ne fust par jeu, il luy dict : Ha ! traistre, c'est à ce coup que tu en mourras, et en disant cela il le frappe d'une de ces grosses raves : l'autre se croyant percé d'un poignard conceut une telle frayeur qu'il tomba roide mort. Celuy qui avoit donné le coup est saisi, qui se rit de sa prise, monstrant qu'il n'avoit touché le mort que d'une rave. Le procès est fait, et eu esgard à leur inimitié precedente, cet escrimeur de rave est condamné en galere pour plusieurs annees. Mais la façon dont cet evenement est venu à ma cognoissance n'est pas peu gracieuse. Un Gentil-homme François estant sur une galere du grand Duc qui venoit à Gennes, et demandant à acheter une botte de raves, celuy qui avoit esté condamné pour le coup de rave y estoit, qui dit qu'une botte de raves luy coustoit bien cher, et vous remarquerez que *botta* en Italien veut dire un *coup*. Le François fut curieux de se faire expliquer ce que ce forçat vouloit dire, et il apprit par le recit du funeste accident qui l'avoit réduit à une condition si miserable qu'un coup de rave luy estoit cherement vendu.

J'adjousteray pour corollaire à ces trois Histoires precedentes un evenement non moins sinistre, puis qu'il a fait perdre la raison à un homme, perte non moindre, ou plutost plus grande que celle de la vie. En quelque Cité de nostre France, que je nommerois bien, mais quelque bonne consideration me retient, un jeune homme de bonne maison tomba malade d'une fièvre quarte, qui luy dura plus d'un an : apres avoir essayé en vain toutes sortes de remedes, de jeunes folastres de ses amis ayans ouy dire qu'une peur excessive guerissoit de ce mal, se resolerent de la luy bailler si belle qu'il recouvrast sa premiere santé. Une fois qu'il estoit allé en une metairie des champs pour essayer si l'air de la campagne luy seroit plus salutaire que celui de la ville et s'il luy pourroit apporter quelque soulagement ils se masquent et desguisent, et ayans donné le mot au Fermier afin qu'il aidast au stratageme, ils entrent dans sa chambre par sa fenestre durant la nuit, et font semblant de le vouloir esgorger pour piller la maison plus à leur aise. Et certes, ils luy donnerent l'allarme si chaude que la fièvre luy redoubla, l'esprit luy tourna, et il tomba en une frenesie dont il fut impossible de le guerir. Il mourut de là à quelques temps dans les plus extravagantes et horribles resveries que l'on puisse imaginer, et qui exciteroient autant à rire si je les racontois comme je veux laisser de compassion dans les esprits de ceux qui liront une aventure si déplorable<sup>244</sup>.

La dernière partie de l'histoire, présentée comme une anecdote ajoutée, prévoit même

---

<sup>244</sup> Camus, *op. cit.*, p. 240-242.

une forme de réception incrédule ou distancée d'un lecteur amusé qui craint d'être berné. Dans ce sens, Camus manifeste au sein même de son histoire la possible dérive de l'histoire prodigieuse vers la simple fiction incroyable, pour peu que le lecteur pratique une lecture soupçonneuse, mais également la grande porosité entre fiction et récit de fait étonnant, qui jouent sur les mêmes ressorts émotionnels et risquent de tendre au risible.

Après Camus, d'autres vont mélanger ces deux formes d'histoires, en s'inspirant de fait divers, d'événements de l'actualité sans grande importance, mais en leur ajoutant une fin providentielle, « merveilleuse », digue des histoires prodigieuses. Ainsi, Claude Malingre, dans « De la mort de Robert Talbot, Jacques Turgis, et George le Vasseur, jeunes hommes de la ville de Rouen et des signes prodigieux qui y arrivèrent », vingt-huitième histoire des *Histoires tragiques de notre temps dans lesquelles se voient plusieurs belles maximes d'État et quantité d'exemples fort mémorables, de constance, de courage, de générosité, de regrets, et repentances*, publiées pour la première fois en 1635, reprend un cas d'erreur judiciaire de son temps et ajoute une fin surnaturelle, décrivant les miracles suivant la mort des innocents. Fidèle au modèle narratif du fait divers, Malingre raconte un crime perpétré à Rouen en 1625 puis l'arrestation de trois soldats innocents, leur procès et leur mise à mort, de manière extrêmement sobre et sommaire, accumulant les dates de toutes les étapes. Cette grande précision de la datation est propre à l'écriture du fait divers mais la fin du texte bascule dans le récit de prodiges, amenant une reconsidération du cas et un châtimement des vrais criminels. Des pluies torrentielles extraordinaires sont interprétées comme le signe de la colère de Dieu contre l'injustice que les juges s'apprêtent à commettre en punissant des innocents.

Le prodige permet ici de relancer l'action et de proposer une fin morale à cette histoire d'erreur judiciaire. Le recours à l'intervention divine pour dénouer les situations difficiles ou rétablir la justice se multiplie dans les histoires tragiques du début du XVII<sup>e</sup> siècle, mêlant les deux genres à des fins exemplaires.

#### *Entre l'histoire tragique et l'histoire prodigieuse : les histoires de martyre*

Cette transformation de l'histoire tragique en histoire prodigieuse par une fin surnaturelle devient tout à fait habituelle dans les récits mettant en scène des prêtres martyrisés. Ces histoires se répandent dans les recueils en période de guerre de religion et peuvent servir la cause des auteurs, en général catholiques zélés voire ligueurs. Le récit dans ces histoires ne suit pas l'ordre d'une hagiographie traditionnelle, car on ne raconte pas tous

les bienfaits et les actes des personnages martyrisés. Le cadre reste celui de l'histoire tragique car le récit se concentre sur la mise à mort mais il peut emprunter les codes de l'histoire prodigieuse en mettant en scène des miracles après la mort, signes de la sainteté du martyr. Ainsi, la vingt-deuxième histoire du recueil de Malingre, « D'un religieux exécuté en Angleterre par la fausse accusation de ceux qu'il s'était obligé, et les merveilles arrivées après sa mort » repose sur le même schéma que l'histoire des trois innocents, c'est-à-dire sur le passage progressif du fait divers au prodige, par la multiplication de signes d'intervention divine après la mort du prêtre injustement puni. Un prêtre catholique irlandais a été escroqué par un capitaine de vaisseau marchand qui le fait accuser d'hérésie et le mène au martyre. Le récit expose de manière spectaculaire la mise à mort et les prodiges qui la suivent, qui constituent l'apogée de l'histoire :

Neanmoins, le vendredi 27 Novembre au dit an, le religieux fut traîné sur une claie depuis la prison, qui est en Southwarke, par dessus le pont de Londres, au travers toute la ville, pour lui faire plus grand deshonneur, jusqu'à Liborne, qui est à deux lieues près de là, le plupart sur le pavé, afin de l'exposer ainsi amplement à la vue de tout le peuple.

Etant arrivé au lieu de l'exécution, il fit d'abord de grandes protestations de son innocence, néanmoins il pardonna à ses accusateurs, et fit de grandes plaintes de ce qu'on ne lui permettait point d'avoir la consolation d'un confesseur ; toutefois il avait tant de confiance en la miséricorde de Dieu, et aux intercessions de la Bienheureuse Vierge, à laquelle il s'estoit toujours recommandé, qu'il espérait par son aide, que ce supplice lui servirait de passage pour parvenir à salut. Il confessa hautement qu'il estoit catholique romain, prestre et religieux de l'ordre de saint Dominique. Il savait si peu les procédures d'Angleterre, qu'il demanda que quelqu'un des Ambassadeurs des Princes étrangers résidant à la Cour du roi de la Grande Bretagne, eust son corps, pour le rendre à ceux de son ordre, et par modestie il desira qu'on lui laissast ses caleçons, sans l'exposer tout nu, mais on ne lui accorda ni l'un ni l'autre.

Après avoir esté jeté, il fit deux fois le signe de la croix avec ses deux mains liées, et aussitôt la corde étant coupée, qui ne l'avait seulement qu'estourdi, il fut estendu sur le billot, où l'on lui tira ses entrailles, il donna des signes de vie : et lors que l'exécuteur lui arrachait le cœur, il fit le cri à la manière accoutumée, *voici le cœur du traître* : les uns ont dit que le religieux tourna la vue sur lui, d'autres qu'il cracha de son côté.

Quoi qu'il en soit, deux choses remarquables arriverent à sa mort, ainsi que l'ont observé et écrit plusieurs personnes dignes de foi.

L'une est, que lors que l'exécuteur jetait les entrailles du religieux dans le feu, un jeune menuet là présent, voyant que le foie hors du feu ne brûlait point, avec un baston qu'il tenait le frappait plusieurs fois, en detestation du patient, et ensuite le poussa dans le feu : mais aussitôt se retirant de là, s'alla coucher sur une motte de terre, un gentilhomme qui l'avait observé, l'alla trouver, et lui demandait ce qu'il avait, répondit qu'il se trouvait très mal, et

qu'une débilité lui avait saisi tous les membres, et ne pouvant se lever de là, il mourut par une juste punition de Dieu.

L'autre chose est, qu'après l'exécution faite, le feu n'estant encore esteint, deux femmes prenant le chemin qui mène au lieu du supplice, longtemps avant qu'elles en approchassent, sentirent une odeur fort douce et agreable, sans se pouvoir imaginer d'où elle procedait, et à mesure qu'elles approchaient, plus sentaient-elles cette odeur suave : en fin estant parvenues au lieu où s'estoit faite l'exécution y étant conviées d'en approcher par cette senteur ravissante, elles connaissent que c'estaient les entrailles bruslées du religieux qui exhalait cette odoriférante odeur. Un Allemand reconnut cela mesme, et quoi qu'il soit homme qui faisait grand trafic de parfums, néanmoins il confessa que jamais il n'avait senti baume, musc, ni parfum, qui approchast de l'odeur excellente que rendait ce corps religieux. [...] Plusieurs protestants Anglais se trouverent fort edifiés de cette mort, et ce qui s'y passa ensuite. Tous les Grands de la Cour en general en furent fort estonnés, et la plupart des Officiers de justice, en tous leurs discours le publiaient innocent.

Mais ce fut la passion de trois ou quatre commissaires qui conclurent à sa mort ; aussi la conscience de Milord de Haulkelande l'en accusa : car il a confessé en son lit proche de la mort, que la malediction du religieux exécuté, estoit tombee sur lui, et qu'autrement sa jambe ne se fut rompue de la sorte : chose si estrange que chacun l'admirait, comme une juste punition.

Encore que le religieux n'ait point souffert, à cause qu'il estoit prestre, comme le voulaient faire au public le premier President, et le procureur general, il est néanmoins très assuré que la religion fut la vraie cause de sa mort, qu'autrement, ils ne l'ont pas voulu confesser, de peur d'être chargés de ce scandale d'avoir fait le procès à un innocent<sup>245</sup>.

Ainsi, le texte de Malingre évolue de manière spectaculaire vers le martyre, alliant la dramatisation de l'histoire tragique et la conclusion surnaturelle de l'histoire prodigieuse, cherchant à donner un exemple de mort exemplaire pour la foi chrétienne, même si l'exécution est motivée à la base par des raisons non religieuses (vengeance du capitaine qui a soudoyé les juges). Cette mort se rapproche du modèle de l'exécution capitale qui clôt souvent les nouvelles de Rosset : on retrouve la même mise en scène spectaculaire et détaillée.

Le récit de martyre dans les histoires tragiques se démarque par sa configuration narrative des martyrologes, comme le *Théâtre des cruautés* de Richard Verstegan qui énumère les martyrs sans développer le récit de leur mort. Il se démarque de l'hagiographie par sa concentration sur l'exécution et par sa mise en scène particulièrement spectaculaire, cherchant à émouvoir le lecteur, en mentionnant la cruauté et l'iniquité de l'exécution mais également les prodiges suivant cette mort. Cependant, il se rapproche des livrets qui sont consacrés aux martyrs et qui présentent des récits très détaillés des supplices.

---

<sup>245</sup> Malingre, *op. cit.*, p. 550-554.

Cette tendance à l'histoire de martyr peut prendre des formes complexes dans certains recueils. Ainsi, on trouve chez Poissenot un texte assez original qui combine le récit autobiographique, le fait divers et l'histoire tragique<sup>246</sup>. Cette histoire intitulée « Cruel massacre commis au tumulte du Bassigny en la personne d'un prêtre, appelé Maître Georges Pelleteret, et quelle était la sainte et louable vie de ce personnage », dernière histoire du recueil, placée avant le récit de la Froidière et le « Discours sur les démons », manifeste une complexité inhabituelle dans ce type de récit car le narrateur la présente comme un hommage à la victime qu'il a personnellement connue, puisqu'il s'agissait de Georges Pelleteret, son professeur. Dans la précision du récit et dans sa dimension quotidienne, on se rapproche du fait divers, et l'histoire est une conséquence particulière des guerres de religion, une circonstance parmi d'autres. Poissenot renvoie d'ailleurs son lecteur à un petit traité d'histoire intitulé « Le tumulte de Bassigny » pour avoir de plus amples renseignements. Mais par la narration à la première personne, le texte s'apparente à l'hommage, au souvenir d'enfance, alliant une forme de pathétique à l'exposé des faits, puisque le narrateur était un proche de la victime. Poissenot emprunte au genre de l'hagiographie la forme du récit de vie mais ne reprend pas la dimension extraordinaire du genre qui manifeste les preuves surnaturelles de la sainteté du personnage. Alors que l'histoire de martyr magnifie la victime, insiste sur son caractère exceptionnel, ce texte insiste sur la proximité du prêtre Pelleteret avec ses élèves, ne repose pas sur l'idéalisation du martyr mais sur un exposé de son exemplarité, sans avoir recours à des prodiges advenus après sa mort. Dans ce sens, cette histoire ne rentre pas dans les codes de l'histoire prodigieuse.

La narration excède le cadre habituel de l'histoire tragique par sa temporalité et son ampleur : en effet, on a affaire ici à un récit développé de la vie du martyr, on remonte à son enfance, et le récit de sa mort est présenté tardivement, car le prêtre est la victime de bandes protestantes qui rodent dans la région et dépouillent, tuent ou enlèvent les notables contre rançon. Tout dans ce récit de mort s'apparente à la banalité et non pas à l'extraordinaire (le prêtre est assommé par des voleurs et des brigands) et c'est de cette simplicité et de cette dimension accidentelle de la mort du prêtre que naît l'exemplarité du personnage. En outre, le récit de sa mise en mort est constamment rapproché de celui de l'arrestation et de la mort du Christ, favorisant ainsi l'assimilation et faisant de Pelleteret un martyr, c'est-à-dire un témoin

---

<sup>246</sup> Voir sur ce point Jean-Claude Arnould, « Sur la sixième des *Nouvelles Histoires Tragiques* de Bénigne Poissenot » in *Narrations brèves : Mélanges de littérature ancienne offerts à Krystyna Kasprzyk*, Varsovie, Université de Varsovie, 1993, p. 205-213.

mort pour sa foi. Les dernières paroles du prêtre par leur dimension prophétique, annoncent la punition des assassins qui seront exécutés par les troupes catholiques du cardinal de Lorraine, et donnent ainsi une dimension surnaturelle au récit. On est cependant loin des mentions de prodiges à la mort du martyr que l'on trouve habituellement dans les récits de martyre. Au contraire, dans ce texte, les marques surnaturelles spectaculaires s'effacent au profit du témoignage et de la reconnaissance des gens qui ont connu la victime. C'est l'hommage des habitants de Bassigny qui signale sa sainteté et non pas des prodiges :

Nos voleurs adviserent entre eux qu'ils en enverroient deux devant, embouchez de ce qu'ils auroient à dire et faire, de peur qu'allans tout à la fois, il n'eust avertissement de leur venue et ne leur eschappast par ce moyen. Quant à luy, il avoit esté adverty par le prestre, qui avoit disné chez eux, qu'il se tint sur ses gardes, que meschans gens estoient par pays, et s'il ne s'en fuyoit bien tost, il estoit en danger d'y laisser du poil. Parquoy, voulant après dîner faire couper sa barbe et ses cheveux, et s'asseant sur la chaire dans laquelle il fut prins, prognostiquant ce qui advint, il dit au barbier ces parolles : « Si les huguenots venoient maintenant, me voici bien prest pour estre prins. » A peine l'avoit le barbier à demy tondu que les enfans lui viendrent dire qu'il y avoit deux hommes de cheval à la porte qui demandoient le fils d'un Medecin, nommé monsieur Le Roy, qui estoit en pension dans, et qui avoient à lui dire quelque chose de la part de ce Medecin, ainsi qu'ils disoient. Il commanda qu'on les laissast entrer, ne se doutant de ce qui advint. Entrez qu'ils furent, ils le saluerent la pistole en la main, dans laquelle le menasserent de le faire souffler bien tost s'il ne leur rendoit la bourse sur le champ. Ne demandez s'il fust là estonné, et si ses disciples firent comme ceux de Jesus Christ, fuians tous et laissant leur maistre pour gage. Les autres voleurs, qui estoient derrière, se rendirent incontinent en la maison, et ayant enfoncé coffres et buffet, prirent ce qui plus leur agreea, l'interrogeant où estoit son argent. Sa response fut qu'il estoit pauvre Prestre, et qu'ils avoient devant leurs yeux tout ce qui estoit de plus beau et pretieux en sa maison. Sur cela, ils reprindrent la route de leur retraite, le faisant suivre à pied, mesme ne lui permettant de prendre ses souliers, car il n'avoit que des pantoufles en ses pieds ; qui m'induit à penser que le complot de sa mort estoit resolu entre eux. Par le chemin, on le questionna quelle rançon il pourroit donner, et si dans deux jours il ne pourroit pas bien recouvrer cent escus. Il respondoit froidement, ne leur cellant qu'il avoit bien peu de moyens ; toutefois, s'ils l'eussent gardé, il ne fut demeuré pour deux, voire pour trois cents escus, car il avoit de bons amis au pays. Après cela, ils se mirent à invectiver asprement contre luy, l'accusant qu'il preschoit à la capharde, et que c'estoit un cagot. Leurs injures ne l'esmouvoient pas beaucoup, et respondoit constamment qu'il estoit, avoit esté, et seroit toute sa vie, de la religion de ses predecesseurs, et que rien ne l'esbranleroit de sa foy. Ne pouvant par menaces le faire desmordre de son premier propos, ils lui firent promesse de luy quitter sa rançon et l'appointer fort honnestement s'il vouloit, laissant son vieil Adam et sa vieille peau, se mettre de leur religion. Le voyant faire la sourde oreille à leurs offres, un de la troupe lui donna d'un coup de pistolle par la teste et le renversa par terre. Le pensant estre mort, ils poursuivirent leur chemin, le laissant gisant de son long

sur terre. Guieres ne furent esloignés qu'il se leva, bien qu'il fust blessé à mort, et courut tant que ses pieds le pouvoient porter vers son village, mais les meurtriers l'ayans apperceu tournerent bride, et à grands coups d'estoc, le vindrent achever, lui traversant le corps de part en part ; au quels il dict ces derniers propos : « Meurtriers du sang racheté par l'effusion du sang du fils de Dieu, Jesus-Christ, juste juge, jugera entre vous et moi, et ne laissera vos iniquitez impunies<sup>247</sup>. »

Une double orientation est possible dans ce texte, car on peut interpréter la simplicité et la sobriété narratives comme une marque du fait divers ou bien lire cette mort comme une analogie au calme et à la sérénité du Christ attendant son arrestation. Dans sa sobriété, dans sa dimension élégiaque, ce texte s'apparente plus au tombeau (c'est d'ailleurs un tombeau poétique et une épitaphe qui achèvent le texte) qu'à l'histoire tragique. Le meurtre de Pelleteret est pris comme un exemple des cruautés de la guerre, un cas individuel retenu parmi d'autres. L'histoire mentionne en conclusion des cas similaires qui pourraient être développés, mais laissés ici au stade de micro-récits :

Semblable traict de cruauté fut exercé par le Capitaine Sore, commandant aux Galleres et navires de ceux de la religion, et escumant sur mer où un vaisseau, que le roi de Portugal envoyoit aux terres neuves, tomba en ses filets, dans lequel estoient vingt Jesuites qu'on menoit pour convertir ces infideles et barbares à la religion chrestienne, qu'il fit mettre à mort cruellement et esgorger comme moutons, ainsi que tu pourras lire en la Replique Chrestienne de Mathieu de Launoy. Les Protestants de la ville de Revelle, au haut Languedoc, ayant gagné leur vie sur les Catholiques, firent bien pis, car ils jetterent dans le puits des Cordeliers, tous les Moines et Prestres qu'ils peurent prendre ; et me contoit un de ceux qui s'estoit trouvé en cette affaire, estant en temps de paix en la ville de Castelnaud'Arry au Lauraguois, qu'avec deux autres ses compagnons il estoit allé prendre un pauvre Prestre, malade dedans son lit, qu'ils portèrent au puits avec les autres, qui par le chemin leur demandoit d'une voix faible où ils les portoient. A quoi ils respondoient en gossant à la feste : « Dedans le puits des Cordeliers où tu te resjouiras et boiras avec tes freres, compagnons et amis. » J'ay ouy le recit de tant de telles cruautés au Dauphiné, Vivarez, haut et bas Languedoc, Albigeois, Guascongne, et autres contrées, que les cheveux en y songeant se dressent en ma teste. Dieu par sa sainte misericorde nous face la grace de si bien nous reconnoistre, pleurer nos pechez, et amander nostre vie, que le mauvais temps qui a couru ne retourne jamais, et que nos enfans et nepveux jouissent de plus grande tranquillité que celle qu'avons eu par cy devant. Ainsi soit-il<sup>248</sup>.

Le cas rejoint la série, l'histoire tragique retrouve son universalité en fin de texte, la dimension personnelle s'effaçant devant la généralité du massacre religieux.

---

<sup>247</sup> Poissenot, *Nouvelles histoires tragiques*, p. 248-250.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 254-255.

*Un cas de mélange entre histoires tragiques et histoires prodigieuses : les Histoires admirables et mémorables de Simon Goulart*

Successeur de Théodore de Bèze à Genève, Simon Goulart a écrit de nombreux ouvrages de compilation à des fins de prosélytisme. Dans ses *Histoires admirables et mémorables de nostre temps. Recueillies de plusieurs Auteurs, Memoires, & Avis de divers endroits*, il propose aux lecteurs de courts récits brefs de cas étranges, classés par ordre alphabétique, concernant apparitions surnaturelles, naissances d'enfants prodigieux ou monstrueux, guérisons miraculeuses et autres occasions de merveille. L'index alphabétique figurant à la fin de l'ouvrage classe ces histoires et reprend des domaines plus proches de l'histoire tragique. Certains thèmes comme les adultères punis de mort, les vengeances, les crimes passionnels permettent à l'auteur de reprendre des sujets déjà illustrés dans les histoires tragiques mais sans pour autant indiquer en référence ces histoires tragiques : en effet, Goulart évoque sous la rubrique « Adulteres chastiez » l'histoire du mari piémontais qui surprend sa femme adultère, l'oblige à pendre son amant et la laisse mourir avec le cadavre en décomposition et sa servante maquerelle<sup>249</sup>, ainsi que l'histoire de Tolonio et de la dame de Chabrie<sup>250</sup>, que l'on trouvait déjà dans la collection de Belleforest. Cependant, Goulart ne renvoie pas à Belleforest mais à des ouvrages historiques plus généraux comme *l'Histoire de nostre temps* dans ces deux cas. Ces deux textes reprennent pourtant l'essentiel des récits du successeur de Boaistuau, dans une forme abrégée, dépourvue de discours et d'éléments moralisants.

Inversement, ce recueil d'histoires admirables et mémorables, dans sa diversité et son extrême variété thématique, a pu servir de source à des auteurs d'histoires tragiques. Ainsi, on retrouve chez Goulart bien des sujets qui seront repris par Camus dans *Les Spectacles d'horreur*. Ainsi, dans les rubriques « Meurtriers découverts par notables moyens, & punys », figurent l'histoire du marchand Lucquois assassiné près d'Argentueil et dont le meurtrier est reconnu par un aveugle, que Camus reprendra sous le titre du « Témoin aveugle », sans mentionner de référence à Goulart, qui dit emprunter le texte « à Estienne Pasquier, au 5<sup>e</sup> livre

---

<sup>249</sup> Simon Goulart, *Histoires admirables et mémorables de nostre temps. Recueillies de plusieurs Auteurs, Memoires, & Avis de divers endroits*, A Douai, chez Balthazar Bellere, au Compas d'or. 1604, p. 39-42.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 42-46.



des Recherches de la France, ch ap. 20 »<sup>251</sup>. Pareillement, le récit du meurtre de la rue Saint-Opportune puni vingt ans après<sup>252</sup>, qui figure chez Goulart, et qui est prise là aussi au même chapitre d'Estienne Pasquier, se retrouve de manière quasi identique chez Camus dans « La tardive justice ».

La reprise n'exclut pas pour autant une forme de variation plus ou moins importante. Dans « Cas estranges, horribles & extremement pitoyables », on retrouve l'histoire du « Laboureur de Beausse<sup>253</sup> », que l'on verra dans « L'Inconsidération désespérée » de Camus, avec une variante : dans le texte repris par Goulart, le bébé meurt noyé car il tombe dans le bain où il était avec sa mère et non pas grillé dans la cheminée comme chez l'évêque. Figurent également les sujets du jeu d'enfants<sup>254</sup> et de la mère Médée<sup>255</sup>.

La catégorie d'histoire admirable et mémorable est suffisamment large pour inclure à la fois des sujets d'histoires tragiques et d'histoires prodigieuses : les récits qui vont inspirer « L'Inconsidération désespérée » et « Le jeu d'enfants » sont en effet tirés, de l'aveu de Goulart, de traités de merveilles comme *Conformité des merveilles anciennes avec les modernes* et le « 2<sup>e</sup> livre des merveilles de ce temps de Job Fincel »<sup>256</sup>. Les sources ne sont pas pour autant toujours des recueils de merveilles. Des sujets plus politiques que l'on retrouvera chez Camus, comme la mort de Charles de Bourbon, puni par Dieu d'avoir fait un faux serment aux Milanais, ou le meurtre de Bajazet et de ses frères par un émissaire du sultan Soliman, qui fait partie de l'actualité, sont également chez Goulart, qui affiche comme source « Le sieur de Busbeque au discours de ses voyages de Turquie. Epist. 4<sup>257</sup> », un texte non spécialisé dans les récits de merveilles.

Les histoires admirables et mémorables de Goulart s'avèrent donc être à cheval sur les deux types de récit, histoire tragique et histoire prodigieuse. La circulation des textes d'une catégorie à l'autre montre que les compilateurs ne se souciaient guère de la pertinence de ces catégories, tout ce qui semble sortir de l'ordinaire étant sujet à entrer dans les recueils d'histoires admirables, comme les cas de récits horribles que l'on retrouve dans plusieurs

---

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 473.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 175.

rubriques du livre comme « Fureur horrible », qui deviendra « L'aveugle fureur », « Jalousie horrible » qui reprend l'histoire de Pandolphe enterré vif par le mari de sa maîtresse et réchappé miraculeusement, que l'on trouve déjà chez Belleforest ou bien le fameux cas du More cruel (déjà raconté par Belleforest) sous le titre de « Vengeance horrible<sup>258</sup> » et tiré de *L'Histoire d'Espagne*. Dans son récit, Goulart accentue la violence des méfaits du More, décrit en détail les corps brisés des enfants précipités du haut de la tour. La version que donne Goulart du sujet, très connu, est volontairement brève, comme le précise le compilateur :

Plusieurs ont décrit cette Histoire en Espagnol, Italien & françois fort amplement : mais je n'ay peu ny voulu la faire plus longue, es tant si estrange, que je tremble toutes les fois que j'y pense<sup>259</sup>.

Les motivations du compilateur sont-elles à prendre au premier degré ? On peut sans doute voir dans la version Goulart un abrégé plus violent et plus extraordinaire des histoires de Bandello et Belleforest, que reprendront tout aussi rapidement des polygraphes comme Boitel.

Le rapprochement entre l'histoire tragique et l'histoire prodigieuse, qui finissent par se confondre dans les recueils, a été favorisé par la proximité entre les histoires tragiques et les canards, textes diffusés par colportage, édités sur du papier de mauvaise qualité et vendus à prix bas, qui s'élangent sans faire aucune différence des récits de crimes abominables, de sorcellerie, de comètes, tempêtes et autres prodiges météorologiques, de monstres, de viols et de cannibalisme. La comparaison de canards et d'histoires tragiques montrera la facilité des transferts entre les différents genres, canard, histoire tragique et histoire prodigieuse, à une époque où bon nombre de ces termes sont perçus comme équivalents.

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 671.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 672.

## CHAPITRE VIII : Vers la nouvelle historique

### *Récit historique et récit fictionnel : la construction de l'événement*

Les faits n'existent pas isolément, en ce sens que le tissu de l'histoire est ce que nous appellerons une intrigue, un mélange très peu « scientifique » de causes matérielles, de fins et de hasards, une tranche de vie en un mot, que l'historien découpe à son gré<sup>260</sup>.

Contre les tendances visant à faire de l'histoire une science à part entière, Paul Veyne considère que l'histoire est elle aussi écrite sous forme d'intrigue, les événements historiques n'existant pas en tant que tels mais uniquement dans une série, c'est-à-dire à partir du moment où ils sont ordonnés, soumis à une organisation qui leur donne du sens, tout comme les différents éléments d'une intrigue fictionnelle où tout s'enchaîne. En ce sens, la différence entre les deux modes de récit viendrait plus de l'horizon d'attente du lecteur que des objets racontés.

Cette proximité de la narration historique et de la fiction se retrouve dans l'écriture historique du XVI<sup>e</sup> siècle. En effet, dans son ouvrage *La conception de l'histoire au XVI<sup>e</sup> siècle*, Claude-Gilbert Dubois manifeste ce rapprochement dans sa définition de l'histoire : « Pas de méthode, simplement un art du récit. Pas d'idées non plus. Le hasard, la providence ou le miracle donnent toutes les clés de l'événement<sup>261</sup>. » L'histoire comme récit n'est guère éloignée des fictions, des histoires. Si l'événement historique est expliqué par le miracle, la providence, il n'est pas fondamentalement différent des sujets de ces histoires prodigieuses, ni contraire aux récits des canards et se distingue du fait divers non pas par sa véracité, ni même par son ampleur, mais essentiellement par la qualité de ses acteurs, si l'on en croit la définition que donne La Popelinière de l'histoire à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle :

La digne Histoire sera un Narré general eloquent et judicieux des plus notables actions des hommes et autres accidens y representez selon les temps, les lieux, leurs causes, progresz et evenemens<sup>262</sup>.

Pour les théoriciens de l'histoire du XVI<sup>e</sup> siècle, l'événement historique est notable,

---

<sup>260</sup> Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 36.

<sup>261</sup> Claude-Gilbert Dubois, *La conception de l'histoire au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nizet, 1977, p. 28.

<sup>262</sup> Cité par Claude-Gilbert Dubois, *op. cit.*, p. 134.

mémorable, et en ce sens, il n'y a pas de différence essentielle entre un fait divers mémorable et un événement historique tout aussi mémorable, au sens où il est digne d'être retenu pour sa capacité à nous instruire, si ce n'est la qualité et le rang social des personnages. C'est cette dimension exemplaire qui fait le lien entre le récit historique et le récit fictionnel dans nos histoires tragiques, car tout fait est susceptible de comporter une leçon pour le lecteur dans la conception de l'histoire de la Renaissance, comme le rappelle Claude-Gilbert Dubois :

Si le fait peut servir de leçon, c'est dans la mesure où l'histoire procède par analogie et où l'on peut établir des rapports valables entre la situation historique exprimée et le fait nouveau que l'on veut produire<sup>263</sup>.

Comment un événement historique ou non historique peut-il devenir mémorable, digne d'être rappelé ? L'événement est avant tout le fruit d'une construction, d'une mise en intrigue, et c'est en cela qu'il accède à cette dimension exemplaire, une fois qu'il a été mis en scène. On retrouve bien là le principe des « mémorables », défini par André Jolles dans *Formes simples*. Selon lui, dans un récit historique « mémorable », les détails viennent s'interpénétrer pour « mettre en valeur l'élément d'ordre supérieur. » Le récit historique a tendance à se cristalliser autour de points qui en donnent le sens. Il y a un principe d'échelonnement :

tous les détails de l'événement [...] changent soudain de direction et s'orientent ici vers un but d'ordre supérieur et immobile ; isolément et collectivement, ces éléments coordonnés font ressortir par explication, discussion, comparaison, et confrontation ce but d'ordre supérieur<sup>264</sup>.

C'est ainsi qu'il y a, selon Jolles, un détachement du niveau événementiel et création d'une histoire. Ce détachement de l'événementiel passe par une mise en forme plus nécessaire, un resserrement, bref, par une configuration qui correspond à celle de la fiction et non à celle de l'histoire. Dans ce sens, il y a bien une parenté de construction entre le récit historique et le récit fictionnel.

L'écriture historique et la fiction exemplaire ont pour point commun de construire l'événement qu'elles racontent plus qu'elles ne l'analysent ; dans ce sens, on peut se

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>264</sup> André Jolles, *op. cit.*, p. 166.

demander si elles ne mettent pas en place des procédés de mise en intrigue similaires. C'est avant tout une différence de réception et d'horizon d'attente qui distingue le récit historique et le récit fictionnel, comme le suggère Paul Veyne :

L'histoire est anecdotique, elle intéresse en racontant, comme le roman. Seulement elle se distingue du roman sur un point essentiel. Supposons qu'on me raconte une émeute et que je sache qu'on entend par là me raconter de l'histoire et que cette émeute est vraiment arrivée ; je la viserai comme étant arrivée à un moment déterminé, chez un certain peuple ; je prendrai pour héroïne cette antique nation qui m'était inconnue une minute plus tôt et elle deviendra pour moi le centre du récit ou plutôt son support indispensable. Ainsi fait aussi tout lecteur de roman. Seulement, ici, le roman est vrai, ce qui le dispense d'être captivant ; l'histoire de l'émeute peut se permettre d'être ennuyeuse sans en être dévalorisée. C'est probablement pour cela que, par contrecoup, l'histoire imaginaire n'a jamais pu prendre comme genre littéraire [...], non plus que le fait divers imaginaire (sauf pour les esthètes qui lisent Félix Fénéon) : une histoire qui se veut captivante sent par trop le faux et ne peut dépasser le pastiche<sup>265</sup>.

Le récit historique n'est pas soumis à des soupçons, étant donné sa dimension référentielle ; parallèlement, le récit fictionnel n'est pas plus soumis à des doutes sur sa véracité, la fiction se définissant comme ce qui n'est ni vrai ni faux, conformément aux thèses de Searle ou Dorrit Cohn. En revanche, le lecteur d'histoire tragique peut s'interroger sur la véracité des faits racontés, car si le sujet est historique, le récit se rapproche des procédés d'écriture fictionnelle ou romanesque. La question de la véracité des récits pourra se poser, mais surtout celle de la vraisemblance de l'histoire, car le récit des événements historiques est souvent soumis à des effets de concentration ou de dramatisation, qui oriente le texte vers une mise en intrigue non pas historique (minimale, suivant l'ordre chronologique, sans recherche d'effet) mais fictionnelle, jouant de coups de théâtre, d'effets de suspens, d'attente, de curiosité. Dans ce sens, l'histoire tragique oscille entre un processus d'historicisation et un processus de fictionnalisation.

Dans les histoires tragiques, cet échange entre fiction et histoire nous semble fonctionner à plein et reposer sur un mélange des genres, et ce dès le seuil des recueils, au moment où se noue un pacte de lecture : Rosset, dans son avis au lecteur, place toutes ses histoires sous le sceau du mémorable, donnant une exemplarité et une dimension historique à l'ensemble des nouvelles, historiques ou non historiques, il *historicise* son recueil à des fins

---

<sup>265</sup> Paul Veyne, *op. cit.*, p. 19.

d'édification et de renforcement mais parallèlement, il *fictionnalise* les événements qu'il raconte en les agencant suivant un principe d'échelonnement qui est proche des mises en intrigue fictionnelles. En ce sens, il parvient à faire lire l'histoire comme une histoire, c'est-à-dire comme une fiction répondant aux codes de l'époque, transformant les faits en intrigue. Ce mélange est si important que Jean-Pierre Camus lui-même associe en 1628, dans la préface de son premier recueil, les histoires tragiques aux recueils de diversités historiques, alors qu'il dessine le paysage narratif français du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles :

un autre nous a donné un goust de Diversités historiques. Mais ce livre est si petit, que ce n'est qu'une monstre, qui fait desirer une plus ample piece. À cette espece se peuvent joindre les Histoires tragiques de Belle-Forest, & celles de mesme titre faites par Rosset<sup>266</sup>.

### *Fonctions de l'histoire dans les histoires tragiques*

Dès le recueil de Boaistuau, l'histoire a une grande place dans le choix des sujets, car elle fournit trois sujets aux six nouvelles du recueil et constitue pour Boaistuau un gage d'authenticité présenté aux lecteurs. Ainsi, dans les arguments précédant ses récits, Boaistuau s'ingénie à donner des références de ses histoires et cite ses sources tirées des auteurs anciens :

Si est-ce que je puis acertener une fois pour toutes que je n'inséreray aucune histoire fabuleuse en tout cest œuvre de laquelle je ne face foy par annales et chroniques, ou par commune approbation de ceux qui l'ont veu, ou par autoritez de quelque fameux historiographe, Italien ou Latin<sup>267</sup>.

Le recours aux annales ou aux histoires comme sources des récits n'est pas le fait d'un historiographe scrupuleux désirent vérifier l'exactitude des faits qu'il relate ; il rentre dans une stratégie de persuasion du lecteur et fonctionne comme une *captatio benevolentiae*. Cette utilisation persuasive de la référence passe par un appel aux autorités, antiques ou modernes, à des compilateurs et pas seulement à des historiographes comme Polidore Vergile, qui sert de caution à un récit de manière trompeuse, puisqu'il ne garantit que le début du récit que va développer Boaistuau dans sa première histoire :

Polidore Vergile, faisant mention de ces histoires Latines des roys d'Angleterre, escrit qu'Edouart second espousa Ysabelle, fille de Philippe le Bel, Roy de France, de laquelle il eut Edouart troisieme qui est celui duquel

---

<sup>266</sup> Jean-Pierre Camus, *Les Evenements singuliers*, avis au lecteur, Lyon, Jean Caffin et François Pleignard, 1628.

<sup>267</sup> Boaistuau, *op.cit.*, p.61.

est faite mention en nostre histoire<sup>268</sup>.

La mise en avant des sources n'est pas toujours fiable, et Boaistuau invente des sources afin d'accréditer son récit, comme dans sa dernière histoire, précédée d'un avertissement au lecteur frauduleux :

#### ADVERTISSEMENT AU LECTEUR

Valentinus Barruchius, natif de Tollette en Espagne, a fait un gros tome Latin, escrit purement et en bons termes, de nostre present histoire ; duquel j'ay voulu faire mention, parce que je l'ay esuyvi plus volontiers que les auteurs Italiens qui l'ont semblablement escrite<sup>269</sup>.

D'après Richard Carr, s'appuyant sur les travaux de René Sturel, cet auteur serait une invention de Boaistuau, pour donner l'impression à son lecteur qu'il a vérifié les sources d'un récit pris directement chez Bandello. La mention du latin semble renforcer l'autorité de cette référence fictive.

Parallèlement, il faut observer que pour Boaistuau et ses successeurs, le recours à l'histoire comme garantie reste très problématique, étant donné qu'il n'y a pas pour eux de nette définition de ce qui appartient ou pas à l'histoire. Paradoxalement, c'est dans le sommaire de la troisième histoire, racontant les amours malheureuses des amants de Vérone que Boaistuau rappelle sa profession de foi de véracité citée plus haut, alors que le sujet n'appartient pas à proprement parler à l'histoire, au champ des événements historiques. Dès le début du genre de l'histoire tragique, on observe un mélange de l'histoire et des histoires, ce que nous appellerions aujourd'hui l'histoire privée étant mêlé à ce que l'on nommerait l'histoire publique. L'écriture de l'histoire, au XVI<sup>e</sup> siècle, n'a pas de champ déterminé et appartient à l'histoire tout ce qui est advenu. Dès lors, on comprend comment dans un même recueil se mélangent aisément des faits divers et des récits historiques.

Cette importance de l'histoire s'accroît chez Belleforest qui puise ses sujets dans l'actualité historique mais également plus généralement dans l'histoire mondiale, de l'Antiquité au XVI<sup>e</sup> siècle, puisque le conteur reprend l'histoire de Sophonisbe, empruntée à Tite-Live et raconte les renversements des rois de Tunis au XVI<sup>e</sup> siècle dans la dernière

---

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 169-170.

nouvelle de son ultime recueil, faisant appel à la politique internationale récente. Belleforest fait de l'histoire une source d'inspiration mais également un moyen d'introduire dans son recueil l'infinie variété du monde, en prenant ses sujets dans des pays très éloignés et en remontant jusqu'à des époques très reculées. Cet intérêt pour l'histoire est lié à une conception traditionnelle de l'histoire mais aussi à une dimension pragmatique dans la carrière des auteurs.

En effet, les auteurs d'histoires tragiques reprennent la conception antique de l'histoire comme miroir, comme moyen d'instruction et comme source de modèles exemplaires, s'inscrivant dans la tradition de Tite-Live et des historiens antiques. Dans sa préface, Bénigne Poissenot se livre à un véritable éloge de l'histoire, reprenant et développant certains thèmes déjà mentionnés par Belleforest dans l'avant-propos de son premier recueil.

Puisqu'elle est la messagère de l'antiquité, il ne se peut faire qu'elle ne soit comme une certaine boutique, en laquelle on trouve la manière et façon de vivre honnêtement en ce monde ; de laquelle aussi on peut, en choses douteuses, prendre conseils certains et infaillibles, mesurant ses actions selon que l'on verra qu'il aura bien ou mal pris aux autres en même cas. *On tire d'icelle des patrons, pourtraits et images qu'on se propose devant les yeux, pour en la contemplation de telles merveilles apprendre à bien vivre, abhorrant le vice, et suivant le chemin de vertu que ceux que lisons avoir été vertueux nous ont montré*<sup>270</sup>. [...] *Il y a plus, l'histoire ne contient seulement des exemples, elle a avec cela des aiguillons qui ne sont pas de peu de force, et qui peuvent convier, voire trainer malgré soi, les plus révesches, cruels et barbares, et qui se sont dépouillés de toute humanité, en une manière de vivre toute autre que celles qu'ils gardoient auparavant*<sup>271</sup>.

Poissenot prône un usage moral et pédagogique de l'histoire, véritable collection de grands faits à imiter. Cette conception, partagée par les historiens de l'époque, reste liée à la dimension exemplaire des histoires, et l'histoire n'est jamais présentée en elle-même par volonté de ressusciter le passé. Elle intéresse les auteurs dans sa capacité analogique, puisque les hommes du présent peuvent s'y retrouver. Dans sa préface, Poissenot glisse d'ailleurs volontiers d'un éloge de l'histoire à un éloge des histoires, c'est-à-dire des récits, mettant en avant le goût des grands hommes pour les ouvrages de Plutarque, source de faits exemplaires. Cette confusion entre l'histoire et les histoires, déjà présente chez Boaistuau, va permettre d'allier exemplarité, pédagogie et plaisir de la variété, puisque tout peut se prêter à l'histoire,

---

<sup>270</sup> Nous soulignons.

<sup>271</sup> Poissenot, *op. cit.*, p. 54-55.



du fait divers, de l'anecdote à l'événement politique. De plus, la mention de l'histoire n'est pas seulement une garantie de véracité pour les auteurs, elle peut être un moyen d'assurer leur propre promotion et rentrer dans des stratégies de carrière. En effet, Belleforest cherche à s'assurer une place d'historiographe auprès de la Cour par ses différents travaux et ses histoires tragiques sont un moyen pour lui de permettre de réaliser cette ambition et d'obtenir privilèges et pensions assignées à cette charge. Il occupa ce poste quelques années mais le perdit. De même, Pierre Boitel cherche lui aussi à briguer cette place au XVII<sup>e</sup> siècle (sans succès), et Claude Malingre, sieur de Saint-Lazare, est historiographe du roi, et signe son ouvrage en mentionnant ce titre.

À cette diversité des fonctions de l'histoire dans les histoires tragiques, s'ajoute une grande variété des formes d'écriture de l'histoire aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Comme l'a montré Claude-Gilbert Dubois dans *La Conception de l'histoire au XVI<sup>e</sup> siècle*, l'écrit historique de la Renaissance est soumis à deux tendances contradictoires : une tendance totalisante qui veut représenter l'histoire comme un tout, qui veut dégager son unité, comme chez les auteurs d'histoires universelles ; et une tendance à la diversité, qui écrit l'histoire sans vouloir en faire un tout cohérent et sans en dégager une logique, à la manière des *Mémoires-Journaux* de Pierre de L'Estoile, plus proche de l'actualité et de la chronique. Histoires universelles, mémoires, journaux, chroniques et annales sont autant de formes d'écriture de l'histoire différentes, qui se distinguent par le format du récit, par la concentration ou l'éparpillement des faits, par la présence ou l'absence du narrateur-historien, témoin de son temps ou analyste reconstituant l'événement historique. On retrouve cette double tendance et cette diversité générique dans les recueils d'histoires tragiques qui se rapprochent tantôt des mémoires, tantôt des anecdotes historiques, tantôt des chroniques.

### *Diversité des modalités d'inscription de l'histoire dans les histoires tragiques*

L'histoire au seizième siècle se partage en plusieurs types d'écrits : certains écrivent des histoires ecclésiastiques qui enserment l'histoire actuelle dans le cadre biblique (il s'agit de commencer avec la création du monde et de finir à l'Apocalypse) ; d'autres se lancent dans des histoires universelles comme Agrippa d'Aubigné<sup>272</sup>, adoptant un récit linéaire, année par année, suivant le modèle des annales, regroupant chaque partie en zones géopolitiques. Au

---

<sup>272</sup> Agrippa d'Aubigné, *Histoire universelle*, Amsterdam, pour les héritiers de Hier. Commelin, 1626.

contraire, les mémorialistes racontent l’histoire dont ils ont été témoins (Monluc) sans suivre un ordre chronologique mais plutôt un ordre thématique, accumulant anecdotes et petites histoires sur les grands personnages. Il n’y a pas pour autant une nette séparation entre une histoire publique et une histoire privée. C’est surtout vrai chez Brantôme, qui se définit plus comme conteur que comme historien. Ce genre d’anecdotes – scandaleuses ou privées en général – rapportées par les mémorialistes est en effet tout à fait dans le goût de l’époque. Dans les *Vies des grands capitaines*, Brantôme consacre un chapitre à chaque grand capitaine, adoptant les codes du genre de la vie, très à la mode depuis la traduction de Plutarque par Jacques Amyot au milieu du seizième siècle, mais écarte de son récit les événements déjà rapportés par les historiens, préférant raconter des anecdotes concernant la vie privée des capitaines. Ainsi, dans le premier chapitre de son ouvrage, consacré à Charles Quint, il évoque les guerres menées par l’empereur mais s’interrompt pour écrire : « Or laissons là ces guerres, car elles sont assez publiées par les histoires : il faut faire d’autres contes de luy<sup>273</sup>. »

Mais le récit de grands épisodes de la vie politique de l’empereur n’est pas exempt non plus de détails triviaux. L’écriture mémorialiste du seizième siècle semble mettre sur le même plan l’histoire politique et ce que nous appellerions la petite histoire. Au beau milieu du récit du couronnement impérial de Charles Quint, le mémorialiste se met à décrire le bonnet que le monarque aimait bien et s’excuse de cette digression en ces termes : « Il a fallu que j’aye fait ceste digression : il faut qu’elle passe pour barbot sans payer péage [passer sans payer à la douane]<sup>274</sup>. » Ainsi, la pratique de l’anecdote historique est fort importante en ce temps, fait les délices des mémorialistes (Monluc lui-même ne s’en prive pas) et les *Historiettes* de Tallemant des Réaux poursuivront cette voie d’écriture morcelée des coulisses de l’histoire :

J’appelle ce recueil *Les Historiettes*, parce que ce ne sont que petits Mémoires qui n’ont aucune liaison les uns avec les autres. [...] Mon dessein est d’écrire tout ce que j’ay appris et que j’apprendray d’agréable et de digne d’estre remarqué, et je pretens dire le bien et le mal sans dissimuler la vérité, et sans me servir de ce qu’on trouve dans les histoires et les mémoires imprimés<sup>275</sup>.

D’autres ouvrages historiques de l’époque sont plus continus et racontent les faits politiques, se consacrant à la « grande histoire » mais la séparation entre histoire publique et privée semble moins nette qu’aujourd’hui. L’histoire est pensée en termes religieux,

<sup>273</sup> Brantôme, *Œuvres complètes*, Tome I : *Les vies des grands capitaines étrangers*, éd. Ludovic Lalanne, Société de France, 1864, p. 30.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>275</sup> Tallemant des Réaux, *Historiettes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. 1, p. 1.

l'Apocalypse n'étant pas loin dans l'esprit des hommes du seizième siècle : tout événement peut être rapporté aux épisodes bibliques ou mis en rapport avec l'avenir supposé<sup>276</sup>. La frontière est poreuse et le discours historique ne se présente pas – c'est le moins qu'on puisse dire - comme une analyse objective.

Le recours à l'histoire est par ailleurs complexe et varié, car il peut donner des recueils très différents. Ainsi, si le recueil de Boisot se concentrait sur la peinture des effets désastreux des passions sur les hommes, personnages historiques ou pas, certains recueils du début du XVII<sup>e</sup> siècle se servent du titre d'histoire tragique pour masquer de vastes compilations historiques, composées par des historiographes ou des écrivains cherchant à briguer ce titre. À partir de 1616, Pierre Boitel réalisera trois ouvrages de compilation historique en racontant les tragiques effets de la fortune de la chute d'Adam et Eve à l'actualité immédiate (mort d'Henri IV) dans des récits extrêmement brefs qui renvoient directement à des sources, le texte ne se présentant que comme un résumé.

L'inscription de l'histoire dans les histoires tragiques fonctionne à différentes échelles et n'a pas les mêmes fonctions d'un recueil à l'autre : elle peut être affichée comme source du récit (véridique ou inventée) et servir d'instrument d'accréditation de la fiction auprès du lecteur, mais elle peut également constituer la fin du récit dans un recueil qui s'apparente à la compilation historique et qui représente des faits historiques pour en informer le lecteur sans chercher à le distraire ou à l'impressionner. Instrument, source ou objet même de la narration, l'histoire peut servir de cadre général, donner lieu au déploiement de récits à partir d'anecdotes concernant des personnages historiques de premier plan, mais elle peut aussi constituer la fin même du récit, l'histoire s'orientant alors vers une forme de chronique, de relation historique.

On examinera donc ces différentes modalités d'inscription de l'histoire dans les recueils, en allant de manière graduelle de l'inscription historique la plus faible à la plus forte : l'histoire peut servir de simple caution de véracité ; elle peut servir de cadre général à un récit qui développe une anecdote arrivée à un personnage historique, la fiction comble les manques de l'histoire ou s'insérant dans les coulisses d'un événement, le récit se rapprochant ainsi du fonctionnement de la nouvelle historique. Parallèlement, l'histoire peut

---

<sup>276</sup> Sur ce point, on pourra se reporter à l'ouvrage de Claude-Gilbert Dubois, *Les conceptions de l'histoire au seizième siècle*, Nizet, 1977.

avoir une plus forte présence au sein des recueils : elle peut constituer la fin de l'écriture et s'apparenter à une forme de chronique ou d'annales et enfin, elle peut être représentée dans un récit qui reprend les principales données chronologiques d'un événement historique mais en le dramatisant et en lui réservant un traitement quasi fictionnel, proche d'une mise en intrigue romanesque, riche en coups de théâtre et en renversements.

Ces différentes modalités d'inscription induisent des traitements narratifs différents : en effet, la mise en intrigue d'une histoire reprenant les données historiques en les dramatisant joue plus sur des effets d'annonce et d'attente que celle d'un ouvrage de compilation historique, qui résume l'événement sans le mettre en scène. De même, lorsque le texte se présente comme le développement d'une anecdote historique, quasi-secrète et privée, il n'adopte pas la même configuration narrative que le récit d'un événement politique majeur qui repose sur une plus grande tension narrative. On pourra donc reprendre les catégories avancées par Raphaël Baroni dans l'analyse des différents types d'écriture historique présents dans les recueils, en montrant que la plus ou moins forte tension narrative est liée au degré d'historicisation de la nouvelle : plus la nouvelle est tendue, plus elle s'éloigne de l'histoire, la transfigure de manière dramatique.

### *1) Historiciser la fiction : la présence instrumentale de l'histoire*

#### *L'histoire pour accréditer la fiction*

La présence de l'histoire est patente dans bon nombre d'histoires. Sous quelle forme ? Cette présence passe par un cadre historique, un décor mais aussi par l'intégration de personnages historiques qui ne jouent pas de rôle important dans le récit. Ce serait la marque la plus faible de l'histoire sur le texte. L'histoire ne serait là que pour donner un air du temps à la nouvelle. Ainsi, les guerres de religions peuvent apparaître chez Rosset en filigrane, pour justifier la violence de telle ou telle aventure affreuse. Les troubles politiques ou religieux susciteraient des crimes monstrueux tels l'inceste dans la fameuse histoire des Ravalet : « Il ne faut plus aller en Afrique pour y voir quelque nouveau monstre. Notre Europe n'en produit que trop aujourd'hui<sup>277</sup>. »

Réactivant le mythe de l'âge de fer, les auteurs d'histoires tragiques se servent de leur

---

<sup>277</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 207.

époque comme d'un prétexte pour raconter des atrocités. Rien de plus décoratif et rhétorique que cette inscription de l'histoire tragique dans l'histoire de l'époque. Dans ce cas, le cadre historique ne sert qu'à implanter une atmosphère. Atmosphère délétère bien souvent mais quelquefois propice comme chez Rosset, lorsqu'il s'agit de parler du règne d'Henri IV :

La France jouissait du paisible repos que le grand Henri lui avait acquis par ses travaux plus mémorables que ceux d'Hercule. L'on n'avait plus de crainte de voir tant de pitoyables spectacles que la fureur de nos guerres civiles produisait tous les jours. Le père ne recherchait plus la mort de son fils, par un zèle inconsidéré de religion, ni le fils n'attendait plus à la vie de son père. Le frère et la sœur ni les plus proches parents et amis n'avaient de défiance les uns des autres pour ce même sujet. Chacun se reposait sur les palmes et les lauriers de ce grand monarque, lorsqu'il y avait à Paris un personnage vénérable pour son mérite et pour sa qualité que nous nommerons Ariste<sup>278</sup>.

Ici, la fiction est mise en contexte. L'histoire sert à rendre véridique la fiction développée ensuite. Le personnage principal de l'histoire peut également être mis en rapport avec l'histoire de France : ainsi, Rosset présente son personnage Alidor comme un gentilhomme picard qui s'est couvert de gloire à la fin du seizième siècle :

Alidor n'avait pas encore atteint la vingt et deuxième année de son âge que sa valeur était renommée par toute l'Europe. [...] Il commandait à une compagnie de chevaux légers, lorsque le grand Henri fit rougir les eaux de la Dordogne du sang de ceux qui, non contents de l'avoir éloigné de la cour, lui voulaient encore ôter l'espoir d'être un jour assis au trône de ses ancêtres. Après que le courage de ce cavalier qui tenait le parti de la Ligue fut contraint de céder à la valeur et à la fortune de ce grand monarque, il se retira en son pays<sup>279</sup>.

Ici, l'ouverture du texte tente de donner une existence historique à Alidor, personnage de fiction. On peut dater sa naissance approximativement, sachant que la bataille mentionnée devrait correspondre à la prise de Cahors en 1580, première grande opération du futur Henri IV. Ce personnage d'ancien ligueur rentré dans ses terres après l'accession d'Henri de Navarre pourrait correspondre à de nombreux nobles français de la fin du siècle (Honoré d'Urfé par exemple). On a affaire ici à un degré minimal d'historicisation, l'histoire ne servant que de garantie à la véracité de l'histoire. Elle ne constitue pas la fin de la nouvelle et n'est qu'un élément accessoire.

---

<sup>278</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 235.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 182.

*Anecdotes historiques, diversités historiques et histoires tragiques*

L'intégration de personnages historiques dans les récits serait un degré plus fort d'historicisation. Les personnages historiques peuvent être des personnages secondaires, n'ayant aucun rôle dans l'intrigue, ou des acteurs du récit. On peut trouver des textes se présentant comme des récits d'anecdotes sur tel ou tel personnage célèbre, proches de ce que l'on trouve à l'époque chez les mémorialistes et historiens de la fin de la Renaissance.

Cette forme de discours historique serait à la frontière entre fait divers et histoire. Mais la séparation entre fait divers et histoire ne recoupe pas seulement une distinction entre vie privée et vie publique, mais résiderait plutôt dans la façon de présenter le fait, soit comme une anecdote déliée de toutes autres actions ou comme un fait historique explicable et impliquant des conséquences politiques : le fait historique est expliqué, mis en rapport avec des causes et des conséquences possibles, il est pris dans des liens de causalité. Le fait historique paraît plus vraisemblable, car il semble plus motivé, plus expliqué. Le fait divers reste isolé, « immanent » comme le disait Barthes.

Certains récits de Jean-Pierre Camus semblent bien correspondre à cette catégorie de récits qui reposent sur des anecdotes historiques. Après avoir écrit *L'Amphithéâtre sanglant* et *Les Spectacles d'horreur* en 1630, l'évêque de Belley oriente ses nouvelles vers une dimension plus historique, comme le montrent les titres des recueils des années 1630 et 1640 : *Les Observations historiques* (1631), *Le Divertissement historique* (1632), *Les Entretiens historiques* (1639), *Les Variétés historiques* (1642), *Les Décades historiques* (1642), *Les Récits historiques* (1643), *Speculations historiques* (1643), *Les Memoriaux historiques* (1643), *Les Tapisseries historiques* (1644), *Le Verger historique* (1644). L'infléchissement des titres est caractéristique du déclin progressif de l'histoire tragique au cours des années 1630 et montre comment Camus poursuit son œuvre en jouant avec différents modèles d'écriture. L'histoire lui fournit une série d'anecdotes secrètes sur les grands personnages et ses recueils se rapprochent des compilations historiques en vogue en ce temps. Mais l'attention de Camus à l'histoire reste inféodée à la recherche du pathétique et de l'horreur et le récit historique n'est pas une fin en soi mais un moyen. Ainsi, dans *Les Spectacles d'horreur*, le narrateur ne développe que des anecdotes historiques sanglantes et l'histoire sert de garantie de véracité, augmentant l'impression d'horreur potentielle du lecteur. L'évêque tend souvent, par son traitement elliptique de l'histoire à transformer l'événement historique

en fait divers singulier. La nouvelle « Les Entre-mangeurs » illustre ce repli de l'histoire sur le fait divers sanglant et inouï.

Si on considère les maux dont sont causés ceux qui trahissent les villes ou les Provinces, il ne se trouvera point d'assez exquis supplices pour punir de telles meschancetés : et ceux qui les commettent devoient avoir plus d'une vie pour souffrir plus d'une mort. Car à combien de rages et de fureurs exposent-ils une infinité de personnes foibles et innocentes ? que de biens donnent-ils en proie ? à quelle honte ne prostituent-ils l'honneur des femmes ? et à quelles cruautés n'ouvrent-ils la porte ? En un mot de quel mal ne sont-ils coupables, puis que le principe de leur machination pousse à tant de malheureuses conséquences ? Aussi la Justice humaine, pour donner de l'horreur de tels attentats et en destourner les esprits les plus entreprenans, n'est-elle inventive en tourmens et en gehennes en aucun autre crimelle tant qu'en celui-cy, escartelans les uns, tenaillant les autres ; bruslant ceux-cy, escorchant ceux-là, et faisant de leurs corps des Spectacles d'horreur et d'espouvante. Je vous veux représenter icy une entremetangeerie que vous trouverez non moins estrange que juste, et où vous jugerez la condition du dernier et victorieux pire que des premiers et vaincus. Lors que parmi les romains il se faisoit, ou des mutineries, ou des revoltes dans la gendarmerie ils avoient de coutume de punir les soldats par decimation, afin d'imiter la foudre qui tombe sur peu et en estonne plusieurs. Vous allez voir le semblable en Justice qu'un Capitaine Hongrois fit de quelques traistres, dont l'exemple eut un grand poids pour tenir en leur devoir le reste de ces gens de guerre.

Cestuy-cy s'appelloit Paul Kenis, brave homme et valeureux, qui ayant esté mis par l'Empereur pour Gouverneur de la basse Hongrie, attendit dans Bolgrade, ville principale de son gouvernement, le siege que les Turcs y mirent. Comme il estoit réduit à de grandes extremitez, principalement de la faim, il sceut que quelques traistres parmy les gens de guerre à qui il commandoit, allechez par les immenses promesses du Bassa, minutoient de luy rendre la ville, promettans de luy remettre leur Chef entre les mains pieds et poings liez : adverti de ceste conspiration, il la prevint à poinct nommé, saisissant au collet tous ces traistres, et les jettant dedans une prison ; et comme ils alleguoient la faim pour leur excuse, il les contraignit de s'entre-manger l'un l'autre, jouans à qui mourroit le premier : si bien que chaque jour il y en avoit un esgorgé que l'on faisoit rostir, et de sa chair les autres se repaissoient par nécessité, parce qu'on ne leur presentoit aucune autre nourriture. Celui que le sort laissa le dernier fut mis entre quatre murailles, où il mourut comme enragé, se deschirant et devorant les bras. Cette horrible punition tint les autres en leur fidelité, et leur fit endurer toute sorte de disette plustost que de se voir condamnez à une si espouvantable entre-mangerie<sup>280</sup>.

La dimension anecdotique est soulignée par le narrateur, qui propose un exemple parmi d'autres des désastres des guerres, comme en témoignent l'importance du discours moral du début de la nouvelle et la brièveté du récit en lui-même.

---

<sup>280</sup> Camus, *op. cit.*, p. 467-472.

*Anecdote historique soumise à la logique de la nouvelle*

L'anecdote historique repose également sur une forme de clôture et de mise en intrigue minimale reposant souvent sur des schémas de renversement de situation, typiques de la fiction et de la nouvelle boccacienne. Ainsi, la fiction construit l'événement historique en mettant en avant dans les faits une logique providentielle de punition voire d'autopunition. L'histoire sert d'illustration aux principes religieux de l'évêque qui voit dans le déroulement la juste punition du pécheur par le lieu de sa faute. « Le double traître », brève nouvelle tirée des *Spectacles d'horreur*, illustre cette mise en forme fictionnelle et exemplaire.

Le divin Psalmiste voulant représenter la langue d'un Traître, l'appelle un rasoir tranchant des deux costez ; et dit en un autre lieu que ses lèvres parlent en un cœur et en un cœur. Mais malheur à ceux qui ont le cœur double, (dit la sainte parole) car l'homme trompeur est abominable devant Dieu. Ce sont ceux qui ne parlent que de paix à leur prochain et qui ne luy machinent que mal en leur âme. Esprits infidèles, qui n'ont autre fermeté que leur intérêt, prêts à faire bien ou mal, selon l'avantage qui leur en revient. Et qui ressemblent à ceux qui manient les feux artificiels, et qui périssent ordinairement dans leurs propres inventions.

Charles dernier Duc de Bourgogne, de la royale race des Valois, et que sa valeur porta la teste baissée en tant de dangereuses rencontres, qu'en fin il fut tué en soldat à la bataille de Nancy, et à peine reconnu parmi les morts, fut un Prince des plus remuants de son âge, et qui n'étant encore que Comte de Charrolois et du vivant de son père, malgré son propre père, qui le desadvoit, donna bien des affaires au Roy de France, jusques à luy livrer bataille aux portes de Paris. Il entreprit assez mal-heureusement toutesfois de subjuguier les Suisses, et puis tournant ses armes contre le Duc de Lorraine voulant envahir ses Estats pour les joindre à la Flandre et à la Bourgogne, il se montra aussi malheureux que valeureux, en terminant sa vie de la sorte que nous l'apprenons par l'histoire. C'est une maxime politique et naturelle que celui-là en doit craindre beaucoup que beaucoup craignent, à raison de quoy ce Prince redouté de ses voisins se voyoit dans la condition d'Ismaël, dont les mains estoient contre tous, et les mains de tous contre luy. Outre les levées de gens de guerre qui se faisoient contre luy en divers lieux, il y avoit tous les jours quelque Traître, qui par fer ou par prison avoit dessein sur sa vie, ce qui luy donnoit plus de peine que la force ouverte, où encore que souvent il fust vaincu il monstroît tousjours un courage invincible. Entre les autres un nommé la Coste de la Franche-Comté, qui s'estoit laissé gagner à quelqu'un des ennemis de son Prince, tascha de solliciter un nommé le Dine, qui estoit des domestiques du Duc pour l'empoisonner, luy promettant de la part d'un Prince, que je ne veux pas déclarer, des recompenses au dessus de ce qu'il eust jamais pu esperer. Mais le Dine qui luy avoit presté l'oreille, voyant que ces promesses n'estoient que de l'air battu et qu'il y avoit peu d'apparence qu'il en peust ressentir les effects, tournant le dos à ce Traître, s'imagina de bastir sa



fortune sur la ruyne de ce solliciteur, et de tirer de son maître la même récompense pour sa fidélité que s'il luy eust esté infidèle. Il advertit le Duc de ce que tramoit la Coste en sa Cour, et à quoy il avoit tasché à l'induire. La Coste sur cette accusation est saisi et ayant mille temoins et autant de frayeurs en sa conscience, il confessa sans torturer tout ce qui estoit de la verité, se condamnant soy mesme au plus cruel supplice qu'on eust peu inventer. Le Duc ne voulant pas que la Justice allast jusques à la cruauté en consideration de sa franche confession et de plusieurs particularitez qu'il avoit declarees, et qui estoient avantageuses au service du Prince, ordonna seulement qu'il fut decapité, et sa teste mise au bout d'une lance pour servir d'exemple et de terreur à ceux qui la regarderoient. Le Duc voulant recognoistre le service que le Dine luy avoit rendu en luy manifestant cette secrette pratique, luy faisant tout plein de caresses, et delibérant de l'avancer luy demanda un jour en confiance, le conjurant de ne mentir, s'il eust executé ce dont la Coste l'avoit sollicité s'il luy eust delivré les sommes qu'il luy promettoit. Le Dine, soit par un juste jugement de Dieu qui l'aveugla lors, soit qu'il creust qu'une franche declaration de la verité plairoit plus au Duc qu'aucun desguisement, luy dit que pour l'execution il ne l'eust jamais faite, mais qu'il eust pris son argent et s'en fust allé sans le descouvrir, parce qu'il n'eust pas voulu trahir son amy, et qui luy avoit confié un si grand secret. Alors Charles : Et quoy, lui dit-il, et s'il eust gagné un autre, ou qu'il eust luy mesme executé son dessein, que fusse-je devenu, faute d'estre adverty ? Monseigneur, reprit Le Dine en riant, je vous eusse laissé entre les mains de Dieu. Et vraiment, repartit le Duc, je t'y veux remettre, n'estant pas raisonnable que le Soleil esclaire un double Traistre comme toy, qui eusse trahy ton Prince pour une récompense, et qui as trahy ton amy faute de l'avoir. Aussitost il luy fit mettre la main sur le collet, et le lendemain luy fut endurer mesme supplice qu'à la Coste, faisant de plus mettre son corps par quartiers, qui furent pendus en divers lieux pour donner de l'horreur de la trahison. Et à dire la verité, c'est ac te ne fut pas moins de prudence que de Justice, ce grand Prince connoissant bien que celuy là ne pourroit jamais estre fidelle qui avoit pû loger dans son âme une telle duplicité. O Seigneur, dit le Roy Psalmiste, delivrez mon âme des levres trompeuses et de la langue traistresse ! Mais que peut-on faire à une langue double et à un cœur desloyal, sinon attendre pour sa punition les flesches aiguës et la colere du Tout-Puissant, et les charbons desolatoires du carreau de son indignation. Cette parole sainte est un grand oracle : les hommes traistres et sanguinaires verront trancher leur vie au milieu de sa course<sup>281</sup>.

Ici, la causalité divine remplace la causalité humaine, conformément à bon nombre de textes historiques de l'époque, dont les histoires universelles qui voient la main de Dieu derrière le déroulement des événements historiques. La concentration et la clôture du récit tendent à minimiser l'importance historique de l'événement qui n'est qu'un exemple de trahison et vaut avertissement aux lecteurs. La dimension exemplaire du récit présente dans l'introduction et la conclusion saturées de références bibliques transpose l'événement historique sur le terrain de la réalisation de principes bibliques, rentrant en résonance

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 44-52.

analogique avec d'autres événements du même type. Elle le transfigure et Charles le Téméraire n'est que l'instrument de la logique divine. Dans ce texte, se superposent la logique narrative du conte boccacien, où le personnage trompé est pris à son propre piège et la logique providentielle du pécheur puni par son vice, tirant l'anecdote historique vers l'exemple moral.

Par ailleurs, Camus ne cesse d'afficher des « Mémoires » comme source de ses histoires : ces « mémoires » sont tantôt des textes divers (mémoires au sens large), écrits par des voyageurs ou des compilateurs comme Antonio de Torquemada, tantôt de véritables récits historiques et personnels écrits par les grands témoins de leur temps. Dans les deux cas, la mention du mémoire a une valeur persuasive et doit entraîner une plus grande adhésion du lecteur, mais Camus ne donne pas les références exactes de ces sources, lorsqu'il s'agit de mémoires au sens large. En revanche, il est plus précis lorsqu'il évoque des mémoires historiques. Ainsi, dans le huitième spectacle des *Spectacles d'horreur*, « Le serment méprisé », Jean-Pierre Camus se recommande de mémorialistes et historiens Du Bellay et Guichardin pour évoquer une trahison de Charles de Bourbon, qui s'était retourné contre François I<sup>er</sup> et avait rejoint le camp de Charles Quint :

Il me déplait que le spectacle que j'ay à produire en ce sujet soit d'un prince Français [ ...]Vous jugez bien que c'est de Charles Duc de Bourbon Connétable de France que je veux parler<sup>282</sup>.

Le narrateur prétend refuser de juger l'action du duc mais cite une « petite action » de ce personnage : « je ne veux icy réciter qu'une petite action qui fera comme une branche du tronc de sa première infidélité<sup>283</sup>. » Charles de Bourbon dirigeait les armées impériales d'Italie et ne pouvait payer ses soldats. Il demande de l'aide aux Milanais en leur promettant son secours. Les Milanais lui disent qu'ils ne le croient plus. Il jure de mourir par la main de Dieu s'il ne tient pas sa parole. Il se moque de sa promesse après avoir eu l'argent. Il sera tué lors du sac de Rome par un coup de mousquet. Le cardinal Du Bellay a attribué ce coup à la vengeance divine, rappelle Camus.

Le narrateur conclut son texte par une citation des *Psaumes* : la douleur se renverse sur la tête du méchant. « J'ay vu le mauvais élevé par dessus les Cedres du Liban ; je suis repassé, & il n'estoit plus. », orientant le récit vers une dimension exemplaire et moralisante, l'histoire

---

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 96.

ne fournissant qu'une preuve parmi d'autres de la puissance divine.

Dans ce texte, Camus s'abrite derrière l'autorité de mémorialistes et d'élègue à se sources le soin de fournir une morale à ce fait. L'anecdote historique est présentée comme un exemple à ne pas suivre, sous peine de châtim ent divin. L'histoire es t considérée c omme un répertoire de faits exemplaires à im ite r ou ré préhensibles à éviter, tout comm e l'exposait Tite-Live au début de son *Histoire romaine*. L'histoire n'est pas coupée de la morale<sup>284</sup>.

Mais cette moralisation de l' histoire n'est pas une condition *sine qua non* chez les conteurs. Le simple plaisir de conter, la curiosité semblent pousser le même Camus. Ainsi, on peut lire certaines histoires tirées des *Diversités historiques* de Camus comme des historiettes ou des anecdotes gratuites, tout comme le propose le titre de l'ouvrage, alors que Camus, dans la préface, rapproche ce recueil de ses précédents livres d'histoires tragiques. Les *Diversités historiques* participeraient du genre de l'anecdote hi storique et de l' histoire tragique. L'histoire XXXI, « La Vérité m asquée », s'inscr it bien dan s le genr e de l'historiette : on y raconte les vains efforts de Dom Juan de Mendoza, bâtard de Charles Quint, pour obtenir les faveurs de Philippe II d' Espagne, son demi-frère. Philippe II aimant à organiser se crètement des mascarades, les courtisans devaient se déguiser et jouer des rôles devant le souverain. Don Juan décida de plaider sa cause sous son déguisement, en réclam ant un poste im portant mais ne s'attira q ue le m épris du ro i d'Espagne. L'ouverture de la nouvelle rappelle les illus tres origines de la famille Mendoza. Philippe II y est ensuite présenté comme un homme secret, de caractère ombrageux, qui aim e se distraire en secret pour ne pas perdre sa réputation de prudence. C'est cela qui justifie, selon Ca mus, la disgrâce de Mendoza. L'auteur raconte que Mendoza retrouvera un poste im portant sous Philippe IV et m entionne la superstition de la famille Mendoza.

Cette anecdote sur Philippe II – promis, comme on le sait, à un bel (ou s ombre) avenir dans les nouvelles historiques françaises, puis qu'il est l'u n des personnages principaux de *Dom Carlo s* de Saint-Réal – se p ré sente comm e un récit historique qui chois it l'ép isode

---

<sup>284</sup> Brantôme reprend cette idée au début des *Vies des grands capitaines* : « Sur quoy, dans ce livre, j'espère et veux alléguer des exemples de plusieurs bons et grands capitaines, desquels l'âge et vieille expérience a beaucoup servy en cela, et d'autres ausquelz une continuelle et assidue pratique d'armes, encor qu'ilz soient esté assez jeunes, a fort aidé à les rendre pairs aux vieillards, voire les surpasser. »

Les mémoires servent à la promotion de soi, à donner une image glorifiée de leur auteur, comme chez Monluc. À ce titre, Marc Fumaroli rappelle, dans *La Diplomatie de l'esprit*, que le mémoire est d'abord un moyen pour les nobles de présenter à la postérité une juste image d'eux-mêmes : ils présentent un témoignage pour le roi, pour montrer leur courage et leurs exploits militaires (ce qui se poursuivra jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle chez le cardinal de Retz). Ce qui n'est qu'une variante de la dimension exemplaire attribuée à l'écriture de l'histoire.

comme preuve du goût du secret et du caractère ombrageux de Philippe II. Le fait historique est ici expliqué par des causes psychologiques, et non plus par une logique providentielle ou narrative.

## 2) Fictionnaliser l'histoire

### *L'histoire déguisée en fiction*

Inversement, les nouvelles peuvent représenter des personnages et des faits historiques sous le couvert de fictions, appelant à une lecture à clés. On déguise l'histoire par peur de la censure, pour ne pas s'attirer d'inimitiés ou pour épargner des peines aux victimes des atrocités racontées ou à leurs proches. C'est du moins les raisons que suggèrent les auteurs.

Or, comme d'une mauvaise cause ne peut naître un bon effet, cette venimeuse engeance a produit une infinité de ruines en la personne de ceux qui en ont donné le sujet. Il m'a semblé à propos d'en déguiser les noms, afin de n'affliger leurs familles, puisqu'elles sont assez affligées<sup>285</sup>.

Dans ce cas, comment lire la nouvelle ? En cachant sa référence historique, la nouvelle l'exhibe. Cette forme serait la plus proche de la nouvelle historique. L'histoire n'y est pas un prétexte comme dans les premiers cas commentés mais le centre même de l'intrigue, alors qu'elle est déguisée. Ainsi, Rosset raconte dans sa deuxième histoire le fameux duel du chevalier de Guise<sup>286</sup>, en employant des noms d'emprunt immédiatement transparents. Cette immédiateté de la référence pourrait pousser à une lecture référentielle, historique de ces récits masqués, mais parallèlement, ces mêmes textes peuvent aisément se lire comme des fictions, tant leur mise en intrigue se rapproche de modèles littéraires fictifs. La vérité historique, plus ou moins respectée, est soumise à un principe de vraisemblance fictionnelle.

### *Vérité historique et vraisemblance fictionnelle : quand l'histoire rejoint la fiction*

La première histoire tragique du recueil de Rosset, contant la mort de Concini, est

---

<sup>285</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 35.

<sup>286</sup> Voir sur ce point l'article d'Éric Méchoulan, « Quand dire c'est fer : exemplarité, silence et fiction dans une histoire tragique de Rosset », in *Construire l'exemplarité, Pratiques littéraires et discours historiques (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, textes réunis et présentés par Laurence Giavarini, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2008, p. 147-167.

exemplaire de cette double lecture –historique ou fictionnelle- de la nouvelle historique sous le couvert de la fiction. L’histoire se déroule en Perse, commençant sous le règne glorieux du grand Alcandre. Alcandre assassiné, la régence proclamée, c’est Filotime et sa femme Dragontine (Concini et Galigai) qui dirigent le pays, après avoir envoûté l’impératrice régente. Le jeune Sophie se débarrassera de Filotime en le faisant assassiner et Dragontine finira sur le bûcher. Tout lecteur reconnaît derrière cette intrigue l’assassinat de Concino Concini, favori de Marie de Médicis, ordonné par le jeune Louis XIII. Mais, comme nous l’avons vu précédemment, dans le chapitre IV, l’histoire est fortement dramatisée et présente une accumulation de méfaits de Concini qui aboutit à un châtement exemplaire à la fin. Cette logique du comble, cette accumulation, cet aspect répétitif de la nouvelle, caractéristique de Rosset, suit-elle l’histoire ? Anne de Vaucher Gravili, dans son édition des *Histoires tragiques* de Rosset, tente de trouver des correspondances dans l’histoire du début du règne de Louis XIII. Ainsi, le deuxième complot nobiliaire contre Filotime évoquerait le complot mené par Henri de Condé contre Concini le 1<sup>er</sup> septembre 1616, mais Anne de Vaucher Gravili précise que Rosset résume ici des événements beaucoup plus complexes. Il est évident que Rosset modifie les faits pour les faire entrer dans une structure littéraire à rebondissements multiples. L’histoire est reprise et dynamisée, simplifiée : on peut voir se dessiner l’issue fatale de telle ou telle affaire politique.

Il n’en reste pas moins que le cours de l’histoire est soumis à une configuration dramatisée, fondée sur une catastrophe finale, amenée par toute une série de renversements inaboutis, comme nous l’avons montré précédemment. Or, c’est cette dramatisation de l’événement que l’on retrouve dans bon nombre de nouvelles historiques de la seconde moitié du dix-septième siècle : un malheur n’arrive jamais seul, il est annoncé, préparé et l’on sent se profiler l’issue fatale, tout comme chez Rosset qui ne cesse de donner des avertissements au lecteur en prédisant une intervention prochaine de la providence. Le procédé d’annonce, essentiel à la nouvelle historique, sera repris dans la seconde moitié du siècle sous des formes plus subtiles que l’appel à la providence de Rosset : chez Mme de La Fayette, les parallélismes de construction, le retour de certains motifs laissent entendre la suite au lecteur attentif.

Dans la première nouvelle de Rosset, les différents épisodes expliquent, annoncent la mort de Concini : la nouvelle, par sa structure dramatique, justifie la fin de Concini, et elle la justifie un peu trop : l’excès de justification sent son romanesque. La vraisemblance est menacée par un excès d’avertissement, de recours à la providence vengeresse, caractéristique

du style de Rosset et de la moralisation propre à l'histoire tragique.

L'histoire est ici fictionnalisée, car le déroulement historique des faits est soumis à une scansion propre à une logique littéraire : la mise en intrigue correspond à celle d'une tragédie, avec effets d'écho et d'annonce, et si l'on reprend les analyses de Paul Veyne précédemment évoquées, le lecteur peut à bon droit lire ce texte comme une fiction, tant est souligné l'aspect spectaculaire des événements.

### *Condensation du temps historique et création d'une temporalité fictionnelle*

Cette tendance nette de l'histoire tragique à fictionnaliser l'histoire se trouve dès les origines du genre, chez Belleforest. En effet, dans la dernière nouvelle de son dernier recueil, « Accidents pitoyables advenus en la maison des roys de Tunes, & divers massacres y commis pour l'ambition de ceux qui aspireroient à la couronne », le narrateur adopte une écriture proche de celle des chroniques des historographes et relate par le menu les différents complots entre les souverains hafsides (Mulay Hacén et Hamid). Les faits sont vérifiables et l'auteur n'ajoute pas de péripéties à cette histoire politique troublée mais il résume ces nombreux renversements de situation, d'alliance et ces trahisons, sans donner les dates des principaux faits relatés, si bien qu'il opère une forme de condensation du temps historique à travers un récit de quatre-vingts pages. En soulignant les multiples coups d'état de Tunis et en les énumérant de manière répétitive, Belleforest les transforme en coups de théâtre, provoqués par la fortune, donnant une apparence romanesque au récit et le faisant lire comme tel à son public. Cependant, cet effet de fiction rentre en contradiction avec le pacte de lecture historique proposé par Belleforest en ouverture de son texte, puisqu'il souhaitait l'ancrer dans une démarche purement historiographique comme le montre le début de la nouvelle :

Ce n'a pas été sans cause, que les anciens ont dit en commun proverbe, que toujours l'Afrique, emporte quelque cas de nouveau, ou nourrit quelque monstre : en tant qu'il n'y a Province sous le ciel, en laquelle y ait de si estranges changemens de l'estat, ny de si exorbitantes occasions de ces mutations, & alterations de puissances. Car s'il en failloit venir au premier fondement des races qui ont peuplé ce pays, vous verrez qu'il n'y a presque siecle (je en diray millieme d'annee) qui n'aye porté quelque revolution alteree en la principauté particuliere de ce pays africain, sans qu'il nous faille venir à la generalité de la monarchie laquelle n'y peut onc planter ses racines de guere longue duree<sup>287</sup>.

---

<sup>287</sup> Belleforest, *La continuation des Histoires tragiques*, tome VII, h. 10, à Lyon, chez Benoist Rigaud, p. 273.

Belleforest cherche à rationaliser les faits et à trouver la raison de ces multiples marques d'instabilité politique. Il explique dans une longue digression les origines de la dynastie hafside en soulignant la violence des prises de pouvoir des souverains qui se massacrent entre frères. Le narrateur souligne lui-même la nécessité pédagogique de cette digression généalogique pour expliquer le comportement des rois de Tunis :

Mais à quoy (direz vous) sert une telle & si longue digression, puisque votre subject tend à la preuve des malheureux succez causés ordinairement par l'ambition au fait du gouvernement des Royaumes ? Beaucoup, certes, car sans ce discours, à peine aurez vous pleine cognoissance de l'histoire que je vous veux reciter<sup>288</sup>.

Cet effort d'explication généalogique et historique ne se poursuit pas à travers le récit. En effet, Belleforest donne une motivation purement passionnelle à tous les actes des souverains hafside ; c'est la vengeance ou la cruauté qui est à la source des rébellions des fils contre les pères et le narrateur reprend pleinement la vision traditionnelle de l'Orient cruel et soumis aux passions véhiculée par des cosmographes comme Münster, inscrivant les événements historiques dans une intrigue de type romanesque, réutilisant les *topoi* des récits orientaux, préférant créer un effet de cruauté exotique plutôt que de relater l'enchaînement des faits et d'en expliquer les causes proprement politiques. En concentrant le temps historique, en ne donnant pas les dates des événements, Belleforest crée une forme de temporalité proprement fictionnelle qui répond plus aux coups de fortune qu'à la recherche d'une rationalité dans l'histoire. Le texte est entre fiction et histoire, car il met en scène des faits historiques avérés de manière fictionnelle, en attribuant leur enchaînement davantage à la fortune et à une soif de sang intrinsèque aux souverains hafside qu'à une rivalité proprement politique.

### *L'histoire et le mythe : vers la fiction*

La tendance à la fictionnalisation ne passe pas seulement par la création d'une nouvelle temporalité, mais également par l'introduction de comparaisons proprement littéraires. Ainsi, dans le troisième livre des *Histoires tragiques*, Belleforest intègre une nouvelle sur un sujet antique bien connu, « La fin malheureuse des Amours de Massinisse, Numidien, et de sa bien aimée Sophonisbe, advenue pour ce que Massinisse estoit amy des

---

<sup>288</sup> *Ibid.*, p.273-274.

Romains, et elle ennemie, lesquels ne vouloyent qu'elle fut conjointe à un roy tant à leur devotion, et qui leur avoit juré alliance. Et est tirée la substance de ceste belle narration des œuvres d'Appian Alexandrin, au livre de la guerre Lybique. » Dans ce texte, Belleforest se pose en historiographe, capable de tirer un enseignement de l'histoire de l'Antiquité, au-dessus du simple récit de l'actualité, opérant une entorse au projet de peindre le présent. Il se pose en traducteur, voulant décrire pour tous ses lecteurs un événement fort connu, raconté par Tite-Live mais également par d'autres historiens antiques. Le narrateur s'explique et justifie son choix :

Or ne veux-je toujours m'arrester sur les sujets de nostre siecle et m'amuser en ce qui est fait de la memoire de nos peres, veu que puisque nostre intention est de recueillir les discours plus insignes qui sont en nouvelles du Bandel, je ne pense faillir de beaucoup si quelque histoire ancienne marche parmi les modernes, d'autant que les simples et peu sçavans, qui ne feuilletent point les livres Latins ou Grecs, ne doivent estre frustrez de la lecture des exemples rares de vertu, lesquels on luy deust proposer en langue entendue. Ce sera donc des temps plus anciens que nous recueillons cet exemple, et le prenons en un pays Barbare, et duquel n'est sorty jadis que choses monstrueuses. Je pense que chacun entend ce que je veux dire, et pource je laisseray un plus long discours afin de commencer le projet de l'histoire suivante, prise de ceux qui ont décrit les gestes des Romains, et les combats d'entre les peuples Latins, et d'Afrique<sup>289</sup>.

Le début de la nouvelle mobilise un *ethos* d'historien, Belleforest rappelant des sentences d'Hérodote et résumant les guerres puniques pour que le lecteur puisse bien comprendre l'histoire de Sophonisbe. L'auteur se permet également de juger son modèle Bandello, en montrant comment il s'écarte à certains moments du récit historique d'Appian, adoptant ainsi une posture de prise de distance vis-à-vis du conteur italien et de retour à la source historique.

Cependant, le reste du récit va peu à peu se colorer de romanesque, le narrateur insistant sur la peinture de l'amour et lui donnant une dimension poétique. En effet, Belleforest convoque à plusieurs reprises la figure de Didon amoureuse d'Énée pour décrire notamment la rencontre entre Sophonisbe, épouse du roi vaincu Syphax et son vainqueur, le roi numide Massinisse. Il cite l'*Énéide*, comparant les personnages historiques aux personnages mythiques. Cela passe par une mise au premier plan du personnage de Sophonisbe, au détriment des personnages masculins. Cette accentuation de l'amour est avouée par Belleforest qui prend la peine de la justifier aux yeux de son lecteur :

---

<sup>289</sup> Belleforest, *Histoires tragiques*, livre III, histoire VII, p. 192-193.



Or mets-je ceste femme en lice à cause que c'est pour elle que le combat est dressé, et qui par sa mort donnera fin à mon histoire, pourveu que je voye que la douceur des faits modernes ne vous desgouste point de lire ce qui est advenu entre les anciens<sup>290</sup>.

Belleforest raconte les amours des deux personnages comme s'ils étaient contemporains, ne cherchant pas à introduire une dimension de couleur locale ou de fidélité historique dans la peinture de la passion. C'est en se souvenant des vers de Virgile qu'il exprime l'amour de Massinisse, torturé entre son amour pour la reine et sa fidélité à Rome :

Il est frappé d'Amour, ses desirs l'esguillonent, il se laisse aller et ne regarde point quelle issue pouvoit prendre ceste frenesie<sup>291</sup>.

Le texte hésite entre une démarche proprement historique et exemplaire et une exploitation romanesque du sujet, qui insiste sur l'amour comme moteur de l'histoire. Belleforest rapproche par des comparaisons Massinisse de figures historiques bien connues comme Hannibal s'abandonnant aux délices de Capoue mais également de personnages mythiques comme Ulysse échauffant aux Sirènes. Les nombreux discours des personnages intégrés par Belleforest jouent de cette double postulation : dans la bouche de Scipion et de Lélius, on trouve de grands passages rhétoriques d'obéissance à Rome ; dans celle de Massinisse et de Sophonisbe, c'est la dimension tragique et pathétique des amours interdites qui prime. Ce n'est plus la vengeance effrénée des Orientaux qui donne son *tempo* à l'histoire, mais bien l'amour du roi numide pour la descendante d'Hamilcar, l'histoire devenant un moyen de rejouer le mythe de Didon et Enée.

#### *Réécritures et variations sur l'affaire Concini : Boitel lecteur de Rosset*

Le traitement de Rosset diffère du récit d'un historiographe comme Pierre Boitel qui propose une version minimaliste des faits dans son recueil de compilations historiques, *Le Théâtre tragique*, paru chez Toussaint du Bray en 1622. Dans son texte, Boitel ne reprend pas les épisodes annonçant la punition de Concini, il minimise la logique providentielle et présente les faits sans chercher à les expliquer, son œuvre tendant à présenter une chronique de son temps.

---

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 215.

*La Decadence du Marquis d'Ancre, Mareschal de France*<sup>292</sup>.

On feroit plus de livres que Bartole de la vie de cet ambitieux. Je l'escris à la posterité. Tout le monde a cognoissance de ses actions. Ce miserable enflé du vent, d'une fortune precipitee s'estant acquis par des sortileges une Prosperité dans l'Estat du plus grand Prince du monde, qui voulant abaisser cet im prudent qui avoit abusé de sa grandeur donne charge a un des premiers & plus signalez de sa cour d'esteindre la vie de ceste flamme prejudiciable à toute l'Europe. Ce fut un coup d'Estat ; mais plustost un coup du Ciel. Le Tyran perdit la vie, & receut deux ou trois pistolades qui luy furent deslachees par quelques Gentilshommes de la suite du sieur de Vitry. Son corps fut porté dans le corps des gardes des Archers de la porte. On trouva dans ses chausses pour dix-neuf cens treize mille livres d'acquits & promesses. Il fut depuis enterré dans l'Eglise de saint Germain de l'Auxerrois. La fureur de la populace fut si extreme, qu'il fut arraché de sa sepulture, et comme Aman pendu par les pieds à une potence que luy-mesme avoit fait dresser au bout du Pont-neuf, depuis traîné par les rues de la ville, & deschiré en morceaux, les pieces bruslees & jettees au vent. Voicy des vers que quelqu'un fit sur ce sujet.

*Cy devant un coyon emmené de Florence,  
Extrait d'un mercenaire & chetif Menuisier,  
Tesmoignant qu'il estoit enclos de l'imprudence,  
Voulut des Lys sacrez se dire l'ouvrier.  
Mais comme le braver porte à l'impatience,  
Celuy qui peut casser & l'art & le mestier,  
Ainsi sans y songer il eut la recompense,  
Telle que meritoit un pareil officier.  
Non content des moyens qui le faisoient paroistre,  
Il taschoit tous les jours d'agrandir & d'accroistre,  
Et terminer ceux la qui respectoient le Roy,  
Aussi apres le coup d'une chanceuse Parque,  
Le mespris, le gibet ont osté la remarque,  
Des guides qui menoient les resnes de sa foy.*

Sa vie & sa mort est particulièrement inseree dans un livre que j'ay fait imprimer à Paris, en l'an mil six cens dix-huict<sup>293</sup>.

Boitel donne une version historique des faits, contrairement à ce qui est fait dans la version fictionnalisante de Rosset. Ces transferts entre écriture fictionnalisante et écriture historique ne sont pas rares. En effet, Rosset constitue une source affichée pour le sieur de Gaubertin qui réécrit la seconde histoire de Rosset qui racontait le duel entre le chevalier de Guise et le baron de Lux de manière fictionnelle :

Ceste histoire est escrite par toutes les histoires de nostre temps. [...] Louys

<sup>292</sup> Boitel, *Le théâtre tragique*, Paris, chez Toussaint du Bray, 1622, p. 700-702.

<sup>293</sup> Il s'agit ici de *La Deffaicte du faux Amour* de Boitel.

Rousset a fait une histoire de sa mort, sous des noms supposez. Bordier aussi a fait quelques vers sur cet accident<sup>294</sup>.

Pour Boitel, il s'agit moins d'informer son lecteur en lui présentant des faits nouveaux ou de susciter sa surprise ou sa terreur que de recenser les événements marquants, à la manière d'un chroniqueur. L'historien vise ici le lectorat des auteurs d'histoires tragiques, sans pour autant adopter les codes du genre. Le renvoi à d'autres textes ainsi qu'à des sources signe cette écriture historiographique qui repousse la tendance à la fiction. La différence entre les deux modes de récit ne réside pas dans une opposition entre une version objective et un traitement subjectif, mais dans la mise en intrigue dramatique ou minimaliste et dans l'exploitation plus ou moins importante de l'explication providentielle qui transforme les faits historiques en matière de tragédie.

Par excès de singularité, l'écriture historique tend à la fiction, mais elle y tend également par excès de généralité, lorsque le récit des faits semble s'accorder à un scénario préétabli, celui de la tragédie. C'est moins la véracité des faits et leur vérification qui tend à adopter une lecture fictionnelle que la conformité du récit à des modèles littéraires affichés.

#### *L'histoire tragique de Circé* de Boitel : réécriture allégorique de l'affaire Concini

La tendance à la fictionnalisation de l'histoire peut aller jusqu'à des réalisations surprenantes comme dans *L'histoire tragique de Circé ou suite de la Deffaicte du faux amour* de Boitel, parue en 1617, c'est-à-dire quelques mois après l'assassinat de Concini le 24 avril 1617. Dans ce texte, édité par le libraire parisien Pierre Chevallier, qui publiera peu de temps après les *Histoires tragiques* de Rosset, Pierre Boitel rompt avec ses prétentions d'historiographe pour proposer une version allégorique et mythologique de la fin de la Galigaï, suite à l'assassinat du favori de Marie de Médicis. L'ouvrage, dédié à la maréchale de Vitry, épouse de Nicolas de l'Hospital, qui tua Concini sur ordre du roi, se présente comme un texte à clefs, données dès le début de l'ouvrage : Boitel raconte de manière galante et héroïque l'arrestation de Circé (Galigaï), grâce au Grand Cavalier Victorieux (Vitry) qui tua le Faux amour (Concini). Le texte se présente comme la suite de la *Deffaicte du faux amour*, ouvrage allégorique du même auteur sur la chute de Concini et dès le début de l'œuvre, Boitel

---

<sup>294</sup> *Ibid.*, p.700.

s'éloigne du ton historique qu'il adopte d'ordinaire :

Que sert de tant di scourir de l'infortune de ce miserable, qui avoit pour heredité la fatale boite de Pandore, si nous ne faisons paroître sur le theatre tragique, la defaite de l'histoire malheureuse de Circé sa Medee, son Alcine et son Urgande aussi difforme que la difformité mesme. Et faisons perdre dans le fleuve Lethé la memoire de nos miseres qui se sont perdues quant et quant cest Icare, lequel s'est laissé fondre ses ailes par une puissance divine, luy guerrioit que les monts enflés d'orgueil peussent enfanter d'autres natures que des prodiges<sup>295</sup>.

Le récit galant et mythologique se rapproche plus du *Roland furieux* de l'Arioste et du poème héroïque que de l'histoire tragique, et le titre d'histoire tragique n'est repris que pour des raisons commerciales, tant la dimension pitoyable du destin de l'épouse de Concini est négligée au profit de récits des amours naissantes de François de L'Hospital et de sa future épouse, la maréchale de Vitry qui apparaît sous le nom d'Adraste. La deuxième partie de l'ouvrage est constituée par des anagrammes et sonnets galants du Grand Cavalier peignant les différents personnages historiques sous des traits mythologiques : ainsi, dans ces poèmes mythologiques suivis d'annotations, apparaissent Andromède, Persée, Pégase mais aussi Latone, mère du Soleil, qui est Marie de Médicis, Neptune, qui se révèle être Charles de Lorraine ou bien Ganimède *alias* Henri de Bourbon. Le texte n'a que peu de rapport avec le genre de l'histoire tragique convoqué dans son titre à des fins sans doute publicitaires, alors que le sujet choisi pouvait se prêter à un traitement tragique, comme le signale Boitel lui-même, au début du récit, en qualifiant Circé de « malheureuse, dignement capable d'être insérée dans mes Tragiques accidents des hommes illustres<sup>296</sup>. » La réécriture allégorique et mythologique de la fin de l'épouse de Concini s'éloigne des circonstances historiques et ne répond pas aux codes de l'écriture historique : le projet est ici tout autre, et il est probable que Boitel ait écrit une œuvre de commande pour être favorisé par le maréchal de Vitry. Ce n'est qu'à la fin de l'œuvre que le récit reprend avec l'exécution de la magicienne, fort semblable aux fins d'histoires tragiques sur l'échafaud, et l'auteur souligne l'ampleur de la parenthèse galante qui correspond aux trois quarts de son ouvrage :

Or pour poursuivre l'ordre de ceste histoire tragique de Circé, il nous faut laisser ces Anagrammes, afin de donner un principe de commencement aux

---

<sup>295</sup> Boitel, *Histoire tragique de Circé*, Paris, Pierre Chevallier, 1617, p. 27.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p.81-82.

restes, et à la conséquence du subject que nous desirons concevoir à l'intention de la belle Adraste<sup>297</sup>.

La fin sur l'échafaud ne renoue pas pour autant avec les codes d'écriture de l'histoire tragique, tant la dimension mythologique reste appuyée : Phébus assiste au supplice de Circé, qui avant de mourir prononce un long discours moins pathétique qu'allégorique, dérogeant à l'usage de l'histoire tragique qui place un discours de repentance dans la bouche des condamnés à mort. Ainsi, cette *Histoire tragique de Circé* fait figure de contrepoint et s'avère être une variation mythologique, étrangère aux codes de l'histoire tragique et de l'écriture historique, signée par un historiographe habitué à la compilation historique.

### *Fictions historicisées, anecdotes historiques, histoires à clé : entre histoire et fiction*

L'inscription de l'histoire dans les histoires tragiques est donc multiple et varie en intensité, de la plus faible historicisation à un mélange de fictionnalisation et d'historicisation. Ainsi, l'histoire peut servir de cadre à l'intrigue, certains personnages historiques peuvent se glisser dans les histoires tragiques pour accréditer la fiction, certaines histoires peuvent même raconter des anecdotes sur les grands hommes du temps, en se racontant à la manière des historiettes des mémorialistes. Mais ces éléments ne suffisent pas à faire de l'histoire tragique une nouvelle historique : il faudrait deux éléments conjugués pour faire une nouvelle historique : d'une part, il faut qu'il y ait un cadre et des personnages historiques dans le texte (on peut trouver également des personnages fictifs mêlés à eux) ; d'autre part, on doit voir les faits s'organiser suivant un principe de causalité qui échelonne les faits, les « explique », quitte à ce que cette causalité soit celle de la Providence (le vraisemblable semble préférable au vrai, bien souvent chez Rosset qui déforme les faits historiques) ; enfin, il est essentiel de voir se dessiner sous le cours de l'histoire une trame dramatique qui réorganise le passé de façon dynamique et justifie la catastrophe finale, comme on peut le voir dans *Dom Carlos* de Saint-Réal, par exemple. Ces deux dernières exigences peuvent paraître contradictoires aux yeux d'un moderne puisque la première relève d'une écriture historique et la seconde d'une écriture de la fiction. Mais il faut observer les critères de l'époque en matière d'écriture historique. Au seizième siècle, l'histoire est soumise à un principe téléologique : l'histoire humaine est placée au sein de l'histoire du monde qui commence à la Genèse et se termine

---

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 182-183.

avec l'Apocalypse. Dans ce sens, l'intervention de la Providence (qui ressemble pour nous à un *deus ex machina* plus qu'im probable), ne paraît pas si invraisemblable aux lecteurs du temps et peut très bien rentrer dans le déroulement historique des faits. Les infidélités à l'histoire ne semblent pas invalider la catégorie de nouvelle historique.

Voici une définition de la nouvelle historique du dix-septième siècle : "Les auteurs appellent « nouvelle historique », « nouvelle historique et galante », et à partir de 1690, « histoire secrète », un récit où ils prétendent expliquer des événements publics par quelque intrigue amoureuse, quelque vengeance personnelle, quelque rivalité, quelque incident d'ordre privé dans lequel aurait été impliqué un personnage historique<sup>299</sup>». Pour les lecteurs et les auteurs du dix-septième siècle, c'est la peinture des passions qui est essentielle dans la nouvelle historique, puisqu'elle explique les actes privés et publics, l'histoire étant vue dans le prolongement de la sphère privée. La psychologie sert de motivation aux actions des grands hommes, et la Providence ne guide plus l'histoire. Cette interiorisation de la nouvelle historique, liée au développement d'une psychologie et d'une pensée pessimistes d'inspiration janséniste de la fin du siècle (La Rochefoucauld, Mme de La Fayette), n'est pas encore à l'œuvre chez Rosset et Camus, qui justifient et expliquent le cours de l'histoire par la Providence. Lorsque Rosset et Camus ont recours à des causes psychologiques pour expliquer les actes (le caractère ombrageux de Philippe II), ils ne proposent pas une psychologie raffinée : Filotime (Concini) commet ses atrocités car il se conforme au modèle éprouvé du tyran du théâtre tragique débordé par son *hubris*. On n'entre ni dans les méandres de la politique soumise à des intrigues de cour et à des cabales (comme on le fera dans *La Princesse de Clèves*), on se contente de peindre la tyrannie de Filotime, inspiré par le diable par l'entremise de sa femme Dragontine (Eleonora Galigai). La motivation psychologique n'est pas encore à l'ordre du jour. Quant au « secret », capital chez Mme de La Fayette, il n'a pas de rôle moteur chez les auteurs du début du siècle.

Tentons d'appliquer ces trois critères, présence de personnages et d'un cadre historiques, lien causal entre les événements historiques et dramatisation de l'action, à certains textes. La conjonction de ces trois critères permet de donner un air de nouvelle historique à quelques histoires. Ce type de récit recherche une plus grande vraisemblance et ne repose pas sur l'appareil spectaculaire employé dans d'autres nouvelles de Rosset : il s'intéresse aux causes secrètes des événements historiques, se rapprochant de l'histoire secrète, introduisant des motivations psychologiques ou passionnelles et délaissant peu à peu

---

<sup>298</sup> Voir également pour la période postérieure à celle de notre étude l'ouvrage de Christian Zonza, *La nouvelle historique au dix-septième siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007.

<sup>299</sup> Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 212-213

l'explication providentielle. La dix-neuvième histoire de Rosset<sup>300</sup> illustre bien le mélange entre les affaires publiques et les affaires privées que l'on retrouvera chez Mme de La Fayette et Saint-Réal. Elle relate les amours adultères et malheureuses de Flaminie et Altomonte, nobles romains de la fin du seizième siècle. Flaminie a dû épouser contre son gré le neveu du cardinal Montalto, le futur Sixte Quint. Elle prend pour amant son ancien soupirant et lui fait assassiner son mari. Après l'élection du cardinal au trône de saint Pierre, les amants prennent la fuite à Venise pour échapper à la vengeance et y meurent. Ici, la nouvelle a dès ses débuts deux dimensions : la dimension historique est présentée dès les premières pages, à travers une présentation élogieuse de Sixte Quint ; au moment de l'élection, le narrateur glisse dans son récit un « bilan » du règne du souverain pontife (on parcourt les cinq années de pontificat (1585-1590), avant de revenir en 1585); la dimension privée, « domestique », est la plus importante tout au long de la nouvelle : on y retrouve l'habituelle triade (amours adultères, meurtre, vengeance redoutée). Mais c'est quand le cardinal Montalto entre dans l'histoire sous le nom de Sixte Quint, c'est-à-dire, devient un personnage historique, que les criminels craignent le châtement. C'est lorsque Sixte Quint dit à l'amant de Flaminie qu'il lui pardonne son hypothétique participation au meurtre de son neveu, que Flaminie prend peur et fuit à Venise. L'événement historique sert ici non de moteur à l'intrigue mais d'élément déclencheur de la catastrophe. L'histoire ne sert plus seulement de toile de fond ni de prétexte à raconter des anecdotes scandaleuses sur tel ou tel personnage.

### 3) *L'écriture de l'histoire : le modèle de la chronique*

On pourrait déceler dans les recueils d'histoires tragiques des textes proches de la nouvelle historique et galante définie par Coullot, où la vie privée des grands personnages seraient liée aux événements historiques du temps. Mais dans ce cas-là, l'histoire est toujours instrumentalisée, le récit des amours des personnages primant toujours et donnant son dynamisme au récit comme dans la dix-neuvième nouvelle de Rosset. Ce lien entre galanterie et histoire, constitutif des nouvelles de Saint-Réal et Mme de La Fayette n'est pas une constante encore chez les auteurs du début du siècle. Ainsi, on peut trouver des récits qui s'inscrivent dans l'histoire et se contentent de raconter des événements marquants, sans les lier à une intrigue amoureuse. Cette écriture de l'histoire se rapprocherait alors du modèle de

---

<sup>300</sup> Nous reviendrons sur cette nouvelle en la comparant à « Vittoria Accoramboni », nouvelle tirée des *Chroniques italiennes* de Stendhal, à la fin du chapitre XVII.



la chronique, pratiquée par Froissart et Commines à la fin du Moyen Âge<sup>301</sup>.

Selon le *Trésor de la langue française*, la chronique serait un « recueil de faits historiques regroupés par époques et présentés selon leur déroulement chronologique » ou bien un « récit mettant en scène des personnages réels ou fictifs, tout en évoquant des faits sociaux et historiques authentiques, et en respectant l'ordre de leur déroulement ». C'est ici la notion d'ordre qui nous intéresse : dans les nouvelles précédemment étudiées, ce n'était pas le déroulement chronologique des événements qui donnait son intrigue à la nouvelle, mais le progrès et la fin des amours tragiques de personnages fictifs ou historiques. Au contraire, certaines histoires tragiques qui se trouvent également dans le recueil de Rosset n'utilisent pas le domaine privé pour rythmer le cours des événements historiques et inversement. Le mélange des sphères privées et publiques n'est pas repris et seul compte le récit des événements historiques. Mais une question se pose pour le nouvelliste : comment concilier l'écriture historique et la mise en intrigue ? En effet, on l'a vu, l'écriture historique dans la première nouvelle (sur Concini) était fortement dramatisée par l'intrusion d'un modèle répétitif. Le romanesque primait sur l'historique. Comment intéresser le lecteur d'histoire tragique par la seule force de l'histoire, sans compter sur la curiosité (l'historiette ou l'anecdote sur les grands hommes jouaient sur ce ressort) ?

Ainsi, la dix-huitième nouvelle, « De la conjuration de Baimont Tiepolo, gentilhomme vénitien, contre sa patrie, et de sa fin malheureuse », qui précède l'histoire de Flaminie et Altomonte, illustre une tendance à la chronique. Rosset ne donne pas de noms fictifs aux personnages historiques, adoptant un ton d'historiographe. Tiepolo, gentilhomme riche et ambitieux, conspire contre le doge et souhaite établir une monarchie héréditaire. Pour cela, il complotte de longues années. La chronique s'étale dans le temps et comporte une datation approximative : elle se déroule « au temps que Pierre Gradenigo gouvernait la seigneurie de Venise comme quarante-huitième duc en ordre », c'est-à-dire entre 1289 et 1311. Semblable au genre des annales, le récit enregistre des événements historiques précis (sans les dater) comme des défaites contre les Génois en 1294 et en 1298. Mais cette utilisation de l'histoire est à double tranchant car Rosset se sert de ces batailles pour montrer l'affaiblissement de Venise en cette fin de siècle et le mécontentement général de la

---

<sup>301</sup> Le *Trésor de la Langue française* rappelle que le mot *chronica* latin est emprunté au terme grec signifiant « annales ». Le mot est ensuite employé en français dès le Moyen Âge : en 1213, *queronique* désigne un « recueil de faits historiques dans l'ordre de leur succession » (Calendre, *Roman des Empereurs de Rome, Rom. Stud.*, III, 97 ds T.-L.). Le mot désigne donc avant tout un genre d'écriture historique.

population, qui favorisent l'entreprise de Tiepolo. Le récit couvre une longue période : l'expression « bien que neuf ans se fussent écoulés depuis le commencement de sa conspiration » souligne cette inscription dans une longue durée. Le récit se concentre sur le moment où Tiepolo et ses partisans doivent assassiner le doge durant le jour de Saint-Vito. Il donne un véritable plan de l'insurrection prévue. Anne de Vacher Gravili note dans son édition que les indications de lieux données par Rosset ne correspondent pas à la réalité historique mais il n'en reste pas moins que le récit se présente comme une page d'histoire.

Il y a donc une configuration historique mise en place dans ce récit : situation du récit dans le cours des événements historiques, longue durée, pas d'intrigue amoureuse ou secondaire qui doublerait la chronique et permettrait d'expliquer le complot (Rosset se contente juste de mentionner l'ambition et le goût du luxe de Tiepolo). Mais le narrateur ne suit pas jusqu'au bout la logique historique. Au lieu de raconter l'échec de la conjuration et la fuite de Tiepolo qui mourra en exil, comme le rapportent les chroniques du temps, il rejoue la fin du complot : la conjuration échoue, Tiepolo ne parvenant pas à rassembler ses hommes face aux forces du doge, et au moment où il s'apprête à fuir, Tiepolo est assommé par un pot de fleurs tombé d'une fenêtre ouverte sans aucune intention meurtrière par une mercière, mourant à la manière d'un nouveau Pyrrhus. Le récit de la conjuration adopte une configuration historique, excepté la fin du chef des conjurés. Simple modification de l'histoire à mettre sur le même plan que les indications de lieux fantaisistes ? Il est difficile de réduire à cela la mort accidentelle du héros, d'autant plus que celle-ci est annoncée par le récit et expliquée par la Providence. Rosset introduit une logique providentielle dans le cours des événements historiques :

Il faut croire qu'il y a des intelligences célestes qui conservent et maintiennent les états, des anges gardiens des provinces et des génies tutélaires des Républiques. [...] Le grand moteur de l'univers, qui a si longtemps maintenu cette république qu'elle n'a jamais souffert aucune mutation depuis onze siècles, fit bien paraître que cette conjuration lui était désagréable par les signes évidents qu'il envoya<sup>302</sup>.

D'une part, ce n'est pas l'exactitude des faits qui caractérise l'écriture de la chronique, mais plutôt une configuration, un mode de récit qui ne joue pas d'accumulations et de montée de tensions dramatiques. D'autre part, les historiens de l'époque ne se privaient pas d'allusions à la providence, guidant le cours des événements humains, comme on l'a rappelé plus haut. Est-

---

<sup>302</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 393.

ce que cet incident du pot de fleur détruit à lui tout seul la configuration du récit en chronique historique par son caractère invraisemblable ? Ce n'est pas la vraisemblance plus que la vérité qui distinguerait le récit historique du récit littéraire. D'ailleurs, pourquoi parler d'invraisemblance ? Anne de Vaucher Gravili, dans une note de son édition<sup>303</sup>, précise que ce n'est pas Tiepolo qui est mort ainsi mais « le porte-drapeau de celui qui fut assommé par un mortier de pierre (et non pas un pot d'œillet) ». Elle rappelle que « on peut voir encore aujourd'hui, derrière l'horloge des Maures, un médaillon commémoratif qui représente la vieille Giustina Rossi et son mortier de pierre, avec la date de la conjuration, 15 juin 1310 ». La réalité rejoint la fiction, et il arrive chez Rosset que le vrai ne paraisse pas vraisemblable. On ne se lancera pas ici dans un débat pour savoir s'il est plus invraisemblable que le porte-drapeau meure accidentellement plutôt que le chef des conjurés. Ce qui importe, c'est que la mort accidentelle de Tiepolo est annoncée et interprétée par le narrateur comme signe de la Providence. Dès lors, il y aurait deux niveaux : un récit historique et une interprétation providentialiste.

En effet, il est plus judicieux de voir dans cette nouvelle la coexistence de deux tendances : une tendance à la chronique historique (dans la forme et l'agencement du récit) et une tendance à l'interprétation tragique du récit. La fin de Tiepolo est annoncée au lecteur comme fin tragique et décidée par Dieu. Ici, il y a donc deux horizons d'attente programmés pour le lecteur : un horizon historique et un horizon tragique. Mais le tragique est ici affaire d'interprétation et non de mise en forme textuelle. La nouvelle sur Concini était bâtie comme une tragédie, pas celle sur Tiepolo. Finalement, il n'y a guère que la mort « providentielle » de Tiepolo qui puisse faire parler de « tragique ». Rosset a changé la fin pour faire « tragique », parce que le récit en lui-même ne l'était pas, ou plutôt ne se présentait pas comme tel.

### *Chronique et compendia historiques : les recueils des historiographes*

L'écriture de l'histoire peut prendre la forme de recueils de faits historiques, plus proches du modèle des *compendia*, des compilations historiques que de l'histoire tragique, sur le modèle du *De casibus virorum illustrium* de Boccace. Dans ce cas, l'historicisation du récit est extrême et la volonté de raconter les faits prime sur toute tentative de mise en intrigue,

---

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 396.

l'histoire constituant une fin et non un moyen. C'est cette formule qu'adopte Pierre Boitel, sieur de Gaubertin, dans le *Théâtre tragique*, ouvrage qui rassemble tous les faits historiques les plus « tragiques » du meurtre d'Abel à celui d'Henri IV. Boitel est compilateur, consacrant pour chaque fait un récit bref, dépouillé, concentré sur le crime, et renvoyant à une source extérieure (la Bible, Tite-Live, les historiens modernes). Ainsi, les événements historiques sont racontés pour eux-mêmes et sans intrigue, sans aucune fictionnalisation, contrairement aux nouvelles de Rosset.

Cette tendance s'observe dans les récits des assassinats de souverains, plus ou moins teintés d'empathie pour les défunts. Ainsi, si l'assassinat d'Henri IV prend une dimension d'éloge du souverain défunt et de réquisitoire contre le régicide, la mort de Marie Stuart<sup>304</sup> est relatée de manière extrêmement précise et sobre par Boitel, qui vise à une place d'historiographe et adopte les codes de l'écriture historique des chroniques. Évitant la dramatisation, le narrateur dresse cependant un subtil éloge de la reine qui s'élève en apothéose. L'écriture historique repose sur la mention de données précises et vérifiables (les noms des principaux acteurs et du lieu de l'exécution sont véridiques) ; elle n'est pas parfaitement objective mais elle est plus sèche ici et moins fictionnalisée que dans des nouvelles de Rosset qui crée une véritable tension narrative dans son récit historique.

#### *Permanence de la chronique dans les Histoires tragiques du pseudo-Rosset de 1700*

Cette écriture proche de celle de la chronique se poursuivra dans les différentes rééditions augmentées du recueil de Rosset. Ainsi, en 1700, l'ouvrage est réédité et augmenté de nombreuses nouvelles racontant des faits politiques ou des affaires criminelles du siècle : on trouve une histoire de la marquise de Brinvilliers, une histoire des événements après la mort du roi d'Angleterre Charles I et de la restauration monarchique par Monk, après la République de Cromwell, et aussi une nouvelle sur la mort de Cinq-Mars, exécuté en 1642 pour complot contre l'État.

Dans la vingt-huitième nouvelle du recueil de 1700, « Particularités remarquées en la mort de Messieurs de Cinq Mars et de Thou », l'écriture est centrée sur le moment où les deux conjurés vont être exécutés : pas de rappel de faits, ni d'intrigue, mais une chronique des derniers instants des conspirateurs et des derniers actes de justice les concernant (la fin du

---

<sup>304</sup> Voir le chapitre XV.

procès est racontée). Le texte est daté précisément « le vendredi 12 septembre 1642 » et ressemble à un véritable « reportage », à une chronique rapportant heure par heure les derniers jours du condamné.

La semaine passée nous fumes ici spectateurs du dernier acte d'une étrange Tragedie. Nous vimes mourir en place publique deux personnes qui devoient vivre plus longtems, si leur crime ne les eut précipité dans un malheur qu'ils n'ont pu éviter<sup>305</sup>.

Le texte raconte les prières des conjurés, leur mort exemplaire à travers une longue déploration pathétique, le récit d'actualité se rapprochant du récit de martyr comme l'a montré Sophie Houdard dans un article récent<sup>306</sup>. Mais ici, la nouvelle reste concentrée sur cette fin de vie, n'introduit pas de schéma d'intrigue, ni de renversements.

Parallèlement, le récit de la restauration monarchique en Angleterre est aussi présenté comme une chronique reprenant étape par étape les efforts de Monk et de ses alliés pour mettre Charles II sur le trône en 1660. À l'époque de la nouvelle historique et galante, aucune trace d'histoire amoureuse permettant d'expliquer la restauration, aucun mélange entre public et privé. Le récit se présente comme une pure chronique.

### *Pluralité des écritures de l'histoire*

L'histoire tragique peut donc emprunter plusieurs modèles à l'écriture de l'histoire : anecdotes, historiettes, chronique. Mais elle est toujours en tension entre une écriture qui joue d'effets de dramatisation, d'accumulations, de renversements et de catastrophes et une écriture qui tend au récit historique. Elle peut mettre l'histoire au premier plan en prenant la forme de la chronique, ou bien la mettre au second plan : le cas échéant, l'histoire tragique ressemble à des nouvelles historiques et galantes, où les événements publics et les affaires privées s'entremêlent, s'expliquent, se renforcent. Cette variété de représentations de l'histoire au sein d'un même recueil (celui de Rosset) montre que l'auteur d'histoires tragiques ne se contente pas d'imiter d'autres textes, il expérimente plusieurs façons de conduire un récit. En effet, il ne peut pas imiter la nouvelle historique et galante qui n'existe

<sup>305</sup> Rosset, *op. cit.*, 1700, p. 396.

<sup>306</sup> Sophie Houdard, « La conjuration de Cinq-Mars et de Thou ou l'actualité ambiguë du récit de martyr » in *L'actualité et sa mise en scène aux XV<sup>e</sup> – XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, Espagne, Italie, France et Portugal*, Presses de Paris III-Sorbonne nouvelle, 2005.

pas vraiment en 1619 ; mais il raconte une histoire en mêlant histoire privée et histoire publique, en se servant de l'une comme moteur de l'autre. Il peut imiter le ton des mémorialistes en racontant des anecdotes sur les grands hommes, comme Camus dans ses *Diversités historiques*. Dans un même recueil, il y a plusieurs configurations de récit différentes qui choisissent de dramatiser l'histoire ou qui se présentent comme des chroniques. Plusieurs modèles d'écriture, plusieurs tentatives se retrouvent dans ces textes.

Si l'on observe l'organisation des différents recueils d'histoires tragiques, on constate un recul des sujets purement historiques, relevant de l'histoire officielle, des grands événements politiques, et une montée en puissance des faits divers ou des petits faits inconnus, des anecdotes concernant les grands personnages. De la vie des hommes illustres, modèle des premiers auteurs comme Belleforest, on passe à une influence de l'anecdote ou de l'histoire secrète, qui fleurit dans la seconde moitié du XVIIe siècle, et qui cherche des motivations passionnelles ou psychologiques expliquant les événements. L'écriture fictionnelle de l'histoire tend au vraisemblable psychologique et ne cherche plus à susciter l'effroi du lecteur.

## CHAPITRE IX : Vers le romanesque

Les histoires tragiques peuvent être racontées sous la forme de brefs récits rapportant des faits divers, présentés sans cause, ou bien sous la forme de nouvelles historiques, empruntant un cadre, un personnel ou leur dynamisme à l'histoire du temps. Dans les deux cas, il y a des configurations narratives différentes : le fait divers privilégie la brièveté, a recours à une explication causale sommaire, tandis que la tendance historique crée une durée, noue des liens de causalité psychologique ou providentielle entre les faits, quitte à écorcher quelque peu la réalité historique. Une troisième tendance peut être dégagée de la lecture des histoires tragiques : une tendance romanesque, qui peut naître d'une proximité thématique entre les récits d'amours funestes des histoires tragiques et les passions également contrariées qui font l'objet des romans sentimentaux.

Prisées du public, les histoires tragiques sont contemporaines de deux grands phénomènes de mode littéraire : la vogue des *Amadis de Gaule* et du roman de chevalerie, dans la seconde moitié du seizième siècle, et l'engouement pour la pastorale, initiée au début du siècle par l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé. C'est dans ce contexte culturel qu'il faut replacer les histoires tragiques. C'est dans les années 1640 que va s'installer peu à peu le « roman baroque » de Mlle de Scudéry (*Artamène ou le Grand Cyrus* a été publié entre 1649 et 1653). Avant ces œuvres, se développent des romans inspirés du modèle du roman grec identifié par Georges Molinié<sup>307</sup>, autour d'auteurs comme Isaac de Laffemas, Vital d'Audiguier et Antoine de Nervèze, durant les trois premières décennies du dix-septième siècle, soit des œuvres exactement contemporaines des histoires tragiques. Ces immenses romans fonctionnent suivant le principe du récit à tiroirs, intégrant de multiples épisodes, peu liés à l'action principale. Cette structure lâche permet l'introduction d'histoires pathétiques dans les romans. Mais il est plus intéressant pour nous de voir le rapport inverse, c'est-à-dire l'introduction dans l'histoire tragique des techniques du roman héroïque et sentimental.

---

<sup>307</sup> Voir sur ce point l'ouvrage de Georges Molinié, *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif sous Louis XIII*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1982.

### *Imitation ou distanciation ?*

Comment concilier romanesque et histoire tragique ? Il semblerait que les deux soient à l'opposé. En effet, si le romanesque (roman de chevalerie, roman pastoral) présente les aventures héroïques de personnages idéalisés, les histoires tragiques sont supposées représenter les malheurs des temps présents. Un premier regard s'opposerait donc le roman sentimental, qui appartiendrait au régime de « distanciation maximale », pour reprendre les termes de Thomas Pavel, et les histoires tragiques qui relèveraient du domaine de la « proximité fictionnelle ». Mais cette opposition est bien superficielle : en effet, l'histoire tragique n'a pas de canon propre et emprunte de nombreux éléments aux fictions qui lui sont contemporaines. Ainsi, les histoires tragiques s'écrivent dans le sillage, dans la continuité des romans sentimentaux plus que dans la rupture. Si l'on se reporte à des ouvrages anciens sur la prose narrative des seizième et dix-septième siècles, on constate que les histoires tragiques sont intégrées au roman sentimental, étant donné qu'elles racontent des aventures liées à la passion amoureuse. Ainsi, Gustave Reynier évoque les histoires tragiques dans son enquête sur l'histoire du roman sentimental avant l'*Astrée*<sup>308</sup>, et plus proche de nous, Alexandre Cioranescu voit dans l'histoire tragique une sous-catégorie du récit sentimental :

Après avoir constitué un modèle clairement défini, l'histoire tragique se confond dans le grand fleuve du roman sentimental, où se dilue et se perd finalement sa goutte de venin<sup>309</sup>.

Cette belle formule montre comment les deux types de récit ne sont pas incompatibles et explique l'absorption progressive de l'histoire tragique dans le romanesque, nettement visible au début du dix-septième siècle.

On pourrait se demander si la reprise de certains *topoi* des romans de chevalerie ou pastoraux n'est pas faite dans un but critique, de façon ironique, pour montrer en creux la vanité des romans sentimentaux à la mode. Pour que le lecteur comprenne que la reprise est parodique, il faut que la mise en scène de ces clichés dans le texte lui paraisse excessive, hors de propos. Bref, il faut rompre l'habitude par l'excès, choquer par la surenchère, pour amener à une lecture au second degré. Ou bien il faut souligner dès le début la vanité des histoires chevaleresques en les désignant clairement comme des fantaisies d'un personnage dément,

---

<sup>308</sup> Gustave Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée* (1908), Paris, Armand Colin, 1971.

<sup>309</sup> Alexandre Cioranescu, *Le masque et le visage*, Genève, Droz, 1983, p. 445.



comme dans *Don Quichotte*. Cela implique un point de vue extérieur à la fiction, qui montre l'illusion. Excès et distanciation semblent les deux moyens pour faire lire un texte au second degré. Mais les auteurs d'histoires tragiques ne semblent pas du tout s'orienter vers cette voie-là. Pas de dénonciation de l'illusion de la part d'un narrateur pourtant omniscient, pas de sortie de la fiction, pas de distanciation. Au contraire, le narrateur souligne la vérité de ses écrits, comme chez Rosset. Par ailleurs, Rosset ne pouvait pas ignorer l'entreprise de Cervantès, puisqu'il a traduit en français la deuxième partie de *Don Quichotte* en 1615.

La reprise n'est pas parodique. Elle est liée au phénomène de mode et sert plutôt d'appât pour le lecteur. Ainsi, on pourrait distinguer plusieurs degrés d'imitation : on reprend des éléments constitutifs du roman sentimental comme le cadre et le personnel (premier degré de l'imitation), qui im porte dans l'histoire tragique des éléments qui détonnent; les histoires peuvent reprendre directement des thèmes ou des motifs des romans idéalisants (second degré d'imitation), qui cherche davantage à intégrer le motif sentimental dans un cadre d'histoire tragique, le texte final se situant à cheval entre histoire tragique et roman sentimental; enfin, on peut également imiter les modes de narration du roman sentimental, on choisit alors une configuration, un modèle narratif qui travaille sur la longueur, qui accumule des épisodes, racontés de manière parallèle.

### *1) Cadre, personnel, motifs romanesques dans les histoires tragiques*

L'intrusion dans les histoires tragiques d'éléments empruntés au romanesque serait un premier degré d'imitation. « Intrusion » est bien le mot qui convient puisque les éléments repris ne semblent pas s'accorder véritablement aux histoires tragiques : ils ne sont pas fondus dans le corps du texte et détonnent avec le reste, ce qui semble tout à fait prévisible. En effet, comment concilier des éléments idéalisants et un projet de peinture sans fard des malheurs du temps ? En théorie, les histoires tragiques devraient se construire contre les romans fictifs, mensongers. C'est ce que proclamera Camus dans la préface des *Événements singuliers*, son premier recueil d'histoires. Ce rejet du romanesque est présent dès 1581, puisqu'on trouve dans la dédicace du *Thresor des histoires tragiques*, cette déclaration :

Car à vray dire tout ce que les livres d'Amadis traittent ne sont que des sornettes et contes forgez à plaisir mais ce qui est discouru dans les

Histoires tragiques sont choses véritablement advenues<sup>310</sup>.

Incompatibilité de sujets, mais aussi de style. Le partage (largement idéal) entre vérité des nouvelles et la fiction romanesque que revendique le *Thésor des histoires tragiques* n'est pas respecté par les auteurs d'histoires tragiques de la fin du seizième siècle. Le mélange entre les deux genres semble s'accroître à l'époque d'Henri IV et sous la Régence de Marie de Médicis, à l'heure de gloire du roman sentimental de Nervèze et d'Honoré d'Urfé. Les contemporains, lecteurs des histoires tragiques et des grands romans de chevalerie ou pastoraux, ont signalé cet effet d'incongruité. Ainsi, Charles Sorel, contemporain de Rosset et Camus, écrit dans son roman *Le berger extravagant* des remarques sur les histoires tragiques :

Encore qu'elles soient véritables, elles ne sont pas écrites d'un style courant et naïf, comme doit être une vraie histoire; elles sont comme les romans les plus sots du monde, et l'on y voit des lettres et des compliments amoureux remplis de galimatias<sup>311</sup>.

Pour Sorel, le style des histoires doit s'accorder au sujet, suivant le principe rhétorique de l'*aptum* : l'introduction du romanesque dans l'histoire marque une dissonance. Il y a bien un décalage entre le projet de récit véridique et le style des histoires tragiques qui cultivent un aspect romanesque et galant, présent dans les lettres. Il y a en effet de nombreuses épîtres amoureuses intégrées dans les histoires tragiques du début du dix-septième siècle. Ainsi, Jean-Baptiste Du Pont, dans l'*Enfer d'amour*, construit ses textes autour d'un échange épistolaire entre deux amants éloignés l'un de l'autre. On verra d'ailleurs que ces lettres sont perçues par les auteurs eux-mêmes comme des ornements, des artifices absolument indispensables à l'action. Du Pont les présente comme des digressions où l'auteur se laisse aller lui-même à l'expression de ses propres chagrins amoureux.

Nos lecteurs seront sans doute aussi étonnés que nous le sommes en voyant l'amour jouer le plus grand rôle dans des actions criminelles. Eh ! où n'y a-t-il pas un peu ou beaucoup d'amour ? Partout un lambeau de roman se mesle à l'histoire<sup>312</sup>.

---

<sup>310</sup> *Le trésor des histoires tragiques*, Paris, Gervais Mallot, 1581. Sur ce point, voir également Michel Simonin, « La disgrâce d'*Amadis* », in *L'encre et la lumière*, Paris, Honoré Champion, 2004.

<sup>311</sup> Charles Sorel, *Le berger extravagant*, Paris, chez Toussaint du Bray, 1628, p. 719. (Par ailleurs, Toussaint du Bray est également l'éditeur des romans sentimentaux d'Antoine de Nervèze, regroupés en 1609 puis 1611 sous le titre *Amours diverses*).

<sup>312</sup> *La bibliothèque universelle des romans*, Mai 1780, p. 115-116.

Ainsi, le cadre de l'histoire semble bien souvent en décalage avec le contenu de l'histoire. Dans tous les recueils publiés depuis Poissenot jusqu'à Camus, la présentation du cadre est toujours idyllique, positive, idéalisée, alors que les histoires ne cessent de proclamer leur vérité et de se présenter comme les relations véritables de faits avérés. C'est un lieu commun du genre de reprendre la tradition du *locus amoenus*, analysé par Ernst Robert Curtius comme une des topiques de la littérature européenne médiévale et renaissante. En ce sens, l'histoire tragique reste tributaire de la tradition romanesque européenne. Mais l'idéalisation du cadre n'est pas univoque : il y a plusieurs degrés d'idéalisation : je dirais que la présentation du cadre est soumise à deux tendances, une tendance à l'idéalisation, une tendance à la présentation sobre (chez Camus, ce trait s'accroît). Plusieurs cas se présentent : le cadre peut très bien référer à une ville connue, mais présentée de façon euphorique : chez Vérité Habanc et Bénigne Poissenot, le cadre est le plus souvent urbain : dans la cinquième histoire des *Nouvelles histoires tragiques*, Poissenot présente la ville de Montpellier comme une cité reconnue pour son université ; de même, Habanc évoque la grandeur de Poitiers, célèbre pour son université, dans l'*incipit* de sa première histoire. Les deux textes sont d'ailleurs fort proches, ce qui permet d'identifier un lieu commun, au sens de Curtius.

vous devez sçavoir que la France, entre toutes les perfections qu'elle aye, ce sont les universitez qui ont esté ordonnees pour instruire la jeunesse Françoise, afin que sortant d'icelles, il y en aye qui soient capables d'exercer les estats qui concernent le royaume et la justice. Or entre toutes, celle de Poictiers est la plus florissante et plus fameuse qu'autre qui soit dessous la Lune<sup>313</sup>.

La ville de Montpellier, renommee par toute l'Europe à cause de l'université en medecine tresfameuse, qui souloit par ici devant faire bruire son los par tout, estoit bien, avant les desolations qui luy sont survenues pour avoir changé de religion et espousé le parti des Protestants qu'elle tient encores pour le jour d'huy, une des plus belles plaisantes et delicieuses villes de la Gaule Narbonnaise<sup>314</sup>.

Ici, la présentation laudative n'entraîne pas une fictionnalisation du cadre. Elle n'est qu'un lieu commun utilisé par les écrivains de l'époque pour amorcer leur récit. Chez Poissenot, c'est un lieu historique, pris dans les troubles du temps, qui est présenté, alors que chez Habanc, le même motif de la louange de la ville est beaucoup moins orienté vers la peinture d'une ville réelle. Poitiers est pris comme une exception du monde sublunaire et non

---

<sup>313</sup> Habanc, *op. cit.*, p. 54.

<sup>314</sup> Poissenot, *op. cit.*, p. 213.

pas comme un lieu de mémoire. Cela montre que la présence voire l'omniprésence des lieux communs dans les histoires tragiques n'entraîne pas forcément un raidissement des auteurs. Ils peuvent au contraire reprendre le motif en l'infléchissant dans un sens idéalisant ou pas.

La présentation du cadre urbain peut prendre des aspects mythiques, s'idéalisant de plus en plus. Ainsi, dans la nouvelle sur Vanini, Naples est idéalisée, replacée dans un passé mythique (référence à Parthénope), présentée par une périphrase (trait de style baroque par excellence). On assiste presque ici à une légende de fondation. Mais le cadre sert ici à souligner la monstruosité de Vanini, méchant parmi les bons. Dans ce cas, le cadre a un référent réel identifiable mais est présenté de façon idyllique. Cette technique d'idéalisation progressive, on la retrouve dans l'*incipit* de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé : l'auteur présente le cadre en glissant du référent urbain, réel à l'imaginaire naturel et pastoral : on passe de Lyon, au Forez, puis aux bois où vivent les personnages principaux.

Le glissement vers la fictionnalisation et l'idéalisation du cadre devient plus net lorsque les auteurs choisissent comme cadre de l'histoire des empires lointains, pour créer des effets d'exotisme. Là, la référence au réel se perd complètement au profit d'une rêverie exotique : c'est le cas des nouvelles se passant en Perse. Cet orientalisme n'a aucune ambition mimétique, mais sert à installer le romanesque.

L'ensemble des personnages de l'histoire est également bien souvent importé du romanesque. C'est un paradoxe qui traverse les histoires : comme elles sont censées évoquer des faits réels, historiques, des événements d'actualité (c'est bien le projet des nouvelles depuis Boccace), elles utilisent des faux noms pour que les référents réels ne soient pas identifiés, se prêtant ainsi à une lecture à clé, comme dans le cas de la première nouvelle de Rosset où Henri IV et Louis XI II revêtent la pourpre orientale du grand empereur persan Alcandre et du jeune Sophi. Par ailleurs, cette lecture à clé est identifiée comme une lecture mondaine, pratiquée dans les salons. Dès les premières années du XVIIIe siècle, chez Mme de Rambouillet, cette lecture à clé joue le paradoxe de la fiction des noms et de la réalité des références. C'est ce qui explique, en théorie, l'abondance de noms hellénisants chez tous ces auteurs. Mais ces noms dérivent directement du roman sentimental : ainsi, Alidor, Calliste, Floridan et Lydie, noms mi-grecs mi-latins chez Rosset, servent de repère au lecteur qui retrouve dans les histoires tragiques des personnages romanesques auxquels il s'était habitué. Le même Rosset mêle dans son recueil des noms fictifs et des noms réels (Gauffridy, Vanini,

Bassompierre) ; il donne même au personnage romanesque un tour gascon en inventant le nom « Lindorac » ; cette hybridation du nom illustre les tensions entre romanesque et nouvelle.

Cette onomastique se retrouve dans tous les textes à la mode au début du siècle : L'*Astrée*, les romans sentimentaux d'Antoine de Nervèze ont un personnel tout droit venu de l'Arcadie primitive, dirait-on. Chez Camus, la tendance subsiste mais s'amenuise, la nouvelle se dirigeant vers le fait divers et les noms de viennent plus plausibles, plus adaptés au pays dans lequel se déroule l'action.

Cette intrusion du romanesque dans l'histoire tragique qui passe par le cadre et les personnages se marque également par la reprise de motifs, c'est-à-dire de scènes typiques que l'on retrouve dans les différents romans de chevalerie du seizième siècle. Cette reprise des motifs va dans le même sens que l'insertion du cadre et des personnages romanesques : il s'agit de faire sentir au lecteur qu'il est en pays de connaissance, de séduire par le connu. On passe par des lieux communs, des lieux obligés qui servent en quelque sorte d'appui à la fiction, de canevas préétabli : le lecteur se plaît à les reconnaître, l'auteur se plaît à les reprendre, voire à varier sur ces clichés. Dans les deux sens, le motif, le lieu commun sont des jalons indispensables tant à la lecture qu'à l'écriture. Ainsi, Jean-Claude Arnould<sup>315</sup> a montré que Vérité Habanc avait imité un chapitre d'*Amadis de Gaule* dans la sixième nouvelle de son recueil. Il reprend le motif bien connu dans le roman sentimental de l'entremetteuse en amour. Jean-Claude Arnould compare les textes tirés d'*Amadis* et de la nouvelle : Elisenne demande à sa servante Dariolette de servir d'entremetteuse auprès du roi Périon, Dariolette s'exécute et gagne la confiance du roi Périon lui aussi amoureux ; chez Habanc, la scène est jouée dans le même ordre, sous des noms différents. Mais selon J.-C. Arnould, le motif repris dans l'histoire tragique est condensé, concentré, et Habanc élimine les allusions érotiques présentes dans *Amadis*. Mais la reprise du motif n'entraîne pas de changement majeur, ni d'adaptation à l'esthétique de l'histoire tragique. La fidélité prime sur la réécriture, au prix d'effets d'incongruité.

---

<sup>315</sup> Jean-Claude Arnould, « Amadis travesti : présence du roman dans les *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques* de Vérité Habanc », in *Studi francesi*, 1990, p.78.

## 2) Techniques narratives du roman sentimental dans les histoires tragiques

Les histoires tragiques reprennent le cadre, les personnages et les motifs romanesques, les important directement et les insérant sans transition dans leur propre tissu. Le lecteur du temps sentait d'ailleurs le collage des éléments. Mais ces emprunts ne font pas basculer l'histoire tragique du côté du romanesque. Ils ont un effet de digression ; en revanche, certaines histoires peuvent basculer du côté du roman sentimental lorsque leurs auteurs les configurent comme tels. L'adoption de modes de narration des grands romans sentimentaux serait donc un deuxième stade de l'imitation où deux modèles coexistent, celui de l'histoire tragique et celui du roman sentimental. L'emploi des techniques narratives du roman sentimental entraîne un changement de genre.

Comment écrire un roman sentimental à cette époque ? Ces romans travaillent généralement sur la longueur et ont une structure à retardements : le narrateur commence par présenter les héros, les fait se séparer et raconte ensuite leurs aventures de façon parallèle, croisant les intrigues<sup>316</sup>. Chaque personnage rencontre d'autres personnages qui, à leur tour, racontent des histoires. Cette technique permet de multiplier le roman, de multiplier les intrigues et de permettre des recroisements (reconnaissance tardive). Cette manière s'adapte à la longueur, mais comment l'exporter dans des récits brefs ? Poissenot et Habanc, auteurs écrivant dans la vogue des *Amadis*, ont tenté de reprendre ce schéma narratif dans certaines de leurs histoires. Ainsi, l'intrigue de la troisième nouvelle de Vérité Habanc semble directement reprise d'*Amadis* : Tyron, le fils d'un roi, est sauvé d'un massacre par sa nourrice. Devenu un homme, il quitte sa nourrice pour parcourir le monde, se fait attaquer par des brigands. Mais il est secouru par Branfil<sup>317</sup> (qui lui ressemble trait pour trait), le neveu du duc d'Alope, qui avait ordonné le massacre de la famille de Tyron. Ils deviennent amis, comme il se doit. Apprenant la vérité sur ses origines de la bouche du fantôme de son père qui lui apparaît en songe, Tyron se bat contre le duc et fuit par les mers. Branfil le retrouve. Ils sont capturés par des pirates qui admirent leur parfaite amitié et les libèrent. Ils arrivent chez l'empereur chrétien de Trapesonde, auquel ils vont s'allier contre des ennemis païens. Tyron épousera la

---

<sup>316</sup> À ce titre, Nicole Cazauran souligne dans son article « *Amadis de Gaule en 1540 : un nouveau roman de chevalerie ?* » (in *Les Amadis en France*, cahiers V.-L. Saulnier 17) cet aspect, voyant dans *Amadis* « une suite de chapitres inégaux avec titres explicites, la table venant avant le texte, et des péripéties ordonnées selon un de ces perpétuels entrelacements où Jacques Peletier du Mans admirait l'art de tenir le lecteur en suspens. » Elle renvoie au huitième chapitre de *l'Art poétique* de Peletier du Mans (in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 310).

<sup>317</sup> Jean-Claude Arnould note dans son édition que « Branfil est dans *Amadis* le frère de Brunéo de Bonamar, ami du héros », p. 113.

filles de l'empereur grâce à l'entremise de Branfil qui la séduit à sa place, et deviendra empereur.

On retrouve ici le début d' *Amadis* : Périon, futur père d'Amadis, à la chasse, se fait secourir par un homme, qui se trouve être le roi du pays. L'enlèvement par les pirates est également un *topos* bien connu des romans de l'époque. L'arrivée en terre barbare est elle aussi un lieu commun de l'époque : on le retrouvera dans *Le Promenoir de Monsieur de Montaigne* et dans la première nouvelle de Bénigne Poissonot. La narration avance par séquences, reprenant les grandes étapes du roman de chevalerie qui fonctionne sur le modèle de la quête.

Mais, hormis ces lieux communs accumulés, l'intérêt principal de ce texte vient de sa longueur ou plutôt de l'impression de longueur, car la nouvelle fonctionne par épisodes accumulés, sans aucune tension dramatique. Les techniques narratives sont celles du roman de l'époque : on commence par raconter les aventures de Tyron, et lorsqu'on parvient à un tournant important de l'action, l'auteur se met à raconter celles de Branfil, parti à la recherche de son ami. Cette structure à retardements permet de soutenir l'attention du lecteur mais elle ne peut s'installer que sur la durée, dans un texte long. Cette nouvelle est constituée du récit d'errances des deux personnages principaux, qui se rencontrent fortuitement : c'est là la fonction de l'épisode des pirates. Cette construction narrative ne convient absolument pas à la tension de l'histoire tragique de l'époque de Rosset qui concentre davantage l'action. D'un côté, un modèle romanesque, accumulatif, celui du roman d'aventures. De l'autre, un modèle plus dramatique, qui joue aussi de l'accumulation mais qui l'unit en créant une tension narrative.

Le récit romanesque fonctionne par construction séquentielle et par embranchements, à l'instar des grands romans médiévaux en prose : lorsqu'il choisit de laisser son personnage principal pour raconter les aventures d'un autre personnage, le narrateur d' *Amadis de Gaule* déclare ouvertement qu'il change de sujet : ainsi, on trouve des formules très explicites de ce changement dans le roman : « Maintenant, l'Auteur laisse ce propos pour retourner à ce qui advint au Roy Perion<sup>318</sup> » ou bien « Or se taist l'Auteur pour le présent d'Amadis, voulant reprendre le propos de Galaor...<sup>319</sup> » On retrouve ces transitions dans les histoires tragiques

---

<sup>318</sup> *Amadis de Gaule*, chapitre IV, p. 36.

<sup>319</sup> *Ibid.*, chapitre XVI, p. 185.

configurées comme de s récits rom anesques : ainsi, chez Habanc ou Poissenot, des récits parallèles se mettent en place. Ainsi, dans la troisième nouvelle de Vérité Habanc, contant les aventures de Tyron et Branfil, on trouve à la fin de la nouvelle : « Mais revenant au duc Branfil, sçachez qu'un jour estant à la chasse, il luy print grand mal au visage qui le rendoit fort difforme, et luy concavoit peu à peu.<sup>320</sup>»

Dans le cas de cette nouvelle, on constate que Branfil sert toujours de double au héros Tyron : il accomplit ce que Tyron ne peut pas accomplir, il l'aide. Leurs rencontres sont toujours fortuites : lorsque Tyron, qui ne parvient pas à séduire sa bien-aimée, cherche un appui, il se met à repenser à Branfil, et part à sa recherche. La rencontre a lieu dans la forêt, comme au début de la nouvelle, lorsque Tyron est sauvé des brigands par Branfil. Le double du héros, Branfil, sert d'adjuvant à Tyron. Mais Habanc ne crée pas véritablement de ligne narrative à partir de ce personnage, alors qu'il aurait pu créer de véritables récits parallèles. Il n'intervient que lorsque Tyron a besoin de lui et le narrateur se contente de présenter rapidement la situation de Branfil lorsque Tyron le rencontre. Il pallie les insuffisances du héros mais n'a pas d'existence propre, il n'est pas le héros d'un fil narratif. Dans ce sens, il ne fonctionne que comme un *deus ex machina* qui délie tout obstacle. Sa présence est purement fonctionnelle.

Le romanesque ne cherche absolument pas à créer une action concentrée : chaque séquence s'ajoute à la précédente et rien ne constitue de véritable obstacle du début à la fin de la nouvelle. Chaque obstacle est levé au fur et à mesure : la guerre de l'empereur contre les païens du roi Filapart est vite résolue par la victoire du camp chrétien et ce conflit fonctionne comme un épisode inspiré de la *Chanson de Roland* ou de l'*Arioste* ; de même, le combat du héros avec le duc, meurtrier de sa famille, au début du texte, n'en traîne pas de conséquence majeure à long terme, si ce n'est la fuite de Tyron. Aucune tension n'est créée, aucun effet de fatalité. D'ailleurs, dans cette nouvelle de V. Habanc, la fin ne correspond pas à la catastrophe chère à Rosset et à Camus : en effet, Tyron remplace l'empereur, épouse sa bien-aimée et vit en parfaite harmonie avec Branfil, à qui il cèdera le trône. Ainsi, cette nouvelle s'apparenterait plus au roman de chevalerie qu'à l'histoire tragique.

La technique des récits parallèles sert donc à perpétuer le livre, à prolonger l'action,

---

<sup>320</sup> Vérité Habanc, *op. cit.*, p. 142.



sans pour autant nouer une intrigue solide. Dans ce but, on peut également avoir recours au procédé bien connu du récit enchâssé, comme le font les auteurs sentimentaux du début du siècle. Cette technique d'allongement du récit peut paraître tout à fait inadaptée au format des histoires tragiques, récits brefs cherchant à susciter des sensations de peur et de répulsion. Pourtant, on trouve ce procédé dans *L'Enfer d'amour* de Jean-Baptiste Du Pont, notamment dans la première et la dernière nouvelles. Dans la première histoire, la jeune Victoria, enlevée à son bien-aimé Philopiste par un pirate vénitien nommé Octavio, est sauvée par Zanobio, qui a défait Octavio. Elle lui raconte ses amours contrariées et malheureuses avec Philopiste. Ce récit constitue l'essentiel de la nouvelle. Ce récit enchâssé permet d'intégrer à une histoire de piraterie (la nouvelle commence par raconter les errances d'Octavio, fils indigne d'un notable vénitien, qui se fait pirate) la dimension romanesque prisée à l'époque (les amours de Philopiste et de Victoria). Il sert également de relance narrative, puisque Zanobio tombe amoureux de Victoria en entendant son récit : « Ces discours se font nouvelles fleches contre l'ame de Zanobio », l'emmène avec lui à Venise, où leurs amours connaîtront une fin funeste à cause de la jalousie de Victoria, mais permet également d'ajouter un épisode sur Zanobio. Il s'agit de relancer la narration et sur ce point, le public et l'auteur sont visiblement complices. L'histoire intercalée, la construction par épisodes font partie de l'horizon d'attente du lecteur de ce temps, comme le manifeste cette adresse :

Mais il me semble que j'entends vos curiosités me demander importunement qui est ce Zanobio, je suis content de vous le faire cognoistre, et vous dire l'occasion qui l'avait porté en cest endroit<sup>321</sup>.

Ainsi, que l'on prenne une histoire tragique contemporaine des *Amadis* ou des romans sentimentaux du début du XVII<sup>e</sup> siècle, on constate une même tendance à l'allongement, à l'éparpillement de la narration en de multiples fils, qui ne sont pas toujours reliés ou concentrés. Contrairement aux histoires tragiques apparentées au fait divers ou aux nouvelles historiques, les histoires tragiques à tendance romanesque tablent sur la longueur, adoptent des techniques narratives de procrastination ou de multiplication de sous-intrigues, certains épisodes constituant de véritables relances narratives. Elles ne semblent garder de tragique que le dénouement funeste (encore que cela ne soit pas une constante), et se rapprochent du roman. Ces textes peuvent être lus à la fois comme des romans ou des histoires tragiques, ils participent des deux genres, en empruntant thèmes et techniques narratives aux deux modèles.

---

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 64.

### 3) Entre histoire tragique et roman sentimental : Nervèze et Du Pont

Si l'on consulte la bibliographie donnée par Sergio Poli dans son ouvrage *Les histoire(s) tragique(s) : Anthologie/Typologie*, on constate une floraison d'ouvrages au début du siècle, tels *Les Amours diverses* d'Antoine de Nervèze, *L'Enfer d'amour* de Jean-Baptiste du Pont, *L'Histoire des amours tragiques de ce temps* d'Isaac de Laffemas. Pour Sergio Poli, ces textes relèvent de l'histoire tragique, bien qu'il ne justifie à aucun moment leur appartenance. Ces livres semblent osciller entre un modèle romanesque, inspiré du roman grec et des grands romans sentimentaux (*l'Astrée* viendra peu après) et un modèle d'histoire tragique, telle qu'on la pratiquait dans les années 1580. Cette double postulation se retrouve dans les titres eux-mêmes : *L'Histoire des amours tragiques de ce temps* combine les deux pôles. Le paratexte de ces ouvrages montre lui aussi une tension vers l'histoire tragique. Ainsi, le livre de Laffemas commence traditionnellement par un sonnet destiné au lecteur, qui sert d'avertissement (et d'appât) et qui reprend les principaux traits des préfaces et avertissements aux lecteurs des auteurs d'histoires tragiques : il configure le mode de lecture approprié au texte en plaçant le lecteur dans un contexte d'histoire tragique :

Ce ne sont pas icy les fureurs & les rages  
De ceux-là que la fable a rendus furieux  
Ce sont d'autres effets, ce sont d'autres outrages  
Qu'on appelle en amour des maux contagieux.

Vous y verrez jouer d'étranges personnages  
Si vous voulez donner cette horreur à vos yeux  
Et le sang respandu parmy tant de carnages  
Faire rougir de honte, & la terre & les cieux.

Non, non, ce ne sont pas boutades poetiques,  
Des discours inventés, & des feintes tragiques  
Que je veuille donner à la postérité.

Ce sont de nostre temps les amours veritables,  
Et si l'on affectoit anciennement les fables  
Je n'affecte aujourd'huy rien que la verité.

Proclamation de la vérité et de l'actualité des sujets, annonce de scènes sanglantes, prescription de l'horreur : tout est fait pour indiquer au lecteur qu'il doit recevoir cet ouvrage comme une histoire tragique. Cependant, si le cadre général de la préface des histoires tragiques est repris, on peut s'interroger sur le refus des feintes tragiques du vers 9. L'auteur

critique-t-il le genre tragique qui n'expose que des personnages élevés, bibliques ou historiques ? Ou bien s'agit-il d'une mise à distance de l'histoire tragique même ? En tout cas, le poème s'inscrit dans une stratégie de séduction adressée à un lecteur d'histoire tragique, puisqu'elle en reprend tous les lieux communs.

Cet effet de dissonance n'est pas isolé. En effet, après ce poème qui configure le texte comme une histoire tragique, l'auteur insère une dédicace à Monsieur du Lis, conseiller du Roi. Or, ce texte va à contre-courant. Au lieu d'insister sur l'utilité morale de la lecture des histoires tragiques, il affirme que son livre doit servir de divertissement, renvoyant au loisir privé : « lorsque que vous désirez deslasser vostre esprit de ses courses qu'il faict dans les bons livres<sup>322</sup>. » La disparition de la lecture morale avant tout se retrouve dans d'autres histoires de la même époque : *Le Promenoir de Monsieur de Montaigne*, dont nous parlerons plus en détail dans les chapitres suivants, se présente comme une récréation apportée par Marie de Gournay à son père d'alliance, Michel de Montaigne. Quant aux trois nouvelles de *L'Enfer d'amour*, elles sont définies par leur auteur comme « petit relasche de mes plus serieuses occupations<sup>323</sup> », le divertissement devenant ainsi la raison principale de l'écriture du livre et non pas seulement de sa lecture.

#### *Longueur et unification : la remise en cause de la diversité ?*

Le paratexte montre donc une hésitation générique. Ces textes ne s'inscrivent pas exclusivement dans le cadre de l'histoire tragique. Leur forme même ne semble pas correspondre au recueil d'histoires tragiques. En effet, le recueil n'exhibe plus une diversité de sujets, ne fait plus montre de sa variété. Une tendance unificatrice traverse ces livres, allant du regroupement thématique à l'abandon de la forme du recueil. Pour voir ces changements formels, examinons la composition de deux ouvrages : celui de Nervèze et celui de Laffemas. Ainsi, le livre d'Antoine de Nervèze, *Les Amours diverses, divisées en sept histoires*, paru en 1606, à Paris, chez Toussaint du Bray (le même libraire qui publiera Laffemas en 1607), regroupe plusieurs « romans » écrits dès les années 1590. Les différents textes (assez longs) ne sont pas liés entre eux, mais reposent sur les mêmes lieux communs et conventions d'écriture. Nervèze a choisi de regrouper ses œuvres profanes : « je les ay voulu lier ensemble, & reduire le nombre (auquel le sort d'Amour les a limitez) à un seul corps, afin que l'unité de ces enfants soit le symbole de leur étroite fraternité, & de l'unique amour qu'a eu

---

<sup>322</sup> Laffemas, *L'histoire des amours tragiques de ce temps*, Paris, chez Toussaint du Bray, 1607, p. 5.

<sup>323</sup> Du Pont, *L'enfer d'amour*, éd. Sergio Poli, « avis aux lecteurs ».

leur père<sup>324</sup>. »

L'ouvrage de Laffemas pousse l'unification plus loin que celui de Nervèze. En effet, le texte se présente comme une seule histoire contenue de plus de 200 pages. Cette *Histoire des amours tragiques de ce temps*, publiée un an après les *Amours diverses* de Nervèze par le même éditeur parisien, Toussaint du Bray, met en scène deux frères jumeaux, Floris et Loris, qui rencontrent deux sœurs jumelles, accompagnées de deux cousins. Ces six personnages, réunis chez les deux sœurs, se racontent à tour de rôle, des histoires sanglantes ; une fois le premier cycle achevé, un des deux frères raconte une seconde histoire. Laffemas reprend le modèle de *L'Heptaméron* et insère sept histoires qui sont des histoires tragiques. L'auteur ne se prive pas de manifester l'extrême émotion du public à l'écoute de ces histoires insupportables. Le processus d'invention et de récitation des histoires tragiques s'interrompt lorsque les deux frères tuent en duel des rivaux en amour. À partir de ce moment, la fin du livre plonge dans le romanesque : les frères fuient par les mers, s'illustrent comme de grands guerriers dans un empire lointain, se séparent, tombent amoureux de la même femme et s'entretuent pour elle ; leur sœur, qui ne les avait pas revus depuis l'enfance, apprend leur destin par un serviteur qui raconte l'aventure des deux frères comme une nouvelle histoire tragique. Enfin, les deux sœurs aimées des jumeaux entrent au couvent, désespérées. Ce livre de Laffemas manifeste une nette tension entre l'histoire tragique et le romanesque : on insère des histoires tragiques dans un tissu romanesque, et le récit-cadre devient lui-même une histoire tragique. On peut y voir une mise en abyme du récit cadre. Laffemas privilégie la continuité romanesque en développant un récit cadre abandonné dans les recueils d'histoires tragiques de la fin du seizième siècle. Il joue avec les modèles de narration connus à son époque : le texte commence comme un roman sentimental, inspiré du roman grec, devient un nouvel *Heptaméron*, puis retrouve une dimension romanesque à la fin. L'histoire tragique réapparaît comme une récréation. L'invasion du romanesque est achevée : on assiste à un véritable renversement de dominance : l'histoire tragique ne sert qu'à ponctuer le texte et prépare la mise en abyme finale. Cette prédominance du romanesque se voit dans les thématiques de ces mêmes livres, qui reposent bien souvent sur une exclusion du tragique.

### *Élimination du tragique et omniprésence du romanesque*

Si l'on compare les différentes rééditions des *Amours diverses*, on constate une

---

<sup>324</sup> Antoine de Nervèze, *Les Amours diverses, divisées en sept histoires*, Paris, chez Toussaint du Bray, 1606, p. 1.

élimination de tout ce qui ne concerne pas l'amour. Ainsi, en 1606 et en 1609, les Amours diverses comprenaient « deux discours, le premier sur la mort d'un jeune gentilhomme françois condamné à la mort en la ville de Salamanque, en Espagne, le second, sur la mort d'une jeune damoiselle agée de dix-sept à dix-huit ans executée en la ville de Padoue, au mois de décembre dernier ». En 1606, ces deux discours figurent en annexe : ils ne comptent pas parmi les sept histoires. Leur titre établit un fort contraste avec le titre des autres textes contenant tous le mot « amour<sup>325</sup> » En 1609, les deux discours figurent encore dans l'ouvrage mais leur présentation dans la table des matières de l'ouvrage diffère : ce sont « deux histoires, la première, tragique, sur la mort d'une jeune damoiselle âgée de dixsept à dixhuit ans, executée dans la ville de Padoue au mois de décembre dernier. La seconde, de la délivrance d'un jeune gentilhomme françois, escolier, condamné à la mort, en la ville de Salamanque, en Espagne. » Les discours sont devenus des histoires, leur ordre est inversé et la première histoire est qualifiée de tragique. En revanche, ces deux textes disparaîtront de l'édition de 1611, qui a pourtant été augmentée (on passe de sept à dix histoires).

Au fil des rééditions, on assiste donc à une irrésistible concentration sur le sentimental. C'est un fait d'époque : c'est dans ces années que *L'Astrée* est publiée. Si l'on examine les thématiques de ces textes, on ne peut que constater leur romanesque (poussé jusqu'au comble) et leur dimension héroïque, et non tragique. En effet, la catastrophe finale (que l'on retrouve dans toutes les histoires tragiques) n'est pas une constante : il peut y avoir des fins heureuses. Ainsi, l'histoire de Birene et Olympe finit par le mariage inespéré des deux héros. La dimension romanesque est marquée par l'insistance sur le voyage, épisode que l'on retrouve dans toutes les histoires de Nervèze. Ces voyages permettent à l'auteur de créer une forme d'exotisme et de donner une dimension héroïque à l'action : ainsi, Léandre, jeune chevalier repoussé par sa belle, va combattre en Perse chez le Sophi. Dans le même esprit, la première histoire du recueil est une reprise avouée de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, ouvrage fort à la mode en ce temps.

Au début du siècle, la mode est au romanesque, et l'histoire tragique est délaissée ou bien transformée par les auteurs qui veulent plaire au public. Les historiens de la littérature

---

<sup>325</sup> Voici les titres des six histoires de l'édition de 1609 présentées dans la « table des histoires contenues en ce premier tome » : « Les Amours de Clorinde, Les Amours de Birene, Les Amours de Melliflore, Les Amours de Filandre, Les Amours de Palmelie, Les Amours de Florigene ». La thématique unissant ces histoires est pour le moins appuyée. On comprend que les deux histoires « tragiques » soient mises en annexe, détachées de ces six histoires.

ont repéré cette concurrence entre les deux modes : celle de l'histoire tragique et celle du roman sentimental. Pour Sergio Poli, sous Henri IV, le public est las d'histoires sanglantes qui lui rappellent le climat des guerres de religion. Le roman sentimental, en présentant la vision d'un monde idéal, ordonné, répond aux attentes d'un public de cour. Idéologiquement, le roman sentimental est contemporain de la propagande royale qui voit en Henri IV un souverain pacifique. L'harmonie et la concorde (relatives) du royaume se retrouvent à l'intérieur de la fiction. Ainsi, l'historien italien Corrado Vivanti considère que « le nom d'Astrée condense les espoirs d'une nouvelle société pacifiée. D'Urfé, ancien ligueur, a dédié son livre au roi, voulant « offrir Astrée à ce grand roi »<sup>326</sup> »

C'est donc en intégrant les codes du romanesque que l'histoire tragique survit dans les premières années du XVII<sup>e</sup> siècle, avant que Rosset ne remette au goût du jour le genre en 1614. Les trois nouvelles de *L'Enfer d'amour* de Jean-Baptiste Du Pont illustrent cette transition entre les deux genres. Ce recueil illustre le comble du mélange : les éléments romanesques prennent totalement le dessus sur les éléments constitutifs de l'histoire tragique. Concentrons-nous sur la première histoire de ce recueil.

Le traditionnel éloge de la ville (Venise, en l'occurrence) où se déroule l'action est repris mais en quelque sorte détourné :

Mais les merveilles de cest Estat vous sont assez cogneues, je ne veux pas promener davantage vostre loisir dans le champ de ses louanges<sup>327</sup>

Ce détournement des lieux communs se manifeste également dans l'*incipit* du texte, où l'auteur prétend adresser sa peinture des tourments de l'amour à sa belle :

Vous le scavez, ma belle, qui m'avez veu si souvent eslancer des souspirs de feu et verser des larmes de sang au milieu des tourments, dont vos yeux estoient les bourreaux<sup>328</sup>.

La galanterie donne le ton : il ne s'agit plus de mettre en garde le lecteur contre un spectacle horrible et de l'incliner à tirer un exemple moral du texte ; le texte devient un

---

<sup>326</sup> Corrado Vivanti, *Guerre civile et paix religieuse dans la France d'Henri IV*, « La mesure des choses », Paris, Desjonquères, 2006, p. 95.

<sup>327</sup> Du Pont, *L'enfer d'amour*, p. 47.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 47.

hommage, et s'il y a souffrance, elle émane du narrateur et non des personnages. Ainsi, on trouve, dans le corps du récit, lorsque le narrateur se lance dans une diatribe contre l'inconstance des femmes, ce commentaire : « Tout beau ma plume, que tu n'offences la belle que j'adore, en parlant généralement. Je vous excepte de la règle, belle ame<sup>329</sup>. »

Cette apostrophe est un moyen de couper court à une digression, mais c'est aussi un moyen de réaffirmer la dimension galante, le texte constituant une offrande à la lectrice. Cette adresse (généralement galante) à un destinataire, cette oralisation de l'histoire, qui a vait disparu chez Poissenot et Habanc, se retrouve dans d'autres nouvelles du temps, notamment chez Nervèze et Laffemas mais aussi chez Marie de Gournay, dans *Le Promenoir de Monsieur de Montaigne*, où la narratrice s'adresse directement à Montaigne. Cette inscription de l'histoire dans un contexte galant et amoureux est renforcée par la présence de pièces poétiques amoureuses en début de recueil : sonnet, épigramme, stances adressées à la bien-aimée. Cette présence de poèmes en début de recueil n'est certes pas nouvelle, c'est au contraire une constante des contes du seizième siècle mais chez Habanc ou Poissenot, les poèmes introducteurs sont beaucoup moins liés à la poésie amoureuse. Ce sont davantage des « pièces de contact », pour reprendre l'expression de V. - L. Saulnier à propos des épigrammes de la Renaissance.

Les poèmes se retrouvent dans le corps même de l'histoire, constituée d'une série d'échanges de poèmes ou d'épîtres galantes entre les amants séparés. Ces pièces, comble de la poésie amoureuse baroque du début du siècle, constituent l'essentiel de l'histoire en termes de quantité. On peut dire que ce sont elles qui font « avancer » l'action, notamment celle de l'histoire intercalée. Elles sont à la fois des éléments constitutifs de l'histoire (puisque ce sont les seuls moyens de communiquer entre les amants, et que c'est à travers elles que le lecteur comprend la progression de l'amour, de la souffrance, de la jalousie chez les personnages) et des suppléments, des artifices ajoutés pour séduire un public friand de romanesque. Elles servent à l'action mais sont responsables du piétinement de cette même action, introduisant des pauses. Ce sont bien des lieux communs, des ensembles textuels presque autonomes, que l'on pourrait multiplier à l'infini et transposer dans d'autres textes, sans entrâner de modifications dans l'intrigue principale.

Le lecteur du XVII<sup>e</sup> siècle voyait lui aussi ces passages comme des suppléments. On comprend en lisant ces nouvelles le jugement de Charles Sorel, mentionné plus haut, qui

---

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 52.

montre l'incompatibilité de style entre un sujet tragique et ces artifices poétiques, autant sophistiqués que stéréotypés.

Cette écriture des lieux communs passe donc par une reprise de motifs et d'éléments romanesques, directement injectés dans l'histoire tragique, par des auteurs soucieux de suivre la mode du temps. Ils ne paraissent pas être en harmonie avec le cadre de l'histoire tragique ; ils font saillie, ils ressemblent véritablement à des digressions.



## CHAPITRE X : La diversité contre l'unité : éléments périphériques, discours et digressions dans les histoires tragiques

*L'œuvre comme polygraphie.*

J'imagine une critique antis structurale ; elle ne rechercherait pas l'ordre, mais le désordre de l'œuvre ; il lui suffirait pour cela de considérer toute œuvre comme encyclopédie : chaque texte ne peut-il se définir par le nombre d'objets disparates (de savoir, de sensualité qu'il met en scène à l'aide de simples figures de contiguïtés (métonymies et asyndètes) ? comme encyclopédie, l'œuvre étendue une liste d'objets hétéroclites et cette liste est l'antistructure de l'œuvre, son obscure et folle polygraphie<sup>330</sup>.

L'analyse formelle des histoires tragiques nous a amené à considérer la pluralité des modèles narratifs dans les recueils, ballottés entre plusieurs tendances : fait divers, romanesque, nouvelle historique, histoire prodigieuse. Les histoires tragiques ne sont donc pas des textes lisses. Le texte est au contraire étoilé, hétéroclite, traversé de discours, par lequel les auteurs jugent leurs héros, commentent leurs actes, guident la lecture et indiquent au lecteur comment interpréter les histoires, mais c'est aussi par le discours que passe l'encyclopédie de certains auteurs, leur souci de compiler les faits admirables de leur époque, sous la forme de digressions, leur « obscure et folle polygraphie. » Cette polygraphie, l'analyse doit l'envisager en tant que telle, sans tenter de la réduire à un système, même si l'on constate une organisation en réseaux cohérents voire indépendants de cette polygraphie apparemment due au hasard, à un « flux de caquet », comme dirait Montaigne. Nous voici face au paradoxe posé par Michel Charles<sup>331</sup> :

L'écriture digressive en appelle au travail d'une lecture régressive qui, au terme et en pratique, la nie comme telle. La régression n'est plus alors, en effet, redécouverte d'un pluriel, d'une essentielle digressivité, mais correction des débordements de l'écrivain par la fixation d'une référence originaire ; bref, une progression à l'envers.

Ainsi, l'écriture peut être digressive, mais la lecture (critique), régressive, cherche toujours une continuité, la (re)compose. Comme le dit Michel Charles, « peut-être suffit-il de ne jamais conclure de la cohérence de la lecture à la cohérence du texte lui-même<sup>332</sup>. »

---

<sup>330</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, "Écrivains de toujours", 1975, p. 151.

<sup>331</sup> Michel Charles, « Digression, régression (Arabesques) », in *Poétique* n°40, novembre 1979, p. 398.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 407.

1) *Eléments non narratifs : ornements, adjuvants, éléments parasites, digressions*

L'examen des divers modèles narratifs des histoires tragiques a montré, sous l'apparente unité de ces textes, tout un éventail de narrations. Mais la diversité narrative n'est pas la seule observable. On constate dans les textes la présence, voire l'omniprésence d'éléments qui n'appartiennent pas directement au récit : vers cités, poèmes, maximes, commentaires moraux et généralisants. Ces éléments reviennent dans de nombreuses histoires, si bien qu'ils en deviennent presque des composants. Comment les définir, comment les classer? Les désigner sous le terme général de « digression » serait commode mais il faudrait discerner plusieurs types dans ces éléments qui n'ont pas tous le même lien au récit ni les mêmes fonctions.

Nous prendrons le terme de "digression" dans le sens défini par l'ouvrage théorique de référence sur la question, *Stratégies discursives : digression, transition, suspens* de Randa Sabry. L'auteur y trace un historique de la notion de digression de la rhétorique antique aux traités du XVIII<sup>e</sup> siècle où elle montre les différentes fonctions attribuées à la digression chez les latins et à l'époque moderne : chez Cicéron, la digression (*egressio*) est un élément structurant du discours (mais uniquement lorsqu'il est identifié au « lieu commun », défini comme « un argument qui peut être transféré d'un procès à un autre » dans le *De oratore*) et permet de passer du cas particulier au général; à ce titre, Francis Goyet, dans *Le Sublime du lieu commun*, a bien montré tous les enjeux du lieu commun, qui peut être perçu comme une digression menaçant l'ordre du discours : dans les chapitres III et IV de la première partie de son ouvrage, il expose les différences entre la théorie de Cicéron qui accepte la digression comme lieu commun et la théorie d'Hermagoras qui inclut la digression dans les parties du discours. Cicéron, dans le *De oratore*, en faisant du lieu commun le lieu de passage du *docere* au *movere*, sauve l'ordre du discours et donne une fonction à la digression qui est fixée et perd son indépendance. Quintilien, quant à lui, envisage trois fonctions de la digression : une fonction stratégique (qui reprend la généralisation vue par Cicéron), une fonction pathétique et une fonction ornementale. Ainsi, « elle devient un procédé ou mieux une potentialité d'amplification qui peut se greffer sur tout élément et se surajouter ainsi à l'articulation naturelle du discours <sup>333</sup>. » La digression est ensuite bannie par la rhétorique classique qui promet une idée de texte lisse et unifiée : elle est au mieux un « agrément », au pire une faute.

---

<sup>333</sup> Randa Sabry, *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1992, p. 19.

Après cet historique, Randa Sabry distingue plusieurs types de digression : la « digression programmatique », qui « s'annonce et se justifie elle-même » (« est digression ce qui se signale comme tel »), et la « digression dérive », non annoncée. D'un côté un excursus clairement délimité et contrôlé; de l'autre, une expansion du discours apparemment liée au hasard ou à l'emballement de la plume. La question est donc celle des limites de la notion : quand commence et finit la digression ? La longueur de l'élément surajouté suffit-elle à faire la digression ? Doit-on uniquement penser la digression en termes de « décrochage » textuel ou de « raccrochage » ? Dès lors, imaginons un cas limite : une digression particulièrement longue et qui ne se manifeste pas comme fragment en décalage par rapport à un sujet central pourrait-elle devenir le centre du propos ? S'interroger sur la place, le statut de la digression et son lien au propos principal, nous amène à poser la question d'une hiérarchie -peut-être mobile- des parties (récit, discours, digressions, exemples) dans les histoires tragiques. Par ailleurs, bon nombre de digressions repérables dans les textes relèvent des trois fonctions formulées par Quintilien.

À la lecture des histoires tragiques, on peut distinguer de façon empirique deux grands types d'interventions : les éléments qui relèvent de la citation (vers d'auteurs latins ou français cités par l'auteur), et ceux qui relèvent du discours.

Les citations, plus ou moins longues, dont les auteurs ne précisent que très rarement la provenance, sont conçues comme des « agréments », des éléments séduisants pour le lecteur : dans *Le Promenoir de Monsieur de Montaigne*, Marie de Gournay cite constamment Catulle et Virgile, dans sa propre traduction. Ces éléments seraient donc de l'ordre de l'ornementation. C'est ce que réprovoque Jean-Pierre Camus dans la préface à son premier recueil d'histoires tragiques, *Les Événements funestes*, publié en 1628, lorsqu'il refuse les « fards d'éloquence » des romans sentimentaux.

Cette considération s'inscrit dans une tradition rhétorique qui remonte à Quintilien, pour qui la digression est soit « un adjuvant soit un ornement ». Ornement, agrément : c'est bien ainsi que Ramus conçoit la digression lorsqu'il écrit dans *La Dialectique* qu'il y a un lien entre la « délectation » de l'auditeur et la digression.

Le deuxième type d'élément, le discours, est à mettre au compte du narrateur qui se manifeste à de nombreuses reprises dans les histoires. Ces interventions plus ou moins

longues ont différentes fonctions : il s'agit souvent de donner une morale au lecteur, de le guider dans l'interprétation des récits : c'est une fonction de généralisation et c'est ce qui permet aux histoires d'être exemplaires. Sans ces commentaires généraux, comment transformer l'histoire en leçon morale? À ce titre, ces formes de discours interviennent à des endroits-clés des histoires, au début et à la fin. L'histoire tragique est cadrée par un discours général qui lui confère une signification et transforme le récit en exemple, dans la tradition de l'exemplum médiéval. Ce fonctionnement paraît attendu. Cicéron considérait que la digression avait une fonction structurale et permettait de passer du particulier au général, de la *causa* aux *loci communi*. Le commentaire sert donc de passerelle vers la généralité et l'exemplarité.

D'autres interventions sont des appels à la pitié adressés aux lecteurs, des exhortations lancées par le conteur aux personnages de la fiction. Ils ont une fonction plus dramatique et cherchent à émouvoir par l'identification des lecteurs aux personnages du récit. On les trouve aux moments les plus dramatiques du récit dans les histoires de Rosset, et semblent reprendre la fonction de déploration du chœur dans la tragédie antique. Cela correspond à la fonction pathétique de la digression prévue par la rhétorique antique, de Cicéron à Quintilien.

On aurait donc un fonctionnement rhétorique attendu de ces éléments de discours : généralisation du propos permettant l'exemplarité de l'histoire, appel au lecteur à des fins pathétiques. À ce titre, ces éléments ont une place précise dans le texte, liée à leur fonction, et codée par la rhétorique antique : on les trouve en priorité dans l'exorde et la conclusion d'un texte, lorsqu'il s'agit d'emporter la conviction d'un lecteur ou de généraliser le propos. Mais que penser lorsque ces éléments de discours ou de citation envahissent les histoires et se greffent au récit, en permanence et hors des lieux réservés (début et fin)? Ils interviennent dans le cours de la narration, interrompent la progression du récit, fonctionnent comme des éléments *parasites*, dans le sens où ils ne servent plus le récit principal. Ils ont leur indépendance par rapport au récit, transformant l'histoire en texte composite. Dès lors, ces éléments, par leur abondance et leur longueur, menaceraient le sujet principal et sortiraient de leur fonction rhétorique traditionnelle d'adjuvant, pour devenir de véritables textes parallèles, créant des réseaux indépendants et lisibles pour eux-mêmes.

Il faut envisager leur rattachement au corps principal de l'histoire tragique, le récit : sont-ils vraiment intégrés au récit, par quels moyens textuels la liaison s'effectue-t-elle? Ou bien sont-ils clairement déliés, fonctionnent-ils comme des digressions? Menacent-ils par

leur présence, voire leur omniprésence, la cohésion du récit ? Il peut même arriver, dans *Le Promenoir de Monsieur de Montaigne* de Marie de Gournay, la "fil le d'alliance" de l'essayiste (texte que nous examinerons en détail), que ces éléments "digressifs" deviennent, par leur omniprésence, l'élément premier de l'histoire tragique, plaçant le récit en seconde position. Dans ces cas, l'histoire tragique que dérive vers un autre genre, le « discours bigarré » (pour reprendre une expression de Gabriel-André Pérouse), ou l'essai.

## 2) *Présence et omniprésence du discours : construction de l'exemplarité*

L'histoire tragique raconte des épisodes sanglants, crimes ou coups de la fortune. Pour justifier des tableaux sordides, les auteurs leur donnent une valeur morale : il s'agit de montrer le vice pour en dégoûter les lecteurs et les conduire à préférer la vertu. Comme l'ensemble de la production romanesque de l'époque, ces histoires sont donc sensées édifier. Mais la valeur morale peut paraître au second plan dans de nombreux textes. Il faut donc s'interroger sur la façon dont le texte paraît exemplaire directement ou indirectement : quels sont les mécanismes textuels qui donnent une portée exemplaire aux récits ? Peut-on en proposer un classement ? Le texte se propose-t-il ouvertement comme un apologue ou bien la moralité à en tirer apparaît-elle au détour du récit, cachée ?

### *Le programme théorique des auteurs : montrer le vice pour inspirer la vertu*

Tous les auteurs reprennent l'idée de l'utilité des histoires à des fins morales. Ce lieu commun de la littérature de l'époque, on le trouve dès Belleforest puis dans toutes les préfaces de recueil de ceux de Poissenot (1586) à ceux de Camus (1630). Dans les dernières lignes de l'histoire CVIII racontant la vengeance d'Amleth, Belleforest s'adresse à son lecteur en l'exhortant à pratiquer une lecture morale :

Mais vous qui lisez ceci, je vous prie ne ressembler l'araignée qui se repaît de la corruption qui est es fleurs et fruits dans un verger, là où l'abeille recueille son miel des fleurs les plus suaves et mieux flairantes qu'elle sait choisir. Car l'homme bien né, faut qu'il lise la vie du paillard, ivrogne, cruel, voleur et sanguinaire, non pour l'ensuivre ni souiller son âme de telles immondices, ains pour éviter la paillardise, fuir le débord et superfluités es banquets et suivre la modestie, continence et courtoisie qui recommande Amleth en ce discours<sup>334</sup>.

<sup>334</sup> Christian Biet (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2006, p. 544.

La reprise de l'image topique de l'abeille qui tire le suc des fleurs, associée au lecteur modèle, que l'on trouve déjà chez Sénèque et que Montaigne reprendra dans les *Essais*, peut nous amener à mesurer la part de convention qu'il y a dans cette mise en garde contre les mauvaises lectures qui reposeraient sur l'imitation pure et simple. Pour Belleforest, le lecteur modèle est avant tout un « homme bien né » et la lecture morale repose plus sur la dignité morale du lecteur que sur sa compétence herméneutique. La lecture morale repose sur une alchimie qui consiste à tirer le remède du mal et qui n'est possible que si le lecteur a des prédispositions pour le bien, s'il connaît déjà le bien, du fait de sa bonne naissance, dans la logique de Belleforest. Bien évidemment, il faut peser la part de flatterie envers les nobles dans cette adresse d'un auteur ambitieux et toujours à la recherche de protections.

Poissenot reprend à son compte la nécessité d'une lecture morale, quelques années après le conteur commingeois. L'auteur des *Nouvelles histoires tragiques*, dans le prologue de son livre, justifie son projet : il s'agit de montrer les vices aux lecteurs pour leur en faire voir l'horreur. Voulant répondre à une objection de ses adversaires (notre nature étant faible et propice au mal, il ne faut pas proposer des histoires tragiques qui excitent les passions), il écrit :

Je respondray en deux mots à ces objections que, comme le soleil penetre la verriere sans la casser, lui it dedans les privez et lieux pleins d'immondices sans rien perdre de sa splendeur, ainsi tout bon esprit passera par dessus les traits d'incontinence et impudicité qui se trouvent en quelque discours non figurez par l'auteur à autre intention sinon pour les fuir, sans s'engluer au glu où il verra les autres estre demeurez pour gage. L'histoire y perdrait toute sa grace si les choses n'y estoient representees au vif et ex primees comme en un tableau, ainsi qu'elles se sont passées. Les vices y sont blasmez, on y loue la vertu, on appelle bois ce qui est bois, pommé ce qui est pommé ; et n'y peut-on licitement desguiser ou masquer d'une fardee vertu ce qui n'est ni vertueux ni louable<sup>335</sup>.

La compétence du lecteur est sollicitée pour faire une lecture utile, au second degré. Il ne s'agit plus aussi simplement que chez Belleforest de compétences innées mais d'une réelle activité herméneutique, celle du « bon esprit » capable de voir un sens second. Il faut passer dessus les impudicités et ne pas s'y arrêter. La peinture du vice y est doublement justifiée : pour des raisons morales, puisque le bon lecteur est capable de passer au-delà, et pour des raisons esthétiques, parce que l'histoire tire son intérêt et sa beauté de la vive peinture du mal. Ce paradoxe de la beauté du mal, à la source même de la nécessité d'une lecture exemplaire,

---

<sup>335</sup> Poissenot, *op. cit.*, p. 49-50.

qui refuse l'imitation des héros par le lecteur, se retrouve dans les autres recueils d'histoires tragiques et en devient le moteur. En 1628, l'évêque Camus, qui s'était illustré dans le genre du roman dévot, écrit son premier recueil d'histoires tragiques, les *Événements funestes*, et reprend cette idée de l'éducation par l'honneur mais de façon biaisée en critiquant ses prédécesseurs.

Voilà les écrits de cette forme, qui sont tombés sous ma vue. Non que je me sois donné la patience de les lire distinctement ; mais j'en ai couru quelques pièces comme pour leur taster le pouls et m'informer de la langue et du pays. Mais pour dire en général ce qu'il m'en semble, je ne puis mieux comparer ces nouvelles rhapsodies qu'à de beaux parterres, mais qui ont des serpents cachés sous leurs fleurs ; à des prairies agréables à l'œil mais jonchées de ciguë et d'aconit ; à des salades où il y a des herbes venimeuses ; à ces ouvrages d'orfèvrerie, où il y a du faux aloi et des happelourdes ; à ces mets que les friands appellent pots-pourris, délicats au goût, mais préjudiciables à la santé ; et au cheval de Troie, d'où sortirent les soldats qui mirent en cendre cette belle ville. Ceci, je ne le dis point tant pour décrier mes adversaires que pour rendre témoignage à la vérité. Or, mon cher lecteur, c'est cette espèce de romans que je m'efforce de supplanter par ces Événements singuliers que j'offre à ta vue. Tu n'y verras pas ces fards d'éloquence et ces industrieux ornements dont mes antagonistes parent leurs contes ridicules pour les faire couler plus doucement dans les esprits de ceux qui s'amusent après leurs chimères. Mais tu y verras des beautés naïves et sans art, je veux dire des exemples qui empruntent toute leur grâce et leur valeur de la force de la vérité qui les soutient, et dont les témoignages se voient dans les temps, les lieux et les personnes. Tous ces Événements que j'appelle singuliers, tant pour être rares et notables, que pour n'avoir point de connexité les uns avec les autres, chacun faisant son corps, ont comme à prix fait ou un vice à décrier, ou une vertu à paralyser, mon but étant (et c'est aussi la fin de toute bonne histoire) de retirer du mal, et d'exciter au bien, de donner une sainte horreur des actions mauvaises, et un juste desir des bonnes, y ajoutant à tout propos des traits courts mais pressants comme des aiguillons qui poussent à bien faire, et autant de mors qui retiennent de faire le mal. Tantost faisant voir la récompense de la bonté, tantost le chastiment de la malice, afin que l'Amour et la Crainte maintiennent les bons et retiennent les méchants en leur devoir. Voilà le blanc où vise cet ouvrage, duquel au moins l'intention ne peut être improuvée<sup>336</sup>.

La réduction des ornements correspond à une simplification et à une épuration des histoires tragiques qui deviennent des « exemples qui empruntent toute leur grâce et leur valeur de la force de la vérité qui les soutient, et dont les témoignages se voient dans les temps, les lieux et les personnes » : Camus reprend une forme en la moralisant davantage, en mettant au premier plan l'aspect exemplaire et édifiant, que les lecteurs subtils devaient déceler chez Poissenoët. L'évêque va peu à peu accentuer l'aspect pédagogique de sa

---

<sup>336</sup> Camus, *Les événements singuliers*, Lyon, 1628, avant-propos.

démarche et prétend utiliser les passions contre elles-mêmes. Ainsi, dans son dernier recueil d'histoires tragiques, *Les Rencontres funestes*, il éclaire son lecteur sur le but de l'œuvre :

Icy donc, Lecteur, tu apprendras à detester les Gens de sang et de tromperie, que Dieu m'esme a en abomination, et dont il m'enace de couper la vie par le milieu de son cours. Comme aussi à tenir en bride ces furieuses Passions, qui, comme des torrens impetueux, font autant de ravage en la société des hommes.

Icy les esprits sombres et melancholiques trouveront de quoy repaistre leur humeur noire, et les Joyeux de quoy temperer les bouillons de leur sang. Que si les meilleures loix se font des plus mauvaises humeurs, les pires actions ne feront-elles pas les plus salutaires exemples, puisque le venin m'esme entre dans la composition de la theriaque<sup>337</sup>.

L'histoire tragique fait figure de contre-poison et il s'agit non seulement de brider les passions mais de les rendre inoffensives. Ce remède convient d'après Camus à tous les tempéraments et donc à tous les lecteurs, ce qui prouve son efficacité universelle supposée. Dans la même préface, le conteur n'hésite pas à se comparer à un médecin trouvant le remède dans le mal :

Mais aussi comme les medecines ameres et desagreables au goust, engendrent de bons effects, et en purgeant les mauvaises humeurs ramènent la santé, j'espère que les Enseignemens que j'ay comme infusez dans ces tristes Rencontres, auront une ouverture profitable<sup>338</sup>.

Ces images médicales, fort communes, montrent l'importance de l'utilisation de l'émotion du lecteur, détournée, pour parvenir à neutraliser les passions. Le programme de lecture est donc donné dans la préface par l'auteur, mais comment se met-il en œuvre au fil des nouvelles ? Par quels moyens narratifs ou discursifs, à travers quelles figures<sup>339</sup> ?

### *Le fonctionnement de l'exemplarité au sein de l'histoire*

S'interrogeant sur le récit exemplaire et le roman à thèse, Susan Suleiman<sup>340</sup> cherche des

---

<sup>337</sup> Jean-Pierre Camus, *Les rencontres funestes ou fort unes infortunées de nostre temps*, « Parole au lecteur », Paris, Gervais Alliot, 1644, p. V

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. VI.

<sup>339</sup> Nous reviendrons sur l'exemplarité des histoires tragiques pour nous interroger sur leur réelle efficacité dans le chapitre XIII.

<sup>340</sup> Susan Suleiman, « Le récit exemplaire : Parole, fable, roman à thèse », in *Poétique*, 32, novembre 1977, p. 468-489.



critères permettant de dire d'un texte qu'il est exemplaire. Elle compare pour cela la parabole du semeur dans l'Évangile selon saint Mathieu, la parabole du fils prodigue et une fable de La Fontaine. L'exemplarité est définie comme une fonction : « il s'agit de persuader quelqu'un d'une vérité essentielle et de modifier éventuellement son comportement, en lui racontant une histoire. » Pour elle, l'*exemplum* se donne comme une histoire à interpréter : trois niveaux coexistent dans ce type de texte : un niveau narratif, un niveau interprétatif et un niveau pragmatique (injonction lancée aux lecteurs pour qu'ils appliquent les bons préceptes). Dans la parabole du fils prodigue, le fils prodigue interprète lui-même ses mésaventures et en tire un enseignement, alors que l'enseignement à dégager était laissé au lecteur dans la parabole du semeur. Les personnages de ces paraboles ont une double fonction : ils sont acteurs et interprètes et doublent le récit d'une interprétation. L'analyse de la fable de La Fontaine, « Le Bassa et le marchand » (VIII, 18), où il y a une mise en abyme de la fable dans la fable (le Bassa raconte une fable au marchand pour qu'il en tire une morale), confirme l'hypothèse de la redondance comme désignation formelle de l'exemplarité d'un texte. « Surplus de communication », « discours où la signification est excessivement nommée », la redondance serait ce point commun structurel qui unirait tous les textes exemplaires, de la parabole au roman à thèse.

Tentons d'appliquer cette théorie aux histoires tragiques de Camus qui revendique leur exemplarité. La redondance peut être opérée par un discours moral du narrateur qui indique au lecteur que le vrai sens de l'histoire est le sens second : dès lors, il y a clôture du sens. Mais la redondance peut être également vue comme un instrument pour multiplier les interprétations : on peut donner en plus du sens premier plusieurs sens sous-jacents.

### *L'exemplarité comme imposition d'un sens second*

L'exemplarité se manifeste soit à travers les introductions et conclusions de l'histoire c'est-à-dire dans les passages de discours où le narrateur commente ou donne des avis soit dans le corps même de la narration, dans le récit. Nous envisagerons successivement ces deux cas de figure.

### *L'exemplarité dans le discours*

C'est le cas le plus fréquent dans les recueils : c'est par le discours que le narrateur indique le sens moral des récits. Ces discours se trouvent en exorde et en conclusion et sont plus ou moins longs. C'est une véritable moralité que donne l'auteur aux histoires : ainsi, dans

« Le double traître », Camus commence et termine son histoire par une citation du Psalmiste :

Le divin psalmiste voulant représenter la langue d'un traître, l'appelle un rasoir tranchant des deux côtés ; & dit en un autre lieu que ses lèvres parlent en un cœur & en un cœur. Mais malheur à ceux qui ont le cœur double, (dit la sainte parole) car l'homme trompeur est abominable devant Dieu. Ce sont qui ne parlent que de paix à leur prochain & qui ne lui machinent que mal en leur âme<sup>341</sup>.

et la termine par une reprise :

O Seigneur, dit le roi psalmiste, délivrez mon âme des lèvres trompeuses & de la langue traîtresse. Cette parole sainte est un grand oracle : les hommes traîtres et sanguinaires verront trancher leur vie au milieu de la course<sup>342</sup>.

Effet de bouclage évident : le texte se referme sur lui-même et la signification est bien déterminée et centrée. L'exorde illustre un progressif passage au sujet de l'histoire (il sera question de machination politique durant la guerre) : on part de l'abstrait, du général et on débouche sur le particulier qui annonce le sujet du récit. La conclusion va du particulier au général : ce n'est plus seulement la parole des *Psaumes* mais le texte entier qui fonctionne comme un « oracle ». Ce jeu du particulier et du général fonctionne dans la narration elle-même : on présente Charles de Bourgogne, un des protagonistes, comme un grand chef militaire mais il est aussi comparé à Ismaël, « dont les mains étaient contre tous, et les mains de tous contre lui. » Il y a bien ici une redondance qui annonce que le duc sera trahi, qui renforce la dimension exemplaire et qui guide l'interprétation.

À ce titre, la comparaison des personnages à des personnes réelles ou fictives connues du lecteur abonde dans nos textes : le rapprochement avec les grandes figures de la Bible ou de la mythologie grecque permet également l'exemplarité : le récit est exemplaire parce qu'il compare ses personnages aux personnages d'autres récits exemplaires. Les histoires tragiques s'inscrivent dans une tradition, et leur exemplarité est largement intertextuelle : l'histoire a un sens second, et c'est ce sens-là qui prime sur le sens littéral. L'histoire intitulée « Le fratricide » est donnée ouvertement comme une reprise de la figure de Caïn : « Vous allez voir en notre nouveau Caïn une peur inséparable de la conscience des méchants, qui vous fera connaître que ceux qui sont coupables des grands & horribles crimes peuvent bien être en des lieux assurés, mais pourtant jamais en assurance. »

---

<sup>341</sup> Camus, *Les spectacles d'horreur*, p. 44.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

### *L'exemplarité dans le récit*

C'est un cas plus rare dans le corpus d'histoires tragiques. La morale n'est pas délivrée par le narrateur dans le discours mais par le récit lui-même, à travers un discours du pécheur repentant. La morale est interne à la fiction : à ce titre, les *Histoires tragiques* de Rosset sont représentatives de cette tendance. Si l'on compare la fin de nombreuses histoires de cet auteur, on retrouve le même *finale* : le pécheur ou la pécheresse, condamné(e) au bûcher pour ses crimes, adresse un grand discours pathétique à la foule assoiffée de sang qui attend le supplice public. Dans ce discours, le criminel se repent de ses fautes et approuve son châtement et espère le pardon divin et surtout exhorte la foule à ne pas suivre son exemple. La foule, bon public, fond en larmes et adopte – du moins on le suppose – les préceptes du condamné. C'est ce qui se passe à la fin de la première nouvelle : Dragontine avoue avoir cédé au démon et exhorte le peuple à la prudence et à la vertu. On a ici une forme de redondance par le récit : la foule est à convaincre et à réformer, tout comme le lecteur. La foule, assoiffée de sang, pleure : elle est un public qui représente le lecteur. C'est le récit même qui indique son exemplarité et non pas un discours extérieur au récit. La morale est délivrée par les personnages.

### *L'exemplarité comme multiplication des sens possibles*

L'exemplarité de l'histoire consiste donc en un renvoi à un sens second, à une signification plus générale, et renvoie le plus souvent à une autre histoire, plus fondamentale, que le lecteur est sensé connaître. Ce phénomène de renvoi, cette allégorisation perméante du récit, fait dire à Susan Suleiman que « les histoires qui ont expressément un sens n'existent pas » puisqu'il faut toujours les replacer dans un contexte, dans une signification préexistante. Mais si l'exemplarité repose sur le renvoi – plus ou moins explicite – à un autre texte, qui exprimerait une morale supposée acquise, et se marque par la redondance, on peut très bien imaginer un déploiement de significations et un renvoi à plusieurs histoires simultanément. On peut lire la nouvelle « L'amour de mère » pour voir un déploiement d'une pluralité de sens et d'interprétations.

#### L'Amour de Mère

Lors que le sauveur veut exprimer l'extrême Amour qu'il a pour les âmes, il se sert de celle d'une Mère. O Hierusalem ! dit-il, comment bien de fois t'ay-je voulu ramasser sous mes ailes comme une poule ses petits poussins ? Il n'y a point de si lasche animal qu'une poule lors qu'elle n'a point de poussin,

mais quand elle traîne apres soy sa couvee, il n'y a point d'oyseau de proye, pour grand qu'il soit, à qui elle ne s'oppose pour la deffendre. On dit que la Perderix, qui est une espece de poule sauvage, conduisant ses petits & les voyans poursuivis du chasseur contrefait la boiteuse & l'estropiee, afin de l'attirer à soy & leur donner loisir de s'eschapper, & que mesme pour les sauver elle se laisse quelquefois prendre, aymant mieux leur conservation que la sienne propre. Il en est de mesme en quelques femmes, qui ont la vie de leurs enfants bien plus chere que la leur, & dont leur dilection envers eux est plus forte que la mort. Certes l'huyle et le miel sont deux liqueurs extremement douces : mais il n'y a rien de plus ardent quand une fois elles bouillent. L'Amour maternelle est fort tendre, mais il n'y a rien de si fort quand une fois elle est en ferveur : vous l'allez voir en ce Spectacle, non moins rare que pitoyable.

Le grand Duc de Toscane a ceste coutume de nourrir des Lyons que les Galeres luy apportent ordinairement d'Affrique, où les Chevaliers de son ordre de S. Etienne font assez souvent des courses. Il advint un jour par je ne scay quel malheur qu'un grand Lyon sortant du lieu où on les tient enchainez, se jetta dans la rue, où vous pouvez penser qu'il jetta une frayeur extreme en tous ceux qui l'apperceurent. Mais chacun s'enfuyant & se sauvant dans les maisons à l'aspect de ceste horrible beste, il y eut un petit enfant à qui la tendresse de son âge faisant moins apprehender le peril ne donna point d'aisles aux talons pour l'éviter. Le Lyon le saisit donc, & comme cet innocent ne faisoit point de resistance, il s'en jouoit plustost qu'il ne luy faisoit de mal. La mere avertie de ce danger où estoit son enfant, y court sans considération, comme si elle eust esté l'arracher d'entre les pattes d'un mastin. Le Lyon irrité de sa hardiesse, s'attaqua à elle & lacha l'enfant, la mere l'empoigne & le jette dans la porte de sa maison, ne se souciant plus de mourir l'ayant osté de la gueule de la cruelle beste. Le maitre ou gouverneur du Lyon accourut sur ce debat, mais non assez à temps pour sauver la vie de cette mere, qui avoit receu de telles morseures de ce furieux & farouche animal qu'elle en mourut de là à quelques jours, contente en son desastre d'avoir aux despens de sa vie sauvé celle de son enfant qu'elle aimoit beaucoup mieux laisser sur la terre que de le suyvre. Voilà comme l'amour maternelle est non seulement aussi forte, mais mesme plus forte que la mort, & son ardeur plus vehemente que celle de l'enfer. O Jesus ! mon sauveur, si ce spectacle humain nous donne de l'horreur et de la pitié tout ensemble, que ferons-nous en vous regardant sur la croix comme un Lyon de Sanson, égorgé, descehiré, mis en pièces pour nous sauver de la gorge de ce lyon rugissant et infernal qui rode sans cesse autour de nous pour nous devorer : vous qui estes le vrai Lyon de la tribu de Juda, toujours glorieux, toujours victorieux. O vous qui jettez les yeux sur ce serpent eslevé au desert du Calvaire ! considerez s'il est une douleur & s'il est une Amour qui soit comparable à la sienne : & si entre tous les Spectacles d'horreur qui furent jamais vus il en est quelqu'un de comparable à celui de la Croix, puisque le soleil s'obscurcit, la terre trembla et toute la nature fut estonnée à ce grand excez de misericorde et de jugement<sup>343</sup>.

Distinguons les différents niveaux de signification de ce texte. Le sens littéral du récit est simple et exprimé à la fin de l'épisode : une mère se sacrifie pour sauver son enfant. Il

---

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 52-58.

avait été annoncé précédemment par la com paraison avec les poules. Mais cette comparaison était liée à un autre élément, une citation de la parole du Christ qui signifie son amour pour les âmes en e mployant l’image de la poule protég eant ses poussins. On a donc dès le début un discours à plusieurs voix : voi x du narrateur, voix du Christ . On a donc un schém a assez traditionnel dans cette première moitié du texte : le sens premier est relayé par un sens moral. Mais la fin du texte élargit la scène. Un nouv eau discours s’ouvre et le narrateur compare le choc émotionnel de cette scène et celui de la Passion. Le spectacle de la mère sacrifiée est rapporté à un autre spectacle : celui de la passion du Christ qui renvoie lui-même à l’image de Samson luttant contre le lion. Le lion sert ici de lien entre les im ages : bourreau dans le récit de la mère sacrifiée, il est vaincu lorsqu’il lutte contre Samson, mais le lion de Samson est le diable. Enfin, le lion est m agnifié : c’est le Christ , vrai Lion de Juda. Et le texte s’achève sur une nouvelle scène : la mort du Christ, le voilement du soleil et les tremblements de terre.

Les significations sont multip liées, échelonnées : la m ère sacrifiée fait penser à la poule sacrifiée, qui renvoie au Christ, et l’ense mble de la scène fait penser à la Passion. On passe du monde au Nouveau Testam ent puis à l’Ancien Testament puis au Nouveau Testament. Il y a donc plusieu rs sens, et la m ultiplication des significations possibles correspond à un éventail de récits possibles ou réels qui pourraient eux-m êmes renvoyer à d’autres, *ad infinitum*. Ce qui fait que bon nom bre d’histoires tragiques de Ca mus peuvent se lire comme des paraboles, comme le souligne l’auteur lui-même dans la préface des *Décades historiques* :

Sache, m on lecteur, que l’on peut pr oposer des faits de trois façons, la première est véritable et simple, sans aucun desguisement de noms, ni de lieux, ni de temps, et sans omettre aucune circonstance. L’autre est parabolique, ou si vous voulez ainsi une Histoire parabolisée, ou une Parabole historisée<sup>344</sup>.

Cet échelonnem ent de la signification ex istait depu is l’ Antiquité e t la p ensée médiévale reposait sur la théorie de l’*allégorisme* permettant de lire la Bible au niveau littéral, allégorique, moral ou anagogique. Il faut cependant préciser que le sens, dans les histoires tragiques, s’il peut être multiple, reste toujours dans une sphère délimitée. Il est nécessaire de s’imposer ici un garde-f ou : ces textes ne so nt pas des œuvres « ouvertes » pour reprendre l’expression d’Umberto Eco, parlant de la littérature médiévale :

---

<sup>344</sup> Jean-Pierre Camus, *Décades historiques*, Paris, 1642, préface.

Une œuvre conçue sur ce principe est incontestablement dotée d'une certaine ouverture ; le lecteur sent que chaque phrase, chaque personnage, enveloppent des significations multiples qu'il lui appartient de découvrir [...] Or, ici encore, « ouverture » ne signifie pas indétermination de la communication, « infinies » possibilités de la forme, liberté d'interprétation. Le lecteur a simplement à sa disposition un éventail de possibilités soigneusement déterminées, et conditionnés de façon que la réaction interprétative n'échappe jamais au contrôle de l'auteur<sup>345</sup>.

Cependant, une fois cette restriction apportée, on peut se demander si les comparaisons qui élèvent le lecteur à des significations plus générales et élevées ne prennent pas le pas sur le récit de l'anecdote, tant en termes de qualité que de quantité.

### *3) Entre exemplum et histoire : le statut hybride de certaines histoires tragiques*

#### *De l'histoire comme exemple à l'exemple comme histoire*

C'est donc généralement le discours introduit dans le texte qui permet de manifester une dimension exemplaire. Ce discours peut se trouver en des lieux stratégiques des histoires comme l'exorde et la conclusion, mais il peut également envahir la narration sous forme de réflexions générales du narrateur, de maximes ou bien de véritables digressions qui se présentent sous la forme d'autres histoires sensées expliquer la première ou sous les traits de longs commentaires abstraits moraux. Au sein du discours, on peut réintroduire un récit secondaire, mais qu'advient-il quand ces récits secondaires qui ne sont là qu'à titre d'illustrations prennent le pas sur le récit principal ? Ces digressions viennent quelquefois constituer un véritable texte parallèle au récit, le parasitant et étant plus ou moins lié à celui-ci. Ainsi, les histoires ne sont plus seulement des exemples, elles perdent leur fonction argumentative et sont racontées pour elles-mêmes, sans rattachement direct au projet moral de l'histoire : elles prennent une certaine autonomie. Dans un article fameux, Karlheinz Stierle analyse l'évolution historique de l'*exemplum* du Moyen-Age à la Renaissance.

L'exemple est une forme narrative minimale qui permet de présenter sous un jour particulier un précepte moral général et abstrait : à ce titre, « l'exemple est en même temps une forme d'expansion et une forme de réduction : expansion par rapport à la sentence qui le fonde, réduction par rapport à une histoire dans

---

<sup>345</sup> Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 19-20.

laquelle on découpe et on isole ce dont l' action verbale de l'exemple a besoin de se concrétiser [...] Aussi longtemps que l'histoire comme exemple est rapportée à un système philosophico-moral, le schéma narratif apparaît dans une certaine mesure comme déterminé de l'extérieur<sup>346</sup>.

Mais il observe que de Boccace à Montaigne, l'*exemplum* est de plus en plus problématisé, soumis à la discussion des personnages du *Décameron* et selon lui, « l'exemple est dépassé vers une histoire dont le surplus de déterminants empêche désormais une réduction sans reste au principe moral. » Cette évolution se poursuit jusqu'à Montaigne, chez qui « l'exemple, étant exposé à une grande variété de représentations partielles, perd sa généralité et tend à rejoindre le cas particulier. » On passe donc de « l'histoire comme exemple à l'exemple comme histoire ».

Cette évolution est très nette dans certaines histoires tragiques de la fin du seizième siècle qui multiplient les digressions sous forme de commentaires généraux et d'*exempla*, récits secondaires sensés éclairer le premier, mais qui viennent à primer sur le récit premier. La seconde nouvelle des *Nouvelles histoires tragiques* de Poissenoit, « Faict hardi et courageux de Maximilian, prince d'Autriche et roy de Bohême, encores adolescent se trouvant au Royaume de Grenade en extrême péril de sa vie », est révélatrice de cette tendance d'émancipation des exemples.

Cette histoire de vingt pages commence par l'image convenue du calme avant la tempête que les marins redoutent tout particulièrement. C'est quand ils rentrent au port que les navires font naufrage. Cette réflexion générale, véritable *topos*, est suivie d'un embrayeur qui permettrait de lancer la narration proprement dite : « Le même advient à beaucoup de grands personnages au dessus de leur fortune, se trouvent pris et arrêtés aux dépens de leur vie au refuge ». Mais le narrateur poursuit en racontant l'histoire d'Alexandre le Grand sauvé par Bucéphale d'une bataille où il avait été blessé mais arrêté et emprisonné le lendemain à Babylone, où il mourra, empoisonné par les eaux du fleuve Nonacris. Il raconte ensuite l'histoire de Jules César, qui a échappé à tous les périls de la guerre et meurt assassiné au Sénat. Cet exemple est suivi d'un autre, concernant Marc-Aurèle qui meurt assommé par une tuile. Cela rappelle à l'auteur la mort du duc de Guise, François de Lorraine, tué d'un coup d'arquebuse. Ce n'est qu'après cette anecdote qu'une transition est amorcée vers le récit principal :

---

<sup>346</sup> Karlheinz Stierle, « L'Histoire comme exemple, l'Exemple comme Histoire. Contribution à la pragmatique et à la poétique des textes narratifs », *Poétique*, n°10, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 176-198.

Nous t'allons coucher par escrit un exemple digne d'estre leu, presché et entendu autant que celui doit estre admiré et loué qui, pensant estre en repos et en une province pacifique en laquelle il commendoit comme Gouverneur en l'absence du souverain s'est monstré courageux, se trouvant empesté en des lacqs, qui ne furent assez forts pour le faire arrester pour proie, selon que bien pensoient le tenir ceux qui avoient tendu les filets. Nous n'ajouterons ny ne diminuerons rien à l'histoire, ains la traduirons de mot à mot le plus fidelement qu'il nous sera possible du petit commentaire latin que Jean Justinian Cadiot, eloquent personnage, a mis à la fin de ses Epistres Latines imprimées à Basle. Le tout donc passa ainsi<sup>347</sup>.

Le récit suit : Maximilian, neveu de Charles Quint, se perd dans les bois du royaume de Grenade, pendant une chasse. Il se réfugie dans la maison d'un berger. Les habitants de la maison devinent qu'il est riche et projettent de l'assassiner et de le dépouiller. Mais la fille du berger a des scrupules et prévient Maximilian qui s'enferme dans la chambre mise à sa disposition et refuse d'en sortir. Des paysans amenés par le berger cernent la maison. Maximilian leur révèle son identité et les menace. À ce moment de la narration, le sommet dramatique, le narrateur introduit une grande comparaison entre les paysans de l'histoire et les paysans troyens peints par Virgile : « le poète Virgile a très bien dit qu'une effrénée populace, bruyant et tempestant, se tait et lève les oreilles tout aussi tost qu'elle voit quelque homme de marque et autorité qui vient l'arraisonner et reprendre ou louer de ce qu'elle a entrepris de faire ». La référence à Virgile sera poursuivie dans la suite du texte où les paysans seront comparés aux Troyens et l'auteur se livre à un grand développement sur l'excellence de Virgile et de Troie<sup>348</sup>. On voit donc qu'au sein de la narration, l'auteur tisse en parallèle deux histoires, l'histoire de Troie donnant une forme de caution et de dignité à la première. La parenthèse est refermée par un retour au récit : « Retournons à notre prince Maximilian<sup>349</sup> ». Les paysans, terrifiés, libèrent le prince qui parvient à rejoindre la ville. Les chefs seront exécutés, et le prince, reconnaissant, fait venir la fille du berger à la Cour. L'histoire est terminée, l'auteur en tire une morale et une leçon politique sur la grandeur de Maximilian mais l'histoire ne s'arrête pas pour autant : l'auteur poursuit son texte : « On en trouve assez d'autres par les histoires qui, s'estant égarés à la chasse par les forests, [...] ont été plus gracieusement traités par leurs hostes ». Le narrateur reprend à ce titre l'histoire de Lycaon, en comparant les paysans à des lycas, et raconte ensuite, en contrepoint, l'histoire de Philémon et Baucis, tirée des *Métamorphoses* d'Ovide. Suivent des anecdotes sur Alexandre et sur Louis VI le Gros qui se mêlaient au peuple pour voir ce qu'on disait d'eux.

<sup>347</sup> Poissenot, *Nouvelles histoires tragiques*, p. 130-131.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 140.



La nouvelle s'achève enfin par cette phrase : « Nous nous arrêtons trop sur ce sujet, venons à choses nouvelles<sup>350</sup>. »

Cette nouvelle multiplie les exemples, qui sont menés et racontés comme des histoires parallèles : la fin du texte montre bien qu'on pourrait en raconter à l'infini. Le retour sur Alexandre, présent à l'ouverture et au final du récit, illustre la tendance soulignée par Stierle : l'exemple est raconté pour lui-même, pour son intérêt particulier, et le goût de l'anecdote, de l'historiette caractérise l'époque et le genre des mémoires. Et cette technique des vies parallèles ainsi que l'idée de parler de la personne et non pas seulement de ses hauts faits n'est pas sans rappeler le grand modèle des historiens de la période, Plutarque, traduit par Amyot.

### *Le récit tragique exemplaire dans les œuvres non fictionnelles*

La perte du statut exemplaire de l'histoire a des conséquences sur le plan textuel : une multiplication possible des anecdotes non liées ou peu liées, en concurrence avec le récit principal. Si chaque anecdote est indépendante, elle peut s'inscrire dans une logique de surenchère, et peut être lue comme un « ornement », un ajout, un « morceau de bravoure ». Quelle serait dès lors sa fonction sinon de séduire le lecteur, de le frapper ? L'histoire retrouve une signification rhétorique mais ne sert plus à conforter uniquement le propos moral explicite ou implicite de l'histoire tragique. Le récit (fictionnel ou pas) sert à convaincre par l'émotion qu'il suscite. Ainsi, on pourrait le retrouver dans d'autres textes démonstratifs qui ne s'inscriraient pas dans la fiction, mais l'utiliseraient à des fins d'éducation. On aurait donc une exemplarité dans la construction dramatique des anecdotes. L'objet « récit tragique » pourrait donc changer de genre et circuler dans des textes divers, comme scène frappante et non plus comme exemplum lié à une action principale ou à un précepte moral. Camus, auteur de nombreux recueils d'homélies, a utilisé l'histoire tragique dans ses écrits religieux.

Ces recueils d'homélies, *Métanée, ou de la Pénitence, Métanéacarpie ou Des fruits de la Pénitence, Sermons reslevés ou Premières homélies quadragésimales*, publiés par Camus en 1617 et 1618, précèdent la rédaction des histoires tragiques. Les recueils ont comme titre un prénom féminin et sont sensés s'adresser à une femme pour l'amener à faire pénitence. Leur visée édifiante est clairement annoncée et correspond parfaitement au type de l'homélie. Mais le choix d'un prénom féminin qui est aussi le nom d'une opération mentale comme titre illustre déjà un recours à la fiction pour séduire le lecteur, aussi dévot soit-il. Ce recours à la fiction est doublé d'un recours à l'histoire : ainsi, dans la première homélie de *Métanée*, « De

---

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 145.

la chute d'Adam », Camus en vient très vite à raconter l'histoire d'Adam, après avoir accumulé des citations bibliques exhortant à la pénitence :

J'imiteray donc en ce premier et preambulaire discours la conduite des peintres qui accarrent une parfaite beauté à une extrême laideur pour relever la grace de celle-là par la hideuse difformité de celle-ci. Aussi, pour bien vous donner à cognoistre l'horreur du péché [...], il est à propos que pour notre première traite vous contempniez Adam debout en l'estat très heureux de son innocence première, puis en la seconde vous le verrez tombé dans le précipice d'une rébellion pleine de misères<sup>351</sup>.

Il glorifie évidemment l'innocence d'Adam puis le récit évoque le serpent, responsable du premier péché, en l'insultant. Le récit est donc fortement polarisé, tout comme l'histoire tragique reposant sur un renversement. La chute d'Adam est constituée comme un véritable tableau :

O Dieu ! Que la cheute est profonde d'une haute montée : cest homme qui nous servait tantost en l'heureux estat de son innocence première, d'objet d'admiration ; en cest estat de malice et de coulpe ; est celui de notre commiseration : auparavant tout lui servait, après tout lui est contraire. Le ciel le perd de ses influences, le Soleil le rostit, le feu le brusle, l'air l'empesche, l'eau le noye, & la terre maudite en son travail ne lui apporte que des ronces [...] Son corps est le seminaire de douleurs et maladies, son ame un chaos de mouvements divers, de rebellions, de revoltes, contraire à soy mesme, insupportable à soy mesme ! Conflit perpetuel ! guerre incivilement civile en sa composition<sup>352</sup>.

L'histoire d'Adam est en permanence commentée par l'auteur qui en tire des enseignements généraux, conformément au modèle de l'exemplum. On retrouve ici un lexique et des procédés de style qui seront utilisés par l'évêque dans ses histoires tragiques, notamment les paradoxes et les concaténations :

Vie miserable ! Qui se termine en la misère des misères qui est la mort : que dis-je vie ? mais plutôt une continuelle mort ; car ne voyons-nous pas en la teneur de nos jours, que l'enfance mûrit en la jeunesse, la jeunesse en l'adolescence, l'adolescence en la virilité, la virilité en la vieillesse, la vieillesse en la décrépitude, la décrépitude en la fin terminant au tombeau l'incertitude de la mort, se réservant néanmoins l'empire sur tous les âges<sup>353</sup>.

---

<sup>351</sup> Camus, *Métanée ou de la pénitence. Homélie par Messire JP Camus Evêque et Seigneur de Bellepresches à Paris en l'Eglise de Saint Severin, l'advent de l'an 1617*, à Paris chez Claude Chapelet, 1617. Avec privilège du roy, p. 9-10.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 17.

La chute d'Adam est racontée comme une histoire tragique et surpasse ce type de narrations :

Que toutes les Decadences dont les Histoires no us sont faites, sont ineg ales à celle-cy, puisqu'elles ne sont que les apports de ceste première et principale [...] si nous ne saurions voir à paupiere s seiches la degrad ation d'un prestre mal-faicteur, ou le divorce d'une femme convaincue d 'adultère, recluse, deshonorée, pour gem ir le reste de ses jours la perte de la pudeur et de la loyauté, de quel cœur pouvons-nous entendre la cheute d'un Adam dégradé, & nous en lui, de tant de prerogativ es qui le rendoient insigne et recommandable<sup>354</sup>.

Pour Ca mus, il n'y a donc pas de séparation essentielle entre la prédication et les narrations fictives qui ont la même fonction : convaincre en impressionnant. Mais dans le cas de l'homélie, l'*exemplum* de la chute d'Adam, qui a une valeur générale et doit nous conduire à la pénitence, frappe par son côté spectaculaire. C'est là son efficacité première. Le passage de l' *exemplum* à l'histoire tragique illustre, avec ce glissement vers la fiction, une autonomisation du récit qui devient une histoire racontée pour elle-même et qui persuade par elle-même.

Ainsi, l'exemplarité dans les histoires tragiques est la fonction première avancée par les auteurs : il s'agit de conduire à la vertu par le spectacle du vice. Elle se manifeste dans un phénomène de redondance et de renvoi à une situation ou à une histoire déjà connue du lecteur : l'exemplarité fonctionne donc sur le principe de la reconnaissance et repose sur une mémoire commune, partagée par l'auteur et ses lecteurs. Cette redondance propre aux textes exemplaires peut aboutir à une construction par accumulation d'exemples qui se renvoient les uns aux autres. Passage du particulier au général, l'exemplarité est rendue possible par les conditions de lecture et d'écriture du seizième siècle et par la théorie de l' *allégorisme*. L'exemplarité permet de parcourir toute une échelle de significations pour un même récit. Mais la multiplication des *exempla* aboutit à un véritable foisonnement de récits parallèles de moins en moins liés au récit principal. Cette autonomisation progressive des histoires s'observe à travers les nouvelles.

---

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 18.



## CHAPITRE XI : Vers l'essai

### 1) Le modèle du discours bigarré

L'exemplarité des histoires tragiques conduit, on l'a vu, à une multiplication des discours généraux et moraux pour fournir une interprétation toute faite aux lecteurs mais peut aussi parfois aboutir à une multiplication des exemples, créant ainsi un texte de plus en plus étoilé, qui s'éparpille en anecdotes de plus en plus indépendantes et racontées pour elles-mêmes. Face à cette dissolution du récit par l'éparpillement des exemples, on découvre un autre mode de développement du récit : l'invasion d'un discours qui se désigne clairement comme une digression par la présence de chevilles exhibées par les auteurs. Dès lors, ce n'est plus au nom de l'exemplarité que se multiplient les commentaires et les *exempla*. Les digressions (à dimension philosophique) se constituent en véritable texte parallèle, doublant le récit. Le récit devient même secondaire dans certains cas. On se rapproche ainsi du modèle de l'essai et du discours bigarré, genres à la mode à la fin de la Renaissance. Si Montaigne a créé le nom du genre « essai », il n'a pas l'exclusivité de ce type d'écrits. Des contemporains tels Guillaume Bouchet, auteur de *Sérées* (1584-1598), ou Cholières dans les *Matinées* et les *Après-disnées*, ont écrit des discours bigarrés. Gabriel-André Pérouse, dans son article « De Montaigne à Boccace et de Boccace à Montaigne : contribution à l'étude de la naissance de l'essai », a proposé de définir le « discours bigarré » en ces termes :

Les discours bigarrés sont proches de l'essai, tant par l'orientation même des discours que par les histoires dont ils sont bigarrés : ce sont des essais moraux narratifs demeurés dialogués. [...] Les discours bigarrés sont présentés comme des récits de paroles où il y a plusieurs narrateurs enchâssés contrairement aux *Essais* où il n'y a pas d'encadrement de la parole<sup>355</sup>.

Les *Sérées* de Bouchet se présentent comme la transcription des libres propos échangés lors de banquets. Divisé en chapitres centrés autour d'un sujet, cet ouvrage d'un imprimeur et magistrat de Poitiers qui avait des prétentions à l'encyclopédisme, conserve l'illusion de l'oralité et feint d'attribuer chaque chapitre à un devisant. Les *Sérées* seraient à mi-chemin entre le recueil de contes facétieux et l'essai de Montaigne, qui abandonne, lui, tout fil narratif

---

<sup>355</sup> Gabriel-André Pérouse, « De Montaigne à Boccace et de Boccace à Montaigne : contribution à l'étude de la naissance de l'essai » in *La nouvelle en France à la Renaissance*, sous la direction de Franco Simone, Genève, Slatkine, 1981, p. 7-8.

mais qui réintroduit le narratif sous la forme d'exemples, d'histoires, plus ou moins liés aux arguments qu'il développe. Si l'essai de Montaigne nous paraît aujourd'hui relever de l'argumentatif et non plus du narratif, c'est parce que nous le jugeons rétrospectivement comme premier-né d'une longue série de textes argumentatifs voire théoriques. Mais au seizième siècle et jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, l'essai était classé dans le domaine narratif.

La faiblesse de la trame narrative d'ensemble, la multiplication des exemples et de anecdotes, la position de l'auteur en compilateur, sont autant de caractéristiques du discours bigarré que l'on retrouve dans certains recueils d'histoires tragiques de la fin du seizième siècle. Ainsi, la troisième histoire des *Nouvelles histoires tragiques* de Poissenot, « Prudence et sage conduite de Mania, femme de Zenès Dardanien, en l'administration de la contrée Eolienne, sise sous le gouvernement de Pharnabazus, Lieutenant pour Artaxerxès, Roy de Perse, en Phrigie; comme son gendre Midias par envie l'estrangla, et ce qui en advint », qui compte 16 pages, débute par un long discours de 7 pages sur l'excellence de la femme. Ce texte glisse du général au particulier, et le propos principal est sans cesse relancé par des références à des textes antiques (les *Moralia* de Plutarque) et des exemples tirés des Anciens ou de la Bible puis de l'Histoire. Le récit est introduit comme exemple de la thèse développée:

Nous ne arresterons sur les prouesses de Janne la Puce lle [...] et laisserons aux Chroniqueurs les belles expéditions de Marie, douairiere de Hongrie et soeur de l'empereur Charles le Quint, pour prendre celle de laquelle deliberons parler en la presente histoire, qui est une Dardanienne, femme d'un cœur veritablement Royal, ainsi qu'il t'apparaistra lisant le discours que t'allons faire de sa vie et de sa fin, qu' nous avons tiré du troisieme livre de Xenophon touchant les affaires de la Grece.<sup>356</sup>

La fin de la nouvelle manifeste un désintérêt pour la suite de l'histoire des personnages. L'histoire ne vaut plus en elle-même et la narration cesse lorsque la portée exemplaire du récit est dégagée.

Nous ne poursuivrons ce qui se passe depuis entre Pharnabazus et Dercyllides [personnages masculins principaux], tu le pourras voir au lieu cy dessus mentionné [...] d'autant qu'il ne sert de rien à l'histoire de Mania [personnage féminin principal de la nouvelle], que t'avons proposée pour exemplaire de prudence, prouesse et autres louables vertus desquelle Nature n'a point esté plus chicche à l'endroit des femmes qu'à l'endroit des hommes<sup>357</sup>.

---

<sup>356</sup> Poissenot, *op. cit.*, p. 155.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 166.

Cette nouvelle de Poissenot montre donc un renversement de priorités de l'écrivain. L'essentiel n'est pas le récit, sur lequel se grefferaient des fragments de discours théoriques ou généraux, mais le discours sur l'excellence des femmes.

À ce titre, c'est le récit qui constitue la digression, et non le discours. Les premières pages, par le maniement des paradoxes, des faux syllogismes, les avis personnels donnés par l'auteur, ressemblent quelque peu à un essai de Montaigne.

La tension vers l'essai est une tendance de ces histoires tragiques de la fin du seizième siècle, contemporaines du récit bigarré. Cette expansion du discours général mais non exempt de jugements personnels et de jugements critiques sur des œuvres ou modèles cités qui caractérise l'essai se retrouve dans d'autres textes et peut tracer une ligne de lecture pour certaines histoires tragiques, en parallèle avec la ligne du récit. Certains textes combinent même plusieurs lignes de lecture parallèles : une ligne narrative, une ligne argumentative (essai) et une ligne poétique (citations poétiques). C'est le cas du *Promenoir de Monsieur de Montaigne*.

## 2) Le cas du *Promenoir de Monsieur de Montaigne* ou le texte hybride

Je n'alleigie point l'exemple des *Essais*, puisque de la grace de ces messieurs ils leur tiennent à demy lieu de fariboles<sup>358</sup>.

*Le Promenoir de Monsieur de Montaigne* de Marie de Gournay oscille entre plusieurs formes, tend à la fois vers l'essai, vers la poésie et vers l'histoire tragique. C'est le premier ouvrage de Marie de Gournay qui le publie en 1594, soit deux ans après la mort de son « père d'alliance » et un an avant la première édition posthume des *Essais*. Ce "petit roman", comme elle le désigne, connaîtra un grand succès et sera republié dix fois jusqu'en 1641 (1594, 1595, 1598, 1599, 1607, 1623, 1626, 1627, 1634, 1641). En 1623, à l'instigation de son éditeur, Toussaint du Bray, spécialisé dans la publication de romans sentimentaux et de recueils d'histoires tragiques, Marie de Gournay le publie sous le titre d' *Alinda. Histoire tragique* et elle l'insérera dans les *Advis*, recueil de textes s'apparentant à l'essai, en 1641. Le titre même de l'œuvre souligne ces changements génériques : le même texte peut être lu de façon indépendante comme un petit roman ou comme une histoire tragique ou bien comme la partie d'un ensemble plus vaste, à caractère encyclopédique. Cependant, l'édition de 1623 est la

---

<sup>358</sup> Marie de Gournay, *Le Promenoir de Monsieur de Montaigne*, éd. Jean-Claude Arnould, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 40.

seule à donner le titre d'histoire tragique à l'ouvrage, ce qui n'est guère étonnant puisque 1623 correspond à la floraison de la mode des histoires tragiques et que Toussaint du Bray avait publié les recueils de Boitel et les romans sentimentaux de Vital d'Audiguier et d'Isaac de Laffemas. Si le livre a pu circuler d'un genre à l'autre, c'est parce qu'il contient en lui ces différentes lignes de lecture possibles qui se croisent et s'entrelacent, se renforcent ou se nuisent. Nous sommes au-delà de la simple digression au sens d'écart, mais les trois lignes se mettent à digresser, à « marcher ensemble », pour ainsi dire.

### *La réécriture d'une nouvelle de Taillemont ou la ligne narrative*

C'est dans l'« épître sur le Proumenoir de Monsieur de Montaigne », datée de 1589, qui figure au début de l'ouvrage dans l'édition de 1594 et qui sera reproduite dans toutes les éditions, que l'auteur présente son œuvre et en donne un mode de lecture : ce texte définit un lecteur idéal qui ne saurait égaler un lecteur effectif. Les premiers mots placent le texte dans un genre :

Mon Pere, j'ose nommer l'Histoire suivante vostre pourmenoir, parce qu'en nous pourmenans n'agueres ensemble, je la vous contay : sur le propos des tragiques accidens de l'Amour recitez par Plutarque. Et l'envoye après vostre partement courir après vous sur ce papier; afin que vostre bienveillance ait plus de moyen d'y recognoistre et d'y corriger les fautes, que vous n'eustes present, en la vive voix d'un recit qui s'envole par l'oreille : j'entens, si les fautes se peuvent trier en un Escrit de neant<sup>359</sup>.

Elle avoue avoir pris le sujet de son histoire chez un autre auteur :

Quant à mon ouvrage present, je rapporte à peu près l'argument de ce Conte, d'un Livre dont le nom m'est eschappé de la memoire : l'argument dis-je car je ferais conscience de picorer son Auteur plus avant, ou de barbouiller ses conceptions agreables, du meslange des miennes. Je ne suis pas au reste de ceux qui croyent, que celui qui prend le subject d'un Conte quelque part, ne puisse avoir autant de merite s'il le recite de bonne grace<sup>360</sup>.

Le modèle se trouve, en effet, dans le second discours des *Discours des champs faez* de Claude de Taillemont (1553), comme l'a montré Jean-Claude Arnould dans son article

---

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 50.



« Un cas de réécriture : Claude de Taillemont (1553) et Marie de Gournay (1594) »<sup>361</sup>. L'histoire de Laurine y est racontée par le narrateur Philaste, qui s'adresse, sur le modèle de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre (connu mais pas encore publié), à une assemblée de dames et de seigneurs parlant de l'amour. Le récit est pris comme un récit de paroles (comme chez Bandello), technique narrative que Marie de Gournay reprend plus ou moins : dans ce récit, elle s'adresse à Montaigne, et le récit est soi-disant une reprise d'une conversation qu'elle a eue avec Montaigne en 1588. Elle conserve l'oralité présumée du texte mais limite l'idée d'un *cornice*, d'un récit-cadre. Le récit est plus autonome. Chez Taillemont, l'« histoire pitoyable » de Laurine et de Léontin est racontée sur une quinzaine de pages, en fin de discours, après toute une série de poèmes amoureux, comme exemple des tourments de l'amour. Si l'on compare les deux histoires, on constate que Marie de Gournay a repris l'essentiel de la trame narrative de Taillemont, en apportant cependant certaines modifications et en changeant le nom de certains personnages (Laurine deviendra Alinda, Sador sera Othalcus) : la princesse Alinda, fille d'un satrape vaincu, doit épouser le vainqueur de son père. En allant rejoindre son futur époux, elle rencontre Léontin, fils d'un seigneur qui l'héberge. Léontin la séduit et ils s'enfuient en bateau. Pris dans une tempête, ils font naufrage et sont recueillis par un seigneur thrace, Othalcus, qui tombe amoureux d'Alinda. Elle se refuse à Othalcus, mais Léontin, lui, cède aux charmes de la sœur d'Othalcus, Ortalde, et décide de l'épouser. Pour se venger de son ancien amant, Alinda feint d'accepter d'épouser Othalcus mais envoie, juste avant de mourir sous les coups de mercenaires croyant tuer une vieille servante, une lettre de désespoir à Léontin. Ce dernier, pris par le remords, se suicide devant le corps d'Alinda.

Dans les *Discours des champs faez*, il y a une péripétie en plus : une parente de Laurine, Andoue, apparaît chez le thrace Sador et veut obliger Laurine à retourner avec elle chez son père. Devant le refus de la princesse, Andoue essaie de l'empoisonner mais en vain. Laurine, cherchant la mort, obtient de Sador qu'il fasse tuer Andoue retenue prisonnière et prend la place d'Andoue pour se faire tuer à sa place. Cet épisode est éliminé par Marie de Gournay qui conserve cependant la fin de l'épisode (le meurtre par substitution), nécessaire à l'issue fatale du récit. Par ailleurs, Marie de Gournay a changé le caractère de Léontin qui usait d'un langage hypocrite chez Taillemont et conseillait à Laurine d'épouser Sador par opportunisme, pour pouvoir épouser Driasse, la sœur de Sador. En revanche, chez Gournay,

<sup>361</sup> Jean-Claude Arnould, « Un cas de réécriture : Claude de Taillemont (1553) et Marie de Gournay (1594) », in *Nouveaux destins des vieux récits de la Renaissance aux Lumières*, Cahiers V. -L. Saulnier, 9, P.E. N.S., 1992, p. 7-17.

Léontin est réellement amoureux de la sœur d'Orthalcus et c'est indirectement qu'Alinda prend conscience de la trahison de son amant. De plus, Marie de Gournay a réécrit la fin de l'histoire originelle. Dans les *Discours*, Léontin ne se suicide pas mais fuit par la mer, pour éviter le courroux du thrace Sador. *Le Promenoir* propose donc une version plus romanesque de l'histoire, davantage fondée sur les revirements des amours éphémères de Léontin que sur des calculs de personnages ambitieux. Cette réécriture sentimentale, qui s'intéresse plus à la psychologie des personnages (assez proche de *Roméo et Juliette* de Shakespeare) qu'au récit à péripéties multiples hérité du roman de chevalerie, permet de dessiner, comme on le verra, une théorie de l'amour physique capricieux, éphémère, inconstant, qui pourra s'appuyer sur le récit des aventures d'Alinda et Léontin.

Cette histoire tragique repose sur des structures que nous avons déjà vues, et sur le modèle du roman esquisse (imitation de l'univers d'*Amadis de Gaule* et autres romans de chevalerie, à travers la reprise du Thrace amoureux, de la princesse mal mariée, de la tempête). Mais ce résumé de l'intrigue est une ligne de lecture, et non pas un résumé du texte qui abonde en digressions morales fort longues et en citations poétiques très fréquentes. Marie de Gournay fait passer un récit de quinze pages (chez Taillemont) à un texte de presque quatre-vingt pages (dans l'édition moderne de Jean-Claude Arnould), en ajoutant un discours intervenant sans cesse et parasitant le récit. Cette dissémination du discours n'invalide pas pour autant la ligne narrative. Cependant, on constate que les digressions prennent plus de place que les épisodes du récit lui-même, traité sous forme de sommaire, sans construction par grandes scènes ni portraits moraux des personnages. Les digressions interviennent dans les moments dramatiques clés du récit : juste au moment de la rencontre d'Alinda et Léontin, juste avant la décision d'Alinda de se venger de Léontin. Ainsi, le récit semble passer au second plan, puisque la narratrice coupe le récit et brise elle-même le rythme narratif. Le fait que Marie de Gournay avoue avoir repris l'histoire d'un conteur montre que l'enjeu véritable de la lecture n'est pas la découverte des péripéties, des malheurs des personnages ; au quel cas, elle aurait sans doute conservé l'épisode d'Andoue qui réintroduit une péripétie dans les amours des héros. On peut se demander, en lisant ce texte, si ce n'est pas le récit qui est disséminé au milieu d'un vaste discours sur l'amour.

### *Une théorie de l'amour ou la ligne de l'essai*

*Le Promenoir* regorge de digressions tout au long du récit. Ce sont des éléments ajoutés, qui n'apparaissent pas dans le texte de Taillemont. Non que l'histoire

racontée dans les *Discours* ne soit pas prise dans la généralité, mais la généralité entoure le récit et ne le mine pas de l'intérieur : l'histoire est présentée comme un exemple, « pour l'approbation du discours<sup>362</sup> », après toute une série de pensées des devisants sur l'amour et sur les passions fatales. Les seules ruptures du récit chez Taillem ont relèvent de l'ordre des indications par le narrateur des effets qu'il produit chez son public : ce sont en quelque sorte des didascalies qui font le va-et-vient entre l'espace du conte et l'espace de la récitation de ce conte. Comme le dit Jean-Claude Arnould, « le sentiment de l'affliction est médiatisé dans le texte<sup>363</sup> » : ainsi, la fin de l'histoire est ponctuée par ces mots : « À ce mot finissant mon parler, ne cesserent pourtant les larmes à ces pitoyables damoiselles<sup>364</sup>. »

Les digressions sont bien des éléments que le lecteur n'attend pas en principe dans le cadre de cette histoire. La fiction romanesque en prose ne doit pas multiplier ces écarts. Ainsi, le texte liminaire « L'imprimeur au lecteur » (dans l'édition de 1623), manifeste le caractère insolite de cette pratique hors-normes :

Voicy, lecteur, une petite histoire que j'ay recouvree n'agueres, bien qu'elle soit escrite depuis long tem ps. Ne t'estonne point d'y voir des Auteurs nommez sur l'employ de leurs passages, ny de trouver des Vers latins couchez en une œuvre de ce genre, et d'y rencontrer quelque mot rejeté par le nouveau raffinage de la langue des Courtisans<sup>365</sup>.

Marie de Gournay en a parfaitement conscience car elle se défend des critiques dans l'« Advis sur la nouvelle » qui remplacera « L'imprimeur au lecteur » dès 1626 :

Mais nous voicy derechef aux mains avec ces Correcteurs : ils ne souffrent point un Roman discourant, car sa tablature d'esprit le deffend à leur advis : et luy commande sans respit et sans intermede la suite de son Advanture. [...] Je puis justement représenter [...] la brute et lourde humeur de ces gens de nostre saison, soient-ils Auteurs ou lecteurs, qui s'en vont si seichement après leur narration toute crue, quoyqu'el le montre la carrière ouverte à tant de beaux et florissants discours, soit en la chose mesme, soit auprès, tendant une favorable main à la digression : les meilleurs de quels discours cependant, je conseille toujours de moderer en estendue et en nombre<sup>366</sup>.

---

<sup>362</sup> Claude de Taillemont, *Les discours des champs faez*, p. 230.

<sup>363</sup> Jean-Claude Arnould, « *Les discours des champs faez* de Claude de Taillemont et l'invention de l'histoire tragique », in *Réforme Humanisme Renaissance* 31, décembre 1990, p. 52.

<sup>364</sup> Claude de Taillemont, *Les discours des champs faez*, p. 270.

<sup>365</sup> Marie de Gournay, *Le Promenoir de Monsieur de Montaigne*, p. 31.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 41.

La pratique de la digression est un défi aux canons littéraires de la fiction narrative et des années 1620. Au contraire, chez Marie de Gournay, les digressions fleurissent et sont de tous ordres : des digressions programmatiques avouées et des digressions-dérives non avouées ; et au sein de ce cadre, on trouve des digressions pathétiques, des digressions généralisantes, des digressions ornementales.

### *Digression programmatique : une philosophie de l'amour*

Alinda, convaincue par son père d'épouser un souverain ennemi pour le bien de l'État, part chez son futur époux et rencontre Léontin chez un seigneur qui l'héberge. La mention de la grande beauté du jeune homme aboutit à un long discours de dix pages du narrateur. Cette prise en charge de la parole par le narrateur est clairement indiquée par le passage à la première personne : « Autant qu'une beauté de ceste espece, j'entend qui tire les graces [...] et j'ay vu quelques honnestes gens protester<sup>367</sup> ». Cette définition de la beauté aboutit à une question philosophique : l'amour, défini comme un « je ne say quoy », n'est-il pas inférieur aux grâces et aux attraits ? La digression est de plus en plus abstraite et l'auteur rajoute des citations de Sénèque sur la vraie et parfaite beauté. En la vraie et parfaite beauté, la merveille des parties doit être effacée par celle du total. L'auteur fait dire à Sénèque que les grâces relèvent du « je ne sais quoi » : « il s'accorde, à mon advis, à la louer elle mesme en un je ne say quoy<sup>368</sup> ». À ce recours à Sénèque, succède un appel à Aristote : quand Aristote veut faire déifier sa maîtresse morte, il préfère la grâce à la beauté. Cette allusion renvoie elle-même à un vers d'Horace, cité dans le corps de la réflexion. Après la production de ces autorités philosophiques, l'auteur revient à la particularité par l'exemple d'Hélène, introduit par « D'autre part » : le *népentès* d'Hélène n'est pas sa beauté mais le charme de sa conversation. Une thèse se développe : celle de la supériorité de la grâce intellectuelle sur la beauté corporelle.

Adjoustrons que quand Plutarque, le mesme Aristote et Platon, n'ont pas craint d'attribuer à l'affection de ses amants un enthousiasme divin, ils pensaient à l'amant qui se preste à des objets spirituels et non pas corporels<sup>369</sup>.

Cette thèse posée, le discours devient de plus en plus clair et réflexif et des hypothèses sont

---

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 71

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 72.

formulées au conditionnel. Le retour à l'exemple consiste en une évocation de théories actuelles, plus proches de la Renaissance : l'auteur convoque de façon cavalière (« disons-le en passant ») un traité de Léon Hébreu, *De l'amour*, qui distingue deux amours : un Amour fils du corps et un Amour fils de la Raison. Pour prouver la prééminence de l'amour raisonnable, elle renvoie aux Grecs « souverains maîtres en toute doctrine<sup>370</sup> », ayant recours au principe d'autorité bien connu à l'époque. Le va-et-vient entre les Grecs et les philosophes néo-platoniciens de la Renaissance est flagrant et montre le souci démonstratif de l'auteur. Pour mieux prouver, en prenant son cas propre, elle revient à la forme personnelle du début :

Les discours qui precedent et qui suivent sur l'Amour, ne m'eschapperoient point, veu mon sexe, quelque modestie qui les accompagne ; s'ils ne tendoient à spiritualiser ses passions et son commerce hors le mariage, autant qu'il est en mon pouvoir, puisqu'on ne peut esperer les bannir du tout<sup>371</sup>.

Des formules soulignent la continuité du propos, l'avancée de la réflexion : « Or, suivant mon fil ». Elle s'attache ensuite à démontrer, sous la forme d'un syllogisme, que les hommes trouvent plus d'intérêt dans la beauté que les femmes, or, hommes et femmes sont faits dans « le mesme moule » et donc la beauté n'est pas vraiment ce qu'on recherche vraiment car ce qu'on cherche est universel. En fin de discours, l'auteur lance une péroraison qui clôt de manière spéculaire la digression :

Mais quoy ce Dieu d'excez et d'intemperance, semble-t-il point avoir inspiré sur ma langue l'intemperance et l'excez, en la longueur de ceste digression : pour se vanger, peut-estre, de ce que je ne plaide pas sa cause à son appetit en certains endroits de mon discours<sup>372</sup>.

Le récit reprend enfin en ces termes : « Je dis au reste, pour continuer nostre histoire... ». Cette digression de 10 pages est programmée, lancée et avouée par l'auteur. Elle est solidement organisée de façon interne comme un discours philosophique alliant exemple et théorie, Anciens et Modernes. C'est un plaidoyer pour le charme et la grâce intellectuels et contre la beauté physique et l'amour charnel, tout à fait dans le ton des discussions humanistes du groupe d'amis de Marguerite de Navarre et dans la continuité des philosophes et poètes néo-platoniciens, mais elle est totalement opposée à son prétexte, c'est-à-dire l'éloge

---

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 78-79.

de la beauté de Léontin. Cette digression, qui disc redite la beauté et l'amour, prend le contre-pied de l'intrigue amoureuse qui va se nouer. Ce type de digression philosophique suggère donc un programme de lecture contraire à l'histoire sentimentale classique : on devine que l'héroïne séduite par la beauté connaîtra des déboires. La digression peut être lue rétrospectivement comme une annonce de l'inconstance amoureuse de Léontin.

Cette ligne générale reprend en suite, après l'évasion et le naufrage, au moment où Léontin s'éprend de la sœur d'Ortalde, Ortalde, dans une longue digression de 5 pages sur l'inconstance de l'amour<sup>373</sup> : là encore, la digression est programmatique, elle est clairement avouée par la formule de retour au récit « Laissant ce discours<sup>374</sup> ». Elle commence par une exclamation de la narratrice : « O, que l'Amour et la Fortune ont des festes mobiles ! ». Ce discours personnel embraie directement sur des considérations générales : « L'ordre, la moderation et la constance, sont comme les saisons, esprits vitaux, gonds encore, consommation, et Vertus des Vertus : seules perfections, dites vous, mon Pere, où le Vulgaire ne peut atteindre. » La digression part sur une définition de la constance et sur la démonstration de l'impossibilité de la constance chez les hommes, puis la narratrice imagine une vaste remontrance des femmes aux hommes à propos de leur inconstance. Marie de Gournay termine ce discours en donnant son avis personnel<sup>375</sup>, comme dans la première grande digression sur l'amour. On constate une continuité de ton et d'idées entre ces deux grandes digressions sur l'amour : même regard pessimiste sur l'amour charnel, fondé sur le désir fugace. Ici, Marie de Gournay ajoute l'amour sincère de Léontin pour Ortalde, absent de la version de Taillemont, pour construire un parallèle et une variante de l'amour de Léontin pour Alinda : la digression qui suit est elle aussi une reprise, une variante. Variante, puisque Marie de Gournay suit le même schéma de construction : début très conceptuel, citation d'autorités, avis personnel dans la péroraison. La digression poursuit un fil philosophique de peinture de l'inconstance de l'amour. Le récit passe au second plan : il n'est pas raconté pour lui-même, mais pour servir d'exemple à la théorie développée, la preuve en étant que Marie de Gournay modifie l'intrigue de Taillemont. C'est la dernière grande digression morale et générale du texte. Les dernières pages seront consacrées au récit, et la fin tragique est racontée sous la forme d'un sommaire ininterrompu, ce qui permet de lui donner une force dramatique.

---

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 116-122.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 121.

### *Les commentaires du narrateur sur ses personnages ou la digression-distanciation*

La peinture de l'amour de Léontin pour Alinda est présentée de façon générale: le personnage devient véritablement un prétexte à poursuivre la théorie de l'amour esquissée dans la digression précédente. La situation narrative passe au second plan.

Mais par après, ceste pensée se convertit en un déplaisir, d'avoir à perdre si soudain l'aise qu'une telle vue espanoit en ses esprits, tous espanouis sous la flatteuse douceur d'un nouveau transport : et ce déplaisir pied à pied, devint en peu d'heure souffrance et travail. La philosophie nous apprend icy que le commencement d'amour, c'est de se plaire encore en souvenir après la présence : l'accomplissement ou perfection, souffrir pour l'absence. Si est-ce que Léontin n'osoit pas encores<sup>376</sup>.

On peut donc voir une continuité entre les différents discours digressifs qui suivent une ligne philosophique définie en amont. La séduction d'Alinda entreprise par Léontin est sans cesse commentée par le narrateur qui insinue que l'amour et le désir usent de ruses pour arriver à leurs fins :

Certes la Princesse escoutant la malice effrénée de ce beau sorcelage d'une oreille attentive, ne print pas garde que Léontin ne plaignait ses maux que pour les multiplier[...] Il rechargea de cest air : et s'en alloit continuant bon train, pire chose du Monde, selon qu'il lui plaist de s'appliquer<sup>377</sup>.

La narratrice commente l'action plus qu'elle ne la raconte et la rapporte comme cas particulier confirmant une théorie générale sur l'amour et ses souffrances. Elle prend ce fait à une certaine distance par rapport à son récit. Raconter une histoire pour elle-même semble impensable, si la fin de la littérature est l'édification morale et l'utilité.

### *Un dialogue avec Monsieur de Montaigne : entre histoire tragique et conversation*

Que dire de ces digressions ? Elles se manifestent en tant que telles et forment des unités : construites comme des discours philosophiques, elles se rejoignent, se prolongent l'une l'autre. Il y a bien un fil continu entre ces morceaux de bravoure, et l'intrigue est instrumentalisée pour confirmer la théorie développée. Faites d'échos, ces digressions

---

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 80-81.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 89-90.

constituent une ligne de lecture : on peut lire *Le Promenoir de Monsieur de Montaigne* comme un essai ou comme un discours philosophique. Les digressions sont mises sur le compte de l'oralité du récit : « mon Pere » ponctue ces discours. Elles s'adressent à l'auteur des *Essais* et rentrent en résonance avec son œuvre : ainsi, l'expression « L'ordre, la moderation et la constance, sont comme les assaisonnements, esprits vitaux, gonds encore, consommation, et Vertus des Vertus : seules perfections, dites vous, mon Pere, où le Vulgaire ne peut atteindre. » dans la dernière grande digression renvoie implicitement au chapitre « Couardise mère de la cruauté » (II, 29). Les *Essais* sont convoqués sans cesse dans la première grande digression sur l'amour : l'idée de la relativité de la beauté, « jugée diverse selon les nations<sup>378</sup> » renvoie à ces lignes de l'« Apologie de Raimond Sebond » (II, 12) :

Quant à la beauté du corps, avant passer outre, il me faudroit sçavoir si nous sommes d'accord de sa description. Il est vray semblable que nous ne sçavons guère que c'est que beauté en nature et en general, puisqu'à l'humaine et nostre beauté nous donnons tant de formes diverses<sup>379</sup>.

De même, l'idée de l'égalité des hommes et des femmes, « tous deux jettez en mesme moule » (p. 77) apparaît déjà chez Montaigne à la fin de « Sur des vers de Virgile », « pour finir ce notable commentaire qui m'est échappé comme un flux de caquet » :

Je dis que les masles et les femelles sont jettez en mesme moule : sauf l'institution et l'usage, la difference n'y est pas grande<sup>380</sup>.

Le dialogue entre Montaigne et son éditrice sert de cadre à l'histoire : c'est en se promenant avec son mentor que Marie de Gournay aurait (selon la mise en scène qu'elle opère dans la préface) raconté cette histoire à Montaigne. Montaigne n'est jamais cité en tant qu'autorité dans le texte mais il est présent par ses œuvres. Ainsi, *Le Promenoir* s'apparente moins à une histoire tragique qu'à un récit de conversation à bâtons rompus avec Montaigne sur l'amour : comme la conversation, il est fait de détours, de récits interrompus puis repris, le commentaire y foisonne. Le dialogue intertextuel avec les *Essais* a pour support le dialogue (peut-être fictif) avec Montaigne. Cependant, les digressions sont parfaitement maîtrisées, à la fois bouclées sur elles-mêmes et s'appelant les unes les autres, elles se coordonnent formellement et thématiquement, créant une ligne de lecture qui traverse tout le récit et qui semble être le point essentiel pour Marie de Gournay, d'après ses propos dans l'« Advis sur la nouvelle ».

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>379</sup> Montaigne, *Essais*, III, 5, P.U.F., Quadrige, p. 482.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 897 (B).



On a donc affaire à un texte hybride à la fois démonstration philosophique de l'infériorité de l'amour charnel sur l'amour intellectuel, ce qui rejoint un courant de pensée important de la Renaissance dans lequel se replace l'auteur, pour laquelle le récit sert d'exemple (passant ainsi au second plan) et récit d'une histoire tragique. La ligne poétique s'entremêle, comme on le verra, aux deux lignes définies. Ce texte est présenté comme une distraction pour Montaigne : dans l'épître dédicatoire, Marie de Gournay écrit :

Pourquoy ne puis-je après tout, vous aller donner deux heures de ma lecture, sur ce Livret, pour vous garder un soir de travailler vostre am e à des occupations plus serieuses : et pouvoir recognoistre par mes yeux, que vous escouteriez aussi vainement que j'escris<sup>381</sup> ?

On passe d'un récit de conversation à un autre : chez Taillemont, l'histoire « piteuse » était un monologue du narrateur Philaste, qui s'interrompt aux moments les plus poignants de son récit et reprenait la narration sur les injonctions des dames : c'était la conversation qui était chargée de relancer la narration et qui donnait des indications des effets de l'histoire sur un auditoire. Dans *Le Promenoir*, l'histoire n'est plus seulement monologue mais dialogue puisqu'on y fait écho à des remarques de l'interlocuteur, prononcées dans le cadre de la conversation ou bien avant, dans des écrits. Mais Marie de Gournay ne se contente pas de créer cette mise en scène dialogique pour rendre véridique son récit et pour esquisser des effets de présence ; elle a la finesse d'intégrer les fonctionnements de la conversation à la fois désordonnée à cause des digressions et ordonnée autour d'une ligne à l'intérieur même du texte. Le texte, en combinant habilement une ligne narrative, une ligne philosophique et (nous le verrons) une ligne poétique, permet de délasser son lecteur et de le faire penser : il devient une promenade lui-même, la fiction servant de repos à la réflexion philosophique.

### *Fragments d'un discours amoureux ou la ligne poétique*

Les citations de poètes foisonnent elles aussi dans le texte. Marie de Gournay a traduit elle-même les vers latins, empruntés massivement à Virgile et à Catulle. Elle l'avoue dès le début de la fiction :

J'applique par tout ce livret avec trop de miserable correspondance, les Vers infortunez d'Ariadne et de Didon à ceste Princesse<sup>382</sup>.

<sup>381</sup> Marie de Gournay, *Le Promenoir*, p. 53.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 58.

S'agit-il uniquement d'ornements, d'agréments comme on le disait à l'époque ? Dans l'« Advis sur la nouvelle », Marie de Gournay réagit aux critiques qui lui ont reproché de citer des vers dans son histoire :

Ils alleignent, que ceux qui citent ou nomment les Auteurs dans leur Œuvre, le font par vanité et par phebuserie [pédantisme] pour montrer qu'ils les ont leu. [...] Un Livre d'importance veut essayer de meriter qu'on le desrobe lui-mesme : et son ouvrier n'a pris la peine d'escouter les autres Auteurs, qu'en intention de se faire après escouter reciproquement en personne et par sa bouche propre, non par celle de cestuy-cy et de cestuy-là, qui travestiroient son papier de leurs passages dez-avouez : je dy dez-avouez, pource que les emprunts qu'il advoue ne le travestissent point. Je ne puis fermer ce pas sans dire, que j'ay fait voir sur la fin de ma « Deffence de la Poesie », ce qu'ils appellent pedenterie et pedent, et combien peu nous sommes d'accord en la distribution de ces tiltres<sup>383</sup>.

Les emprunts sont donc justifiés, comme des autorités nécessaires pour devenir soi-même une autorité. La citation est légitimée, et sa fonction n'a rien de purement ornemental. La citation poétique a une valeur de soulignement. Le rapprochement de la situation d'Alinda et des grandes amoureuses abandonnées de la mythologie gréco-latine repose sur une analogie et permet à l'auteur de donner plus de force au récit des malheurs de son héroïne. La citation est là comme résonance, confère une plus grande dignité au propos et joue un rôle d'amplification. Les citations poétiques interviennent dès la première rencontre entre Léontin et la princesse : Léontin est présenté à travers ce vers de l'*Énéide* : « Tressaillant de clarté comme un nouveau croissant<sup>384</sup> ». On devine la beauté de Léontin, qui n'est pas décrit. Comme Montaigne l'avait écrit dans « Sur des vers de Virgile », la poésie « représente je ne sçay quel air plus amoureux que l'amour mesme. » La citation fait office de sublimation : elle pallie l'absence du portrait, l'impossibilité de peindre, selon un lieu commun de l'époque : « La Muse mesme aussi bien n'aurait point d'éloquence ni de traits de pinceaux capables d'exprimer le creve-cœur<sup>385</sup> ».

À ce titre, elle a une valeur d'appui de la fiction. Mais tous ces emprunts poétiques peuvent également constituer un ensemble, un réseau indépendant que l'on peut reconstituer. Il y aurait à travers le texte des « fragments d'un discours amoureux », pour

---

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 37-38.

<sup>384</sup> Virgile, *Énéide*, IV, v. 76.

<sup>385</sup> Marie de Gournay, *Le Promenoir*, p. 129.

reprennent la formule de Barthes : les extraits cités sont liés et se renforcent, se prolongent, se construisent en échos. Les progrès de l'amour chez Alinda sont représentés par deux citations de Catulle<sup>386</sup>. Ces deux citations, de 6 et 10 vers, se suivent et narrent les amours d'Ariane et Thésée. Ariane rencontre Thésée pour la première fois et tombe amoureuse. La peinture de l'amour en termes de flammes irrésistibles et de troubles physiques est laissée à la poésie : « Ce n'est pas toutesfois mon gibier d'écrire le progrès de leur amour, mon Pere, il me suffit de le plaindre<sup>387</sup> ». Marie de Gournay fait suivre le poème de Catulle de ces mots : « Encore moins pourrais-je deviner, avec quelles persuasions Leontin put mener à chef le monstrueux dessein qu'il accomplit en l'Infante<sup>388</sup> ». Cette indication, artifice d'un auteur qui prétend ne pas connaître la fin de son histoire, permet de faire deviner le destin tragique d'Alinda, puisque le lecteur sait qu'Ariane sera abandonnée par Thésée. La citation poétique permet de faire l'économie d'une description et annonce la fin de l'histoire : elle construit une action tragique, court-circuite le déroulement trop long de l'intrigue, grâce à des références culturelles. Cette fonction proleptique est essentielle. À l'évocation d'Ariane amoureuse, répond celle de Didon, au moment où Alinda hésite à céder à Léontin. Le récit procède par questions rhétoriques :

Comment escarteroit-elle ces belles idées ? comment chasseroit-elle par discours Leontin de ce geste, puisque pour entreprendre ceste chasse, il faut s'imaginer par quel ressort il y est attaché ? Le mieux donc qu'Alinda puisse tirer de la fuite prétendue, sur une telle extrémité d'amour, c'est d'emporter son mal avec elle en fuyant<sup>389</sup>.

Cette évocation en prose appelle les fameux vers de Virgile peignant la malheureuse Didon<sup>390</sup>, brûlant d'amour : la comparaison à la biche blessée d'une flèche et qui emporte avec elle la flèche à travers les forêts redouble le récit mais le magnifie également. Les vers font également écho aux souffrances d'Ariane, mais montrent un progrès dans les souffrances de l'amour. Le texte poétique est une continuité et il est constitué d'une alternance de citations de Catulle et de Virgile. On retrouve la suite de ces vers de Virgile, où Didon est comparée à une Bacchante, et tout de suite après une déclamation : « O chétive Infante, et chétive trois fois ! que bien en vain appelles-tu maintenant ta raison à secours !<sup>391</sup> », une nouvelle citation de Catulle, évoquant l'âme de l'amoureuse dévorée par les flammes et

<sup>386</sup> Catulle, LXIV, v. 91-93 puis 94-98.

<sup>387</sup> Marie de Gournay, *op. cit.*, p. 95.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>390</sup> Virgile, *Énéide*, IV, v 69-73.

<sup>391</sup> Marie de Gournay, *op. cit.*, p. 101.

condamnée. Catulle et Virgile se répondent donc, chantent à l'unisson.

On retrouvera ce concert à deux voix lorsque Léontin et Ortalde tombent amoureux : Marie de Gournay commence par citer Catulle pour montrer les troubles d'Ortalde amoureuse et c'est Virgile<sup>392</sup> qui chante l'amour naissant de Léontin pour Ortalde. Ainsi, les citations poétiques établissent une continuité entre les épisodes : l'amour d'Alinda et de Léontin, de Léontin et d'Ortalde, de Didon et Enée, d'Ariane et Thésée sont équivalents. Ce réseau poétique participe à la démonstration générale et permet d'accentuer l'aspect tragique du récit.

La désillusion amoureuse d'Alinda qui commence à voir que Léontin ne l'aime plus se fait elle aussi par le biais des citations poétiques de Virgile : l'auteur (en disant : « ce Vers n'est pas toujours vrai ») cite le vers 296 du livre IV : « Quel art pourroit siller l'œil jaloux d'un amant ?<sup>393</sup> » puis le vers 297 : « Presageant que l'que orage aux doux fruits de sa peine<sup>394</sup>. » La citation dramatise l'intrigue. Enfin, le « suicide » d'Alinda est accompagné par le suicide de Didon qui le renforce et le dramatise.

Les citations sont donc disséminées dans un récit tragique. Elles viennent de Catulle et de Virgile, de textes pratiquement cités de façon continue. On peut se demander si la ligne poétique, qui sert à renforcer, à dramatiser l'intrigue et à prévenir le lecteur de l'issue fatale bien à l'avance, ne constitue pas le support de l'intrigue. Marie de Gournay, en choisissant de rendre sincère l'amour de Léontin pour Ortalde (contrairement à Taillemont), redouble les amours d'Alinda et Léontin, crée un parallélisme au sein de l'histoire et réintroduit les amours malheureuses peintes par Virgile et Catulle : cette répétition, cette accumulation, constitutive des histoires tragiques, comme nous l'avons vu, est donc doublée d'une récapitulation poétique.

Cette présence des vers de Virgile et Catulle, soutien de la fiction mais également ligne indépendante, est d'autant plus compréhensible que Marie de Gournay, elle-même, a publié dans le second livre des *Advis* de 1641, une traduction du livre IV de l'*Énéide*, qu'elle propose après avoir cité la fin de la traduction du même livre par le cardinal Du Perron. Cette traduction est une reprise des vers cités et traduits dans *Le Promenoir*. Très pathétique et spectaculaire, elle est donc une œuvre à part entière qui dépasse le cadre du premier écrit de Gournay.

---

<sup>392</sup> Virgile, *Énéide*, IV, v 101 et 120 à 122.

<sup>393</sup> Marie de Gournay, *op. cit.*, p. 125.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 127.

On voit que *Le Promenoir* est un texte hybride qui peut se lire selon trois lignes assez indépendantes les unes des autres mais qui peuvent entrer en interaction : la ligne poétique permet de renforcer l'intrigue et de la propulser, sert de canevase. Elle peut également servir d'illustration à la thèse développée tout au long du livre, l'inconstance et la faiblesse de l'amour. Mais elle peut être envisagée en elle-même, comme un réseau d'échos, un dialogue entre Catulle et Virgile qui sont cités à tour de rôle. Il est de plus en plus difficile de discerner l'ordre des priorités de ce texte : est-ce un vaste discours disséminé à travers un récit, ou le contraire ? Un centon poétique dissimulé derrière un récit ou bien le récit n'est-il là que pour faire le lien entre ces différentes citations qui se répètent et rentrent en résonance ? Plus qu'à une écriture digressive, on a affaire ici à un texte composite, à plusieurs fils, « d'une fantastique bigarrure<sup>395</sup> ».

---

<sup>395</sup> Montaigne, *Essais*, « De la vanité », Paris, P.U.F. Quadrige, p. 994.



## BILAN

Tout au long de cette deuxième partie, nous avons montré comment l'histoire tragique a adopté différents modèles narratifs, empruntés à plusieurs genres en vogue au seizième et au dix-septième siècles. Se rapprochant tantôt de l'histoire prodigieuse, du canard, du fait divers, du récit historique, du roman sentimental, du discours bigarré voire de l'essai, l'histoire tragique, forme souple, parasite les autres genres, variant ses modèles narratifs pour satisfaire un public lui-même composite, jouant sur toute une gamme d'effets de lecture, puisqu'il s'agit tour à tour d'informer, d'étonner, d'effrayer, de divertir ou d'instruire, en présentant toujours des « histoires vraies » mais surprenantes et extraordinaires, brouillant les frontières entre fiction et diction, jouant à la fois sur le vraisemblable et sur l'incroyable.

C'est cette perpétuelle volonté de satisfaire les goûts du public, tout à la fois en le surprenant et en lui donnant ce à quoi il s'attend lorsqu'il entreprend sa lecture, qui permet d'expliquer la plasticité de ce type d'histoire, héritière de l'*exemplum* et de la nouvelle. Mais parallèlement à cette diversité de formats narratifs et à ces héritages, l'histoire tragique revendique dès 1559 une référence à la tragédie et au grand genre théâtral qui apparaît en France dès 1553. Cette référence anoblissante à la tragédie pour un écrit en prose et plus largement au tragique n'est pas pour autant une parfaite assimilation, car les histoires tragiques mettent en scène un tragique simplifié, plus tourné vers le spectaculaire et le pathétique, plus quotidien qu'élevé, en adéquation avec les goûts du public.





TROISIEME PARTIE : Des histoires tragiques ?  
Du tragique élevé au pathétique spectaculaire ou  
comment plaire au public



## CHAPITRE XII : Quel tragique pour les histoires tragiques ? Problèmes théoriques.

La peste, la famine, la misère et la guerre, [...] le crime, l'émeute, la répression, la persécution, la violence des pouvoirs et celles des peuples, grands malheurs et faits sanglants font venir à l'esprit et souvent sous la plume les catégories de tragique et de tragédie. Mais dans quelle mesure ces catégories tiennent-elles au passé qu'elles qualifient, dans quelle mesure tiennent-elles aux documents qui donnent accès à ce passé ? [...] Malheurs du temps et tragédie : il ne sera question ici ni de Racine ni de Corneille, et à peine de poétique théâtrale. Les événements et les faits que les historiens sont amenés à juger tragiques ont peu à voir avec la tragédie classique, parce qu'ils concernent le plus grand nombre, les gens ordinaires, les gens du peuple, les bandits et les filles perdues des livres de colportage avant les princes et les rois<sup>396</sup>.

Cette réflexion des historiens Christian Jouhaud, Dinah Ribard et Nicolas Schapira soulève le problème de l'adéquation d'un terme littéraire à des histoires prétendant raconter des faits sanglants réels, historiques. Écrire les malheurs de son temps implique-t-il forcément une mise en forme tragique, une adoption de modèles hérités de la littérature fictionnelle, et le cas échéant, n'y a-t-il pas en retour une reconfiguration de ce modèle, mis à l'épreuve des faits ? Ce chapitre a une fonction propédeutique : il s'agit ici de poser des questions générales sur le tragique et de les confronter à la réalité des textes, pour voir comment se manifeste le tragique dans les histoires tragiques. Ces points, mis en débat et non résolus dans le présent chapitre, seront abordés plus en détail dans le cours de l'étude.

### 1) Théories du tragique au cours du siècle : évolution vers la cruauté

L'histoire tragique naît en 1559, en pleine période de renouveau de la tragédie antique en France, six ans après la création de la *Cleopâtre captive* de Jodelle. Parallèlement, on redécouvre la *Poétique* d'Aristote, traduite et commentée par les humanistes italiens ; les *Poetics libri VII* de Scaliger paraissent en France en 1561 et informeront la réception d'Aristote en France, suscitant de nombreux débats théoriques. Comme le rappelle Michel Magnien dans l'introduction de son édition de la *Poétique*, le texte aristotélicien est perçu à travers tout un ensemble de commentaires qui le déforment, l'adaptent et il ne sert absolument pas de norme à la tragédie de la Renaissance.

---

<sup>396</sup> Christian Jouhaud, Dinah Ribard et Nicolas Schapira, *Histoire Littérature témoignage. Écrire les malheurs du temps*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2009, p. 294-297.

Sujet funeste, personnages nobles, déploration provoquant la pitié, sont les constantes de la définition de la tragédie du X<sup>e</sup> - VI<sup>e</sup> siècle, dans la lignée de la tragédie antique. À cela, s'ajoute l'utilité morale de la tragédie : c'est bien cela que revendiquait Jean de la Taille dans « De l'art de la tragédie ». Mais si tous les auteurs s'accordent sur la visée morale de la tragédie et sur la noblesse de l'action et des personnages, la fin funeste reste l'objet de divergences théoriques. La Taille affirme qu'une fin sanglante est nécessaire à la tragédie. Six ans avant *Saül le furieux*, le calviniste Des Masures, dans ses *Tragédies saintes*, éditées à Genève en 1566, propose un théâtre d'édification religieuse, reprenant les actions de David.

De Dieu donc, et des siens en son nom, les victoires  
 Me font escrire en vers ces tragiques histoires,  
 Qui serviront aussi pour instruire et former  
 À craindre le Seigneur, et de vertu s'armer<sup>397</sup>.

Dans l'épître à Brun qui figure en tête de ses tragédies, il entend faire une interprétation contemporaine de ses histoires relatives à David, exemplaire pour les lecteurs, mais refuse de céder à la mode de rénovation de la tragédie antique, artificielle et mensongère selon lui :

Ces personnages donc, pour les cognoistre mieux,  
 Ay-je voulu ici représenter aux yeux  
 Des benignes spectateurs. Mais l'action presente  
 J'ay cependant rendue entierement exempte  
 Des mensonges forgez, et des termes nouveaux  
 Qui plaisent volontiers aux humides cerveaux  
 Des delicats gens, voulans qu'on s'estudie  
 De rendre au naturel l'antique Tragédie.  
 Moy, de leur complaire en cela n'ay souci,  
 Pour l'histoire sacree amplifier ainsi  
 De mots, d'inventions, de fables mensongeres,  
 J'ay volontiers quitté ces façons estrangeres  
 Aux profanes auteurs, auxquels honneurs exquis  
 Et à la vérité simple innocente et pure  
 (pour envers le Seigneur ne faire offense dure)  
 Me suis assujetti<sup>398</sup>.

Il refuse de déguiser l'histoire biblique sous la forme d'une tragédie à l'antique et proclame la nécessité de rester fidèle à l'action biblique, quitte à ne pas donner au sujet de la

---

<sup>397</sup> Louis Des Masures, *Tragédies saintes*, Paris, S.T.F.M., 1932, v.89-92, p. 6.

<sup>398</sup> *Ibid.*, v. 167-183, p. 8-9.

tragédie une fin funeste.

Seulement ay voulu (laissant la manche à part  
Du brodequin tragique, et des termes le fard)  
Retenir pour enseigne aux passants rencontree,  
Le nom de Tragedie et l'escrire à l'entree.  
Que si quelqu'un s'avance à reprocher ce poinct,  
Que la chose deduite au nom ne respond point,  
Et que sentir au vray ne fait ma basse veue  
Le Tragique induisant à la fin de la scene  
Un spectacle piteux et miserable à voir :  
Pour response, je donne à entendre et savoir  
Que David, endurent toujours une nouvelle playe,  
Joue une tragedie assiduele et vraie,  
Duquel ainsi la vie agitée en tout lieu,  
Est figure de Christ, et des enfants de Dieu,  
Qui par croix, et misère, et peine rigoureuse,  
Contendent vaillamment à la victoire heureuse<sup>399</sup>.

On voit donc que les auteurs tragiques ne s'accordent pas tous sur les trois critères fondamentaux de la tragédie. Ils se rejoignent uniquement sur la nécessité de représenter des actions funestes de personnages élevés. Cette définition minimale est reprise par Laudun d'Aigaliers à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Cet auteur, cousin de François de Rosset, à la charnière des deux siècles, marque un tournant dans la théorie du tragique. Dans *L'Art poétique françois* de 1597, Laudun conserve cette définition de la tragédie reprise d'Aristote cité dans le texte : « imitation des propos et vie des Héros : car anciennement les Heros estoient demy dieux. Mais il faut entendre des hommes illustres et de grand renommée<sup>400</sup> ». Or, s'il conserve l'idée de personnages nobles, il donne une liste d'actions tragiques possibles qui sont en décalage avec l'élévation des personnages :

La tragedie requiert que toutes choses y soient disposees et ordonnees, afin de tenir tousjours les spectateurs beants. [...] les personnages de la Tragedie sont Rois, Princes, Empereurs, Capitaines, gentils hommes, Damoiselles, Roynes, Princesses et Damoiselles, et rarement hommes de bas estat, si l'argument necessairement ne le requiert. Les choses ou la matière de la tragedie sont les commandemens des Roys, les batailles, meurtres, viollemens de filles et de femmes, trahisons, exils, plaintes, pleurs, cris, faussetez, et autres matières semblables<sup>401</sup>.

---

<sup>399</sup> *Ibid.*, v.207-222.

<sup>400</sup> Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, 1597, éd. Jean – Charles Monferran, S.T.F.M., 2000, p. 199.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 202.

Plus les tragedies sont cruelles plus elles sont excellentes<sup>402</sup>.

Cette revendication de la cruauté de la tragédie est le fruit d'une stratégie détournée chez Laudun. En effet, il commence par citer le fameux principe horacien estimant « qu'il ne faut pas toujours représenter les horreurs de la Tragedie devant le peuple » et donne des exemples d'éléments horribles irréprésentables :

comme de faire demembrer un enfant, cuire les entrailles, et autres choses. La raison est pource que l'on ne le peut pas faire, car comment pourra-t-on demembrer un homme sur le Theatre ? [...] Je diray icy en passant que la moitié de la Tragedie se joue derrière le Theatre : car c'est où se font les executions qu'on propose faire sur le Theatre<sup>403</sup>.

Comme le précise la note de Jean-Charles Monferran, Laudun refuse la représentation de scènes violentes non pas pour des raisons morales (comme le faisait Jean de La Taille) mais pour des raisons techniques : on ne peut pas vraisemblablement démembrer un homme sur scène.

La représentation de la violence n'est plus donc illégitime, elle est juste techniquement impossible. D'après l'introduction de Jean-Charles Monferran, Laudun s'écarte de la tragédie humaniste de Garnier tant dans la théorie que dans la pratique. Selon lui, la tragédie humaniste n'est plus possible :

car il n'y a personne pour le jour d'huy qui voulut avoir la patience d'ouyr une Tragedie en forme d'Eglogue, n'estant que de deux personnages, et ce pendant la tragedie n'est faicte que pour contenter le peuple<sup>404</sup>.

Contenter le peuple : l'introduction d'un principe de plaisir dans la théorie de la tragédie semble être un changement important. On ne met pas en avant l'utilité morale de la tragédie (comme dans le cadre de la *catharsis* aristotélicienne) mais son aspect spectaculaire. Le spectacle sanglant n'est plus justifié par sa caution morale, il est légitimé au nom du plaisir du spectateur. Dans sa pratique de la tragédie, Laudun privilégie cet aspect spectaculaire notamment par la violence verbale et physique. Il multiplie péripéties et événements, réduit le poids des commentaires généraux et des développements oratoires non liés à l'action.

---

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>404</sup> *Ibid.*, V, ch. IV, p. 203.

## 2) Paradigme tragique : imitation superficielle de la tragédie, invention d'un tragique en prose

Or, les histoires tragiques qui apparaissent à la fin des années 1550, contemporaines des premières tragédies, vont tenter de s'inscrire dans ce moule de la tragédie mais vont également le modifier en faisant varier les trois principaux paramètres de la tragédie eux-mêmes partiellement respectés (personnages élevés, sujet élevé, fin funeste et pitoyable). La tragédie fonctionne en effet comme un paradigme.

D'une part, les auteurs vont introduire dans le récit des éléments constitutifs de la tragédie : nobles personnages, sujets pitoyables et funestes, mais également de longs passages de déploration et des appels à la compassion, caractéristiques de ses tragédies. Boastuaud et ses successeurs ne cesseront d'afficher comme modèle la tragédie dans leurs avis aux lecteurs et également au cœur du récit. Ce paradigme tragique est un moyen pour eux d'ennobler la prose, d'assurer la promotion de leurs écrits, de se démarquer des recueils de nouvelles variés de la Renaissance, composés dans la continuité du *Décameron* et de l'*Heptameron*. Cette imitation de la tragédie passe par le choix de sujets pitoyables, mais également par l'insertion dans les nouvelles de procédés ou de passages obligés de la tragédie comme les monologues pathétiques des héros, les renversements soudains du bonheur au malheur, les remarques du narrateur amenant les lecteurs à avoir pitié des personnages (les commentaires reprennent la fonction pathétique des chœurs de la tragédie humaniste). Cependant, cette imitation reste assez superficielle : on reprend les éléments topiques de la tragédie, mais sans adopter véritablement l'esprit du genre.

D'autre part, les recueils d'histoires tragiques s'écartent (plus ou moins volontairement) du paradigme de la tragédie (qui évolue lui-même du XVI<sup>e</sup> siècle au XVII<sup>e</sup> siècle), genre noble, sur bien des points, notamment dans le choix du sujet, des personnages et dans la construction de l'action.

Sur le plan des personnages, les auteurs d'histoires tragiques racontent les malheurs des grands de ce monde mais ils conservent également des nouvelles à personnages non nobles voire populaires (de Belleforest à Camus, on trouve des histoires paysannes ou des nouvelles représentant des bourgeois, conformément à l'esprit de la nouvelle boccacienne). Certaines nouvelles mêlent personnages nobles et personnages humbles, reprenant la tradition boccacienne.

Quant au choix du sujet, au milieu de récits funestes et sanglants, on note la présence de quelques nouvelles à sujet comique ou facétieux et à personnages ridicules qui subsistent dans le recueil de Belleforest et qui reviendront chez Habanc et même chez Camus. Ces nouvelles reprennent également les techniques du conte à rire boccacien (inversion des rôles, renversements inattendus).

Au niveau de la construction dramatique, parallèlement à des nouvelles à catastrophes finales, on trouve des textes à sujet funeste mais à fin heureuse, se rapprochant ainsi d'un modèle héroïque ou tragi-comique. En effet, la tragi-comédie naît officiellement en France en 1582 avec la *Bradamante*<sup>405</sup> de Robert Garnier, et envahit le théâtre français à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle (de Montchrestien à Hardy), mais le terme de tragi-comédie apparaît en langue française dès 1527, selon Alain Rey. Le tragi-comique, issu de l'imitation des grands poèmes italiens de l'Arioste et du Tasse mais également de l'engouement pour les romans grecs comme les *Éthiopiennes* d'Héliodore récemment traduits par Amyot, ferait donc son apparition d'abord dans la prose puis sur scène vingt ans plus tard. La prose en avance sur le vers ?

Ce mélange de tragique, d'héroïque et de tragi-comique présent dès la collection de Boaistuau et Belleforest (qui s'accroîtra dans les dernières années du XVI<sup>e</sup> siècle et le début du XVII<sup>e</sup> siècle) n'est cependant jamais revendiqué par les auteurs d'histoires tragiques dans leurs avis au lecteur ou leurs titres. Il y a un décalage entre les intentions revendiquées dans le paratexte (on se réfère toujours au modèle de la tragédie, sans l'appliquer nécessairement) et la réalité des textes qui imitent non seulement les tragédies mais les poèmes héroïques du Tasse ou de l'Arioste, et les *Amadis de Gaule*. Seul Vérité Habanc avouera la mixité du recueil avec ses *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques*, en 1585.

Cependant, ce changement ne se traduit pas dans une variation de style car le registre reste élevé. Dans *La pensée du roman*, Thomas Pavel replace l'histoire tragique dans la lignée des nouvelles parues depuis Boccace, genre s'opposant à la tendance idéalisante du roman et consacré à la peinture de la vie quotidienne des roturiers, puisque la nouvelle place l'événement surprenant dans un décor à peine ébauché mais tenu pour réel.

---

<sup>405</sup> À ce sujet, Marcel Hervier rappelle dans l'introduction de son édition de *Bradamante* que « les théoriciens comme Scaliger réservent le nom de tragédie aux actions dont le dénouement est malheureux. » et que « par suite toute pièce dont l'issue est favorable s'appellera tragi-comédie. Les autres caractères qui la distinguent [...] sont le mélange de personnes de conditions différentes, le caractère romanesque du sujet, la place donnée à l'amour, des péripéties attachantes, sans aller jusqu'à l'horrible. » (Robert Garnier, *Bradamante*, Paris, Classiques Garnier, 1991, p. V).



Il souligne le paradoxe des histoires tragiques qui allient style élevé et sujet bas, pour se différencier des histoires comiques qui représentent elles aussi des actions d'hommes du commun.

L'histoire de la nouvelle tragique en tant que sous-genre autonome est par conséquent celui d'une double dissociation : sur le plan de l'intrigue, la nouvelle sérieuse et tragique s'oppose au roman idéaliste au nom de la vraisemblance morale et psychologique, alors qu'au registre stylistique, elle est obligée de se différencier des récits comiques et burlesques<sup>406</sup>.

Dès lors, l'équivalence du sujet, du registre et des personnages est mise à mal. Si l'on respecte scrupuleusement les textes théoriques définissant le tragique<sup>407</sup>, l'histoire tragique est un genre impossible, une contradiction dans les termes. En effet, comment concilier style élevé et personnages bas ou sujet bas ?

On peut se demander si les auteurs d'histoires tragiques, qui commencent par traduire et adapter les nouvelles de Bandello, transformant un recueil mixte de récits tragiques et comiques en collection d'histoires tragiques, ne créent pas un tragique en prose, qui permettrait d'exploiter toutes les possibilités du tragique (du tragique noble au tragique bas, du tragique funeste au tragi-comique ou à l'héroïque), avec plus de variété et de diversité que le théâtre tragique, à une époque où l'on redécouvre et réinterprète Aristote, et où les normes de la tragédie ne sont pas encore clairement définies et érigées en dogme.

Tentons une hypothèse : ce tragique en prose tenterait de s'identifier tout d'abord au théâtre tragique en vers dans les premières années du genre ; mais il tendrait ensuite à se passer du paradigme de la tragédie pour s'acheminer vers une narration spectaculaire à partir du XVII<sup>e</sup> siècle chez Rosset et Camus (le paradigme convoqué étant plutôt du côté de la peinture, du tableau). Chez Laudun d'Aigaliers, il n'y a pas d'obstacle moral à la représentation de la violence sur scène. Le seul obstacle est technique. Dès lors, pourquoi la prose ne pourrait-elle pas aller plus loin que la tragédie en vers dans la représentation de la violence ? En effet, l'écriture en prose ne repose pas sur un contact direct entre l'action représentée et le public ; dans la fiction écrite, démembrer un homme ne demande aucune technique particulière. On pourrait donc avancer l'idée d'une plus grande liberté de manœuvre donnée à la prose, qui se permettrait de représenter ce qu'on ne peut pas vraisemblablement

---

<sup>406</sup> Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 118.

<sup>407</sup> Ce n'est bien évidemment pas le cas des auteurs de notre corpus.

montrer sur scène. Dès lors, ce tragique en prose aurait recours aux moyens propres à la prose : description, tableau et grand récit de scène atroce, et ne conserverait les échos du théâtre tragique que comme des ornements.

Ce tragique en prose, complémentaire voire rival de la grande tragédie en vers, c'est peut-être cela que Belleforest appelle de ses vœux dans ce sonnet adressé à Boaistuau, figurant dans les pièces liminaires de la première édition des *Histoires tragiques* en 1559<sup>408</sup> :

Au seigneur de Launay Breton,  
François de Belleforest Commingeois,  
SONET

Celuy, qui sanglamment a chanté les erreurs  
Des humains, et a fait tristes les plus joyeux :  
Et qui des bien-vivans a humectez les yeux  
De ris, d'ennuy, de dueil, en liesse, et frayeurs :

Celuy, qui de l'amour exprime les fureurs  
Sous le nom des Amans fortunez-malheureux,  
S'en vient plus hardiment, sanglant et furieux,  
De ces Amans chanter les mortelles horreurs.

Et quoy que des saints vers des Grecs, Latins on die  
Et qu'on loue, sans pris, d'eux tous la Tragedie,  
La prose de Launay nonobstant les surmonte.

Car espendant le sang, privant d'ame le corps,  
Il accorde si bien des nombres les discors,  
Que sa prose tragique, aux vers tragiq' fait honte.

#### *Tradition de la nouvelle et tragique en prose*

De plus, il ne faut pas penser que la plupart des auteurs ont lu Aristote et ses commentateurs : comme le rappelle Henry Ansgar Kelly<sup>409</sup>, les écrivains médiévaux et ceux du seizième siècle ont une compréhension très générale du terme de « tragédie » qui correspond avant tout à une histoire qui se termine mal, et il est fort à parier que les auteurs d'histoires tragiques restent sur l'acception large de sujet funeste, qui existait déjà au Moyen-

---

<sup>408</sup> Bien entendu, ce sonnet est avant tout une pièce de circonstance, un texte plus que com plaisant et flatteur à l'égard de Boaistuau, écrit par un jeune auteur qui essaie de conquérir une place dans le monde littéraire de son temps et recherche l'appui de son aîné. Mais on peut cependant prendre Belleforest au sérieux et voir comment l'histoire tragique entre en rivalité avec le grand genre tragique, l'imitant et lui apportant des variations.

<sup>409</sup> Voir sur ce point l'ouvrage d'Henry Ansgar Kelly, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge Studies in medieval literature, XVIII, Cambridge University Press, 1993.

Age chez des conteurs comme Chaucer ou Boccace. Henry Kelly entend également éviter l'erreur qui consiste à faire d'Aristote une référence incontournable pour la compréhension du tragique au Moyen Age et à la Renaissance : en réalité, la *Poétique* est fort peu connue et diffusée et les auteurs suivent plus une *doxa* reliant le tragique sur le funeste que les préceptes du Stagirite. Ainsi, les histoires tragiques peuvent se situer dans la lignée du fameux *De Casibus virorum illustrium* de Boccace, suite de courtes biographies racontant les malheurs et accidents des hommes et femmes illustres, d'Adam et Eve au roi Arthur et à la reine lombarde Rosamonde. Cet ouvrage en prose latine, traduit en français dès 1400 par Laurent de Premierfait, présente dans l'ordre chronologique les vies de hauts personnages frappés par le malheur : Boccace ne l'intitule pas tragédie, n'évoque pas le tragique mais ce recueil figure parmi les ancêtres des ouvrages de compilation des tragiques accidents de Pierre Boitel, auteur des *Tragiques Accidens des hommes illustres* et du *Théâtre tragique*, que nous évoquerons ultérieurement. Parallèlement, il existe une forme de « tragique » (qui ne correspond guère aux théories aristotéliciennes) dans la tradition de la nouvelle depuis les fabliaux médiévaux et les contes de Boccace, indépendamment de la théorie et de la pratique du théâtre tragique. Dans ce sens, les histoires tragiques héritent également de cette tradition et derrière la mise en avant du terme de tragique dans le titre, pour ennoblir le récit en prose, on pourrait déceler, à la manière de Thomas Pavel, dans les textes plus de permanences héritées des novellistes que d'innovations liées à la référence tragique.

3) *Tragique en prose* : simplification du tragique et promotion du pathétique.

Comment définir ce tragique en prose qui se manifesterait dans les récits, autrement que par des critères formels ou esthétiques ? S'il imite ou cherche à dépasser le tragique en vers, reprend-il pour autant les fondements d'une vision tragique ? L'examen des textes montre un certain nombre de divergences majeures entre la vision traditionnelle de l'univers tragique et celle des histoires tragiques.

Si l'on passe d'une conception technique du tragique d'inspiration aristotélicienne, où il s'agit de définir les critères d'élaboration d'une tragédie à une compréhension anthropologique et plus large du tragique, on peut se demander si les histoires tragiques reprennent vraiment une vision du monde tragique. Il n'y a pas de texte théorique au seizième siècle définissant cette approche générale, mais en revanche, les travaux de Jean-Pierre Vernant sur la tragédie grecque pourraient s'appliquer à des tragédies de la Renaissance, comme celles de Jean de La Taille, notamment *Saül le furieux*. Il ne s'agit pas d'appliquer systématiquement le propos de Vernant à la tragédie du seizième siècle mais de montrer qu'il peut apporter des éclairages sur une conception du tragique. Dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, s'attachant à définir les conditions de possibilité de la tragédie, l'historien met au cœur du tragique le conflit entre deux lois, la loi divine et la loi humaine, suffisamment éloignées pour créer un débat entre les personnages :

Une fois posées les questions, il n'est plus pour la conscience tragique de réponse qui puisse pleinement la satisfaire et clore son interrogation<sup>410</sup>.

En effet, l'opposition entre Antigone et Créon, qui obéissent à deux lois différentes, aussi respectables l'une que l'autre, reste insoluble, et permet de donner matière à débat aux spectateurs. La tragédie grecque « joue sur les deux tableaux », pour reprendre une formule de Vernant, elle repose sur une tension, une ambiguïté interne au caractère des personnages :

On pourrait même ajouter que c'est la référence successive à ces deux modèles, la confrontation au sein du même personnage de deux types opposés de comportements, de deux formes de psychologie impliquant des catégories différentes de l'action et de l'agent qui constituent pour l'essentiel, dans les

---

<sup>410</sup> Jean-Pierre Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, François Maspéro, 1972, p. 26.

*Sept contre Thèbes*, l'effet tragique. Tant que la tragédie demeurera vivante, cette dualité, ou plutôt cette tension dans la psychologie des personnages ne faiblira pas<sup>411</sup>.

Si le personnage est partagé entre plusieurs modèles de comportement, il peut débattre, hésiter entre plusieurs attitudes et donc s'interroger sur son acte, à travers des monologues ou des scènes de délibération avec d'autres personnages. Le personnage tragique est donc responsable de son choix, peut expliquer ses actes, ce qui permet de susciter un débat sur ses actions au sein du public. C'est cette capacité à créer de la réflexion qui constitue le cœur vivant de la tragédie, et fait d'elle plus qu'un simple genre littéraire, selon l'historien.

Le personnage tragique n'est pas entièrement soumis à la fatalité divine, ni complètement libre de ses actes, et c'est dans cet entre-deux que se construit sa responsabilité et donc sa possible culpabilité, d'après Jean-Pierre Vernant :

Comme le personnage tragique se constitue dans la distance qui sépare *daimon* de *ethos*, la culpabilité s'établit entre l'ancienne conception de la faute-souillure, de l'*hamartia*, maladie de l'esprit, délire envoyé par les dieux, engendrant nécessairement le crime, et la conception nouvelle où le coupable, *hamarton* et surtout *adikon*, est défini comme celui qui, sans y être contraint, a choisi délibérément de commettre un délit. [...] Pour qu'il y ait action tragique, il faut que se soit déjà dégagée la notion d'une nature humaine, ayant ses caractères propres, et qu'en conséquence, les plans humain et divin soient assez distincts pour s'opposer ; mais il faut aussi qu'ils ne cessent pas d'apparaître inséparables. Le sens tragique de la responsabilité surgit lorsque l'action humaine fait une place au débat intérieur du sujet, à l'intention, à la préméditation, mais qu'elle n'a pas acquis assez de consistance et d'autonomie pour se suffire entièrement à elle-même<sup>412</sup>.

On retrouve cette tension des deux lois et cette ambiguïté à propos de la responsabilité chez Saül le furieux, roi partagé entre le délire, le *furor*, et une capacité à analyser ses actes. Dès lors, si le personnage est responsable, s'il a le choix d'agir, on peut s'interroger sur sa culpabilité. C'est dans ce sens que la tragédie peut être un instrument de morale et de pédagogie. Or c'est bien cette dimension qui fait défaut aux histoires tragiques.

---

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 38-39.

### *Culpabilité et responsabilité des criminels.*

En effet, les criminels dans les histoires tragiques ne s'interrogent jamais sur leurs actes, et à aucun moment, le narrateur ne s'interroge sur la possibilité d'éviter le crime. Il n'y a pas d'irrésolution morale comme dans les tragédies antiques, ni conflit entre deux lois. Le criminel est hors-la-loi, car il s'attaque aux fondements de la société : il tue son roi, son père ou son enfant, allant contre la morale humaine et la loi divine, sauf obéir pour autant à une logique supérieure. Lorsqu'un père massacre sa femme et/ou ses enfants, il ne revient pas sur son méfait par la réflexion. Sa punition est immédiate : il se suicide ou est pris par la justice humaine qui se fait le bras armé de la justice divine. Il n'y a pas de séparation entre la justice des hommes et celle de Dieu, étant donné que la première n'est que le reflet et l'application de la seconde. Quand le criminel échappe à la justice humaine, il est toujours rattrapé par la main de Dieu qui le punit, comme souvent dans les récits de Jean-Pierre Camus, où la logique providentialiste fonctionne à plein pour dénouer les histoires. Lorsque chez Rosset, Filotime (Concini) est tué par des comploteurs à la soldes du Sophi (Louis XIII), sa mort est présentée comme un châtement divin, amplement méritée et annoncée à plusieurs reprises tout au long de la nouvelle. Cependant, à aucun moment de la narration, on ne présente Filotime en train d'hésiter ou d'analyser les raisons de ses méfaits : le tyran pris par *l'hubris* agit sans débat, et donc sans remords, poussé par la seule soif de pouvoir et l'ambition qui est blâmée dans le texte. Il n'y a pas chez les personnages d'histoires tragiques de lutte entre le *daimon* et l'*ethos*, pour reprendre les termes de Jean-Pierre Vernant, entre l'influence divine et le caractère propre du personnage, puisqu'ils n'ont pas vraiment de psychologie et qu'ils sont soumis à ce *daimon* extérieur qui les pousse au crime. De même, chez Rosset, la mère dénaturée Gabrine qui tue son fils dans un élan de fureur ne revient pas sur son crime, refuse de battre sa coulpe lors de son procès. Ce débordement des personnages par leurs passions les prive en quelque sorte de liberté et donc de responsabilité. Coupables, ces personnages le sont au nom de la loi divine, puisqu'ils tuent leurs proches ou sont tyranniques, mais on ne s'interroge jamais sur les motivations profondes de leurs crimes, toujours attribués à une inspiration diabolique, qui est à la source des brusques élans de colère des personnages.

Le crime est volontiers présenté de manière dramatisée, comme un véritable *scelus nefas*, pour reprendre les termes de Florence Dupont, qui offensait les lois humaines et divines, et dans ce cadre, on comprend la prédilection des auteurs d'histoires tragiques pour les parricides, faticides, infanticides et autres assassinats en famille et contre-nature, qui ne font pas l'objet d'un tabou narratif et qui envahissent littéralement les recueils d'histoires

tragiques. Cet aspect inouï du meurtre d'un proche constitue l'assassin en monstre, défiant les lois les plus sacrées, et donc éminemment condamnable sans aucun doute possible, sans aucune réflexion sur les circonstances ou les motivations. On pourrait voir dans cette monstruosité affichée un mécanisme d'exorcisme social, proche par certains aspects de la logique du bouc émissaire, qui constitue selon René Girard un fondement anthropologique capital de la société et des religions : tout comme le bouc émissaire chargé de tous les vices, le criminel des histoires tragiques est différent des hommes de la cité, exclu par sa monstruosité et sa mise à mort. Cependant, si pour l'auteur de *La violence et le sacré*, le grand mérite du christianisme consiste à reconnaître l'innocence du bouc émissaire sacrifié (le Christ), on aurait affaire dans les histoires tragiques à une logique pré-chrétienne, puisque la culpabilité des criminels n'est pas mise en doute mais systématiquement affichée. Dans ce sens, les histoires tragiques peuvent rassurer le lecteur, peu susceptible de s'identifier au meurtrier monstrueux en raison de l'horreur de ses actes. En effet, le parricide, l'infanticide, l'inceste, le cannibalisme semblent constituer des sujets de prédilection, et sont traités de manière extrêmement dramatisée, transformant des faits divers en véritables crimes contre-nature et inhumains.

Cette tendance est encore présente au dix-neuvième siècle, comme l'a montré Sylvie Lapalus dans *La mort du vieux*. Dans ce travail d'histoire de ces représentations culturelles, l'historienne montre comment le crime contre-nature par excellence est raconté dans les canards du dix-neuvième siècle de manière dramatisée et sans donner au lecteur la possibilité réelle de juger le criminel :

Le parricide sensationnel, hors-normes, permet de mettre en évidence, en creux, les normes de la société. La justice est alors montrée dans sa victoire implacable, si bien que les propos de la défense sont systématiquement gommés : justice humaine et justice divine se conjuguent heureusement, car « Dieu ne laisse jamais rien d'impuni »<sup>413</sup>.

Comme le rappelle l'historienne, « l'horreur qui s'attache à un tel crime exonère d'un véritable discours sur le crime<sup>414</sup> ». Cette manière de dramatiser est cependant en voie de disparition au dix-neuvième siècle et le parricide sera peu à peu intégré par la justice au cours de ce siècle. Sylvie Lapalus montre comment on revient peu à peu sur son statut exceptionnel en le sécularisant, en le coupant de ses comparaisons bibliques, de manière à ne plus le présenter comme un tabou, donc éminemment condamnable sans aucune forme de réel

---

<sup>413</sup> Sylvie Lapalus, *La mort du vieux*, Paris, Tallandier, 2004, p. 63.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 71.

procès. Tel n'est pas encore le cas dans les canards sanglants du début du dix-neuvième siècle et encore moins dans les histoires tragiques : le *scelus nefas* est par avance condamné, en raison même de son caractère exceptionnel et inhumain, qui annule toute tentative d'explication et donc d'excuse. Le procès est déjà instruit au fil de la narration et aucun lecteur ne saurait manifester le moindre doute sur la culpabilité des fautifs. Si l'on observe le cas des Cenci, on constate que c'est au dix-neuvième siècle que les romanciers essaient d'expliquer les motivations de Béatrice qui assassine un père atroce : Dumas et Stendhal, dans leurs récits de cette affaire dans les *Crimes célèbres* et les *Chroniques italiennes*, plaignent la fille et cherchent à comprendre son geste, voire à le présenter comme une forme de légitime défense, à l'excuser mais les récits de la Renaissance n'accordent pas un tel pardon ou de telles circonstances atténuantes à la parricide, condamnée d'emblée. Les criminels ne sont en aucun cas « ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants », comme le préconisait Aristote, et encore moins ni tout à fait innocents, ni tout à fait coupables, pour reprendre une célèbre formule de Racine. Ce ne sont pas des personnages moyens auxquels le lecteur pourrait s'identifier ou se comparer. Tout est fait pour creuser la distance entre lecteur et personnage typique, réduit à sa monstruosité.

Le criminel de l'histoire tragique qui ne débat pas avec lui-même ne suscite aucun débat chez le public, ni chez le lecteur, contrairement aux personnages tragiques comme Antigone. Quand, à la fin des récits, à de nombreuses reprises chez Rosset, ils sont punis, ils acceptent leur culpabilité et se repentent à chaudes larmes devant un public éploqué, sur l'échafaud, mais sans s'interroger sur les raisons du crime. Ils se repentent pour exprimer une acceptation de la loi et de la morale de la société et de Dieu, afin de donner une portée exemplaire au récit, qui met en scène la punition du criminel ; mais il n'y a pas de résolution de conflit. Cette absence de conflit est soulignée par le manque de grands monologues des criminels où ils pourraient hésiter avant de commettre l'acte ou essayer de se justifier, en avançant des arguments contradictoires, telle la Médée de Sénèque. Cette absence de tirades d'auto-justification ou d'hésitation est un indice de l'absence de réelle responsabilité des personnages. Esclaves de passions violentes qui surgissent tout d'un coup, ils commettent leurs méfaits sous le coup d'impulsions, de manière irréfléchie, sans pouvoir faire autrement. Certains personnages sont poussés au crime par leur nature, ne pouvant ni se racheter ni éviter de fauter. Ainsi, dans sa douzième histoire, François de Rosset représente Jean Vaumorin, un personnage de tailleur, ivrogne, vicieux, ancien galérien, sauvé par son fils mais ingrat et voleur, qui finit sur l'échafaud. Le narrateur met en avant les mauvais penchants incorrigibles



du personnage :

Mais ô chose étrange de la mauvaise nature de l'homme ! Il est bien impossible de la changer, si ce n'est par une grâce particulière du Ciel que les païens, ignorant le vrai Dieu, attribuaient à la philosophie<sup>415</sup>.

Sans intervention divine, l'être mauvais ne peut lutter contre la corruption de sa nature et en est l'esclave. Dès lors, il semble dépourvu de libre arbitre, et ne peut donc s'amender ou éviter la faute.

### *Monstruosité, responsabilité, culpabilité : l'exception de Camus*

Non seulement les personnages ne s'interrogent et ne reviennent pas sur leurs atrocités, mais encore le narrateur ne cherche pas à explorer leurs motivations, à trouver des circonstances atténuantes, à discuter leurs raisons. Aucune casuistique possible dans ces récits, où la culpabilité ne fait pas l'ombre d'un doute, alors que les criminels sont en réalité irresponsables. Ce n'est sans doute pas un hasard si aucun Jésuite ne s'est adonné à l'histoire tragique, genre pourtant hautement représentatif de la Contre-Réforme. Le seul auteur qui s'approche quelquefois d'une réflexion et d'une évaluation sur les motifs du criminel s'avère être Jean-Pierre Camus. L'évêque de Belley, proche par sa formation et sa doctrine des Jésuites, se lance parfois dans une brève discussion comme à la fin de « L'aveugle fureur », racontant comment un paysan allemand massacre sa femme, qu'il croit coupable d'avoir tué leur fils :

Comment appellerons nous les mouvements furieux de cest esprit transporté ? fut-ce l'amour paternelle qui le toucha ? fut-ce le regret de la mort de son enfant ? fut-ce la fausse persuasion que sa femme eust faict ce meurtre ? fut-ce la haine qu'il portoit à ceste creature ? fut-ce la rage ? fut-ce le desespoir ? fut-ce l'imprudence et l'inconsideration ? fut-ce l'impatience de s'esclaircir de ses justifications de sa femme ? Nous dirons tout cela, et plus que tout cela, en un mot que ce fut le mouvement d'une aveugle fureur<sup>416</sup>.

Cependant, l'évêque ne peut conclure qu'en laissant inexpliquée cette aveugle fureur, mise en avant comme motivation du meurtre au tout début de la nouvelle. Dans d'autres

---

<sup>415</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 292.

<sup>416</sup> Camus, *Les Spectacles d'horreur*, Genève, Droz, 1973, p. 457.

nouvelles, il rabat rapidement les motivations de l'acte sur une influence du diable, à l'origine de ces brusques et violents de jalousie ou de colère qui poussent au meurtre. Sitôt ouverte, l'enquête est rapidement refermée et la causalité diabolique explique tout, comme dans l'exorde de « L'inconsidération désespérée » :

Voicy encore d'autres morts amassés, que je vous présente pour un autre Spectacle d'Horreur, dont vous verrez le debile principe, & d'où vous apprendrez que l'ennemi de la nature humaine, celui qui tente n'est pas sans raison dans les saintes pages appelé fourmi-Lyon, pource qu'au commencement il paroist petit comme une fourmi, mais à la fin il se montre un Lyon devorant, & le vray Leviathan de Job qui engloutit les fleuves entiers : vous apprendrez comme d'une mouche il sçait faire un elephant<sup>417</sup>.

Suit une brève hypothèse de l'évêque : « Soit donc qu'il fust d'un naturel colere, soit que la chaleur de la saison luy fist bouillir le cerveau<sup>418</sup> ». Mais cette tentative est vite délaissée au profit de la causalité diabolique.

Après avoir exploré les motivations psychologiques de l'acte avec plus ou moins de succès et de volonté d'explication, Camus s'interroge sur le sentiment de culpabilité dans quelques histoires où les assassins sont torturés par leur conscience et finissent par se livrer à la justice ou se suicider pour échapper à la punition, comme dans « Le fratricide », sans pour autant revenir sur les circonstances qui les ont poussés au crime :

C'est un crime si horrible que le Fratricide que le sang ainsi respandu ne cesse jamais de crier contre le ciel jusques à ce qu'il en ait attiré la vengeance sur la teste de celui qui la commis. Chacun sçait l'histoire de Caïn le premier qui en souilla le monde, et nul n'ignore la miserable suite de ses jours, que l'on peut appeler une vivante mort ou une mourante vie.

Vous allez voir en nostre nouveau Caïn une peur inseparable de la conscience des meschans, qui vous fera connoistre que ceux qui sont coupables des grands et horribles crimes peuvent bien estre en des lieux asseurez, mais pourtant jamais en assurance<sup>419</sup>.

Dès le début du texte, la comparaison à la figure de Caïn, assassin contre-nature et impardonnable par excellence, condamne le personnage en le plaçant dans la sphère du monstrueux, de l'inhumain. Cependant, tous les cas ne sont pas aussi simples : dans d'autres nouvelles, l'évêque de Belley amorce une réflexion sur les motifs poussant au meurtre et en

---

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 145.

vient dans certaines circonstances à excuser ou à justifier l'acte, notamment lorsqu'il s'agit de jeunes gens que l'on refuse de marier pour des raisons sociales ou financières : ainsi, dans « L'infortuné Mariage », Camus en vient à accuser le père avare et trop orgueilleux des malheurs que connaîtra sa fille qui s'enfuit avec un précepteur, parce qu'elle n'a pas pu épouser un jeune avocat qu'elle aimait :

O jeunesse aveugle et imprudente ! Voy dans quels abismes de malheurs tu te plonges toy et les tiens par des passions desreiglees. Icy le pere porte en quelque façon l'iniquité de la fille, encores que le bon Margerin attribuast à sa faute le malheur de ceste deplorable Damoiselle. Il reconnut trop tard le mal qu'il avoit fait d'arracher de son cœur une affection si juste, si raisonnable et si honneste qu'elle avoit conçeuë pour Amphiloque, et combien elle eust esté heureuse si attachée à ce jeune Avocat qu'elle aymoît par le nœud d'Hymen, elle eust eu part à la bonne fortune où ce jeune homme estoit arrivé. Mais on ne cognoist bien les deffauts que quand ils sont commis, et les hommes ne voyent dans l'advenir que des obscuritez et des incertitudes. Seulement remarquons en ceste Histoire de combien de miseres est accompagnée une folle amour<sup>420</sup>.

Dans ce cas, la fille poussée au suicide par le désespoir est en quelque sorte considérée comme non pleinement responsable de ses crimes. C'est l'auteur des *Spectacles d'horreur* qui est le plus proche parmi les auteurs d'histoires tragiques d'un examen des circonstances du crime et qui propose une réelle interrogation de la culpabilité des criminels. Camus examine et distingue en effet plusieurs types de crimes : lorsque le crime est exécuté de manière froide et préméditée, voire par l'intermédiaire d'un sicaire, la condamnation est sans appel et l'évêque condamne le meurtrier, même s'il est poussé par la jalousie. En revanche, les crimes passionnels commis sans préméditation par un personnage furieux, devenu forcené, sont légion dans les recueils de l'évêque et n'en entraînent pas une responsabilité complète, Camus accusant principalement les débordements de la passion, si bien que les criminels sont coupables et donc punis soit par la justice soit par leur propre main mais non complètement responsables.

D'autres cas ménagent une forme de responsabilité accrue. Même s'ils sont pris par une « aveugle fureur » ou par le « désespoir », termes qui reviennent fréquemment dans les récits pour expliquer les crimes (meurtre, suicide), les personnages retrouvent après le crime leur lucidité et acceptent leur culpabilité, poussés par leur conscience qui les juge quelquefois avant le procès de la justice des hommes. La justice divine juge avant celle des hommes et du roi, et l'évêque mentionne à de fréquentes reprises les tourments de la conscience qui travaille

---

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 261-262.

les criminels, les amenant à se livrer ou à avouer leur crime : dans « Les trois testes », Camus raconte comment Dieu punit un brigand de grand chemin en substituant à des têtes de veau qu'il a achetées les têtes de ses victimes, ce qui provoque son arrestation. On assiste à la fin du récit à des aveux de ce criminel endurci, travaillé par la syndérèse :

On luy fait d'autres interrogatoires où il se coupe et s'em barrasse, et puis la sinderese commence à le poindre, et à faire paroistre sur son visage les alterations de son ame. À la fin on trouva que c'estoit un vagabond, et que trouvé saisi de ces trois testes d'hommes il devoit estre coupable ou au moins complice de leur mort, surquoy il fut condamné à estre pendu : jusqu'à la prononciation de sa sentence il avoit demeuré dans son obstination, mais en fin comme le plomb il fondit tout à coup, et touché du trait d'une vraye penitence, voyant que Dieu s'estoit servy d'un moyen si estrange et si extraordinaire pour le faire tomber entre les mains de la Justice, et le chastier selon que meritoient ses crimes, il les confessa tout haut et sans aucune gehenne, tesmoignant beaucoup de signes de repentance de sa mauvaise vie, il avoüa les trois meurtres et encores d'autres, sans les vols qu'il avoit faits sans tuer. Là dessus il fut conduit au supplice qu'il endure constamment, benissant Dieu qui luy avoit donné le loisir de se reconnoistre<sup>421</sup>.

Camus emploie dans le récit ce mot de « syndérèse », du grec *sunderesis*, qui signifie la conscience morale, mais aussi dans ses œuvres théologiques, notamment dans un traité intitulé *De la sinderese*. On a affaire ici à un personnage reconnaissant sa culpabilité et sa responsabilité. Cette mauvaise conscience, universelle, attaque à la fois le fieffé criminel et l'assassin par circonstance :

Et certes comme le Royaume des Cieux est dedans nous par le moyen de la bonne conscience, nous pouvons dire que la mauvaise y met un bourreau ou plutost un enfer, puis que c'est une peine sans relasche qui saccage et travaille nuit et jour ceux qui se sentent coupables. O Seigneur, que grande, que douce, que profonde est la paix de ceux qui ayment et suivent vostre loy, jamais le scandale ne les trouble, ny le malheur ne les accueille<sup>422</sup>.

La mauvaise conscience témoigne néanmoins d'une profondeur psychologique plus grande que celle des autres personnages d'histoires tragiques. Chez Camus, le plus monstrueux des criminels peut se repentir et meurt en pleine conscience de sa faute, acceptant son châtement et sa culpabilité, le réclamant même et s'estimant heureux de le recevoir comme dans le cas du fratricide évoqué précédemment :

---

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 271-272.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 193.

Son pere vint pour tascher de le sauver, mais l'acte estoit si detestable qu'il eust fallu renoncer à la nature pour le pardonner, le sang criant vengeance au ciel et en la terre. Il fut donc sacrifié à l'exemple, monstrant en son supplice plus de regret de sa coulpe que de sa peine. Estimant qu'en luy coupant la teste on le traittoit beaucoup plus doucement qu'il ne meritoit. C'est ainsi que ce grand Dieu qui a tant de secrets en sa providence pour faire jouër les ressorts de sa justice, se vengeant quel quefois de ses ennemis par ses ennemis, trouve dans les pescheurs mesmes qui ont commis de grands crimes les accusateurs et les tesmoins de leurs offenses, jugeant les meschans par leurs propres bouches. O Seigneur, vous estes juste, et vos jugemens ne sont que droiture et equité ! O que vos voyes sont judicieuses, vos œuvres admirables<sup>423</sup>.

En cela, la fin des récits de Camus permet de toujours justifier et légitimer la justice humaine dans le sens où elle est le relais de la justice divine, comprise par le criminel qui connaît une forme de *desengaño* ultime, éminemment baroque, ce qui peut donner une dimension exemplaire et morale au texte, le criminel repentant étant la meilleure image d'un lecteur qui aurait pu être tenté par le péché, comme le montre cette fin de nouvelle :

Palmace est porté sur son lit, où comme s'il eust esté à la question sentant la douleur de ses mortelles blessures, il confessa que par un juste jugement de Dieu il perissoit dans son propre artifice, et de la mort qu'il avoit preparée à l'innocent Staurat, à qui et à sa femme il demanda pardon de ses ombrages, les escailles de la jalousie luy estans tombées des yeux à cette extrémité. Les Chirurgiens ayans trouvé ses playes sans espérance firent venir les Prestres pour penser à l'ame de celuy dont ils desespoiroient la guerison, et d'effect à six heures de là il mourut, apres avoir rendu plusieurs tesmoignages de repentance et imploré sur son ame la divine misericorde. Artifice mal-heureux qui traïna un pauvre enfant à la mort et à une mort si cruelle, et qui retombant sur son inventeur, punit justement son injustice<sup>424</sup>.

Cependant, l'attention de Camus au châtement humain permet quelquefois de présenter des cas d'erreur judiciaire. Dans quelques nouvelles des *Spectacles d'horreur*, des innocents sont punis injustement par des juges trop hâtifs, mais la justice divine pousse toujours à une réhabilitation et à la punition du véritable fautif. L'évêque condamné à plusieurs reprises la hâte des juges qui condamnent sur des présomptions ou des conjectures, sans avoir de preuves irrévocables. Il mentionne fort souvent l'utilisation de la question ordinaire et de la question extraordinaire permettant d'obtenir tous les aveux et sans esquisser une franche critique, il laisse entendre le caractère inapproprié de la méthode. Ainsi, en accusant les faiblesses de la justice humaine, l'évêque accentue la nécessité du jugement providentiel, absolument

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 153-154.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 162-163.

infaillible, comme le montrent cet exorde et cette conclusion :

Si la Justice divine est tardive en ses chastimens, comme nous venons de voir au precedent Spectacle, l'humaine est quelques fois trop prompte en l'execution de ses jugemens. Quand il est question de la vie d'un homme, dit un Ancien, on ne sçauroit prendre assez de delais, car il est aisé de donner la mort, mais de rendre la vie il est naturellement impossible. Il y a neantmoins quelquesfois des conjectures si violentes qu'elles passent dans les formalitez judiciaires pour de pleines preuves, et là dessus les Juges establissent leurs consciences et jugent comme sur des faits verifiez suffisamment. Je ne dy pas qu'ils fassent mal, parce que tousjours leur intention les justifie; mais quand le contraire paroist lors qu'il n'est plus temps, cela fait dire à plusieurs qu'il fait mauvais tomber sous le jugement des hommes, quelque bon tesmoignage que nostre conscience nous rende. Jugez je vous prie par le Spectacle qui va suivre s'il n'est pas vray que le gibet est autant pour les miserables que pour les meschans<sup>425</sup>.

Voyla comme ce meschant fut puny d'une faute qu'il n'avoit pas faite pour plusieurs autres qu'il avoit commises, qui tres-criminelles devant Dieu n'estoient pas si considerables selon les loix de l'humaine police<sup>426</sup>.

On voit donc une complexité plus grande dans les récits de Camus, qui montre et démonte les rouages de la justice, qui s'interroge sur les motifs et les intentions profondes des criminels, qui agissent froidement ou sous le coup des passions. Sans pour autant les disculper, le narrateur leur accorde une plus grande profondeur et permet de poser la question de la culpabilité et de la responsabilité de ses malfaiteurs. Cette mise en question se double d'une exploration embryonnaire de la psychologie et du fonctionnement des passions. En effet, l'auteur des *Spectacles d'horreur* montre comment la jalousie naît de l'amour et de la haine : ce qui pousse au crime le plus extraordinaire et excessif, est analysé, bien que l'analyse ne parvienne pas toujours à une connaissance complète, le narrateur préservant un certain mystère, laissant une part d'incompréhensibilité à la jalousie ou à la « forcenerie », comme il le dit dans « La jalousie précipitée », dont voici l'exorde et la conclusion :

Tout vice, dit un Ancien Poëte, est precipité, ou plutost un vray precipice. Mais celuy de la jalousie l'est doublement, parce qu'il provient de deux passions violentes, l'Amour et la Colere. Ceux qui contemplant les choses de la nature ne se peuvent assez esmerveiller des effets de ce feu des cieux, que nous appellons la foudre. Mais ceux du feu de la jalousie ne sont pas moins emerveillables à ceux qui ont les choses mortales pour object de leurs considerations. Celuy est prodigieux en son activité et en son extravagance,

---

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 338-339.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 375.

cestuy-cy l'est en sa vivacité et en sa bigearrierie, et lon peut dire hardiment de la jalousie que c'est un mal à qui toutes choses servent de nourriture, et peu de chose de remede. Que si le feu que l'on appelle artificiel a tant de force que de brusler au milieu des eaux qui esteignent les autres flammes, on peut dire que souvent le flambeau de la jalousie prend aliment des choses mesmes qui le devroient esteindre, et que ceux qui sont atteints de cette fureur font poison de leur antidote. Vous allez voir en ce Spectacle un effect horrible qui servira de preuve à ce que je viens d'avancer<sup>427</sup>.

L'analyse de la jalousie qui s'empare de la jeune fille qui se croit trompée par son amant est à peine esquissée par un narrateur qui, par le moyen d'habiles prétéritions, ne cesse de jouer du *topos* de l'inexprimable, afin de creuser le mystère plutôt que de tenter de le résoudre, la brièveté étant un prétexte insidieux pour laisser dans l'ombre ces obscurs objets du désir. Adversaire des passions, Camus insinue l'origine diabolique de celle-ci, assimilée à un venin, qui conduit au désespoir et au crime passionnel suivi d'un suicide (qui n'est plus une réaction de vertu comme pour la Lucrece antique, violée par Tarquin) :

Ceste nouvelle fut un coup mortel dans le cœur de Lucrece, de qui je laisseray faire les plaintes à une plume moins occupée pour dire que la rage et le desespoir s'estans emparez de son esprit n'y laissoient point entrer d'autres pensees que de sang et de vengeance. [...] Pour dire les furies qui agitoient la desesperée Lucrece il faudroit n'estre pas lié aux bornes de la brièveté d'une simple narration. Elle veut mourir, mais ce sera apres avoir assouvi sa vengeance. Comme elle estoit dans ce furieux trouble d'esprit, Paulin la va voir, luy raconte que malgré tous les efforts de son pere il luy a conservé sa fidelité ; elle prend tout cela pour des fables, plus il jure moins elle le croit : Que ne luy dict-elle ? Il la veut appaiser par caresses, mais elle le repousse, vomissant contre luy tout ce que la fureur peut tirer d'une bouche dont la rage possede le cœur. A la fin estant aucunement deschargé du venin qu'elle avoit en l'ame pour accherminer son sanglant dessein ; elle feint de prester quelque creance aux sermens de celui qu'elle tient pour le plus perfide qui soit au monde, et s'apprivoisant elle luy permet de prendre part en son lit comme son Espoux legitime. Aussi tost qu'elle le sentit endormy (ô aveuglement brutal d'une jalousie desesperée!) elle luy enfonce par plusieurs fois un grand couteau qu'elle avoit préparé pour ceste horrible execution dans la gorge, dans l'estomac, dans le ventre, et à coups redoublez elle chasse l'ame du corps du deplorable et trop loyal Paulin. Et puis apres avoir assouvy ses yeux sanguinaires d'un Spectacle si tragique, et comme bu ce sang qui sembloit demander vengeance contre celle qui le respan doit avecque tant d'injustice, elle tourna comme une Ourse blessée, et qui a la flèche dans le flanc, sa rage contre soy-mesme, et avecque le mesme fer qu'elle enfonça dans son estomac, elle se fit sentir la mesme cruauté qu'elle venoit de faire experimenter au miserable Paulin. Representez-vous s'il vous plaist ce Spectacle d'horreur, et y considerez toutes les particularitez. Voila deux morts entassees l'une sur

---

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 275-276.

l'autre à raison d'un faux bruit et d'une mes-intelligence. Paulin meurt pour être trop fidèle à ceste barbare, qui non moins impitoyable à elle mesme qu'à son trop loyal Amant perd par une jalousie precipitée, et son corps et son ame<sup>428</sup>.

L'analyse psychologique naissante se conforme cependant à deux logiques préexistantes : d'une part l'assimilation de la passion poussant au meurtre à une inspiration diabolique (qui permet à l'évêque d'expliquer l'inexplicable, de manière systématique), d'autre part l'assimilation des personnages jaloux et furieux à des monstres de tragédie, poussés par l'*hubris*, c'est-à-dire le rapprochement avec un modèle fictionnel, ce qui témoigne d'un éloignement par rapport au cas dans toute sa singularité et d'un repli sur des archétypes et des stéréotypes.

Ainsi, Jean-Pierre Camus manifeste une singularité au sein des auteurs d'histoires tragiques. Quasiment dernier illustrateur du genre, il reprend une tradition et l'approfondit en s'interrogeant partiellement sur la culpabilité et la responsabilité des fautifs, tente d'analyser les passions extrêmes, d'expliquer l'inouï, incompréhensible par sa singularité paroxystique, creusant la différence entre la justice des hommes imparfaite et la providence divine infaillible mais impénétrable. En cela, il s'inscrit dans une démarche religieuse et très marquée par la Contre-Réforme par son prosélytisme et son attention aux passions monstrueuses, comme nous le verrons plus tard en examinant la dimension exemplaire des récits.

Ce n'est pas forcément le cas des personnages de Rosset et de Belleforest, qui restent présentés comme des monstres pris de fureur et ne gagnent pas de véritable profondeur psychologique et restent les jouets de la Fortune, des passions et de l'*hubris* tragique, ce qui ne permet pas de s'interroger de manière complexe sur leur responsabilité, alors que leur culpabilité, prouvée et sanctionnée par le châtement humain ou divin ne fait jamais l'objet du moindre doute. Il faut donc souligner le caractère exceptionnel de cette démarche chez Camus, seul ecclésiastique à pratiquer le genre, et peut-être le seul auteur à réellement placer au cœur de sa démarche d'écrivain la volonté de combattre le péché et de réformer les hommes, alors que chez Boaistuau, Belleforest, Poissenot, Habanc et Rosset, écrivains professionnels, ce projet de moralisation ne semble pas avoir eu d'enjeu personnel aussi poussé, leur écriture relevant sans doute moins du sacerdoce que de la recherche d'un succès commercial.

---

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 292-293.



## *Un tragique replié sur le pathétique et l'horreur*

Comment comprendre ce refus général de l'interprétation complexe (hormis chez Camus), si ce n'est comme une volonté de faire peur au lecteur, de lui montrer émotionnellement les ravages de la passion, qui dépasse la mise en débat et la réflexion que devrait susciter la tragédie. Les histoires tragiques développeraient une pédagogie particulière, plus proche de l'effet de repoussoir que de la mise en débat. C'est par souci de moralisation et d'exemplarité, dit-on, que l'on veut effrayer plutôt que faire réfléchir ; le sensationnalisme cultivé par les histoires tragiques, à la fois instrument de séduction du public et raison de l'engouement du lectorat, opère une simplification du tragique, auquel on a enlevé toute dimension problématique et propre à susciter le débat. Si le théâtre propose souvent une représentation du réel mise en débat, le récit en prose dans l'histoire tragique ne va pas jusqu'à l'interrogation et la dimension agonistique mais en reste au stade de l'impact émotionnel.

Le tragique en prose correspondrait donc plus à ce que nous nommons aujourd'hui le pathétique. Le terme en tant que tel n'était pas employé aux seizième et dix-septième siècles, mais on trouve très souvent la mention des termes « piteux », « piteuse » et « lamentable » pour qualifier ces histoires, sous la plume de leurs auteurs ou bien sous celle de commentateurs et de lecteurs de ces récits comme Pierre de L'Estoile. Jean-Pierre Camus parle plus souvent de « pitoyable spectacle » que de tragédie pour qualifier ses textes au sein même du récit. Ainsi, on trouve sous sa plume des expressions comme « ce pitoyable et horrible spectacle d'un enfant qui panthloit en expirant<sup>429</sup> » ou bien « histoire pitoyable ». La dimension spectaculaire est soulignée, le meurtre ou son châtement se constituant en spectacle observé par un large public anonyme : « tandis que toute la populace s'amasse pour voir ce Spectacle d'horreur<sup>430</sup> ». On constate que l'évêque emploie plus souvent le terme de « spectacle d'horreur » que de « spectacle tragique » qui intervient dans « La jalousie précipitée », réécrite sanglante de l'histoire des amants de Vérone Roméo et Juliette, racontée par Boaistuau et adaptée à la scène par William Shakespeare. Ici, le « spectacle tragique » renvoie aussi à un spectacle théâtral de tragédie, alors que les spectacles d'horreur et pitoyables expriment en creux l'attitude et les sentiments que ressentent les personnages assistant au meurtre et que devraient ressentir les lecteurs de la nouvelle.

---

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 266.

En effet, l'histoire tragique cultive un goût pour le sensationnalisme, pour l'inouï, conforme à l'esthétique baroque : il s'agit de faire naître des affects chez le lecteur, en lui présentant des cas qui peuvent lui paraître proches de sa réalité quotidienne, d'où le repli de l'histoire tragique sur le fait divers advenu dans le peuple, comme l'avait bien compris l'évêque de Belley :

Histoire pitoyable, et qui fait voir que les vertus heroïques ne logent pas toujours dans les cœurs de ceux dont les qualités sont les plus éminentes dans le monde. Et certes comme les perles et les diamants croissent en des lieux escartez du commerce et de la fréquentation des hommes, aussi la chasteté et l'honnêteté sont plustost filles de la campagne que des villes, et se rencontrent plustost dans les cabannes des villageois que dans les Palais dorez et superbes, et se conservent mieux dans les bois et les solitudes, que dans les délices et les jeux des grandes assemblees<sup>431</sup>.

Plus le lecteur se sentira proche de l'objet du récit, plus il se sentira impliqué et réagira de manière forte, émotionnelle. Il s'agit de faire peur, de faire pleurer le lecteur, faisant passer l'émotion avant la réflexion. Pas de réflexion sur la fatalité et de mise en tension entre la liberté humaine et le poids divin, puisque c'est le diable qui crée le monstre et le pousse à agir et que c'est Dieu qui punit comme il se doit le criminel. Les criminels se retrouvent en quelque sorte privés de leur libre-arbitre, ce qui est un comble pour une littérature aussi marquée par les Ligueurs et par l'esprit de la Contre-Réforme. Théologiquement, ils ont peu l'air catholique, mais ils ne sont pas pour autant liés au protestantisme, aucun auteur d'histoires tragiques ne se revendiquant de cette confession (excepté Simon Goulart, qui écrit des histoires admirables, qui se sont par ailleurs reprises sans grande modification par Camus dans les *Spectacles d'horreur*). Quoiqu'il en soit, en termes de pédagogie, il n'y a pas de grande différence entre les deux confessions, si ce n'est quand le sujet est politique.

Dès lors, on peut se demander si le modèle contre-exemplaire que suivent les histoires tragiques ne les empêche pas d'avoir une réelle profondeur psychologique : s'il s'agit tout d'abord et avant tout de proposer des contre-modèles, des repoussoirs absolus aux lecteurs, il n'est pas étonnant que les auteurs d'histoires tragiques diabolisent volontairement leurs

---

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 214-215.

personnages, qui n'ont plus grand chose d'humain mais passent dans la mesure du vice, empêchant une identification des lecteurs à ces héros hors du commun. Même lorsque les personnages sont issus de catégories moyennes ou populaires, l'avalanche d'événements sanglants et de brusques fureurs paraît trop incroyable pour susciter une véritable identification du lecteur à ses créatures de papier.



## CHAPITRE XIII : Un tragique non aristotélien

Si la tragédie en vers prend quelquefois des distances avec les préceptes d'Aristote, méconnus ou repoussés par les dramaturges, les histoires tragiques en prose n'appliquent pas davantage les critères d'Aristote. Le tragique des histoires tragiques n'est absolument pas aristotélien tant du point de vue des effets prévus sur le public que du point de vue de la construction dramatique, éléments majeurs de la tragédie selon Aristote. Il s'agira donc de montrer l'écart entre la théorie, qui se réclame du modèle de la tragédie, et la pratique des histoires tragiques, qui cultivent une autre forme de tragique, plus proche du pathétique et de l'horreur, qui constituerait le tragique en prose envisagé précédemment. Cet écart n'est pas le fait de maladroitures de nos auteurs incapables d'appliquer les conseils du Stagirite; on le comprendra plutôt comme une forme de démarcation du tragique élevé de la tragédie. « Vampire du théâtre occidental », pour reprendre la célèbre formule de Florence Dupont, Aristote n'a sans doute pas autant pesé sur la prose tragique que sur le théâtre humaniste et baroque.

### *1) Les effets sur le public*

Selon Aristote, la tragédie doit inspirer terreur et pitié aux spectateurs par l'imitation des actions funestes de nobles personnages. Or, ce précepte aristotélien ne semble pas être unanimement appliqué dans les histoires tragiques.

En effet, d'autres effets semblent souvent programmés. L'examen détaillé du paratexte des recueils indique plusieurs gammes d'émotions prévues par le texte. Le paratexte prévoit une certaine attitude du lecteur face au récit et se situe en amont de la lecture, fonctionnant comme un programme dirigé par l'auteur. Il propose ainsi un véritable contrat de lecture au lecteur. Bien entendu, on ne peut pas analyser l'attitude réelle du lecteur face à ces récits mais seulement le projet d'un auteur souhaitant agir sur le lecteur. À ce titre, parcourons le paratexte des différents recueils pour voir si le contrat de lecture est le même dans tous les types de recueils d'histoires tragiques ou bien s'il prend différentes modalités en fonction du sujet des histoires et des projets des auteurs.

Dans tous les recueils, les textes préfaciels construisent une image de lecteur idéal capable de tirer une leçon morale de la lecture des récits. Le seul point commun de tous les

recueils est la revendication d'une utilité morale de l'histoire tragique : par la lecture de ces textes, le lecteur doit se détourner du vice et se tourner vers la vertu. En théorie, l'histoire tragique est exemplaire et didactique.

Cependant, dans un article récent<sup>432</sup>, Jean-Claude Arnould s'est interrogé sur la pertinence de la visée moralisatrice des recueils d'histoires tragiques et montre une « inadéquation entre les visées moralisatrices des recueils et la forme qu'ils affectent » et « une contradiction interne du projet d'édification qui paraît inspirer les auteurs ». Il y a bien selon lui une « contradiction entre l'intention morale et l'inévitable immoralité de l'objet de la représentation », ce qui n'est pas sans rappeler la querelle de la moralité du théâtre au x<sup>e</sup> seizième et dix-septième siècles. Il rappelle à cet effet que le genre ne présente pas directement de visée moralisatrice chez Boastuau qui souhaite récréer son lecteur et lui proposer une peinture des malheurs occasionnés par l'amour : « Pour Boastuau, c'est donc aux traités que revient le traitement de la question morale, tandis que les histoires tragiques ont pour but de procurer une réparation aux souffrances endurées ». Boastuau montre que l'origine des passions amoureuses conduisant à des désastres est humaine et inscrite dans la nature humaine : de ce fait, les personnages ne sont pas responsables et donc pas coupables des malheurs qui leur arrivent. Si « les histoires tragiques montrent l'impuissance des hommes face à des forces supérieures », il est difficile de tirer une leçon morale de ces récits utiles pour le public, puisque l'amour est inscrit dans la nature humaine et puisque les personnages n'en sont pas responsables. Les successeurs de Boastuau afficheront leurs intentions moralisantes mais ne changeront pas la métaphysique sous-jacente aux textes de Boastuau. Dès lors, comme le rappelle Jean-Claude Arnould, « l'attrait de la représentation l'emporte sur les intentions moralisantes ». Ainsi, la moralisation du genre accentue l'impasse morale et les visées morales ne sont conservées que comme prétexte à montrer des actes particulièrement odieux. Les visées morales deviennent un rituel présent dans chaque préface ou texte introductif, et peut-être également une convention du genre.

L'histoire tragique se situe dans la continuité des recueils d'*exempla* médiévaux qui tentaient de proposer des exemples et des contre-exemples de vertu et de vice à leur public. Pour les esprits de l'époque, il n'y a pas de solution de continuité entre la moralité médiévale et la tragédie, comme le montre la définition de la tragédie donnée par Robert Estienne dans

---

<sup>432</sup>Jean-Claude Arnould, « L'impasse morale des histoires tragiques au XVI<sup>e</sup> siècle », *RHR*, 2003, n°57, p. 93-109.

son *Dictionnaire Latinogallicum* de 1543 : « une sorte d'ancienne moralité ayant les personnages des grans affaires comme roys, princes, et autres, et dont l'issue est toujours piteuse<sup>433</sup> » ou bien Lazare de Baïf dans sa *Deffinition de la tragédie* (1537), préface à sa traduction de l'*Electre* de Sophocle : « La tragédie est une moralité composée de grandes calamitez, meurtres et adversitez survenues aux nobles et excellentz personnages<sup>434</sup>. » Ainsi, la moralité est indissociable de la tragédie pour les esprits de l'époque et leur compréhension d'Aristote est guidée par cette arrière-pensée.

En ce qui a trait à la matière de la tragédie, la conception renaissante diffère peu de la conception médiévale. On peut d'ailleurs s'étonner que la diffusion de la *Poétique* d'Aristote dans les années 1570 ne l'ait qu'à peine modifiée<sup>435</sup>.

Ainsi, l'histoire tragique s'inscrit dans une tradition de texte exemplaire et tient autant voire plus de l'*exemplum* que de la tragédie. Cette oscillation entre les deux pôles (*exemplum* et tragédie au sens aristotélicien) doit servir de toile de fond à l'analyse du tragique de ces textes à visée morale.

Mais pour parvenir à cette fin morale, l'auteur ne se sert pas forcément des émotions habituellement associées au genre tragique, c'est-à-dire la terreur et la pitié. L'alliance des deux émotions et de la visée morale n'est pas toujours prévue dans les préfaces des recueils.

Il faut examiner les différents types de lecture envisagés par les préfaces et montrer qu'il y a tout une gamme d'émotions que l'histoire tragique entend provoquer chez son lecteur, correspondant à la variété des goûts du public : la terreur et la pitié, mais également la pitié seule, ou la terreur seule, et dans certains recueils, l'admiration et la merveille, et enfin, par-delà la simple terreur, l'horreur.

---

<sup>433</sup> Texte cité par Paulette Leblanc dans *Les écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972, p. 94.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>435</sup> Louise Frappier, « Spectacle tragique et conception de l'histoire dans la seconde moitié du XVIe siècle en France », in *Les arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 40.

## *Terreur et pitié : pour une efficacité morale de l'histoire tragique*

Examinons l'avis au lecteur des *Nouvelles histoires tragiques* de Bénigne Poissenot qui associe pitié (« conjouissance »), terreur et visée moralisatrice. Poissenot, jeune auteur de *L'Esté*, recueil de nouvelles dont les personnages sont des étudiants devisant de choses fort diverses, signe sans doute la préface la plus savante à un recueil d'histoires tragiques, convoquant de nombreuses autorités comme Cicéron. On ne peut pas pour autant déterminer s'il a lu Aristote. Toujours est-il qu'il en reprend certains traits, sans jamais mentionner le nom du philosophe grec.

Le début de la préface se situe dans le sillage des images traditionnelles du plaisir de l'homme sain et sauf sur le rivage contemplant un navire pris dans une tempête, inspirées de Lucrèce :

Cela est naturel et ordinaire, que ceux mesmes qui n'endurent jamais fascherie, quand ils viennent à considerer sans douleur les inconveniens d'autrui, sont esmus de telle façon, que la pitié qu'ils en ont ne peut qu'elle ne leur soit aucunement plaisante. D'autre-part, l'asseuree souvenance de la douleur passee a je ne sçay quelle delectation en soy, pleine d'une volupté et plaisir incroyable pour celui qui en est eschappé, et qui peut grandement retenir les esprits des hommes en lisant telle chose<sup>436</sup>.

Cette préface constitue une véritable réflexion en forme sur le genre de l'histoire tragique dont Poissenot soulève le problème central: celui de l'immoralité des sujets qui serait une invitation au vice, étant donné la faiblesse de la volonté de l'homme, ce qui montrerait l'impossibilité de la visée morale des textes. Mais Poissenot évacue habilement le problème, en se référant à l'Ancien Testament qui n'hésite pas à peindre des actes fort violents et répréhensibles, en tout bien tout honneur. Dans la stratégie de Poissenot se défendant contre les détracteurs des histoires, la référence biblique fonctionne comme une autorité et permet de donner aux histoires tragiques une caution morale et exemplaire. La lecture morale est rendue possible, mais elle est déléguée à des lecteurs habiles, capables de voir la vérité morale à travers les récits.

Ainsi, deux lectures sont possibles : celle du lecteur malhabile qui ne verra dans les récits que des crimes épouvantables et celle du lecteur habile qui tirera une leçon morale de ces textes. La leçon morale relève de la compétence du lecteur et consiste à dépasser la simple terreur face aux crimes racontés dans les histoires. Chez Poissenot, les lectures sont donc

---

<sup>436</sup> Poissenot, *op.cit.*, p. 45.



échelonnées : la première lecture est purement émotive, la seconde plus réflexive tire un enseignement moral. Camus reprendra en 1930 cette idée d'une double lecture.

### *La pitié sans la terreur*

Souvent, contrairement à celle de Poussinot, les préfaces ne reprennent qu'un de ces éléments, alors que c'est la conjonction de la terreur et de la pitié qui est censée provoquer la catharsis et qui peut donc assurer une efficacité morale au texte. L'équation est rompue. Les émotions sont séparées : ainsi, certaines préfaces ne mettent en avant que la pitié. Il s'agit avant tout de plaindre les personnages victimes d'amours malheureuses, par le biais de l'identification et du pathétique. Cette tendance se voit surtout dans les histoires sentimentales pitoyables ou « pitheuses » de la fin du siècle ou du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme *L'Enfer d'amour* de Du Pont. Ces recueils s'inscrivent dans un contrat de lecture galant : l'auteur adresse son ouvrage né de sa souffrance amoureuse à sa bien-aimée qui le repousse pour que la dame prenne pitié du malheur des amants. En théorie, la peinture de l'amour malheureux fonctionne comme une invitation à l'amour. Dans ce sens, la pitié n'est pas jointe à la terreur pour créer une interprétation morale : au contraire, la pitié doit aboutir à un rapprochement amoureux avec l'auteur. Il est significatif que ces recueils n'insistent pas sur le profit moral que doit tirer le lecteur de l'ouvrage : les auteurs veulent abolir la distance entre la fable et la réalité, faisant de la fable une fiction représentant leur propre tourment amoureux. Ainsi, la lecture est censée être performative (invitation à l'amour) et ne cherche pas à conduire à une interprétation morale à valeur générale. À ce titre, le déséquilibre entre la dédicace à la dame aimée et l'avis au lecteur est tout à fait significatif : le lecteur en général n'est pas pris en compte, on lui donne congé, il n'est qu'un succédané de celle qui serait la véritable destinataire. Dans ce contrat galant, le lecteur prévu n'est pas un lecteur anonyme qui devra tirer de ces récits une interprétation générale et morale. Cette stratégie galante semble contraire à l'exemplarité du genre de l'histoire tragique. Nous reproduisons la dédicace de *L'enfer d'amour* et l'avis aux lecteurs fort bref et assez peu directif, tout à fait représentatifs de ce déséquilibre et de la modification du contrat de lecture dans les histoires à tendance sentimentale :

À celle dont le nom est écrit dans mon ame

Puis que mon esloignement ne me permet pas de produire des pieces

plus justificatives de mon amour, je vous offre ces amours, que l'Amour m'a fait écrire. Je n'ay esté que l'organe de leur naissance, c'est à vos yeux à qui est deu l'honneur de leur estre, aussi n'appartient-il qu'à eux à faire naistre des amours. Si ce premier de mon Avril n'est si bien assaisonné que vous le desireriez, prenez vous-en à vous qui l'avez fait croistre entre les espines de mille peines, sans que jamais il ait senty les rai de vostre pitié. Et si le zele, avec lequel je l'appens à vos pieds, m'érige quelque chose, faites moy ceste grace de le recevoir comme les Dieux font les holocaustes, regardant plustost au cœur de l'offrant qu'à la superficie de l'offrande. J'attend cest effect de vous, ayant appris comme vous sçavez former toutes vos actions sur le modèle de la vertu : et que pourriez vous commettre de plus vertueux que de vous rendre (selon vostre coutume) imitatrice de la Divinité ? Ceste seule consideration m'asseure que ce petit hostage de ma foy sera receu (bien qu'indigne), avec tant de douceur qu'il a de gloire de tomber entre vos mains. Ce qui m'oblige à consacrer le reste de ma vie à la devotion de vostre service, auquel je voue tout ce qui despend de

Vostre

tres humble serviteur  
J. B. Du Pont<sup>437</sup>

Aux lecteurs

Un desir de gloire ne m'oste point ce petit relasche de mes plus serieuses occupations pour le donner à vos yeux. Aussi l'ay-je pour indigne d'aucun honneur, veu que le Laurier s'acquiert avec la peine, et cecy est un effect de mon passe-temps. Que l'envie et l'ignorance en murmurent ce qu'elles voudront, il ne m'en chaut, pourveu que j'aye satisfait à celle qui me possède. Le desir de luy complaire m'a fait prendre la plume, et non l'esperance de vous contenter. A Dieu.<sup>438</sup>

Au contraire, d'autres textes comme ceux de Rosset ou de Camus cherchent à provoquer la terreur. On voit donc que l'intention moralisatrice pourrait bien être une façade et ne saurait se réaliser, étant donné la disjonction entre terreur et pitié.

### *Lecture exemplaire sans terreur ni pitié*

La dimension morale de l'histoire tragique ne passe pas obligatoirement par la pitié et la terreur et certains auteurs souhaitent provoquer chez leurs lecteurs de l'admiration ou de l'émerveillement.

Ainsi, Belleforest, contrairement à Boaistuau, affiche la valeur morale de ces histoires dans la préface du livre II des histoires tragiques et il souhaite que le lecteur en fasse une

---

<sup>437</sup> J. B. Du Pont, *L'Enfer d'amour*, éd. Sergio Poli, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1995, p. 39.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 45.

lecture exemplaire<sup>439</sup>. Il cherche à susciter l'admiration chez son public. Or, ce mode de lecture ne peut absolument pas s'adapter à toutes les histoires de Belleforest. L'auteur commingeois ne reprend pas l'association de la terreur et de la pitié mais donne une valeur exemplaire et morale à ces récits. Ce ne sont plus les deux émotions du genre tragique qui servent de médiation pour une possible lecture ou interprétation morales.

### *La merveille*

Parallèlement à ces textes cherchant à édifier le lecteur, la volonté d'émerveiller le lecteur se retrouve dans certains textes. Ce sentiment de la merveille est celui que cherchent à provoquer les récits de miracles et les histoires prodigieuses.

Boaistuau avait séparé ses *Histoires tragiques* et ses *Histoires prodigieuses les plus memorables qui ayent esté observées depuis la Nativité de Jésus Christ jusques à nostre siècle, par plusieurs fameux auteurs grecs et latins, avec leurs pourtraicts & figures, mis en nostre langue par Pierre Boaistuau, surnommé Launay natif de Bretagne*, constituant deux recueils différents tous deux publiés chez le même imprimeur-libraire, Vincent Sertenas, éditeur de Ronsard et d'Olivier de Magny, en 1559 et 1560. Alors que les histoires tragiques ne racontent que des malheurs advenus à cause de l'amour, les histoires prodigieuses se présentent comme une compilation d'histoires étonnantes, prises par Boaistuau chez les anciens et traduites en français. En théorie, les deux types de récit ne devraient pas avoir les mêmes objectifs : l'histoire prodigieuse doit provoquer l'admiration chez le lecteur et non plus la crainte ou la pitié. Il y a en effet une différence majeure entre l'histoire prodigieuse et l'histoire tragique : dans l'histoire prodigieuse, la dimension informative et persuasive est première : il s'agit de décrire aussi précisément que possible un fait extraordinaire et le passage par le récit n'est pas obligatoire ; alors que l'histoire tragique repose sur un récit des aventures de personnages. L'histoire prodigieuse oscillerait entre deux pôles : le pôle de la pure description convaincante et celui du récit. La dimension descriptive de l'histoire prodigieuse est accrue par la présence d'illustrations représentant des monstres dans l'ouvrage de Boaistuau : l'image étonnante vient renforcer le texte pour susciter la merveille du lecteur. Cependant, les différences formelles et les divergences de projet peuvent s'effacer et il n'y a pas de barrière infranchissable entre ces deux formes : dès l'avertissement au lecteur et la dédicace de l'ouvrage au « très haut et puissant seigneur Jehan de Rieux », le sieur de Launay

---

<sup>439</sup> Voir chapitre II, p. 52.

rapproche l'histoire prodigieuse de l'histoire tragique par les émotions qu'elle est censée susciter chez le lecteur :

Monseigneur, entre toutes les choses qui se peuvent contempler sous la concavité des cieulx, il ne se voyt rien qui plus esveille l'esprit humain, qui ravisse plus les sens, qui plus espovente, qui engendre plus grande admiration, ou terreur aux creatures, que les monstrs, prodiges & abhominations, esquels nous voyons les œuvres de Nature non seulement preposterees, renversees, mutilees & tronquees : mais (qui plus est) nous y découvrons le plus souvent un secret jugement & fleau de l'ire de Dieu, par l'object des choses qui se presentent, lequel nous fait sentir la violence de sa justice si aspre, que nous sommes contraints d'entrer en nous-mesmes, frapper au marteau de notre conscience, esplucher nos vices, & avoir en horreur nos meffaits<sup>440</sup>.

Une lecture morale fondée sur la merveille et la crainte est suggérée par la préface et implique un retour sur soi qui ne passe pas par la *catharsis*. En effet, lorsque Boaistuau raconte la punition divine de tyrans païens ou de persécuteurs, il raconte des histoires tragiques sur des personnages bibliques. Il n'y a donc pas de solution de continuité entre les deux recueils, tout au plus une spécialisation sur le monstrueux et le miraculeux dans le recueil de 1560. Héritière des *exempla* médiévaux, l'histoire prodigieuse s'introduit peu à peu dans les recueils d'histoires tragiques. Belleforest, auteur de recueils d'*Histoires prodigieuses*, quant à lui, n'hésite pas à intégrer des histoires de miracles dans la *Continuation des histoires tragiques*, rapprochant ainsi l'histoire prodigieuse de l'histoire tragique non par la fin funeste mais par la volonté d'impressionner fortement le lecteur. Poissenot, qui se pose en héritier de Boaistuau et de Belleforest, ajoute à la fin de son recueil, à la suite des six histoires tragiques, deux textes proches de l'histoire prodigieuses intitulés « Lettre à un amy, contenant la description d'une merveille appelée la Froidière, veue par l'auteur en la Franche comté de Bourgogne » et « Discours confirmatif de l'autorité des anciens touchant l'apparition du mauvais Demon ou Genie ». La distinction formelle (choix du genre de la lettre ou du discours, récit minimal, discussion argumentée avec appui d'autorités) montre qu'il n'associe pas exactement histoire prodigieuse et histoire tragique, qui ne reposent pas sur les mêmes ressorts : l'un entend moraliser le lecteur, l'autre se présente comme une simple relation de miracle, racontée à la première personne par le narrateur qui donne des indications précises de temps et de lieu, jouant sur la curiosité et les croyances du lecteur. Il n'y a pas de participation émotive du lecteur, sur le modèle cathartique tragique, dans ces textes. Il s'agit plus de persuader de la véracité du fait prodigieux que d'émouvoir.

---

<sup>440</sup> Boaistuau, *Histoires prodigieuses*, éd. Yves Fliorene, reprenant l'édition originale de 1560 avec les illustrations d'époque, Paris, Le club français du livre, 1961.

Chez Rosset, de nombreux textes sur les sorciers et les apparitions diaboliques reprennent l'héritage de l'histoire prodigieuse. On constate que contrairement à Poissenot, Rosset ne cherche pas à différencier histoire prodigieuse et histoire tragique par l'agencement du récit. Au contraire, il donne une forme très dramatisée à l'histoire prodigieuse, la faisant passer du pôle de la relation de miracle, fort proche de la description à celui d'un récit à sensation. Ainsi, l'histoire prodigieuse entre dans le champ de l'histoire tragique, cherchant à provoquer l'étonnement et l'émerveillement de ses lecteurs, élargissant ainsi le spectre d'émotions provoquées par les histoires.

Or, la merveille était, avec l'horreur, un des effets de la tragédie chez certains théoriciens de la Renaissance italienne qui ne voulaient pas restreindre les émotions de la tragédie à la terreur et à la pitié. Ainsi, Giovanni Trissino, dans la préface de la *Sophonisba* (1524), première tragédie italienne, explique que la tragédie ne doit pas seulement produire chez le public terreur et pitié mais également l'horreur et la merveille (*meraviglia*), provoquées par le spectacle même, contrairement aux préceptes aristotéliens que Trissino cite et bat en brèche. À ce titre, ces émotions étaient envisagées comme des excès par l'auteur de la *Poétique* qui avait choisi la terreur et la pitié comme juste milieu. Nous ne savons pas si les auteurs d'histoires tragiques ont lu Trissino et d'autres théoriciens italiens mais il est fort à parier qu'ils aient eu vent de l'horreur et de la merveille, étant donné que ce sont les Italiens qui ont filtré et interprété la pensée d'Aristote qui est introduite en France dans les années 1550.

#### *Le dépassement de la terreur : l'horreur par la représentation du monstrueux*

Les histoires tragiques ne cherchent pas forcément à susciter terreur et pitié, ni même terreur ou pitié. En effet, les préfaces le montrent, les histoires de Camus cherchent à susciter d'autres émotions, comme l'horreur, excessive par rapport à la terreur, formellement déconseillée par Aristote :

La crainte et la pitié peuvent bien sûr naître du spectacle, mais elles peuvent naître aussi de l'agencement même des faits accomplis, ce qui est préférable et d'un meilleur poète. Il faut en effet agencer l'histoire de telle sorte que, même sans les voir, celui qui entend raconter les actes qui s'accomplissent, frissonne et soit pris de pitié devant les événements qui surviennent – ce que l'on ressentait en écoutant raconter l'histoire d'Œdipe. Produire cet effet au moyen du spectacle ne relève guère de l'art et ne demande que des moyens de mise en

scène. Quant à ceux qui au moyen du spectacle ne provoquent pas de frayeur mais produisent seulement du monstrueux, ils n'ont rien à voir avec la tragédie ; car il ne faut pas chercher n'importe quel plaisir dans la tragédie, mais celui qui lui est propre<sup>441</sup>.

Aristote condamne la mise sur scène du monstrueux et entend inciter terreur et pitié de manière plus subtile par la construction dramatique et non pas seulement par le pur spectacle ; or, les auteurs d'histoires tragiques prennent une option radicalement opposée à celle-ci : c'est au contraire par le spectacle et non pas par la construction dramatique qu'ils souhaitent inspirer de l'horreur ou le monstrueux. Camus, dans la préface des *Spectacles d'horreur*, ne cherche pas à provoquer terreur et pitié mais tout d'abord l'horreur du lecteur face à ces récits. La lecture morale est le fait du lecteur courageux, capable d'extraire de bons exemples du mal. C'est une lecture seconde, une relecture intellectuelle qui vient après la contemplation de l'horreur.

Si tu es de ces timides israélites, Lecteur, qui n'avaient pas le courage de passer la mer Rouge, à cause que ses flots qui paraissaient ensanglantés leur faisaient horreur, ne pousse point plus avant en la lecture de ce Livre, qui ne te représentera que des Spectacles de sang et de carnage. Mais si tu ressembles à Caleb et à Josué, qui se mémoquent de ces couards espions de la terre de promesse qui rapportaient que cette contrée dévorait ses habitants, et qu'elle était habitée d'anthropophages, ou mangeurs d'hommes, ne crains point d'ouvrir ces pages, et de traverser ce Jourdain ; car tu trouveras parmi ces épines beaucoup de roses, et même des fruits d'une énorme grosseur, et d'une douceur singulière. Les bons chirurgiens guérissent en maniant les plaies des blessés, et en tirant le sang des veines des malades ; nous les imitons en tirant de bons exemples des actions les plus horribles que nous fournisse le grand théâtre du monde.

On voit bien ici que la lecture morale ne repose pas sur une *catharsis* et une identification fondée sur la terreur et la pitié mais sur une forme de savoir-faire de lecteur, comme chez Bénigne Poissenot. À ce titre, l'interprétation morale des textes est plus l'effet d'une relecture, d'un retour sur le texte qu'une conséquence immédiate de l'horreur ressentie face aux textes qui implique un simple rejet. L'interprétation morale ne découle donc pas vraiment d'un affect du lecteur qui prendrait pitié du pécheur. Ce mode de lecture, c'est celui d'un public habitué aux *exempla*. En effet, comme le rappelle Jacques Le Goff, l'*exemplum* repose sur cette volonté de faire peur au lecteur pour le détourner du vice, sans passer par la *catharsis* tragique.

---

<sup>441</sup> Aristote, *Poétique*, traduite par M. Magnien, Le Livre de Poche, p. 105.

Mais ce que cherche à inspirer l'*exemplum*, plus que l'attrait du salut, c'est la peur de la damnation. Il agite avant tout les épouvantails que sont Satan et son auxiliaire, la femme<sup>442</sup>.

À ce titre, certains textes de Camus s'apparentent bien à l'*exemplum* par leur brièveté et par la recherche de l'horreur, du simple rejet. L'horreur, tout comme la merveille, devaient être suscitées par l'*exemplum*, utilisé dans la prédication médiévale :

La prédication du temps jouait avant tout sur le sentiment de la peur et mettait en avant les contre-modèles de la vie chrétienne pour amener les fidèles dans le droit chemin<sup>443</sup>.

Ainsi, les émotions programmées par les préfaces des recueils ne correspondent pas véritablement aux préceptes aristotéliens mais les dépassent largement. En effet, les auteurs jouent de la terreur et la pitié, en choisissant d'accroître l'une ou l'autre ou bien de les dépasser, en voulant inspirer l'horreur ou la merveille. Cette diversification des émotions correspond tout à fait à la pluralité des sujets et des types de récits contenus dans les recueils. En ce sens, si l'on considère les effets prévus sur le lecteur, le tragique des histoires tragiques est bien souvent non aristotélien, puisqu'il disjoint émotions et interprétation morale, insistant sur l'une ou l'autre. On peut aller plus loin et peut-être même mettre en doute l'interprétation morale de ces textes : la lecture exemplaire, reposant ou non sur une catharsis, est-elle véritablement possible ?

---

<sup>442</sup> Jacques Le Goff, Claude Brémond, Jean-Claude Schmitt, *L'exemplum*, Typologie des sources du Moyen Age occidental, Brepols, Turnhout, Belgique, 1982, p. 81.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 62.

### *Moralisation ou mithridatisation ?*

« Le père Camus, évêque de Belley, romancier français qui avait composé cent huit romans, du temps où le roi Louis XIII était encore vivant, justifiait de la sorte, devant sa hiérarchie, la rédaction de ses fictions infinies : « À des gens de chair et de matière il faut des occurrences de sang pour les émouvoir<sup>444</sup>. »

Ces quelques mots de Pascal Quignard permettent de poser la question de l'interprétation morale des histoires tragiques qui sert de justification à ces récits. Est-elle vraiment applicable ? Pour l'évêque, on peut tirer du mal un remède et transformer le crime en contre-exemple, et donc donner une portée morale aux récits d'atrocités, ce qui suppose une réaction cathartique du lecteur qui se reconnaît dans la fiction et concevrait de la terreur et de la pitié envers les personnages. Cependant, la *catharsis* ne peut fonctionner que par une forme d'absorption du lecteur dans la fiction, par une croyance dans le spectacle ou le récit. Que se passe-t-il si le lecteur ne se reconnaît pas dans des personnages aussi excessifs, aussi monstrueux, dans des situations aussi extraordinaires ? Dans ce cas, la *catharsis* serait inopérante et il n'y aurait que de la peur, de l'horreur face au récit, tout comme dans l'*exemplum*, comme nous l'avons vu plus haut.

Nous rejoignons ici un problème plus large, celui de l'interprétation morale des monstres et de leur exemplarité<sup>445</sup>. Nous avons précédemment montré dans le chapitre X comment l'exemplarité s'appuyait sur un appareil discursif proliférant dans les recueils de la fin du seizième siècle, allant quelquefois jusqu'à l'essai ; il s'agit maintenant de s'interroger sur la possibilité même d'une lecture exemplaire des situations paradoxiques des histoires tragiques. En un mot, le récit d'horribles crimes peut-il vraiment déboucher sur une lecture exemplaire ou bien la dimension exemplaire clamée par les auteurs n'est-elle qu'un alibi pour raconter des événements sanglants à la limite de l'incroyable ? Tout comme la *catharsis*, l'exemplarité repose sur un principe de similitude (le lecteur se reconnaît dans le cas particulier et peut tirer une règle générale morale pour sa propre vie). Dès lors, si le lecteur ne se reconnaît pas dans les monstres représentés, en raison même de leur caractère extraordinaire et donc invraisemblable, il ne peut tirer des cas inouïs présentés dans le récit

---

<sup>444</sup> Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, « Folio », 1995, p. 152-153.

<sup>445</sup> Sur ce point, voir l'article de Christine Noille-Clauzade, « *Le crime en son char de triomphe* » : à quoi servent les mauvais exemples ? », in *Construire l'exemplarité, Pratiques littéraires et discours historiques (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, textes réunis et présentés par Laurence Giavarini, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2008, p. 101-114.



des préceptes moraux, il ne peut faire le lien entre particulier et général et donner à l'histoire une efficacité morale, s'il ne croit pas aux cas présentés. Un autre obstacle de taille vient se présenter contre la possibilité d'une lecture exemplaire : si les criminels sont emportés par leurs passions, s'ils deviennent des forcenés incapables d'éviter le meurtre, bref, s'ils ne sont pas libres, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, comment un lecteur pourrait-il tirer des règles de conduite morale d'un tel déchaînement de passions incontrôlables ? Désresponsabilisés mais coupables, impuissants face aux forces qui les poussent au crime (qu'elles viennent des passions incompréhensibles ou de l'inspiration diabolique, souvent convoquée pour expliquer l'inexplicable) mais punis et reconnaissant leur culpabilité, les monstres ne peuvent servir de miroir à un lecteur moyen, alors que dans les récits, tout est dans un premier temps fait pour rapprocher le personnage du lecteur (ce sont des personnages ordinaires, évoluant dans un cadre banal, quotidien, proche de l'univers du lecteur). Si le malheur ne peut être évité, à quoi bon chercher à s'en prémunir ? On touche ici à la contradiction fondamentale de ces histoires tragiques qui se présentent comme de s histoires vraies, advenues dans un monde fort proche de celui du lecteur, donc éminemment vraisemblables, mais qui se plaisent à souligner l'aspect inouï et extraordinaire des actes atroces qu'elles décrivent à loisir, accentuant la dimension invraisemblable des récits, comme François de Rosset lorsqu'il évoque à propos d'une mère tuant son fils, « un exemple sans exemple, et qui cependant n'est pas moins véritable que difficile à croire <sup>446</sup> ». Par cette contradiction, l'exemplaire nous semble véritablement menacé.

On peut se demander si une telle débauche d'horreurs et d'atrocités au fil du recueil d'histoires tragiques n'a pas un effet de saturation, le lecteur ne pouvant croire à de tels massacres répétés dans des conditions parallèles. Jean-Pierre Camus esquisse cette idée d'influence du sujet sur le lecteur dans l'avant-propos de son dernier recueil, *Les Rencontres funestes*, paru en 1644 :

Une chose trouve-je à redire en ce genre d'écrire Tragique et Funeste, c'est que les yeux et l'esprit du lecteur, aussi bien que la plume de l'Ecrivain, en contractent insensiblement je ne sçay que l'heur chagrine et triste, à force de voir du Sang et des malheurs. A la maniere de ceux qui frequentent parmy les malades, qui en rapportent de la melancholie par la compassion de tant de miseres et de souffrances<sup>447</sup>.

<sup>446</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 462.

<sup>447</sup> Camus, *Les rencontres funestes*, f° vii.

L'évêque rapproche la lecture d'une forme d'empathie provoquant la tristesse mais on peut fort bien penser que la saturation, ici évoquée par Camus, pourrait aboutir à une réaction inverse de trop-plein et conduirait à une forme de « mithridatisation<sup>448</sup> » du lecteur, c'est-à-dire à une habitude du crime sanglant et à une sorte de complaisance envers ces crimes horribles. Dans ces conditions, le lecteur d'histoires tragiques, habitué au sensationnalisme des récits de Rosset, Camus, Belleforest ou Boaistuau, se trouverait dans une situation comparable, toutes proportions gardées, à celle du spectateur du Grand-Guignol de la fin du dix-neuvième siècle, qui se divertit de voir tant de sang versé à peu de frais, sans y croire et sans s'identifier, tant la part du *topos* est grande dans cette forme de littérature. On se situerait donc à l'inverse de l'interprétation morale de la *catharsis*, la lecture produisant un plaisir né de la répétition de scènes stéréotypées, un plaisir du genre plus qu'une sublimation des émotions. S'ajoute également la possibilité d'un plaisir trouble pris à la contemplation du mal, plaisir évoqué dans l'introduction, qui viendrait jeter des soupçons sur la lecture exemplaire et morale de ces textes.

En accentuant l'aspect inouï de leurs récits, les auteurs d'histoires tragiques visent peut-être plus à étonner, à émerveiller les lecteurs (au sens large) qu'à provoquer chez eux une identification pouvant conduire à une véritable réflexion sur les passions et sur ce qui pousse au crime. Par extrême simplification, ils se rapprochent d'une forme de sensationnalisme spectaculaire qui coupe le tragique de ses propensions à susciter une réflexion d'ensemble sur le destin, le mal, les passions, le texte cherchant avant tout à susciter des affects et du *pathos* chez le public, sans réelle mise à distance esthétique ou réflexive.

---

<sup>448</sup> Ce terme signifie une protection plus ou moins efficace contre le poison par absorption par petites doses (considérées comme inoffensives). Dans ce sens, il indique bien le double effet de lecture des histoires tragiques : hypothétique prévention contre le vice mais accoutumance trouble tout à fait certaine.

2) Construction dramatique : renversements, *deus ex machina*,  
*invraisemblances*

Cette nouvelle, dit le curé, me semble assez bien : mais je ne puis croire qu'elle ait un fond véritable ; et si c'est une invention, l'auteur a mal inventé, car on ne saurait admettre qu'il se trouve un mari assez sot pour faire une aussi périlleuse expérience que celle d'Anselme. Que l'on eût supposé l'aventure entre un galant et sa maîtresse, passe encore ; mais entre mari et femme, elle a quelque chose d'impossible. Quant à la façon de la conter, je n'en suis pas mécontent<sup>449</sup>.

*Chronique d'une mort annoncée*

Dans la *Poétique*, Aristote fait de la construction dramatique de la tragédie un critère essentiel de qualité de l'œuvre : la bonne tragédie, « imitation d'action », est celle qui représente une action bien construite, qui a un commencement, un milieu et une fin.

De fait, le spectacle en globe tout : car acteurs, histoire, expression et chant, ainsi que la pensée. Cependant, la plus importante de ces parties est l'agencement des actes accomplis, puisque la tragédie imite non des hommes, mais l'action, la vie. [...] Ainsi, ce sont bien les actes accomplis et l'histoire qui sont la fin de la tragédie ; or la fin est de tout la chose la plus importante. [...] Ajoutons que ce qui séduit le plus dans la tragédie, ce sont des parties de l'histoire : les péripéties et les reconnaissances<sup>450</sup>.

L'histoire tragique répond-elle toujours à cette construction dramatique dirigée vers la fin de l'action ? Les histoires de Rosset, extrêmement dramatisées, répondent généralement à ce schéma : tout au long du récit, le narrateur introduit des annonces de la fin catastrophique, prépare son lecteur à l'issue fatale en scandant le texte de repères issus du vocabulaire de la tragédie, indiquant les grandes étapes du récit comme la fin du premier acte, la fin du second ou l'arrivée de la catastrophe. La première histoire du recueil de Rosset, racontant la grandeur et la décadence de Filotime et Dragontine *alias* Concini et la Galigai, multiplie ces effets d'annonce de manière extrêmement dramatisée, variant entre l'annonce narrative ou la mise en garde morale :

---

<sup>449</sup> Cervantès, *Don Quichotte*, Livre I, chapitre XXXV (à propos de la nouvelle du curieux impertinent), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 733.

<sup>450</sup> Aristote, *op. cit.*, p. 94.

Mais le Ciel en avait réservé la punition à notre jeune Sofi, qui, ayant commencé d'éteindre comme Hercule les monstres au berceau, eut bientôt renversé ce colosse, ainsi que nous verrons dans la suite de cette histoire<sup>451</sup>.

Ce tyran que le désir de vengeance sollicitait tous les jours, eût fait une terrible boucherie des citoyens de la ville, si le Ciel n'y eût mis la main<sup>452</sup>.

Vous avez vu ci-dessus la fortune étrange et prodigieuse de Filotime, voici maintenant sa fin malheureuse et excrable. Et puis vous verrez celle de Dragontine<sup>453</sup>.

Ponctuant régulièrement le récit, ces exclamations du narrateur, typiques d'une rhétorique pathétique, créent une forme de nécessité dans le parcours des personnages.

Cette démarche de construction d'une attente et d'annonce de la fin inexorable, que l'on trouve au dix-septième siècle, est déjà présente chez Boaistuau, à l'origine du genre. Ainsi, dans la troisième histoire du recueil de 1559, sur les amants de Vérone, le narrateur sème la narration d'éléments annonçant la fin funeste : dès la scène de rencontre des amants au bal, la catastrophe est préparée :

Et la f estoyant incessamment par pitoyables regards, l'amour qu'il portoit à sa première damoiselle demoura vaincu par ce nouveau feu, lequel print tel accroissement et vigueur qu'il ne se peut oncques esteindre que par la seule mort, comme vous pourrez entendre par l'un des plus estranges discours que l'homme mortel scauroit imaginer<sup>454</sup>.

il humoit le doux venin amoureux, duquel il fut en fin si bien empoisonné qu'il fina ses jours par une cruelle mort<sup>455</sup>.

Les annonces, qui reprennent un langage métaphorique traditionnel issu du pétrarquisme ou de l'Antiquité, soulignent les grandes étapes du récit et permettent de construire une attente :

la fortune (envieuse de leur prospérité) tourna sa roue pour les faire trespucher en un tel abîme qu'ils luy payerent l'usure de leurs plaisirs par une trescruelle et trespitoyable mort, comme vous entendrez cy apres par le discours qui s'ensuit<sup>456</sup>.

---

<sup>451</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 49.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>454</sup> Boaistuau, *Histoires tragiques*, éd. R. Carr, Paris, S.T.F.M., 1977, p. 68.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 82.

Ceste journee doncques se passa comme font celles des mariniers, lesquels, apres avoir esté agitez de grosses tempestes, voyans quelque rayon de Soleil penetrer le ciel pour illuminer la terre, se rassurent, et pensans avoir évité le naufrage, soudain apres la mort vient à s'enfler, et mutiner les vagues par telle impetuosité qu'ils retombent en plus grand peril qu'ils n'avoient esté au precedent<sup>457</sup>.

Ces éléments topiques seront repris par bon nombre d'auteurs, de manière plus ou moins métaphorique et dramatisée, les exclamations du narrateur chez Rosset étant le point d'aboutissement de cette technique pour émouvoir le lecteur et lui faire anticiper la fin. Ressort essentiel et élémentaire du tragique, cette construction n'est pas pour autant unanime dans les histoires tragiques. En effet, certains textes du seizième siècle, postérieurs à la collection de Belleforest, et du début du dix-septième siècle, ne semblent pas répondre à ce modèle et s'apparentent plus à des histoires à épisodes, plus ou moins liés entre eux.

#### *Multiplication d'épisodes : les limites de la construction dramatique*

On connaît les critiques qu'Aristote adresse aux histoires à épisodes, c'est-à-dire, celles « où les épisodes succèdent les uns aux autres sans vraisemblance ni nécessité ». Cette technique de composition narrative, favorisant les effets de surprise, faisant durer le récit, ne recherchant pas la concentration, nuisant à la construction d'une impression de fatalité, se retrouve pourtant dans bon nombre d'histoires tragiques de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, notamment chez les successeurs immédiats de Belleforest, Vérité Habanc et Bénigne Poissenot.

Dans la première nouvelle du recueil de Vérité Habanc, l'histoire tragique semble bien loin du modèle de la tragédie : en effet, l'auteur multiplie les épisodes, racontant les aventures d'amants séparés, réinvestissant tous les lieux communs du roman de chevalerie plus que ceux de la tragédie : se succèdent des scènes de séduction amoureuse manquée, des tournois, des épisodes guerriers en Orient. Cette profusion narrative est mise en avant par le narrateur lui-même, lorsqu'il avoue sauter « maints perils qui seroient longs à raconter<sup>458</sup> ». Pour que les amants soient réunis et puissent finalement mourir ensemble, victimes de la jalousie, Vérité Habanc reprend le *topos* habituel du roman grec, l'enlèvement par des pirates de Roselinde, qui intervient au cours d'un tranquille voyage de la jeune femme vers une maison

---

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>458</sup> Habanc, *op. cit.*, p. 72.

en bord de mer. Enlevée par des corsaires, destinée à être vendue aux Turcs, elle est miraculeusement sauvée par son ancien ami devenu guerrier au service du Sophi de Perse qui attaque le bateau des corsaires. Ces retrouvailles improbables permettent un infléchissement de la nouvelle vers un récit oriental topique, où le baron de la Tour et Roseline attisent la convoitise du Sophi et de son épouse jalouse, ce qui entraînera leur perte. Cette nouvelle multiplie et enchaîne donc différents types de scénarii topiques : roman de chevalerie, récits d'aventures guerrières, récit inspiré du roman grec, fiction orientale dans le cadre d'un sérail qui aboutira à la conversion du Sophi après la mort des héros, fin fort peu vraisemblable mais inscrite dans la topique romanesque de la fin du seizième siècle et du début du siècle suivant, puisqu'on la retrouve notamment dans *Le promenoir de Monsieur de Montaigne* de Marie de Gournay. C'est cette juxtaposition d'épisodes topiques qui entraîne une absence de tension tragique et crée un effet d'accumulation. Pour parvenir à une fin sanglante, le narrateur emprunte plus à Héliodore qu'à la tragédie.

#### *Deus ex machina : les limites de la construction dramatique*

La troisième histoire du recueil de Vérité Habanc, « Comme après maints dangers Tyron fut reconnu roy du pays de Bisauré, et comme l'amitié de luy et de Branfil surpassa celle de tous autres, ensemble les calamités qu'ils endurèrent devant que Tiron fut marié et reconnu pour héritier dudit Royaume de Bisauré », est assez exemplaire de cette dissolution de l'intrigue en épisodes héroïques peu liés entre eux. Elle répond au schéma habituel de certains récits médiévaux, où la narration passe des aventures d'un personnage à celles d'un autre, juxtaposant des exploits sans lien. Dans ce texte qui se termine de manière heureuse, Tyron et Branfil, sosies d'Oreste et de Pylade, connaissent des aventures guerrières, échappent à des complots, finissent par épouser leurs bien-aimées, dans un schéma conforme à celui du roman sentimental ou de la tragi-comédie.

La fin de la nouvelle n'est pas motivée, ni annoncée par le récit. Il semblerait bien au contraire qu'elle découle d'une forme renouvelée de *deus ex machina*, dont Aristote préconisait un usage très modéré. En effet, Tyron, fils d'un roi renversé et seul survivant du massacre de sa famille, devenu impérial par un renversement de fortune, tombe gravement malade, mais il est sauvé par son ami Branfil, à qui un ange suggère lors d'un songe de baigner le visage de Tyron de son sang. Branfil, prêt à se sacrifier pour sauver son ami, est arrêté par l'ange qui lui donne un onguent pour soigner Tyron. La fin de la nouvelle est

inversée grâce à cet ange dont l'apparition n'est absolument pas légitimée par le récit. La troisième histoire de Habanc, multipliant les épisodes issus de la topique narrative de son temps, est donc plus une héritière des romans de chevalerie qu'une histoire tragique.

### 3) *Tragique ou tragi-comique ?*

C'est Boaistuau qui invente le terme d'histoires tragiques pour intituler son recueil de 1559. Avant 1559, les conteurs utilisaient les termes d'histoire pitoyable ou « histoire pitheuse » (Taillemont), mettant ainsi en avant la seule pitié du lecteur à l'égard des personnages de la fiction. Bandello reprend le titre de « nouvelles ». Qu'apporte le terme d'histoire tragique ? Qu'entend-on à l'époque par « tragique » ? Un dénouement funeste, des personnages élevés, un sujet sérieux. Or, ces trois critères minimaux qui sont censés se retrouver dans la tragédie et qui devraient donc être transposés en prose dans les histoires tragiques ne sont pas toujours présents dans les recueils d'histoires tragiques, et ce dès le premier recueil.

Dès l'ouverture de son recueil, dans l'avis au lecteur, Boaistuau revient sur le terme et indique que toutes ses nouvelles ne correspondent pas à cette appellation de tragique, comme nous l'avons vu précédemment dans le premier chapitre. Ainsi, l'auteur a conscience de déroger à son modèle. Le terme de tragique est revendiqué uniquement pour la commodité et le plaisir de l'auteur. Il est sans doute pris également pour son aspect global. Cependant, il faut opérer des distinctions à l'intérieur du corpus : comme le précise Boaistuau, certaines nouvelles ne correspondent pas au modèle de la tragédie mais peuvent se référer à un autre modèle naissant, celui de la tragi-comédie. Mais ce modèle n'est jamais revendiqué comme tel. La prose permettrait d'explorer plusieurs variétés de tragique et de jouer sur les émotions à provoquer chez le public : à ce titre, les recueils d'histoires tragiques constituent un laboratoire d'expérimentations sur ce tragique, une recherche de diversification, les auteurs variant sur plusieurs modèles en train de s'établir, tragédie et tragi-comédie.

La tragi-comédie se développe en parallèle de la tragédie dès le XVI<sup>e</sup> siècle. Roger Guichemerre en donne les principales caractéristiques dans l'introduction de *La tragi-comédie* : personnel élevé, sujets héroïques, sujets non historiques, fin heureuse, fable romanesque. Il rappelle la définition qu'en donne Chappuzeau : « La tragi-comédie nous met devant les yeux de nobles aventures entre d'illustres personnes menacées de quelque grande

infortune, qui se trouve suivie d'un événement heureux<sup>459</sup>. »

Certaines histoires tragiques semblent en effet se conformer davantage à ce modèle, de par leur construction dramatique et leur dénouement heureux et inattendu. Cette tendance au fonctionnement tragi-comique peut se déceler dès les débuts du genre, en 1559, alors que la tragi-comédie n'existe pas encore en France en tant que telle. Ainsi, la sixième et dernière nouvelle du recueil de Boaistuau repose davantage sur un schéma tragi-comique que sur un schéma tragique. Cette histoire raconte comment une duchesse injustement accusée d'adultère par un amoureux repoussé est sauvée du déshonneur et de la mort par l'intervention mystérieuse d'un chevalier qui bat son calomniateur lors d'un tournoi. Or, ce chevalier se révèle être le seigneur Mandozze, un ancien soupirant, issu d'une famille ennemie, auquel elle avait renoncé par vertu. Ce chevalier s'était introduit auprès d'elle lors de sa captivité, déguisé en moine. À la fin de la nouvelle, elle le reconnaît grâce à une bague qu'elle lui avait donnée lorsqu'il était déguisé en religieux. L'histoire, après ce changement d'identité (cette feinte répond à une feinte de la duchesse qui avait simulé une maladie pour rester plus longtemps auprès de Mandozze), ce sauvetage et cette reconnaissance, se termine par le mariage des amants. On pourrait aisément lire cette nouvelle comme une nouvelle tragi-comique, et non pas comme une histoire tragique : en effet, le déguisement, la reconnaissance heureuse, la fin par un mariage sont des éléments typiques de la tragi-comédie. Nulle annonce des malheurs à venir, nulle prévision funeste insérée dans le fil du récit ne viennent construire un modèle tragique. Hasardeuse et aventureuse, la trame de ce récit repose sur des surprises et une relance narrative, non sur une annonce concertée des malheurs à venir.

De plus, il ne s'agit pas pour l'auteur de susciter terreur et pitié chez le lecteur dans cette histoire. Au contraire, il recherche une autre émotion. Cette émotion, le narrateur l'inscrit dans le sein même de l'histoire à deux reprises : à la fin du récit, la duchesse raconte au roi toutes ses aventures puis à un public plus large constitué de ses proches et à la suite des deux récits internes, le narrateur mentionne l'attitude du public :

Et deslors elle commença à deduire par le menu au Roy le voyage de la sœur de Mandozze en Piedmont, le sien à saint Jacques, l'amitié honneste d'elle et de Mandozze, le message d'Appian vers Mandozze, son refus, son retour après à Turin, sa confession, le diamant reconnu : finalement comme tout s'estoit passé entr'eux, réservé sa simulée devotion de saint Jacques, laquelle

---

<sup>459</sup> Roger Guichemerre, *La tragi-comédie*, Paris, P.U.F. Littératures modernes, 1981, p. 11.



l'honneur luy interdisoit de publier. Le Roy, ayant entendu cest estrange discours, estoit si ravy d'aise et d'esbahissement qu'il demeura longtemps sans pouvoir dire un seul mot<sup>460</sup>.

Ici, le résumé fait par le protagoniste même des différentes actions fait ressortir un aspect hasardeux : tout semble arriver sans nécessité, ni lien, par une succession d'heureux hasards. Le terme d'« estrange histoire » et la surprise extrême du roi soulignent l'aspect incroyable de l'histoire, avouée en creux par l'auteur à travers le récit. Il n'est pas question de terreur ni de pitié ici, mais d'admiration et de surprise. Cette double attitude sera approfondie par le deuxième récit, fait aux proches par la duchesse elle-même.

Ces propos finiz, commença à deduire de point en point en presence de tous le contenu de toute l'histoire precedente, dont il n'y avoit celui en la compagnie qui ne fust grandement esmerveillé de la prudence de Mandozze et comme il avoit peu tant bien dissimuler et conduire si grandes entreprises sans les manifester<sup>461</sup>.

À la fin de son recueil, Boaistuau introduit une variation dans le schéma tragique des récits : l'ouvrage se termine sur une note optimiste, sur une fin heureuse quoique invraisemblable. Les aventures de Mandozze et de la duchesse, proches d'un modèle romanesque tiré des *Amadis*, se rapprochent du roman chevaleresque (les deux amants évoquent les personnages de chevaliers errants et se demandent comment ils agiraient en conformité à ce modèle) et du tragi-comique.

#### *De l'histoire tragique à l'histoire tragi-comique*

Cette indistinction théorique entre tragique et tragi-comique que l'on retrouve dès le premier recueil va se poursuivre au début du dix-septième siècle. En effet, attirés par le succès des histoires tragiques, des auteurs du début du siècle écrivent des histoires tragi-comiques ou histoires tragi-comique comme l'*Histoire tragi-comique de nos tre temps, sous les noms de Lysandre et de Caliste* de Vital d'Audiguier ou l'*Histoire tragicomique de nostre temps, sous le nom de Splendor et de Lucinde* de Guillaume de Coste, publiée chez Claude Collet en 1624. Écrites en pleine vogue de la tragi-comédie, ces œuvres reprennent le titre habituel des recueils d'histoires tragiques depuis Rosset, sont publiées chez les éditeurs habituels des histoires tragiques et visent le lectorat de ce même genre, sans se conformer à ses codes.

---

<sup>460</sup> Boaistuau, *op. cit.*, p. 231.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 232.

Ces œuvres, plus longues que de s histoires tragiques, qui ne sont pas des recueils de nouvelles mais des récits continus, se terminent de manière heureuse par des mariages longtemps retardés par une série d'aventures héroïques. Si la fin est heureuse, cela n'empêche pas que les auteurs cherchent à se rapprocher à certains moments clés du récit du modèle de l'histoire tragique, en annonçant au lecteur de s périls effroyables. Ainsi, Vital d'Audiguier, après avoir conté des tournois, des amours impossibles, des déguisements de personnages voulant en surprendre d'autres, après avoir réinvesti la plupart des lieux communs de la tragi-comédie, écrit au début du livre VI de son ouvrage, au milieu du livre :

Nostre scene où nous venons de represente r des rencontres si agreables, des cognoissances si cheres, des voyages si he ureux, et des Amours si parf aictes, se va maintenant ensanglanter de combats et de meurtres espouvantables, de spectacles prodigieux, de prisons funestes, et de trahisons detestables<sup>462</sup>.

Catalogue, résumé des actions précédentes menées en parallèle par plusieurs groupes de personnages, cette annonce ressemble également au prologue d'une histoire tragique.

De même, Guillaume de Coste sollicite les codes de l'histoire tragique dès l'avis au lecteur de son *Histoire tragi-comique* qui n'aura pourtant que peu de liens avec le genre de l'histoire tragique :

Les Avantures que je te presente devant les yeux (Am y lecteur) sont celles memes qu'un Cavalier de ma connoissance m'a dit luy estre arrivees, et dont il m'en a plusieurs et diverses fois fait le recit. Peut estre que la plus-part de ceux qui les liront, croiront que ce sont des inventions et des com ptes faits à plaisir ; je laisse chacun à sa liberté d'en croire ce que bon luy semblera. Je ne descriis point de choses tant hors d'apparence qu'on ne les puisse croire pouvoir estre arrivees, ou pouvoir arriver<sup>463</sup>.

Ce parti pris de vérité, typique de l'histoire tragique, sert à légitimer par avance ce récit qui refuse d'assumer son caractère fictif et romanesque. Guillaume de Coste est entre deux modes, cherchant à solliciter à la fois les lecteurs d'histoires tragiques et de tragi-comédies, obéissant ainsi à la recherche du succès, comme il l'avoue lui-même dans son avis au lecteur :

J'avois fait de la plus grande part de ces diverses Avantures, et particulièrement des aventures traversées de Splendor et de Lucinde, ainsi

---

<sup>462</sup> Vital d'Audiguier, *Histoire trage-comique de nostre temps*, À Rouen, chez la veuve de Nicolas Courant, 1645, p. 185.

<sup>463</sup> Guillaume de Coste, *Histoire tragi-comique de nostre temps*, à Paris, chez Claude Collet, 1624, « au lecteur ».

nommé-je ce Cavalier et sa Maîtresse, un Poème ; mais considérant qu'en la saison où nous sommes, la poésie est comme méprisée et de beaucoup moins estimée que la Prose ; cela m'a fait changer de dessein et m'en conformer à la coutume du temps, que l'on appelle la mode, n'ayant voulu néanmoins en ce qui me touche dénier tout à fait les Muses [...] j'ay voulu en ces Aventures aux endroits où j'ay jugé estre plus à propos, y faire glisser quelques vers. [...] Tache donc seulement de te divertir à la lecture de ces Aventures, et ne sois pas plus soigneux à les censurer, que desireux de faire mieux si tu peux, Adieu<sup>464</sup>.

La revendication du titre d'histoire tragique n'exclut pas un traitement tragi-comique et inversement, l'histoire tragi-comique, présentée comme un divertissement, ne s'interdit pas de reprendre des éléments typiques de l'histoire tragique, qui se veut vraie et tirée de faits advenus.

---

<sup>464</sup> *Ibid.*, « au lecteur ».



## CHAPITRE XIV : Les différents degrés du tragique

De toute évidence, les auteurs d'histoires tragiques ne sont pas des théoriciens ; polygraphes ou plumeurs laborieux à la recherche du succès commercial, suivant les modes de leur temps, ils s'inscrivent dans un genre à succès et ne cherchent pas à se différencier théoriquement de leurs prédécesseurs, si ce n'est par principe de surenchère. Fort peu réfléchissent sur leur pratique dans le cadre du paratexte des recueils ; ils ne produisent aucun texte théorique sur leur genre, et les préfaces des recueils, si elles donnent au public un mode de lecture (il faut avoir peur de ces histoires et en tirer des leçons morales), ne s'intéressent fort peu à la différence (ni même à la ressemblance) entre la tragédie en vers et l'histoire tragique en prose. Il n'y a pas de théoricien du tragique en prose. Pourtant, l'adaptation du tragique à la prose considérée comme moins noble et élevée que le vers ne va pas sans réaménagement de fait de la théorie du tragique.

C'est pour cela que nous ne choisissons pas d'adopter une définition stricte du tragique, étant donné que les notions évoluent tout au long de la période. Plutôt que d'opposer tragique et pathétique, tragique et horreur, tragique et dramatique, et de réduire ainsi le champ du tragique (ce qui ne correspond absolument pas à l'esthétique de l'époque, plutôt généreuse et copieuse, acceptant beaucoup d'options sans théoriser des refus ou des interdits), nous tenterons d'analyser les textes en fonction de la conception du tragique en vigueur à l'époque, telle qu'elle transparait à travers les textes.

### *Diversification du tragique*

Ainsi, la prose pourrait représenter ce qui se passe hors de la scène au théâtre et qui n'est que raconté dans le récit final d'une tragédie. La catégorie de l'horrible est donc bien présente dans les textes de l'époque et elle n'est pas rejetée, alors que la *Poétique* d'Aristote refuse d'envisager l'horreur comme sentiment éprouvé au théâtre. Un tragique qui ne recule pas devant l'horreur pourrait se développer dans le cadre de la prose et dépasser les limites du récit final d'un messager. La prose peut permettre un élargissement du spectre tragique, de la représentation des malheurs de personnages élevés à la représentation de scènes horribles et cruelles touchant des personnages communs, qui sont de plus en plus nombreux dans les histoires du XVII<sup>e</sup> siècle. L'élargissement de la sphère des personnages de la tragédie (nobles, mais aussi bourgeois, paysans, soldats, voleurs, prêtres) contribue également à une

diversification du tragique. Cette diversification sociale des personnages est à mettre au compte du projet de la nouvelle « réaliste » qui mêle les niveaux sociaux depuis Boccace.

Cette diversification du tragique passe par des changements de style. On ne raconte certainement pas à l'identique la chute d'un empereur, des amours funestes de nobles jeunes gens, un viol, et un parricide ou un infanticide. Le tragique ne serait donc pas seulement lié au style élevé, comme le veut la tradition. Ainsi, dans un contexte et dans un genre différents, Agrippa d'Aubigné propose au début des *Tragiques* un classement des différents livres de son poème en fonction des niveaux de style :

Le premier livre s'appelle *Misères*, qui est un tableau piteux du Royaume en général, d'un style bas et tragique, n'excédant que fort peu les lois de la narration. [...] Le quart, qu'il appelle *Les Feux*, est tout entier au sentiment de la religion de l'auteur et d'un style tragique et moyen. Le cinquième, sous le nom de *Fers*, du style tragique élevé, plus poétique et plus hardi que les autres [...] Lui et le dernier, qui est le *Jugement*, d'un style élevé, tragique, pourront être blâmés pour la passion partisane ; mais ce genre d'écrire a pour but d'émouvoir<sup>465</sup>.

Ainsi, le poète aménage différents degrés de tragique en fonction du sujet, des personnages et des événements racontés. Cette diversité des degrés, présente en poésie, peut parfaitement s'adapter à la prose et les recueils d'histoires tragiques parcourent cette gamme, variant le degré de tragique et par là même tentant de varier les émotions que les histoires sont censées susciter chez le lecteur, allant de l'horreur devant la peinture des atrocités sanglantes à l'admiration pour les héros sublimes.

À ce titre, on peut établir des correspondances entre la catégorie de personnages, le style et la peinture des crimes (abordée dans le cadre d'un bref récit et donc adoucie ou bien moyenne, ou bien détaillée et donc horrible). Si nous parcourons les recueils, nous constatons que lorsque les personnages sont bas, les auteurs (notamment Jean-Pierre Camus) n'hésitent pas à détailler les crimes ou les châtiments fort violents, rendant la nouvelle plus sanglante et cherchant ainsi à susciter non plus la terreur et la pitié mais la simple horreur du lecteur. Cette tendance s'accroît avec le temps et les derniers recueils de la première moitié du XVII<sup>e</sup> abondent en faits divers sanglants advenus à des gens du commun. Lorsque les personnages sont plus élevés, la peinture est moins atroce et détaillée. Dans cette optique, le tragique est

---

<sup>465</sup> Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, éd. Frank Lestringant, Paris, Gallimard, « Poésie Gallimard », 1995, p. 57.

plus lié à la fatalité et conserve une forme de noblesse. C'est ainsi que certaines histoires tragiques reprennent des sujets tragiques antiques : ainsi, Bellefleur écrit une histoire sur Sophonisbe (sujet de la première tragédie moderne écrite en italien au début du XVI<sup>e</sup> siècle), d'autres reprennent des sujets bibliques.

Cette diversification du tragique<sup>466</sup> semble opératoire pour classer les histoires tragiques qui ne cherchent pas à créer les mêmes effets chez le lecteur. La diversification est à la fois diachronique et synchronique : diachronique, puisque le genre évolue et tend vers une représentation de plus en plus détaillée et concentrée de la violence et des crimes ; ainsi, de Boissieu à Camus, les textes tendent à provoquer la simple horreur et non plus la terreur ou la pitié ; mais la diversification est également synchronique, puisque les auteurs d'histoires tragiques choisissent quelquefois de représenter dans les recueils plusieurs degrés de tragique : à ce titre, le recueil de Rosset est exemplaire de cette variation des émotions recherchées chez le lecteur et Rosset alterne tragique élevé, tragique moyen et tragique bas. Cette diversification n'est pas seulement taxinomique, elle même semble présente dans les esprits des créateurs de l'époque (du moins les poètes), comme en témoigne Agrippa d'Aubigné.

On peut également rappeler la thèse du *mythos* tragique que développe Northrop Frye dans *Anatomie de la critique*<sup>467</sup>. Le critique canadien envisage de classer les textes en fonction de la position des protagonistes vis-à-vis du lecteur. Selon lui, lorsque le héros est supérieur au lecteur, les textes s'inscrivent dans la *mimésis* supérieure, c'est-à-dire le mythe (lorsque le héros est en dehors de toute loi), la légende (lorsque le héros domine son milieu), l'épopée et la tragédie (lorsque le héros est soumis aux lois du milieu). Lorsque le héros est perçu comme un *alter ego* par le lecteur, on se trouve dans un régime de *mimésis* moyenne correspondant au roman réaliste. Enfin, lorsque le lecteur se considère comme supérieur au héros, la *mimésis* est inférieure et on se trouve dans la comédie et la satire.

À partir de ces principes, Frye dégage plusieurs « modes » du tragique, allant du mythe, représentant la chute d'un dieu, au drame domestique.

---

<sup>466</sup> Sur ce point, voir l'article d'Elena Boggio Quallio, « La structure de la nouvelle tragédie de Jacques Yver à Jean-Pierre Camus », in *L'Automne de la Renaissance*, éd. Jean Lafond et André Stéglmann, Paris, Vrin, 1981, p. 209-218. Y est étudiée l'évolution vers l'horreur du genre de l'histoire tragique.

<sup>467</sup> Il ne s'agit pas ici d'appliquer à la lettre de manière systématique la théorie de Frye, critique du vingtième siècle, mais de l'utiliser partiellement pour notre analyse, la confrontation de différents modèles du tragique pouvant donner un aperçu plus général de la notion.

Le terme *pathos* ou pathétique s'appliquera au mieux apparemment au domaine de la tragédie mineure ou drame domestique, où la pitié et la peur ne sont ni expurgées ni absorbées dans l'attitude d'une certaine forme de présentation mais sont directement éprouvées par le public en tant qu'émotions<sup>468</sup>.

À cette théorie des modes, Frye adjoint une théorie des mythes. Selon lui, le récit repose sur des archétypes, des mythes.

De même que le réalisme est l'art de la similitude implicite, l'art mythique est un art de l'identification métaphorique implicite. [...] Dans le mythe, se trouvent les principes structurels de la littérature ; dans le réalisme, nous voyons les mêmes principes utilisés dans un contexte d'affabulation vraisemblable. [...] La présence d'une structure mythique dans les œuvres de fiction réaliste exige cependant que sur le plan technique, certains problèmes de vraisemblance aient été résolus<sup>469</sup>.

Frye propose de voir comment le mythe passe dans une sphère romanesque par une série d'adaptations, de « déphasage » du mythe dans le sens de la nature humaine.

Le principe de base du déphasage est que tout ce qui métaphoriquement peut être considéré comme un mythe peut également être rattaché au romanesque par une certaine forme de similitude<sup>470</sup>.

Il distingue quatre *mythoi*, la comédie, le romanesque, la tragédie, la satire. Dans le *mythos* tragique, il dégage plusieurs phases qui partent de la mythologie et vont du modèle héroïque au mode de l'ironie, par déphasage progressif :

Lorsque le *mythos* tragique traverse le mode du romanesque, la première phase repose sur la supériorité du héros sur les autres, la deuxième sur la tragédie de l'innocence, et la troisième sur la quête dans le romanesque. Quand le *mythos* entre dans le mode de l'ironie, la quatrième phase montre la chute du héros victime de son *hubris*, la cinquième est celle où l'élément héroïque perd de son importance, et la sixième phase est du domaine de la cruauté, de l'horreur. Le critique ajoute à propos de cette dernière phase :

Dans la tragédie de ce type, le héros subit des souffrances ou une humiliation

---

<sup>468</sup> Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1957 (pour la traduction française), p. 54.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 168-169.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 168.



trop forte pour qu'il conserve encore le prestige de la pose héroïque<sup>471</sup>.

Il ne s'agit pas de reprendre mot pour mot l'appareil conceptuel de Frye, contestable sur bien des points, mais d'utiliser cette théorie du *mythos* tragique avec plusieurs phases pour étudier le tragique de nos histoires qui ne reposent pas sur une seule conception du tragique. L'idée du déphasage progressif du mythe à la tragédie macabre et sanglante permet de tracer une continuité entre différents types de tragique et me paraît particulièrement opératoire pour examiner le corpus d'histoires tragiques. Notre hypothèse est que la prose parvient à représenter plusieurs phases de tragique. On peut combiner cette analyse de Frye avec la théorie des niveaux de style antique et montrer toutes les phases du *mythos* tragique sur un ensemble de textes reposant sur un même sujet.

Nous nous proposons de montrer comment s'illustrent ces différents degrés de tragique dans les recueils à travers un certain nombre de nouvelles écrites sur un même sujet : Médée. Ce sujet éminemment tragique, repris par les dramaturges de La Pérouse à Corneille, subit un traitement tragique élevé dans le cadre des tragédies, et les auteurs d'histoires tragiques reprennent ce thème obligé en faisant varier les personnages et en accentuant l'aspect horrible de l'infanticide. Le mythe tombe dans la prose et traverse tout le spectre du tragique.

#### *Les histoires tragiques de Médée : du mythe au fait divers sanglant*<sup>472</sup>

Il s'agit de mettre en système, en série, un certain nombre de textes sur Médée, écrits à différentes époques (de 1560 à 1630) et de comparer le traitement du sujet, véritable *topos* tragique. Le mythe de Médée est repris et réutilisé aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles non pas pour lui-même mais pour évoquer l'infanticide. Le détour par le mythe, pris comme image, implique des réaménagements de l'histoire initiale et toute une série de déphasages que nous examinerons en nous appuyant sur la typologie de Northrop Frye. Pour avoir un échantillon varié, on peut lire tout d'abord l'histoire IX de Belleforest « La lubricité d'une damoiselle Milanaise, la cruauté d'icelle, contre le propre fruit de son ventre : tout cecy causé, pource qu'elle se voyoit deslaidée de celui, par le fait duquel elle se sentoit grosse », qui est une reprise moderne du mythe de Médée, puis l'histoire XXII de Rosset, « Des barbaries étranges

---

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>472</sup> À ce sujet, voir le chapitre « Médée, la mère coupable » de l'*Histoire de la violence* de Robert Muchembled, Paris, Ed. du Seuil, 2008.

d'une mère dénaturée » (1619), « La mère Médée » de Jean-Pierre Camus (1630) et enfin, un canard sanglant reprenant le personnage de Médée de biais, par comparaison, « Histoire du plus épouvantable et admirable cas nouvellement advenu au royaume de Naples » (1574). Ces textes, qui figurent dans le volume *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, constituent des variations sur le thème de Médée et illustrent différents degrés de tragique.

### 1) Tragique élevé : de La Pèruse à Corneille

Comparons à ce titre la *Médée* de La Pèruse (écrite en 1553 et publiée en 1556) et celle de Corneille (1635). Dans ces deux pièces, la vengeance de Médée à l'encontre de sa rivale et l'infanticide occupent le dernier acte. Nous nous concentrerons sur l'infanticide, élément que reprendront les auteurs d'histoires tragiques.

Voici la fin du dernier acte de la pièce de La Pèruse :

**Medée:**

Quoy fuir? quand desja en fuite je seroye,  
Pour voir de si beaux yeux encor je reviendroye.  
Ils sont doncques bruslez! ô desirez propos!  
J'auroy doresnavant en mon esprit repos.  
On ne dira jamais, courageuse Medée,  
Que sans te revanger un meschant t'ait blessée  
Que reste-il plus, sinon que massacrer les filz  
Qu'avecq' ce desloyal mal-heureuse je fis?

**La Nourrice:**

Dieux immortels! avez-vous donc enuie  
De mettre à mort ceux qui par vous ont vie?

**Medée:**

Ils mourront, ils mourront: tout cœur est trop coüart.  
Vray est qu'ils sont mes filz, mais Jason y a part.  
Jupiter, qu'est cecy? quels flambeaux noirs m'estonnent?  
Quelles rages d' Enfer de si pres me talonnent?  
Quels feux et quels fleaux? quelle bande de nuit  
Ainsi de toutes parts siflante me circuit?  
Quel serpent est icy? quelle horrible Megere?  
Quelle ombre desmembrée? hà, hà, hà, c'est mon frere.  
Je le voy, je l'entens, il veut prendre vangeance  
De moy, cruelle sœur, il veut punir l'outrance  
Que je lui fis à tort; il est ores recors  
Que trop bourrellement je demembroy son corps.  
Non, non, mon frere, non: voicy ta recompense.  
Jason traistre me fist te faire ceste offense,

Voicy, voicy ses filz. Renvoye les furies,  
Renvoye ces flambeaux, sans que tu m'injuries;  
La main qui te meurtrit mesme te vangerà;  
*Pour mon frere tué, mon filz tué sera.*  
*Tien doncq', frere, voicy pour apaiser ton ire,*  
*Je t'offre corps pour corps: je t'en vay l'un occire.*  
*J'ay ouy quelque bruit, on nous vient courir sus,*  
*Nourrice, pren ce corps, allons, fuyons lassus*  
*Au plus hault du logis. Que te servent ces larmes?*<sup>473</sup>

**Jason:**

Sus, sus, apres, amis, sus chascun coure aux armes!  
Allons, qu'on mette bas promptement la maison  
Et qu'on vange l'injure et l'enorme poison.

**Medée:**

Tous tes propos sont vains, tu ne me sçaurais nuire,  
Car Phebe mon ayeul me garde de ton ire.  
Menace donc ton saoul, quand voudroy m'en aller,  
Le chariot ælé me guidera par l'aër.  
Tien, voilà un des filz.

**Jason:**

L'autre au moins me demeure,  
Ou je meure avecq' luy!

**Medée:**

Sans toy je veux qu'il meure.

**Jason:**

Qu'il vive! je te pri' par celuy mesme flanc  
Qui le porta.

**Medée:**

*Non, non, il mourra: c'est ton sang!*<sup>474</sup>

**Jason:**

Helas! moy mal-heureux! mal-heureuse ma vie!  
O Dieux! que vous avez dessus mon bien envie!  
Qu'ay-je doncques forfaict? quel est mon si grand tort?

**Medée:**

*Tien, voilà l'autre filz; or' l'un et l'autre est mort.*<sup>475</sup>  
Encore vivras-tu, mais proche est la journée  
Qu'es rüines d'Argon t'attent ta destinée.  
Tandis mon chariot en l'aër m'emportera,  
Et en ce triste espoir ton esprit languira,

---

<sup>473</sup> Nous soulignons.

<sup>474</sup> Nous soulignons.

<sup>475</sup> Nous soulignons.

Pauvre, seul, sans enfans, sans beau-pere et sans femme.  
Qui aura désormais de faux amant le blâme,  
A l'exemple de toy se garde du danger  
Par qui j'appren mon sexe à se pouvoir vanger!

Et voici la version qu'en donne Corneille :

Jason

Instruments des fureurs d' une mère insensée,  
Indignes rejets de mon amour passée,  
Quel malheureux destin vous avoit réservés  
A porter le trépas à qui vous a sauvés ?  
C'est vous, petits ingrats, que malgré la nature  
Il me faut immoler dessus leur sépulture.  
Que la sorcière en vous commence de souffrir :  
Que son premier tourment soit de vous voir mourir.  
Toutefois qu'ont-ils fait, qu'obéir à leur mère ?

ACTE V, SCENE VI.

Médée.

Lâche, ton désespoir encore en délibère ?  
*Lève les yeux, perfide, et reconnois ce bras  
Qui t' a déjà vengé de ces petits ingrats :  
Ce poignard que tu vois vient de chasser leurs âmes,  
Et noyer dans leur sang les restes de nos flammes.*<sup>476</sup>  
Heureux père et mari, ma fuite et leur tombeau  
Laissent la place vide à ton hymen nouveau.  
Réjouis-t' en, Jason, va posséder Créüse :  
Tu n' auras plus ici personne qui t' accuse ;  
Ces gages de nos feux ne feront plus pour moi  
De reproches secrets à ton manque de foi.

Jason.

Horreur de la nature, exécration tigrasse !

Médée.

Va, bienheureux amant, cajoler ta maîtresse :  
À cet objet si cher tu dois tous tes discours ;  
Parler encore à moi, c' est trahir tes amours.  
Va lui, va lui conter tes rares aventures,  
Et contre mes effets ne combats point d' injures.

Jason.

---

<sup>476</sup> Nous soulignons.

Quoi ! Tu m'oses braver, et ta brutalité  
Pense encore échapper à mon bras irrité ?  
Tu redoubles ta peine avec cette insolence.

Médée.

Et que peut contre moi ta débile vaillance ?  
Mon art faisoit ta force, et tes exploits guerriers  
Tiennent de mon secours ce qu'ils ont de lauriers.

Jason.

Ah ! C'est trop en souffrir : il faut qu'un prompt supplice  
De tant de cruautés à la fin te punisse.  
Sus, sus, brisons la porte, enfonçons la maison ;  
Que des bourreaux soudain m' en fassent la raison :  
Ta tête répondra de tant de barbaries.

Médée.

Que sert de t'emporter à ces vaines furies ?  
Epargne, cher époux, des efforts que tu perds ;  
Vois les chemins de l' air qui me sont tous ouverts :  
C' est par là que je fuis, et que je t' abandonne  
Pour courir à l' exil que ton change m' ordonne.  
Suis-moi, Jason, et trouve en ces lieux désolés  
Des postillons pareils à mes dragons ailés.  
Enfin je n'ai pas mal employé la journée  
Que la bonté du roi, de grâce, m'a donnée ;  
Mes desirs sont contents. Mon père et mon pays,  
Je ne me repens plus de vous avoir trahis ;  
Avec cette douceur j' en accepte le blâme.  
Adieu, parjure : apprends à connoître ta femme ;  
Souviens-toi de sa fuite, et songe une autre fois  
Lequel est plus à craindre ou d' elle ou de deux rois.

ACTE V, SCENE VII.

Jason.

O dieux ! Ce char volant, disparu dans la nue,  
La dérobe à sa peine, aussi bien qu' à ma vue ;  
Et son impunité triomphe arrogamment  
Des projets avortés de mon ressentiment.  
Créüse, enfants, Médée, amour, haine, vengeance,  
Où dois-je désormais chercher quelque allégeance ?  
Où suivre l'inhumaine, et dessous quels climats  
Porter les châtimens de tant d'assassinats ?  
Va, furie exécration, en quelque coin de terre

Que t'emporte ton char, j' y porterai la guerre :  
 J' apprendrai ton séjour de tes sanglants effets,  
 Et te suivrai partout au bruit de tes forfaits.  
 Mais que me servira cette vaine poursuite,  
 Si l' air est un chemin toujours libre à ta fuite,  
 Si toujours tes dragons sont prêts à t' enlever,  
 Si toujours tes forfaits ont de quoi me braver ?  
 Malheureux, ne perds point contre une telle audace  
 De ta juste fureur l'impuissante menace ;  
 Ne cours point à ta honte, et fuis l' occasion  
 D' accroître sa victoire et ta confusion.  
 Misérable ! Perfide ! Ainsi donc ta foiblesse  
 Epargne la sorcière, et trahit ta princesse !  
 Est-ce là le pouvoir qu'ont sur toi ses desirs,  
 Et ton obéissance à ses derniers soupirs ?  
 Venge-toi, pauvre amant, Créüse le commande :  
 Ne lui refuse point un sang qu' elle demande ;  
 Ecoute les accents de sa mourante voix,  
 Et vole sans rien craindre à ce que tu lui dois.  
 A qui sait bien aimer il n'est rien d'impossible.  
 Eusses-tu pour retraite un roc inaccessible,  
 Tigresse, tu mourras, et malgré ton savoir,  
 Mon amour te verra soumise à son pouvoir ;  
 Mes yeux se repaîtront des horreurs de ta peine :  
 Ainsi le veut Créüse, ainsi le veut ma haine.  
 Mais quoi ! Je vous écoute, impuissantes chaleurs !  
 Allez, n'ajoutez plus de comble à mes malheurs.  
 Entreprendre une mort que le ciel s'est gardée,  
 C' est préparer encore un triomphe à Médée.  
 Tourne avec plus d'effet sur toi-même ton bras,  
 Et punis-toi, Jason, de ne la punir pas.  
 Vains transports, où sans fruit mon désespoir s'amuse,  
 Cessez de m' empêcher de rejoindre Créüse.  
 Ma reine, ta belle âme, en partant de ces lieux,  
 M' a laissé la vengeance ; et je la laisse aux dieux :  
 Eux seuls, dont le pouvoir égale la justice,  
 Peuvent de la sorcière achever le supplice.  
 Trouve-le bon, chère ombre, et pardonne à mes feux  
 Si je vais te revoir plus tôt que tu ne veux.

Comment est représenté l'infanticide dans ces scènes ? Chez La Péruse, il a lieu sur scène et Médée donne à Jason les corps des enfants ; mais le traitement de l'infanticide est sobre ; le crime n'est pas décrit, il est seulement mentionné. L'infanticide est inspiré par l'ombre du frère de Médée chez La Péruse et n'intervient qu'après un dialogue entre Médée et sa nourrice ; chez Corneille, l'infanticide n'a pas lieu sur scène : Médée prononce un long monologue avant de les tuer, hésitant entre la vengeance et la pitié. On voit donc que

l'infanticide est différé et intervient à la suite d'un processus de réflexion et d'hésitation chez Médée. On n'en parle qu'au futur. Il n'est que projet et la réalisation est passée sous silence. Médée raconte fort brièvement le meurtre à Jason dans les deux pièces. L'infanticide est passé sous silence, il n'est pas représenté et fort peu raconté. Ainsi, la catastrophe finale est motivée, elle apparaît comme l'aboutissement d'un long processus (la vengeance de Médée se mettant peu à peu en place).

Chez Corneille, l'infanticide n'occupe qu'une scène (Acte V, sc.6) et est mis au second plan : en effet, l'acte V est dominé par la mort de Créüse et de son père : les deux infortunés décrivent leurs tourments, dialoguent entre eux et Créüse adresse une dernière fois la parole à Jason, avant de s'éteindre finalement. Le traitement de cet épisode est éminemment romanesque et Corneille atténue la cruauté de la mise à mort en en faisant l'ultime scène amoureuse de Créüse et Jason. L'infanticide intervient après ce long épisode, souhaité par Jason et accompli par Médée.

Jason

C'est vous, petits ingrats, que malgré la nature  
il me faut immoler dessus leur sépulture.  
Que la sorcière en vous commence de souffrir :  
que son premier tourment soit de vous voir mourir.  
Toutefois qu'ont-ils fait, qu'obéir à leur mère ?

ACTE V , SCENE VI .

Médée.

Lâche, ton désespoir encore en délibère ?  
Lève les yeux, perfide, et reconnois ce bras  
qui t'a déjà vengé de ces petits ingrats :  
ce poignard que tu vois vient de chasser leurs âmes,  
et noyer dans leur sang les restes de nos flammes.

La cruauté de l'infanticide est atténuée par l'ellipse du meurtre raconté en quatre vers : le lexique est révélateur de la tentative d'atténuation : le bras et le poignard semblent bien abstraits, codifiés et dans le vers « et noyer dans leur sang les restes de nos flammes », le sang est atténué par son association aux flammes de l'amour finissant de Jason et Médée. Corneille a refusé de faire une grande scène ou un grand récit racontant l'infanticide. Avec la réplique de Jason traitant sa femme d'impitoyable tigresse, on reste dans le registre élevé. Mais c'est

surtout par l'ironie de Médée à l'égard de son époux que l'infanticide est amoindri, mis à distance. En invitant Jason à rejoindre sa chère Créüse, Médée détourne l'attention de son mari et du public de l'infanticide, insistant sur la perte de l'amante qui fait l'objet de belles scènes spectaculaires. Jason se lamente plus de la perte de sa bien-aimée que de celle de ses enfants. Ainsi, l'infanticide est en quelque sorte mis au second plan.

Ce tragique élevé de la tragédie en vers repose donc sur une forme de mise à distance et d'atténuation de l'infanticide : toujours évoqué au futur chez La Péruse, il est traité sobrement ; chez Corneille, il passe au second plan derrière le lamento de Jason amoureux et les termes le désignant sont élevés, abstraits ; le massacre n'est pas détaillé, alors que la mort de l'amante est plus développée.

Au contraire, en prose, les auteurs vont se concentrer sur l'infanticide et non plus sur la vengeance amoureuse, plus élevée et romanesque.

## 2) Tragique moyen : de Belleforest à Rosset

Médée a rapidement été annexée aux collections d'histoires tragiques mais elle n'intervient pas en tant que personnage : elle apparaît comme image, comme modèle. Le mythe, lorsqu'il tombe dans la prose, sert d'illustration, de comparatif. Les auteurs d'histoires tragiques vont modifier les données de l'histoire de Médée en éliminant ce qui faisait la complexité du mythe : le rôle de Jason qui porte une part de responsabilité dans l'infanticide provoqué par son infidélité n'est pas vraiment développé dans les histoires tragiques, et on ne s'interroge jamais sur la culpabilité éventuelle de l'équivalent en prose du mari de Médée. De même, Créüse disparaît du scénario dans les histoires tragiques et son rôle n'est pas développé. Ainsi, on trouve dans le deuxième livre de la *Continuation des histoires tragiques* de Belleforest une histoire de jeune femme infanticide, « La lubricité d'une damoiselle Milanaise, la cruauté d'icelle, contre le propre fruit de son ventre : tout cecy causé, pource qu'elle se voyoit deslaissée de celui, par le fait duquel elle se sentoit grosse », publiée dix ans après la tragédie de La Péruse. Rosset reprend également le thème dans l'avant-dernière nouvelle de son recueil de 1619, « Des barbaries étranges d'une mère dénaturée. »

Dans ces deux nouvelles, le cadre est contemporain, italien chez Belleforest, français chez Rosset. Ce cadre est, comme toujours, idéalisé, les nouvelles commençant par le traditionnel éloge de la ville, soit « la fameuse riche et populeuse cité de Milan » chez



Belleforest et « une des plus belles et plus riches provinces de mon roi » et « une ville renommée pour deux célèbres évêques qui y ont tenu la chaire l'un après l'autre » chez Rosset. Les personnages sont issus de bonnes familles, Pandore étant noble et Falante étant « un jeune homme d'honnête maison. » Dans le même esprit, Rosset loue la beauté sans pareille d'un de ses personnages masculins. On n'est plus dans le passé antique de la tragédie et du mythe, mais dans un cadre plus familier et proche.

Dans les deux cas, la référence à Médée est explicite mais indirecte: le narrateur compare ses personnages à la meurtrière antique mais il remodèle l'intrigue, actualisant la légende, la modernisant. Ainsi, Belleforest raconte comment la jeune Pandore, fille lubrique, abandonnée par un de ses amants alors qu'elle est enceinte, demande à sa servante de lui sauter sur le ventre pour avorter. Une fois le bébé expulsé, elle le frappe contre un mur pour le tuer, avec « un rire démoniaque » et « hors de soi ». Chez Rosset, la vieille Gabrine<sup>477</sup> essaie de séduire le jeune et beau Tanaïre, un ami de son fils Falante. Pour cela, elle lui promet la couche de sa fille et tue et découpe en morceaux son fils Falante. Rosset ne reprend pas exactement l'histoire de Médée, il récupère le personnage furieux de l'infanticide mais combine ce mythe à d'autres données. Cet « embourgeoisement » du mythe tend à inscrire la nouvelle dans un projet « réaliste », à crédibiliser l'histoire, plus proche de l'univers de référence des lecteurs.

Les auteurs ne conservent que l'infanticide de la légende de Médée et donnent une coloration différente à leurs criminelles, rendues folles par la passion amoureuse. Médée devient une référence partagée par le narrateur et le lecteur, la comparaison avec Médée a pour but d'effrayer le lecteur. L'arrière-fond mythique est instrumentalisé pour renforcer la *catharsis*, tout comme l'exemple dans l'apologue. Chez Belleforest, la référence est avouée au moment du crime, tout comme chez Rosset qui appelle Gabrine « cette cruelle Médée<sup>478</sup> » :

J'ai honte de vous conter par le menu les faits de cette nouvelle Médée et la rage de l'implacable Procné de notre temps<sup>479</sup>.

Ah ! dit la furieuse Pandore, que n'ai-je ce savoir duquel on recommande

---

<sup>477</sup> La qualification de Gabrine est de plus en plus négative et crue dans le texte : Rosset la peint successivement comme une « vieille croupière » (p. 465), elle est « vieille et laid e », et elle est en fin comparée à un « singe habillé en femme » (p. 466). Cette dégradation progressive du personnage va dans le sens d'un abaissement progressif et calculé du style.

<sup>478</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 468.

<sup>479</sup> Christian Biet (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, p. 475.

encore la colchique Médée, ou bien l'italienne Circé<sup>480</sup> ?

Mais les auteurs cherchent à dépasser la référence à la tragédie. Leur texte est plus tragique que la tragédie. Ils cherchent à renchérir sur la tragédie en enrichissant les références mythiques : les criminelles ne sont pas seulement des Médées mais des Procné, des Pandore (responsable mythique de tous les maheurs de l'humanité), chez Belleforest, et des Gabrine, des furies, des Méduses, chez Rosset qui attribue à Gabrine le nom d'un personnage du Roland furieux « parce qu'elle ne cédait nullement en toutes sortes d'exécrables méchanceté à la femme exécrable d'Argée<sup>481</sup> ». Le portrait final de Gabrine au supplice est une référence directe à la Méduse Gorgone de la mythologie grecque ou aux furies, matinée de diabolisme :

Son visage était si affreux et égaré qu'une furie que l'on représente sur un théâtre est moins horrible. Ses cheveux ressemblaient encore à des serpents entrelacés ; ses deux yeux rouges comme du feu jetaient des regards capables de donner la mort à ceux qu'elle regardait, et son visage ressemblait encore à un magot que l'on a vêtu en quelque robe et qui rechigne contre celui qui lui a craché dessus. Au lieu d'invoquer le saint nom de Dieu durant la rigueur de ses supplices, je pense qu'elle maugréait, qu'elle blasphémait et qu'elle appelait l'adversaire des hommes<sup>482</sup>.

Rosset, dans la scène centrale du meurtre, en appelle à ses lecteurs et suggère que son histoire surpasse en horreur le mythe grec :

O vous qui lirez cette tragédie ! Eh bien ! Avez-vous ouï parler de pareille inhumanité ? La fable de Médée est-elle comparable à cette histoire non moins remplie de vérité que d'horreur<sup>483</sup> ?

Dans les deux textes, la référence à la figure de Médée est régulièrement affirmée mais dépassée. De même, les narrateurs ne cessent de comparer leurs textes à des tragédies. Cette assimilation n'a rien d'original et est un lieu commun de l'histoire tragique. Ils reprennent le style élevé de la tragédie en exorde, mais au fil du texte, le récit perd de sa gravité et devient horrible lors des scènes-clés. C'est cette progressive avancée vers l'horreur, partagée par les deux textes, qui nous permettrait de parler de tragique moyen : cette transformation se voit à travers de très nets changements de style. Ainsi, l'exorde de Rosset adopte un style élevé, généralisant, oratoire :

---

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 469.

<sup>481</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 464.

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 480.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 471.

En quelle Scythie a-t-on jamais commis un crime si horrible que celui que je veux décrire, Quelle louve, quel tigre, que le dragon et quelle bête plus farouche et plus cruelle de l'Hyrcanie pourra jamais être comparée à la plus cruelle et plus exécrationnable fureur qui me fournit cette matière ? O siècle barbare ! O siècle dernier et le plus abominable des autres ! Le soleil ne répand-il pas aujourd'hui ses rayons à grand regret, puisque tu es tout plein de Médées, d'Atrées et de Thyestes ? Voici un exemple sans exemple, et qui cependant n'est pas moins véritable que difficile à croire<sup>484</sup>.

mais l'épisode central du meurtre est écrit en un tout autre style :

Ce disant, elle se rue sur son pauvre fils demi-mort et lui donne cent coups de poignard. Non contente de cela, elle le jette à terre, et puis, au grand étonnement de Tanacre, qui s'était renversé sur son lit, n'ayant pas le pouvoir de regarder une telle cruauté, elle prend une hache et coupe les jambes et les bras de ce misérable corps, dont elle défigure encore tout le visage avec la pointe du poignard.<sup>485</sup>

Le style n'est plus élevé mais bas ; la généralité a fait place à l'abondance de détails de plus en plus horribles. Le degré de tragique ne dépend pas uniquement du niveau des personnages mais du style et de la volonté de donner des détails horribles et concrets. Dans ces histoires, on peut parler de tragique moyen, puisque le texte s'achemine progressivement vers l'horreur et emprunte le style élevé de la tragédie au début. Ce tragique moyen reposerait sur une transposition contemporaine du tragique élevé du mythe ou de la tragédie et sur une progressive avancée vers le récit horrible. En ce sens, les auteurs dépassent les limites de la tragédie puisque le découpage du corps est fait sous les yeux du lecteur, contrairement au théâtre, même si Alexandre Hardy, contemporain de Rosset, n'hésite pas à montrer une fille violée aux mains tranchées dans *Scédase* ou dans *Titus Andronicus* de Shakespeare.

---

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 462.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 470-471.

### 3) *Tragique bas : Camus et les faits divers sanglants.*

Sous le terme de tragique bas, on peut regrouper bon nombre de textes se présentant comme des récits brefs, des faits divers racontés sans fioriture ni ornement poétique dans le cadre des canards sanglants en vogue à cette époque. Ici, il n'y a plus de début idéalisé et élevé, il n'y a pas de changement progressif de style. Le lecteur est directement placé au moment du drame sanglant qui est raconté avec de nombreux détails.

Dans ces textes, les personnages sont populaires ou bourgeois, le cadre est trivial et les indications de temps et de lieu sont concrètes et précises ; le tragique bas repose sur une retranscription directe de l'information, cherche à susciter l'horreur et non plus la terreur et la pitié, il repose sur une grande proximité avec le lecteur, placé au même niveau ou un peu au dessus des personnages et les récits fort brefs et concentrés se présentent comme des faits divers, ce qui n'exclue absolument pas une réécriture et une surenchère dans les détails horribles.

La référence au mythe de Médée est purement ponctuelle et ne sert que de comparaison. Chez Camus, elle est présente dans le titre et dans le canard, elle n'intervient qu'au milieu du récit, dans la bouche d'un personnage. Ici, le mythe est déphasé, transposé dans une réalité triviale et sanglante, à laquelle il n'apporte rien ; il fonctionne comme un horizon d'attente pour le lecteur. Seul l'infanticide est récupéré par ces textes et si Camus reprend la jalousie comme motif des infanticides, il ne développe pas la jalousie et la vengeance de sa mère Médée mais décrit uniquement les crimes issus de ces sentiments.

Comparons deux textes brefs sur ce sujet, « La mère Médée » de Jean-Pierre Camus (1630) et un canard sanglant nommé « Histoire du plus épouvantable et admirable cas nouvellement advenu au royaume de Naples » (1574).

La trivialité du récit caractérise ces deux textes : dans le canard de trois pages, une jeune femme, Flaminié, laisse ses fils à la maison. Le cadet renverse le plus jeune, Scipion, qui meurt étouffé dans son berceau. La mère, revenue chez elle, est furieuse et soulève son cadet Gian Maria qu'elle écrase contre un mur. Le narrateur précise qu'il y a beaucoup de sang sur le mur. Le mari Anselme « surajouta un nouvel accident » et compare sa femme à Médée. Il veut la poignarder mais elle s'accroche à sa barbe. Le frère de Flaminié arrive et tente de protéger sa soeur menacée, le fils aîné se jette contre son oncle et le tue. Anselme

finit par tuer Flaminié. L'alerte est donnée, les deux hommes arrêtés. Faute de bourreau, le fils aîné pend son père. « Ainsi de l'escandaleux événement sortit cinq meurtres et un bourreau parricide<sup>486</sup>. »

Dans ce canard, Flaminié est noble puisqu'elle est qualifiée de « gentille-femme douée d'excellente vertu, de suffisante faculté et de non moins illustre sang<sup>487</sup> » mais le cadre domestique et familial tend à abaisser son statut. De même, le récit a pour cadre le « château de Leonessa, dans les Abruzzes » mais tout est fait pour abaisser le cadre. La référence à Médée intervient de manière purement anecdotique, dans la bouche du mari. Ce texte relève du tragique bas par son insistance sur les meurtres en cascade et par le principe de surenchère et d'escalade dans la violence. Ce texte cherche à provoquer l'horreur chez le spectateur, la fatalité ne peut plus être accusée et la cascade de meurtres n'est absolument pas justifiée dans le texte.

Cette concentration paroxystique se retrouve dans « La Mère Médée » tirée des *Spectacles d'horreur* (1630) de Camus qui illustre dans son titre une transposition basse du mythe.

Tout comme dans le canard, le cadre est domestique. Une bourgeoise allemande, qui va se faire abandonner par son mari pour une maîtresse plus jeune, tue ses enfants un à un : elle poursuit un de ses enfants qui se cache sous un escalier et qui demande pitié. Impitoyable, elle le tue à la hache, puis disparaît. Le mari est rendu responsable de ces meurtres.

Même concentration du récit sur les scènes violentes, même emballement narratif et accumulation de morts sanglantes. Le récit détaillé procède rapidement, par accumulation et gradation et la mention de Médée intervient dès le titre mais ne prête pas à des commentaires dans le cours du récit. Camus reprend ici les données fondamentales du mythe de Médée en le vulgarisant. La prose permet de donner une version sanglante et détaillée du mythe. L'évêque de Belley est familier de cette pratique et reprend volontiers des mythes en les analysant, fidèle à la technique de compositions des *exempla*, comme dans « Le nouveau Mézence » ; de nombreuses histoires reposent sur ce même processus d'emballement et de surenchère, avoué à la fin de la narration. Cette pratique n'est pas si éloignée d'une forme de virtuosité consistant à écrire des récits de plus en plus brefs et sanglants, reprenant les mêmes

---

<sup>486</sup> Christian Biet (dir.), *op. cit.*, p. 494.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 492.

techniques narratives d'accumulation et de parataxe, en ne faisant varier que les noms et quelques détails.

On peut s'interroger sur le sens à donner à ces textes. Si l'on reprend la thèse de Frye, pourquoi ne pas considérer que le *mythos* tragique parvenu à sa phase macabre et horrible n'est pas teinté d'ironie. Par ailleurs, un lecteur moderne, connaissant *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts* de Thomas de Quincey ou les contes grinçants d'Ambrose Bierce, serait tenté d'interpréter ces textes de façon ironique, comme des marques d'humour noir teinté de *nonsense*, où l'accumulation de meurtres et la catastrophe seraient les signes d'une logique qui s'emballerait, délirante. Cette lecture, ô combien séduisante, ne paraît pas être celle du public du XVII<sup>e</sup> siècle qui ne critiquait pas l'absurdité de l'enchaînement des catastrophes mais tout au plus leur aspect quelquefois invraisemblable. En revanche, une lecture qui soulignerait l'aspect virtuose de ces textes, cherchant à remplir un minimum de pages avec un maximum de massacres ne semble pas anachronique, l'histoire tragique camusienne devenant ainsi un exercice de style, une tentative d'épuisement de tous les scénarios possibles en un format d'écrit fort réduit, d'autant plus que la mise en recueil de ces textes brefs et la multiplication de recueils publiés en une quinzaine d'années (de 1628 à 1644) accentue cet aspect de performance virtuose, de recherches formelles, de mises à l'épreuve d'un modèle narratif simple sur lequel on doit varier pour éviter la monotonie au lecteur.

Ainsi, le passage de la *mimésis* théâtrale à la *diégésis* de la prose permet d'aller plus loin dans la peinture de l'horreur : le détail cruel constitue l'essentiel de la scène dans les canards ou chez Camus. Le tragique en prose devient paradoxalement plus représentatif que la *mimésis* théâtrale. Ce principe de concurrence, voire de surenchère, interne au genre de l'histoire tragique, me paraît s'appliquer également à la relation de l'histoire tragique à la tragédie en vers. Sur un même sujet, réputé irreprésentable, le texte en prose, concentré sur les infanticides, se dépouillant de tout autre élément (trame amoureuse, mort de Créüse et de son père), par son style vif, paratactique, devient représentation directe.

## CHAPITRE XV : Du modèle de la tragédie au modèle du tableau : vers un texte spectaculaire

### *1) Le modèle de la tragédie*

La tragédie, genre noble et fortement codé, fonctionne comme un paradigme pour les recueils d'histoires tragiques. L'histoire tragique se définit par analogie avec le genre théâtral. Cette parenté est proclamée dans le préface des principaux recueils depuis celui de Boissieu jusqu'à celui de Rosset (sauf chez Camus) mais également dans le corps des nouvelles. Il faut examiner comment est repris ce paradigme tragique, si l'on considère que le paradigme est un modèle abstrait servant de référence et constitué d'un ensemble d'éléments réunis, tout comme un paradigme est un modèle constitué de déclinaisons d'une même forme. À ce titre, on peut détailler les différents éléments du paradigme de la tragédie. Le paradigme est donc constitué d'une série de signes caractéristiques, qui renvoient à un modèle, en l'occurrence, la tragédie de la fin de la Renaissance et du début du XVII<sup>e</sup> siècle. Est-il fidèlement respecté ou n'est-il qu'une façade ? L'auteur d'histoires tragiques reprend-il l'ensemble du modèle ou seulement des éléments caractéristiques de la tragédie ? L'imitation de la tragédie et de ses conventions, de ses artifices, de ces codes, n'est-elle pas en certains cas incompatible avec le projet de certains recueils d'histoires tragiques ?

### *L'auto-désignation comme tragédie : le degré zéro de la reprise du paradigme tragique*

Le paradigme de la tragédie se retrouve dans la dimension spéculaire des histoires tragiques qui se définissent comme des tragédies par la voix du narrateur.

L'histoire tragique se dit « tragédie », et ce dès Boissieu et Belleforest jusqu'à Rosset. Cette auto-désignation constituerait le premier degré de reprise du paradigme. Cette identification est un moyen d'ennobler le récit en prose : le paradigme tragique fonctionne comme une marque de prestige. Le paradigme est d'abord publicitaire, pourrait-on dire. Cela passe également par une reprise du *topos* du *theatrum mundi*, lieu commun de la pensée philosophique transposé dans le cadre de l'histoire. C'est parce que le monde est un théâtre

que les aventures et les malheurs des personnages peuvent être assimilées à des tragédies. Le *theatrum mundi* permet de mettre sur le même plan les personnages de ces « histoires vraies » et ceux de la tradition théâtrale ainsi que les lecteurs, eux-mêmes acteurs sans le savoir. Ce *topos* est donc censé favoriser l'identification de ses lecteurs aux personnages et accroître la portée exemplaire ou contre-exemplaire des récits. Camus combinera cette image du *theatrum mundi* à celle du texte-miroir, où le lecteur se reconnaît dans les personnages de la fiction, que l'on trouve dans les recueils d'*exempla* médiévaux intitulés « *Speculum* ». Le *theatrum mundi* est un élément essentiel à la spécularité de ces textes qui se désignent comme des tragédies ou comme des images, des miroirs du monde. C'est ce motif du *theatrum mundi* qui permettra de passer du paradigme tragique au paradigme spectaculaire, qui assurera la transition entre les deux modèles, puisqu'il leur est commun.

Certaines nouvelles vont jusqu'à afficher la division en actes dans le cours du récit ponctué de commentaires du narrateur. Cette auto-désignation en vient à être un lieu commun du genre et est systématiquement reprise sans s'accorder précisément à la structure de la nouvelle. Mais ce découpage est un simple artifice de façade. Ce sont généralement les histoires d'amours funestes qui reprennent le plus souvent les marques de ce paradigme tragique, alors que les simples faits divers ou les récits de sorcellerie ne font que s'intituler tragédie sans pour autant reprendre dans le cours du récit des marques d'auto-désignation progressives. La reprise de la division en actes, qu'elle soit fonctionnelle ou purement artificielle et décorative, implique une intrigue développée, fondée sur le renversement de situation et le récit d'une période longue ; le modèle tragique ne sied pas à l'instantané du meurtre ou du massacre d'un Camus.

Dans la quatrième histoire du recueil de Rosset, « Le funeste et lamentable mariage du valeureux L yndorac et de la belle Callis te, et des tristes accidents qui en sont procédés », première histoire d'amours malheureuses du recueil, le narrateur ponctue son récit de marques théâtrales, sans pour autant reprendre le *topos* du *theatrum mundi*. Ainsi, on trouve trois auto-désignations du récit comme tragédie, les deux premières servant à l'intrigue, la dernière faisant office de conclusion :

« La comédie est achevée, voici le commencement de la tragédie<sup>488</sup>. »

---

<sup>488</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 144.



« Ces nouvelles amours achèvent d'éteindre la mémoire de Calliste et avancent la fin de la tragédie<sup>489</sup>. »

« C'est la fin de cette histoire tragique<sup>490</sup>. »

Ces auto-désignations interviennent aux moments-clés du récit qui fonctionne sur le renversement brutal de situation occasionné par la tromperie imaginaire. Elles annoncent ces revers de fortune et ces perturbations ; à ce titre, elles soulignent ces passages du bonheur au malheur, jouant sur les attentes du lecteur qui infère le renversement de situation. Elles fonctionnent comme un code, tout comme les innombrables prolepses qui ponctuent le récit et annoncent la fin tragique. Ces prolepses jouent sur les attentes du lecteur et aiguillent la lecture, la dirigent vers des modèles connus du lecteur de l'époque qui peut ainsi imaginer la suite du récit. Ainsi, on trouve juste avant l'indication « La comédie est achevée, voici le commencement de la tragédie » une prolepse du narrateur s'adressant à Doris qui, par sa jalousie, va faire croire au héros Lyndorac qu'il est trompé par sa femme Calliste et ainsi provoquer le renversement :

Et toi, Doris, tu penses te venger aux dépens de l'innocence, mais l'effet est bien éloigné de ta pensée ! tu verras la mort de celui qui honorait ta maison suivie de tant de morts que le récit m'en fait horreur. La comédie est achevée, voici le commencement de la tragédie.

Les marques de division en actes ont une même fonction de prolepse et c'est en cela qu'elles sont fonctionnelles pour le récit, utiles pour programmer le lecteur dans ses attentes. Ces indications soulignent la structure par renversement de la nouvelle et ne paraissent pas posées comme ornements à la nouvelle.

Cette surimpression d'un modèle tragique à l'intrigue fondée sur le renversement de situation ne dessert pas le texte mais le renforce, anticipant sur les attentes du lecteur. Ce serait donc là un premier stade de reprise du paradigme de la tragédie, fonctionnel plus qu'artificiel.

Au contraire, on peut trouver des histoires où ce modèle tragique paraît surimposé à

---

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 160.

l'intrigue et rentre en décalage avec elle. Le lecteur ressent dans ces cas-là l'artificialité et la gratuité de ce modèle tragique imposé à la nouvelle qui obéit à un autre mode de structuration, à un autre modèle. Dans ce cas, la reprise du paradigme tragique est une simple convention, inefficace et non-fonctionnel pour le texte. Ainsi, la seconde nouvelle de *L'Enfer d'amour* de Du Pont s'inscrit dans le modèle théâtral de la tragi-comédie plus que dans celui de la tragédie, du moins en surface. Ainsi s'ouvre l'histoire par le traditionnel motif du *theatrum mundi*.

Ce monde est un theatre où se jouent de s comedies pour rire et des tragedies pour pleurer ; mais pour un acte comique qui s'y represente, on voit cette scene, cent fois tragiquement baignee de sang et de larmes<sup>491</sup>.

Le récit, qui s'inscrit parfaitement dans le cadre de la nouvelle sentimentale du début du XVII<sup>e</sup> siècle, en reprend toutes les étapes : rencontre de deux jeunes gens, froideur de la dame (aux yeux de basilic, tout comme chez Boissieu, Belleforest, puis plus tard chez Rosset), souffrance du jeune homme, exil dans une grotte, mort du héros, mort de la dame par voie de conséquence (elle meurt de désespoir). Or, cette nouvelle est ponctuée d'indications d'actes qui tendent à rapprocher ce récit d'un modèle théâtral :

Mais c'est trop s'arrester sur ce premier acte de leur malheur ; je veux mesler le comique parmi le tragique de cette histoire, imitant le bon joueur d'instrument qui ne touche pas toujours une mesme corde<sup>492</sup>.

L'amoureux transi, caché dans une grotte, est découvert par un capitaine à qui il donne une lettre à la dame, avant de mourir dans un orage. Cet épisode proche de la pastorale n'est pas comique pour autant, mais il est directement importé de la tragi-comédie qui s'impose à l'époque.

« Ce capitaine desirieux de voir la fin de cette tragedie se tapit derriere un buisson, d'où sans être desouvert il pouvait voir toutes les actions de ce miserable. »

Ce récit récupère le paradigme théâtral avec les indications d'acte mais ces emprunts sont purement décoratifs et artificiels : il ne correspondent pas au découpage dramatique d'une tragédie ou d'une tragi-comédie. Le texte est constitué de série d'épisodes : épisode galant au

---

<sup>491</sup> Jean-Baptiste Du Pont, *L'enfer d'amour*, p. 77.

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 95.

début, puis épisode pastoral, et épisode pathétique à la fin. L'auto-désignation du texte comme tragédie (et non comme tragi-comédie, ce qui correspondrait mieux au mélange du pastoral et du pathétique) n'est que le degré zéro de la reprise du paradigme, puisque le modèle dominant la nouvelle est celui du récit sentimental à épisodes (sur le modèle des *Éthiopiennes* et autres romans grecs) et non celui de la tragédie ou de la tragi-comédie.

Ici, le lecteur ne peut pas utiliser ces marques d'auto-désignation comme des prolepses, pour imaginer la suite du récit, puisqu'il suit dans son esprit un autre modèle littéraire qui informe la nouvelle, celui du roman grec à épisodes et à multiples renversements. On a un cas de chevauchement de deux types d'organisation de récit dans cette nouvelle qui est précisément difficilement classable dans la catégorie des histoires tragiques, tant elle obéit au modèle romanesque et pastoral.

Parallèlement, dans la première histoire de *L'enfer d'amour* de Du Pont, ce sont les personnages eux-mêmes qui évoquent le modèle de la tragédie dans leurs paroles mêmes : l'auto-désignation n'émane plus du narrateur capable d'ordonner le récit mais des personnages de ce récit. L'héroïne dit ainsi à son amant : « Mais quoy ? Notre malheur ne vouloit pas encor jouer le dernier acte de ceste tragédie <sup>493</sup> », puis reprend cette auto-désignation dans le récit qu'elle fait de ses malheurs à un tiers : « Voicy le premier acte de mon malheur, vous en verrez le reste avec la fin de ma vie <sup>494</sup>. »

Le narrateur confirme cette auto-désignation par cette remarque finale : « finissant par sa mort le dernier acte de ceste tragédie <sup>495</sup>. »

Ainsi, ce type d'auto-désignation (le plus spéculatif) n'a plus de valeur proleptique ou narrative et ne fait qu'amplifier un discours pathétique, sans être fonctionnel pour le récit.

---

<sup>493</sup> Du Pont, *op.cit.*, p. 59.

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 76.

*L'imitation des « artifices » de la tragédie : tirades, monologues délibératifs ou furieux : une reprise ornementale du paradigme tragique.*

Reprendre le paradigme de la tragédie, c'est également en reprendre les principaux « ornements ». La tragédie se caractérise par son ton élevé et donc par de grandes tirades, des monologues et autres passages fort oratoires et déclamatoires. Sous la plume de Robert Garnier, magistrat, la tragédie réintègre de grands monologues construits suivant les règles de la rhétorique judiciaire. Cette éloquence propre à la tragédie est vue par les auteurs d'histoires tragiques comme une marque propre de la tragédie, comme le soulignent certaines réflexions des auteurs. Ainsi, les histoires tragiques vont intégrer, à l'imitation de la tragédie, de grandes tirades placées dans la bouche des personnages ; ces tirades, véritables morceaux de bravoure d'éloquence, reprennent toutes les mêmes techniques et les mêmes clichés du discours tragique : dès Bellefleur, les histoires laissent la place à ces tirades, plus ou moins bien intégrées dans le corps du récit, jusqu'à Rosset. Ces moments d'éloquence, marques de la tragédie, fort appréciés du public cultivé de l'époque, constituent des unités en soi, aisément détachables de leur contexte, et sont recueillis dans des ouvrages de compilation, qui servent à la rédaction de romans sentimentaux. Les monologues et tirades élevés qui avaient dans les pièces une fonction d'attermoiement ou de recherche du pathétique ou du sublime sont intégrés au corps des romans dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Les auteurs d'histoires tragiques les reprendront également, les imiteront ; mais ces morceaux sont perçus très tôt comme des artifices, des ornements par les auteurs qui les rejettent comme Camus mais aussi par ceux qui les reprennent. Un jeu de prétérition vient s'installer dans les histoires : à ce titre, le cas de Rosset est exemplaire : le même auteur tantôt décrie ces morceaux d'éloquence et prétend les enlever pour ne pas ennuyer le lecteur tantôt les reprend dans le même recueil, voire dans la même histoire. Ainsi, dans la dernière nouvelle de son recueil de 1619, Rosset écrit :

Si je voulais réciter toutes les paroles et toutes les plaintes que faisait Cilandre, il me faudrait résoudre à faire un discours aussi long que ces livres d'amour qui parent les boutiques des libraires du Palais, et dont le galimatias perpétuel fait donner le plus souvent des pensions à ses auteurs par la recommandation de personnes qui prisent ce que l'on n'entend pas, pendant que les beaux esprits, qui peuvent arracher des mains des Parques et de l'éternel oubli le nom de ceux que la nature a élevés au-dessus des autres, sont misérablement reculés<sup>496</sup>.

---

<sup>496</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 484-485.

mais il fait suivre cette précaution oratoire d'une épître amoureuse écrite par Cilandre à sa belle insensible, qu'il prétend reproduire fidèlement (« que j'insère ici mot à mot, selon que je l'ai recouvrée »). La lettre, morceau de bravoure d'une rhétorique amoureuse bien éprouvée, est bien souvent insérée par les auteurs dans le corps du récit, et ce, dès Belleforest : elle reprend les modalités et le style du monologue du dépit amoureux en les naturalisant, c'est-à-dire en se présentant comme des documents vrais, émanant des personnages, et non plus des tirades traditionnelles. Les auteurs les présentent comme des éléments réels, hors de la fiction, qui viennent corroborer et confirmer l'histoire qu'ils sont en train d'écrire. Toujours est-il que ces épîtres sont tout aussi codées que les tirades tragiques : fabriquées sur le même modèle voire préfabriquées, puisqu'elles faisaient l'objet de publication en compilation, depuis la grande vague des *Héroïdes* d'Ovide traduites à la Renaissance. Rosset a composé un recueil de Lettres de grands personnages, peu avant ses *Histoires tragiques*.

La grande tirade de tragédie se présente comme un modèle rhétorique : dans la dramaturgie de la fin de la Renaissance, elle correspond au moment pathétique de l'*actio* oratoire et expose le désarroi ou l'égarement du personnage pour provoquer la pitié du spectateur. Dans les histoires tragiques, elles sont réintégrées avec la même fonction pathétique par le narrateur qui les qualifie de discours « pitoyable » ou « lamentable », mais leur artificialité n'est pas cachée, elle est exhibée par le narrateur qui montre tout son savoir-faire rhétorique en les insérant dans le récit sans que cela soit efficace et fonctionnel pour la narration.

Héritées du théâtre sénéquien, les grandes tirades se caractérisent par un style élevé, pompeux, qui accumule des procédés conduisant au pathétique (interjections, cris, plaintes) mais également tout un appareil représentant la démesure du personnage furieux ou en proie aux passions : emphase, hyperboles, *adunata*. Le recours à la métaphore est fréquent mais les métaphores, identiques d'une tirade à l'autre, ne recherchent pas l'étonnement mais s'inscrivent dans un code, dans un champ limité. La tirade, qui adopte souvent le cadre du discours délibératif, est un morceau codé. Transposée dans les histoires tragiques, elle gardera cet aspect codé et oratoire et deviendra un lieu commun de ses histoires, attendu par le lecteur, bien que non fonctionnel dans le cadre de l'action (puisque les auteurs eux-mêmes annoncent qu'ils les suppriment quelquefois, pour ne pas retarder la narration).

On trouve de grandes tirades amoureuses du héros à sa belle insensible ou inversement de la dame à un amant absent mais également des récits à la première personne racontant des

événements passés (ce type de discours-récit est également présent dans les romans grecs et leurs imitations aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles). Ces discours sont généralement placés au centre des nouvelles. En fin de nouvelle, on retrouve de grands discours de personnages mourant sur l'échafaud, notamment chez Rosset.

La tirade amoureuse est fondée sur un discours en deux temps : refus de l'amour puis acceptation finale. De Bellefores t à Rosset, c'est la même rhétorique qui est reprise et les mêmes images. Ainsi, Rosset, dans sa quatrième histoire, donne la parole à Lyndorac qui tente de ne pas céder au charme de Calliste :

Faut-il donc, disait cet amoureux, que je me rende si soudain et sans m'effort à défendre à un ennemi qui ne peut sur nous que ce que nous lui donnons ? Sera-t-il dit que Lyndorac, qui n'a jamais pâli pour la peur des hasards mais qui plutôt a défendu tant de fois la mort, teinte de sang et d'horreur, au milieu des périls soit maintenant de si faible et de si lâche courage qu'il n'ose faire de résistance à un enfant tout nu et qui toute armée ne se sert que de notre contentement ? Etouffons de bonne heure cette passion indigne de loger dans une âme relevée et meurtrissons ce penser, enfant d'un courage bas. Bouchons les oreilles à ces sirènes trompeuses et fermons les yeux à ce basilic qui tue de son regard. [...] Mais à peine son cœur enfante ce discours qu'un autre tout contraire penser lui fait tenir ce langage : Indigne de jouir de la lumière du jour, as-tu bien le courage de blasphémer contre ce Dieu qui fait trembler et le ciel et la terre ? Veux-tu demeurer seul au monde sans aimer, comme si tu étais un rocher insensible ? L'amour est inséparable d'une âme généreuse et ces braves guerriers, tant vantés aux histoires de l'Antiquité, ont toujours mêlé les myrrhes avec les palmiers. Aimons donc, et marchons avec eux sous l'enseigne de Cupidon aussi bien que sous la bannière de Mars. Faisons paraître à mesure belle les trophées de sa victoire et les marques de notre défaite. Encore que son cœur fût de roche, nous l'amollirons avec nos larmes. Mais que sais-je si quelque autre plus heureux que je ne suis ne m'a point devancé ? O Amour, entre les mains de qui je remets ma vie désormais et mon repos, détourne de moi cette peur, et rends vain ce présage et fais que mon esprit ne soit point troublé par cette nouvelle imagination qui veut diviser mon âme de ton obéissance<sup>497</sup>.

Emphase, détour par la généralité, adresse et exhortation à soi-même, métaphore du rocher insensible et du basilic : tout ceci est directement importé du discours théâtral. Ce motif de l'indécision amoureuse se retrouve dans la troisième histoire de Boistuau sur les amants de Vérone. Roméo et Juliette ont des monologues où ils délibèrent de leur amour, fondés sur l'alternance du refus et de l'acceptation de l'amour (voir page 65 pour le monologue de Roméo et page 73 pour Juliette) mais le discours est plus ramassé, plus concis.

---

<sup>497</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 136-137.

Le modèle tragique s'impose avec l'essor de la tragédie et chez Rosset ou Du Pont, la reprise du motif est éminemment théâtrale : on laisse parler le personnage. Belleforest donnera une plus grande place aux discours des personnages.

Du Pont a lui aussi recours à ces tirades des amants hésitants et cumule les stéréotypes de ce type de discours en deux temps (refus puis acceptation de l'amour) : style emphatique, motifs du basileus et du rocher insensible et lexique militaire. Dans la seconde histoire du recueil, il enrichit en préciosité ces discours en décrivant par le menu les charmes de la jeune femme aimée (bouche de corail, gorge de neige...), dérivant du monologue théâtral à la poésie galante.

Ce type de discours théâtral est donc repris et inséré dans les récits, de plus en plus développé au fur et à mesure qu'on avance dans le XVII<sup>e</sup> siècle, mais ce type de discours peut paraître bien souvent peu intégré au récit et se développe de manière quasi-autonome. L'hypertrophie des tirades chez Du Pont qui constituent une partie importante des histoires montre cette tendance à l'autonomisation et l'aspect non fonctionnel et purement décoratif de ces tirades.

Parallèlement à ces tirades d'amants hésitants, on trouve des tirades de personnages furieux ou pathétiques, elles aussi empruntées aux codes du théâtre. Ces tirades reprennent tout une série d'*adynata* et d'hyperboles, fidèlement au modèle sénèque. Curieusement, on ne trouve pas dans les histoires tragiques de grandes tirades pour les personnages de tyrans, alors que le théâtre latin et la tragédie de la renaissance ne se privaient pas de tels discours. La tirade du personnage furieux et démesuré est toujours réservée à un personnage frappé par la passion amoureuse et c'est généralement un discours de vengeance.

Ainsi, on trouve chez Rosset de tels discours : dans la quatrième histoire, Aminthe, apprenant la mort de Lyndorac, en appelle à la vengeance du ciel. Son discours reprend l'emphase et les *adynata* des poètes tragiques.

Lorsqu'Aminthe sait la mort de Lyndorac, elle peint sa face des couleurs du trépas. Le coup de la douleur par trop de sentiment la rend insensible. Enfin, comme les esprits ramassés commencent à s'évaporer par l'humour de ses yeux et par ses sanglots continus qui sortent de son cœur, elle commence à proférer de si pitoyables regrets qu'elle eût contraint la mort même à pleurer son tourment, si cette fureur eût eu des oreilles pour entendre ses plaintes.  
« Ah ! malheureux frère, disait Aminthe, est-ce ici le partage que je reçus en ta

maison ? Me donnes-tu du sang à boire le premier jour de mes noces ? Sont-ce ici les premiers mets du banquet ? ô cruel ! Que ne commençaistu à laver tes mains de mon sang, puisqu'en ôtant la vie à l'un, tu savais bien que l'autre ne pouvait demeurer vivant ! O soleil qui as vu meurtrir celui qui servait la lumière du monde, que ne te cachais-tu sous notre hémisphère et que ne couvrais-tu d'éternelle obscurité le monde, comme tu fis jadis en la faute d'Atrée ? Que désormais ce jour soit marqué d'une lettre rouge de nos éphémérides et qu'il y pleuve toujours du sang. O Lyndorac, qui n'eut oncques d'ennemi plus grand que ton courage, ta valeur t'a perdu ! Si tu eusses cru le conseil de celle qui t'aimait plus que ses pauvres yeux, tu eusses logé en ton âme le soin de ton salut aussi bien que celui de ta gloire. Ce perfide à qui tu avais donné la vie, lorsque tu la lui pouvais ôter si justement, n'aurait point maintenant ravi la tienne avec tant de cruauté. Mais je te vengerai, quelque chose qui en puisse succéder, et même blâme qui voudra d'inhumainité, je ferai revivre celle qui, pour sauver Jason, mit en pièces son propre frère. Je n'e craindrai de délivrer la terre d'un tel monstre, puisque le regret de t'avoir perdu, ô mon Lyndorac, me prive en même temps de crainte aussi bien que d'espoir.

Ainsi parlait Aminthe, et ses paroles furent bientôt suivies des effets<sup>498</sup>.

Les indications précédant le discours permettent d'identifier le discours d'un personnage furieux et les références à Médée et au banquet d'Atrée et de Thyeste, personnages tragiques par excellence, confirment la dimension tragique de la tirade.

Cette tirade n'a aucune efficacité narrative (à moins que l'on considère qu'elle entraîne, de manière performative, la mort de l'assassin, solution que propose le récit) mais sert à provoquer le pathétique.

Le *finale* de la deuxième histoire de *L'enfer d'amour* s'apparente à cette rhétorique de l'emphase et de l'hyperbole, directement importée du théâtre tragique. Clirie pleurant la mort de l'amant qu'elle a repoussé a des accents d'héroïne tragique :

Fermez vous, mes yeux ! Aussi bien n'y a-t-il plus de jour pour vous : votre Soleil a fait un éternel éclipse. Mais las ! puis-je encore vivre après ta mort ? belle âme de ma vie ! Qui a jamais vu un tel prodige, qu'un corps respire sans cœur ? ô dieux injustes ! comme permettez vous que ces yeux voyent, que cette langue parle, puis que ce sont les auteurs de la ruine de tout ce que vous avez créé de beau ? Quittez votre Averno vengeresses furies, et venez bourreler ceste âme plus criminelle que celle du matricide Oreste. Et toi, ô juste Minos ! prépare moi tout ce que les enfers ont de plus cruel pour punir mon crime. Mais qu'attends-je plus ? Permettray-je, cher Pymeste, que ton âme attendant sa vengeance, erre sur les rives stygiennes ? non, non, la même main qui t'a offensé te vengera. Je vais faire à tes ombres un sacrifice, dont je serai le sacrificateur et la victime.

Ce disant elle prend l'aiguille qu'elle portait en ses cheveux, et pleine

<sup>498</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 158-159.



de rage et de desespoir, elle se la veut cacher dans le sein. [...] Tantost elle se resoult de cacher un homicide fer dans sa blanche et delicate poitrine, imitant en ce tragique office ceste Royne de Carthage pour se voir abandonnée de son Enee, et tantost elle veut imiter Porcie ; mais l'un et l'autre lui est defendu, car le fer et le feu lui defaillent. [...] O miserable ! que penses-tu de faire ? si quelque infirmité te traînoit maintenant à la mort, tu te devrois efforcer de vivre, pour voir avant que mourir encor une fois ton Pyrame. Mais las ! Que dis-tu ? Clirrie ! Aurois-tu bien le cœur de repaistre te sy eux d'un si tragique spectacle ? tu veux peut-estre imiter le crocodile qui pleure sur les corps qu'il a occis. Non, non, tes larmes ne lui peuvent rendre la vie, il en faut rechercher la vengeance sur le meurtrier. Armez-vous, ô mes mains, ouvrez ce corps, et deschirez ce cœur plus insensible aux traits de la pitié, que le diamant aux coups des marteaux : que si les fers vous defaillent, servez-vous de vos ongles. Mais non : il faut que je te voye encor une fois, cher Pyrame ! je veux laver ton corps des larmes, et ma faute avec mon sang, si toutefois une si petite eau peut esteindre une braise si ardante<sup>499</sup>.

Dans ces cas-là, la tirade importée dans l'histoire tragique sert de signe au lecteur, de marque. C'est cette tirade qui appelle au modèle de la tragédie, modèle présent à travers la présentation du récit qui compare Clirrie à Didon ou Porcie. Chez Du Pont, la tirade ne sert pas seulement de marque tragique, de signe : elle envahit toute la nouvelle qui est plus dramatique que narrative, d'autant que l'auteur présente les dialogues entre les personnages sous forme d'échange théâtral. Avec *L'enfer d'amour*, on a l'exemple d'un recueil hybride qui tend plus à imiter le plus fidèlement possible la tragédie (même si le modèle du roman grec par épisodes reste dominant) et ses artifices qu'à adapter ses tirades dans le cadre d'un récit en prose.

### *Les effets de chœur*

Certaines indications du narrateur ou des personnages commentent l'action des histoires tragiques et tendent à provoquer chez le lecteur des effets de pathétique. On pourrait appeler ces indications des effets de chœur, tout comme le chœur des pièces antiques et renaissantes servait à commenter l'action de la pièce et à susciter la pitié. Elles reprennent les interventions du chœur, toujours présent dans la tragédie de la Renaissance et entrent dans le paradigme tragique. Le narrateur sert de coryphée et souligne le pathétique de l'action. Cette forme de commentaires insérés dans le corps du récit se trouve dans toutes les histoires tragiques, constituent un véritable lieu commun du genre, mais la tendance est accentuée dans les premières années du XVII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, les histoires de Rosset sont ponctuées d'indications chorales qui ont plusieurs fonctions : fonction d'annonce de la fin de l'action et du châtement

<sup>499</sup> Du Pont, *op. cit.*, p. 133-134.

du criminel, fonction de commémorative (moral) de l'action, fonction d'adresse au lecteur pour tirer une leçon de l'histoire :

Ainsi, si l'on se reporte à la première histoire de Rosset (histoire de Filotime/Concini et Dragontine/Galigaï), toute une série de remarques prolephtiques émanant du narrateur omniscient annoncent le châtement du tyran et le retour à l'ordre :

Mais le Ciel en avait réservé la punition à notre jeune Sofi qui, ayant commencé déteindre comme Hercule les monstres au berceau, eut bientôt renversé ce colosse, ainsi que nous verrons en la suite de cette histoire<sup>500</sup>.

D'autre part, certaines indications du narrateur ont une fonction de commentaire de l'action et d'adresse au lecteur :

Vous avez vu ci-dessus la fortune étrange et prodigieuse de Filotime, voici maintenant sa fin malheureuse et exécrable. Et puis vous verrez celle de Dragontine. O superbe, que t'a servi cette vaine gloire, ce contentement passager et cette puissance presque souveraine ! ne vois-tu pas que tu es un homme, et par conséquent un pauvre ver de terre, qui sera bientôt porté dans la terre, si cette commune mère te daigne recevoir. Mais j'ai grand peur qu'elle et les autres éléments abhorrenteront ta charogne, de sorte qu'il faudra que ton corps devienne en fumée<sup>501</sup>.

O jugement de Dieu que l'on ne peut assez admirer ! O exemple rare et inouï ! L'esprit de l'homme se perd en la considération d'une si étrange métamorphose<sup>502</sup>.

C'est la fin tragique de Dragontine qui, après avoir si longtemps abusé des faveurs de la plus grande reine du monde par des voies illicites et damnables, reçut le juste salaire de ses maléfices<sup>503</sup>.

O vous qui ne bornez jamais votre ambition, apprenez par cet exemple de devenir sages et que vous êtes hommes, et par conséquent sujets aux divers mouvements de la fortune<sup>504</sup>.

Tous ces éléments repris de la tragédie constituent des marques qui évoquent le modèle de la tragédie aux lecteurs. Mais parallèlement à la montée progressive de ce paradigme tragique, les histoires tragiques se présentent de plus en plus comme des spectacles, comme des tableaux, délaissant peu à peu le modèle formel de la tragédie et l'imitation des différentes

---

<sup>500</sup> Rosset, *op.cit.*, p. 48.

<sup>501</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 60.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 71.

caractéristiques de la tragédie. On passe du paradigme de la tragédie au modèle spectaculaire, dans le sens où la tragédie comme genre et comme modèle d'écriture est rejetée du côté de l'artifice et de la fiction et où le spectacle, le tableau devient l'expression la plus propre de la vérité.

## 2) Du modèle de la tragédie au modèle spectaculaire : é mouvoir le public

L'un des grands gestes de l'art baroque reste en somme le mouvement à la fois théâtral et menaçant qui consiste à ouvrir un tombeau devant la cour [...] le goût baroque fait naturellement alliance avec la rhétorique, puisque celle-ci naît au moment où est reconnue la nécessité de substituer les preuves affectives et sensibles aux preuves de la raison et [...] le baroque, en un sens, est issu de la conscience exacte de cette distinction<sup>505</sup>.

### *Présence de témoins qui font médiation entre le lecteur et le texte*

De nombreuses histoires tragiques se déroulent devant témoin, dans le sens où les principaux événements racontés dans les récits se passent devant plusieurs personnages anonymes, indistincts, foule ou personnages secondaires qui réagissent directement à l'action en montrant leur émotion. Ces personnages secondaires, ces foules, sont en position de spectateur et leur attitude est un indicateur de l'effet que le texte cherche à créer. Ils fonctionnent comme des images du lecteur-spectateur, à l'instar des chœurs dans les tragédies de la Renaissance.

Ainsi, on trouve de nombreux personnages spectateurs dans les histoires. Le spectateur est thématiqué, fictionnalisé. Ces personnages sont souvent des personnages secondaires, qui font office de chœur ; mais certaines nouvelles les mettent au centre, en position de personnages principaux, comme chez Camus. Dans « Le jeu d'enfants » et « Le péril passé », les héros sont des spectateurs et leurs réactions sont tout à fait emblématiques du rôle que le narrateur entend attribuer au lecteur-spectateur. Dans « Le péril passé », nouvelle très brève de six pages, deux cas sont représentés : un homme traverse un lac gelé sans le savoir, lorsqu'on le lui apprend, il tombe malade de peur et meurt en délirant. De même, un homme s'endort sur son âne qui traverse un pont fort étroit. Lorsqu'on lui raconte ce fait, il meurt lui aussi de peur.

Dans ces deux cas, c'est la représentation du danger qui fait défaillir les personnages revenant sur les risques qu'ils ont encourus sans le savoir :

---

<sup>505</sup> André Chastel, « Le baroque et la mort », in *Fables, formes, figures I*, Paris, Flammarion, 1978, p. 206.

Voilà chacun aux admirations, & on luy representa le peril qu'il avoit passé si horrible que cela frappa son imagination si puissamment qu'il en prit la fièvre, se mit au lict & mourut dans des reveries que l'on croyoit que son mal qui le mena à la mort ne procedoit que d'une vehemente apprehension<sup>506</sup>.

Le lendemain on le mena voir la planche, afin qu'il admirast le peril dont Dieu l'avoit preservé : à cette veue il conçut un tel estonnement qu'il tomba en une pamoison dont il est encore à revenir<sup>507</sup>.

Mort de peur, le héros-spectateur est une figure du lecteur qui doit lui aussi trembler à la lecture de ces histoires, ce qui n'est pas sans rappeler un fameux chapitre des *Essais*, « De l'imagination », où Montaigne a recours à de nombreux exemples similaires pour montrer le décalage entre les faits et leurs représentations chez les hommes. Camus, grand lecteur de cet auteur, a fort bien pu lui reprendre des exemples, à des fins d'exemplarité.

« Le jeu d'enfants », déjà mentionné plus haut, montre également le pouvoir du spectacle sur l'esprit de l'homme. Le narrateur affirme la dimension spectaculaire du texte dès le début : « Vous allez voir un jeu sanglant en ce Spectacle, & une imitation enfantine, qui cousta la vie à trois innocents<sup>508</sup>. »

Ce texte, proche d'une forme d'humour noir, raconte comment deux enfants de paysan (« en un village de l'Alsace, dont je ne sçay le nom<sup>509</sup> » dit le narrateur<sup>510</sup>) regardant leur père égorger un veau et « qui virent cela avec attention & plaisir », mettent à profit une absence de leur père pour égorger leur petit frère, en imitant leur père tuant le veau : « mais voyant couler beaucoup de sang, & ce petit tirant aux abois de la mort, cela leur jetta de la terreur en l'âme<sup>511</sup>. »

Ce récit de 6 pages montre l'efficacité du spectacle sur les enfants, dont on rappelle

---

<sup>506</sup> Camus, *Les spectacles d'horreur*, p. 323.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>510</sup> On peut, me semble-t-il, faire une lecture distanciée, ironique (voire humoristique), de ce texte. La présentation du texte comme « jeu sanglant » et l'ouverture parodiant celle de *Don Quichotte*, semblent indiquer qu'il faut lire cette histoire avec distance, voire avec ironie. En effet, elle indique en creux la puissance de la représentation sur l'imaginaire humain et prouve, *cum grano salis*, la force de l'exemple, ce qui correspond bien au projet de l'évêque de Belley. J'irais jusqu'à parler d'humour noir, notamment à cause de l'emballement quasi absurde à la fin de l'histoire (les enfants effrayés, entendant leur mère rentrer, se cachent dans le four que leur mère allume, sitôt rentrée, avant de découvrir son fils égorgé). Il est vrai que Camus ne craint pas vraiment ces entassements de morts en un temps réduit qui peuvent paraître absurdes à un lecteur moderne mais ici, le ton paraît plus léger qu'à l'ordinaire et le texte affiche une dimension ludique certaine.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 204.

qu'ils « ont cela du naturel des singes qu'ils sont imitateurs<sup>512</sup>. » Or, le lecteur-spectateur interpellé par Camus dans l'avant-propos des *Spectacles d'horreur* est placé dans la même position qu'un enfant : l'horreur ressentie montre qu'il ne faut pas à imiter les actions vicieuses mais les fuir. Le lecteur de Camus tire une leçon plus comme spectateur que comme lecteur.

Ces deux histoires montrent que le héros-spectateur peut être pris comme image fictionnalisée d'un lecteur-spectateur.

Ce phénomène s'accroît au XVII<sup>e</sup> siècle : le lecteur devient spectateur des histoires, comme le montrent bon nombre de textes des années 1620 et 1630. Le récit se présente à certains moments comme un spectacle pour mieux impressionner le lecteur en lui donnant à voir des spectateurs effrayés ou émus au sein même de la fiction. En cela, les histoires tragiques reprennent l'ancienne technique des orateurs qui consistait, comme le rappelle Moshe Barasch<sup>513</sup>, à susciter l'émotion du public soit directement par un appel à l'auditoire (*principium* ou *proemium*) soit de manière indirecte par médiation (*insinuatio*). Le *proemium*, c'est ce que fait Ross et en prévenant le lecteur de l'horreur du sujet, mais c'est également ce qu'il reprend par les nombreuses remarques qui rappellent le commentaire du chœur. L'*insinuatio*, manière plus détournée, consisterait à introduire dans la fiction des personnages non nécessaires à l'action mais spectateurs, figures chorales, médiatrices entre le spectateur et le contenu de l'œuvre. Cette technique rhétorique a été reprise dans d'autres arts et notamment en peinture par Léon Battista Alberti, fameux théoricien et artiste de la Renaissance italienne, dans son traité *De la peinture* :

Dans une *historia*, j'aime voir quelqu'un qui nous avertisse et qui nous indique ce qui arrive par là, qui nous invite à voir avec sa main, ou menace par une face en colère et des yeux étincelants si bien que personne n'ose s'approcher, ou montre là quelque danger ou quelque merveille ou nous invite à pleurer ou à rire avec eux<sup>514</sup>.

Le récit intègre le spectacle par efficacité rhétorique, tout comme dans le discours oratoire et dans la peinture d'histoire. Mais ce n'est pas une simple exigence rhétorique qui porte cette insertion, mais un changement plus profond. Cette tendance à l'intégration d'une scène représentée dans le récit s'accroît bien entendu à l'ère baroque et entraîne une transformation progressive de l'histoire tragique en texte-spectacle. En effet, les recueils de

---

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>513</sup> Moshe Barasch, « Le spectateur et l'éloquence de la peinture de la Renaissance » in *Peinture et rhétorique*, Actes du colloque de l'Académie de France à Rome, 10-11 juin 1993 sous la direction d'Olivier Bonfait.

<sup>514</sup> Léon Battista Alberti, *De la peinture*, Paris, Macula, 1992, p. 179.

Boaistuau et de Belleforest, lorsqu'ils comparent les textes à des tragédies, affirment la primauté du récit d'aventures et de péripéties sur la représentation d'actes violents. Boaistuau et ses successeurs du XVI<sup>e</sup> siècle *racontent* des histoires tragiques, le récit couvrant une temporalité assez longue (plusieurs années quelquefois), adoptant une durée (d'après la définition de Genette) plutôt longue, privilégiant le récit itératif ou les aventures complexes imitées des romans inspirés des *Éthiopiennes* ; Rosset et Camus *représentent* des histoires tragiques, les mettent en scène, privilégiant le récit singulier, de durée brève. Cette promotion du spectacle est le signe d'un changement de paradigme : à partir des années 1620-1630, les auteurs ne cherchent plus à imiter la tragédie, mais le tableau, la peinture. Le mot de « tragédie » que l'on retrouve encore dans le corps des récits chez Camus désigne de plus en plus le sujet de l'histoire et ne réfère plus à un modèle d'écriture, à un paradigme. Montrer le texte comme on dévoile un tableau, c'est désormais l'objectif de l'évêque de Belley. Le spectacle devient une figure interne à la fiction et la condition de l'efficacité morale des histoires, comme le souligne Jean-Pierre Camus qui assimile les histoires tragiques à des formes dérivées d'*exempla* moraux :

il n'y a point de doute que l'exemple, soit lu, soit représenté, a un grand ascendant de persuasion sur les esprits. Et c'est la raison principale qui fait que l'on punit en public et à la vue de tout le monde les criminels que l'on condamne au supplice, afin que leur punition serve de frein aux méchants et donne une sainte horreur des crimes qu'ils ont commis et qui ont attiré de tels châtimens sur leurs testes. Et comme le monde est composé de plus de méchants que de bons, il est besoin de donner de la crainte et de la terreur à ceux-là par la vue des peines que les lois ordonnent et font souffrir à ceux qui s'écarterent de leur devoir. C'est le but où visent les histoires funestes représentées en cet Amphithéâtre dont tu vas être le Spectateur. Fasse le ciel que par leur vue soient détournés du précipice des malheurs ceux qui se laissent emporter aux aveugles mouvements de leurs passions desreiglees<sup>515</sup>.

Les dénouements de bon nombre d'histoires tragiques de Rosset sont tout à fait représentatifs de cette mise en spectacle du récit de la mort des personnages principaux sur l'échafaud, ou, pour user d'un terme d'époque, sur le « théâtre ».

---

<sup>515</sup> Camus, *L'Amphithéâtre sanglant*, « L'auteur au lecteur », p. 180.

Sur les 23 nouvelles du recueil de 1619, cinq textes se terminent sur l'échafaud. Ces récits sont construits de manière identique et montrent un mécanisme d'identification progressif du public aux moments en plusieurs étapes, par le biais de la représentation spectaculaire de la mort. Considérons les fins des histoires I, V, VII et IX<sup>516</sup> et comparons-les pour en tirer un modèle.

Histoire I, p. 68-71

Cet arrêt mémorable lui ayant été prononcé par deux sages et renommés sénateurs, elle fut au commencement étonnée, parce qu'elle n'avait jamais cru de mourir. Toutefois, soit qu'elle fût possédée de rage ou de constance (car il y en a plusieurs qui croient l'un et l'autre) elle témoigna alors une résolution que l'on n'eût jamais espéré d'une femme si molle et tant adonnée aux plaisirs de la chair. Ceux qui lui furent donnés pour remettre son âme en bon état y trouvèrent une grande contrition et une extrême repentance. Après qu'on eut observé toutes les cérémonies funestes, elle fut livrée entre les mains de l'exécuteur et mise dans une charrette. L'on croyait que le peuple se jetterait sur elle et la déchirerait, de même qu'il l'avait fait pour son mari ; c'est pourquoi une troupe de gens armés l'entourait, mais il n'était pas besoin de tant de gardes. Quand tout le monde aperçut une femme échevelée, noire et sèche, et digne de pitié, qui tenait une croix d'argent à la main et qui était au milieu de deux prêtres, sa juste colère se fondit, de même que fondent les neiges, lorsque le soleil les touche. La misérable condition de cette femme lui donna quelque espèce de compassion, si bien que chacun la regardait avec étonnement.

Quand elle fut arrivée au lieu du supplice, à peine ceux qui la menaient pouvaient avoir de l'espace pour parvenir à l'échafaud. Toute la place était occupée, et les fenêtres, et les couvertures des maisons étaient toutes remplies d'une infinité de peuple. L'on ne vit jamais une si grande assemblée. Etant montée sur l'infâme théâtre, elle jeta les yeux d'un côté et de l'autre, et puis proféra ces paroles : « vous voyez, Messieurs, le changement des choses humaines. Vous voyez, dis-je, un exemple qui n'aura peut-être d'autre exemple jamais au monde. Je prends la mort en patience, puisque l'on me la donne justement, et tant s'en faut que je veuille que mon fils se ressouviene de ma mort, qu'au contraire je lui donne ma malédiction si jamais il est poussé d'aucun désir de vengeance. O Dieu, dit-elle encore, en poursuivant son discours et élevant les yeux au ciel, accordez-moi tant de faveur que mon âme soit traitée plus doucement en l'autre monde, que mon corps ne reçoit maintenant de honte et d'infamie. »

Ayant achevé ces paroles, elle se dégrafa elle-même, s'agenouilla et se fit bander les yeux par un des prêtres qui la consolait. Le bourreau acheva bientôt son office et se para d'un coup cette tête qui a causé

---

<sup>516</sup> Pour I, p. 68-71, pour V, p. 176-178, pour VII, p. 218-221, pour IX, p. 248-250 (édition du Livre de poche, 1994).



tant de mal en Perse. Le peuple, qui vit une si généreuse résolution et qui croyait que les démons la viendraient ravir d'entre les mains de la justice, en fut touché aucunement de compassion. Toutefois, quand il se représenta la vie passée de cette exécration, les sanglantes tragédies qu'elle avait excitées et tant de ruines qui ne se répareront de longtemps, quelques-uns des plus zélés à l'amour de leur patrie se jetèrent sur cette tête séparée du corps et en jouèrent longuement à la pelote, tandis que les autres membres furent jetés dans un grand bûcher qu'on avait allumé : ils en furent bientôt consumés et les cendres en furent jetées au vent.

C'est la fin tragique de Dragontine qui, après avoir si longtemps abusé des faveurs de la plus grande reine du monde par des voies illicites et damnables, reçut le juste salaire de ses maléfices.

Histoire V, p. 177-178

Cependant, après qu'on eut fait toutes ces cérémonies et actes de justice, il fut mené à la place où on lui avait destiné son supplice. Etant monté sur l'échafaud, il jeta les yeux d'un côté et de l'autre, et ayant vu certains hommes de sa connaissance parmi la grande foule de peuple, qui attendait la fin de cet exécration, il leur tint ce langage : « Vous voyez, dit-il tout haut, quelle pitié, un misérable juif est cause que je suis ici. » Or il parlait de Notre-Seigneur Jésus Christ, le Roi des Rois et Seigneur des Seigneurs, dont ce chien enragé tâchait de déchirer la divine majesté, au grand scandale d'une infinité de peuple qui criait qu'on exterminât cet exécration blasphémateur ; car il usait encore d'autres termes que je ne saurais écrire sans horreur et sans offenser les oreilles de ceux qui prendront la peine de lire cette histoire.

Enfin, on voulut arracher la langue à ce martyr du diable, mais quelque constance qu'il témoignât en ses paroles, comme celui qui se disait plus constant et plus résolu que le fils de Dieu, il découvrit bientôt qu'il lui fâchait de mourir. On ne put du premier coup que lui emporter le bout de la langue parce qu'il la retirait. Mais au second coup, on y mit si bon remède qu'avec les tenailles, on la lui arracha tout entièrement avec la racine. Ce fait, son corps fut jeté dans le feu et ses cendres au vent, tandis que son âme alla recevoir aux enfers le juste châtement de ses horribles blasphèmes et impiétés.

C'est l'histoire de l'exécration le docteur Vanini que j'ai décrite sommairement afin de n'excéder point les bornes que j'ai accoutumé de garder en mes histoires tragiques.

Histoire VII, p. 218-221

Cependant l'arrêt est prononcé aux coupables. On leur donne le temps de se confesser. « Courage, mon frère, dit alors Doralice, puisqu'il faut mourir, mourons patiemment. Il est temps que nous soyons punis de ce que nous méritons. Ne craignons plus de confesser notre péché devant les hommes : aussi bien faut-il que nous en rendions compte à Dieu. Sa miséricorde est grande, mon cher frère, il nous pardonnera, pourvu que nous ayons une vraie contrition de nos fautes ; hélas, Messieurs, dit-elle aux juges, je confesse que je mérite justement la mort, mais je vous supplie de me la donner, la plus cruelle qui se puisse imaginer, pourvu que vous donniez la vie à ce pauvre gentilhomme. C'est moi qui suis cause de tout le mal. J'en dois recevoir toute

seule la punition ; et puis sa grande jeunesse vous doit toucher à compassion. Il est capable de servir un jour son prince en quelque bonne occasion. »

Elle tenait ce discours aux juges afin de les émouvoir à pitié pour son frère. Mais c'étaient paroles perdues. La sentence était déjà prononcée, et eux livrés entre les mains de l'exécuteur de haute justice. Ce fut en la place de Grève où l'exécution se fit. Jamais on ne vit tant de peuple qui accourait à ce spectacle. La place en était si remplie qu'on s'y étouffait. Les fenêtres et les couvertures des maisons en étaient toutes occupées. Le premier qui parut sur cet infâme théâtre fut Doralice, avec tant de courage et de résolution que tout le monde admirait sa constance. Tous les assistants ne pouvaient défendre à leurs yeux de pleurer cette beauté ? Aussi était-elle telle qu'on trouverait bien peu au monde qui lui pussent être comparables. L'on eût dit, quand elle monta sur l'échafaud, qu'elle allait jouer une fine tragédie et non pas une véritable : jamais elle ne changea de couleur. Après avoir jeté les yeux d'un côté et de l'autre, elle les éleva au ciel, et puis, les mains jointes, elle fit cette prière :

*O seigneur, qui êtes venu au monde pour le pécheur et non pour le juste, prenez pitié de cette pauvre pécheresse et faites que la mort infâme de son corps qu'elle reçoit maintenant, soit l'honorable vie de son âme. Pardonnez encore, ô Dieu de miséricorde, à mon pauvre frère qui implore votre merci. Nous avons péché, Seigneur, nous avons péché, mais ressouvenez-vous que nous sommes les ouvrages de vos mains. Pardonnez notre iniquité, non pas comme aimant le vice mais comme aimant les humains en qui les vices sont attachés dès le ventre de leur mère.*

Ayant achevé sa prière, elle se dégrafa elle-même, sans vouloir permettre au bourreau de la toucher. Ayant ôté son rabat, elle se mit à genoux et l'exécuteur lui banda les yeux ; et comme elle recommandait son âme à Dieu, il sépara d'un coup la tête d'un si beau corps de qui la beauté était obscurcie par son abominable passion. Quand cette exécution fut faite, un des valets du bourreau tira le corps à l'écart, et en le retirant, le découvrit jusqu'à demi-grève, et fit voir un bas de soie incarnat ; ce qui fâcha tellement le bourreau, qui ne pouvait contenir lui-même de pleurer avec tous les assistants, qu'il poussa d'un coup de pied son valet, de sorte qu'il le fit choir de l'échafaud en bas. Aussi une telle beauté, encore qu'elle eût mérité la mort, ne devait pas être si vilainement traitée, tant pour la maison d'où elle était issue que pour l'heureuse fin qu'elle venait de témoigner.

Tout le peuple pleurait encore à chaudes larmes quand on fit monter le frère sur le théâtre. Si la compassion avait ému l'assemblée pour le sujet de la sœur, la pitié qu'elle eut pour celui du frère ne la toucha pas moins.

Histoire IX, p. 248-250

Quand on lui annonça son arrêt, il dit aux juges qu'il était indigne de la douceur de ce supplice, mais qu'il en méritait un autre, bien plus sévère et plus rigoureux. Etant livré entre les mains de l'exécuteur et mené sur une claie, au lieu où il devait avoir le poing coupé, il le tendit sans jamais faire démonstration d'avoir le regret de le perdre ni de ressentir aucune douleur. « Il est bien raison, dit-il tout haut, ô exécutable main, que tu reçoives cette punition ! A la mienne volonté que tu l'eusses reçue avant que de commettre le

crime qui me rendra infâme éternellement. Achève, bourreau, et exerce sur mon corps la cruauté que tu voudras. Tu ne me peux faire tant souffrir de tourment que je n'en mérite davantage.» Tout le peuple, admirant la constance de ce jeune homme, ne pouvait contenir ses larmes, bien que sa cruauté fût détestée d'un chacun. Etant arrivé au lieu où il devait finir ses jours, avant qu'on l'étendît sur la roue et monté sur l'échafaud, il proféra tout haut ces paroles pleines de repentance : « Contemplez, assistants, l'aventure infâme et malheureuse d'un cruel homicide de sa sœur. Ses péchés l'ont conduit en ce lieu pour y recevoir un cruel châtimement, mais non pas si sévère qu'il égale sa cruauté. Poussé d'une folle passion, j'ai trempé mes mains dans le sang innocent et privé m'âme, ô exécration forfait, pour jamais de la vision de Dieu une créature qui n'a jamais vu la lumière du soleil. O bon Dieu, poursuit-il en s'agenouillant, qui avez promis d'exaucer le pécheur toutes et quantes fois qu'il gémirait à vous pour son péché, je vous semonds de votre promesse ! Jetez les yeux pitoyables sur un misérable pécheur et pardonnez son péché, non comme aimant le vice, mais comme aimant un homme en qui le vice est naturellement attaché. Et vous, ô catholique assemblée, dit-il encore, en tournant ses regards d'un côté et de l'autre, si vous êtes touchée de la charité tant recommandable parmi les chrétiens, secondez mes humbles prières et veuillez, par les vôtres, implorer du Ciel qu'il traite plus favorablement mon âme que mon corps n'est maintenant traité ! O mon pauvre père, Dieu vous console ! Vous pensiez que je serais un jour le bâton de votre vieillesse et vous n'avez pas été déçu en votre croyance. Je suis vraiment votre bâton, non pour vous soutenir mais pour vous battre et pour vous affliger. Ce regret m'est plus cuisant et plus sensible que la mort ignominieuse que je vais recevoir. »

Ces paroles étaient accompagnées de tant de zèle et de tant de signes apparents de vraie repentance que tout le peuple ne pouvait contenir ses larmes. Chacun priait pour lui. Et la prière publique qu'on a coutume de faire en ces pitoyables spectacles étant achevée, il fut attaché sur la roue et rompu, bras et jambes, par le bourreau, sans que jamais il proférât autre parole que le nom de Jésus Christ. [...] Ainsi finit misérablement ses jours Iracond, pour s'être laissé emporter à une rage désespérée d'amour.

La mort sur l'échafaud a une dimension exemplaire forte et fonctionne comme un rituel, à une époque où les exécutions sont publiques comme le rappelle Thierry Pech. Ces textes représentent des représentations, dans le sens où ils ne cachent pas leur but : faire voir. Jean-Pierre Camus justifie lui-même la punition publique en termes juridiques dans l'ouverture de sa nouvelle « Le Ravisseur » :

Ce que la Justice fait mourir publiquement les criminels n'est pas tant pour leur punition que pour l'exemple de ses spectateurs, et aussi pour faire souffrir de l'ignominie en mourant à ceux qui vivants se sont rendus infâmes par leurs vices. Et certes en tout criminel y a deux choses de considérables : l'une, l'offense du particulier, qui est outragée ; l'autre, le tort fait au public par le scandale donné à la société publique que la Justice a intérêt de maintenir en bon ordre. A raison de quoy on chastie de mort ceux qui commettent certaines fautes pour satisfaire au particulier, mais il faut que ce

soit devant les yeux de tout le monde, afin que le public prenne part en cette satisfaction. Ainsi sous l'ancienne Loi les adulteres estoient lapidez, afin que celui qui par cet infame peché avoit blessé le plus sacré lien de la société humaine fust puni par tous ceux qui avoient interest à la conversation de l'honnesteté des familles. Et nous voyons encore dans les armées, qu'un soldat qui a violé les reigles de la Milice, en des cas estimez dignes de mort, passe par les armes de tous ses compagnons, comme les ayant tous offencez par son mauvais exemple. En quoy se verifie ce mot du Roy Prophete : Le juste se resjouira en voyant la vengeance, et lavera ses mains dans le sang du pecheur<sup>517</sup>.

Fort habilement, l'évêque croise dans sa réflexion une perspective de justice humaine et d'organisation et d'efficacité sociale de la punition, qui fonctionne comme un avertissement dissuasif mais qui est également appelée par la dimension publique de la faute, avec une perspective plus morale et religieuse, citant la Bible. La dimension spectaculaire est donc doublement efficace et doublement justifiée par l'auteur.

La dimension réflexive de cette représentation est tout à fait assumée : tout comme le précise Louis Marin qui a étudié les rapports entre peinture et littérature au XVII<sup>e</sup> siècle, la représentation a une dimension transitive mais aussi une dimension réflexive :

C'est la similarité postulée du présent et de l'absent qui autorise l'opération de substitution. Mais il est une autre signification selon laquelle représenter signifie exhiber, montrer, insister, présenter en un mot une présence<sup>518</sup>.

Ces textes reposent sur un échange supposé entre les spectateurs et l'objet de la représentation, qui doit être le modèle du véritable échange entre le récit et le lecteur.

La représentation, dans sa dimension réflexive, se présente à quelqu'un. La représentation représentative est prise dans une structure dialogique d'un destinataire et d'un destinataire, quels qu'ils soient<sup>519</sup>.

Cette dimension réflexive ne nuit absolument pas à l'illusion mimétique et à l'absorption du spectateur par l'objet du spectacle. Bien au contraire, dans ces textes baroques, plus la mise en scène est appuyée, plus le public interne à la fiction semble y croire.

Au rituel du « châtement-spectacle » pour reprendre une formule de Michel Foucault, se superpose un rituel d'écriture.

---

<sup>517</sup> Jean-Pierre Camus, *Les Spectacles d'horreur*, édition déjà citée, p. 134-135.

<sup>518</sup> Louis Marin, *De la représentation*, « Le cadre de la représentation et quelques unes de ses figures », Gallimard, Éditions du Seuil, 1994, p. 255.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 348.

En effet, le texte suit le même patron formel : les étapes sont toujours les mêmes : la mort publique commence par l'annonce de la sentence suivie d'un discours de repentance (ou de persistance dans le cas de Vanini) de l'accusé adressé au public et finalement le supplice. Dans le discours, le supplicié demande à son public de le plaindre et reconnaît son erreur. Le public réagit vivement au discours et au supplice : pleurs ou cris de colère suivant l'attitude du criminel. Ce discours, semblable à une péroraison oratoire, utilise le *pathos* pour émouvoir le public. La mise en scène de ces fins est identique : le personnage principal est placé au centre, sur l'échafaud comme sur une scène, objet de tous les regards. Deux cas sont possibles : on représente un criminel repentant ou bien endurci, ce qui implique deux fonctionnements dramatiques. Dans le cas du criminel endurci (Vanini dans la cinquième histoire, Gabrine à la fin de la nouvelle XXII citée dans le chapitre précédent), le public ne compatit pas, mais rejette le criminel, souhaite sa mort, sans aucune empathie possible. Le potentiel pathétique est plus intéressant dans le cas contraire, lorsque le criminel se repent et légitime lui-même sa punition à travers son dernier discours : le châtement devient expiation, et le criminel, bourreau de lui-même, se sauve aux yeux du public (et de Dieu). Les rôles s'inversent : le criminel est en quelque sorte racheté par son discours de repentance, il devient victime du châtement. À ce titre, l'adhésion du spectateur est renforcée par l'empathie qu'il éprouve pour le criminel-victime. La mise en scène n'est pas loin de celle du martyr (la référence religieuse en moins). Au discours pathétique, le criminel associe une gestuelle typique : il lève les yeux au ciel. Tout comme dans un tableau, le texte est en quelque sorte « encadré » : la mention finale « telle fut la fin tragique de » fonctionne comme une légende, fixe le sujet et le titre de la scène, l'isole du reste du récit. Il « cadre » la scène. Selon Louis Marin, le cadrage signale la représentation comme telle, l'isole, la coupe de son environnement et la fait exister comme représentation, comme objet indépendant :

Toute représentation comporte un cadre, un opérateur et des processus de cadrage et d'encadrement pour se présenter dans sa fonction, son fonctionnement, voire sa fonctionnalité de représentation. [...] Par le cadre, le tableau n'est pas simplement donné à voir parmi d'autres choses : il devient objet de contemplation. [...] Dans son opération pure, le cadre montre : c'est un déictique, un démonstratif<sup>520</sup>.

Ainsi, le cadrage narratif aurait la même fonction que le cadre du tableau.

---

<sup>520</sup> Louis Marin, *De la représentation*, « Le cadre de la représentation et quelques unes de ses figures », Gallimard, Éditions du Seuil, 1994, p. 343-348.

Le narrateur évoque toujours l'importance du public, mais assez indistincte et anonyme, médiatrice entre la scène et le public réel, le lectorat, tout comme chez Alberti. Ses réactions sont mouvantes, comme en témoigne la fin de la première nouvelle. Les émotions circulent, de la colère à la pitié, et le peuple (qui ne remet jamais en cause le bien-fondé du châtim ent) tend par la pitié à se mettre du côté du criminel vertueux dans sa punition, comme le montre la fin de la septième histoire, où le bourreau est lui-même fâché d'exécuter le couple incestueux.

Dans le châtim ent-spectacle, une horreur confuse jaillissait de l'échafaud ; elle enveloppait à la fois le bourreau et le condamné : et si elle était toujours prête à inverser en pitié ou en gloire la honte qui était infligée au supplicié, elle retournait régulièrement en infamie la violence légale de l'exécuter<sup>521</sup>.

C'est cette mobilité des sentiments, occasionnée par le spectacle, qui « fait vrai ». Les discours de fin ou les prières rappellent les grandes tirades tragiques par la noblesse du ton, l'appel au public et leur dimension exemplaire. Mais s'ils sont effectivement construits dans les règles de l'art rhétorique et tragique, ils ne convoquent plus la tragédie comme modèle formel. Au contraire, ils sont plus vrais que la tragédie :

L'on eût dit, quand elle monta sur l'échafaud, qu'elle allait jouer une feinte tragédie et non pas une véritable : jamais elle ne changea de couleur<sup>522</sup>.

La mention des traces des affects sur le visage des personnages qui changent de couleur, pleurent, crient, tressaillent, est récurrent dans les histoires tragiques et la description du visage du criminel furieux ou repentant, du spectateur saisi par l'horreur ne passe pas par un portrait complet et précis, mais par la constitution de quelques traits topiques, d'un « visage tragique », pour reprendre une belle expression de Jean-Claude Arnould. Dans « Les visages de la douleur dans les récits tragiques du XVI<sup>e</sup> siècle », ce critique a montré la dimension non référentielle et foncièrement rhétorique de ce visage, « signe » stéréotypé de la douleur et relais d'un discours défaillant, incapable de peindre une passion indescriptible (ce qui constitue là aussi un bel effet de rhétorique)<sup>523</sup>.

Le tableau, le spectacle est devenu le nouveau paradigme, paraît plus vrai. C'est au

---

<sup>521</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Tel, 1975, p. 16.

<sup>522</sup> Rosset, *op. cit.*, p. 219.

<sup>523</sup> Jean-Claude Arnould, « Les visages de la douleur dans les récits tragiques du XVI<sup>e</sup> siècle », *La peinture des passions de la Renaissance à l'âge classique*, textes réunis par Bernard Yon, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1995, p. 49 – 59.

comble de la mise en scène que le spectacle se fait oublier comme tel, tant l'absorption du public par la scène est forte : la compassion du public signale une parfaite illusion mimétique, qui n'est plus celle de la tragédie mais celle du spectacle.

### 3) Le modèle du tableau : les « spectacles » de Camus

#### *La tentation du tableau : du paradigme tragique au paradigme pictural*

Dès son origine, l'histoire tragique est tentée de se présenter comme un tableau, comme une image. Cela est sensible si l'on examine les paratextes des différents recueils tout au long de la période. Déjà Poissenot annonce son livre « représentant les choses si nuement qu'il semble que les voyons devant nos yeux, et non que les lisons<sup>524</sup>. » Il précise que « l'histoire perdrait toute sa grâce si les choses n'y étaient représentées au vif et exprimées comme en un tableau, ainsi qu'elles se sont passées<sup>525</sup>. »

Mais le modèle du tableau reste un souhait et n'implique pas encore un traitement stylistique particulier. On reste dans le cadre ancien de l'*ut pictura poesis* horacien, sans implication réelle au niveau de la composition des récits. Au contraire, Poissenot est sans doute l'un des auteurs les plus éloignés du modèle du tableau, tant sa prose, fortement inspirée du modèle du discours bigarré de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, est saturée de commentaires, de digressions qui diluent la tension narrative. Le tableau devient un véritable modèle au début du XVII<sup>e</sup> siècle, Rosset servant de transition entre les deux paradigmes (tragique et pictural).

Ce changement de paradigme, préparé par l'ère baroque, est manifeste chez Jean-Pierre Camus. En effet, l'évêque abandonne les grands discours pathétiques encore présents chez Rosset pour se concentrer sur la peinture de ses crimes. Ce passage au modèle pictural est sensible dans le paratexte des recueils de Camus. On a déjà évoqué le rejet des artifices poétiques de la préface de son premier recueil d'histoires tragiques de 1628. Voici un extrait de la « parole au lecteur » de son dernier recueil :

Or il n'y a pas une histoire en ces Rencontres funestes, qui ne puissent fournir aux Poètes Dramatiques de sujet entier pour former une Tragedie, en y adjoustant les personnages, les feintes, les descriptions, les pourparlers, les digressions, & les autres inventions dont l'Art et la Poesie Dramatique et Representative est fertile. Car elle sert des personnes comme les joueurs d'eschets de leurs diverses pieces, les Musiciens de leurs tons, et les Jongleurs de leurs Marionnettes<sup>526</sup>.

---

<sup>524</sup> Poissenot, *op. cit.*, p. 49.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>526</sup> Jean-Pierre Camus, *Les rencontres funestes ou fort unes infortunées de nostre temps*, « Parole au lecteur »,



Le modèle n'est plus la tragédie mais un abrégé, une tragédie non dramatique. Il suffirait de rajouter des artifices tragiques à l'histoire pour en faire une tragédie, l'histoire servant de scénario. L'auteur s'oriente vers une nouvelle forme d'écriture qu'il faut décrire.

### *La composition du tableau*

L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau ou même une scène vivante<sup>527</sup>.

L'hypotypose, « figure de rhétorique qui fait la description d'une chose, qui la met devant les yeux, qui la fait connaître », d'après le *Dictionnaire universel* de Furetière, est centrale dans les *Spectacles d'horreur* et fonctionne comme modèle d'écriture : tout est fait pour rendre présent le sujet de l'histoire. Camus change de format et de technique pour ses histoires qu'il compare volontiers à des tableaux, lorsqu'il évoque « le spectacle que je vay représenter, & qui est une naïfve peinture de ce que je viens de dire<sup>528</sup>. »

Cet attrait pour le spectaculaire correspond pour l'évêque de Belley à une esthétique mais c'est également un choix théologique, celui de la conversion par l'image, adoptée par l'Église après le Concile de Trente. Comme l'a montré Sylvie Robic-de Baecque dans *Le salut par l'excès : Jean-Pierre Camus (1584-1652). La poétique d'un évêque romancier*, l'image frappante, la représentation du miracle amène à la conversion dans le cadre des romans dévots. Cette représentation suscite chez le lecteur-pèlerin larmes et étonnement. À cet égard, la fin de *Agatonphile* est exemplaire de ce mouvement de conversion par l'image, encouragée par Ignace de Loyola et par François de Sales, maître à penser de l'évêque de Belley. Cette utilisation de la représentation à des fins morales se retrouve dans les histoires tragiques de l'évêque qui reprend l'héritage de l'*exemplum*. On peut cependant en faire une lecture laïque et observer dans les nouvelles de Camus une même confiance en la représentation comme instrument rhétorique. Notre analyse décrira le procédé, sans le replacer dans une perspective strictement religieuse.

Dans ses *Diversités*, Camus avoue reprendre la technique des peintres du fond obscur,

---

Paris, Gervais Alliot, 1644, f. iv.

<sup>527</sup> Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 390.

<sup>528</sup> Camus, *Les spectacles d'horreur*, « Le désespoir honorable », p. 313.

employée par le Caravage pour créer un contraste et souligner l'effet pathétique de la scène représentée :

Je me servirai en ce discours de l'artifice des peintres, et imiterai leur conduite. Quand ils ont envie de mener à chef un tableau, ils couchent premièrement des couleurs ternes et sombres au fond, puis ils forment des traces, projets et crayons informes, enfin sur ce champ brun et noirâtre, ils adaptent les couleurs vives et claires, desquelles ils forment le corps de leur figure : [...] le goût des douceurs est insuave et fade à ceux qui n'ont gusté les amertumes, le blanc espand plus largement sa couleur joint au noir<sup>529</sup>.

Dans de nombreuses nouvelles, l'écriture devient picturale par la composition des textes. Composition, c'est-à-dire agencement des éléments du récit mais aussi mise en place dans un espace, comme en peinture : ces « spectacles » sont courts et concentrés sur la scène de crime. Les discours directs sont brefs, il n'y a pas de digression morale ou philosophique dans le corps du récit (elles sont centrées au début et à la fin du texte). Dans ces cas-là, le récit semble construit pour aboutir à une scène particulièrement spectaculaire.

#### *Vers la « scène de genre »*

L'histoire peut n'être que la représentation d'une scène, isolée d'un contexte. Le récit, fondé sur la succession et par-là même sur la durée, est en quelque sorte court-circuité par la représentation directe et instantanée de la scène de genre<sup>530</sup>. « L'aveugle fureur » tirée des *Spectacles d'horreur* est exemplaire de ce type d'écriture. Le récit tient en deux pages, le cadre paysan est rapidement posé, le récit itératif des violences d'un paysan envers sa femme est fort bref et permet d'introduire le récit singulier du crime au présent, construit en contraste. Le narrateur ne cherche pas à expliquer la réaction du paysan meurtrier, il accumule des questions à la fin du texte et conclut sur l'aveugle fureur. Le fait est donné, de manière brute, sans explication, ce qui correspond à la définition du fait divers de Roland Barthes. Le récit singulier au présent accumule les actions rapides juxtaposées et paraît instantané. C'est face au spectacle de son fils mort par accident que le père devient furieux et que le récit s'emballe, la phrase devenant une juxtaposition de verbes d'action au présent. Les discours directs ne sont plus de mise, ils sont suggérés ; le texte crée un effet de brouhaha. La gestuelle

<sup>529</sup> Camus, *Diversités*, tome V, Livre XVII, Chap. II, « De la douceur », p. 268-269, Lyon, J. Pillehotte, 1610.

<sup>530</sup> Ce terme de peinture a été employé à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle mais peut désigner toute une catégorie de peintures de scènes typiques (vol, repas...) de personnages populaires, des « bambochades » du Caravage aux tableaux paysans des espagnols ou des frères Le Nain.

des personnages, souvent populaires, est outré e mais extrêmement codée (mains tendues, bouches ouvertes en train de crier, torrents de larmes). Cette scène rappelle les peintures instantanées et fortement contrastées du Caravage<sup>531</sup> ou les scènes en mouvement d'autres peintres baroques.

Il arrive, & voyant le spectacle de son enfant mort, il se jette comme un enragé au col de sa femme & la voulait étrangler, comme si elle eust été meurtrière de son fils : on arrache de ses mains ceste pauvre femme doublement désespérée, & de la perte de son enfant, & de l'accusation de son mary. Elle crie, elle tempeste, elle veut prouver son innocence. Ce pendant ce mary brutal regarde son fils, visite sa plaie, voit le couteau qui l'a faite, le saisit, & tout forcené court à la mère, le luy plonge dans le sein, la tue toute roide, & de la mesme lame il se perce le cœur & meurt sur le champ, laissant aux yeux de ses voisins un Spectacle estrange de l'humaine barbarie<sup>532</sup>.

Ces effets de présence, cette pratique de l'hypotypose sont caractéristiques de la tendance de Camus qui va vers un récit de plus en plus bref et concentré, à tel point qu'il devient une description d'une scène unique représentée sous les yeux du lecteur. Cette accélération virtuose du récit aboutit à une quasi-simultanéité des actions dans l'histoire « Les deux brigands » où, en deux pages, deux brigands attaquent un homme à cheval et meurent en même temps, l'un, le crâne fracassé par un coup de sabot, l'autre, victime d'un coup de feu accidentel. Le criminel est aussitôt suivi de son châtimement. Cette logique d'emballage narratif que l'on retrouve dans « Les morts entassés » ou « L'inconsidération désespérée », histoires paysannes particulièrement sanglantes, cherche à créer une impression de récit instantané, à l'image du tableau du début du XVII<sup>e</sup> siècle qui préfère représenter une scène que raconter une histoire : la scène de genre, instantanée, immédiate, traitée sur le vif (bien qu'implicitement fortement codée) prend le pas sur la peinture d'histoire, fondée sur la temporalité, sur la durée, tout comme en peinture.

### *L'histoire en abrégé*

Ce traitement spectaculaire et pictural ne touche pas seulement les scènes de genre camusiennes mais également certains sujets de « peinture d'histoire » : ainsi, Boitel, dans son *Théâtre tragique*, propose une version de la mort de Marie Stuart, brève et spectaculaire,

---

<sup>531</sup> Sur ce point, voir Anne de Vaucher Gravili, « Violence représentée, violence exorcisée : François de Rosset et la peinture de son temps » in *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Günter Narr Verlag Tübingen, 1998, p. 63-77.

<sup>532</sup>

concentrée sur la mise à mort :

#### De Marie Stuard Reine d'Ecosse, décapitée en la ville de Londres

Les comtes de Strasbo urg et de Kent, accompagnés des principaux de la noblesse d'Angleterre, prononcèrent l'arrêt de mort, à Marie Stuard, reine d'Ecosse, l'an mille cinq octante sept, le mardi dix septieme jour de febvrier, et sur le vespre arrêté avec elle. L'exécution au lendemain à huit heures du matin. Elle fut menée en la grande salle du chateau de Fordringaye, sur un eschafaud tapissé de noir, suivie de cinq dames de son train, lesquelles pleuraient, et detestaient sa mort. Mais elle d'une constance admirable reprenait la vanité de leurs larmes, et d'un courage embarrassait la fin d'une si longue captivité, ayant une résolution genereuse, plus que meslée à la mort, étant ferme en sa religion, et d'une piété recommanda son fils, et tous ses serviteurs. Elle ne voulut permettre que le bourreau la despouillast, disant qu'elle n'avait accoutumé le service d'un tel homme, dont elle mesme despouilla sa robe, se mit à genoux sur un carreau de velours noir, et presenta sa teste au bourreau (qui contre le privilege des Princes, lui fit tenir les mains par son valet, pour lui donner le coup de mort avec plus d'assurance). Puis l'on vit la teste separée du corps au coin de l'eschafaud, et le peuple cria « Vive la reine ! » : à l'instant que sa tête fut separée de son corps, sa coiffure chut en terre, alors l'on vit que l'ennui l'avait rendu toute blanche et chenue en l'âge de quarante cinq ans, cette reine qui vivante avait emporté le prix des plus belles femmes du monde. La reine d'Angleterre sa sœur la fit mourir, parce qu'elle était faussement accusée par un certain Antoine Babinton, et d'un sien secretaire appelé Gilbert Curle, d'avoir recherché le secours du roi d'Espagne, et d'avoir fait venir cette grande flotte de vaisseaux espagnols conduits par le marquis de Medina<sup>533</sup>.

Ce raccourci historique s'oppose à toute une tradition de textes historiques tendant à l'hagiographie ou au pamphlet racontant l'exécution comme point d'orgue de la carrière de la reine d'Ecosse. Ici, l'instantané est privilégié et si une mise en scène symbolique subsiste en faisant de Marie Stuart une figure exemplaire, le récit reste sobre : la mort de la reine d'Ecosse est ravalée au niveau du fait divers, avec la brièveté et la neutralité impliquée par ce type de récit. En cela, l'auteur d'histoires tragiques relève le défi du peintre au poète signalé par Léonard de Vinci :

Le peintre te surpasse [poète]. [...] ce serait pour la poésie une tâche longue et très fastidieuse que de redire tous les mouvements des acteurs de cette guerre, avec les parties des membres et les ornements, alors que la peinture achevée avec autant de rapidité que de vérité, te les met sous les yeux<sup>534</sup>.

<sup>533</sup> Boitel, *Le théâtre tragique*, Paris, T. du Bray, 1616, p. 267-269.

<sup>534</sup> Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. A. Chastel, Paris, Calmann-Lévy, 2003, paragraphe 13.

On l'a vu, l'histoire tragique, qui se réfère à la tragédie et qui reprend certaines marques stylistiques du grand genre théâtral, ne respecte pas à la lettre les principes théoriques du théâtre tragique de son temps et tente d'aller plus loin que la tragédie dans la peinture des vices et des passions, allant jusqu'à une représentation aussi directe que possible de l'horreur. Ce dépassement programmatique de la tragédie n'empêche pas pour autant des phénomènes d'échange et de transfert entre la prose et la scène, entre le récit et la tragédie en vers. En effet, les sujets circulent et on retrouve dans des tragédies des arguments pris aux recueils d'histoires tragiques. Avant d'être des tragédies, l'histoire de Roméo et Juliette, celle d'Hamlet et celle de la Duchesse d'Amalfi étaient des histoires tragiques, figurant dans la collection de Boaistuau et de Belleforest. Cependant, il n'est pas certain que Shakespeare et Webster se soient inspirés des textes de Boaistuau et Belleforest pour composer leurs pièces, Hamlet étant visiblement plus inspirée du récit de Saxo Grammaticus que Shakespeare connaissait. Si l'on compare cependant l'Amleth de Belleforest et la pièce du dramaturge anglais, on constate de nombreuses divergences formelles, le texte en prose étant beaucoup plus digressif et m'oralisant que la pièce de théâtre. Belleforest raconte le destin entier du jeune Amleth, insérant son cas dans la lignée de violence des luttes pour le trône danois, et faisant de Fengon (le Claudius de Shakespeare) un tyran exemplaire. Dès lors, la vengeance d'Amleth tuant son oncle est justifiée comme un acte héroïque, comme un tyrannicide, et en quelque sorte, justifié. Chez Belleforest, nulle Ophélie et nul soupçon sur la réalité de la folie du prince ne viennent troubler le fonctionnement habituel des récits de vengeance auxquels est habitué le lecteur d'histoires tragiques. Le texte en prose semble bien plus simple que la pièce et ses enjeux sont beaucoup plus limités, puisque Belleforest accentue uniquement le thème de la vengeance et du meurtre politique. De même, le récit des amours tragiques des amants de Vérone de Boaistuau illustre les ravages de la passion amoureuse, sans mettre en doute la rivalité des deux familles. Au terme du récit, la nourrice et le prêtre qui avaient assisté les deux amants dans leur entreprise sont jugés et condamnés, alors qu'ils seront épargnés dans la pièce de Shakespeare. La perspective de Boaistuau repose plus sur une condamnation de l'amour que sur sa transformation en tragédie. Hormis ces célèbres œuvres anglaises, il existe quelques adaptations françaises qui n'ont pas été conservées : René Sturel<sup>535</sup> rappelle l'existence d'une tragédie sur Roméo et Juliette, écrite par Cosme de la

---

<sup>535</sup> René Sturel, *op. cit.*, p. 2-3.

Gambe, dit Chasteauvieux, comédien et valet de chambre du roi, entre 1560 et 1580, à partir de la nouvelle de Boaistuau. Ce même Chasteauvieux aurait mis en tragédie la première nouvelle de Boaistuau sur Edouard d'Angleterre, qui a également donné lieu en 1579 à une adaptation de René Flacé, curé de l'église et directeur du Collège de la Couture es faubourgs du Mans, intitulée *Tragédie d'Elpis comtesse de Salbery en Angleterre*. On connaît l'existence de ces pièces par des témoignages, et il semblerait qu'elles n'aient été que jouées et non éditées, comme beaucoup de tragédies de l'époque. Tragédies de cour, tragédies de collège, ces pièces témoignent du succès du recueil de Boaistuau dans des milieux très différents.

Il y a cependant des cas de réécriture observable au début du dix-septième siècle. Afin de voir comment se métamorphose un récit pour devenir une tragédie, examinons un cas précis : celui du More cruel, moins connu que les fameuses pièces élisabéthaines<sup>536</sup>.

---

<sup>536</sup> Sur les transformations d'Amléth de Belleforest en *Hamlet* de Shakespeare, voir Hervé-Thomas Campagne, « De l'histoire tragique à la dramaturgie : l'exemple de François de Belleforest », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2006, vol. 106 n° 4, p. 791-810.

Sur les rapports entre Boaistuau et *Roméo et Juliette*, voir les articles suivants : Henri Hauvette, « Une variante française de la légende de Roméo et Juliette », *RLC*, I (1921), p. 329-337 ; Olin H. Moore, « Le rôle de Boaistuau dans le développement de la légende de « Roméo et Juliette », IX (1929), p. 637-643.

*Du récit à la scène : le cas du More cruel*

Le passage de la prose à la scène peut s'opérer dans une forme de reprise fidèle. C'est le cas de la *Tragédie française d'un More cruel envers son seigneur nommé Riviere, gentilhomme espagnol, sa damoiselle et ses enfants* : cette courte tragédie anonyme, publiée à Rouen chez Abraham Cousturier, qui date de la fin des années 1600 ou du début des années 1610, a été composée à partir d'une nouvelle de Belleforest, de l'aveu même de son auteur : « ce sujet est tiré des *Histoires tragiques* de Bandel, trente et unième histoire<sup>537</sup>. »

Si l'on compare le récit de Belleforest et la tragédie, on constate une grande fidélité de la pièce au scénario fourni par la nouvelle. Cependant, la pièce se concentre davantage sur l'action anglante, éliminant des digressions morales du narrateur sur la monstruosité des Africains, sur les joies de la chasse ainsi que les très fréquentes comparaisons des personnages à des figures mythiques qui servaient à créer une forme d'exemplarité dans le récit. Nulle comparaison à Hercule, à Hécube, à Cyrus ou à Justinien : la pièce se concentre sur le drame. Cet effet de concentration est renforcé par le début *in medias res* de la tragédie, qui s'ouvre sur une prière du More à Mahomet permettant de récapituler ses malheurs passés et les mauvais traitements reçus de son maître. Les prières sont présentes dans la nouvelle mais peu développées, car elles n'ont pas de fonction narrative récapitulative.

La concentration sur l'action dramatique se double d'une forme de prévision des malheurs à venir, grâce à l'ajout dans la pièce d'un songe prémonitoire de la dame qui essaie d'empêcher son mari de partir à la chasse en lui racontant comment elle s'est vue dans son rêve attaquée par un ours dans une forêt, sans que son mari puisse la sauver. Le songe, élément topique du théâtre tragique, absent de la nouvelle, permet de dramatiser davantage la pièce.

Hormis ces éléments ajoutés, la pièce suit l'action de la nouvelle mais a recours à un langage plus élevé que dans le récit. Le viol, présenté en tant que tel dans la nouvelle, est évoqué de manière plus châtiée, par des euphémismes, lorsque le More dit à la dame : « Il convient que tu sois couverte de ma race<sup>538</sup>. »

---

<sup>537</sup> Christian Biet (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits anglais*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2006, p. 555.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 570.

L'auteur de la tragédie suit le texte de Belleforest dans les grandes déplorations de Riviere ou de sa femme, ajoutant des comparaisons à Pluton et à d'autres figures mythiques. La pièce ennoblit la prose en termes topiques, dans l'ouverture imagée du troisième et dernier acte :

Déjà le clair Phébus à la perruque blonde,  
Deux heures sont passées, qu'il éclaire le monde.  
Déjà le paysan endurci aux travaux  
Pour entamer la terre a mis hors ses chevaux<sup>539</sup>.

Plus concentrée sur l'action, la pièce réintroduit une dimension réflexive présente dans la nouvelle sous la forme de réflexions du narrateur. Dans la nouvelle, Belleforest reproche à Riviere l'esclavage qui est à l'origine de la vengeance du more, et dans la pièce, des chasseurs sont ajoutés pour discuter du bien-fondé d'une éventuelle libération du More, sous la forme d'échange de maximes. De même, dans la pièce, l'auteur ajoute une discussion entre le maître et sa femme, où Riviere regrette d'avoir mal traité son esclave et projette de mieux le traiter. La dimension réflexive de la pièce passe par un débat entre personnages, remplaçant les digressions morales du narrateur qui peuvent être reprises au sein d'une tirade, comme l'exemple de l'abbé de Saint-Simplicien égorgé par un homme qu'il avait libéré qui figurait dans le sommaire de Belleforest.

Ainsi, l'histoire tragique peut servir de base à une tragédie, au prix de quelques transformations : élévation du style, concentration de l'action, récupération partielle de la moralisation des digressions grâce à une mise en débat au sein même de la pièce.

---

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 572.



## *BILAN*

Délaissant le tragique élevé de la tragédie pour se diriger vers une forme de pathétique spectaculaire, destiné à surprendre et à effrayer le lecteur, l'histoire tragique propose un tragique en prose évoluant vers un tableau paroxystique des crimes, qui prétend aller plus loin que la tragédie en vers dans la représentation de l'horreur, les sujets circulant du théâtre à la prose. Les auteurs de ces récits n'hésitent pas à déployer cette abondance de massacres et autres atrocités, affichant une dimension exemplaire (dont nous avons montré le caractère problématique) qui sert de caution morale ou de façade et d'alibi à de telles histoires « pleines de chair et de sang », comme le dit l'évêque Jean-Pierre Camus. Cette surenchère dans la monstration de la violence et du déchaînement des passions, si l'on fait porter des soupçons sur la dimension moralisante, a pour but de satisfaire les attentes d'un public large et nombreux qui a créé une véritable mode des histoires tragiques, faisant de ces récits un « genre à succès ». Ce sont les conditions d'écriture et de réception de ce genre à succès, qui s'apparenterait selon nous à une forme de « littérature de genre », que nous nous proposons désormais d'explorer.



QUATRIÈME PARTIE : Les conditions d'écriture d'un  
« genre à succès »



## CHAPITRE XVI : Des textes à la mode au genre à succès : écrire, éditer, lire des histoires tragiques

L'histoire tragique fut un genre fort pratiqué à la fin du seizième et au début du dix-septième siècles. De 1559 à la fin des années 1630, on a beaucoup écrit et beaucoup lu d'histoires tragiques, les éditions sont nombreuses, tout comme les rééditions de recueils. Depuis le recueil initial de Boaistuau en 1559, le genre se développe, évolue à la croisée d'autres genres de l'époque, rencontrant un franc succès. Peut-on expliquer ce succès ? Michel Simonin s'interroge sur ce point dans *Vivre de sa plume au XVI<sup>e</sup> siècle : la carrière de François de Belleforest* :

On n'explique pas un succès littéraire ; on tente de l'expliquer. Celui des histoires tragiques repose sur des causes contingentes : il profite d'une dépression de la production narrative ou plus exactement d'une fracture ; il bénéficie des dispositions favorables d'un libraire gâté par la vogue des *Amadis* sur lesquels il a su mettre la main ; enfin il jouit à sa naissance de la rencontre entre un habitué des heureuses inventions, Pierre Boaistuau, et d'un ambitieux qui cherche sa voie [Belleforest]<sup>540</sup>.

Retracer ces causes contingentes peut permettre d'expliquer le succès du premier recueil de Boaistuau, mais comment envisager le succès de ce genre sur une longue période ? Pendant ses quatre-vingts ans d'existence, l'histoire tragique a su créer chez ses lecteurs des codes, des attentes qu'elle satisfait ou déjoue, se renouvelant progressivement, variant ses formules pour toujours susciter l'adhésion émotionnelle d'un lectorat varié. Le succès de ce genre est simplement lié à un phénomène de mode et relève de l'efficacité d'une formule ou d'une matière narratives. Il a eu une influence sur la création elle-même, orientant les auteurs vers une satisfaction du public et vers une surenchère.

### 1) Statut des auteurs

#### *Polygraphes et écrivains professionnels*

Qui écrivait des histoires tragiques ? La question est d'importance, puisque nous avons affaire à un genre à succès, pratiqué avant tout pour séduire le public. Il ne s'agit pas de

---

<sup>540</sup> Michel Simonin, *Vivre de sa plume au XVI<sup>e</sup> siècle : la carrière de François de Belleforest*, Genève, Droz, 1992, p. 231.

retracer la biographie des différents auteurs mais plutôt de répertorier leur situation dans le « champ littéraire » (si tant est qu'on puisse adopter cette expression) du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles et la place qui leur était accordée par leurs contemporains. De 1559 à 1630, les histoires tragiques sont pratiquées par des écrivains au profil semblable. Deux groupes se dessinent : les écrivains professionnels et les dilettantes qui ne vivent pas de leur plume. Boaistuau et Belleforest sont des auteurs professionnels qui vivent du fruit de leurs travaux extrêmement variés. Polygraphes, ils ont publié des vers et de la prose. Au XVI<sup>e</sup> siècle, le terme de « polygraphe », qui apparaît pour la première fois chez Nicolas Voulkyr de Sérouville, qui se définit comme tel, a le sens de traducteur et de secrétaire. Écrivain professionnel, Pierre Boaistuau a commencé par écrire une *Histoire de Chelidonium Tigurinus sur l'institution des Princes Chrétiens et origines des Royaumes*, ouvrage proche du miroir du prince puis s'est illustré notamment dans les œuvres philosophiques de compilation avec le *Théâtre du monde* et le *Bref discours de l'excellence de l'homme*. Il arrive à la fiction en 1558, par le biais de son *Histoire des amans fortunez*, première édition de ce qui deviendra *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre. Les *Histoires tragiques* de 1559 et les *Histoires prodigieuses* de 1560 marquent ce passage à la fiction à travers la traduction dans le premier cas et la compilation dans le second cas. Traducteur et compilateur, Boaistuau est un écrivain reconnu au XVI<sup>e</sup> siècle : ami des poètes Baïf, Grévin, Ronsard, il est publié par Vincent Sertenas, éditeur de Ronsard et libraire reconnu à Paris.

Son collaborateur et successeur Belleforest est lui aussi un polygraphe, véritable tâcheron des lettres, comme l'a montré Michel Simonin dans *Vivre de sa plume à la Renaissance : la carrière de François de Belleforest*. Né en 1529 en Comminges, dans les Pyrénées, orphelin de bonne heure et sans fortune d'après Paul Chavy, il monte faire carrière à Paris en 1555, après de brèves études de droit à Toulouse et Bordeaux, cherchant une place de précepteur. Ses premières tentatives poétiques ne sont pas couronnées de succès et il se tourne vers la prose et les traductions pour gagner sa vie. Historien, géographe, traducteur de la *Cosmographie universelle* de Münster, auteur de poèmes de louange, de déplorations, d'épithètes, de panégyriques, collaborateur et successeur de Boaistuau, Belleforest revient régulièrement aux histoires tragiques durant une période de plus de vingt ans (il publie le premier tome de sa *Continuation des histoires tragiques* en 1560, dans la foulée du recueil de Boaistuau, et publie le dernier tome en 1582, quelques mois avant sa mort) par besoin d'argent, comptant sur un succès jamais démenti. L'histoire tragique devient pour lui une production alimentaire, lui permettant d'écrire des œuvres d'un registre plus élevé qui lui

permettraient de se placer sous la protection de patrons puissants. Belleforest a ainsi été brièvement historiographe du roi Charles IX et il ne doit sans doute pas cette distinction aux histoires tragiques mais à ses compilations scientifiques. Ironie du sort, aujourd'hui, c'est grâce à ses histoires tragiques que Belleforest subsiste dans les manuels d'histoire de la littérature française. Le conteur a lui-même avoué le peu de cas qu'il faisait de ses nouvelles dans certains textes liminaires. Ainsi, il revient sur les circonstances de la composition de son recueil dans l'épître adressée à Mme la Procureuse Générale, dédicataire du second recueil d'histoires tragiques :

ayant continué le discours du Bandel, commencé par le sieur de Launay, sous le tiltre d'Histoires tragiques; & d'icelui fait un amas assez recreatif & autant honneste pour y occuper l'oisiveté de la jeunesse Française, comme j'estoye sur le point de faire mes jeux, je senty un pareil estonnement que les autres, & une mesme perte de ma gaillardise & naïveté, à poursuivre mon entreprise. Ainsi je laissay mes desseins en herbe, & l'esperance d'en accueillir quelque profit & honneur, en demoura flestrie & morte, laissant à part l'histoire qui servit de plaisir & aise, pour embrasser des subjects plus graves & serieux [...] Ainsi, Mademoiselle, je laissay avec la joye du temps, les histoires & argumens tragiques du Bandel, & oubliay ce qu'il traicte, soit d'amour ou haine, courtoisie ou cruauté, trahison ou simplicité, reconnaissance & ingratitude : en somme ce qui est bon ou mauvais entre les hommes, attendant quelque issue à ces troubles sanglans, qui affligeans la France, ont rendu le reste de la Chrestienté estonné, de voir chose tant contre l'opinion de chacun<sup>541</sup>.

Il persévère dans cette démarche dans l'avertissement au lecteur du même recueil, en soulignant que le recueil n'est qu'un divertissement pour le lecteur et pour l'auteur :

#### Advertisement au lecteur

Je ne pensois pas, amy Lecteur, que tu deusses encores voir un argument tel que ces histoires [...] plaisantes, sortant de ma main, & comme desrobé de mes travaux plus penibles & serieux : dequoy faut que tu en remercies plustost autre que moy, qui ne estois pas beaucoup affectionné à telle manière, comme celle qui est du tout eslongnee de mes desseins : qui est cause, que tu passeras legerement & sans trop arrester les fautes que je fay au parler si poly, duquel les Damerets usent envers leurs Dames, & reconnoistras (s'il te plaist) qu'en oubliant les amours, j'oublie aussi la delicatesse & mignotise du langage. D'un cas sera advertie ta naturelle bonté, que je me suis estudié à enrichir la langue plus de noms propres qu'affectez et escorchez du Grec ou Latin, & ay embelly l'œuvre de l'Italien assez mal fluide & doux-coulant tout ainsi & mes jeux encor qu'ès douze dernieres histoires du Bandel, que je t'ay mis en lumière sous le tiltre de continuation des Tragiques. Reçoy donc d'aussi bon visage ce present,

---

<sup>541</sup> Belleforest, *Second tome des Histoires tragiques*, Lyon, Benoist Rigaud, 1591, p. 3-4.

comme je m'assure tu y trouveras en quoy prendre plaisir, & donner repos a tes fascheries par la diversité de tant de sortes d'histoires de squelles j'ay fait recueil pour esveiller l'esprit à la noblesse Françoisse, laquelle semble s'endormir, & oublier l'affection qu'elle a voit jadis aux bonnes lettres. Et s'il te prend volonté de faire comme j'ay fait, le Bandel est encores assez abundant en histoires, lequel tu pourras embrasser, limer & augmenter d'autant que je t'en quitte l'honneur & l'avantage, & Adieu<sup>542</sup>.

La désinvolture du ton, cette *sprezzatura* humaniste, Belleforest la conserve dans le paratexte de son troisième recueil écrit trois ans plus tard, en 1568. Mais le conteur évoque ici un rival direct qui a suivi à la lettre son appel final à la reprise des histoires tragiques et se pose en concurrent direct, en héritier de Boaistuau et quasiment en maître et possesseur de ce genre à succès :

#### Advertissement au lecteur

Il faut que je te rende raison, Lecteur debonnaire, de la cause qui m'a induit, contre ma délibération, de continuer ces Hystoires, tirees aucunement de l'Italien du Bandel, & qu'en cela je satisfaisse à la curiosité de plusieurs qui pourroyent s'estonner du changement de ma volonté. Premièrement je n'avois pas juré, ny protesté obstinément de jamais plus n'y toucher, de sorte que ceste clause en portât quelque obligation nécessaire. Et au reste, quelque mien amy me pria, avec instance, de poursuyvre ce que si heureusement j'avois commencé, m'assurant que je te ferois plaisir, & satisferois au desir d'une bonne troupe de Noblesse du Royaume, laquelle ne voyant rien de moy, ou bien que je fusse mort, ou que du tout j'eusse quitté ce que le plus caresse, qui sont les bonnes lettres. Pour oster donc l'opinion & de la mort & d'une paresse & oisiveté si dommageable, j'ay fait (je ne dy plus traduit) ce petit opuscule, ayant seulement humé la substance du Bandel, lequel toutefois ne faut frauder de son honneur, à cause que le recueil en est sien, & son labeur est le jardin qui nous foisonne ces richesses. Au reste, jaloux de l'honneur du feu seigneur Bouaistuau & à fin que ne laisse rien gagner sur ma reputation à quelqu'un qui s'en vouloit entremettre plus heureusement dit-on que nous n'avons fait, ayant esgard à son soulagement, quoy que je ne le cognoisse, & qu'on le dit estre de fort bon esprit, & grandes lettres, j'ay entrepris encor ce volume, non pour le destourner, mais à fin qu'une honneste envie puisse causer le profit de nostre nation, & enrichissement de nostre langue. Tu prendras, amy lecteur, & l'œuvre & mon excuse en bonne part, attendant quelque autre chose de moy, qui ne vis que pour te servir, & complaire. Dieu te soit favorable en toutes tes entreprises.

Le nom de Bandello disparaît de la page de garde du recueil à partir du tome V de la collection<sup>543</sup>. À partir de cet ouvrage, Belleforest ne fait plus œuvre de traducteur mais de

---

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 12-13

<sup>543</sup> Voici les titres complets des livres de Belleforest édités par Benoist Rigaud entre 1581 et 1596 :

- XVIII histoires tragiques, extraittes des œuvres italiennes du Bandel, & mises en langue française, tome



conteur inventant ses propres sujets, tirés de l'actualité ou de l'histoire, acquérant ainsi un prestige plus grand.

Bénigne Poissenot, auteur peu connu et mort prématurément à l'âge de 28 ans, a une œuvre mince. Né en 1558, il appartient à la génération suivant celle de Belleforest. Ce conteur est désigné par Antoine du Verdier comme un « licencié aux loix », comme étudiant. C'est cette image d'étudiant que l'auteur donne de lui-même dans son œuvre narrative, *L'Esté* et les *Nouvelles histoires tragiques*.

François de Rosset, quant à lui, est un polygraphe. Né en 1570 dans une famille de petite noblesse, ancien protestant avignonnais passé au catholicisme, avocat de profession et donc habile connaisseur de la rhétorique judiciaire, il a également une carrière littéraire : cousin de Laudun d'Aigaliers, théoricien de la tragédie du début du XVII<sup>e</sup> siècle, il est également l'auteur d'anthologies poétiques comme le *Nouveau recueil des plus beaux vers de ce temps* en 1609, et les *Délices de la poésie française de ce temps* en 1615, ainsi que d'œuvres de compilation comme les *Histoires des amans volages de ce temps: où sous des noms empruntez sont contenus les amours de plusieurs princes, seigneurs, gentils-hommes, & autres personnes de marque, qui ont trompé leurs maîtresses, ou qui ont esté trompez d'elles*, republiées cinq fois de 1617 à 1632 et traduites en allemand, ainsi que les *Lettres amoureuses et morales des beaux esprits de ce temps*, rééditées sept fois entre 1612 et 1625. Avec Belleforest, il est sans doute l'auteur qui se rapproche le plus du polygraphe. Les titres de ses œuvres montrent bien une attention à la mode et une volonté de suivre les goûts du public, en vue du succès commercial.

---

premier, les six premières, par Pierre Boaistuau, surnommé Launay, natif de Bretagne. Les douze suivants, par François de Belleforest Comingeois.

- Des histoires tragiques tome second. Extraittes de l'Italien Bandel, contenant encores dix huit Histoires, traduites & enrichies outre l'invention de l'auteur, par François de Belleforest Comingeois

- Le troisiemesme tome des histoires tragiques extraittes des œuvres italiennes du Bandel, contenant dix huit Histoires, traduites & enrichies outre l'invention de l'auteur, par François de Belleforest Comingeois

- Le quatriemesme tome des histoires tragiques, parties extraittes des œuvres italiennes du Bandel, & partie de l'invention de l'auteur français. Contenant vingt-six Histoires, enrichies & ornées avec plus de diligence que les précédentes par François de Belleforest, Comingeois.

- Le cinquiemesme livre des histoires tragiques, le succès, & événement desquelles est pour la plus part recueilly des choses advenues de nostre temps, & le reste des histoires anciennes, Le tout fait, illustré, & mis en ordre, par François de Belleforest, Comingeois

Avec privilege du roy

- Le sixiemesme et dernier tome des histoires tragiques, & nouvelles de Bandel. Augmentées outre les précédentes impressions.

- Le septiemesme tome des histoires tragiques, Contenant plusieurs choses dignes de memoire, & divers succès d'affaires, & événements, qui servent à l'instruction de nostre vie : le tout recueilly de ce qui s'est passé, & jadis & de nostre temps, entre des personnes de marque et de reputation. Par François de Belleforest, Comingeois

---

## Traducteurs

Les auteurs d'histoires tragiques qui ont eu le plus de succès, à savoir Boaistuau, Belleforest et Rosset, sont aussi des traducteurs, qui ont fait passer dans notre langue à la fois des œuvres antiques et des œuvres contemporaines, espagnoles et italiennes, généralement. Au seizième siècle, la traduction ne se comprend pas comme une reprise fidèle mais plus comme une adaptation et une réécriture, comme le montre Belleforest dans ses *Histoires tragiques*. Cela permet aux traducteurs une large marge de manœuvre qui rapproche l'activité de l'acte d'écriture, les frontières entre création personnelle et adaptation d'une langue à une autre étant ténues dans le cas des auteurs d'histoires tragiques.

D'après Paul Chavy, avec plus d'une vingtaine d'œuvres traduites recensées, Belleforest « compte parmi les plus féconds traducteurs du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>544</sup>. » C'est avec les histoires de Bandello, avec une œuvre moderne et profane, que le jeune polygraphe entame sa carrière de traducteur, aux côtés de Boaistuau puis tout seul, mais très vite, il en chaîne les traductions de classiques latins (les *Épîtres familières* de Cicéron, des comédies de Térence) et grecs (Démosthène, Achille Tatius) ainsi que d'ouvrages sacrés anciens comme les *Sermons* de Cyprien, de Cyrille. Il aborde également le champ de l'histoire antique avec des traductions de Flavius Josèphe, mais également moderne avec les *Heures de récréation* de Guichardin, la *Cosmographie Universelle* de Münster. Il traduit aussi des conteurs et historiens médiévaux comme Boccace et Saxo Grammaticus qui lui inspirera l'histoire d'Amleth, ainsi que des modernes comme l'Italien Polydore Virgile, Louis de Grenade, Thomas More. Il traduit donc fictions romanesques, ouvrages de compilation scientifique, ouvrages pieux, classiques antiques à tour de bras, afin de gagner sa vie. C'est d'ailleurs par ses traductions qu'il s'implante dans le milieu littéraire. D'après Paul Chavy, cet « écrivain prolifique, à qui les critiques ne furent jamais ménagées<sup>545</sup> » vivrait essentiellement de ces travaux :

La charge d'historiographe de France, où il avait été nommé, lui échappa bientôt [...] Il devait, cependant, vivre de sa plume jusqu'à la fin de sa vie, exécutant souvent de façon hâtive des commandes de libraires<sup>546</sup>.

---

<sup>544</sup> Paul Chavy, *Traducteurs d'autrefois : Moyen Age et Renaissance*, Genève, Slatkine reprints, 1988, p. 158.

<sup>545</sup> *Id.*

<sup>546</sup> *Id.*

En tant que traducteur, il est très proche des libraires qui lui ont sans doute commandé des traductions. La traduction d'ouvrages classiques et modernes dans des registres aussi variés que les écrits religieux, les compilations savantes et les contes à rire, assure à la fois à l'auteur et à l'éditeur des revenus et des ventes certains. Entrée humaniste par excellence, elle est fort appréciée et permet aux auteurs de puiser des sujets dans la matière antique ou contemporaine pour leurs propres productions, tout comme le fait Belleforest. Ce sont les mêmes éditeurs qui font paraître les traductions du Comingois et ses œuvres propres, ce qui montre une continuité entre les deux entreprises. Traducteur et compilateur, Belleforest était parfaitement inséré dans le milieu de l'édition parisien et n'a sans doute aucun mal à publier ses histoires tragiques, avec ou sans la commande spécifique d'un éditeur.

Boaistuau, qui a lui aussi commencé par faire des études de droit en Avignon et à Valence, est un cas particulier, puisqu'il présente ses deux premières grandes œuvres, *Le Théâtre du monde* et le *Bref discours de l'excellence et dignité de l'homme*, comme des traductions du latin. Ces deux textes philosophiques, compilations brassant des penseurs antiques et chrétiens, seraient en réalité directement écrits en français, « Boaistuau étant loin d'être un excellent latiniste<sup>547</sup> », d'après Paul Chavy. *L'Histoire de Chelidonius Tigurinus sur l'institution des Princes Chrétiens et origines des Royaumes* de Boaistuau est également une fausse traduction. Boaistuau aurait cependant traduit *La Cité de Dieu* de saint Augustin mais la version étant demeurée manuscrite, rien n'est certain. Pourquoi présenter ses œuvres comme des traductions ? Sans doute l'écrivain n'aurait-il voulu s'associer à la démarche humaniste, comme en témoigne la proximité du titre d'un de ses livres avec le traité *De la dignité de l'homme* de Pic de la Mirandole, ou bien cherchait-il à attirer sur lui le prestige d'auteurs réputés, l'italianisme étant considéré comme un signe d'excellence et de modernité. Toujours est-il que ces mystifications ne l'ont pas empêché de connaître un franc succès avec ses œuvres, publiées en 1558 et 1559, par Vincent Sertenas, qui va également publier les *Histoires tragiques* traduites de Bandello et les *Histoires prodigieuses* de Boaistuau.

François de Rosset, auteur à succès grâce aux *Histoires tragiques*, a lui aussi beaucoup traduit dans sa carrière : il fait office de passeur culturel, il traduit l'Arétin, l'Arioste, Boiardo et *Don Quichotte* de Cervantès ainsi que le premier livre des *Nouvelles exemplaires* en collaboration avec Vital d'Audiguier, poète et auteur d'histoires tragiques et sentimentales, et

---

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 222-223.

*Persiles et Segismundo*, c'est-à-dire des œuvres modernes reconnues ou en phase de l'être. Sa traduction du *Roland furieux* de 1614 fut un succès de librairie, et fut republiée en 1625 et 1644 ; de même ses traductions des œuvres de Cervantès se vendent fort bien : sa traduction des *Nouvelles exemplaires* est rééditée six fois entre 1613 et 1646 et sa version de *Don Quichotte* en collaboration avec César Oudin est republiée une dizaine de fois entre 1613 et 1665, d'après Henri-Jean Martin<sup>548</sup>. Rosset privilégie donc les valeurs sûres dans ses traductions, afin d'en retirer un profit certain. Connaissant le latin, l'espagnol, l'italien, il traduit tout aussi bien des œuvres narratives et poétiques que des œuvres religieuses comme *De la perfection du chrétien* du père Louis du Pont ou *Les heures dérobées ou méditations historiques* de Camerarius. Il n'est en effet pas cantonné dans un registre ou un genre et traduit des œuvres tragiques mais édite également des textes plus légers comme *Les quinze joies du mariage* ou *Les abus du monde, histoire mémorable, composée en espagnol*, plus connue sous le titre d'une édition postérieure, *Histoire des cocus*. La diversité des langues et des registres, la capacité de traduire les anciens comme les modernes, voire les contemporains, déjà présente chez Belleforest, permet à Rosset de vivre de sa plume, parallèlement à ses activités d'auteur. Il meurt dans la pauvreté en 1619.

---

<sup>548</sup> Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoir et société au XVII<sup>e</sup> siècle (1598-1701)*, Genève, Droz, 1969, tome 1, p. 280.

### *Dilettantes et auteurs à la mode*

D'autres auteurs n'écrivent pas pour gagner leur vie : Jacques Yver, seigneur de Plaisance et de la Bigottière, est un hobereau poitevin qui n'a écrit qu'un seul ouvrage, *Le Printemps* ; Du Pont est avocat. Pour eux, l'écriture d'histoires tragiques relève plus du loisir que de la contrainte économique et commerciale. De même, Isaac de Laffemas, d'après le portrait qu'en donne Tallemant des Réaux dans ses *Historiettes*<sup>549</sup>, n'était pas un auteur professionnel : proche de Richelieu, lieutenant civil, il était avant tout un homme de pouvoir. L'histoire tragique, qui raconte des crimes et de sanglants méfaits, semble attirer les avocats et les juristes.

Jean-Pierre Camus, évêque de Belley, n'écrit pas pour vivre et il est beaucoup moins soumis aux ventes que ses prédécesseurs, ce qui ne l'empêche d'être l'un des auteurs les plus prolifiques du premier XVII<sup>e</sup> siècle. Les histoires tragiques ne sont qu'une petite partie de sa production littéraire, puisqu'il est l'auteur de plus de vingt romans dévots mais également de traités théologiques, d'ouvrages de dévotion, de recueils d'homélies, d'exercices spirituels. Son écriture de fiction repose sur une volonté de moraliser le roman mais également sur une forme de plaisir romanesque, comme l'indique Albert Garreau à propos de la composition des romans dévots. Selon Tallemant des Réaux, « il faisait l'un de ces petits romans en une nuit<sup>550</sup>. » D'après Albert Garreau, reprenant Tallemant des Réaux, l'écriture fictionnelle chez Camus est un loisir, « la seule occupation possible à la campagne pendant les grandes chaleurs de l'été<sup>551</sup>. »

L'histoire tragique peut attirer des écrivains amateurs, des dilettantes non insérés dans les milieux littéraires et éditoriaux de leur temps. Henri-Jean Martin remarque que la plupart des auteurs attirés par le roman sont « des avocats, des magistrats, et surtout des gentilshommes écrivant pour leur plaisir et souvent d'origine provinciale<sup>552</sup>. » On peut se pencher à cet égard sur le cas de Blaise de Saint-Germain, auteur d'un seul ouvrage répertorié à la Bibliothèque Nationale intitulé *Histoire tragique des amours du brave Florimond et de la belle Clytie. Par M. Blaise de Saint-Germain de Billy en Bourbonnois*. Ce livre, publié à Lyon, chez Pierre Rigaud, héritier de Benoist Rigaud, en 1607, ne comporte aucune pièce

---

<sup>549</sup> Tallemant des Réaux, *Historiettes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. 2, p. 258-262.

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>551</sup> Albert Garreau, *Jean-Pierre Camus, Parisien, Evêque de Belley*, Paris, Les Éditions du Cèdre, 1968, p. 87.

<sup>552</sup> Henri-Jean Martin, *op. cit.*, tome 1, p. 293.

liminaire, aucune dédicace ni privilège, alors que les auteurs professionnels font figurer des pièces de contact de leurs amis et confrères, de s dédicaces et des p rivilèges du roi, qui leur assurent du moins en théorie l'exclusivité et donc l'exploitation commerciale de leur ouvrage pendant une dizaine d'années. Publié en gros caractères dans un petit format, ce livre de médiocre qualité ne comporte pas d'avis au lecteur, ne propose pas de programme de lecture dans son paratexte. Il ne semble donc pas s'insérer dans une stratégie de carrière de son auteur, contrairement aux ouvrages des polygraphes. Ce récit sentimental de 176 pages, qui accumule sans aucune originalité les lieux communs du roman sentimental des premières années du dix-septième siècle, semble être un coup d'essai de son auteur, très influencé par la littérature narrative à la mode de son temps. Il semble plus relever du divertissement personnel, d'une publication confidentielle, que d'un projet de carrière littéraire.

Par ailleurs, on constate parmi les auteurs du corpus de nettes différences entre les promoteurs et réinventeurs du genre (Boaistuau, Belleforest, Rosset, Camus) et les imitateurs (Poissenot, Habanc, Yver), ces derniers se posant nettement en disciples de Belleforest et revendiquant leur imitation. Les inventeurs sont des polygraphes, ils ne se cantonnent pas à la production d'histoires tragiques et multiplient les travaux divers, faisant passer leur œuvre fictionnelle propre au second plan quelquefois. Les imitateurs, eux, ont une œuvre brève, peu variée : Bénigne Poissenot, disparu prématurément, était essentiellement conteur puisqu'il avait écrit *L'Esté*, recueil de nouvelles sur un modèle de récit-cadre englobant des histoires de devisants. À l'époque de *L'Esté*, le modèle boccacien était déjà remplacé par le recueil libre, sans récit cadre. À ce titre, *L'Esté*, qui prétend s'inscrire dans la continuité du *Printemps* d'Yver, resté sur le principe boccacien en vigueur à la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, se situe en deçà des codes de la fin de siècle. On ne connaît pas d'autres œuvres de Vérité Habanc. Quant à Jacques Yver, il se pose en imitateur direct de Belleforest et souhaite créer des histoires tragiques spécifiquement françaises, en 1572, alors que Belleforest traduit Bandello. Il explique ainsi dans l'avis au lecteur de son ouvrage son projet de franciser le genre, après avoir rendu hommage aux traducteurs du conteur lombard :

J'ai regret du bon marché qu'iceux ont prodigalem ent fait de leur labeur, cultivant le s ter res do nt autrui re çoit le fruit et rev enu : estan t tem oin de l'ingrate recompense qu'ils en on t, pour m ettre d'aventure trouvé en fam ilier devis sur ce fait, où je soutenois leur m erite contre un, qui, m eprisant les esprits des François, disoit qu'ils ne vivoient que d'emprunts, couvant les œufs pondus par les autres, et se contentant bien d'aller m endier la m ercerie d'autrui, pour la rapetasser, et en f aire après quelque m ontre à leur nation ;

comme si affamés nous amassions les miettes qui tombent sous la somptueuse table de ces magnifiques, pour nous faire bonne bouche ! [...] afin de venger l'outrage que lors elles [ces paroles] firent à mon cœur, le sincère zèle que j'ai à l'honneur de ma patrie (lequel je vois aucunement violé) m'a donné envie et hardiesse d'essayer à montrer que nous ne sommes point plus stériles en belles inventions que les étrangers, et qu'à vous bien de quoi recréer et soulager l'ennui qu'apporte l'oisiveté par les discours nés en France et habillés à la française<sup>553</sup>.

Ce projet de défense et illustration de l'histoire tragique ne prétend pas pour autant à l'originalité mais à une forme de *translatio*, d'autant plus que Jacques Yver, qui conserve le principe du récit cadre et fait raconter cinq histoires à des devisants réunis dans un château, reste proche du modèle de *L'Heptaméron* tout en prétendant marcher dans les pas de Belleforest.

### *Pourquoi l'histoire tragique ?*

Qu'attendent ces auteurs de l'histoire tragique ? La pratiquent-ils en la considérant comme un tremplin, comme un moyen de se propulser dans la carrière des lettres ou bien l'histoire tragique n'est-elle qu'une étape secondaire de leur carrière ? Deux tendances s'affirment : au XVI<sup>e</sup> siècle, alors que le genre est en pleine effervescence due à sa nouveauté, Belleforest et Poissenot, qui sont presque contemporains, se servent de l'histoire tragique au début de leur carrière littéraire : Belleforest a vingt-huit ans lorsqu'il signe son premier recueil. Bénigne Poissenot, quant à lui, vient à la littérature sur le tard, et édite ses histoires tragiques en 1586, après avoir publié son premier recueil de nouvelles, *L'Esté*, en 1583. Il mourra peu après la parution de ses *Nouvelles histoires tragiques* mais comptait produire un second tome, anticipant sans doute le succès de son livre. Quant à Belleforest, il revient régulièrement au genre pour des raisons commerciales, sans pour autant se cantonner à ce type de récits, espérant une reconnaissance officielle et donc une place d'écrivain pensionné grâce à ses publications non-fictionnelles ou poétiques. Inversement, la plupart des autres auteurs viennent à l'histoire tragique généralement à la fin de leur carrière littéraire : Boaistuau, né en 1520 et mort en 1566, a déjà une longue carrière derrière lui, jalonnée de traités philosophiques et de compilations savantes lorsqu'il publie les *Histoires tragiques* en 1559, un an après son édition des contes de Marguerite de Navarre sous le titre d'*Histoire des*

---

<sup>553</sup> Jacques Yver, *Le Pri ntemps d'Yver contenant cinq histoires discourues par cinq journées en une noble compagnie à u châte eau du Pri ntemps*, Genève, Slatkine re prints, 1970 (re prise de l'édition de Paris, 1841), p. 520.

*Amans fortunez*; Rosset, quant à lui, reprend un genre un peu tombé dans l'oubli et fortement concurrencé par les romans sentimentaux lorsqu'il publie ses *Histoires tragiques* en 1614 à l'âge de quarante-quatre ans, après avoir beaucoup traduit et compilé. Enfin, Jean-Pierre Camus publie son premier recueil d'histoires tragiques en 1628, lui aussi à l'âge de quarante-quatre ans, après avoir édité bon nombre de traités religieux et théologiques ainsi que de nombreux romans dévots de 1620 à 1628. L'histoire tragique est la dernière étape de la production narrative de Camus, qui va en publier jusqu'en 1644, date de sa retraite littéraire. L'évêque de Belley a d'ailleurs expliqué cette venue à l'histoire tragique comme une tentative de « contrelutter » les romans sentimentaux (ce qui constituerait une motivation particulière, les auteurs ne cherchant pas à lutter contre la veine sentimentale qu'ils peuvent exploiter dans leurs recueils ou dans d'autres ouvrages) : dans ce sens, l'histoire tragique poursuit des visées d'édification déjà présentes dans les romans dévots et ne constitue pas à proprement parler une rupture dans la carrière de Camus, auteur de fictions romanesques, mais bien un point d'orgue, une ultime étape. Pour Rosset et Boaistuau, les histoires tragiques consacrent une carrière mais constituent une première tentative de fiction, après des travaux essentiellement composés de compilation philosophique et scientifique. L'histoire tragique clôt leurs carrières, la fiction venant après la compilation. Pratiquée en début de carrière par de jeunes écrivains voulant se faire un nom, l'histoire tragique sert de propulseur dans la carrière des lettres, sans pour autant atteindre la dignité de la poésie ou de l'écriture historique. Dans les deux cas, elle a une dimension stratégique importante d'ouverture à la fiction narrative chez nos auteurs, Camus constituant une exception notable.

#### *Images des auteurs : écrivains réputés et tâcherons des lettres*

Comment étaient-ils perçus par leurs contemporains ? La *Bibliothèque française* de La Croix du Maine (1584) et celle d'Antoine du Verdier (1585), premières tentatives d'histoire littéraire, donnent un aperçu de l'image des auteurs de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle au près d'un public savant. Boaistuau, Belleforest, Poissenoit, Alexandre Van den Bussche, Jacques Yver apparaissent chez La Croix du Maine et Du Verdier. Van den Bussche, Poissenot et Yver ont droit à des articles fort brefs. Au contraire, les articles consacrés à Boaistuau et Belleforest sont plus larges et comprennent des extraits d'œuvres dans l'ouvrage de Du Verdier, qui reprend souvent les articles de La Croix du Maine en ajoutant des extraits d'œuvres.

La Croix du Maine loue l'œuvre de Jacques Yver :



Il a escrit un Livre extremement bien venu, & recueilli des hommes d'esprit & d'entendement, lequel il a intitulé le Printemps d'Yver, qui est une œuvre contenant cinq Histoires, écrites en autant elegant style que nous en ayons vu de nostre temps<sup>554</sup>.

De même, la présentation de Boaistuau est élogieuse, l'auteur étant qualifié d'« homme très docte & des plus éloquents orateurs de son siècle<sup>555</sup> » :

il a traduit une partie de l'histoire ecclésiastique de Nicephore, les Histoires prodigieuses, extraites de plusieurs Excellents Auteurs grecs et latins tant sacrées que profanes, imprimées à Paris, l'an 1561, & encore depuis par plusieurs fois par Vincent Sertenas et autres<sup>556</sup>.

Les histoires tragiques viennent ensuite, présentées comme des traductions :

les six premières Histoires tragiques traduites de l'Italien de Bandel, imprimées à Paris par diverses fois, avec les continuations ou suites de traduction du dit Bandel, par François de Belleforest : mais pour dire ce qu'il me semble touchant ces deux auteurs, les six premières du dit Boaistuau sont si excellentes & traduites si heureusement, que quand l'on sort de sa traduction pour entrer en celle du dit Belleforest, le changement est étrange : car cettui-ci avait rendu son œuvre bien poli & limé, pour ne l'avoir précipité à l'impression, & Belleforest avait fait ses traductions à mesure que l'on imprimait son œuvre, qui est cause que les premières sont plus élaborées que les dernières. Elles ont été imprimées à Paris par une infinité de fois, chez Gervais Mallot, Jean de Bordeaux, Robert Le Mangnier, & autres<sup>557</sup>.

Cette notice permet de voir l'importance des *Histoires tragiques* de Boaistuau et celles de son successeur, la réimpression étant signe de succès commercial, le terme d'« infinité de fois » laissant envisager l'intérêt du public pour cette œuvre. Mais elles n'interviennent qu'en fin de liste d'œuvres. De même, dans son article sur François de Belleforest, La Croix du Maine commence par présenter les œuvres historiques de Belleforest puis ses traductions : « cinq ou six tomes d'histoires tragiques prises du Bandel italien », puis « *Le Thresor des histoires tragiques*, imprimées à Paris chez Gervais Mallot, l'an 1583<sup>558</sup>. »

Ce statut particulier des histoires tragiques se retrouve dans le choix d'extraits dans l'ouvrage d'Antoine Du Verdier. Dans son article sur Boaistuau, il ne donne pas d'extrait des

---

<sup>554</sup> La Croix du Maine, *Bibliothèque française*, Paris, A. L'Angelier, 1584, p. 419.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 90.

*Histoires tragiques*, mais un passage du *Théâtre du monde*<sup>559</sup>. Dans l'article sur Belleforest, on trouve un extrait du poème *La Pyrénée* puis une histoire tragique présentée dans son intégralité, « D'un chevalier espagnol qui se met follement en hasard pour acquérir la grâce d'une damoiseille, & reconnoissant sa folie, se départ sagement de sa poursuite » (histoire LXXII, tome IV des *Histoires tragiques*)<sup>560</sup>. Le choix de cette nouvelle est significatif : Du Verdier, qui était un ami de Belleforest, a privilégié une histoire sentimentale et héroïque à fin heureuse, avec des personnages élevés capables de grandeur d'âme et de générosité, et non pas un récit de meurtre domestique. Cette histoire s'ouvre par une belle citation du *Roland amoureux* et multiplie les poèmes amoureux d'inspiration pétrarquiste à l'intérieur du récit. L'image de Belleforest retenue ici pour la postérité est celle d'un auteur au style élevé et l'extrait retenu n'est pas véritablement représentatif de la majorité des histoires tragiques de Belleforest. Du Verdier embellit la notice sur son ami par le choix de ce texte.

Par ailleurs, on trouve de nombreuses pièces de circonstances écrites à la louange de l'auteur dans la collection Belleforest. Ces poèmes de contact flattent le Commingeois et donnent une haute image de lui. Ainsi, Belleforest devient l'égal de Ronsard dans un poème de Jacques Moisson figurant à la fin du *Troisième tome des Histoires tragiques* et Antoine du Verdier lui-même chante ses louanges dans un sonnet au début du *Cinquième tome des histoires tragiques*.

#### Sonnet de Jacques Moisson

Ronsard est bon aux vers, tu es bon à la prose,  
 Ronsard est bon aux vers, à la rithme & au son  
 Et tu es à la prose, & à l'histoire bon :  
 Ronsard n'y est pas nay mais il sait autre chose

Et Ronsard au surplus ses vers si bien dispose  
 Qu'il y a toujours sens, mesure & liaison,  
 Et tu poursuis aussi le fil d'une oraison  
 Tant que la rhétorique en toi semble estre enclose.

Et tout ainsi qu'en vers Ronsard est le premier,  
 Tu es le plus discret aussi de ton mestier,  
 Et tu as mis en bruit le bel art Oratoire.

Donc tous deux meritez d'une commune voix  
 Un renom immortel entre tous les François,  
 L'un à faire des vers, l'autre à faire une histoire.

<sup>559</sup> Du Verdier, *Bibliothèque française*, t. II, p. 983-986.

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 381-395.

### Sonnet d'Antoine du Verdier à Belleforest

Cesse de se vanter le Tuscan escrivain,  
De tracer bravement une tragique histoire,  
Notre Belle-forest, de noz Français, la gloire,  
L'ourdit, poursuit, acheve en un fil plus hautain.

Le Bandel estoit nud sans sa gentille main,  
Qui le couvre des fleurs, email de l'oratoire  
Dont il apend les fruits au temple de memoire.  
Autant heureusement qu'heureux est son dessein.

Que l'Italien donc le confesse & le die,  
Que de luy telle grace & faconde il mendie,  
Que ceste invention il tourne du François.

Ou pour voir comme France est de grands faits capable,  
L'histoire qu'il a fait, & belle & veritable  
Des actes valeureux des Charles trois fois trois<sup>561</sup>.

Ces deux sonnets, qui ne brillent certainement ni par leur fraîcheur ni par leur beauté, illustrent l'image qu'on pouvait avoir de Belleforest à l'époque : celle d'un prosateur avisé, expert en rhétorique, éminent traducteur de Bandello en français. La Croix du Maine met en avant certaines œuvres de ces auteurs, notamment la poésie de Van den Bussche et un ouvrage, *Le procès tragique, contenant cinquante et cinq histoires*, imprimées chez le dit Nicolas Bonfons, l'an 1575, mais il ne mentionne pas *Les Epitomes de cent histoires tragiques*. Ce n'est donc pas grâce aux histoires tragiques que les auteurs méritent leur place dans les bibliothèques de La Croix du Maine et Du Verdier. L'histoire tragique, récit en prose, passe derrière les œuvres versifiées ou les œuvres scientifiques ou philosophiques de Boaistuau ou Belleforest. Cette mise à l'écart de la fiction narrative se retrouve dans des bibliothèques plus tardives, dont celle de l'abbé Goujet, qui fait référence à Du Verdier, au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Chez Goujet, on ne trouve pas d'article pour Boaistuau, mais un article sur Belleforest particulièrement incisif, où la polygraphie de l'auteur commingeois amène à sa condamnation :

Sur quoi n'a-t-il pas écrit ? [...] Historien sans discernement et sans goût, il a gâté presque tout ce qu'il a entrepris de traiter. [...] Gagé par les libraires, & n'ayant pas d'autre ressource que sa plume pour four nir à sa subsistance et à celle de sa famille, il n'était occupé qu'à multiplier le nombre de ses productions sans jam ais

---

<sup>561</sup> Belleforest, *Cinquième tome des Histoires tragiques*, Lyon, Benoist Rigaud, 1581, p. 18.

penser à les rendre exactes, sans même avoir le loisir de les relire avec quelque attention. [...] En quelque estime sous les règnes de Charles IX et d'Henri III, cette estime lui procura la qualité d'historiographe de France, mais il en déchet après par le peu d'exactitude que l'on remarqua dans ses productions. [...] Sa poésie ne vaut pas mieux que sa prose<sup>562</sup>.

Goujet mentionne principalement les œuvres versifiées de Belleforest ( *La Pastorale amoureuse*, *La chasse d'amour* ) et renvoie finalement à Du Verdier, « qui en a copié plus qu'il n'en faut pour vous dégoûter. » Dans la même *Bibliothèque*, on mentionne rapidement les *Epitomes de cent histoires tragiques* dans l'article sur Alexandre Sylvain Van den Bussche.

La compilation qui caractérise les histoires tragiques est tout à fait avouée voire revendiquée par les auteurs eux-mêmes qui présentent leur recueil comme des recueils enrichis, reposant sur des rééditions de textes déjà connus. Ainsi, Belleforest présente son cinquième tome en ces termes :

J'ay nouvellement refait tout à neuf un livre de mes tragiques, tant pour y avoir adjousté quatre histoires dignes d'estre leues & notees, que pour y remettre un ordre tout nouveau, à cause que le premier me semblaît & grossier & assez mal digéré<sup>563</sup>.

Nouveauté et reprises alternent dans la constitution du recueil, et l'auteur modifie l'organisation du recueil d'éditions en éditions, comme on le voit dans le *Cinquième tome des Histoires tragiques* de Belleforest, où l'ordre des nouvelles diffère entre l'édition *princeps* de 1572 et l'édition postérieure du Turinois César Farine.

---

<sup>562</sup> Abbé Goujet, *Bibliothèque française*, Paris, chez Guérin et Le Mercier, 1752, t. XIII, p. 157-159.

<sup>563</sup> Belleforest, *Le cinquième tome des histoires tragiques*, Paris, Jean Hulpeau, 1572, p. 3.

## *Cercles, milieux et réseaux*

Il y a des récurrences et des points similaires dans les carrières des différents auteurs d'histoires tragiques. Traducteurs, compilateurs, ils ont dû travailler directement avec des libraires pour gagner leur vie et ont fréquenté activement les mêmes cercles éditoriaux, notamment à Paris. Par ailleurs, ces auteurs recherchent parallèlement à leurs activités d'écrivain la protection de grands personnages du royaume qui pourraient leur servir de mécène, comme le montrent les dédicaces en voyées au futur Charles IX par Belleforest, la dédicace de Rosset au chevalier de Guise, descendant du chef de la Ligue. Dans ce sens, on pourrait essayer de déterminer quels cercles ils fréquentaient, dans quels milieux ils évoluaient, puisqu'ils devaient à la fois collaborer avec les éditeurs pour qui ils réalisaient des commandes, et également chercher à plaire au public, à satisfaire ses demandes, et enfin rechercher le patronage de personnages puissants, éventuels mécènes et protecteurs. Le champ littéraire de la fin de la Renaissance et du début du dix-septième siècle, même s'il n'est pas encore aussi bien organisé que celui de l'âge classique, comme l'a montré Alain Viala dans *Naissance de l'écrivain*, est traversé par ces réseaux, où libraires, mécènes, auteurs peuvent évoluer en se rencontrant. On pourrait étudier ces liens en reprenant l'expression de « société polygraphique » proposée par Steve Uomini<sup>570</sup> dans *Cultures historiques dans la France du dix-septième siècle*. L'historien y étudie des auteurs comme Boitel ou Malingre en montrant comment leurs carrières sont dépendantes de trois critères : la collaboration avec les libraires, la recherche de mécènes, et les tentatives de séduction du public. Ces trois critères forment les grands paramètres de la « société polygraphique » et sont applicables aux auteurs d'histoires tragiques dans leur grande majorité. Même Jean-Pierre Camus, évêque de Belley, a fréquenté des milieux littéraires lorsqu'il était à Paris au début de sa carrière, à l'hôtel de Liancourt, où il a rencontré Honoré d'Urfé, qui est devenu un de ses amis. En revanche, Poissenot et Habanc, morts prématurément, n'ont pas pu s'insérer pleinement dans ces réseaux, faute de temps et de notoriété, leur œuvre étant bien mince, en comparaison avec celles de Boaistuau, Belleforest et Rosset.

D'après Henri-Jean Martin, les relations de clientélisme sont à la fois une pratique courante mais également l'idéal recherché par les auteurs :

---

<sup>570</sup> Steve Uomini, *Cultures historiques dans la France du dix-septième siècle*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 28.

« Une seule solution pour l'homme de lettres qui ne dispose pas, grâce à sa famille, de revenus suffisants : devenir le fidèle de quelque grand seigneur, entrer dans sa clientèle, se faire son poète – mais aussi, selon l'occasion, son pamphlétaire ou son historien – obtenir un titre de secrétaire ou de maître d'hôtel, lui permettant de figurer dans les comptes, mais aussi d'avoir son couvert à une des tables de son protecteur ; s'introduire à la cour à la suite de celui-ci, et se tisser un réseau d'utiles relations, garantissant contre un retour de mauvais sort<sup>571</sup>. »

Pourtant, dans le cas des auteurs d'histoires tragiques, les recherches de soutien, de mécène, inscrites en tête des recueils, ne conduisent pas à de véritables relations de clientèle, elles restent souvent de l'ordre du souhait, du vœu. En réalité, bon nombre d'auteurs d'histoires tragiques n'ont pu réussir à s'intégrer parfaitement dans la clientèle d'un grand, et comptaient surtout sur leurs travaux pour subsister, ce qui ne les empêchait pas pour autant de tenter de se rapprocher des cercles des puissants, voire des cercles de la royauté. Ainsi, on peut rappeler que Belleforest fut historiographe du roi sous Charles IX et reçut donc une pension d'état, mais il perdit rapidement sa charge. À part le Commingeois, seul Claude Malingre, auteur des *Histoires tragiques et mémorables de nostre temps* en 1635, parvint à être historiographe de France, à partir de 1614, ce qui lui assura une pension. Parallèlement, Malingre travailla énormément comme compilateur, rédigeant plus de sept mille pages, et menant une carrière littéraire de près de quarante ans de 1614 à sa mort. Pour mener à bien ses œuvres, Malingre collabora avec dix-huit éditeurs, ce qui constitue un nombre impressionnant d'après Steve Uomini, évoquant Malingre « muni de son carnet de commanditaires »<sup>572</sup>. D'après Henri-Jean Martin, Malingre était un familier des contrats passés avec les libraires et vendait des manuscrits par avance : il aurait « promis à Louis Chamhoudry les manuscrits des histoires sommaires d'Espagne, d'Angleterre, d'Italie, de Pologne, de Hongrie, de Danemark, d'Allemagne, de Suède et d'autres pays encore – chacun d'entre eux qui devait, aux termes du contrat, couvrir 20 feuilles in-douze de cicero romain, étant payé 25 livres seulement<sup>573</sup>. »

Si la plupart des auteurs d'histoires tragiques se définissent comme des polygraphes, des professionnels de l'écriture de vant écrire pour vivre, il n'en reste pas moins que certains ont essayé et même réussi à s'intégrer à des cercles de cour, à des académies culturelles organisées par de grands personnages ou des rois. La proximité avec le cercle de la royauté et du pouvoir de quelques auteurs montre leur renommée à l'époque. Ainsi, Belleforest fut

---

<sup>571</sup> Henri-Jean Martin, *op. cit.*, tome 1, p. 430.

<sup>572</sup> Steve Uomini, *op. cit.*, p. 125.

<sup>573</sup> Henri-Jean Martin, *op. cit.*, tome 1, p. 427.

l'éphémère historiographe du roi Charles IX, pendant quelques années avant son renvoi.

D'autres auteurs ont participé à la vie mondaine des salons ou à des cours littéraires. Ainsi, Belleforest a été protégé dans sa jeunesse par Marguerite de Navarre qui, dans son exil en Navarre, a entretenu une importante cour littéraire autour de poètes mérovingiens mais également de Bandello, qui sera nommé évêque d' Agen en 1550, de l'Arétin et autres artistes français ou étrangers. Belleforest aurait pu connaître ainsi l'auteur des *Novelle*.

L'appartenance de Boaistuau au cercle de Marguerite de Navarre est plus sujette à caution. En effet, une légende apparue au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>574</sup> présente cet auteur comme proche des puissants : après avoir voyagé en Italie, comme tout humaniste qui se respecte, il aurait été valet de chambre de la reine de Navarre et membre proche de sa cour. Il y aurait rencontré Bandello et se serait passionné pour ses nouvelles. Il aurait également rencontré Elisabeth d'Angleterre à qui il aurait promis sa traduction de la *Cité de Dieu* de saint Augustin. En réalité, cette mystification indique cependant que Boaistuau n'était pas un inconnu à l'époque et le place dans des sphères proches du pouvoir comme un écrivain officiel, ce qu'il n'a jamais réussi à devenir. Ces légendes ont pu être suscitées par la publication de *l'Histoire des Amans fortunez* entreprise par Boaistuau et première édition partielle des nouvelles de Marguerite de Navarre.

En revanche, l'appartenance d'auteurs d'histoires tragiques à des salons et cours littéraires au début du XVII<sup>e</sup> siècle est avérée par les historiens. Ainsi, les ouvrages d'Éliane Viennot<sup>575</sup> et de Jeanne Garrison<sup>576</sup> ont montré que François de Rosset et Vital d'Audiguier ont participé activement au cercle de Marguerite de Valois, ancienne épouse d'Henri IV, revenue à Paris à partir de 1605. De cette date à 1615, la dernière des Valois a tenu un « Parnasse royal » dans l'hôtel des Augustins, réunissant des poètes comme Desportes, Lingendes puis Malherbe, des romanciers, marqués par néo-platonisme et la galanterie, comme Vital d'Audiguier, Des Escuteaux, Nervèze. Cette cour littéraire est disparate, ses objets sont changeants, épars et il n'y a pas d'orientation immuable, c'est une « chambre bruissante<sup>577</sup> », où tout se mêle, chambre d'écho des œuvres à la mode et quasi-contemporaine des salons parisiens qui naissent au début du siècle. Grande protectrice des arts, Marguerite de

---

<sup>574</sup> Sur ce point, voir Christian Biet, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2006, p. 39.

<sup>575</sup> Éliane Viennot *Marguerite de Navarre*, Paris, Payot, 1993

<sup>576</sup> Jane Garrison, *Marguerite de Valois*, Paris, Fayard, 1994

<sup>577</sup> Gilbert Schrenck, « Marguerite de Valois et son monde, ou la chambre bruissante », in *Vie des salons et activités littéraires, de Marguerite de Valois à Mme de Staël*, actes de colloque publiés par Robert Marchal, Presses Universitaires de Nancy, 2001.

Valois avait pour bibliothécaire Marie de Gournay, la fille d'alliance de Montaigne et connaissait également Honoré d'Urfé, rencontré lors de son exil en province et qu'elle aurait encouragé dans ses travaux littéraires. Lorsque Rosset participe au cercle de la reine de Navarre, ce n'est pas en tant qu'auteur d'histoires tragiques, mais en tant que poète et auteur de florilèges poétiques, tout comme Vital d'Audiguier. Le *Nouveau recueil des plus beaux vers de ce temps* publié en 1609 et les *Délices de la poésie française de ce temps* édité en 1615 ont également fait le succès et la réputation de l'auteur des *Histoires tragiques* et la pratique fréquente du recueil collectif ou du florilège permet à l'auteur de s'intégrer dans des cercles littéraires, en l'occurrence celui de Marguerite de Valois.

Ainsi, les auteurs de recueils d'histoires tragiques à succès ont pu s'insérer dans des milieux mondains et littéraires, rencontrer des poètes et des auteurs connus de leur temps, sans pour autant devenir des écrivains officiels, pensionnés et durablement protégés. Sans mécène, sans protecteur puissant, malgré leurs multiples tentatives pour s'insérer dans ces réseaux, ils ont dû écrire pour vivre.

## 2) Statut des éditeurs

« Je ne jouys ainsi des Libraires que je fais de ma diligence<sup>578</sup>. »

Belleforest évoque ainsi ses relations avec les éditeurs dans la dédicace de son *Cinquième tome des histoires tragiques* pour justifier auprès de son dédicataire les retards et la lenteur de la publication. Ces attaques adressées aux libraires ne sont pas rares sous la plume de cet auteur qui a accusé certains éditeurs d'être des faussaires et de publier son œuvre sans son accord, faisant fi du privilège du roi et modifiant indûment le texte de l'ouvrage. La plupart des éditions de la collection Belleforest se passent de ce privilège du roi, peu respecté à la fin de la Renaissance, constituant ainsi de nombreuses éditions piratées. Ainsi, le cas du *Sixième tome des Histoires tragiques* illustre cette circulation incontrôlée des recueils de nouvelles. À la dernière page du septième tome des histoires tragiques, publiées par le Lyonnais Benoist Rigaud en 1595, on trouve un avertissement au lecteur où Belleforest se plaint qu'on ait utilisé son nom pour faire publier un recueil de nouvelles tirées de Bandello :

---

<sup>578</sup>Belleforest, *op. cit.*, p. 3.



## Advertissement au lecteur

Je pensoy que la loyauté retint encores quelque place p army ceux qui manien t les lettres : si bien qu'ayant fait un cinqui esme d'histoires tragiques, je vouloy que cestuy le suyvit, comme sixiesme sortant de ma forge. Mais il y a eu un fin drogueur d'escrits d'hommes de sçavoir, auquel je ne veux faire l'honneur de le nommer, lequel (ne sçay pour quelle oc casion, & attirant autre avec luy en son imposture) empruntant contre m a volonté & intention, quelques histoires que j'avoy faites pour mon livre cinquies me, qui luy sembloit trop petit en volume, les a fourrees en un sixiesm e, i mprimé d'autre que de m oy à Lyon, abusant & du nom d'un autre, & du m ien tout ensemble : en quoy si ce galant merite punition, je m 'en rapporte à t out homm e de bon jugem ent. C'a esté l'occasion, amy Lecteur, que j'ay basti ce septiesme, & que de cinq j'ay sauté à sept, pour n'entrer en chicanerie, me suffisant que tu sois adverty du tort fait & à moy, & à celuy qui est le recueilleur du sixiesm e, portant tiltre du Bandel : car les miens (Dieu mercy) ne doyvent rien qu'à ma seule diligence. Dieu te maintienne en paix, amy Lecteur, & moy en ta bonne grace. Adieu.

À Lyon, de l'imprimerie de Pierre Dauphin, 1595.

Notons la mention finale de l'imprimeur Dauphin, qui montre que Rigaud, un des plus importants éditeurs de français de L yon, travailla it en association avec d'autres imprimeurs lyonnais. Dans ce texte, le conteur attaque à la fois l'auteur faussaire qui lui a volé son nom et l'éditeur coupable d'avoir publié un ouvrage apocr yphe. Si l'on consulte le sixièm e tome, on constate qu'il a été publi é par Rigaud en 1583 (la prem ière version due à l' Italien Alessandro Marsilii en 1573) que le nom de Belleforest n'apparaît pas directement sur la première page et que le libraire lyonnais avoue avoir repris une édition parisi enne antérieure. Benoist Rigaud aurait ainsi souligné sa propr e fraude (qui ne fait que redup liquer celle de Mar silii, qu e Belleforest vise dans son aver tissement) en ajoutant l'avertis sement à la fin du tom e VII. Toujours est-il que ce sixièm e tome est assimilé à la collection Belleforest, sans doute pour des ra isons purement commerciales, le libr aire profitant de la notoriét é de son auteur pour faire vendre son ouvrage. En lisant le recueil, on se rend compte de la fraude, étant donné que le recueil regroupe trente nouvelles souvent br èves (le volum e faisant 270 pages). En outre, les titres des nouvelles <sup>579</sup> ne sont pas dans la lignée du to me V. En effet, alors que le

---

<sup>579</sup> Vo ici la tab le des matières du *Sixiesme et derni er tome des hi stoires tragiques, & nouvelles de Bandel, augmentees outre les precede ntes impressions, pris sur la copie impri mée pour François Gueffier à Paris en 1578.*

1 : Un se feint estre Baudoin comte de Flandres, & Empereur de Constantinople, lequel comte de Flandres estoit mort dixhuict ans aupara vant en Levant. Ce faux Ba udoin suscita de grans brouillis en Hena nt. Mais en fin la Comtesse de Flandres, fille du defunct, le fit pendre publiquement comme imposteur qu'il estoit. p. 1  
2 : Un courtisan s'en va à confesse, & dit à son confesseur qu'il a volonté de tuer un sien ennemy, combien que

---

ceste sienne volonté, n'ayt eu aucun effect. Le bon confesseur qui estoit ignorant, ne le veut absoudre, alleguant que la volonte estoit repuee pour le fait, partant dit qu'il se faut adresser à l'Evêque de Ferrare. Gonnelle prend de là occasion d'en bailler une à ce confesseur. p. 12

3 : Cruauté d'Amide contre Muleasem roy de Tunis son pere, lequel il priva & de la veue & du Royaume. p. 21

4 : Arnoul duc de Gueldres est despouillé de son Duché par son propre fils, & par lui mis en prison. Depuis par la faveur du pape, de l'Empereur, & du Duc de Bourgogne, il est remis en son estat. Son fils apres avoir quelque temps demeuré prisonnier, fut conduit par les Gantois devant Tournay, qui le firent honteusement mourir. p. 22

5 : Long, fortuné & secret amour de deux amans, qui s'estans promis la foy conjugale, vescuient longuement en grand'joye, puis moururent miserablement tous deux, pour estre leurs amours descouvertes par la malice de la Duchesse de Bourgogne. p. 47

6 : Belle vengeance des Cordeliers contre les Meusniers de Paris qui les avoient fait dancier par force. p. 90

7 : Gentile invention d'une chambriere pour delivrer de mort sa maistresse & son amy

8 : Romilde Duchesse du Friol s' enamourache de Cancan Roy de Bavieres, qui lui avoit occis son mary. Et s'accorde de luy livrer la cité, s'il la veut prendre à femme. La fin ou la conduisit sa desbordee luxure. p. 101

9 : Alphonse dixieme roy d'Espagne repudia sa femme, pource qu'il n'en pouvoit avoir lignee, & en fiance une autre : mais devant ses secondes nocces, sa premiere femme se trouva enceinte, qui fait qu'il reprend la premiere, & marie la seconde à un sien frere. p. 105

10 : François de Carrare, Seigneur de padoue, devient amoureux d'une sienne citadine, & en jouyt. Sa femme s'en aperçoit, & le descouvre au mary de l'amoureuse. Enfin ayans accordé leurs fleutes, ils s'en vengent, payans en la mesme monnoye ceux qui leur faisoient tort. p. 109

11 : Accelin, premier du nom, ravi une jeune fille, promise à un sien neveu, dont s'en ensuyvit des grands esclandres, la mort d'un grand nombre d'hommes, & la ruine de plusieurs chasteaux. p. 118

12 : Cassandro y de Tartarie, voyant un miracle manifeste, se convertit à la foy chrestienne avec tous ses subjects. p. 121

13 : Belle ruse du Duc Galeas Sforza, avec laquelle il abusa un de ses conseillers, de la femme duquel il jouyssoit. p. 127

14 : Un escolier en un mesme temps, & en un mesme lieu jouyt de deux sienes amoureuses, sans que l'une s'apperceust de l'autre. p. 130

15 : Guillaume Duc d'Aquitaine, apres avoir esté persecuteur du siege Apostolique, se repent en fin de ses pechez, abandonne sa Duché, & s'en va incognito parmy le monde, pelerinant & faisant penitence : puis meurt saint homme. p. 138

16 : Hastiement qui fut donné à Isabelle Luncourtisane, pour avoir désobey aux commandemens du gouverneur de Rome. p. 154

17 : Gonnelle fait une peur au Marquis Niccolo de Ferrare, pour le delivrer de la fièvre quartre. Le Marquis voulust avoir sa revanche, qui fust cause de la mort du pauvre Gonnelle. p. 158

18 : Prouesse merveilleuse d'une jeune fille pour defendre son pays contre les Turcs, & comme elle fut magnifiquement guerdonnée par la Seigneurie de Venise, p. 163

19 : Origine de la très noble famille de Savoye descendue de lignee imperiale. p. 167

20 : Plaisante baye que Gonnelle fit à Ferrare aux frères mineurs

21 : La femme d'un gentilhomme se donne du bon temps amoureusement avec le compaignon de son mary, & embeguine si bien son dict mary, qu'il ne peut croire les vrais rapports qu'on luy fait de sa femme

22 : Subite ruse d'un escolier estant avec son amoureuse, pour se cacher lors que le mary vouloit entrer en sa chambre

23 : Gonnelle donne une plaisante baye à son seigneur le marquis Nicolo de Este, Seigneur de Ferrare. p. 178

24 : Facetieuse, & sale baye d'un Bargamasc à un autre Bargamasc, lequel se pensant parfumer la barbe & les cheveux de composition odoriférante, se les empastrouilla tous de puante gadoue. p. 187.

25 : Ce que fit une belle, noble & riche damoiselle après le decez de son mary, n'ayant le don de continence, & ne se voulant neantmoins remarier, & la ruse dont elle usa pour pourvoir à son affaire. p. 194

26 : Gonnelle donna une baye à la Marquise de Ferrare & sa Femme, & se delivre gentiment des rets que ladite Marquise luy avoit tendu pour s'en venger, p. 206

27 : Simon Turchi devient ennemy de Jerosme Deodati Luquois : Il se reconcilie avec luy, puis le meurtrit d'une estrange maniere, estant descouvert il est bruslé vif à Amiens, p. 215

28 : Un drappier de Lyon, pour pouvoir aller dormir la nuit avec une espousée, fait certaines paches avec un sien serviteur de boutique, & le fait coucher en son lit avec sa femme. Le serviteur oubliant les paches faites avec son maistre, continue toute nuit l'amoureux deduit avec sa maistresse & ce qui en advint, p. 240

29 : Deux amoureux faisant la court à une mesme fille, l'un n'estant si bien venu que l'autre, fait en sorte qu'il met dissension entre les deux parties, dont s'en suivit son malheur, & la fuite de l'autre, p. 253

30 : Une damoiselle nomme Anne de Buringent, fait empoisonner son mary par un à qui elle promet mariage, &

cinquième tome se consacrait quasi exclusivement à des crimes politiques dans des contrées lointaines, le sixième regroupe des histoires italiennes, à la fois récits d'amours tragiques et sanglantes et textes comiques où réapparaît le personnage bandellien du bouffon Gonnella, qui fait des tours à ses protecteurs, le marquis et la marquise d'Este. Sur ces trente nouvelles, peu sont reprises d'autres recueils de Belleforest et il est plus probable qu'elles viennent directement de la collection de Bandello, notamment du *Quatrième livre des Nouvelles*, recueil posthume regroupant des textes épars du conteur lombard, paru en italien puis en français tardivement, grâce au succès des *Histoires tragiques* de Belleforest. Ici, le succès du traducteur précède celui de l'auteur original. De plus, chaque histoire est adressée à un noble italien, procédé typiquement bandellien que Boaistuau et Belleforest avaient délaissé.

Par-delà cette dénonciation du faussaire, Belleforest se pose en auteur reconnu des histoires tragiques, se détachant de Bandello et faisant par lui-même autorité en matière d'histories tragiques. L'attaque souligne l'importance de l'éditeur, partenaire mais aussi complice de l'auteur (qu'il soit faussaire ou pas), dans la production des histoires tragiques.

Entre les auteurs et les lecteurs, l'éditeur joue le rôle d'intermédiaire et contribue à créer le succès d'un genre. Il n'est pas un simple exécutant, transmetteur fidèle de l'œuvre de l'auteur : il peut exercer une forme d'influence sur les auteurs, se faire l'écho d'une demande du lectorat. En publiant massivement de manière concentrée des histoires tragiques, les éditeurs peuvent créer un marché, promouvoir un genre. L'examen des privilèges accordés ou pas aux éditeurs permet de voir concrètement l'organisation de la publication des histoires tragiques et ses enjeux commerciaux.

#### *Éditions avec ou sans privilèges : les enjeux commerciaux de l'histoire tragique*

D'après Henri Falk, qui en retrace l'histoire, le privilège a d'abord été inventé comme une mesure de protection des libraires aux débuts de l'imprimerie, afin qu'ils ne perdent pas le bénéfice des ouvrages qu'ils éditent. Par la suite, il devint une pièce essentielle dans le contrôle des publications par le Parlement et par le roi au seizième siècle. De durée variable, de deux à dix ans, il est censé accorder l'exclusivité de l'exploitation d'un livre à un éditeur mais ne s'avère pas très efficace contre les publications parallèles, comme on l'a vu dans le

---

depuis elle empoisonne son père, sa sœur, & deux de ses petits neveux, & de ce qui s'en suivit, p. 260

cas de Belleforest. Comme l'a montré Henri-Jean Martin, les privilèges inventés en 1563 constituent pour le pouvoir royal « un moyen de contrôle au moins théorique sur tout ce qui se publie<sup>580</sup>. » Il n'en reste pas moins que le privilège, lorsqu'il figure dans une édition, en général en début ou en fin d'ouvrage, donne des indications sur les *realia* du marché de l'époque et mérite donc un examen attentif.

L'éditeur pourrait être à la source du projet d'écriture, comme nous l'indique le privilège du roi accordé à l'éditeur Vincent Norment repris par Robert Le Mangnier dans son édition du *Second tome des Histoires tragiques* de Belleforest :

Copie du privilege.

Charles par la grace de Dieu Roy de France, à nos amez & feaux Conseillers tenans nos cours de Parlement de Paris, Rouen, Tolose, Bordeaux, Dijon, Aix, Grenoble, Bretagne, Baillisz, Prevosts & Seneschaux esdicts lieux, Lyon, Poitiers, Orleans, Bourges, Angers, Champagne : & à tous nos autres Justiciers salut & dilection ; receu avons l'humble supplication de nostre bien aimé Vincent Norment, Libraire en nostre bonne ville de Paris, lequel nous a fait remonstrer que defunct *Vincent Sertenas, son beau pere, avoit (peu devant son trespas) fait traduire avec grands frais, dixhuict histoires Tragiques, extraites des œuvres Italiennes de Bandel : les six premieres par Pierre Boistuau, surnommé Launay : les douze suyvantes par François de Belleforest Commingeois, faisant ensemble le premier tome des dictes histoires : dont ledict defunct Sertenas n'a peu retirer ses deniers par luy frayez en la premiere impression & traduction d'icelle. Pource que nonobstant le privilege par nous donné au dict Sertenas, plusieurs Libraires & Imprimeurs, tant de nostre ville de Lyon qu'autres Villes de nostre Royaume, ont soudainement, apres la premiere impression d'icelles, fait imprimer & vendu les dictes histoires, au grand prejudice & interest de la veufve & heritiers dudict Sertenas<sup>581</sup>. D'avantage a iceluy Norment, puis peu de temps en ça, recouvert & fait traduire à grands frais le second tome des histoires tragiques, extrait de l'Italien de Bandel, contenant encor dixhuict histoires, traduites & enrichies outre l'invention de l'auteur, par François de Belleforest Commingeois, lesquelles n'ont encor par cy devant esté mises, ne veues en nostre langue Française. Lesquels deux tomes il feroit volontiers imprimer, mais il doute que pour le frustrer de ses justes labours, frais & impenses, aucuns autres les voulussent faire imprimer, s'il n'avoit sur ce nos lettres de provision, humblement requerant icelles. NOUS à ces causes inclinant liberalement à la supplication dudict Norment, à iceluy avons donné & octroyé de nostre grace especial, donnons & octroyons par ces presentes, privileges, licence, congé & permission de nouveau faire imprimer ledict premier tome, & faire imprimer ledict second tome, contenans trente six histoires, traduites & enrichies, comme dessus iceux exposer en vente, jusques au temps & terme de*

<sup>580</sup> Henri-Jean Martin, *op. cit.*, p. 440.

<sup>581</sup> Nous soulignons le passage.

six ans, à compter du jour qu'elles ser ont achevees d'imprimer. Pendant lequel temps avons tresexpressément inhibé & defendu, inhibons et defendons à tous autres Libraires, Imprimeurs, & tous autres qu'il appartiendra, d'icelles imprimer ou exposer en vente, sans le consentement dudict exposant. Sur peine aux contrevenans de confiscation des dictes livres, d'amende arbitraire, & de tous despens, dommages & interests dudict exposant. Auquel en outre avons permis & permettons, qu'en mettant ou faisant mettre au commencement ou à la fin desdicts livres un sommaire ou extraict du contenu en ces presentes, elles soyent tenues pour suffisamment notifiées & venues à la cognoissance de tous : sans qu'aucun en puisse preteindre cause d'ignorance. Si vous mandons, & à chacun de vous si comme il appartiendra, commandons, & expressément enjoignons, que de nos presens privilege, congé, licence & permission, & de tout le contenu cy dessus, vous faictes jouyr & user pleinement & paisiblement (tous troubles & empeschemens à ce contraires cessans.) Et à ce faire & souffrir contraignez ou faictes contraindre par toutes voyes deues & raisonnables. Nonobstant oppositions ou appellations quelconques, & sans prejudice d'icelles, pour lesquelles ne voulons estre differé. Car tel est nostre plaisir. Nonobstant comme dessus, & quelconques lettres à ce contraires. Et pource que de ce present ottroy & privilege lon pourroit avoir affaire en plusieurs lieux. Nous voulons qu'au vuidimus d'icelles, verifiées par l'un de vous avec & feux notaires & secretaires, ou par devant deux notaires Royaux soy soit adjoustee comme au present original.

Donné à Paris le douziesme jour de Juin, l'an de grace mil cinq cens soixante cinq. Et de nostre regne le cinquiesme. Ainsi signé par le conseil, DECOURLAY, & scelle sur simple queue, de cire jaune<sup>582</sup>.

Ce privilège, qui figure de manière intégrale dans l'édition de Robert Le Mangnier, alors que la plupart des ouvrages ne donnent généralement qu'un extrait du privilège, permet de voir concrètement les enjeux commerciaux des histoires tragiques, lancées par Sertenas peu avant sa mort et reprises par ses successeurs : la publication de cette œuvre est clairement désignée comme un investissement, et comme un bon investissement, puisque l'ouvrage de Boastuau a connu un grand succès et a donné lieu à des suites. L'éditeur aurait directement commandé une traduction à un de ses auteurs, Boastuau, spécialisé dans la compilation et les traductions, lançant ainsi le genre. L'éditeur devient un élément essentiel du projet, voire son moteur, et il n'est pas impossible que le succès du genre ait été prolongé par des commandes d'éditeurs aux auteurs polygraphes comme Belleforest. Le privilège permet une continuité des activités commerciales entre associés et héritiers, par-delà la mort du premier éditeur : Le Mangnier, héritier de Norment, lui-même collaborateur de Vincent Sertenas, tient à conserver ses droits sur l'ouvrage qui paraît parallèlement en Italie, puisque César et Jérôme Farine publient le troisième et le quatrième tomes des histoires tragiques en 1569 et 1571, à Turin,

<sup>582</sup> Belleforest, *Second tome des histoires Tragiques*, Paris, Le Mangnier, 1578, f° ij-iii.

sans aucun privilège. Ces publications à l'étranger (c'est-à-dire hors des limites théoriques d'application des privilèges) font l'objet d'une réprimande et d'une critique dans le privilège du cinquième tome chez Jean Hulpeau à Paris :

#### EXTRAIT DU PRIVILEGE.

Par grace & privilege du Roy, est permis à Jean Hulpeau Libraire, d'imprimer ou faire imprimer, mettre en vente, ou distribuer une ou plusieurs fois, le cinquième Tome des histoires Tragiques, de l'invention de François de Belleforest Commingeois, le succès & événement desquelles est pour la plus part recueilly des choses advenues de nos tre temps, & des histoires anciennes. Et fait défense ledit seigneur à tous Libraires, imprimeurs ou autres de non imprimer, vendre ny distribuer en ses païs, terres & seigneuries, autres que ceux qu'aura imprimé ledit Hulpeau, sur les peines contenues esdictes lettres, et ce jusques au terme de six ans, à compter du jour & date qu'ils seront parachevez d'imprimer, comme est contenu par lettres patentes, sur ce données à Paris, le sixième jour de May, mil cinq cens soixante et dix ; Par le Roy en son conseil estably pres Monseigneur le Duc. Signé Thielmont.<sup>583</sup>

Malgré les peines encourues théoriquement par les éditeurs faussaires, les privilèges ne garantissent pas le monopole d'un libraire, d'autant plus que, comme le rappelle Henri Falk, il y avait un décalage entre les éditeurs parisiens qui en étaient détenteurs et leurs confrères en province qui ne savaient pas toujours si le privilège était détenu ailleurs. C'est en 1623, à la demande de Richelieu, que les privilèges sont plus scrupuleusement respectés et deviennent des instruments plus précis de contrôle et de censure, le cardinal ajoutant quatre censeurs d'office chargés d'examiner les ouvrages. Avant cette période, la législation est moins contraignante.

Les recueils de Poissenot et Habanc ont été publiés avec des privilèges, ils n'ont pas connu d'éditions pirates, ce qui serait un signe d'un moindre succès par rapport à ceux de Belleforest. Les éditions pirates consacrent un auteur reconnu, et non des débutants comme Habanc ou Poissenot. Ce phénomène est confirmé au début du dix-septième siècle, notamment chez le deuxième grand auteur à succès d'histoires tragiques, François de Rosset, maintes fois réédité.

Ainsi, on peut voir plusieurs éditeurs de Rosset détenir des privilèges pour exploiter le succès du recueil, juste après la mort de l'auteur : en 1619, Pierre Chevalier publie les histoires tragiques de Rosset et fait figurer en tête de l'ouvrage le privilège du roi, obtenu

---

<sup>583</sup> Belleforest, *Le cinquième tome des histoires Tragiques*, À Paris, chez Jean Hulpeau, 1572. AVEC PRIVILEGE DU ROY, p. 446.

<sup>584</sup> Henri-Jean Martin, *op. cit.*, tome 1, p. 337.

quelques mois avant la mort de Rosset :

#### Privilege du Roy

Loys par la grace de Dieu, Roy de France & de Navarre. A nos amez et feaux les gens tenans nos Cours de Parlements, Baillifs, Senechaux, Prevosts, ou leurs Lieutenants & autres nos justiciers & officiers qu'il appartiendra, salut, nostre cher, & bien aymé Pierre Chevalier, Imprimeur & Libraire juré à Paris, nous faictes dire & remonstrer qu'il luy a esté mis es mains par le sieur du Rosset, *Les Histoires memorables & tragiques de ce temps*, qu'il desireroit faire imprimer ainsi que bon luy semblera, pour veu qu'autres que luy ne les puissent vendre ny debiter de six ans sans sa permission : requérant humblement à ceste fin nos lettres. Pour ce est-il que desirant subvenir audit Chevalier luy avons permis & accordé permettons & accordons qu'il puisse lui seul imprimer ou faire imprimer les dictes Histoires durant le temps & termes de six ans entiers et consecutifs, à compter du jour que le dit livre sera achevé d'imprimer avec deffenses à toutes personnes, de quelque estat, qualitez & conditions qu'ils soient d'imprimer ni exposer en vente ledict livre en cestuy nostre Royaume & hors iceluy, sur peine de confiscation des exemplaires, de trois mil livres d'amende, moitié à nous et l'autre moitié au dict suppliant : lequel sera tenu en ce faisant mettre deux exemplaires du dict livre en nostre Bibliotheque. Si donnons en mandement à chacun de vous que de nos presents Privilege, Congé, permission, vous faictes & laissez le dict Chevalier, et ceux qui auront droict de luy jouyr & user plainement & paisiblement sans luy faire mettre ou donner aucun empeschement, au contraire lequel si faict mis ou donné luy estoit vous le faictes incontinent & sans delay, reparer et remettre au premier estat & deub : et à ce faire souffrir & obeir contraignez ou faictes contraindre par toutes voyes deues & raisonnables tous ceux qui seront à contraindre, et pour ce que de ces presentes l'on pourra avoir affaire en divers lieux, vouees. auvidimus d'icelles par l'un de nos amez et feaux. Conseillers, Notaires, & Secretaires. Foy soit adjoustee comme au present original. Car tel est nostre plaisir, non obstant oppositions ou appellations quelconques : pour lesquelles, et sans prejudice d'icelles, nous voulons l'execution des presentes estre differees, et quelques autres lettres à ce contraires : Donnees à Paris le vingt-uniesme jour d'Aoust, l'an de grace mil six cens dix neuf. Et de nostre regne le dixiesme.

Par le Conseil,

Signé Hardy.<sup>585</sup>

On voit apparaître cependant en 1623 une édition augmentée des *Histoires tragiques* intitulée *Seconde partie des histoires Tragiques* publiée par François Huby, qui fait figurer lui aussi un privilège de neuf ans datant de 1619, quelques temps après le décès de l'auteur. En changeant le titre de l'ouvrage en augmentant légèrement le volume, Huby peut ainsi exploiter le succès commercial de l'ouvrage de Rosset, de manière parallèle, avec un privilège

---

<sup>585</sup> Rosset, *Histoires tragiques*, À Paris, chez Pierre Chevallier, 1619. Avec privilege du Roy.

pris quelques mois après Chevalier :

Extraict du Privilege du Roy

Par grace & privilege du Roy, il est permis à François Huby, maistre imprimeur & marchand Libraire à l'Université de Paris, d'imprimer ou faire imprimer, & d'exposer en vente un livre intitulé, *Seconde partie des Histoires tragiques & estranges de ce temps*, & ce jusques au terme de 9. ans finis & accomplis, à compter du jour & date que le dict livre sera achevé d'imprimer. Pendant lequel temps deffenses sont faictes à tous Imprimeurs, Libraires & autres, de quelque estat, qualité ou condition qu'ils soient, de non imprimer, vendre, contrefaire ou alterer ledit livre, ou aucune partie d'iceluy, sur peine de confiscation d'iceux, & d'amende arbitraire, nonobstant clamour de Haro, Chartre Normande, & lettres à ce contraires. Voulans que mettans par un bref le contenu en ces presentes, au commencement ou à la fin desdicts livres, il serve de signification, & soit de tel effect, force & vertu, & tout ainsi que si l'original estoit particulièrement signifié, & entièrement inseré : Car tel est nostre plaisir, nonobstant quelconques lettres à ce contraires. Donnée à Paris le 19. jour de Novembre 1619. & de nostre regne le 10.

Par le Roy en son Conseil.

Signé en queue, FOULLE.

THIBAUT<sup>586</sup>.

D'autres libraires exploitent le succès de Rosset sans privilège, comme le Lyonnais Nicolas Gay qui republie Rosset en 1639. Le privilège garantit et conforte la mainmise des éditeurs parisiens mais n'empêche pas une exploitation provinciale différée et concurrente : il ne sert pas de rempart contre la multiplication des éditions pour cette œuvre à succès, et la multiplication des éditions pirates souligne au contraire l'engouement du public pour les histoires tragiques.

*Profil des éditeurs*

Y a-t-il des points communs entre ces différents éditeurs, travaillaient-ils ensemble ou bien étaient-ils concurrents ? Là encore, il ne s'agit pas de dresser une biographie de ces éditeurs mais de dégager un profil commun de libraire-éditeur d'histoire tragique, à partir de certaines concordances, comme pour les auteurs de recueils d'histoires.

---

<sup>586</sup> Rosset, *Histoires tragiques*, À Paris, chez François Huby, 1623. Avec privilege du Roy.



L'examen du corpus montre que trois grands pôles éditoriaux ont diffusé les histoires tragiques : de 1559 à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les principaux éditeurs d'histoires tragiques se trouvaient à Paris et à Lyon. Au XVII<sup>e</sup> siècle, à partir des années 1620, Rouen se met à éditer de tels textes. Le cas de la collection Belleforest est à ce titre exemplaire, puisque les *Histoires tragiques* de l'écrivain commingois ont été publiées tout d'abord à Paris puis à Paris et à Lyon ainsi qu'à Turin et enfin à Rouen. C'est donc dans les grands pôles éditoriaux traditionnels du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles que se trouvent les histoires tragiques. Il faut noter qu'il est difficile de trouver aujourd'hui l'ensemble de la collection publiée par un même éditeur, si ce n'est l'édition lyonnaise de Rigaud ou l'édition rouennaise de L'Oyselet. En effet, la plupart des séries complètes de la collection conservées aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale ou à la Bibliothèque de l' Arsenal<sup>587</sup> sont constituées d'ouvrages dépareillés, les éditions *princeps* parisiennes se mêlant aux rééditions provinciales. Les différents volumes ne suivent pas l'ordre chronologique et il n'est pas rare de trouver des premiers tomes publiés après les derniers volumes de l'ensemble, suivant les éditeurs. Cela indique que les éditeurs ne se lançaient pas tous dans des reprises complètes de la collection : Belleforest n'a pas publié l'ensemble de sa collection chez un même libraire parisien, il a confié ses tomes à Vincent Sertenas, à Robert Le Mangnier, à Jean de Bordeaux, à Jean Hulpeau et à Emmanuel Richard. C'est lors des reprises en province qu'un même éditeur publie l'ensemble, c'est-à-dire une fois que le succès des recueils a été vérifié. À Lyon et à Rouen, certains imprimeurs ont des situations de quasi-monopole ou d'extrême importance, ce qui peut expliquer également une publication intégrale, contrairement au fourmillement des libraires parisiens de la rue Saint-Jacques ou du Palais : le puissant libraire lyonnais Rigaud, spécialisé en prose et en fictions romanesques à succès, publie la collection Belleforest entre 1581 et 1596<sup>588</sup>, publiant successivement les tomes 5, 6, 2, 4, 3, 7 et 1. Comme on le voit d'après les dates, il commence par publier le tome V, publié pour la première fois par Jean Hulpeau à Paris en 1572, puis le tome VI qui date de 1582, reprenant ainsi les publications les plus récentes et, ayant sans doute remporté un succès commercial suffisant. Après la mort de Belleforest et donc la fin de la production de la série, Rigaud reprend progressivement les autres tomes. Ses héritiers adopteront à partir de 1597 la même politique de reprise sans ordre chronologique<sup>589</sup>.

<sup>587</sup> On trouve ainsi à la Bibliothèque Nationale une série publiée entre 1579 et 1604 à Rouen, Lyon et Paris : le tome I est publié à Rouen par Pierre Calles en 1601, le deuxième à Lyon par E. Plessis en 1579, le troisième à Lyon par Rigaud en 1594, le quatrième à Paris par G. Buon en 1580, le cinquième à Rouen par P. L'Oyselet en 1604, le sixième à Lyon par César Farine en 1583, et le dernier à Rouen par L'Oyselet en 1604.

<sup>588</sup> Cette série peut se consulter à la bibliothèque Méjanès d'Aix-en-Provence (C.6413)

<sup>589</sup> On trouve à la Bibliothèque Nationale une série lyonnaise publiée par Rigaud et ses héritiers en format in-12 : les tomes III, V et VII sont dus à Benoist Rigaud, les tomes I, II, IV viennent de Pierre Rigaud, fils de Benoist, et

Des éditeurs rouennais comme L' Oyselet et Pierre Calles s'associer ont pour présenter la collection complète au début du XVII<sup>e</sup> siècle, les sept volumes in-16 paraissant entre 1603 et 1604.

La publication d'histoires tragiques relève -t-elle d'une stratégie éditoriale ? Les éditeurs se contentent-ils de publier ce qui leur est proposé en termes de littérature contemporaine, ou bien essaient-ils de pousser des écrivains à s'illustrer dans tel ou tel genre à succès ? Y a-t-il une relation d'émulation voire de commande entre l'éditeur et l'auteur ? Michel Simonin s'était interrogé sur ce point dans son article « Peut-on parler de politique éditoriale au XVI<sup>e</sup> siècle ? Le cas de Vincent Sertenas, libraire du Palais. » Il montre que Sertenas, éditeur de Ronsard et de Nicolas Herberay des Essarts, le traducteur français des *Amadis de Gaule*, a beaucoup publié de nouveautés, dont certaines œuvres de poètes modernes comme Olivier de Magny et Le Caron et des traductions d'ouvrages récents comme les *Diverses leçons* de Pedro Mexia et *L'Histoire plaisante et facétieuse de Lazare de Tormès*. Ce choix de publier les nouveautés est un pari de l'éditeur mais engage ensuite l'éditeur dans un maintien des œuvres à succès assez variées qui vont de ses livres religieux aux *Amadis*, au *Décameron*, en passant par Marot et par d'autres poètes modernes :

Lorsque leur intérêt commercial est apparu, Sertenas et ses partenaires se sont efforcés d'en conserver l'exclusivité. [...] Il aurait pu en aller ainsi pour les Histoires tragiques<sup>590</sup>.

Ainsi, Sertenas avait déjà publié *Le théâtre du monde*, le *Bref discours* et *l'Histoire des amans fortunez* de Boaistuau en 1558, avant de publier le premier recueil *d'Histoires tragiques*, en 1559. À ce titre, Boaistuau était considéré comme une valeur sûre parmi les auteurs modernes, ce qui est confirmé par les articles élogieux le concernant dans les *Bibliothèques* de La Croix du Maine et Du Verdier. L'autorité de l'auteur du *Théâtre du monde* a pu ainsi contribuer à l'édition des *Histoires tragiques*, alors que comme le dit Michel Simonin, « rien ne laissait présager la vogue des volumes de Boaistuau et de Belleforest, surtout pas la fortune italienne des *Novelle*, demeurée modeste jusqu'en 1560. De plus, le passage d'une langue à une autre n'obéit à aucune recette garantissant le succès<sup>591</sup>. »

---

datent respectivement de 1616, 1616 et 1610 ; le quatrième tome émane de César Farine et date de 1583. Là encore, l'ensemble est hétéroclite mais sort pratiquement en entier d'un même atelier.

<sup>590</sup> Michel Simonin, « Peut-on parler de politique éditoriale au XVI<sup>e</sup> siècle ? Le cas de Vincent Sertenas, libraire du Palais », in *Le livre dans l'Europe de la Renaissance*, Actes du XXVIII<sup>e</sup> colloque international d'Études humanistes de Tours, Promodis, Édition du Cercle de la librairie, p.271.

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 274.

Le cas de Vincent Sertenas illustrerait donc une forme de compromis entre le pari d'un libraire en faveur d'une forme inédite, traduite de l'italien et l'assurance de bonnes recettes grâce à l'autorité et à la réputation de l'auteur. Si, comme le dit Michel Simonin, « les libraires du Palais ne jouèrent que par les succès commerciaux<sup>592</sup> », alors l'histoire tragique a vite constitué un marché rentable pour l'éditeur. À ce titre, le succès de la collection Belleforest confirme le « pari » de Sertenas. La prise de risque reste contrôlée. L'absence d'inventaire de Vincent Sertenas ne permet pas de voir l'ampleur de sa politique éditoriale, mais on peut déterminer un profil d'éditeur d'histoires tragiques comme genre à succès. Le succès des *Histoires tragiques*<sup>593</sup> de Boaistuau n'a pas profité qu'à Vincent Sertenas mais également à son neveu le libraire Gilles Robinot et à Benoist Prevost qui ont publié l'ouvrage la même année que Sertenas.

---

<sup>592</sup> *Id.*

### *Le cas de Benoist Rigaud, éditeur à succès lyonnais*

Nous pouvons reprendre les interrogations de Michel Simonin et examiner d'autres éditeurs d'histoires tragiques, postérieurs à Vincent Sertenas. Ce profil se retrouve chez Benoist Rigaud, éditeur lyonnais de Belleforest. D'après la *Bibliographie lyonnaise* d'Henri Baudrier<sup>594</sup>, Rigaud, actif de 1555 à 1597, a été un des principaux éditeurs de Lyon. Il a été imprimeur des lettres du roi et des ordonnances royales jusqu'à la fin des années 1560 et s'est spécialisé ensuite dans les publications de livres à bon marché, avec une mauvaise qualité d'impression et de papier. A sa mort, en 1597, son commerce était florissant. D'après Henri Baudrier, « il s'est appliqué surtout à publier les œuvres poétiques et historiques françaises et à vulgariser les recherches sur le droit, la médecine<sup>595</sup>. »

Si l'on examine la liste de ses nombreuses publications, on voit se dégager très nettement des publications d'ouvrages poétiques comme *L'Amalthée*, les poèmes de Tahureau, de Desportes ou de Pibrac mais aussi un massif de récits et de recueils de contes réputés à la Renaissance comme *Les comptes du monde aventureux*, les *Nouvelles récréations et joyeux devis* de Bonaventure des Périers (publié en 1571) et *Les facétieuses nuits de Straparole* ou bien des textes médiévaux adaptés ou modernisés comme *Les trois livres des visions d'Ogier le Danois*, *l'Histoire amoureuse de Floire et Blanchefleur* (1570) ainsi que les fameux *Amadis de Gaule*, republiés entre 1575 et 1615 par Rigaud et ses héritiers. Parallèlement, on trouve un ensemble important de textes de compilation scientifique et philosophique qui connaissent un certain succès comme *Le théâtre du monde* de Boaistuau (publié pour la première fois par Sertenas puis repris par Rigaud en 1584) mais également des textes à grande diffusion, adressés à un public large, comme les Almanachs ou les « discours mémorables » relatant des phénomènes astronomiques considérés comme miraculeux, comme la *Prédiction merveilleuse sur les éclipses* ou des textes brefs relatant des faits d'actualité comme la *Pitoyable nouvelle et récit digne de mémoire & admirable du voyage & envahissement fait par les Moschovites sur le royaume de Poloine, en l'an 1563, tourné de latin en français* ou le *Discours espouvantable de l'horrible tremblement de terre advenu en la ville de Tours, Orléans et Chartres*, publié en 1579. Ces textes brefs et anonymes, ces canards, constituent une part considérable des productions de Rigaud<sup>596</sup> et se rapprochent par

---

<sup>594</sup> Henri Baudrier, *Bibliographie lyonnaise*, 3<sup>e</sup> série, Lyon, Louis Brun, 1897, p. 175-495.

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>596</sup> Roger Chartier remarque dans son *Histoire de l'édition française* qu'« À Lyon, le marché des canards est dominé par un imprimeur, Benoist Rigaud, qui imprime près du quart des éditions faites dans la ville. » (tome I, p. 497)

leurs thématiques de histoires tragiques de Belleforest publiées en 1581 (cinquième tome des *Histoires tragiques*), en 1591 (deuxième tome), en 1594 (troisième et quatrième tomes) puis en 1595 (septième tome) et en 1596 (premier tome regroupant les six nouvelles de Boaistuau et les douze premières histoires de Belleforest). Rigaud publie ainsi les histoires tragiques parallèlement à d'autres éditeurs, de manière concurrentielle, les privilèges du roi ne freinant pas réellement les rééditions illicites. Cet emballement des publications d'histoires tragiques à partir de 1581 jusqu'à la mort de Rigaud illustre une concurrence entre les différents éditeurs parisiens et lyonnais, cherchant à exploiter l'œuvre à succès de Belleforest. En 1582, en 1588 et 1589, Rigaud republie *Le Printemps d'Yver*, publié pour la première fois en 1572 par Abel L'Angelier. On peut considérer que Jacques Yver a sans doute bénéficié de la vogue de Belleforest puisque son ouvrage a été réédité en 1574 par Ruelle, par Borel en 1575, par Moreau en 1588 en gros caractères, et enfin par Nicolas Bonfons en 1588. Tous ces libraires sont parisiens et certains ont édité d'autres recueils d'histoires tragiques, comme Ruelle et Nicolas Bonfons, éditeur des *Epithomes de cent histoires tragiques* d'Alexandre Van de n Bussche en 1581. Rigaud exploite donc un ouvrage qui a déjà connu un certain succès à Paris. L'éditeur lyonnais dans les années 1580-1590 comme Sertenas dans les années 1550-1560 se sert de l'histoire tragique comme valeur sûre, entraînant de bonnes recettes, tout comme les *Amadis de Gaule*. À la fois éditeur de Belleforest et des canards et des almanachs, Rigaud pourrait être un point de passage entre les recueils d'histoires tragiques édités en volumes, et les faits divers racontés sur feuilles volantes et mauvais papier.

Les héritiers de Benoist Rigaud ne vont pas se tromper sur le succès de ces textes et reprennent la publication d'histoires tragiques sur feuilles volantes ou en volume comme *l'Histoire tragique des amours du brave Florimond et de la belle Clytie* de Blaise de Saint-Germain, publiée par Pierre Rigaud en 1607, dans un format d'in-12.

Parallèlement, on peut voir que Jean Oudot, le fondateur de la Bibliothèque bleue de Troyes a lui-même édité des histoires tragiques sous forme de canards, comme *l'Histoire tragique d'un gentilhomme savoyard, qui ayant trouvé sa femme adultere, la fit tuer par ses deux enfans propres, avec une fille qu'elle avait eue en son absence, et depuis tua luy mesme ses deux enfans : au mois de febvrier, mil six cens cinq*. *Histoire autant veritable que pitoyable, jouxte la copie imprimée à Lyon*. Cette double production induit un double lectorat, un large public, populaire, et un public plus fortuné capable d'acheter des volumes. Cette mise en circulation parallèle des deux types de textes a pu favoriser des échanges entre les deux genres, des formes d'hybridation à la fois chez les lecteurs et chez les auteurs.

## *Géographie des éditeurs d'histoires tragiques*

La localisation géographique des éditeurs indique que bon nombre de libraires du Palais, où se réunissent tous ceux qui sont intéressés par les nouveautés littéraires, vont s'intéresser à l'histoire tragique : Vincent Sertenas, Mathieu Guillemot, éditeur des *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques* de Vérité Habanc, et Toussaint du Bray qui s'impose au début du XVII<sup>e</sup> siècle après la disparition de la génération de L'Angelier et Guillemot, éditeur de romans sentimentaux, de poésies et du *Théâtre tragique* de Boitel (1622) ainsi que de *L'histoire des amours tragiques de ce temps* de Laffemas (1606), ont leurs boutiques dans le même quartier, à différents moments de la période, illustrant une forme de continuité dans l'édition du genre de 1559 à la fin des années 1620. De même, les libraires travaillent ensemble et éditent tous le même type d'histoires tragiques : ainsi, Mathieu Guillemot, actif entre 1584 et 1610, a travaillé avec Abel L'Angelier, son voisin au Palais, éditeur de Jacques Yver et du *Promenoir de Monsieur de Montaigne* de Marie de Gournay. Claude Collet, éditeur des *Histoires tragiques* de Malingre, actif dès 1606, aurait étalé sur le Pont Neuf et avait sa boutique rue Saint-Jacques. Au Palais, figurent également Claude Rigaud, Gervais Alliot, éditeur de Camus, et Jean Richer, qui publia le *Mercure françois*, source inépuisable de faits divers propres à fournir en sujets les auteurs d'histoires tragiques. La rue Saint-Jacques regroupe tous ces libraires concurrents ou partenaires qui éditent le même type d'œuvres, et il n'est pas rare que des libraires du Palais aient une boutique rue Saint-Jacques, dont ils délèguent la gestion à un associé ou un prête-nom. Ce foisonnement d'éditions parallèles illustre bien le succès du genre et la concentration des éditeurs, condition d'une stratégie éditoriale. Il n'est pas rare de lire dans les préfaces et autres textes liminaires des protestations de l'auteur contre des éditions pirates de ses œuvres ou contre des publications fautives ou mal faites. Ainsi, Belleforest s'en prend aux éditeurs et aux faussaires qui publient ses recueils sans sa permission. On ne dispose pas de preuve de commande directe des éditeurs aux auteurs d'histoires tragiques, mais la concentration des éditeurs au Palais peut laisser à penser que les auteurs d'histoires tragiques étaient conscients de l'emballement éditorial que suscitait le genre.

Il n'est pas certain qu'une telle concentration de libraires ait favorisé un renouvellement du genre. Au contraire, si l'on fait l'hypothèse que les auteurs écrivaient directement pour les éditeurs ou bien en étant convaincus par avance de trouver des éditeurs complaisants et un public avide, les histoires tragiques ont dû être vite réduites à une formule, à un schéma répété de recueils en recueils, pour plaire au public et aux éditeurs, le genre

survivant par la répétition plus que par la modulation, comme un patron à suivre.

Cette publication importante des histoires tragiques va de pair avec l'émergence de libraires spécialisés en œuvres littéraires, dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle et le choix de publier des histoires tragiques peut s'interpréter comme une reconnaissance du succès commercial de la fiction. Ainsi, dans son ouvrage *Un éditeur d'œuvres littéraires au XVII<sup>e</sup> siècle : Toussaint du Bray (1604-1636)*, Roméo Arbour<sup>597</sup> rappelle que les œuvres non littéraires constituent huit pour cent des publications de Du Bray qui a publié notamment Charles Sorel et Gomberville. Toussaint du Bray s'était spécialisé dans la publication de nouveautés et a édité plus de cent vingt fictions narratives, de l'histoire tragique au roman sentimental, comme ceux de Des Escuteaux, Nervèze, Honoré d'Urfé, mais aussi des histoires de Vital d'Audiguier ou de Laffemas.

Les éditeurs rouennais qui vont se mettre à publier des histoires tragiques à partir des années 1630 comme David Ferrand, Daniel Loudet ou Pierre Calles ne sont pas les premiers exploitants des histoires tragiques : ils entretiennent le succès du genre en republiant des recueils, sans pour autant publier pour la première fois, comme le montre Jean-Dominique Mellot<sup>598</sup> qui parle d'une « réédition traditionnelle », à propos de la reprise des *Histoires tragiques* de Rosset par la veuve de Louis Behout en 1688. À ce titre, ils n'ont sans doute pas de dimension motrice dans la propagation du genre et dans le succès; ils ne sont que des continuateurs et pas des émulateurs qui auraient pu favoriser le développement du genre par leur collusion ou leur proximité avec les auteurs. Les éditeurs rouennais, très nombreux entre 1600 et 1620, (on en compte une trentaine en 1625), ne font pas tous du travail de grande qualité et Henri-Jean Martin a rappelé le nombre important d'« imprimeurs en chambre, qui travaillent fort mal, mais à un prix si bas qu'ils défient toutes les concurrences<sup>599</sup>. » Lorsqu'il retrace le parcours de David Ferrand, éditeur de *La Muse normande*, poème satirique connu à Rouen au début du dix-septième siècle, Jean-Dominique Mellot souligne cet aspect :

Loin de briller par le soin apporté à ses publications, il se fait pourtant un nom dans le métier en prenant pour spécialités dans les années 1620 les

---

<sup>597</sup> Roméo Arbour, *Un éditeur d'œuvres littéraires au XVII<sup>e</sup> siècle : Toussaint du Bray (1604-1636)*, Genève, Droz, 1992, 396 p.

<sup>598</sup> Jean-Dominique Mellot, *L'édition rouennaise et ses marchés, vers 1600-1730 : dynamisme provincial et centralisme parisien*, Paris, Ecole des Chartes, 1998, p. 373.

<sup>599</sup> Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoir et société au XVII<sup>e</sup> siècle (1598-1701)*, Genève, Droz, 1969, tome 1, p. 322.

« nouvelles » puis la poésie locale et la veine patoise<sup>600</sup>.

On observe un décalage temporel entre les premières éditions parisiennes et les reprises rouennaises, qui montre qu'il y a une période d'attente dans le transfert des modes entre la capitale et la province. Ainsi, Pierre Calles reprend le septième tome de la collection Belleforest en 1604, soit neuf ans après Rigaud qui n'était pas lui-même le premier éditeur de ce dernier tome, publié par le Parisien Gervais Mallot en 1582, avec privilège du roi, quelques mois avant la mort de Belleforest, le 1<sup>er</sup> janvier 1583. *Le Printemps* de Jacques Yver, après avoir été réédité cinq fois entre 1572 et 1588, est finalement repris par Nicolas Angot en 1618 à Rouen. De même, au XVII<sup>e</sup> siècle, Daniel Loudet republie *Les histoires tragiques* de Malingre en 1651, alors qu'elles avaient été publiées pour la première fois à Paris par Claude Collet en 1635. Le massif camusien ne fait pas exception : si la première parution des *Occurrences remarquables* de Camus s'opère chez François Vaultier à Rouen, on constate que l'évêque de Belley republie *Les événements singuliers* (publiés pour la première fois à Lyon chez Jean Caffin en 1628) à Rouen chez M. de La Motte en 1638. Ce recueil constitue, d'après Jean-Dominique Mellot, l'« un des plus grands succès rouennais de Camus<sup>601</sup> » avec des rééditions en 1637, 1638, 1643 et 1659, ainsi que le *Bouquet d'histoires* publié en 1639 et 1662. Les ouvrages de Camus sont incontournables à Rouen, tant est présente l'édition d'ouvrages religieux, due à une spécialisation dans ce domaine au début du dix-septième siècle, et de romans pastoraux<sup>602</sup>. De plus, Camus a été vicaire général de Rouen dans les années 1630-1640, ce qui a pu lui apporter une plus grande notoriété locale.

Ces éditeurs sont les plus connus et les plus actifs à Rouen, et ce n'est donc pas chez les petits libraires débutants que sont reprises les histoires tragiques, qui sont exploitées par les libraires importants de la ville, comme David Ferrand, Loudet, Calles, Lallemand, Vaultier. Rouen, proche de Paris, est un centre éditorial extrêmement dynamique. À ce propos, Jean-Dominique Mellot souligne l'habileté commerciale et l'organisation économique des libraires rouennais, qui donnent « l'image d'une économie de marché : recherche de la meilleure rentabilité, exploration des débouchés et redéfinition continue de la production et du répertoire en fonction d'eux, développement d'un commerce de longue portée, dynamique d'expansion, début de division des tâches et des ères d'influence<sup>603</sup>. »

---

<sup>600</sup> Jean-Dominique Mellot, *op. cit.*, p. 69.

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>602</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 92.



Pour eux, la republication des histoires tragiques correspond bien à un investissement dans des valeurs sûres, à une entreprise commerciale sans risque et promettant des gains substantiels, le succès du genre ayant déjà été éprouvé dans les milieux parisiens.

On observe un phénomène de cycles d'éditions associant un lieu majeur de publication et une période : Paris lance le genre de 1559 à 1580, Lyon entre en concurrence avec Paris et la rivalité exacerbe le succès du genre entre 1580 et 1630 ; ensuite viennent des éditions périphériques et tardives en province dans les années 1640 et 1650 alors que le genre n'est plus beaucoup repris par les auteurs et que la vogue des histoires est en train de s'atténuer, Rouen servant de caisse de résonance plus que de moteur, alors que les éditeurs parisiens et lyonnais ont pu être en concurrence directe dans les années 1580 et 1590, comme le montrent les multiples éditions parallèles (et pirates) de la collection Belleforest. Cette apparition tardive de Rouen est également à mettre en rapport avec l'émergence de la ville normande comme grand centre éditorial religieux à partir du deuxième quart du XVII<sup>e</sup> siècle, mais elle est surprenante pour une ville comme Rouen qui dominait pour le théâtre et les recueils de vers au début du dix-septième siècle. À ce titre, il n'y a pas de « retard » rouennais, mais il faut constater que Paris et Lyon ont seules contribué à la création de l'histoire tragique comme genre à succès, alors que Rouen a prolongé le genre chez les lecteurs, en republiant les œuvres, alors que l'histoire tragique était en train de disparaître chez les écrivains. Des éditeurs parisiens ont aussi continué à republier les recueils tard dans le XVII<sup>e</sup> siècle, comme Jacques Villery, qui reprend *Les Evénements singuliers, revus et corrigés en cette dernière édition*, en 1660.

Sur le plan matériel, on constate que la plupart des éditions de recueils d'histoires tragiques sont de petit format (in-8° pour la plus grande majorité, ou in-16°) publiés sur du papier fin et de qualité moyenne. Si l'on compare les recueils de Belleforest édités dans les années 1570-1580 et les ouvrages de Jean-Pierre Camus, on constate que le papier est de plus en plus fin et que les caractères sont de plus en plus gros, ce qui indique que les livres de l'évêque sont adressés à un plus large public et permettent une lecture plus aisée. On trouve dans l'édition des *Spectacles d'horreur* de nombreuses erreurs typographiques qui semblent témoigner de la rapidité d'exécution de l'imprimeur et indiquent des productions peu luxueuses. De plus, les manchettes figurant chez Belleforest disparaissent chez Rosset et Camus.

Après consultation des monographies très informées de R. Arbour sur Toussaint du

Bray et de Jean Balsamio et Michel Simonin sur Abel L'Angelier, nous n'avons pas trouvé d'informations sur le prix de vente de ces livres, sauf une mention de *L'histoire des amours tragiques de ce temps* de Laffemas achetée huit sols par Pierre de L'Estoile. La dimension financière est cependant importante pour ce genre et Jean-Pierre Camus, dans l'avis au lecteur des *Spectacles d'horreur*, semble en tenir compte :

Doncques cet ouvrage qui porte pour titre LES SPECTACLES D'HORREUR n'est autre chose qu'un ramas d'Histoires Tragiques, que je te donne en suite de l'Amphitheatre Sanglant, qui depuis peu est sorty de nos mains et venu dans les tiennes. Ta bonne grace à recevoir m'a obligé à ce nouveau present, sous une inscription nouvelle, la matière en estant semblable. Je fay cela pour ne t'obliger point à l'achapt ou à la lecture d'une grande file de Volum es, estant bien aise que chasque Tome face son corps à part et des taché des autres, ayant reconnu par experience que cela soulage les esprits et les bourses, et qu'il y a quantité de personnes impatientes qui se degoustent de lire quand les ouvrages sont trop gros, et mesme quand les morceaux qui les composent ne sont pas assez menus, n'ayant pas assez de vigueur ny d'haleine pour faire une longue course. Tu trouveras en ces Spectacles parmi des Histoires toutes nouvelles quelques-unes desja escrites, que j'ay recueillies en des Livres qui ne sont pas communs, et que tu trouverois difficilement ailleurs. Et je les puis appeller nouvelles en quelque maniere, parce que si l'estoffe ne l'est pas la façon l'est ; et c'est, à mon advis, ce qui donne le principal prix aux compositions<sup>604</sup>.

La parution de plusieurs volumes regroupant une matière similaire est présentée comme un principe d'économie et une forme de gain de place. De même, l'évêque, en présentant son œuvre comme un travail de compilation de textes difficiles d'accès pour un lecteur français, accentue l'aspect pratique de son projet. À notre connaissance, Camus est le seul à présenter au lecteur les avantages d'une parution en recueil aussi directement et de manière aussi pragmatique. Cependant, derrière cette annonce, on peut discerner une forme de *captatio benevolentiae*, d'ordre autant pécuniaire que rhétorique.

Sur le plan politique et religieux, il y a une concordance entre beaucoup d'éditeurs d'histoires tragiques qui sont proches de la Ligue puis de la Contre-Réforme, et véritablement hostiles au protestantisme. Gervais Mallot, éditeur du *Thresor des histoires tragiques de Belleforest* en 1581, publie de nombreux textes en faveur de la Ligue, ainsi que Guillaume Bichon, très lié à la Ligue et éditeur des *Nouvelles histoires tragiques* de Poissenot. Cette attaque du protestantisme n'est pas sans rappeler le contenu même de certains recueils (l'ouvrage d'Habanc attaque des genevois et certains textes de Camus ne cessent de fustiger

---

<sup>604</sup> Camus, *Les Spectacles d'horreur*, à Paris, chez André Soubron, 1630, f. iiij.

les protestants) ou le parcours de certains auteurs comme Rosset, protestant passé au catholicisme au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Aucun des éditeurs d'histoires tragiques du corpus n'était protestant.

Les éditeurs des histoires tragiques de Camus illustrent le cas de libraires spécialisés en littérature religieuse. Pour eux, la publication des histoires tragiques est vue sans doute comme un complément fictionnel aux œuvres religieuses, étant ainsi dans le même esprit que l'évêque de Belley. J. Cottereau, éditeur de *L'Amphithéâtre sanglant* de Camus, s'attaque au protestantisme, en publiant *l'Ample et fidelle narré de l'heureuse conversion de Pierre Marcha, sieur de Res, ministre de la Religion prétendue réformée* (1618), la *Méthode nouvelle facile et solide de convaincre de nullité la Religion prétendue réformée en tous les points controversés* (1623), le *Reveil-matin des quatre ministres* de Pierre de Salpêtré (1618) ou le *Combat contre les ministres de France* de François Véron (1620). De même, André Soubron, actif à Paris de 1625 à 1684, publie à la fois *Les Spectacles d'horreur* en 1630 et également des œuvres religieuses de Camus comme *Le renoncement de soy mesme, Eclaircissement spirituel* en 1637 ou *De la volonté de Dieu Secret ascétique* en 1638. C'est le contexte de la Contre-Réforme qui a pu pousser les éditeurs à publier de telles fictions.

### *Éditeurs à succès*

Les éditeurs qui choisissent de publier ces recueils sont basés dans les grands centres éditoriaux (Rouen, Paris, Lyon) et spécialisés en livres à succès, allant de la fiction romanesque aux ouvrages de dévotion et de miscellanées. Si l'on cherche à dresser un inventaire des publications de ces éditeurs, on constate la récurrence des ouvrages religieux, et ce tout au long de la période étudiée. Ces ouvrages connaissent un succès constant et montrent des politiques éditoriales peu hardies, nos éditeurs préférant sans doute tabler sur des succès garantis (histoires tragiques, dévotion) plutôt que de se risquer à lancer de nouveaux auteurs. Ces éditeurs ne sont pas des novateurs, mais plutôt des passeurs. Ainsi, le Rouennais Antoine Le Prévost a publié de nombreuses estampes de Pierre Le Sueur sur la Croix de Jésus Christ ainsi que des ouvrages comme *Les Œuvres de saint Cyprien* et *La Croix ou la Passion de Jésus Christ*. Richard L'Allemand, qui se trouve dans la rue des Jésuites à Rouen, face au Collège des Jésuites, publie les programmes des pièces jésuites ainsi que de nombreux ouvrages de piété. Quant à lui, le Lyonnais Benoit Vignieu publie les *Instructions* de Charles Borromée, *Le Bon Confesseur* du bienheureux Jean Eudes bienheureux. Cela

n'empêche pas des publications de fictions ou de textes plus profanes : Vignieu édite également les *Fables* de La Fontaine ainsi que des fictions galantes comme *La fidélité couronnée ou l'histoire de Parménide, prince de Macédoine*. David Ferrand publie *Les œuvres saintes* du poète baroque Jean Auvray mais aussi le *Thresor des recreations contenant histoires facétieuses et honnestes* et le *Recueil des chansons tout à boire qu'à danser* ou *Les Pucelles à regret*. Le Parisien François Huby, qui tenait boutique rue Saint-Jacques devant la porte de la Sainte Chapelle, donne lui aussi dans les ouvrages de dévotion et publie le *Premier essai des questions théologiques* de Nicolas Coeffeteau, mais également le *Roman des chevaliers de la gloire*, contenant plusieurs hautes et fameuses aventures des princes et des chevaliers, de François de Rosset, en 1613. Ce texte est un récit de fêtes pour le futur mariage du roi et a une dimension pratique immédiate, étant utilisable pour célébrer un événement politique. On constate que ces libraires travaillaient en continuité : Nicolas Le Prévoist publie *Les histoires tragiques* de Rosset en 1619 et son héritier et successeur Antoine Le Prévost publie une version augmentée de Rosset en 1700. Un même éditeur peut publier plusieurs auteurs d'histoires tragiques : ainsi, l'éditeur rouennais Daniel Ferrand a publié les *Histoires tragiques* de Claude Malingre en 1651 puis les *Histoires tragiques* de Rosset en 1665, profitant sans doute du succès du genre pour remonter à un de ses plus remarquables illustrateurs. De même, dans un même atelier, les recueils se croisent : Claude Collet publie les *Histoires tragiques* de Claude Malingre, dit sieur de Saint-Lazare, en 1635 à Paris, et quatre ans plus tard, Pierre Collet reprend les *Histoires tragiques* de Rosset. On peut noter une évolution importante dans la répartition géographique des éditeurs : plus on avance dans la période, plus les republications sont centralisées en province, notamment à Rouen, grand centre éditorial de tragédies religieuses et d'ouvrages dévots. Serait-ce le signe d'une progressive mise à l'écart du genre, relégué dans les villes de province, au fur et à mesure de son déclin progressif ? Au tournant du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, les imprimeurs rouennais reprennent massivement le recueil de Rosset : Richard L'Allemant et Antoine Le Prévost republient tous deux la même version de Rosset en 1700. Il y aurait un véritable réseau, une collaboration entre des auteurs mineurs restés anonymes écrivant pour vivre et des éditeurs cherchant le succès commercial, ce qui réduirait la marge de manœuvre des auteurs.

---

### 3) Statut des lecteurs

Considerant quelquefois à part moi, benin lecteur, combien grandes et illustres louanges les *Histoires tragiques* de Bandel ont acquises parmi notre France, jusques à gagner tant de grace, qu'aujourd'hui c'est une honte, entre les filles bien nourries et entre ces milleux apprins courtisans, de les ignorer ; même que ceux qui n'en peuvent orner leur langue, en ornent à tout le moins leurs mains par contenance : je n'en e suis pu tenir (et m'a confession volontaire merite un demi-pardon) de porter envie à l'Italien, qui, comme le pecher, reçoit plus d'honneur en un pays étranger qu'au sien propre, par la faveur de deux truchemens qu'on peut bien nommer les deux riches thesauriers de la langue française [Boaistuau et Belleforest]<sup>605</sup>.

Si le succès de ces textes est indéniable, comme le montre cet extrait de l'avis au lecteur du *Printemps* de Jacques Yver qui fait de la lecture de Bandello un phénomène de mode diffusé dans les milieux de cour, il est cependant difficile de déterminer exactement qui lisait les histoires tragiques. En effet, les dédicaces, les avis aux lecteurs des différents recueils, indiquent bien un type de lecteur visé mais ce lecteur reste un lecteur idéal, programmé par les auteurs, plus virtuel que réel. Les dédicaces visent, comme le veut la tradition, les grands du royaume : Boaistuau dédicace une édition de son livre à la reine Elizabeth d'Angleterre elle-même, Belleforest adresse son premier tome à Charles IX, Rosset dédie sa deuxième édition de 1615 à Monsieur le Chevalier de Guise, pourtant mort l'année précédente le premier juin 1614. Il insère même dans la réédition de 1619 une histoire sur le duel entre le baron de Luz et le chevalier de Guise, qui avait défrayé la chronique en 1613. Cette recherche de la faveur des puissants (doit-on y voir un signe de fidélité de Rosset à l'égard de l'héritier des chefs de la Ligue, dont il se sentait proche ?) de la part d'écrivains polygraphes cherchant une place n'implique pas que le genre soit lu uniquement par un public noble et au ssi élevé dans la société. Par ailleurs, la mention de la dédicace ne cible pas un public continu ; en effet, après avoir dédié son premier recueil au futur Charles IX, Belleforest dédie son cinquième tome à Guillaume de S Lombards, homme d'armes du Duc de Montpensier et prétend adresser ses histoires aux hommes de guerre en général :

c'est la vertu que je caresse, ce sont les nobles que je sers, c'est aux bons soldats que je veux plaire, c'est la courtoisie que j'embrasse : au contraire, je hais la vilennie, deteste le vice, abhorre la couardise, & ne peux me plaire en

---

<sup>605</sup> Jacques Yver, *Le Printemps d'Yver contenant cinq histoires discourues par cinq journées en une noble compagnie au château du Printemps*, Genève, Slatkine reprints, 1970 (reprise de l'édition de Paris, 1841), p. 520.

un naturel revesche, rebarbatif et farouche. [...] Je sçay que si vous advisez de pres a l'histoire, vous n'y verrez rien de frivole, ny de douillet ny de delicat, car les passions mignardes en sont hors, les delicatesses bannies au loing & les folastries du tout deschassees<sup>606</sup>.

Cette belle profession de foi montre que le conteur s'adapte à son dédicataire et adapte pareillement la description du contenu de son ouvrage au dédicataire qui ne saurait être représentatif d'un public réel. En effet, si l'on consulte l'édition Rigaud de ce cinquième tome, parue quelques années après en 1581, on constate que Belleforest change de dédicataire : il adresse son livre à Antoinette de Touraine, dame de Chauvigny, et le présente comme un moyen de lutter contre l'immoralité due aux passions incontrôlées, abandonnant ainsi son adresse aux guerriers et soldats refusant les passions mignardes. Ainsi, le même recueil, « lequel s'estimera heureux s'il court par les mains de la Noblesse Française »<sup>607</sup>, d'après les mots de l'auteur, est présenté di versement afin d'attirer la bienveillance des dédicataires et même si le contenu de l'ouvrage ne varie pas, Belleforest cible plusieurs types de lecteurs, suivant ses éditions et le choix des dédicataires.

La dédicace peut être plus générale et ne pas renvoyer à un personnage historique déterminé : au début du XVII<sup>e</sup> siècle, Du Pont dédie son *Enfer d'amour* à une dame aimée, présentant son ouvrage comme un divertissement. Vérité Habanc, quant à lui, multiplie les adresses au lecteur au début de son ouvrage : *Les Nouvelles histoires tant tragiques que comiques* commencent par une adresse « A mon plus intime et parfaict amy I. D. M. gentilhomme Sainxt. », suivie d'une réponse de celui-ci et d'une adresse de ce dernier aux dames. Ce triple dispositif permet de cibler certains types de lecteurs : d'après le texte, le premier destinataire, dont le nom n'est pas prononcé, serait visiblement un savant et un homme très pieux, fervent catholique. Habanc évoque surtout la misogynie de ce destinataire et l'adresse aux dames déploie tout un argumentaire contre les femmes directement interpellées et taxées d'hypocrisie, de coquetterie et de frivolité. Ce dispositif à deux voix, fictif ou réel, permet de désigner le public féminin comme public privilégié, par détour. Peut-on parler de public féminin pour les histoires tragiques ? Les autres recueils ne s'adressent pas directement aux femmes, mais la proximité du genre avec le roman sentimental au début du XVII<sup>e</sup> siècle a pu favoriser un public féminin friand de romans sentimentaux, pour reprendre l'image que se font les auteurs de leur public, qui dédient leurs textes à des femmes dont ils sont supposés

<sup>606</sup> Belleforest, *Le Cinquième tome des Histoires tragiques*, Paris, Jean Hulpeau, 1572, fol. 4.

<sup>607</sup> Belleforest, *Cinquième tome des histoires tragiques*, Lyon, B. Rigaud, 1581, p. 9.

être amoureux. Camus précise dans la préface de son premier recueil son projet de « contrelutter » les romans sentimentaux et peut ainsi s'adresser à un double public : en effet, en tant qu'évêque, il touche grâce à ses ouvrages théologiques et religieux un public lettré et mondain, adepte de la dévotion aisée, qui a pu lire également ses textes non religieux ; en tant que romancier, il a touché un grand public mondain, friand de récits sentimentaux et édifiants, et ce public a pu lire ses recueils d'histoires tragiques. Il n'est pas rare que Belleforest intègre dans le récit des annonces à son public. Ainsi, il s'adresse aux dames de manière plus ou moins directe, laissant présager que le public féminin pouvait être important :

Je n'ay affaire de reciter icy ni fables ni histoires, me contentant que les dames lisent sans trop larmoyer la pitoyable fin de ceste miserable Princesse<sup>608</sup>.

Dans cette adresse, on voit que l'auteur associe les femmes et les larmes et cantonne le public féminin à des attitudes stéréotypées de compassion et d'attendrissement. Les femmes, dans leur fragilité supposée, sont nécessaires au rituel de l'histoire tragique, censée émouvoir jusqu'aux larmes son public. Il s'agit ici d'un public idéal dessiné par l'auteur dans son œuvre, et non pas du lectorat réel.

Il n'est en effet pas rare que Belleforest lui-même se présente en auteur à succès dans ses récits, donnant une image de soi flatteuse et peut-être éloignée de la réalité historique. Ainsi, au début de l'histoire CVIII du dernier tome de sa collection, racontant la vengeance d'Amleth, le narrateur se peint en ces termes :

Car je m'estime pour plus que satisfait en ce contentement et liberté d'esprit de laquelle je jouis, étant aimé de la noblesse pour laquelle je travaille avec si peu de relâche, caressé des gens de savoir pour les admirer et leur faire révérence telle que leur excellence le mérite, et honoré du peuple duquel, jaçoit que je ne cherche le jugement, pour ne l'estimer assez suffisant de faire vivre le nom de quelque homme illustre. Si me pense-je assez heureux d'avoir atteint à cette félicité qu'il se trouve peu d'hommes qui dédaignent de lire mes œuvres, qui est le plaisir plus grand que j'ai, et la richesse plus abondante de mes coffres, de laquelle, toutefois, je suis plus content que si, sans nom, je jouissais des trésors les plus grands qui soient en Asie<sup>609</sup>.

Peut-on accorder pour autant foi à cet autoportrait du conteur ? D'après l'auteur,

---

<sup>608</sup> Belleforest, *Le deuxième tome des histoires tragiques*, Lyon, Rigaud, 1591, p. 76.

<sup>609</sup> Christian Biet (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2006, p. 511.

l'œuvre toucherait plusieurs types de lecteurs, aux attentes différentes, ce qui témoignerait de l'excellence des écrits de Belleforest. Bien évidemment, une telle auto-promotion ne saurait s'entendre directement et sans nuances.

L'examen des inventaires de bibliothèques après décès n'est pas non plus entièrement satisfaisant, compte tenu de la diversité des manifestations du genre. En effet, à côté des grands recueils d'histoires tragiques, circulaient d'innombrables textes s'apparentant à ce genre sous forme de livrets ou de canards, publications éphémères et de peu de valeur marchande, non répertoriées de manière systématique dans les inventaires, comme le rappelle Roger Chartier :

Si les inventaires après décès ne le constatent pas encore à la mi-XVII<sup>e</sup> siècle, c'est sans doute parce que les lectures des plus humbles se nourrissent de ces livrets dont la valeur dérisoire ne justifie aucune pensée. Il en va ainsi, dès les années 1530, pour les canards que distribuent les colporteurs urbains<sup>610</sup>.

Les recueils eux-mêmes, plus solides et conservables que les canards, n'ont pas toujours survécu et bon nombre d'ouvrages ont dû être perdus comme le suggère René Sturel :

Tous ces petits volumes qui ont eu jadis un succès si vif, à cause de ce succès même, et aussi à cause de leur format, devaient fatalement périr<sup>611</sup>.

Même s'ils sont imparfaits et ne recensent pas tous les ouvrages, les inventaires après décès des bibliothèques indiquent, d'après Henri-Jean Martin, un goût croissant pour l'histoire. Ainsi, les ouvrages historiques de Belleforest dont les *Histoires tragiques* figurent dans les statistiques dressées par Henri-Jean Martin et seraient de plus en plus présents dans les bibliothèques au fil du dix-septième siècle (27 exemplaires de 1601 à 1641, puis 47 exemplaires de 1642 à 1670<sup>612</sup>). Par ailleurs, si l'on consulte les catalogues de bibliothèques privées du début du XVII<sup>e</sup> siècle, les résultats sont assez disparates. Ainsi, certaines bibliothèques prestigieuses de grands personnages peuvent contenir les *Histoires tragiques* de Belleforest dans une belle édition intégrale bien reliée, comme la bibliothèque des Condé au Château de Chantilly, mais pas les ouvrages de Rosset ou de Camus.

---

<sup>610</sup> *Histoire de l'édition française*, tome 1, Paris, Promodis, p. 596.

<sup>611</sup> René Sturel, *Bandello en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Slatkine reprints, 1970 (reprise de l'édition de Bordeaux, 1918), p. 41.

<sup>612</sup> Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoir et société au XVII<sup>e</sup> siècle (1598-1701)*, Genève, Droz, 1969, tome 1, p. 510.



Si elle est appréciée des lecteurs, l'histoire tragique est ignorée des doctes et des critiques. À ce titre, elle est placée dans l'immense champ de la fiction inutile. Les ouvrages visant à organiser des bibliothèques, comme *l'Advis pour dresser une bibliothèque* de Gabriel Naudé, généralement peu favorables à la fiction et la prose romanesque, ne mentionnent pas les histoires tragiques. Ainsi, Naudé recommande des ouvrages de vulgarisation et compilation scientifique ou philosophique de Boastua et Belleforest. Charles Sorel, qui a pourtant écrit des histoires tragiques dans ses *Nouvelles françoises* de 1623, ne les mentionne pas particulièrement dans sa *Bibliothèque française* en tant que genre.

### *Sorel lecteur et critique de l'histoire tragique*

En revanche, l'auteur de *l'Histoire comique de Francion* ne se prive pas de se moquer du genre et de certains de ses représentants au début de son roman, dans l'édition de 1633. En effet, Sorel y attribue faussement son ouvrage à Nicolas de Moulinet, sieur du Parc, qui aurait écrit le récit sous la dictée de Francion lui-même, transformant l'histoire comique en une histoire véritable. Devenu auteur fictif du *Francion*, le sieur du Parc, mort avant 1625, a pourtant vraiment existé et a publié en 1613 un recueil d'histoires tragiques intitulé *Les Agréables diversités d'Amour, contenant cinq histoires tragiques de ce temps, sur les Aventures de Chrysaure et Phinimène*. L'édition de 1633 s'ouvre sur ces mots, qui ne figuraient pas dans la première édition de 1623 :

Nous avons assez d'histoires tragiques qui ne font que nous attrister ; il en faut maintenant voir une qui soit toute comique, et qui puisse apporter de la délectation aux esprits les plus ennuyés ; mais néanmoins elle doit encore avoir quelque chose d'utile, et toutes les fourbes que l'on y trouvera apprendront à se garantir de semblables, et les malheurs que l'on verra être arrivés à ceux qui ont mal vécu seront capables de nous détourner des vices<sup>613</sup>.

Cet *incipit* nous permet de voir en creux la permanence de la mode des histoires tragiques que l'auteur prétend dépasser. Si on suit la fiction de Sorel, ces mots viendraient de Du Parc, auteur d'histoires tragiques cherchant à varier de style. Si l'on ne tient pas compte de l'auteur fictif inventé par Sorel, on peut y voir une volonté de concurrencer les histoires tragiques sur leur propre terrain, puisque ici, l'histoire comique prend en charge le souci

---

<sup>613</sup> Charles Sorel, *Histoire comique de Francion*, éd. Fausta Garavini, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1996, p. 43.

d'exemplarité et de correction des vices attribué traditionnellement aux histoires tragiques.

Mais Sorel ne se contente pas d'inscrire sa fiction contre la mode des histoires tragiques et en s'associant à du Souhait, auteur de la première Histoire comique. Dans l'avis au lecteur touchant l'auteur de ce livre, Sorel réaffirme l'attribution du livre à Du Parc mais critique cet auteur et son style de manière ironique :

C'est ici un ouvrage du sieur Du Parc, qui s'est assez fait connaître par les aventures de *Floris et de Cléonthe*, et celles de *Phinimène et de Chrysaure*, dans son livre *Des agreables diversités d'amour*. Il est vrai que ces histoires ont un style fort poétique et fort figuré, mais tel qu'il convenait au sujet et à la mode du temps, pendant lequel l'on ne trouvait point agréable de parler des mignardises d'amour avec des paroles simples. [...] Mais comme il avait l'esprit souple, il variait son style selon les desseins qu'il prenait, et nous avons eu de lui d'autres pièces où il s'est efforcé de mettre moins de paroles et plus de choses. Entre toutes celles qu'il a faites, il faut avouer qu'il n'y en a point qui égale cette *Histoire comique de Francion*, laquelle il fit la dernière étant las de tant d'histoires tragiques qu'il avait composées, comme il déclare dès l'entrée du livre. L'on y remarquera une grande différence de ses autres ouvrages ; car il savait bien qu'en ce lieu-ci il fallait écrire simplement, comme l'on parlait, sans user d'aucune affectation, et puisqu'il quittait une matière triste pour une joyeuse, il était besoin que l'on y vit beaucoup de changements<sup>614</sup>.

Dans cet avis, sous couvert de louer l'adéquation du style de Du Parc à son sujet, Charles Sorel dénonce les excès stylistiques de l'histoire tragique, qui lui paraît emphatique et mensongère. Par ailleurs, il qualifie Du Parc d'auteur de « peu de force et peu d'élégance » dans sa *Bibliothèque française*, comme le précise Fausta Garavini dans une note de son édition du *Francion*. Ce témoignage indirect montre les reproches que l'on pouvait faire à ce genre à succès, au début des années 1630, au moment où il s'essouffle. L'attaque et le fait de s'inscrire contre ce modèle renforcent cette influence du genre.

#### *Jacques Amyot lecteur et traducteur d'histoires tragiques*

Autre signe du succès de ce genre : la reprise abusive du nom d'histoires tragiques dans des textes précédant largement la période d'écriture des recueils et totalement distincts du genre. Dans sa traduction des *Œuvres mellees* faisant suite aux *Œuvres morales* de Plutarque (1588), œuvre fort lue à la fin du siècle, au moment d'évoquer les « étranges événements advenus pour l'amour », Jacques Amyot introduit ainsi le chapitre de Plutarque :

---

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 35.

Plutarque propose en ce discours cinq histoires tragiques qui montrent les misérables accidents de certaines personnes transportées d'affection désordonnée : laissant au lecteur un beau miroir pour contempler les jugements de Dieu sur ceux qui se laissent transporter par intempérance et dissolution<sup>615</sup>.

Ce sommaire transforme les cinq petits récits de Plutarque en histoires tragiques qui reprennent partiellement les codes du genre : les cinq récits présentent des filles violées, poussées au suicide, des mères furieuses abandonnées tuant leurs enfants, des amours adultères suivies de crimes passionnels. Parmi ces anecdotes sanglantes, figure celle de Scédasus dont la fille fut violée et mutilée, qui demande réparation du crime, qui donnera lieu à une reprise au théâtre dans la tragédie d'Alexandre Hardy, *Scédase*. La fin du sommaire moralise les textes, alors que nul commentaire de Plutarque ne vient généraliser et donner de dimension exemplaire aux récits. Amyot introduit une dimension chrétienne évidemment absente chez Plutarque, qui sert à donner une dimension exemplaire à ces histoires, leur donnant un statut rhétorique de contre-exemples. Ainsi, de manière anachronique, Amyot transforme de simples anecdotes d'un auteur ancien renommé et reconnu à la Renaissance en « histoires tragiques », transférant le modèle contemporain à une matière antique, afin de présenter les récits de manière plus actuelle et adaptée aux représentations de ses lecteurs.

Parallèlement, d'autres historiens reprennent les histoires tragiques pour raconter des faits divers ou des fragments d'histoire contemporaine, tel Henri Estienne dans *L'Apologie pour Hérodote*<sup>616</sup>, ce qui témoigne du succès du genre, adaptable à de nombreuses œuvres. Comme l'a montré Bénédicte Boudou, les histoires tragiques, présentées comme des récits vrais, abondent dans la première partie de cet ouvrage comme illustrations des vices de l'Antiquité. C'est pour Estienne l'occasion de s'interroger sur la vengeance et le suicide et de raconter des anecdotes sanglantes, afin d'illustrer un propos général. On trouve également l'histoire tragique dans des récits de voyage, et cette forme s'adapte à tous les genres de récit, s'insérant dans des relations de voyage, jouant sur l'assimilation entre l'exotisme et la monstruosité, l'extraordinaire que l'on pense trouver dans les nouvelles terres<sup>617</sup>.

---

<sup>615</sup> Jacques Amyot, *Les Œuvres mellees de Plutarque, translattées de Grec en François, reveuës et corrigees en plusieurs passages par le Translateur*, à Lyon, chez Estienne Michel, 1588, p. 519.

<sup>616</sup> Sur ce point, voir Bénédicte Boudou, « Les histoires tragiques dans *L'Apologie pour Hérodote* d'Henri Estienne », *Studi di letteratura francese*, XXXV, mai-août 1991, p. 207-227.

<sup>617</sup> Voir l'article de Régis Holtz, « Les Histoires tragiques dans la Relation de Jean Mocquet aux Indes Orientales », *Bulletin de l'Association d'études sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, année 2001, Volume 53, Numéro 53, p. 33-55.

## *Pierre de L'Estoile face à l'histoire tragique*

Les témoignages écrits du succès de ces textes restent rares et ne viennent pas des écrivains reconnus ou savants. Cela est lié à une forme de mépris des élites pour la littérature à succès et pour la littérature populaire, et cette dévaluation systématique attaque à la fois le manque de goût du public assimilé à des classes dangereuses et imprévisibles et l'avidité des libraires, ravalés au rang de marchands aveugles et sans discernement, auxquels se joignent les colporteurs eux aussi largement honnis. Cette réaction des élites, analysée par Michel Simonin<sup>618</sup>, comporte des enjeux sociaux importants et c'est plus au nom d'un principe politique d'encadrement du peuple que l'on critique les livres à gros tirage que pour des raisons strictement esthétiques ou littéraires. La critique fonctionne comme une auto-défense et ne se traduit pas toujours par un refus de lire ce type de littérature ; au contraire, il n'est pas rare de trouver des lecteurs appartenant aux milieux aristocratiques ou bourgeois s'adonnant à ce vice impuni, la lecture d'œuvres à succès. Ainsi, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle, Pierre de L'Estoile, lecteur friand de libelles et de nouvelles, insatiable collectionneur de textes circulant sous le manteau, écrit dans ses *Journaux* :

On crioit ce jour [13 mars 1610] la suivante fadeze comme nouvelle, bien que regrattee et surannee, *Discours prodigieux et espouvantable de trois espagnols*, qui est une docte fausse, mise par pitié et pour reschauffer ces pauvres contre-porteux, morfondus en toutes sortes, par Ruelle l'imprimeur qui me l'a dit ce jour d'hui et m'en a apporté un<sup>619</sup>.

Cet avis de Pierre de L'Estoile montre bien par son caractère péjoratif comment les histoires tragiques circulant sous forme de canard étaient considérées par les lecteurs : appréciées par le public populaire, lues mais peu estimées par un public bourgeois ou aristocratique plus raffiné. Pierre de L'Estoile ne se contente pas de mentionner ou de commenter les histoires tragiques, il les reprend, les retranscrit dans son propre ouvrage. Ainsi, il insère deux textes présentés comme des histoires tragiques : l'« histoire tragique de la Villequier tuée par son mari<sup>620</sup> » et l'« histoire tragique de celui qui fit un enfant à la fille

---

<sup>618</sup> Michel Simonin, « Aspects de l'hostilité à la littérature populaire dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de l'Association d'Étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, II (1980), p. 142-149.

<sup>619</sup> Pierre de L'Estoile, cité par Jean-Pierre Seguin, *L'information en France*, p. 23-24.

<sup>620</sup> Pierre de L'Estoile, *Registre-Journal du règne de Henri III*, tome II, éd. Madeleine Lazard et Gilbert Schrenck, Genève, Droz, 1996, p. 127.

du président Bailly<sup>621</sup>. » La première est située en septembre 1577, la seconde le 28 septembre 1582. Ces textes ne reprennent pas les innombrables commentaires moraux et édifiants qui accompagnent traditionnellement les histoires tragiques parues en recueil. On a ici qu'un récit informatif mais aussi dramatisé des événements. L'Es toile raconte ces faits divers en les qualifiant de tragique et pitoyable, s'inscrivant dans le genre de l'histoire tragique qui s'affiche toujours comme un récit de scène pitoyable. Dans le premier cas, il commence par exposer les faits, à savoir le meurtre d'une femme volage par son mari jaloux, puis tente d'expliquer le crime, en disant que le roi, qui haïssait cette dame, bien qu'elle fût une de ses anciennes maîtresses, aurait pu favoriser ce meurtre, et en reproduisant des vers satiriques sur les multiples infidélités de cette femme volage. Cette ouverture d'un crime privé à des motifs politiques le dépassant se retrouve dans la seconde histoire, qui raconte comment la foule parisienne déchaînée a sauvé le jeune Claude Touart, qu'elle estimait innocent, de la pendaison, provoquant des troubles. Le texte expose les faits mais ne juge pas, se contentant d'expliquer les raisons de ces troubles. Pierre de L'Estoile emprunte donc à l'histoire tragique son récit dramatisé revendiquant lui-même sa dimension tragique mais sans visée d'édification. À ce titre, il reprend le genre en le modulant, en l'adaptant à son écriture historique. Cette inscription de ces histoires tragiques dans le journal de L'Estoile montre l'importance de leur circulation dans les grandes villes comme Paris et illustre bien la mode : on raconte un fait divers en reprenant les codes de l'histoire tragique, même lorsqu'on ne se présente pas comme nouvelliste ou romancier. De plus, on trouve également sous la plume de Pierre de L'Estoile d'autres récits de cet ordre, bien que présentés sous un titre légèrement différent. Ainsi, il rapporte une « histoire pitoyable et prodigieuse » advenue en juillet 1581, dans les Flandres où se battent les soldats de Monsieur, le duc d'Alençon, frère d'Henri III. L'histoire raconte comment un soldat viole une jeune femme, qui se venge en tuant son agresseur. Tuée à coups d'arquebuse par les autres soldats, la jeune fille sera vengée par les habitants de la ville qui massacrent les pillards. Rien de prodigieux dans ce texte, si ce n'est une allusion à la vengeance divine qui ne permet pas que l'on viole impunément. Ce que Pierre de L'Estoile présente comme une « histoire prodigieuse qui s'ensuit au tant véritable qu'espouvantable<sup>622</sup> » correspond bien aux codes de l'histoire tragique. Parler d'histoire prodigieuse ou d'histoire tragique ne semble pas avoir une grande importance pour le magistrat.

---

<sup>621</sup> Pierre de L'Estoile, *Registre-Journal du règne de Henri III*, tome IV, éd. Madeleine Lazard et Gilbert Schrenck, Genève, Droz, 2000, p. 38-40.

<sup>622</sup> Pierre de L'Estoile, *Registre-Journal du règne de Henri III*, tome III, éd. Madeleine Lazard et Gilbert Schrenck, Genève, Droz, 1997, p. 147-148.

Amateur de faits divers, le mémorialiste est également un lecteur fidèle quoique désinvolte des histoires sentimentales qui fleurissaient sous les dernières années du règne d'Henri IV. Son appréciation de ces textes n'est guère plus élogieuse et il en parle en termes assez proches de ses avis sur les histoires tragiques et les faits divers. À propos de *l'Histoire des Amours Tragiques de ce temps* de Laffemas, il écrit le 11 janvier 1607 dans ses *Mémoires-Journaux* :

J'ay acheté, ce jour, huit sols, l'Histoire des Amours Tragiques de ce temps imprimées nouvellement en ceste ville, in-16° : non pour chose qu'elle vaille, mais pour m'en servir à autre subject. L'Auteur est le sieur de Laffemas, jadis tailleur, et maintenant avocat, qui ne fait autre chose qu'écrire et broüiller le papier et auquel sa Majesté dit un jour, comme il lui présentoit un livre qu'il avoit fait, qu'il entendoit que plusieurs tailleurs comme lui faisoient les livres, que ses Chevaliers dorésnavant lui fissent ses chausses<sup>623</sup>.

Fort méprisant pour l'ouvrage mentionné, l'avis de L'Estoile nous montre comment un gentilhomme ou un bourgeois de cette époque pouvait lire ces récits, sans y croire, par pur divertissement, non pour s'attacher à son contenu mais pour « s'en servir à autre sujet », pour agrémenter une conversation future, par goût mondain. La mention du prix de l'ouvrage, assez rare, nous permet d'évaluer la valeur marchande de ce type de productions.

On aurait affaire à un double public extrêmement large : d'une part un public mondain cultivé qui lit ces histoires, d'autre part un public plus large et plus populaire qui lit ou entend lire ces histoires qui circulent sous forme de canards ou de feuilles volantes colportées dans les villes ou les campagnes. Il n'est pas rare d'ailleurs de trouver deux versions différentes d'un même sujet : une version « élevée », littéraire, parée de rhétorique et de commentaires édifiants ou moraux, éditée en recueil, et une version plus populaire, présentant les mêmes faits de manière plus factuelle, moins dramatisée et sans discours édifiant ou exemplaire.

Les histoires tragiques, peu commentées par les savants qui les ignorent, ont pu cependant susciter de violents rejets de la part d'autres auteurs. Ainsi, Camus ne se prive pas de tancer l'immorale exposition de vices et de sang des traducteurs de Bandello, tout en les reprenant et en surenchérissant, mais à des fins d'édification morale. Le cas d'André Thevet, auteur reconnu au XVI<sup>e</sup> siècle pour ses ouvrages savants et ses récits de voyage en Amérique,

---

<sup>623</sup> Pierre de L'Estoile, *Mémoires-Journaux*, t. VIII, Librairie du bibliophile, 1880, p. 269.

est plus complexe. Michel Simonin le mentionne dans *Vivre de sa plume au XVI<sup>e</sup> siècle* et nous nous appuyons sur son analyse.

Cet auteur était le rival de Belleforest, qui a publié avant lui la *Cosmographie universelle*. Par jalousie, Thevet critique Belleforest, le classe parmi les « brouilleurs de papier », les « bastisseurs d'histoires tragiques ». Il raille les « folies proprement prodigieuses écrites aux histoires tragiques, et inventées par Plin, pour faire peur aux petits enfants<sup>624</sup> ». Thevet associe les histoires tragiques à d'autres fictions en vogue au XVI<sup>e</sup> siècle, désignant clairement le lectorat visé par les histoires tragiques :

Et vous diriez à les ouyr ainsi discourir que ce sont les gestes des chevaliers de la table ronde, des Amadis de Gaule, histoires tragiques tant de Bandel que d'autres, fables qui ne servent que pour enseigner la jeunesse à vice, et endormir les vieilles auprès du feu<sup>625</sup>.

L'histoire tragique, fiction inutile, devient sous la plume de Thevet un genre immoral, invitant au vice ou servant d'épouvantail. Elle touche un public large et de tout âge et aurait un effet pernicieux sur tous ces types de lecteurs. Thevet reprend ici, avec une certaine mauvaise foi, les reproches habituels qu'on fait au genre, combinant différents types d'émotions suscitées chez un lectorat divers. À ce titre, les vitupérations de Thevet ne sont pas représentatives du point de vue des savants et des doctes et il faut sans doute mettre cette violente réaction au compte d'une rivalité d'auteur, qui reprend à des fins personnelles le topos de la fiction inutile et immorale, d'autant plus que ce même André Thevet avait écrit un sonnet de louange adressé à Belleforest et inséré dans les textes liminaires du *Second tome des Histoires tragiques*, publié pour la première fois en 1565. Belleforest mentionne dans l'épître de dédicace qui ouvre ce recueil qu'il se permet d'envoyer son ouvrage à la femme du Procureur Général de Paris sur les conseils d'André Thevet lui-même.

---

<sup>624</sup> Expressions citées par Michel Simonin dans *Vivre de sa plume au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1992, p. 183.

<sup>625</sup> Thevet, *Cosmographie universelle*, II, fol. 870<sup>o</sup>.





## CHAPITRE XVII : Éditions et rééditions : le succès des histoires tragiques

### 1) Éditions et rééditions des principaux recueils

Les histoires tragiques ont connu un véritable succès d'édition qui s'est accru de 1559 à 1630. Ceci est particulièrement visible si l'on s'intéresse aux rééditions de ces œuvres. Le livre pionnier, les *Histoires tragiques* de Boaistuau, a été bien accueilli, ce qui a entraîné la *Continuation des histoires tragiques* de Belleforest, important massif narratif de 104 nouvelles, écrit de 1561 à 1582 et maintes fois publié aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, tout d'abord à Paris puis en province, dans les grands lieux d'édition (Lyon puis Rouen). L'histoire des éditions des *Histoires tragiques* de Boaistuau et Belleforest en révèle le succès : en effet, plusieurs éditeurs ont eu simultanément ou successivement le privilège de publier pendant 10 ans : tous ne publiaient pas le même volume ; nombreuses sont les éditions concernant un seul volume. La concurrence entre les éditeurs a abouti à une quarantaine d'éditions complètes ou partielles de ces histoires, ainsi qu'à des contrefaçons comme le remarque René Sturel<sup>626</sup> dans le cas de la collection Belleforest :

Les divers tomes de ce recueil, parus à des intervalles plus ou moins éloignés, avaient été confiés à différents imprimeurs, qui tous avaient obtenu un privilège de six, huit ou dix ans<sup>627</sup>.

De plus, puisque les libraires ont obtenu simultanément leurs privilèges, se met en place une forme de concurrence entre grands pôles éditoriaux comme Lyon et Paris.

Voici la liste des principales éditions des *Histoires tragiques* de Boaistuau et Belleforest, les deux premiers représentants du genre et les plus connus au XVI<sup>e</sup> siècle : Prévost, Paris, 1559 (Boaistuau) ; G. Robinot, Paris, 1559 (Boaistuau) ; Prévost, Paris, 1559 (Boaistuau et les 12 histoires de Belleforest) ; V. Sertenas, Paris, 1559 (Boaistuau) ; R. Le Mangnier, Paris

---

<sup>626</sup> René Sturel établit dans son ouvrage *Bandello en France au XVI<sup>e</sup> siècle* un classement des différentes éditions de la collection Belleforest (p. 48). Il distingue les quatre premiers tomes publiés par Belleforest lui-même et directement traduits de Bandello, les tomes V et VI de Belleforest regroupant des textes de l'invention du Commingeois ; mais également des contrefaçons reprenant les tomes III et IV publiés à Lyon sans l'accord de Belleforest, et une édition lyonnaise de la quatrième partie des nouvelles de Bandello publiée sous le titre de *Sixième et dernier volume des histoires et nouvelles de Bandello*, à Lyon, par Alessandro Marsilii en 1573. Ces phénomènes de contrefaçons et d'éditions pirates montre le succès de ces textes.

<sup>627</sup> René Sturel, *op. cit.*, p. 40.

1564 ; J. Martin, Lyon 1564; I. Wasberg, Anvers, 1568; C. Farine, Turin, 1570; V. Norment, Paris 1571 ; P. Rollet, Lyon 1571; B. Rigaud, Lyon 1574; J. de Bordeaux, Paris, 1580 ; C. Farine, Turin, 1582. Enfin, après la mort de Belleforest, paraissent les éditions de B. Rigaud, à Lyon en 1583, 1594 et 1601; puis celle de De Launay, à Rouen en 1603.

Parmi ces éditeurs, on trouve le libraire du Palais Vincent Sertenas, éditeur renommé de Ronsard. En 1582, Gabriel Buon et Jean de Bordeaux, libraires de l'Université de Paris, obtiennent le privilège pour publier les *Histoires tragiques*. Quant à Rigaud, libraire de Lyon, il a également publié les *Nouvelles histoires tragiques* de Bénigne Poissenot en 1586. Il faudra s'interroger, à la suite de Michel Simonin, sur l'existence d'un « politique éditoriale » chez ces éditeurs, sur la présence d'un réseau entre éditeurs-libraires et auteurs d'histoires tragiques.

Le phénomène commercial n'est pas limité à la France mais prend une dimension européenne (publications à Turin chez César Farine qui travaillera aussi à Lyon à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, transmission des histoires tragiques de Boaistuau en Angleterre). Les *Histoires tragiques* seront republiées jusqu'en 1620. Par ailleurs, le genre, importé d'Italie, n'existe pas qu'en France ; en effet, il est colporté, lu, apprécié et pratiqué dans toute l'Europe : Bandello est connu en Angleterre et Shakespeare va y puiser le sujet de *Roméo et Juliette*. Belleforest a pu lui aussi parvenir sous la forme de traduction sous les yeux de l'auteur d'*Hamlet* (l'histoire du prince danois figure dans le tome V de la collection Belleforest) ; de son côté, Christopher Marlowe intitule sa pièce *L'histoire tragique du Docteur Faustus* et parallèlement, toujours en Angleterre, Richard Verstegan publie en 1587 *Le théâtre des cruautés* pour dénoncer les exactions religieuses du royaume de France. Cependant, Verstegan reprend le titre canonique des recueils d'histoires tragiques sans en adopter totalement la forme, étant donné que son ouvrage tient plus du martyrologe illustré de nombreuses gravures de ses atrocités commises, destinées à émuouvoir le lecteur que du recueil d'histoires tragiques. On ne se situe plus exactement dans le même genre. En revanche, au Portugal, on trouve également des textes de ce type avec *Les histoires tragico-maritimes* ; et bien d'autres textes émanant de toute l'Europe, notamment d'Allemagne, écrits en latin puis traduits en français ou en langue vernaculaire, s'intitulent histoires tragiques.

Les *Histoires mémorables et tragiques de nostre temps* de François de Rosset, poète, polygraphe et compilateur, traducteur de l'Arioste et de Cervantès et écrivain à succès, publiées pour la première fois en 1614, ont connu un grand succès commercial tout au long de l'Ancien Régime et ont été republiées plus de quarante fois jusqu'en 1748. Anne de Vaucher Gravili n'hésite pas à parler de « *best seller* du XVII<sup>e</sup> siècle » dans l'introduction de son édition des *Histoires tragiques* au Livre de poche et recense quarante rééditions de l'ouvrage de 1614, date de la première édition aujourd'hui disparue, à 1758<sup>629</sup>. Cette réédition fréquente signale un succès commercial évident et continu du XVII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle mais la réédition ne se borne pas à une simple reprise : il y a toujours réactualisation. En effet, si l'on parcourt les différentes rééditions de l'ouvrage de Rosset, on constate des efforts permanents d'adaptation et de modernisation, le livre s'enrichissant de nouvelles histoires inspirées de l'actualité ou inventées. Rosset a lui-même réédité son œuvre, puis ses successeurs anonymes ont repris et modifié son recueil dans un perpétuel souci d'adaptation et de modernisation du genre et du livre.

En effet, le genre survit dans la mémoire des lecteurs : si l'on cesse d'écrire des recueils d'histoires tragiques à partir de la fin des années 1630, l'évêque Jean-Pierre Camus étant l'un des derniers grands représentants du genre, on continue à publier des recueils d'histoires tragiques et à les augmenter. Ainsi, la poursuite du genre s'opère par le biais de la reprise de recueils apocryphes et les éditeurs sont aussi des créateurs, de manière indirecte.

Les successeurs de Rosset choisissent de rester dans l'anonymat et reprennent le nom de François de Rosset après sa mort en 1619, exploitant le succès de l'auteur. Ils prennent le parti de mêler au recueil initial des textes récents, allant jusqu'à changer l'ordre du recueil, insérant des nouvelles d'inspiration très différente de l'ensemble, suivant la mode.

---

<sup>628</sup> Sur ce point, pour une étude détaillée, voir notre article « Les *Histoires tragiques* de Rosset : rééditions, augmentations et transformations d'une œuvre à succès du dix-septième au dix-huitième siècle » dans *Le discours du livre. Mise en scène du texte et fabrique de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, ouvrage dirigé par Anne Réach-Ngo et Anna Arzoumanov, à paraître chez Classiques Garnier.

<sup>629</sup> Anne de Vaucher Gravili les cite dans son édition des *Histoires tragiques*, p. 25-26. La première édition de 1614 comporte 15 histoires, celle de 1615 a 19 histoires, celle de 1619 en présente 23. Celle précitée d'amplification du recueil (de 580 pages pour l'édition de 1614, on passe à 733 pages en 1619) se poursuit après la mort de Rosset. En 1620, paraît à Paris, chez F. Huby, la *Seconde partie des Histoires tragiques et étranges de nostre temps, ou sont contenues les morts funestes et lamentables de plusieurs personnes arrivées par leurs ambitions, amours desreiglees, sorcelleries et par au tres accidens estranges et memorables*, dont la dernière histoire est du romancier Des Escuteaux. Les rééditions suivantes datent de 1621, 1623, 1632, 1635, 1639, 1643, 1646, 1648, 1653, 1654, 1665, 1666, 1679, 1685, 1688, 1700, 1701, 1708, 1721, 1742, 1757, 1758.

Après 1620, les rééditions de Rosset se multiplient, de manière régulière<sup>630</sup>, témoignant d'un succès constant. Cependant, chaque réédition refaçonne le livre, l'augmente, l'actualise, comme le signale le paratexte des rééditions. D'une part, les titres exhibent cette réactualisation, mettant en avant les nouveautés apportées dans chaque recueil, à des fins publicitaires et commerciales, afin d'appâter le lecteur, comme le montre ce titre d'une réédition rouennaise de 1700 : *Les histoires tragiques de nostre temps ou sont contenues les Morts funestes & lamentables de plusieurs personnes, arrivées par leurs ambitions, Amours déréglées, Sortilèges, Vols, Rapines, & par autres accidens divers & mémorables. Composées par François de Rosset. Dernière édition. Revue et corrigée des fautes qui s'estoient glissées dans les autres impressions, & augmentées de plusieurs Histoires des Dames de Ganges, de Brinvilliers, & aussi de plusieurs autres très-remarquables, qui n'ont pas encore été vues.* (À Rouen, chez Richard L'Allemant, près les Jésuites. 1700). Ce titre est repris par Le Prévost la même année à Rouen, mais remonte aux premières rééditions. En 1639, on trouve ce titre : *Les Histoires tragiques de nostre temps ou sont descrites les morts funestes, déplorable & désastreuses de plusieurs personnes, arrivées par leur ambition, amours déreglez, sortileges, vols, rapines, abus de faveurs & amitez de plusieurs princes, & autres divers & memorables accidens. Augmentées en ceste dernière Édition des morts tragiques arrivées à aucuns personnages de France, Espagne et autres lieux de l'Europe, depuis l'an 1620, jusques à présent.* Paris, P. Collet, 1639.

D'autre part, les avis de l'imprimeur au lecteur en début de volume servent à souligner les bienfaits et les bénéfices des rééditions, l'éditeur passant en quelque sorte un pacte de garantie de qualité avec son lecteur. Ainsi, la réédition rouennaise de 1700 due à Richard L'Allemant, qui avait son magasin « près les Jésuites », débute par ces mots :

#### L'imprimeur au lecteur

Amy Lecteur, je te présente encore une fois les Histoires tragiques arrivées en nos jours, & augmentées de plusieurs, qui sont arrivées depuis peu, & que tu n'as pas encore vues. Je te les donne, dis-je, dans la croyance que j'ay que cette dernière édition te plaira plus que toutes les autres, veu que je l'ay corrigée de quantité de fautes qui s'estoient glissées dans les autres éditions qui s'en sont faites, sans dehors qu'en cette Ville, & mesme la plupart sans permission. C'est pourquoi cette-cy te sera plus agreable & utile que les autres, comme tu le pourras connoistre en la lisant. Pour ce qui est de l'utilité qu'elle te peut apporter, il n'est presque pas nécessaire de t'en parler, car il n'y a pas une histoire qui n'apprenne à fuir le Vice & à embrasser la Vertu. En un mot, elles sont utiles pour toutes sortes de personnes, & tout le monde s'en peut

<sup>630</sup> Anne de Vaucher Gravili les énumère dans son édition (page 26) : 1621, 1623, 1632, 1635, 1639, 1643, 1646, 1648, 1653, 1654, 1665, 1666, 1679, 1685, 1688, 1700, 1701, 1708, 1721, 1742, 1757, 1758.

servir tres hutilement. Je prie Dieu qu' il t'en face la grace, & de le prier pour celui qui te les donne. Adieu.

Cet avis de l'imprimeur et son insistance sur les *realia* du métier d'éditeur montrent bien le succès du livre et les relations de concurrence entre les différentes éditions, par ailleurs identiques. Ainsi, on trouve dans l'édition rouennaise d'Antoine Le Prévost, tenant boutique rue Saint-Vivien, datée elle aussi de 1700, le même avis de l'imprimeur au lecteur, mot pour mot. Faut-il y voir un aveu de la concurrence ou une simple clause de style affichée et reprise par des imprimeurs plutôt collègues que concurrents ?

### *De la réédition à la réécriture : évolutions stylistiques et narratives*

Les rééditions successives de l'ouvrage de Rosset tentent de s'adapter à la vie contemporaine, en délaissant les sujets historiques très connus et en privilégiant les récits de faits divers qui se déroulent dans un cadre familial ou domestique, très à la mode au XVIII<sup>e</sup> siècle chez les auteurs de journaux comme Mari vaux et Prévost. Il n'y a pas de réécriture massive des textes de Rosset lui-même, si ce n'est des changements de ponctuation. On ne réécrit pas l'auteur premier mais on n'écrit pas forcément à sa manière, lorsqu'on rajoute des nouvelles. La continuation apocryphe n'est pas un pastiche, mais une reprise des thèmes et des *topoi*, quelque peu infléchi et adaptée aux goûts et à la mode de l'époque. Il y a bien une forme d'actualisation progressive et constante qui a un pendant stylistique. Ainsi, l'histoire tragique se rapproche de plus en plus du témoignage, de la chose vue, de l'esquisse croquée sur le vif si chère au premier XVIII<sup>e</sup> siècle. Les textes purement sentimentaux et les histoires de sorcellerie, reposant sur des sujets extraordinaires traités de manière spectaculaire et extrêmement dramatisée à l'époque baroque, qui ont fait le succès de Rosset au début du siècle, sont conservés mais on n'augmente pas le recueil en produisant davantage. Ils ont une valeur d'héritage et ne correspondent plus vraiment au goût du jour. Ces rééditions d'œuvre à succès suivent les modes, les imitent sans volonté de les infléchir. Alors qu'en 1613, le style de Rosset abonde en périphrases baroques et en figures d'*enargeia*, le style des successeurs du XVIII<sup>e</sup> siècle est beaucoup plus mesuré, classicisé, proche de l'écriture de la chronique ou des annales, préférant la discrétion à l'ostentation, cherchant à persuader de la véracité des sujets par la simplicité du traitement, plutôt qu'à impressionner le lecteur par de vives peintures des misères du temps. Des tentatives de réalisme et de peinture psychologique

fine supplantent l'appel au *movere* si caractéristique de la manière baroque de Rosset.

---

*L'anthologie comme signe du succès*

Les collections de Belleforest et de Rosset sont assez amples, mais on pouvait également apprécier les histoires tragiques sous la forme d'anthologies, de florilèges. Ainsi, on voit paraître des ouvrages qui semblent être de vraies anthologies à travers leur titre. Il faut cependant distinguer deux types : les véritables anthologies comme *Le thresor des histoires tragiques*, publié chez Gervais Mallot en 1581 et les fausses anthologies, c'est-à-dire des ouvrages reprenant le titre des histoires tragiques sans pour autant en adopter tous les codes, comme *La Perle des Histoires tragiques*<sup>631</sup>, parue en 1597 chez Frédéric Morel, apparenté à l'éditeur des *Regrets* de Du Bellay en 1558, ouvrage constitué d'un récit continu en deux parties, ne s'inscrivant pas fidèlement dans la tradition du recueil de nouvelles. Parallèlement aux anthologies, on trouve bon nombre d'ouvrages se présentant comme des résumés d'histoires : *Les Epitomes de cent histoires tragiques* d'Alexandre Van den Bussche, parus en 1581 chez Nicolas Bonfons qui avait déjà publié du même auteur en 1575 *Les procès tragiques, contenant cinquante cinq histoires tragiques*, en période de pleine vigueur du genre, du vivant même de Belleforest, sont la preuve de la vivacité du genre : ce recueil n'est pas un simple florilège mais un concentré d'histoires tragiques, comme le titre l'indique. Ces textes schématiques, tous calqués sur un même modèle formel (exposition du cas – jugement), fonctionnent comme des esquisses, des scénarios possibles appelant à un développement plus ample.

Parmi les anthologies véritables, on peut distinguer les florilèges contemporains des grandes œuvres représentatives du genre et les collections tardives, qui témoignent de la permanence du genre chez les lecteurs, alors que les écrivains ont délaissé ce genre. L'anthologie contemporaine la plus connue et la plus représentative est sans doute *Le Thresor des histoires tragiques de François de Belleforest, contenant les harangues, discours, complaints, missives & autres propos remarquables contenus en icelles*, publié à Paris, chez Gervais Mallot, rue S. Jacques, en 1581. Cet ouvrage de 346 pages, anonyme, publié avec

---

<sup>631</sup> Dans l'exemplaire de la Bibliothèque de l' Arsenal, recueil factice, *la Perle des histoires tragiques* est publiée à la suite du *Promenoir de Monsieur de Montaigne* (troisième édition en 1599), d'une traduction du second livre de l'*Énéide* et de la préface aux *Essais*, œuvres de Marie de Gournay. Cela peut montrer que dès cette fin du XVI<sup>e</sup> siècle, le texte de Marie de Gournay était perçu comme une histoire tragique et a été publié en même temps que la *Perle*.

privilège du roi par un « marchand libraire juré en l'Université de Paris » d'après le privilège du roi en fin de volume, est une collection de morceaux de bravoure tirés de la *Continuation de Belleforest*. Il se rapproche de la pratique des recueils de lieux communs, fort répandue à la Renaissance<sup>632</sup>, et l'éditeur ne cache pas ses visées pédagogiques dans l'avertissement qu'il donne au lecteur. Voici cet avertissement :

---

Amy Lecteur, voyant qu'on t'avoit fait present du thresor des livres d'Amadis de Gaule, je pense deslors que je ne ferois pas chose qui te fust moins agreable, si je te donnoy celuy des tomes des histoires tragiques de François de Belleforest, pour le soulagement de ceux qui desirent s'exercer à parler proprement & elegamment François. A raison dequoy je me mis à rechercher tout ce qu'il y a de plus beau, & de plus remarquable en ces Histoires : comme sont les Harangues, Discours, Complaintes, Remonstrances, Exhortations, Missives & autres propositions, que j'ay recueilliz & ramassez en ce petit volume pour ton proffit & utilité, m'assurant que ce thresor icy t'apportera autant ou plus de plaisir, de proffit & de contentement que celuy d'Amadis, & que tu n'en tiendras pas moins conte, si ce n'est à l'adventure que tu voulusses preferer le mensonge à la verité, & faire plus de cas de l'ombre que du corps. Car à vray dire tout ce que les livres d'Amadis traittent ne sont que des sornettes & contes forgez & inventez à plaisir : mais ce qui est discouru dans les Histoires tragiques, sont choses veritablement advenues, & non pas fainctes à plaisir & controuuees, & n'est pas besoin que je t'en parle davantage, veu qu'elles te sont assez cogneues. Seulement je veux te bien dire que ce petit Thresor d'Histoires Tragiques, que je t'offre maintenant contient, à mon avis, ce à raison de quoy elles ont esté si bien receues, & qui a fait qu'on s'est adonné si soigneusement à la lecture d'icelles. Et par ce je te prie d'avoir à gré ce mien petit labeur, & ne te montrer pas ingrat à le recognoistre, afin que tu me donnes le courage de n'epargner chose quelconque qui soit en ma puissance, pour te faire voir d'ores en avant ce que je cognoistray te pouvoir apporter quelque contentement & utilité. A Dieu.

---

Ce texte liminaire n'hésite pas à comparer les *Histoires tragiques* à *Amadis de Gaule*, ouvrage fameux et très prisé à la Renaissance par le public de cour. On peut voir dans ce rapprochement le signe du succès des histoires tragiques. Ce succès est avant tout lié à la dimension exemplaire et morale de la collection Belleforest exhibée dans les discours et harangues, à en croire Mallot. Cependant, il ne faut sans doute pas considérer que seuls les discours, ces parties nobles de l'histoire tragique, élevées et ornementales, sans efficacité narrative directe, communes à d'autres genres (la tragédie, la prose oratoire), plaisaient dans les histoires tragiques de Belleforest. En effet, le public pouvait apprécier les nouvelles pour leurs sujets sanglants et macabres ainsi que pour l'intrigue ponctuée de nombreux retournements. Toujours est-il que l'anthologie de Mallot ne considère pas les textes dans leur

---

<sup>632</sup> Voir à ce propos l'ouvrage d'Ann Moss, *Le recueil de lieux communs*.

intégralité mais les découpe en morceaux de bravoure, pièces d'éloquence directement imitables à des fins pédagogiques. Cette utilité pédagogique montre en quelque sorte la dignité des histoires tragiques, capables de fournir des modèles rhétoriques pour les lecteurs.

Considérons désormais le cas des anthologies tardives. À partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, l'anthologie devient le moyen privilégié de la diffusion des histoires tragiques au-delà de la période où le genre est pratiqué. Ainsi, au XVIII<sup>e</sup> siècle, alors que plus aucun écrivain ne revendique le titre d'histoires tragiques, on trouve des rééditions de Rosset mais aussi l'anthologie d' Aimé Feutry, *Choix d'histoires tragiques tirées de Bandel, de Belleforest, de Boistuau, dit Launai ; et de quelques autres auteurs*, publiée en deux volumes in-12 à Londres et à Paris, chez Bastien, en 1779. L'anthologie de Feutry, qui était lui aussi traducteur (de Pope), permet de voir le nom des auteurs les plus connus, retenus par la postérité. Le cas de ce florilège tardif est intéressant sous plusieurs aspects : il permet de voir ce qui est sélectionné, ce qui reste de la production du XVI<sup>e</sup> deux siècles plus tard. Mais on peut également observer les mutations du genre : le choix de Feutry et l'organisation du recueil même indiquent comment l'histoire tragique a dû s'adapter pour se maintenir auprès de son lectorat. L'ouvrage comporte quatre parties et compte 23 nouvelles de longueur variable<sup>633</sup>. Le titre

---

<sup>633</sup> Feutry, *Choix d'histoires tirées de Bandel, Italien ; de Belleforest, Commingeois, de Boistuau, dit Launai ; & de quelques autres Auteurs*, à Londres mais se vend à Paris chez Durand, rue Saint-Jacques, au Griffon et Pissot, Quai des Augustins, à la Sagesse, 1753.

En voici la table des matières :

Table des histoires de la première partie

La Vertu récompensée, 1.

Action héroïque d'Aben Xahumor, Africain, 36.

Tyrannie de Durst & de Galles, rois d'Ecosse, 60.

Sévérité de Philippe II, roi d'Espagne, 95.

Heureuse imprudence de Bretislas, roi de Bohême, 119.

Les effets de l'ambition, ou révolutions de Tunis, 141.

Les effets de la calomnie, 174.

Table des histoires de la deuxième partie

Les effets de la haine, ou les époux malheureux, 1.

Mort tragique de Wenceslas II du nom, roi de Bohême, 37.

Fin malheureuse d'Henriette, 60.

Cruautés exercées par les romains dans la grande Bretagne, après la mort du roi Arviragus, 84.

Origine de la ville d'Elcibir, en Afrique, 109.

Amours de Camille et d'Emilie, 165.

Table des histoires de la troisième partie

Fermeté de Galdrade, 1.

Mœurs des Mezzoraniens, ou aventures de Gaudentio, 17.

Tristes effets de la jalousie, 84.

Aventures de Jacques Scroope, 108.

Actions généreuses de Saïd Roi de Fez et de Mahomet, seigneur de Dubudu, 167.

Table des histoires de la quatrième partie

Avantures d'Antonio, 1.

Etrange punition d'une infidélité, 42.

Avantures de Lindsay, 57.



exhibe les auteurs les plus connus d'histoires tragiques à des fins publicitaires, alors que les noms de Belleforest ou Boaistuau ne sont pas cités dans les textes mêmes. Même s'il comporte des nouvelles tirées de Boaistuau et Belleforest recopiées fidèlement, le livre regroupe également d'autres textes qui n'appartiennent pas au genre de l'histoire tragique ou qui n'en revendiquent pas l'étiquette. Ainsi, on trouve chez Feutry des extraits tirés de récits de voyage ou d'ouvrages historiques. La quatrième histoire de la troisième partie du livre intitulée « Aventures de Jacques Scroope » est un récit de voyage à la première personne, comme l'indique Feutry en note : « Ce morceau est tiré de l'Anglois, des Voyages de Jean Lédiard ». De même, la première nouvelle de la quatrième partie, « Avantures d'Antonio », est adaptée d'un récit de voyage comme l'indique la note : « Cette Histoire est tirée des Mémoires de Dom. August. Maldonado, gouverneur du pays des Emeraudes, au Pérou, mort à Londres en 1750. On a cru devoir, sous des noms supposés déguiser dans cette Histoire différentes personnes qui vivent encore<sup>634</sup>. »

Feutry transforme en histoire tragique des textes qui ne répondent pas premièrement aux critères de ce genre. Cette récupération s'opère sur des récits de voyage mais aussi sur des ouvrages plus philosophiques et moins propres à une adaptation romanesque. Tel est le cas pour l'histoire « Mœurs des Mezzoraniens, ou aventures de Gaudentio », puisque Feutry mentionne que « Ce morceau est tiré de l'Atlantide du chancelier Bacon ». Cette adaptation au goût du XVIII<sup>e</sup> siècle est manifeste dans certaines nouvelles. Même lorsqu'il reprend des textes anciens, Feutry tente de rapprocher ses histoires de faits divers contemporains. La nouvelle « Etrange punition d'une infidélité » montre cette tentative : « Ce trait est tiré de Werbrocke, auteur flamand, qui écrivoit en 1550. Un fait à peu près semblable est arrivé en Angleterre au Comte de Valero, il y a peu d'années. » Sur les 23 nouvelles, on compte de nombreuses nouvelles se passant en orient, ce qui correspond à la mode orientalisante du XVIII<sup>e</sup> siècle, féru de récits de voyage.

L'adaptation va même jusqu'à la réécriture de textes anciens. Ainsi, Feutry insère en début de deuxième partie la nouvelle « Les effets de la haine, ou les époux malheureux », tout en précisant : « Ce morceau a été donné, pour fonder le goût du public, dans le Mercure de juin, premier volume, 1752. On y a fait quelques légers changemens. » En réalité, lorsqu'on lit la nouvelle, on se rend compte très rapidement qu'il s'agit d'une adaptation de la plus

---

L'amour en fureur, 96.  
Avantures d'Elise, 124.

<sup>634</sup> Feutry, *op. cit.*, p. 1.

fameuse histoire tragique de Boïstuaue, celle de Roméo et Juliette. Cette nouvelle est une forme de palimpseste, de réécriture modernisée.

---

La reprise du titre « histoires tragiques » n'induit donc pas une imitation fidèle mais une adaptation plus ou moins libre. Ainsi, paraît à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, un recueil intitulé *Histoires pitoyables et tragiques où les actions vertueuses et vicieuses de quelques illustres payens et chrétiens sont représentées*. Ce volume de 234 pages, dû à la plume du Révérend Père Benoist Gonon, regroupe des histoires « recueillies de plusieurs historiens » qui balayent toute l'histoire mondiale de la Rome antique à la Renaissance française<sup>635</sup>. Ces textes, brefs et économiques, présentent des récits sans fioritures, assez proche du genre de la chronique et peu dramatisés. À la fin de chaque nouvelle, le compilateur, qui prétend faire œuvre d'historien, cite les principales sources de son récit. Approuvé par Jean Chavanon, docteur en théologie à Lyon, l'ouvrage reprend l'idée antique de l'histoire capable d'instruire les hommes et de les guider dans leur action. Recueil historique, assez peu moralisateur, il ne correspond plus vraiment au genre de l'histoire tragique et c'est sans doute pour des raisons commerciales que l'auteur a repris le titre d'histoires tragiques. En cas de succès, il pourrait publier une suite :

Si mes lecteurs font leur profit de tout cela, je n'auray pas mal employé le temps à écrire ces histoires et de plus, seray encouragé d'en publier d'autres tres-belles, pour leur divertissement et édification<sup>636</sup>.

Ainsi, seul le titre est repris et non le genre avec ses codes et ses traits saillants.

De même, on voit apparaître au début du XVIII<sup>e</sup> siècle des continuations d'histoires tragiques qui font changer le genre en alliant histoires tragiques et d'autres formes plus adaptées aux goûts du temps. Ainsi, les *Histoires tragiques et galantes*, publiées de manière

---

<sup>635</sup> Voici les titres des vingt-cinq nouvelles du recueil : Histoire de Coriolanus, Chevalier Romain; Histoire de Lucius Brutus; Histoire de Porcia, femme de Marcus Brutus; Histoire de Perseus, roy de Macedoine; Histoire de Cornélie, mère de Tiberius & Caius; Histoire de Jugurtha, roy de Numidie; Histoire de Julie, femme de Pompée; Histoire de Mitridate, roy du Pont & de Tigranes; Histoire de Cornélie, troisième femme de Pompée; Histoire de Caius Caligula Empereur; Histoire d'Aretaphile; Histoire de Basan, roy des Gaules; Histoire de Darius II, roy de Perse; Histoire de Mégiste; Histoire de Periandre, roy de Corinthe; Histoire du docteur Origène; Histoire de Tertulian; Histoire de Hosie, Evêque de Cordoue; Histoire de Belissaire, Prince des armées de l'empereur Justinian; Histoire de l'empereur Maurice; Histoire de Gilles, frère de François, Duc de Bretagne; Histoire de Catherine, royne d'Angleterre; Histoire d'Arnoul, duc de Gueldres & de son fils Adolphe; Histoire de Charles de France, & de Dom Charles d'Espagne; Histoire de Louys de Luxembourg, Connestable de France.

<sup>636</sup> Benoist Gonon, *Histoires pitoyables et tragiques où les actions vertueuses et vicieuses de quelques illustres payens et chrétiens sont représentées*, Lyon, Claude de La Rivière, 1696.

anonyme à Rouen en 1715 en trois tomes, regroupent quatorze nouvelles plus longues que les histoires tragiques des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. On observe dès les titres des nouvelles une volonté d'enrichissement et d'adaptation du genre, beaucoup plus tourné vers le romanesque<sup>637</sup>. La troisième histoire du premier tome est la nouvelle de Saint-Réal, republiée à l'identique mais de manière anonyme. Ces nouvelles abandonnent les grandes caractéristiques des histoires tragiques du XVII<sup>e</sup> siècle : la moralisation n'est plus affichée, il y a beaucoup moins de discours au milieu du récit, et le récit est beaucoup plus sobre et économique, ressemblant plus à la *Princesse de Clèves* qu'aux nouvelles de Rosset. Ainsi, dans la nouvelle intitulée « Le duc de Guise », le récit débute de manière idyllique et idéale, se poursuit grâce à un jeu de malentendus entre personnages galants et un échange de lettres amoureuses, de portraits. Cette dimension galante est tout à fait en dehors des codes habituels du genre, et les peintures des guerres de religion s'effacent au profit du récit des aventures amoureuses entre le duc de Guise, son amante Mme de Villequier, son rival le roi Henri III et le mari, M. de Villequier. Cette édition est agrémentée d'illustrations, ce qui est rare dans les histoires tragiques (c'est la seule occurrence à notre connaissance). Ces figures en taille douce représentent des scènes galantes, des rencontres amoureuses, des personnages implorant la pitié de souverains, des scènes orientales, des scènes bourgeoises ressemblant fort aux tableaux de genre, et il n'y a qu'une seule représentation de meurtre, pour illustrer la première histoire du dernier tome. En cette fin de règne de Louis XIV, l'heure n'est plus au récit sanglant, mais au récit galant, même si à la fin tous les personnages importants meurent, et l'auteur du recueil reprend le terme d'histoires tragiques pour hériter des lecteurs de ce genre, sans pour autant appliquer exactement la formule qui avait fait le succès de Rosset en son temps.

La continuation peut également passer par l'invention d'une suite originale à partir d'une histoire tragique et contaire au ton du texte initial. Ainsi, en 1714, Catherine Durand, auteur des *Belles grecques*, ouvrage couronné par l'Académie française, publie *Henry duc des Vandales, histoire véritable. Avec un extrait des Histoires tragiques de Bandel, traduites par Belleforest qui contient des circonstances curieuses sur l'origine de ces peuples sur cette*

---

<sup>637</sup> Voici les titres des nouvelles :

Tome I : Jaqueline de Bavière, Comtesse de Hainaut ; La belle Juive, nouvelle ; Dom Carlos, nouvelle historique  
Tome II : Hattigé, ou la belle Turque, nouvelle ; Les nouveaux désordres de l'amour ; L'amitiésingulière, nouvelle galante ; Le Comte d'Essex ou l'histoire secrète d'Elisabeth, reine d'Angleterre ; Mademoiselle de Benonville, nouvelle galante.

Tome III : Les Esprits, ou le mari fourbe, nouvelle galante ; Le Duc de Guise, nouvelle ; Gaston Phébus, Comte de Foix, nouvelle ; La prédiction accomplie, nouvelle ; Les deux fortunes imprévues, nouvelle ; Zingis, histoire tartare.

*histoire*. Cette histoire longue de 300 pages commence en effet par citer une nouvelle de Belleforest, la onzième histoire du troisième tome des *Histoires tragiques*, dans l'édition turinoise de César Farin en 1569. La préface de Catherine Durand s'appuie en effet sur le texte de Belleforest qui devient une source historique, apportant une forme d'autorité au récit de Mme Durand :

Quoique l'histoire qu'on va lire ne soit point romanesque, elle ne laisse pas d'avoir tous les agréments du Roman le plus ingénieusement inventé. [...] On en trouvera ici un récit fidèle, accompagné d'une variété d'aventures si étranges, que l'imagination n'en a guères produit de plus extraordinaires. Mais avant que de venir à cet agréable détail, on juge à propos pour la satisfaction du Lecteur, de rapporter l'abrégé de l'histoire d'Henry que nous avons de Belleforest. Comme c'est un trait historique des plus fameux, parce qu'il contient plusieurs circonstances fort curieuses sur les croisades & sur l'origine des Vandales, on croiroit dérober au Lecteur un plaisir qui lui est dû, si l'on passoit sous silence un endroit si convenable & si nécessaire pour l'intelligence de ce qui regarde notre Henry. Voici donc, en propres termes, de quelle manière en parle Belleforest dans ses *Histoires tragiques* imprimées à Rouen chez Pierre Loyselet en 1604<sup>638</sup>.

Après avoir cité le texte de Belleforest, Catherine Durand reprend sa préface en ces termes :

Après avoir rapporté fidèlement le fond de l'histoire de Henry, on se persuade que le Lecteur sera curieux de savoir à qui nous devons tous les embellissements dont elle est ornée. On ose donc assurer que cette histoire n'est pas moins recommandable par la manière dont elle est écrite, que par la diversité des événements qu'elle contient : aussi part-elle d'une dont il n'est rien sorti qui n'ait été applaudi du Public<sup>639</sup>.

Ces précautions prises par la narratrice ne cachent pas les profondes mutations qu'elle apporte à l'histoire de Belleforest : Catherine Durand ajoute le personnage de Charles, fils d'Henri emprisonné chez le Sultan, adopté par le sultan, qui va tomber amoureux de la fille du sultan. L'histoire ne reprend plus les données de celle de Belleforest et Henry passe au second plan, au profit des intrigues galantes développées grâce à Charles et sa bien aimée Zatine. Le texte prend un tour très romanesque, se terminant par un beau mariage. Les figures en taille douce mettent en valeur les grandes étapes romanesques, les scènes galantes ou héroïques. Ainsi, Catherine Durand reprend le genre en le rendant beaucoup plus galant et romanesque, l'adaptant aux goûts du début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>638</sup> Catherine Durand, *Henry duc des Vandales*, Paris, P.Prault, 1714, page I.

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. XXX.

Le succès de ces textes se manifeste par la reprise systématique des titres qu'ils adoptent : « suite », « continuation » sont des termes fréquents à la Renaissance, qui désignent des prolongements d'œuvres allographes ou autographes, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette dans *Palimpsestes*. Il s'agit d'exploiter le succès de la première œuvre, de l'étoffer, d'en enrichir la matière ou bien de rejouer la même matière, en introduisant des variations de style ou de registre. Cette pratique de la suite n'est pas réservée à la prose narrative, au genre bas, puisque Ronsard lui-même signe une *Continuation des Amours* et une *Nouvelle continuation des Amours*. Cet enrichissement, cette reprise avec variations, se retrouvent chez les successeurs de Belleforest, Bénigne Poissenot et Vérité Habanc, auteurs des *Nouvelles histoires tragiques* et des *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques*. La reprise du titre est une forme d'allégeance aux prédécesseurs, poursuivie dans le paratexte des recueils.

#### *Les publications périphériques comme signe du succès*

« La fortune la plus générale, à défaut d'être la plus littéraire, se remarque dans l'emploi immédiat du terme aux objets les plus disparates<sup>640</sup>. »

À part les recueils d'histoires tragiques, on trouve de nombreux ouvrages assez différents qui reprennent le titre d'histoire tragique sans pour autant reprendre les codes du genre. Dans ce cas, le titre est adopté et mis en avant pour des raisons commerciales, afin d'attirer le lecteur. Le signal générique devient publicitaire. Ainsi, on trouve des poèmes bibliques en alexandrins qui s'intitulent « histoire tragique », comme *L'Histoire tragique de Sennacherib Roy des Assyriens* de François Perrin, publié par le fameux libraire parisien, Abel L'Angelier, en 1599. Ce poème en neuf parties raconte les guerres menées par le souverain païen et sa mise en déroute par les anges. En 1580, le père Fronton du Duc fait représenter devant le duc Charles III de Lorraine, fils de François de Guise, ligueur et successeur éphémère et illégitime d'Henri II, son *Histoire tragique de la Pucelle d'Orléans*, tragédie publiée en 1581. Dans ces cas-là, on ne reprend rien de l'histoire tragique si ce n'est une construction dramatique, une action se terminant de manière catastrophique ou faisant intervenir un *deus ex machina*. L'emploi du vers et du grand genre est à l'opposé du profil habituel des histoires tragiques en prose.

---

<sup>640</sup> Michel Simonin, *op. cit.*, p. 231.

Enfin, l'histoire tragique est récupérée par des pamphlétaires et des écrivains partisans, qui reprennent l'aspect pathétique des histoires tragiques à des fins persuasives et idéologiques : ainsi, le protestant George Buchanan, célèbre professeur, publie *L'Histoire de Marie royne d'Escosse, touchant la conjuration faite contre le Roy, & l'adultère commis avec le comte de Bothwell, histoire vrayment tragique*, chez Thomas Waltem, libraire d'Edimbourg, en 1572. Ce texte traduit du latin en français commence par un récit des méfaits supposés de Marie Stuart sur le mode cum ulatif et catastrophique de l'histoire tragique et s'achève par un plaidoyer contre Marie Stuart, qui attaque la reine catholique d'Écosse en reprenant les codes rhétoriques du discours épideictique, utilisant le récit précédent comme base pour l'accusation. Inversement, R. Benoist, docteur en théologie angevin à Paris, traduit du latin en français un violent pamphlet contre les protestants intitulé *Discours en forme de dialogue ou Histoire tragique en laquelle est nayvement depeinte & descrite la source, origine, cause & progres des troubles, partialitez & differens qui durent encores aujourd'huy meuz par Luther, Calvin & leurs conjurez & partizans contre l'Église catholique* écrit par Guillaume Lindan, évêque allemand. Ce texte est publié par Guillaume Chaudière à Paris en 1566, soit aux débuts de l'engouement pour l'histoire tragique, alors que le recueil de Boaistuau est réédité et que Belleforest lance sa collection. Ces textes latins, destinés à un public lettré et savant, sont mis à la portée d'un public plus large grâce à ces traductions et à la reprise du titre d'histoire tragique, qui fonctionne comme un appât. Ces publications périphériques, aussi éloignées des codes du genre soient-elles, témoignent bien de la renommée du genre.

Autre signe du succès de ces œuvres : les traductions. On voit se développer des traductions de Belleforest en anglais et en espagnol, ainsi que des traductions de Rosset<sup>641</sup>. De plus, il ne faut pas oublier que Boaistuau a dédicacé la troisième édition de son recueil à Elizabeth d'Angleterre. Cela lui-même connaîtra une postérité en dehors de la France, puisque son recueil *L'Amphithéâtre sanglant*, paru en France pour la première fois en 1630, réédité en 1646, a été traduit en allemand et publié par Georg Philip Harsdoffer, écrivain protestant de Hambourg. Cette traduction est une adaptation libre et repose sur l'augmentation du recueil, puisque l'ouvrage passe de trente-cinq textes à cinquante dans la version allemande.

---

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 26.

Née de la traduction de Bandello par Boaistuau et Belleforest, l'histoire tragique se développe par les traductions-adaptations. Les auteurs français vont d'ailleurs très vite se démarquer avec plus ou moins de force du modèle italien soit en prétendant faire en français ce qu'a fait Bandello comme Jacques Yver, dans la préface du *Printemps*, ou Poissenot dans la préface des *Nouvelles histoires tragiques*, soit en ajoutant à la collection italienne des histoires tirées de l'actualité internationale comme Belleforest. Ce dernier reste assez prudent quant à l'ajout d'histoires nationales récentes : en effet, le successeur de Boaistuau cherchant à plaire au pouvoir et à obtenir des charges officielles préfèrent raconter des atrocités commises par les orientaux ou les peuples nordiques plutôt que d'aborder des pages sombres de l'histoire nationale. François de Rosset reprendra des histoires nationales et des faits divers advenus en France, en 1619, soit cinquante ans après la naissance du genre, lorsque le modèle bandellien s'est effacé.

Cette pratique des traductions permet la circulation des histoires en Europe et les dramaturges élisabéthains et jacobéens se sont inspirés des histoires du Bandel. La mode des histoires tragiques est un phénomène européen commençant en Italie et allant jusqu'en Angleterre et en Allemagne.

## 2) Réécritures, relectures et reprises des histoires tragiques : permanence du succès et postérité du genre

On pourrait suivre le parcours d'une histoire tragique reprise, relue et modifiée tour à tour par les différents auteurs qui la réinvestissent. Ainsi, dans le répertoire analytique *Fictions narratives en prose de l'âge baroque*, Jean-Claude Arnould examine la postérité d'un canard anonyme intitulé *Histoire tragique de la constance d'une dame envers son serviteur, lesquels se sont tuez de chacun un pistolet pour ne survivre l'un après l'autre*, publié en 1608 à Paris par François Huby, un des futurs éditeurs des *Histoires tragiques* de Rosset. Ce canard circule dans Paris et touche un lectorat bourgeois, de curieux. Pierre de L'Estoile le mentionne dans ses *Mémoires-Journaux* et affirme l'avoir acheté pour un sol le 14 janvier 1608.

Ce court texte de 13 pages a ensuite été repris dans le *Mercure françois* de Jean Richer en 1611, c'est-à-dire dans un périodique touchant peut-être un plus grand public que le canard, sous le titre de « Valerian Mussard et Jeanne Presto ». Transposé dans le périodique, le texte devient plus particulier, affiche les noms des personnages dès son titre, se présentant comme un fait divers.

L'affaire Mussard passe ensuite entre les mains des auteurs d'histoires tragiques, qui la mettent en fiction, et l'insèrent dans un volume, visant un public plus élevé que le lectorat des canards. En passant dans un recueil, le texte se fictionnalise puisqu'en 1619, Rosset s'en inspire et en fait le sujet de sa huitième nouvelle, « De la constante et désespérée résolution d'un gentilhomme et d'une damoiselle », où il narre le double suicide par amour d'Amarille et Valéran. En 1620, c'est François Huby lui-même, qui avait édité le canard en 1608, qui republie les *Histoires tragiques* de Rosset. Ainsi, le même sujet revient à son éditeur d'origine, fictionnalisé et a parcouru un lectorat plus vaste que le simple canard. Enfin, quinze ans plus tard, l'affaire Mussard connaît un dernier rebondissement lorsque Claude Malingre la reprend également en revenant à une version plus conforme au fait divers et moins fictionnalisée dans ses *Histoires tragiques* en 1635, sous le titre de « Du sieur Valerian Mussard et de Jeanne Presto sa concubine » (histoire XXI).

Cette variation sur l'affaire Mussard peut permettre de voir le parcours de ces textes qui circulent beaucoup, sous différentes formes, touchant un public élargi ou rétréci suivant le format adopté. Du canard à la nouvelle sentimentale et fictionnelle, c'est la même affaire qui réapparaît sous différents avatars, le format s'adaptant au public visé.

Le silence des savants sur les histoires tragiques n'implique en aucun cas que le public mondain ait boudé ce genre. Au contraire, les histoires tragiques ont été beaucoup lues, quoique peu commentées et recommandées, et leur succès s'est prolongé au-delà de la grande période de production (1559-1630).

Certains écrivains ont salué des histoires tragiques, ont repris des sujets connus et les ont adaptés dans des œuvres de genre élevé. Ainsi, Philippe Desportes écrit vers 1570 un poème de près de huit cents vers intitulé « Discours sur une des histoires tragiques du Bandel contenant les amours infortunées de Didaco et de Violante et leur mort. » Jeune poète, Desportes n'est pas encore le successeur de Ronsard à la cour de France ; poète débutant âgé d'une vingtaine d'années, il reprend ainsi le sujet de la cinquième nouvelle de Boaistuau, œuvre actuelle et récente, sans doute dans l'espoir de tirer pour son compte une part du succès du recueil. René Sturel<sup>642</sup> a analysé ce texte et ses rapports avec le récit de Boaistuau et nous reprendrons les grandes lignes de son commentaire : selon lui, Desportes a repris les grandes étapes du récit, rajoute peu de détails, en oublie quelquefois, rend le texte plus abstrait,

---

<sup>642</sup> René Sturel, *op. cit.*, p. 142-186. Pour le détail, nous renvoyons à l'étude de Sturel qui édite et annote le poème de Desportes.



accélère la chute, mais il enrichit le texte d'images mythologiques, d'ornements rhétoriques propres à la poésie de cour, rendant également plus délicats les personnages de Boaistuau, notamment Violante. Desportes élève le sujet à la hauteur poétique requise en commençant le poème par une traditionnelle invocation et une adresse à sa maîtresse<sup>643</sup>. Il abrège ou supprime certains grands discours moraux des héros, mais au contraire, amplifie les apostrophes furieuses de Violante sur le cadavre du parjure, développe des peintures élégiaques, ajoute des lieux communs poétiques pétrarquais<sup>644</sup>, mêlant à l'imitation de Boaistuau celle de l'Arioste, qu'il traduisait en parallèle. Le poème de Desportes multiplie les morceaux de bravoure poétiques, il est ainsi enrichi, élevé, passant du récit moral au poème narratif héroïque, entre Bandello et l'Arioste.

Le succès des histoires tragiques se maintient après les années 1630 chez les lecteurs, même si le genre n'est guère renouvelé. Dans son roman *Le page disgracié*, Tristram L'Hermitte insère une histoire tragique dans son récit, racontée par un noble écossais rencontré par le héros. Cette courte nouvelle de deux pages, intitulée « Histoire tragique de deux illustres amants », reprend un scénario proche de celui de l'histoire des amants de Vérone de Boaistuau mais ne comprend pas de dimension moralisante. Cependant, le narrateur est en position de public et manifeste sa grande émotion, en pleurant, montrant ainsi l'efficacité directe de l'histoire qui garde sa fonction d'émouvoir le lecteur. Dans le détail du texte, cette attitude de commisération de la part du narrateur est pourtant entachée d'un certain soupçon :

---

<sup>643</sup> « Si vous avez jamais fait preuve de la flame  
 Que le dieu des amours nous verse dedans l'âme,  
 Quelle est sa cruauté, combien ont de pouvoir  
 Les traicts envenimez qui nous font esmouvoir,  
 Et le fruit qui revient à l'amoureuse bande  
 Qui le cœur et le corps luy apprend pour offrande,  
 Oyez (chère maistresse), oyez par pitié ;  
 Vous sentirez encor ung rayon de pitié,  
 Oyant d'un inconstant la peine meritée  
 Et l'extresme courroux d'une dame irritée.  
 Chastes seurs, qui avez les Amours en horreur,  
 C'est à ce coup qu'il faut une ardante fureur  
 M'allumer l'estomach, affin que je n'aigrisse  
 Mes vers contre sa rage et contre sa malice.  
 Inspirez moy d'ung chant qui volle audacieux,  
 Et m'emporte agité jusqu'au plus haut des cieulx. » (vers 1 à 16)

<sup>644</sup> Ainsi, on retrouve l'aurore blonde, motif cher à Pétrarque et à ses imitateurs :  
 « L'Aurore retiroit l'or de sa tresse blonde  
 Du fond de l'océan pour esclairer le monde » (v.469-470)

Ce seigneur me voulut conter cette histoire en français, et ne savait pas si bien cette langue qu'il n'y fit de grands solécismes et assez fréquents ; et toutefois il accompagna ses paroles d'une façon si passionnée que j'y trouvai de la tendresse et ne pus m'empêcher d'en répandre quelques larmes. Il est vrai que ce fut possible autant du ressouvenir de mes dernières infortunes que de celles qu'il m'avait contées. Les cœurs blessés en même endroit sont comme les luths qui sont accordés à même ton : l'on ne saurait toucher une corde en l'un qu'on ne fasse branler celle qui lui répond en l'autre ; l'on voit ainsi les affligés compatir facilement au malheur d'autrui, et cette émotion vient de ce ressort qu'on appelle amour de nous-mêmes<sup>645</sup>.

Ce n'est pas le récit en lui-même qui provoque l'émotion mais des analogies faites par le narrateur. Au dix-huitième siècle, l'histoire tragique réapparut dans des romans se plaçant dans la lignée des romans picaresques espagnols du seizième siècle : ainsi, on trouve dans *l'Histoire de Gil Blas de Santillane* de Lesage une histoire tragique insérée dans le livre IV, intitulée « Le mariage de vengeance ». Ce récit d'une trentaine de pages reprend tous les codes de l'histoire tragique (discours plaintifs d'amoureux jaloux, morts accumulées des différents personnages) sans chercher à les adapter aux codes romanesques du dix-huitième siècle. On note cependant que le récit vient après la découverte d'un tableau particulièrement saisissant représentant des meurtres et des personnages furieux dans une chambre nuptiale. C'est l'image spectaculaire qui est première et l'histoire se présente comme une forme d'*ekphrasis*, qui développera cette image dans le temps et précisera comment les personnages en sont parvenus à cette situation paroxystique.

#### *Postérité de l'histoire tragique au dix-huitième siècle et au dix-neuvième siècle*

L'histoire tragique survit dans la mémoire de ses lecteurs et réapparaît au cours du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles dans des recueils de nouvelles. La reprise des thématiques, des lieux communs et des structures de ces textes n'assure pas pour autant une imitation totale ou fidèle. Au contraire, beaucoup d'auteurs vont s'inspirer librement des histoires tragiques, en reprendre uniquement des sujets, les réécrire de manière plus vraisemblable ou fantastique, adaptant leurs sources à de nouveaux projets et à leurs propres enjeux. De la reprise parodique à la reprise poétique, il y a toute une gamme de modes d'inspiration, la postérité des histoires tragiques étant extrêmement variée suivant les conteurs et les courants littéraires dans lesquels ils s'inscrivent.

---

<sup>645</sup> Tristan L'Hermite, *Le page disgracié*, éd. J. Prévôt, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1994, p. 162.

Auteur de récits scandaleux tout en prétendant écrire contre l'immoralité comme il l'explique dans *Idées sur le roman*, le marquis de Sade ne pouvait qu'être intéressé par les histoires tragiques. Dans son recueil de nouvelles *Les crimes de l'amour* (1788), Sade intitule la dernière nouvelle de son recueil « Eugénie de Franval, nouvelle tragique ». Le sous-titre fonctionne ici comme contrat de lecture et réactualise toute une série de codes et de lieux communs présents à l'esprit du lecteur. La lecture fonctionne donc ici comme une relecture : le lecteur, averti par Sade, s'attend à reconnaître les principales étapes de l'histoire tragique. Or, on constate au fil de la lecture que Sade satisfait ces attentes en les détournant. Ainsi, l'*incipit* de la nouvelle reprend l'avertissement au lecteur des histoires tragiques qui consiste à afficher la fonction morale de l'histoire, en regrettant de devoir montrer des actes effroyables (que l'on expose cependant dès l'introduction) :

Instruire l'homme et corriger ses mœurs, tel est le seul motif que nous nous proposons dans cette anecdote. [...] Qu'on nous pardonne les monstrueux détails du crime affreux dont nous sommes contraints de parler ; est-il possible de faire détester de semblables écarts, si l'on a le courage de les offrir à nu<sup>647</sup> ?

Cette introduction morale qui excite la curiosité malsaine du lecteur est clairement une reprise du modèle de l'histoire tragique car on ne la retrouve pas dans les autres nouvelles du recueil. Elle fonctionne comme un signal, une marque.

Si l'intrigue reprend les grandes thématiques habituelles du « divin marquis », il n'en reste pas moins que certaines techniques narratives peuvent évoquer le modèle de l'histoire tragique : Franval, un libertin, a décidé d'élever sa fille Eugénie loin de sa mère vertueuse et hors de tout précepte moral et religieux. Le père entretient des relations incestueuses avec sa fille, qu'il légitime au nom de la nature, dans de grands discours philosophiques athées. À partir d'un thème typique des histoires tragiques, l'inceste, Sade crée une histoire de façon personnelle : l'éducation suivant la « nature », la légitimation philosophique et « naturelle » du mal et du vice, sont des thèmes chers au marquis. De même, les portraits physiques et moraux des personnages, les grands discours philosophiques, les dialogues au discours direct, éléments absents des histoires tragiques, appartiennent au roman du XVIII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>646</sup> Pour plus de précisions sur ce point, voir mon article consacré à l'histoire tragique dans le *Dictionnaire de l'archaïque et du désuet*, dirigé par Alain Montandon et Saulo Neiva, à paraître chez Champion.

<sup>647</sup> Donatien Alphonse de Sade, *Les crimes de l'amour, Idée sur le roman*, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, 1987, p. 291-292.

La fin de la nouvelle est elle aussi une reprise des lieux communs de l'histoire tragique et fonctionne sur le mode de la reconnaissance. Mme de Franval a réussi à éloigner sa fille Eugénie du père, qui revient chercher sa fille mais est attaqué dans la forêt par des brigands. Blessé, il est secouru par Clervil, un abbé proche de sa femme, qu'il avait fait enlever précédemment. Clervil lui raconte la mort de Mme de Franval et le retour à la vertu d'Eugénie, au chevet de sa mère mourante. En écoutant ce récit, Franval regrette ses actes et clame son désespoir dans un grand discours pathétique. Errant dans la forêt, il trouve le cercueil où se trouve sa femme, revient au christianisme et se suicide d'un coup d'épée. La nouvelle s'achève sur le récit de Clervil de « l'affreux détail de ces différentes catastrophes » et sur un éloge de la vertu de Mme de Franval.

Cette fin, qualifiée de « catastrophe », correspond bien à celle des histoires tragiques de Rosset : les criminels se repentent de leurs crimes et reviennent à la vertu. Sur l'échafaud, ils s'adressent au peuple-spectateur en l'exhortant à ne pas suivre leur exemple. Ici, Sade concentre les effets de citation des histoires tragiques au début et à la fin de sa nouvelle qui fonctionne en quelque sorte comme le comble du genre, accumulant les coups du sort les plus invraisemblables (attaque des brigands, retour inespéré de Clervil qui, par son récit, provoque le retour à la vertu de Franval). On peut s'interroger sur le sens de cette catastrophe, comble de l'invraisemblable. Est-ce une reprise au premier degré des clichés ou bien une citation au second degré ? L'imitation ne tendrait-elle pas à la parodie ?

*Reprises de l'histoire tragique au XIX<sup>e</sup> siècle : Nerval, Barbey d'Aurevilly : vers le fantastique*

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les histoires tragiques sont redécouvertes par les romantiques et se mêlent à l'inspiration du roman gothique anglais dans certaines œuvres des romantiques mineurs. On le sait, le roman noir et le gothique reprennent bien des éléments déjà présents dans les histoires tragiques, et on pourrait voir en Rosset et Camus de probables ancêtres du roman noir, comme le propose Annie Le Brun dans *Les châteaux de la subversion*. Il y aurait de fortes probabilités que les romantiques frénétiques aient lu ces histoires, et l'on retrouve leur influence dans *Champavert* de Pétrus Borel ou bien dans *Infernalina*<sup>648</sup> de Charles Nodier, conservateur de la bibliothèque de l'Arsenal, qui a redécouvert bon nombre de textes

---

<sup>648</sup> Charles Nodier reprend notamment un sujet développé dans une histoire de Rosset dans un court récit intitulé « Jeune fille flamande étranglée par le Diable », datant l'action du 27 mai 1582, reprenant sans doute aussi des canards de l'époque. Le bibliothécaire de l'Arsenal ne cite aucune source mais avait sans doute lu des histoires tragiques du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles et y avait accès grâce aux catalogues.

insolites de la Renaissance. Paroxystiques et monstrueux, ces textes pourraient être facilement appropriés par le s pe tits rom antiques ou le romantisme noir, au prix de certains infléchissements, notamment dans le sens du fantastique.

Cependant, la réappropriation des histoires tr agiques peut être plus une façade qu'une véritable référence. Par volonté de s'opposer au classicism e, les romantiques ont pu trouver chez les baroques des arm es contre le goût rationaliste et classi que, sans pour autant s'en réclamer ni les im iter directement. Ainsi, Géra rd de Nerval, grand lecteur de textes anciens (qu'il recopiait à des fins alim entaires à la bibliothèque nationale), fait référence à Belleforest à la fin de son conte *La main enchantée* :

une note an nexée aux autres pièces renvoie au *Recueil des histoires tragiques de Belleforest* (édition de la Haye, celle de Roue n étant incomplète); et c'est là que se trouvent encore le s détails qui nous restent à donner sur cette aventure, que Bellef orest intitule as sez heureusement : la Ma in possédée. [ ...] Belleforest s'arrête à cette conclusion singulière [la main enchantée coupée par le bourreau s'échappe et retrouve son an cien maître, un bohém ien] et term ine en ces term es : « Cette aventure annotée, comm entée et illustrée fit pendant longtemps l'entretien des belles co mpagnies comme aussi du populaire, toujours avide de récits bizarres et surnaturels ; mais c'est peut-être encore une de ces baies bonnes pour amuser les enfants autour du feu et qui ne doivent pas être adoptées légèrement par des personnes graves et de sens rassis<sup>649</sup>.

Ce renvoi à l'auteur commingeois est totalem ent fantaisiste, Belleforest n'ayant jam ais écrit une histoire de ce type . L'édition de La Haye, m entionnée par Nerval pour déployer une forme d'érudition trom peuse et re nforcer l'autorité de la citation, n'a jam ais existé et la citation ajoutée n'est qu'un habile pa stiche, reprenant des term es du XVI<sup>e</sup> siècle. Cette invention d'une référence m ontre que l'histoire tragique a pu survivre dans l'esprit de quelques lecteurs érudits, regroupant un vaste ensemble de récits sur des phénomènes étranges et inexplicables, et ce tout à fait tort, puisque les histoires tr agiques expliquent toujours les événements les plus c urieux par l'in tervention divine ou diabolique. Pour l'auteur des *Illuminés*, les histoires tragiques devi ennent donc un réservoir de sujets étranges et non une directe source d'inspiration.

L'inspiration n'im plique pas une réécriture fi dèle m ais une transpos ition : l'h istoire tragique hante les recueils de nouvelles fantasti ques et les contes cruels de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : dans ce cas, il s'agit p lus de reprise de thèmes, de motifs, les conteurs adoptant des motifs macabres ou inquiétants, en éliminant la fonction morale des histoires (excepté Barbey

---

<sup>649</sup> Gérard de Nerval, *La main enchantée*, Le Livre de poche, 1994, p.90-94

d'Aurevilly qui affirme la valeur morale de ses nouvelles dans la préface des *Diaboliques*<sup>650</sup>). Contrairement aux contes du XIX<sup>e</sup> siècle, les histoires tragiques, même lorsqu'elles racontent des faits étranges ou surnaturels, ne laissent absolument pas le lecteur dans l'incertitude : l'explication diabolique ou providentielle ne permet pas l'hésitation constitutive du fantastique selon Todorov<sup>651</sup>.

Dans *Une page d'histoire* (1882), Barbey reprend l'histoire de Julien et Marguerite de Ravalet, frère et sœur accusés d'amours incestueuses, déjà racontées par Rosset dans sa 7<sup>e</sup> nouvelle « Des amours incestueuses d'un frère et d'une sœur, et de leur fin malheureuse et tragique ». Ce méfait des amants incestueux est expliqué par la généalogie de la famille de Ravalet, célèbre pour sa cruauté et sa débauche. « Julien et Marguerite de Ravalet, ces deux enfants, beaux comme l'innocence, finirent par l'inceste la race fratricide de leur aïeul. » Mais Barbey ne conserve de l'histoire tragique que le sujet : la mise en scène du récit est tout à fait différente. En effet, le narrateur ne raconte pas l'inceste mais l'évoque, le suggère, propose plusieurs hypothèses. Il n'exhorte pas ses lecteurs à la vertu, ne joue pas sur le pathétique et l'horreur comme Rosset ; au contraire, le ton est élégiaque, le narrateur présente la nouvelle comme une rêverie dans le château de Ravalet et essaie de ressusciter les spectres des amants criminels<sup>652</sup>.

Ainsi, l'histoire tragique, très lue et pratiquée à la fin de la Renaissance, s'est peu à peu effacée du champ littéraire : trop identifiée à l'esthétique baroque du spectacle macabre, elle n'a pas survécu à la disparition de cette esthétique, mais elle a pu disparaître également à cause de son invraisemblance généralisée, de son aspect moralisateur, et du schématisme et de la répétition de ses structures et de ses thèmes. Lorsqu'elle réapparaît, elle est imitée jusqu'à son comble (chez Sade) ou bien de manière très distante, ne servant que de base à un traitement narratif qui n'a plus les mêmes enjeux.

---

<sup>650</sup> « Les peintres puissants peuvent tout peindre et leur peinture est toujours assez morale quand elle est tragique et qu'elle donne l'horreur des choses qu'elle retrace. [...] Ces histoires sont malheureusement vraies. Rien n'en a été inventé. » in *Les Diaboliques*, Paris, Mercure de France, 1936, p. 19-20.

<sup>651</sup> Nous développerons ce point dans une étude comparée entre histoire prodigieuse et histoire fantastique autour du récit de Thibaud de La Jacquière dans ce chapitre.

<sup>652</sup> Pour plus de précisions sur ce point, voir mon article consacré à l'histoire tragique dans le *Dictionnaire de l'archaïque et du désuet*, dirigé par Alain Montandon et Saulo Neiva, à paraître chez Honoré Champion.

Il y a l'histoire fantastique vraie, qui est la première de toutes, parce qu'elle ébranle profondément le cœur sans coûter de sacrifices à la raison ; et j'entends par l'histoire fantastique vraie, car une pareille alliance de mort vaut bien la peine d'être expliquée, la relation d'un fait tenu pour matériellement impossible, qui s'est cependant accompli à la connaissance de tout le monde. Celle-ci est rare, à la vérité, si rare, si rare que je ne m'en rappelle aujourd'hui d'autre exemple que l'histoire d'Hélène Gillet<sup>653</sup>.

C'est ainsi que Charles Nodier introduit un de ses contes, « L'Histoire d'Hélène Gillet », emprunté à un ouvrage de son ami Gabriel Peignot<sup>654</sup>, qui avait repris le cas d'une jeune fille mère, accusée à tort d'avoir tué son enfant, condamnée à mort le 6 février 1625, épargnée miraculeusement par le bourreau et sauvée de manière tout aussi extraordinaire par la foule qui, attendant avec impatience l'exécution, se retourna contre les bourreaux. Dans ce récit, très proche de sa source principale, le onzième tome du *Mercur françois* de Jean Richer, Nodier propose une histoire vraie, relatant un miracle, qu'il ne cherche pas à expliquer rationnellement. En cela, il est proche des histoires tragiques et des histoires prodigieuses ou admirables qui abondaient aux seizième et dix-septième siècles, optant pour ce que Todorov appelle le merveilleux. Le fait divers devient un exemple de merveilleux chrétien et inverse le rôle traditionnel de la populace assistant aux exécutions qui passe d'une attitude d'impatience à un élan de sympathie pour la victime, allant jusqu'à massacrer les bourreaux.

Cette reprise des histoires tragiques par le conteur romantique peut également prendre un tour plus fantastique. La dixième histoire de Rosset, « D'un Démon qui apparaissait en forme de damoiseau au lieutenant du chevalier du guet de la ville de Lyon. De leur accointance charnelle et de la fin malheureuse qui en succéda », a connu un grand succès et a fait l'objet de plusieurs réécritures, aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, dont celle de Jacques Cazotte dans *Le Diable amoureux*, celle de Jan Potocki dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, insérée dans le roman et intitulée « Histoire de Thibaud de La Jacquière », et celle de Charles Nodier, « Les aventures de Thibaud de La Jacquière », qui est en réalité un pur plagiat du texte du conte polonais. L'examen de cette réécriture amène à considérer d'importants changements

---

<sup>653</sup> Charles Nodier, « Histoire d'Hélène Gillet », in *Contes*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier frères, 1961, p. 330-331.

<sup>654</sup> Gabriel Peignot, *Histoire d'Hélène Gillet ou Relation d'un événement extraordinaire et tragique survenu à Dijon dans le dix-septième siècle, par un ancien avocat*, Dijon, Lagier, 1829.

sur le plan de la configuration narrative.

D'après Emmanuelle Sempère<sup>655</sup>, *Le Diable amoureux* reprendrait la 10<sup>e</sup> des *Histoires tragiques* de Rosset « D'un Démon qui apparaissait en forme de damoiselle au lieutenant du chevalier du guet de la ville de Lyon. De leur accointance charnelle et de la fin malheureuse qui en succéda » mais en la modifiant considérablement. Cazotte, qui a écrit des contes ironiques dans les années 1740, a introduit dans le scénario emprunté à Rosset une forte dose d'ironie et toute une série de mécanismes de mise à distance dans ce récit. Cela se voit si l'on compare les deux versions du *Diable amoureux*. Dans celle de 1772, le héros fait fuir le diable en lui disant : « si tu es du diable, va-t-en », donnant un tour ironique à cette histoire; en revanche, la seconde datée de 1776, semble plus complexe et insiste sur la thématique amoureuse qui fera ensuite la fortune du texte auprès des Romantiques puis des Surréalistes et des psychanalystes. Parallèlement, le texte de 1776 comprend un épilogue ironique où est envisagée une troisième version, licencieuse (le héros y serait « possédé » par le diable et deviendrait son instrument pour « mettre le désordre partout »); le texte y est présenté comme une « allégorie » sur les « ruses du diable ». Dans les deux versions, le texte se termine sur l'intervention « explicative » d'un théologien, docteur de Salamance, qui vient rassurer le héros et lui enjoindre de se marier « au plus vite » et de ne pas aller chercher le diable « dans les grottes ». On voit donc que l'histoire de Rosset peut être réécrite de manière ironique ou humoristique, la fin funeste ne constituant pas une étape obligatoire : de ce fait, on ne se situe plus dans le cadre de l'histoire prodigieuse, ni même de l'histoire tragique, mais dans celui du conte ironique, typique du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui met à distance la dimension exemplaire du propos initial, et prête plus à sourire qu'à trembler.

En revanche, Potocki conserve les données fondamentales du récit de Rosset mais accentue les effets d'annonce, puisque Thibaud appelle par deux fois le diable, créant ainsi une plus grande attente chez le lecteur et augmentant donc la tension narrative du récit. Parallèlement, la damoiselle nommée Orlandine ne raconte elle-même sa propre histoire, romanesque s'il en est, obéissant à la logique des histoires enchâssées du *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Cette histoire enchâssée crée par ailleurs des effets d'écho et permet de mobiliser des objets familiers du conte fantastique (château isolé où a été enfermée Orlandine, décor oriental de la chambre d'amour, miroir profond dans lequel se regardent les deux personnages), permettant donc de créer de plus grandes attentes chez le lecteur. Pas plus que

---

<sup>655</sup> C'est Emmanuelle Sempère qui m'a communiqué ces informations sur *Le diable amoureux*. Qu'elle en soit ici remerciée.



chez Rosset, l'histoire du comte polonais ne propose d'alternative à l'apparition diabolique, si bien qu'on ne se situe pas dans un cadre fantastique, si l'on reprend les critères définitionnels mis en place par Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*, où le fantastique est défini par l'hésitation entre une explication naturelle ou surnaturelle des événements insolites. En revanche, la réécriture de Potocki est plus tendue vers une écriture de la suggestion, car Potocki ne décrit pas en détail la révélation finale, fort préparée et mise en valeur par Rosset de manière très spectaculaire. Le comte polonais renonce par ailleurs à la dimension exemplaire du récit de Rosset qui s'adressait aux athées et libertins et prétendait leur donner une preuve de la présence du surnaturel, permettant ainsi de les effrayer et d'amener les lecteurs à une conduite plus morale ; au contraire, il coupe ces éléments de discours qui tendent à faire entrer le fait extraordinaire dans une norme, dans une série d'autres apparitions, laissant le lecteur face au simple récit extraordinaire. Du récit baroque à l'histoire polonaise du début du XIX<sup>e</sup> siècle, on passe d'une écriture de la monstration à un art de la suggestion et du suspense, exploitant la tension narrative potentielle, encore peu développée par Rosset.

Dans ce sens, ce récit d'apparition diabolique de Rosset emprunte à l'histoire prodigieuse ses thèmes et son fonctionnement savant ou dogmatique en injectant cependant une forme de mise en intrigue propre à l'histoire tragique, plus longue que l'histoire prodigieuse et donc plus frappante car elle joue sur la temporalité d'un dévoilement attendu impatientement par le lecteur. On a affaire à une forme de récit à sensation, qui sait retarder l'information et créer une tension narrative, ce que le format du fait divers ne permettait pas de mettre en place, faute de longueur du récit.

Jean-Pierre Camus, quant à lui, peut écrire des textes qui font intervenir l'étrange. Ainsi, dans « L'amant sacrilège », nouvelle tirée des *Spectacles d'horreur*, l'évêque reprend une histoire d'Antonio de Torquemada racontant comment un chevalier espagnol qui s'était introduit secrètement dans un couvent à la recherche d'une nonne qu'il avait séduite apprend de moines (dont la présence le surprend au sein d'un couvent de femmes) qui célèbrent un office funèbre qu'il est déjà mort. Sorti du couvent, il est assailli de « divers spectres espouvantables, qui comme des furies vengeresses de son impiété le persecutoient à outrance » et meurt dans d'effroyables visions de grands chiens noirs en train de le dévorer. Cette fin n'est pas loin du fantastique, puisque le héros meurt assailli de visions, mais Camus tend à considérer que ces fantasmagories sont le résultat de la vengeance divine, rapprochant

le cas du chevalier espagnol de celui d'Héliodore, qui avait voulu piller le Temple de Dieu. Dans ce sens, les rêveries frénétiques du chevalier agonisant peuvent relever de l'étrange, inexplicable rationnellement, ou bien découler d'une explication providentielle, où Dieu est à l'origine du châtime nt, cette hésitation entre les deux interprétations créant une forme de fantastique.

*Réécriture au XIX<sup>e</sup> siècle : de la fiction baroque à la chronique stendhalienne : vers la nouvelle historique*

Nous avons déjà évoqué la dix-neuvième histoire de Rosset, racontant les amours interdites d'Altomont et de Flaminié, dans le chapitre VIII. Dans les *Chroniques italiennes*, Stendhal racontera à nouveau cette histoire dans la nouvelle « Vittoria Accoramboni ». Il prétend avoir trouvé cette histoire chez un marchand à Mantoue et ne fait que traduire, dit-il, une histoire publiée par les Italiens à l'époque des faits. Tout comme les auteurs d'histoire tragique, Stendhal commence par tenter de convaincre son lecteur de la véracité des faits qu'il rapporte :

Malheureusement pour moi comme pour le lecteur, ceci n'est point un roman mais la traduction fidèle d'un récit fort grave écrit à Padoue en décembre 1585<sup>656</sup>.

Je sais l'histoire du seizième siècle en Italie, et je crois que ce qui suit est parfaitement vrai<sup>657</sup>.

Ami, ô lecteur bienveillant ! ne cherchez point ici un style piquant, rapide, brillant de fraîches allusions aux façons de sentir à la mode, ne vous attendez point surtout aux émotions entraînant d'un roman de George Sand ; ce grand écrivain eût fait un chef-d'œuvre avec la vie et les malheurs de Vittoria Accoramboni. Le récit sincère que je vous présente ne peut avoir que les avantages plus modestes de l'histoire. L'auteur dit tout, explique tout, ne laisse rien à faire à l'imagination du lecteur ; il écrivait douze jours après la mort de l'héroïne<sup>658</sup>.

Stendhal reprend l'intrigue, sans changement majeur. Les personnages ont tous leurs noms historiques : Vittoria Accoramboni est Flaminié, Orsini est l'amant de Vittoria, Montalto est Altomont. Mais la chronique de Stendhal reste bien de son temps, c'est-à-dire du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans la mouvance romantique qui redécouvrait la Renaissance et le Moyen Âge dans les

---

<sup>656</sup> Stendhal, *Chroniques italiennes*, Paris, Le Livre de Poche, 1964, p. 145.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. 147.

années 1830, Stendhal s'essaie, à sa manière, au roman historique. Ainsi, la version stendhalienne rend plus vraisemblable l'action, en introduisant la psychologie comme moteur de l'action : Stendhal développe plus le personnage de Sixte Quint, peint comme un homme à la rancune tenace. Il trace un portrait psychologique du futur pape, développe le personnage, bien plus présent dans la nouvelle. Le pape n'apparaît pas seulement sous une image d'apparat mais comme un personnage doté d'une psychologie. L'explication providentielle de la maladie des amants criminels est, elle aussi, éliminée.

La comparaison entre la version stendhalienne et la nouvelle de Rosset souligne un écart entre deux types de causalité : une causalité externe, providentielle ; une causalité interne, psychologique<sup>659</sup>.

---

<sup>659</sup> Pour plus de précisions sur ce point, voir mon article consacré à l'histoire tragique dans le *Dictionnaire de l'archaïque et du désuet*, dirigé par Alain Montandon et Saulo Neiva, à paraître chez Champion.



## CHAPITRE XVIII : Un « genre à succès »

### 1) Lectures sérielles et œuvres à succès

Les histoires tragiques de Boisthuan puis surtout celles de Belleforest, beaucoup plus nombreuses et écrites sur une plus large période (plus d'une vingtaine d'années), mettent en place dès les années 1560 une topique qui va être reprise par les autres auteurs d'histoires tragiques. Le retour des motifs, la reprise d'épisodes-clés, la poursuite des grandes thématiques (crime passionnel, crime politique, amours funestes, incestes et parricides) contribuent à créer chez le lecteur des attentes très précises que le texte peut satisfaire ou déjouer, favorisant ainsi des lectures sérielles, reposant sur la répétition de formules et de motifs narratifs. Cette création à partir de lieux communs n'est certes pas originale à la Renaissance et n'est pas propre à l'histoire tragique. On peut cependant émettre l'hypothèse que c'est cet aspect sériel, extrêmement répétitif, qui va favoriser le succès de ce genre. Le lecteur aime retrouver les événements et les motifs atroces de recueil en recueil.

Si la répétition plaît à l'intérieur du livre, elle est également un puissant instrument de séduction à l'échelle de l'ensemble d'une œuvre, de recueil en recueil, et de nombreux auteurs d'histoires tragiques placent leurs productions dans la lignée de ses recueils précédents, comme Belleforest mais également Jean-Pierre Camus. L'évêque crée une continuité pour son lecteur en plaçant son dernier recueil, datant de 1644, dans une série qui remonte à 1630 :

Parole au lecteur

Après t'avoir donné *L'Amphitheatre sanglant* et *Les Spectacles d'horreur* qui sont deux volumes d'*Histoires Tragiques* : Voicy, mon lecteur, que je t'en presente un troisieme sous le titre de *RENCONTRES FUNESTES, OU FORTUNES INFORTUNEEES DE NOSTRE TEMPS*<sup>660</sup>.

En remontant à ses premiers recueils écrits quatorze ans auparavant, l'auteur cherche à profiter du succès qu'il avait obtenu grâce à ses premiers ouvrages en la matière, inscrivant le dernier ouvrage dans la continuité, alors qu'il avait écrit de nombreux recueils de nouvelles plus axés sur la compilation historique dans les années 1630 et le début des années 1640. Gommant ces évolutions et ces changements, il cherche à s'assurer la fidélité de son lecteur, à

---

<sup>660</sup> Jean-Pierre Camus, *Les Rencontres Funestes, ou Fortunes infortunées de nostre temps*, Paris, Gervais Alliot, 1644, f. ii.

une époque où l'histoire tragique est moins prisée. Il boucle son cycle d'histoires tragiques, en le constituant comme une série.

### *Effet-recueil et lecture sérielle*

L'historien dirait que ces textes étaient publiés de façon groupée pour des raisons commerciales : réunir des histoires sous un nom d'auteur unique était un bon moyen pour ne pas se faire voler cette histoire, en ce temps où la notion de propriété intellectuelle n'était pas acquise. À ce titre, Roger Chartier rappelle que « la notion moderne de « livre », qui associe spontanément un objet et une œuvre, [...] ne se dégage que lentement de la forme du recueil réunissant plusieurs textes d'un même auteur<sup>661</sup>. » Mais il y a aussi de s raisons relevant d'un goût de l'époque, d'une esthétique de la variété, de la pluralité d'éléments éventuellement déliés ou mal liés les uns aux autres, dans le sillage de l'attait pour les miscellanées, les recueils de leçons. À la publication en série, correspondrait une « composition sérielle<sup>662</sup> », pour reprendre l'expression de Claude-Gilbert Dubois :

La Renaissance a inventé, et en tout cas, perfectionné les moyens techniques de reproduction, comme dans la frappe des monnaies et des médailles, l'optique et la miroiterie, la diffusion des livres par l'intermédiaire des techniques d'impression. Elle a banalisé la production d'objets en série. La série esthétique obéit au même type de production : on part d'une forme originelle, qui devient la pièce motrice d'une reproduction en série. Le goût des objets en série se développe : on constitue les collections, on regroupe des ouvrages dans les bibliothèques, et les mots qui les constituent dans des « trésors », encyclopédies et catalogues. [...] La série se constitue à son tour en unité signifiante : la loi sérielle instaure des unités multiples, ou des multiplicités unifiées : regrouper par quatre ou sept signifie une intention qui s'ajoute au sens du texte<sup>663</sup>.

« La multiplication n'est pas un désordre du sens : elle signifie le désordre du monde<sup>664</sup> », comme le souligne Claude-Gilbert Dubois à propos de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre. Cependant, le lecteur trouve et retrouve des parentés formelles, stylistiques, narratives, thématiques à travers tous ces textes écrits en série. Le recueil facilite des lectures

---

<sup>661</sup> Roger Chartier, *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le XVI<sup>e</sup> siècle et le XVIII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Alinea, 1992, p. 65.

<sup>662</sup> Claude-Gilbert Dubois, « Taxinomie et poétique : compositions sérielles et constructions d'ensembles dans la création esthétique en France au XVI<sup>e</sup> siècle », in *Le signe et le texte. Études sur l'écriture au XVI<sup>e</sup> siècle en France*, éd. Lawrence Kritzman, Lexington, French Forum, 1990, p. 131-145.

<sup>663</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>664</sup> *Ibid.*, p. 179.

transversales, verticales, paradigmatiques, dans lesquelles le public peut cibler certains motifs, et voir comment tel thème ou tel motif revient régulièrement à travers le recueil, devenant ainsi un fil directeur possible.

Le recueil large, comme la collection Bellefleur, joue donc sur la répétition et la lecture des histoires tragiques repose sur le plaisir de retrouver les mêmes lieux communs et les mêmes procédés, avec ou sans variation.

Dans ce sens, on peut véritablement parler de « plaisir générique » pour reprendre l'expression qu'utilise Gérard Genette dans *Figures V*. Dans l'article « Des genres et des œuvres », le théoricien s'interroge sur les liens entre l'œuvre individuelle et le genre auquel elle se rattache, expliquant qu'il existe un type de plaisir de lecture particulièrement intense lié au fait que l'on aime avant tout le général et non le particulier, que le lecteur tire un plaisir de la reconnaissance du code générique. Genette définit cette notion de « plaisir générique » en ces termes :

- il est dans la satisfaction esthétique que procure, dans (à l'occasion de) la relation à une œuvre, le sentiment – fondé ou non, simple ou complexe, direct ou indirect – de son appartenance à un genre [...] Si l'on veut bien sortir du cadre trop conformiste (j'entends trop attaché aux seules relations de conformité générique) des esthétiques classiques, on peut compter au moins, mais à coup sûr, au nombre de ce type de satisfactions :
- la reconnaissance des traits récurrents, qu'ils affectent toute la durée de l'œuvre – comme le récit en voix off à la première personne du héros dans les films noirs, dérivés des romans de même couleur de Chandler, Hammett ou James Cain – ou qu'ils interviennent, d'une manière plus ou moins prévisible, en un point particulier de l'action, comme le moment où le lieutenant Columbo, après une fausse sortie, demande à poser « une dernière question ». [...]
  - la perception du mode de variation qui accompagne nécessairement cette récurrence : le lieutenant Columbo ne doit jamais pratiquer deux fois la même fausse sortie, et Peter Falk assure que cette règle a coûté bien du travail à toute l'équipe. [...]
  - Le sentiment du passage au « second degré », c'est-à-dire du moment où l'observance, nécessairement consciente, de la convention se nuance d'un auto-pastiche plus ou moins ironique. [...]
  - Le sentiment d'une transgression des normes, transgression qui par définition les suppose et, parfois, les conforte en se révélant à temps une fautive transgression<sup>665</sup>.

Cette notion peut s'appliquer au cas des histoires tragiques, œuvres à succès pendant près de

---

<sup>665</sup> Gérard Genette, *Figures V*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 84-85.

cent ans. Ces textes s'apprécient si l'on connaît déjà la topique du genre et c'est sur un fond de généralité, de contraintes implicites, de codes identifiés par le lecteur, que le lecteur goûte ces textes. La mise en avant des codes et des *topoi* de recueil en recueil s'inscrit comme nous l'avons dit dans le cadre général de la création par lieux communs de la Renaissance et du XVII<sup>e</sup> siècle mais elle a pour fonction également de créer les attentes, conditions nécessaires du plaisir générique. C'est donc dans ce sens que l'on peut expliquer le succès de ces textes qui jouent de la répétition et qui reprennent des thématiques scandaleuses ou macabres qui ont su captiver le public de l'âge baroque. La lecture sérielle est la condition du plaisir générique, comme le montre Gérard Genette lorsqu'il compare genres savants et genres populaires :

De fait, un genre populaire comme la série télévisée ne peut guère supporter de véritables transgressions : chaque série a sa « bible », ou catalogue de traits obligés, fussent-ils négatifs avec lequel on peut certes jouer – surtout au bout d'un certain temps, lorsque le ressort commence à se fatiguer, et qu'il devient opportun de le retendre par un nouveau tour d'écrou – mais qu'on ne peut trahir absolument, sous peine de désaffection. Dans les genres savants et les arts nobles, qui supposent un public d'esprit plus ouvert, la marge est sans doute moins étroite. Même en régime classique, les artistes savent élargir le champ par touches plus ou moins légères, par essais plus ou moins audacieux<sup>666</sup>.

Les histoires tragiques, par leur aspect sériel et leur succès commercial auprès du public, peuvent être comparées à ces genres populaires dont parle Genette, non dans le sens de textes écrits pour le peuple ou par le peuple, mais dans le sens de textes à succès reposant sur des recettes simples et éprouvées. Évidemment, les histoires tragiques ne touchent pas un public aussi vaste que les fictions populaires du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles qui s'appuient sur la presse et qui s'adressent à un lectorat très large du fait des progrès de l'alphabétisation, mais on observe cependant des similitudes entre les histoires tragiques et les romans populaires quant aux modes de diffusion et d'écriture. Les histoires tragiques ont ainsi circulé sous forme de canards, de textes imprimés rapidement sur du mauvais papier, notamment grâce aux impressions de Benoist Rigaud. Tantôt regroupées en recueils, tantôt diffusées de manière éparse et individuelle, ces histoires s'inscrivent dans une forme de littérature sérielle.

Ainsi l'histoire tragique devient un genre grâce au lecteur et pour le lecteur, à partir du moment où le lectorat reconnaît des codes qui deviennent donc des signaux génériques. Peu importe que les doctes n'aient pas reconnu le genre en tant que tel. La reprise du paratexte, du

---

<sup>666</sup> *Ibid.*, p.87.



titre d'histoires tragiques, la répétition des motifs et des codes créent un effet de généricité, le genre se situant au confluent de la reconnaissance et de la variation de ces signaux. Le genre est l'effet de l'histoire, l'effet du lecteur.

En effet, il vaut mieux considérer, dans le cas présent, la question du genre de manière pragmatique et adopter le point de vue du lecteur. Il semble probable d'après les préfaces, avertissements des auteurs aux lecteurs, que le lecteur de recueils d'histoires tragiques, modelé et construit par ces préfaces, sait par avance ce qu'il va lire. Le genre de l'histoire tragique est une condition de la réception de ces textes par le public du temps. On peut reprendre l'idée d'un pacte de lecture passé entre le lecteur et l'auteur. Ce pacte, c'est celui que Boccace initie : les récits seront vrais et susciteront chez le lecteur-auditeur une réaction d'horreur et un apprentissage moral. Il s'agit de présenter ces textes comme des histoires tragiques, quitte à écrire des œuvres assez éloignées de ce type comme les textes de Du Pont, Laffemas, ou Marie de Gournay. Dans ce sens, on peut parler de « généricité lectoriale », à la manière de Jean-Marie Schaeffer. C'est d'autant plus satisfaisant que ces textes étaient fort répandus et ont bénéficié d'un effet de mode pendant des années. Produire des textes à la mode implique de respecter les goûts des lecteurs et de les suivre dans leur évolution, et donc de ménager la tradition et les inflexions qu'on peut lui apporter. Si le public dicte les « lois du genre », alors le changement fait partie des lois du genre. L'auteur choisira donc de raconter des aventures héroïques et sentimentales dans un recueil intitulé *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques*, s'ouvrant ainsi un vaste éventail de lecteurs, alors que le titre « histoires tragiques » laisse attendre un tout autre type de textes. Cet éventail de lecteurs, c'est aussi un éventail commercial. Il est frappant à cet égard de constater la continuité éditoriale de ces différents genres à la mode : ce sont les mêmes éditeurs qui publient les romans sentimentaux du début du XVII<sup>e</sup> siècle et les histoires tragiques, (Toussaint du Bray, Gervais Mallot), de même que Camus a publié parfois chez un même éditeur ses nouvelles sanglantes et ses livres de dévotion (André Soubron et Claude Chapellet, notamment).

Le phénomène de mode est central dans la réception et la lecture de ces textes mais aussi dans leur écriture. Chaque recueil d'histoires tragiques doit illustrer la double « relation générique » (relation qu'un texte entretient avec le genre auquel il appartient) identifiée par Jean-Marie Schaeffer dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* : l'exemplification est la

modulation<sup>667</sup>. Le recueil doit montrer qu'il appartient bien à la classe « histoires tragiques » en affichant des sujets sanglants et sensationnels. Il se présente comme un exemple d'histoire tragique. À ce titre, le titre « histoires tragiques » est adopté pour sa souplesse, pour son absence de codifications strictes. Il crée chez le lecteur un horizon d'attente, pour reprendre la formule de Hans Robert Jauss, et c'est en fonction de ce même horizon que l'auteur écrit ses histoires :

Le rapport du texte isolé au paradigme, à la série des textes antérieurs qui constituent le genre, s'établit [...] suivant un processus [...] de création et de modifications permanentes d'un horizon d'attente. Le texte nouveau évoque pour le lecteur [...] tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites<sup>668</sup>.

Le genre naît donc de l'interaction des deux instances – lecteur et auteur. Le fait que ces textes s'inscrivent dans un contexte de mode littéraire accentue l'interdépendance des deux. Ainsi, l'auteur écrit en fonction des attentes de son public, sa marge de manœuvre est fort limitée et il ne peut que réagencer des éléments bien connus, des lieux communs intégrés par le lectorat. La lecture et l'écriture se rejoignent dans ce plaisir de la reconnaissance et de la manipulation d'éléments déjà connus, de lieux communs : toutes deux réagencent, imaginent des scénarios à partir de topiques.

Pour reprendre une proposition de Dominique Maingueneau, on a plus affaire à une « étiquette » commerciale qu'à un genre littéraire (si tant est qu'on puisse parler de genre en prose à l'époque) : il promet un effet sur le lecteur. Ces effets sont médiatisés dans les textes : il y a souvent un personnage, voire un personnage collectif (le peuple assistant au supplice des criminels chez Rosset) présenté comme spectateur des malheurs des personnages, chargé d'exprimer une émotion. On retrouve cette médiation dans la peinture de l'époque (Le Caravage et ses disciples aimèrent représenter le spectacle de l'horreur). Les préfaces ont tendance à mettre l'accent uniquement sur l'horreur que le lecteur doit ressentir à la lecture des histoires. Elles uniformisent les textes. Mais la diversité des textes suscite bien d'autres effets plus partiels. Il n'y a pas qu'un effet d'horreur, mais toute une gamme d'effets prévus par le texte qui vont de la merveille (devant les histoires racontant des miracles ou des prodiges), à l'admiration ou à la compassion (face aux textes jouant du pathétique, à l'époque

---

<sup>668</sup> H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 50-51.

baroque). L'horreur devant des crimes inhumains n'est qu'une attitude possible prévue par les textes. Ces différents effets se retrouvent dans les pièces de théâtre contemporaines de ces histoires.

Le texte peut aussi se démarquer de l'image que le lecteur a du « genre » et entretenir une relation de modulation avec lui. C'est le cas des recueils à tendance sentimentale du début du dix-septième siècle. Mais dans ce cas, la modulation passe par le rattachement à un autre genre, à un autre modèle. Il y aurait donc simultanément modulation et double exemplification, le texte se signalant à la fois comme histoire tragique et comme roman sentimental. Cette double postulation est quelquefois présente dès le titre comme dans le cas de Laffemas, par exemple, qui intitule son livre *Histoire des amours tragiques de ce temps*. J'ai moi-même abordé cet ouvrage en espérant lire un recueil d'histoires tragiques. J'ai peu à peu reconnu au fil de ma lecture les motifs et les lieux communs romanesques et en ai déduit que ce livre correspondait davantage à un roman sentimental. Ce n'est qu'au milieu du livre que les histoires tragiques apparaissent sous la forme de récits racontés à l'assemblée. Ici, le romanesque exerce une dominance mais il s'éteint peu à peu à la fin du livre qui récupère le modèle de l'histoire tragique en accélérant l'issue de l'intrigue, sous la forme d'une catastrophe sanglante. Le même texte peut donc hésiter entre deux genres et tendre vers l'un ou l'autre à certains moments de l'intrigue ou de la lecture.

## 2) Une forme de « littérature de genre » ?

Le chef-d'œuvre habituel n'entre dans aucun genre si ce n'est le sien propre ; mais le chef-d'œuvre de la littérature de masse est précisément le livre qui s'inscrit le mieux dans son genre<sup>669</sup>.

Répétition des modèles, écriture et lecture sérieuses, diffusion par recueils ou par canards, tous ces éléments tendent à rapprocher les histoires tragiques de la notion de littérature de genre, tout comme on parle dans les études cinématographiques de film de genre pour qualifier des œuvres très codées, obéissant à un patron fixé, à un modèle préétabli, comme le film noir. Cette notion que l'on applique ordinairement à des œuvres du XIX<sup>e</sup> ou du XX<sup>e</sup> siècles mérite cependant un examen détaillé et paraît assez adéquate à ces textes qui fonctionnent sur une topique et des procédés sans cesse repris avec ou sans variation, pour

---

<sup>669</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1971, p. 56.

satisfaisante ou surprendre les attentes d'un lecteur programmé par le texte.

La littérature de genre désignerait un ensemble d'œuvres très codées, à l'écart des grands genres et des grands sujets dominants, tout comme la peinture de genre qui se développe dès le XVII<sup>e</sup> siècle en choisissant de représenter des scènes familiales privées ou des épisodes de la vie quotidienne de personnages populaires ou simples (paysans de Le Nain, personnages du Caravage), ainsi que des moments paroxystiques où s'expriment les passions humaines. Comme le rappelle René Démoris dans un article sur la hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières<sup>670</sup>, la peinture de genre qui triomphe au XVIII<sup>e</sup> siècle, reposant sur un profond intérêt pour l'individu, occupe dans le discours critique une place inférieure dans la hiérarchie des genres et se développe en parallèle de la grande peinture religieuse ou historique qui domine le champ au début du XVII<sup>e</sup> siècle ; mais cette peinture de genre qui a pour fonction de montrer les passions se déchainant dans le cadre privé gagne sa place dans le champ de la peinture et dans le goût et l'appréciation du public, par-delà le discours critique, reléguant peu à peu la peinture d'histoire et la peinture allégorique ou religieuse, au profit d'une expression simple et directe des passions humaines. De même, la littérature de genre extrêmement codée et répétitive se fonde sur des motifs privés ou populaires, et dans ce sens, quoi de plus privé que les sanglantes scènes de jalousie ou le meurtre en famille ? La notion s'appuierait donc sur des critères thématiques décalés par rapport aux grands genres, sur une technique narrative répétitive, mais tiendrait également à un grand succès de diffusion et au choix de sujets privés, domestiques, comme dans bon nombre d'histoires.

Œuvres à succès, ces textes de genre sont dominés par un code affiché de manière claire dès le paratexte et les premières lignes du texte et dont la reprise assure une réussite commerciale. Cette notion, moins anachronique que celle de paralittérature avancée par la critique du XX<sup>e</sup> siècle pour désigner des textes à succès du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, permet de concilier l'aspect répétitif dégage par Daniel Couégnas dans *Introduction à la paralittérature* et le « plaisir générique » qui en découle, sans tomber dans l'écueil de la différence de conditions de production et de diffusion qui existent entre la Renaissance et le XIX<sup>e</sup> siècle. Tentant de théoriser cette notion, Daniel Couégnas, qui étudie le roman populaire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, rejette l'assimilation de la « paralittérature » à la « mauvaise littérature » qui

---

<sup>670</sup> René Démoris, «La Hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières», [in :] Georges Roques (éd.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Jacqueline Chambon 2000, p. 53-66.

serait caractérisée par l'in vraisemblance des situations, l'inconsistance des personnages, et les défaillances de style. La « paralittérature » est plutôt à considérer sous l'angle du lecteur, la « littérature des masses » se distinguant par la reproduction de mêmes schémas auxquels le public est habitué. Dans la conclusion de son ouvrage, il propose un ensemble de critères définitoires du mode paralittéraire :

une œuvre sera considérée comme tendant vers le modèle paralittéraire lorsqu'elle présentera tout ou partie des traits suivants :

1. *Un « péri texte » éditorial établissant sans équivoque, par le biais d'un certain nombre de signaux matériels (présentation, couverture illustrée, appartenance à une collection, etc.) et textuels (titres), un véritable contrat de lecture dans le cadre d'un sous-genre romanesque immédiatement repérable*
2. *une tendance à la reprise inlassable des mêmes procédés (types de lieux, de décors, de milieux, de situations dramatiques, de personnages...) sans aucune mise à distance ironique ou parodique susceptible d'amorcer la réflexion critique du lecteur.*
3. *Un maximum de procédés textuels tendant à produire l'illusion référentielle [...]*
4. *Le refus du dialogisme. Un système pansémique redondant, marqué par la polarisation idéologique. Le lecteur est confiné dans un rôle de « reconnaissance » du sens.*
5. *La domination du narratif dans l'espace textuel, l'importance du code herméneutique et des effets de suspense qui induisent une lecture « tendue » vers l'aval du récit.*
6. *Des personnages procédant d'une mimésis sommaire et réduits à des rôles allégoriques facilitant la lecture identifiatoire et les effets de pathétique<sup>1</sup>.*

À première vue, ce modèle semble bien correspondre aux histoires tragiques. Depuis la publication en 1559 des *Histoires tragiques* par Pierre Boaistuau, première occurrence de ce titre promis à un succès durable, l'histoire tragique semble n'exister qu'en série : Belleforest, Habanc, Poissenot, Rossset, Malingre et Parival en reprennent le titre, Boitel et Camus la forme sans sacrifier au titre devenu rituel. Daniel Fondanèche, dans son ouvrage *Paralittératures*, qui se propose de tracer une généalogie des principaux genres paralittéraires

(roman policier, roman sentimental, roman d'horreur, roman d'aventures...) fait des histoires tragiques de Rosset un ancêtre lointain des romans policiers ayant inspiré notamment des recueils de crimes célèbres et d'énigmes policières comme le *Recueil des énigmes les plus curieuses de ce temps* de François Gayot de Pitaval (1717) racontant notamment l'histoire de la Brinvilliers et celle de la marquise de Ganges<sup>671</sup>, ainsi que l'imposante collection de vingt volumes de *Causes célèbres et intéressantes avec les jugements qui les ont décidées*, publiées entre 1739 et 1750 à Paris, chez T. Poirion, et recensant les cas judiciaires les plus connus. Rosset fait également figure d'ancêtre des romans sentimentaux<sup>672</sup>.

Cependant, il est évident que l'idée de paralittérature repose sur la montée de la littérature populaire au XIX<sup>e</sup> siècle et sur un mode de diffusion de textes par brochures, feuilletons, feuillets, colportage, manifeste à cette époque. Au seizième siècle, les moyens et le contexte de la diffusion diffèrent. Parler de littérature « populaire » à cette époque serait assez hasardeux d'un point de vue historique, l'ensemble de lecteurs potentiels étant beaucoup plus réduit qu'au XIX<sup>e</sup> siècle.

Cependant, le modèle paralittéraire paraît efficace pour l'analyse en ce qu'il permet de concilier la diversité thématique et la variété des textes de notre corpus et une vision de l'unité formelle ou générique de ces textes. Plus souple qu'un genre, le mode paralittéraire permet de grouper des textes assez différents qui ont des effets de lecture et des modes d'écriture similaires. Il met en avant cette distorsion entre la diversité thématique et l'unité formelle, répétitive, que nous pressentons à la lecture, qui est moins caractéristique dans un genre avéré comme la tragédie ou le sonnet. Daniel Couégnas théorise cet écart sous forme d'un tableau<sup>1</sup>:

<p><b>niveau superficiel</b> des personnages, décors, etc.</p>	<p>VARIÉTÉ</p>
<p><b>niveau intermédiaire</b> des critères sous-génériques (policier, populaire, etc.)</p>	<p>REPÉTITION</p>

<sup>671</sup> Sur ce point, voir Daniel Fondanèche, *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2006, p. 37.

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 286-287.

<p><b>niveau profond</b> des structures narratives</p>	<p>REPETITION</p>
--	-------------------

Cependant, il est difficile de parler de paralittérature dans le cas des histoires tragiques en raison du décalage historique mais également à cause de l'absence d'attaques contre le genre. Le genre n'est pas critiqué par les doctes, il n'est pas méprisé ni rejeté mais simplement ignoré. Dès lors, il ne peut pas se constituer en alternative à une littérature savante et officielle, considérée comme la littérature en tant que telle.

Ainsi, la notion de littérature de genre permet de cibler les aspects répétitifs de l'écriture, la recherche du succès commercial, le choix de thèmes mineurs ou privés et toujours attirants car fascinants et poussés de manière paroxystique dans une logique sensationnaliste (la mort, le sang, la violence et le vice) et la dimension sérielle de la lecture programmée par ces textes.

L'histoire tragique, marque commerciale, est un produit du lecteur qui reconnaît certains traits génériques et certains lieux communs au fil de sa lecture. Lire ici, c'est relire. Les lieux communs sont vivement attendus, et sont plus remarquables par leur absence que par leur présence. C'est le cas dans les textes tendant au romanesque : on est presque surpris lorsque les héros ne sont pas attaqués par les pirates. Il est vrai que le naufrage lors d'une terrible tempête vient pallier ce manque cruel. Dans ce sens, on peut rejoindre l'idée de Genette d'un « plaisir générique » : le lecteur de romans policiers aime retrouver les clichés les plus voyants du genre; on ne peut apprécier cette littérature que par le détour par le général, par le lieu commun. À ce propos, on peut reprendre les conclusions d'Umberto Eco dans son fameux article « Les structures narratives de Ian Fleming » : comme la série des James Bond, les histoires tragiques fonctionnent sur un schéma narratif répétitif, identique d'une nouvelle à l'autre, reposant sur une opposition manichéenne et sur une technique du collage. Le texte lui fonctionne toujours, comme l'explique Genette, comme le comble du genre. La relation des histoires tragiques au « genre » de l'histoire tragique pourrait se comparer à ce plaisir du genre, au plaisir de reconnaître les lieux communs grossiers, amenés de manière plus ou moins inattendue ou virtuose.

Ainsi, la lecture devient ludique.

# CONCLUSION



# CONCLUSION

## *Bilan de l'étude*

Attirés par des récits de cruauté extraordinaire, séduits par le monstrueux, les lecteurs de la fin de la Renaissance et de l'ère baroque ont trouvé dans l'histoire tragique un genre à leur goût. C'est cet aspect-là du genre qui est à la source de ce travail : nous avons voulu étudier la naissance et le développement de cette mode sous plusieurs angles, en considérant que le succès de ces textes peut s'expliquer de manière extratextuelle mais également textuelle : comme tout genre à succès, l'histoire tragique, aux contours assez peu définis sur le plan théorique, a bénéficié d'une adéquation favorable entre des auteurs avides de succès, qu'ils soient écrivains professionnels, traducteurs, compilateurs et polygraphes comme Boaistuau, Belleforest et Rosset, ou bien amateurs comme Camus, et des éditeurs cherchant à tirer du profit comme Benoist Rigaud, Toussaint du Bray ou Vincent Sertenas. Ces histoires tragiques, jamais définies, toujours très floues théoriquement comme le sont les genres en prose à l'époque, prêchant la vertu tout en exhibant le vice, ont su modeler au fil des années, de recueil en recueil, un lecteur idéal, capable de reconnaître les principaux éléments des histoires tragiques et de les attendre.

Appelées tragiques pour bénéficier de l'engouement suscité par la tragédie, genre noble et élevé, ces histoires ne répondent pas pour autant toutes aux critères définitionnels de la tragédie du milieu du seizième au début du dix-septième siècles; certains auteurs introduisent des histoires comiques dans leurs recueils, mêlent histoires à fin funeste et histoires à fin heureuse, construites comme de véritables tragi-comédies. De plus, certains textes de l'époque baroque vont même jusqu'à dépasser la tragédie sur son propre terrain, en représentant de véritables « spectacles d'horreur », pour reprendre le titre de Camus, qui se prétendent plus véridiques que les tragédies en vers. Sur ce plan, il y aurait une tentative de tragique en prose, plus centré sur la peinture de l'horreur, repoussant les limites du genre tragique, allant vers une forme de sensationnalisme pathétique et terrifiant, qui cherche plus à faire peur au lecteur qu'à le pousser à la *catharsis*.

Face à cet imposant massif que constituent les histoires tragiques de la deuxième moitié

du XVI<sup>e</sup> siècle et du début du XVII<sup>e</sup> siècle, le lecteur qui parcourt les différents recueils a à la fois une impression de répétition, de reprise incessante de mêmes motifs et de mêmes thèmes à travers l'histoire du genre et une impression de variété, de changement. Si à première vue, les histoires tragiques semblent toutes se répéter, reposer sur les mêmes structures, un examen plus approfondi révèle un souci de variation et émergent même des textes hors normes.

Ces textes, malgré leur diversité, semblent se constituer en un répertoire uni, en reprenant le titre « histoire tragique », en s'inscrivant dans une tradition, en instaurant dans le paratexte une relation d'imitation avec leurs illustres prédécesseurs (Boaistuau mais surtout Belleforest). Jean-Pierre Camus lui-même ne s'oppose pas au modèle de l'histoire tragique de Belleforest mais à ses contemporains qui lui ont ajouté mille artifices poétiques. La réaction de Camus est celle d'un retour aux sources du genre, et non un refus du genre. Ce répertoire se construit donc historiquement des années 1559 à 1630, par accumulations, par strates successives.

Cet ensemble n'est pas homogène pour autant, comme nous l'avons montré : même s'il y a un effet de répétition de nouvelle en nouvelle, on ne peut pas considérer que toutes ces histoires peuvent être autant de variantes d'un même patron. Ce patron narratif, nous l'avons emprunté à Sergio Poli, mais le modèle du critique italien, trop général et applicable à tout texte narratif par sa trop grande abstraction, ne rendait pas compte des fortes tendances à la diversité des histoires ni de leur aspect redondant, répétitif, accumulatif à l'intérieur d'une même histoire. Faisant le deuil d'un modèle unique, nous avons montré les différentes manières d'écrire des histoires, en dégagant plusieurs grandes tendances, correspondant à des modèles narratifs plus ou moins concentrés ou expansifs, distillant à des degrés divers une forme de tension narrative qui pousse le lecteur à attendre la fin voire à l'anticiper : fait divers, histoire prodigieuse, nouvelle historique, roman sentimental, discours bigarré. Cette notion de modèle narratif nous a paru fructueuse pour montrer non seulement l'intertextualité dont se nourrissaient les histoires tragiques mais également les différentes manières de raconter une histoire, au sein d'un même recueil. Cette pluralité de modèles semble s'inscrire dans une volonté d'introduire la diversité dans le recueil, en faisant varier les thèmes, les cadres des histoires mais également leurs formes.

Parallèlement, la prise en compte des multiples « discours » au sein du récit et du poids et de l'omniprésence des digressions morales ou générales nous a amené à envisager

une tendance de l'histoire tragique au discours bigarré, au genre de l'essai, comme chez Poissenet, qui se présente comme un moraliste et surtout chez Marie de Gournay, qui imite la manière de son mentor Montaigne. Tirillée par de s tendances aussi diverses, l'histoire tragique semble se dissoudre en une multiplicité de formes. Forme souple, elle adopte les codes d'autres genres prisés, cherchant à séduire les lecteurs, quitte à présenter des textes hybrides entre deux logiques génériques, entre deux modes.

Enfin, la dernière partie de l'étude qui s'est penchée sur les conditions concrètes d'écriture et d'édition des histoires tragiques nous a permis de voir comment fonctionnait ce genre à succès, dans une forte proximité entre auteurs et éditeurs qui cherchent à combler les attentes d'un public habitué à la reprise de codes. Cette idée de la reprise des codes est essentielle pour comprendre le succès de ces œuvres et nous nous proposons donc de lire les histoires tragiques comme une forme de « littérature de genre », terme néanmoins à employer avec précaution pour la littérature d'Ancien Régime, comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent.

#### *Pour une histoire formelle du genre*

Au terme de cette exploration des différentes tendances de l'histoire tragique, on a vu comment les histoires s'inspiraient de plusieurs configurations narratives, adoptaient différents modèles tout au long de la période étudiée. Cette adoption d'autres modèles peut même, on l'a vu, rapprocher l'histoire tragique d'autres genres, les codes de l'histoire tragique s'effaçant au profit d'autres codes, produisant ainsi des textes hybrides, bigarrés.

L'apparition de ces textes hybrides est liée à des phases où l'histoire tragique est en perte de vitesse ou concurrencée par d'autres genres à la mode, pratiqués par les contemporains. Ainsi, à la fin du seizième siècle, le discours bigarré envahit l'histoire tragique et conduit à des textes plus proches de l'essai que du récit, les événements racontés ne servant que d'exemples pour illustrer une théorie générale, abstraite, comme chez Marie de Gournay ou Poissenet. Ce débordement du récit par le discours est une tentation constante de l'histoire tragique, présente dès son origine, mais réalisée à la fin du siècle.

Ainsi, afin de mieux comprendre l'évolution de l'histoire tragique qui peut tendre vers d'autres genres, on pourrait proposer une histoire formelle, histoire qui dépendrait de la

dominante d'un des éléments principaux de l'histoire tragique, récit principal, épisodes et discours, comme le proposait Roman Jakobson dans « La dominante ». En effet, Jakobson propose d'étudier l'évolution des genres littéraires non pas seulement en diachronie mais en synchronie et voit un élément moteur de cette évolution dans la dominante, définie comme « élément focal d'une œuvre d'art : elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure<sup>673</sup> » :

Les recherches sur la dominante ont eu d'importantes conséquences en ce qui concerne le concept formaliste d'évolution littéraire. Dans l'évolution de la forme poétique, il s'agit beaucoup moins de la disparition de certains éléments et de l'émergence de certains autres que de glissements dans les relations mutuelles des divers éléments du système, autrement dit, d'un changement de dominante. [...] dans un ensemble de normes valant pour un genre poétique donné, des éléments qui étaient à l'origine secondaires deviennent au contraire essentiels et de premier plan. Inversement, les éléments qui étaient originellement dominants n'ont plus qu'une importance mineure et deviennent facultatifs. [...] une œuvre poétique [est un] système structuré, [un] ensemble régulièrement ordonné et hiérarchisé de procédés artistiques. L'évolution poétique est dès lors un changement dans cette hiérarchie. La hiérarchie se modifie dans le cadre d'un genre poétique donné ; la modification en vient à affecter la hiérarchie des genres poétiques et, simultanément, la distribution des procédés artistiques parmi les divers genres. Des genres qui étaient, à l'origine, des voies d'intérêt secondaire, des variantes mineures, viennent à présent sur le devant de la scène, cependant que les genres canoniques sont repoussés à l'arrière-plan<sup>674</sup>.

Ce serait l'équilibre de ces trois composantes principales qui varierait tout au long de la période de production des histoires tragiques et qui ferait osciller l'histoire tragique entre plusieurs pôles (roman sentimental ou roman d'aventures à épisodes, récit de fait divers, discours bigarré, texte exemplaire).

Lorsque c'est le récit qui domine l'histoire, le discours n'est là que pour tirer des conclusions générales des aventures à des fins d'exemplarité, et le lecteur les comprend comme des compléments, des ajouts du narrateur, comme chez Belleforest qui prétend embellir les textes de Bandello en en tirant des sentences morales, en comparant des épisodes de l'histoire à des scènes historiques qui lui paraissent similaires, traçant ainsi des comparaisons afin d'instruire le lecteur et de renforcer la vraisemblance de son propre récit. Afin de donner une dimension tragique à son récit, Belleforest ne multiplie pas les épisodes

---

<sup>673</sup> Roman Jakobson, *Questions de poétique*, « La dominante », Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 145.

<sup>674</sup> *Ibid.*, p. 148-149.

secondaires, pour ne pas dissoudre la tension narrative et l'attente du lecteur de la catastrophe. Cet équilibre entre récit et discours se maintient de 1559 à 1583, sous la plume de Boai stuaou et Belleforest, les créateurs du genre.

Après la mort de Belleforest, dans les années 1580, dans les histoires tragiques de Poissenot, influencé par Montaigne et ses *Essais*, mais également par le discours bigarré, le discours du narrateur, tenu en bride par Boai stuaou et Belleforest, va se développer au détriment de la narration elle-même, ralentissant le rythme de l'histoire, multipliant les détours et les digressions. C'est le discours qui devient dominant et l'histoire tragique perd de son efficacité narrative : les multiples digressions de Poissenot parasitent le récit, détruisant la tension narrative. Chez Marie de Gournay, le discours devient la dominante et le récit ne devient plus qu'une illustration par des cas précis d'une théorie de l'amour qui devient l'intérêt principal du *Promenoir*. Dans ce cas, le discours n'est plus là pour construire une forme d'exemplarité par la généralisation, il se suffit à lui-même. De plus, Marie de Gournay multiplie les épisodes dans la partie « récit », adoptant les intrigues typiques du roman sentimental ou du roman grec. Ainsi, dans les dernières années du seizième siècle, l'histoire tragique traverse une zone de turbulence et se rapproche du discours bigarré par un changement de dominante et un excès de discours.

Dans les premières années du dix-septième siècle, entre 1606 et 1614, c'est du roman sentimental que l'histoire tragique va se rapprocher. Les histoires de Du Pont et de Laffemas rétablissent la dominante du récit mais multiplient les épisodes parallèles, non liés à la trame principale, si bien que l'issue fatale peut paraître invraisemblable et résulter d'un coup de force du narrateur qui rétablit en toute fin de récit une dimension tragique considérablement oubliée tout au long de l'histoire. Dans ce sens, la prolifération des épisodes secondaires parasite le déroulement de l'intrigue principale et en vient à prendre le dessus, la partie l'emportant sur le tout. Le récit fonctionne de manière digressive, par détours, par excroissance, à l'instar de la paralysie du récit par le discours sous la plume de Poissenot et de Marie de Gournay.

La publication des *Histoires tragiques* de Rosset en 1614 va opérer un rééquilibrage de ces éléments : beaucoup plus courtes et concentrées que les histoires de Du Pont et Laffemas, les nouvelles de Rosset vont élaguer les épisodes, se restreindre au développement d'une intrigue principale dont la fin fatale est annoncée et préparée tout au long de la nouvelle

par des interventions du narrateur. Le discours est soumis à la narration, servant à ponctuer cette dernière et à créer des généralisations propices à l'exemplarité.

Cette forme de resserrement va se poursuivre encore plus sous la plume de Camus. L'évêque de Belley élimine les épisodes, assigne au discours une place fixe (en début et en fin de nouvelle), cadrant le récit qui sert d'exemple : le récit réduit est ainsi asservi à des fins démonstratives, mais le discours n'est pas pour autant proliférant, même s'il a une fonction d'encadrement et guide la lecture. Chez Camus, on pourrait dire que le genre atteint sa forme la plus équilibrée et concentrée, récit et discours s'équilibrant, grâce à la réduction des digressions et des épisodes.

Enfin, les derniers recueils d'histoires tragiques, parus dans les années 1630, vont accentuer la prédominance du récit principal, éliminant les épisodes et réduisant les discours du narrateur. Ainsi, les histoires tragiques de Malingre et Parival se rapprochent de plus en plus d'une écriture sèche du fait divers, présente sans grands commentaires du narrateur. Nul discours proliférant, pas d'épisodes secondaires dans le déroulement du récit : l'histoire tragique, au moment où le titre disparaît, rejoint une forme d'écriture proche du journalisme de l'époque, représenté par le *Mercur françois* ou *La Gazette*, auxquels elle emprunte bon nombre de sujets.

### *L'histoire tragique dans la lignée des récits extraordinaires et terrifiants*

Combinant tout au long de son histoire des éléments à la mode comme le récit d'horreur, les aventures sentimentales, la dimension exemplaire, l'histoire tragique a existé en tant que telle pendant quatre-vingts ans, constituant une mode. Il a fallu la concordance d'un goût du public et d'une combinaison de thématiques macabres et sentimentales pour assurer son succès, et son effacement progressif n'équivaut pas à une complète disparition mais à une reconfiguration des thématiques qu'elle abordait. Ainsi, la combinaison des éléments terrifiants et du sentimental réapparaît dans le roman gothique de la fin du dix-huitième siècle, l'alliance des récits de sombres faits divers et de l'intention moralisante ou du moins de la critique idéologique (plus ou moins assumée) se retrouve dans la vogue des contes cruels de la fin du dix-neuvième siècle et à la Belle Époque, et encore de nos jours, la tradition de l'histoire incroyable mais vraie se prolonge par-delà Edgar Poe et ses imitateurs. On pourrait

donc insérer l'histoire tragique dans une histoire littéraire plus large, qui n'est pas celle des grands genres et des grandes œuvres mais celle des continuités, des œuvres qui plaisent et que l'on lit, par-delà les modes.

C'est cette histoire littéraire élargie, qui prend en compte la littérature dans une perspective communicationnelle, en relation avec d'autres supports (journalisme, récits d'informations non littéraires, textes à large public, entre fiction et diction), qu'Alain Vaillant appelle de ses vœux dans un article récent<sup>675</sup>, reprenant l'idée de Thomas Pavel<sup>676</sup> d'une grande histoire du roman fondée sur les continuités de ce que les lecteurs lisent couramment d'époque en époque, indépendamment des grands courants et mouvements littéraires propres à chaque époque. Dans ce sens, l'histoire tragique, résultat d'une combinaison entre les différents éléments que nous avons dégagés dans notre proposition d'histoire formelle du genre, serait une variante renouée et baroque des récits terrifiants et spectaculaires que nous trouvons encore aujourd'hui dans ce qu'on appelle la « paralittérature ». L'histoire tragique constituerait une forme de « genre factuel », si l'on adopte la terminologie proposée par Jean-Louis Jeannelle<sup>677</sup>, c'est-à-dire un genre existant *de facto* en marge des grands genres reconnus, non retenu par l'histoire littéraire. Ces textes, à cheval entre fiction et non-fiction, s'inscrivent dans une histoire longue, plus faite de continuités que de ruptures, comme l'explique Jean-Louis Jeannelle :

Au temps court des manifestes, des prix et des écoles littéraires qui rythment la vie des genres canoniques s'oppose le temps plus long des écrits factuels qui ne connaissent pas vraiment d'évolution, c'est-à-dire qui ne progressent ou n'évoluent pas mais se déploient plutôt à travers le temps. [...] Ils ne relèvent pas d'un modèle dynamique, qui serait construit autour d'un système d'événements historiques, de dates fondatrices, de ruptures et de progrès, mais appartiennent, parallèlement à ce régime dynamique et graduel de l'histoire littéraire canonique, à un autre régime, qu'on peut nommer « récursif » et qui, sans connaître les sanctions fortes et rapides du roman ou de la poésie, se déploie en une sorte de temps long de la vie littéraire. Les genres y fonctionnent comme autant de traditions littéraires<sup>678</sup>.

Ces genres factuels se prolongent, parallèlement à la succession des grandes œuvres qui marquent leur temps, se poursuivant en reprenant les mêmes thématiques et les mêmes

---

<sup>675</sup> Alain Vaillant, « Histoire culturelle et communication littéraire », *Romantisme*, n° 143, 20 09, *Histoire culturelle / Histoire littéraire*, p. 101-107.

<sup>676</sup> Sur ce point, voir *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

<sup>677</sup> Jean-Louis Jeannelle, « Histoire littéraire et genres factuels », dans « Théorie et histoire littéraire », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°0, 16 juin 2005, URL : <http://www.fabula.org/lht/0/Jeannelle.html>.

<sup>678</sup> *Ibid.*

structures :

De manière plus fondamentale encore, ils reposent sur des modèles fixes, indéfiniment renouvelables et dont les « recettes » sont aussi anciennes que le genre<sup>679</sup>.

Dès lors, l'histoire tragique, variété de la nouvelle, s'est inscrite dans une mode alliant macabre, sensationnalisme et sentimental à l'époque baroque, comme le signalait Philippe Ariès<sup>680</sup>, et peut se comprendre comme une manifestation codée et limitée dans le temps d'une grande catégorie de récits extraordinaires voulant passer pour vraies, à la limite du vraisemblable et de l'inouï, jouant sur les peurs des lecteurs face aux passions exacerbées, à la mort violente, aux apparitions surnaturelles, qui sont, elles, indémodables et se prolongent indéfiniment sous divers avatars, du fait divers aux histoires vraies et aux récits terrifiants.

---

<sup>679</sup> *Ibid.*

<sup>680</sup> Voir l'ouverture du présent travail.



## ANNEXES



## ANNEXE 1 : Description des recueils d'histoires tragiques

Cette description tend à mettre à plat l'ensemble du corpus. Elle permettra de mettre à jour certaines constantes thématiques dans les recueils publiés sur une durée d'un siècle (de 1559 à 1650) et d'entrevoir les grandes étapes du genre (périodes foisonnantes, périodes moins fastes, pendant lesquelles les histoires tragiques doivent faire face à la concurrence d'autres sous-genres narratifs dont les histoires sentimentales dans les dernières années du règne d'Henri IV).

Nous classons les ouvrages en fonction de leur appartenance plus ou moins nette et revendiquée au genre de l'histoire tragique. La description ira donc des recueils intitulés histoires tragiques aux textes satellites, qui s'approchent du genre de l'histoire tragique sans pour autant le revendiquer. Ceci permettra de voir que les frontières entre les « genres » sont poreuses, d'autant que les auteurs et les lecteurs de l'époque ne distinguaient pas l'écriture historique de la compilation savante ou l'histoire d'amours funestes du récit sentimental. On a affaire à une nébuleuse tragique plus qu'à un ensemble de genres ou de sous-genres bien déterminés.

Nous présentons les ouvrages dans l'ordre chronologique, en indiquant le nombre d'histoires contenues dans les recueils.

### I. Description générale

#### 1. Recueils intitulés « histoires tragiques »

BOAISTUAU (Pierre), *Histoires tragiques*, à Paris, chez Vincent Sertenas, 1559.

6 histoires sur les désastres causés par l'amour (renoncement à l'amour d'une grande dame chez Henri d'Angleterre, mort d'une favorite provoquée par l'amour du sultan, amour interdit et funeste des amants de Vérone, amours adultères, fausse accusation d'adultère). Les lieux de l'action varient : Angleterre, Vérone, Espagne, Turquie. La fin n'est pas toujours cruelle : dans H1 et H6, le dénouement n'est pas malheureux.

BELLEFOREST (François de), *Continuation des Histoires tragiques* (7 volumes).

Livre I (À Lyon, chez Jean Martin, 1564) : ce premier volume comprend les six premières histoires de Boaistuau puis douze autres de Belleforest.

Thématiques : Amours impudiques et scandaleux, meurtres en famille (un père tue son fils, sa femme), infanticides, vengeances, jalousies, histoires sentimentales à fin heureuse.

Livre II (À Lyon, Benoist Rigaud, 1591) : 18 histoires.

Thématiques : amours impudiques et scandaleuses, histoires à fin heureuse, actes de générosité des grands personnages, histoire du More cruel, histoire de la duchesse d'Amalfi.

Livre III (À Turin, par César Farine, 1569) : 18 histoires.

Thématiques : amours impudiques et scandaleuses, histoires à fin heureuse, actes de générosité des grands personnages, histoires turques ou orientales, histoires comiques, histoire de Sophonisbe.

Livre IV (À Paris, chez Jean de Bordeaux, 1570) : 26 histoires

Thématiques : amours impudiques et scandaleuses, histoires à fin heureuse, actes de générosité des grands personnages, histoires orientales, histoires plus politiques, sans lien avec l'amour.

Livre V (B. Rigaud, 1576) : 8 histoires.

Dominante politique : histoires de rois détrônés, de vengeances politiques, histoires religieuses, histoires exotiques. Peu d'histoires d'amours malheureuses.

On y trouve notamment l'histoire d'Amleth.

Livre VI (César Farine, 1583) : 12 histoires.

Dominante politique : histoires de rois détrônés, de vengeances politiques, histoires religieuses, histoires exotiques. Peu d'histoires d'amours malheureuses. Histoires d'actualité.

De plus en plus d'histoires non inspirées du *Novelliere* de Bandello.

Livre VII (À Rouen, chez Pierre Calles, 1604)

Dominante politique et religieuse, même s'il reste des histoires d'amours funestes.

Histoires inventées par Belleforest. Nette dominante des histoires exotiques et contemporaines.

110 histoires réparties en 7 livres de longueur inégale.

Thématiques beaucoup plus variées que dans le recueil de Boai stuaau. Les histoires d'amours illicites et funestes prédominent mais on trouve également dans les recueils des histoires politiques (meurtres, luttes internes pour le pouvoir), des histoires prodigieuses

(apparitions de démons ou histoires de miracles), de histoires reposant sur des passions incontrôlables (folie, ambition démesurée), des histoires religieuses contant des massacres de saints hommes, de papes ou de prêtres, des histoires comiques (héritées de Bandello et de Boccace), des histoires héroïques à fin heureuse dans la lignée des *Amadis de Gaule*.

Grande variété des lieux de l'action : Italie, France, Turquie, Orient contemporain, Orient antique (dans l'histoire de Sophonisbe). Des types se créent en fonction des lieux, notamment les histoires orientales (histoires turques).

HABANC (Vérité), *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques*, Paris, Mathieu Guillemot, 1585.

8 histoires. Alternance entre les histoires comiques et tragiques. Thématiques : amours malheureuses et funestes, histoires comiques de cocuage (H2, H4), histoires héroïques de chevalerie (H1).

POISSENOT (Bénigne), *Nouvelles histoires tragiques*, Paris, Guillaume Bichon, 1586.

6 histoires, un discours, une lettre, soit huit récits. Thématiques variées : amours illicites et funestes, mésaventures advenues aux grands hommes contemporains (Maximilien), histoires prodigieuses, récits historiques antiques, faits divers sanglants, histoires héroïques. Ce recueil fort digressif est assez varié mais recule devant la peinture d'horreurs sanglantes. On est assez proche du discours bigarré ou de l'essai dans certaines nouvelles.

ROSSET (François de), *Les Histoires tragiques*, Cambrai, Jean de la Rivière, 1614.

580 pages, 15 histoires sur des sujets très variés.

*Les Histoires tragiques*, Au Pont, A. Brunet, 1615.

587 pages, 19 histoires.

*Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps*, Paris, Pierre Chevalier, 1619.

733 pages, 23 histoires. Dans ce texte qui nous sert de référence, Rosset diversifie son recueil en incluant des histoires de meurtre politique (I, sur Concini), de procès de sorcellerie (histoire de Louis Goffredy), d'incestes, d'adultères, de massacres en famille.

On signalera aussi une suite apocryphe des *Histoires tragiques* :

Pseudo-Rosset, *Les Histoires tragiques de nostre temps où sont contenues les morts funestes & lamentables de plusieurs personnes, arrivées par leurs Ambitions, Amours desreglés, Sortileges, Vols, Rapines, & par autres accidens divers & memorables composées par François de Rosset. Dernière édition, revue & corrigée des fautes qui s'estoient glissées dans les autres impressions, & augmentées de ses Histoires des Dames de Ganges, de Brinvilliers, & aussi de plusieurs autres très-remarquables qui n'ont pas encore été vues*, Lyon, Benoist Vignieu, 1701.

37 histoires. Parmi les histoires ajoutées, nombreux textes relatant des événements

historiques du XVII<sup>e</sup> siècle (restauration de la monarchie anglaise, affaire Brinvilliers, exécution de Cinq-Mars).

PARIVAL (Nicolas), *Histoires tragiques de nostre temps arrivées en Hollande*, Leyden, chez Nicolas Hercules, 1656 (2<sup>e</sup> édition).

Repris dans *Histoires facétieuses et morales assembles et mises au jour par J. N. D. P. Avec quelques histoires tragiques*, à Leiden, chez Salomon Vaguenauer, 1663.

Première partie : histoires facétieuses.

Deuxième partie : histoires tragiques : 99 pages, 33 nouvelles. Nouvelles très courtes, avec titre bref, sur les mésaventures sanglantes des gens du commun. Nette orientation vers le fait divers.

MALINGRE (Claude) dit le sieur de Saint-Lazare, *Histoires tragiques de nostre temps dans lesquelles se voyent plusieurs belles maximes d'Etat & quantité d'exemples fort memorables, de constance, de courage, de generosité, de regrets, & repentances*.

Première édition à Paris, chez C. Collet (1635). 892 pages.

Dernière édition à Rouen chez David Ferrand et Daniel Loudet (1651)

C. M. sieur de Saint-Lazare (historiographe).

32 histoires brèves concernant des personnages célèbres contemporains mais aussi des gens du commun (ceci est revendiqué dans la préface).

Histoires courtes, sans grand exorde moral. Le récit est bref et direct, et le narrateur ne tire pas de leçon morale du récit (vers un récit de fait divers) malgré le titre éducatif.

## 2. Recueils d'histoires tragiques ne reprenant pas le titre

YVER (Jacques), *Le Printemps d'Yver contenant cinq histoires discourues par cinq journées en une noble compagnie au château du Printemps*, Paris, chez Abel L'Angelier, 1572.

CAMUS (Jean-Pierre), *L'Amphithéâtre sanglant*, Paris, J. Cottereau, 1630.

35 histoires souvent brèves réparties en deux livres. Les titres sont brefs et reposent sur un sentiment, une passion conduisant à une issue funeste.

CAMUS (Jean-Pierre), *Les spectacles d'horreur*, Paris, A. Soubron, 1630.

50 histoires souvent brèves réparties en deux livres. 550 pages.

## 3. Ouvrages proches des histoires tragiques

Cette section regroupe des textes satellites qui adoptent certains codes des histoires tragiques sans pour autant s'inscrire pleinement et volontairement dans le genre (ils ne reprennent pas le titre d'histoires tragiques). Cette nébuleuse est assez diverse et riche mais on peut identifier quelques grands types permettant de classer les textes.

- histoires sentimentales

GOURNAY (Marie de), *Le promenoir de Monsieur de Montaigne* (1594), Paris, Honoré Champion, 1996.

Histoire publiée individuellement en 1594 puis republiée au XVII<sup>e</sup> sous le titre

d'*Alinda*, *histoire tragique* puis reprise dans les *Advis* de Marie de Gournay en 1627.

DU PONT (Jean-Baptiste), *L'Enfer d'amour où par trois histoires est monstré à combien de malheurs les amants sont sujet* (1607), éd. Sergio Poli, Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Salerno, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1995.

3 histoires d'amours malheureuses proches du roman sentimental.

LAFFEMAS (Isaac de), *L'histoire des amours tragiques de ce temps*, Paris, Toussaint du Bray, 1607.

Roman sentimental comprenant sept histoires tragiques racontées par des devisants, personnages du récit cadre.

- Textes historiques, compilation d'historiographes, recueil d'exemples historiques

BOITEL Pierre, sieur de Gaubertin, *Le Théâtre tragique sur lequel la fortune représente les divers malheurs, advenus aux Hommes illustres, & personnes plus signalées de l'Univers depuis la Création du Monde jusques à présent*, Paris, Toussaint du Bray, 1622.

Recueil de textes très brefs reprenant les grands épisodes bibliques, antiques et contemporains (Du meurtre d'Abel à l'assassinat d'Henri IV)

CAMUS (Jean-Pierre), *Divertissement historique*, Paris, Gervais Alliot, 1632 ; Rouen, 1640 ; chez François Vautier, 1642.

Recueil d'anecdotes historiques présentées par Camus comme un prolongement des histoires tragiques.

## II. Description détaillée des recueils de Boaistuau, de Belleforest et de Rosset.

Sont détaillés les contenus des trois principaux recueils d'histoires tragiques. Ils sont à la fois les plus célèbres, les plus épais et les plus variés. Les titres-résumés, reproduits ici, donnent au lecteur une idée assez complète du contenu des nouvelles. Leur simple examen permet de juger de la variété des sujets des recueils et de dégager des cohérences thématiques, un système de variation à l'intérieur du recueil.

### I. Boaistuau, *Histoires tragiques*, Paris, Vincent Sertenas, 1559.

1 : De Edouard roy d'Angleterre, lequel après avoir longuement pourchassé l'honneur d'une damoiselle, & ne pouvant vaincre sa chasteté, en fin, pour le desir de jouissance, l'espousa, & fut receue & proclamée royne d'Angleterre.

2 : D'un Empereur des Turcs, nommé Mahomet, si fort amoureux d'une Grecque, qu'il oubloit les affaires de son empire, & pour ce ces sujets conspirerent le deposer, de quoy averty par l'un de ses plus favoriz, fait assembler tous ses Bachas, & principaux de sa cour, en la presence desquels luy mesme coupa la teste de sa Grecque pour eviter la conspiration.

3 : De deux amants qui moururent en un mesme sepulchre, l'un de poison, l'autre de tristesse.

4 : D'une gentilfemme piedmontoise, qui, surprinse en adultere, fut punie cruellement par son mary.

5 : Comment un chevalier espagnol, amoureux d'une fille, n'en peut jouir que par mariage, & lequel depuis en espousa une autre, dont la premiere indignee, se vengea cruellement du Chevalier.

6 : Comment une duchesse de Savoye fausement accusée d'adultere, & jugée a mort, fut delivree par le combat d'un chevalier espagnol.



II. Belleforest, *Continuation des Histoires tragiques* (7 vol), Lyon, Jean Martin, 1564.

#### Table des matières des différents livres

Livre I : six premières histoires de Boaistuau puis 12 autres de Belleforest

1 : De Edouard roy d'Angleterre, lequel après avoir longuement pourchassé l'honneur d'une damoiselle, & ne pouvant vaincre sa chasteté, en fin, pour le desir de jouissance, l'espousa, & fut receue & proclamée royne d'Angleterre.

2 : D'un Empereur des Turcs, nommé Mahomet, si fort amoureux d'une Grecque, qu'il oubloit les affaires de son empire, & pour ce ces sujets conspirerent le deposer, de quoy averty par l'un de ses plus favoriz, fait assembler tous ses Bachas, & principaux de sa cour, en la presence desquels luy mesme coupa la teste de sa Grecque pour eviter la conspiration.

3 : De deux amants qui moururent en un mesme sepulchre, l'un de poison, l'autre de tristesse.

4 : D'une gentillefemme piedmontoise, qui, surprinse en adultere, fut punie cruellement par son mary.

5 : Comment un chevalier espagnol, amoureux d'une fille, n'en peut jouir que par mariage, & lequel depuis en espousa une autre, dont la première indignee, se vengea cruellement du Chevalier.

6 : Comment une duchesse de Savoye fausement accusée d'adultere, & jugée à mort, fut delivree par le combat d'un chevalier espagnol.

7 : Des amours d'Aleran de Saxe et d'Adelaide fille d'Othon l'Empereur tiers de ce nom : leur fuite en Italie, comme ils furent recogneuz : & depuis quelles maisons d'Italie sont descendues de la race de ces deux amants.

8 : D'une dame de Guienne, laquelle fausement accusée d'adultère, fut mise & exposee pour pasture aux lions, & la manière de sa délivrance, & comme son innocence fut cogneue, & l'accusateur sentit, & endura la peine preparee pour la dame.

9 : La lubricité d'une damoiselle Milanaise, la cruauté d'icelle, contre le propre fruit de son ventre : tout cecy causé, pource qu'elle se voyoit deslaissée de celuy, par le fait duquel elle se sentoît grosse.

10 : De la cruauté, plus que barbare, d'un chevalier albanois, lequel, sur le fin de ses jours, occist sa femme pour crainte qu'après son décès, un autre ne jouist de l'extremement beauté d'icelle : et comme il se tua quand & sa femme.

11 : Du marquis de Ferrare (Nicolas de Este, tiers de ce nom) qui sans avoir esgard à l'amour paternel, ny liaison conjugale, fait decoler le comte Hugues son fils, pour l'avoir trouvé en adultère, avec la Marquise sa femme : à laquelle encor il fait tailler la teste.

12 : Acte fort genereux, & plus equitable d'Alexandre de Medicis, premier duc de Florence, à l'endroit d'un gentilhomme son favori, lequel ayant violé la fille d'une pour Meunier, la luy

fait prendre pour espouse, & la doter richement.

13 : Simplese du seigneur de Virle, qui, par le commandement d'une dame de Montcal à laquelle il faisait l'amour, demeura muet par l'espace de trois ans : & par quel moyen il se vengea de l'indiscrétion d'elle, & ensemble en eut la jouissance.

14 : De Meguelo Lercaro, gentilhomme Genevois, qui vengea justement sur l'empereur de Trapezonde, le tort qu'il avait reçu en sa cour : & de quelle modestie ledit Lercaro usa depuis vers celui, qui l'avait offensé, l'ayant (par le vouloir de l'empereur) entre ses mains.

15 : D'un esclave mahometan, lequel vengea la mort de son seigneur sur le fils, qui en estoit l'homicide : & comme depuis étant eslu par le peuple pour Soldan du pays, rendit la principauté à celui à qui elle appartenait par droit, & succession de lignage.

16 : Les detestables, impudiques, & infortunées amours de la dame de Chabrie provençale, avec son procureur Tolonio : des meurtres, & occisions énormes, qui s'en suivirent, & quelle fut leur fin.

17 : D'un gentilhomme Milanais, qui, étant amoureux, & paillard sur la fin de son âge, pour l'extrême jalousie d'une sienne garce, fut cause de la mort & de son fils, & de soy mesme : & la fin malheureuse de la paillarde qui fut occasion de tout cecy.

18 : De Dom Diego (gentilhomme espagnol) qui désespéré, pour se voir défavorisé de sa dame, s'en alla aux monts Pyrenées, vivre solitairement dans une Grotte : & comme par le moyen d'un sien amy, il jouit de l'amour de sa rebelle, & l'espousa.

Livre II (À Lyon, Benoist Rigaud, 1591) 18 histoires

19 : L'infortuné mariage du Seigneur Antonio Bologne, avec la Duchesse de Malfi, & la mort piteuse de tous les deux.

20 : Vie désordonnée de la comtesse de Cellant, & comme ayant fait meurtir le comte de Mussine, elle fut décapitée à Milan.

21 : Acte généreux d'un Gentilhomme siennois, lequel délivra son ennemi de la mort, & l'autre qui luy fit présent de sa soeur de laquelle il le scavoit estre amoureux.

22 : De deux amants, lesquels se trouvant la nuit ensemble, l'un meurt de joie, & l'autre le suit, suffoqué de tant de douleur.

23 : Des grandes cruautés advenues par adultes d'un des Seigneurs de Nocere avec la femme du Chatelain du fort de la dicte cité.

24 : De quelle courtoisie usa le Roy de Marocco, envers un pauvre Precheur, sien subject, qui l'avoit logé, le Roy s'estant égaré à la chasse.

25 : Mort piteuse de Julie de Gazole, laquelle se noya de dépit pour se voir violée.

26 : Divers accidents advenus à un Gentilhomme Milannois, pour l'amour d'une sienne

favorite.

27 : D'un jeune homme napolitain, lequel le jour de ses noces, couché avec sa femme, fut foudroyé après avoir souffert beaucoup pour celle qu'il espousa.

28 : Acte méchant d'un abbé napolitain, voulant ravir une fille, & le moyen comme elle se delivra des mains du paillard.

29 : Acte juste, mais trop cruel, de Jean maria Duc de milan, à l'endroit d'un curé trop avare.

30 : Emilie damoiselle romaine tua Fabie son ami, à fin qu'il n'en épousa une autre qu'on luy avoit donnée, puis elle même s'occist sur lui.

31 : Un esclave more estant battu de son maistre, s'en vengea avec une cruauté grande & fort estrange.

32 : Un Ecolier à Bologne pensant faire quelque enchantement, mourut de peur, estant dans un tombeau au cimetière.

33 : Un gentilhomme Vincentin perd sa dame, la faisant tirer au vif, laquelle s'en amoura du peintre.

34 : Grande continence d'un gentilhomme Ge nevois, lequel fort amoureux d'une dame, l'ayant depuis en sa puissance, la laissa libre sans en jouir.

35 : Grande courtoisie de Saich, roi de Fez, à l'endroit de Mahomet, Seigneur Dubdu en Afrique, qui se rendit à sa merci, lors que le Roy le tenoit assiégé.

36 : Mort misérable de deux amants, auxquels le roy d'angleterre Henry defendit de se marier ensemble, & autres choses sur la vie du dict roy ;

Troisième livre (À Turin, par César Farine, 1569) 18 histoires

37 : Com bien honnestement deux dames Venitiennes tromperent leurs maris, & par quel moyen un grand seigneur de la cité échappa de la mort

38 : Comme une damoiselle de Monserrat en Piedmont mourut de tristesse, oyant dire que son mari avait été deffait par justice

39 : Comme un jaloux à Milan par le moyen d'un cordelier, ouyt la confession de sa femme, & ayant entendu plus qu'il ne vouloit d'elle, l'occit cruellement.

40 : Nouveau accident advenu à un gentilhomme, lequel ayant discontinué d'aimer une damoiselle, parvint à la jouissance, alors que le moins y pensoit.

41 : Un Lombard ayant ravy une fille à Padoue de vint jaloux sans occasion, & pource tuant la fille, fait tout soudain sacrifice de soy mesme aux ombres de la deffunte.

42 : Othon Empereur trois du nom, devint amoureux à Florence, & n'estant point aimé de sa

favorite, la maria fort honorablement sans jamais plus la poursuivre.

43 : Fin malheureuse des amours du Roy Massinisse num idien, & de sa bien aimée Sophonisbe, advenue pource que Massinisse estoit ami des Romains, & elle ennemie, lesquels ne vouloient qu'elle fut conjointe à un roy tant à leur dévotion, & qui leur avoit juré alliance. Et est tirée la substance de ceste belle narration des œuvres d'Apian Alexandrin, au livre de la Guerre lybique.

44 : Constantin Boccaci se jetta dans le fleuve Adige par desespoir, & eschappé du peril, acquit par ce moyen l'amour de sa maistresse.

45 : Un citoyen Modenois, s'estant amouraché d'une dame, désespéré de jalousie s'occit et pendit de ses mains propres.

46 : Un gentilhomme siennois ayant trouvé sa femme estre adultere, la mena hors de Sienne, & la fait miserablement mourir avec sa servante qui estoit consentante au malefice.

47 : Le Soldan d'Egypte recognoissant les biens jadis reçus de Henri duc des Vandales son prisonnier, le delivre & le fait conduire surement jusqu'en terre des Chrétiens.

48 : Pauline damoiselle romaine sous espece de religion est trompée de son ami, et pour ce crime les temples et sacrifices de la deesse Isis furent ostés, & les prestres deffaits à Rome.

49 : Pandolphe de Nero estant enterré vif avec son amoureuse defunte sortit de ce peril par un moyen qu'il ne pensoit point.

50 : Un flament natif de Gand, soy disant gentilhomme de grande maison, suborne une fille de maison, & la mort d'iceluy, pour telle faute.

51 : Les massacres & actes inhumains exercez par Mahom et 2 em pereur des turcs sur les parents & serviteurs plus loyaux de sa maison.

52 : Le Marquis de Cotron aime sans estre aimé : Leonore Macedonie Napolitaine, & puis la quitte pour en aimer une autre : Leonore devient amoureuse de luy, lequel ne veut plus l'aimer, d'où s'ensuit la mort de la damoiselle.

53 : De la temeraire presumption d'un amoureux lequel sans estre aimé, pensoit jouir de la dame, & combien miserable en fut l'issue.

54 : Timbree de Cardonne devient amoureux à Messine de Fenicie Lionati, & des divers & estranges accidens qui advindrent avant qu'il l'epousast.

Tome IV : À Paris, chez Jean de Bordeaux, 1570 (26 histoires)

Pas de table des matières

55 : Diverses occurreces sur l'esprit de courtoisie, entre le roy de Perse Artaxerxe, & Ariobarzane son grand maistre. Et le peril de l'un pour se vouloir esgaler en magnificence à son Seigneur.

56 : Grande astuce, & merveilleuse subtilité d'un larçon, desrobant les trésors du roy d'Egypte.

57 : Buondelmont de Buondelmonti Gentilhomme florentin ayant fiancé sa foi à la fille des Amidees, la laissa pour en prendre une autre, ce qui causa sa ruine.

58 : Baidovin forestier de Flandres, ravist sur mer Judith fille de France, & comme elle luy fust accordée pour espouse.

59 : Amour deshonneste & peu sortable de Faustine imperatrice de Rome, & avec quel moyen on lui osta ce desir.

60 : Anne reine d'Hongrie estant aimée d'un homme de bas estat, le favorise & recompense honnestement pour son amitié si loyalle & constante.

61 : Comme une fille romaine se vistant en page servit longtemps un sien amy, sans estre cogneue, & depuis l'eust à mary, avec d'autres divers discours.

62 : Un jeune homme ayant secretement espousé une fille, fait le voyage de Baruth, cependant le pere la marie à un autre, elle s'esvanouit et est mise en terre pour morte, toutesfois son premier mari de retour, la tyre du tombeau, la trouve vive, & l'espouse avec grande joye.

63 : Seleuque premier du nom roi de Syrie, voyant son fils en danger de mort pour l'amour de Stratonique, la lui donna en mariage par la subtilité du médecin Erasistrate.

64 : Un gentilhomme siennois se voyant mesprisé de celle qu'il pouivoit, se pendit lui mesme de desespoir.

65 : Une jeune dame se voyant abandonnée de son amy, se pensoit estre empoisonnée d'elle mesme de tristesse, fust rescouste & reconciliée à son favori.

66 : Un mantouan devenu jaloux de sa femme, la pensant tuer, occist une sienne fille.

67 : Merveilleuse et estrange coustume des habitants d'Hidrusiste ou il estoit permis à chacun sans punition de s'occir s'il se faschoit de vivre.

68 : Philippe Lippi peintre florentin eschappa de la servitude estant esclave en Barbarie, par le moyen de la peinture.

69 : La vengeance que prindrent les Eliens sur Aristotime Tyran par le moyen d'une dame nommée Megistone.

70 : Theodore Zizime ragoucien s'occist follement pour se voir mesprisé de celle qu'il pouivoit par amourettes.

71 : Grande continence du roi Cyre, & de la grande affection de Panthee envers son mari.

72 : Un chevalier espagnol se met follement en hazard pour acquerir la grace d'une damoiselle, & recognoissant sa folie se depart sagement de sa poursuite.

73 : Rosemonde Royne fait occire le roi Albouin son mari, puis estant aveuglee d'un appetit desordonné cuidant faire mourir son second mary, fut d'elle mesme cause de sa mort, suyvant ses deux maris en l'autre monde.

74 : Parthurite et Gundebert freres, se querellant le royaume lombard, en furent privez par Grimoald : & comme en fin Partharite banny, parvint apres plusieurs grands dangers de sa vie, à la couronne.

75 : Merveilleuse continence de Syrithe fille du roy de Danemarch, ne voulant jamais regarder homme en la face jusques à tant qu'elle fut mariee.

76 : De la mort d'un comte de Barcelonne et comme son fils don Joffre la vengea des amours d'iceluy avec la fille du comte de Flandres, & autres succez divers de l'histoire.

77 : Diverses occurrences sur ce qui se passa entre les gens du roy d'Espagne au nouveau monde, & des seigneurs occis par les menees des uns des autres.

78 : De l'insolente vie et paillardise desbordee de Jean fils de Suercher roi des goths, & comme il fut occis & massacré du peuple à cause de ses meschancetez.

79 : Ruse avec laquelle le roy des Normans Hadingue prist la cité de Lune en Italie, et comme il se trompa la prenant, d'autant qu'il pensoit avoir pris Rome.

80 : Amours de Regner roy de Norvege, & comme il espousa Landgerthe, & puis la répudia ; & des faits louables d'icelle Princesse.

Tome V (B. Rigaud, 1576) 8 histoires.

81 : Avec quelle ruse un simple prestre mahometan s'est rendu Roy, monarque de Fez, Tresmissan & Maroque, comme il fust occis, & la vengeance prinse par son fils sur ceux qui feirent le massacre.

82 : Cœur genereux d'une damoiselle française exposée avec son mary en une isle deserte de l'Ocean, & comme elle en fut delivree.

83 : Avec quelle ruse Amleth, qui depuis fut Roy de Dannemarch, vengea la mort de son pere Horvendille, occis par Fengon son frere, & autre occurrence de son histoire.

84 : Actes cruels & detestables de quelques jeunes citoyens, sur une damoiselle : avec le discours, & succez de la poursuite faite pour ce crime.

85 : Grande trahison exercee contre le salut du saint roy Kanut, occis en l'Eglise par la conspiration de ceux mesmes de son sang.

86 : Comme un Cacique, ou Roitelet en l'Isle Espagnole, se revolta contre le roy d'Espagne, pour ce que le gouverneur lui avait dénié justice, avec plusieurs autres succes faisant à ceste histoire.

87 : Acte meschant et cruel du sieur de St Jean de Ligoure gentilhomme lymosin faisant occir sa femme & toute sa famille, & bruslant son chasteau, transporté de desespoir & furie, & quelle fut sa fin.

88 : Quelle fut la fin des enfants de l'Empereur Frederic deuxième du nom, pour s'estre revoltez de l'Eglise, & ayant persecuté le souverain pasteur, seans à Rome.

Tome VI (Cesar Farine, 1583)

La table des matières figure au début du livre. À la fin, il y a une « table des points et choses plus memorables, contenues en ce present livre » (index alphabétique).

89 : Reprise du titre de la 8<sup>e</sup> histoire du tome V

90 : Reprise du titre de la 1<sup>e</sup> histoire du tome V

91 : Reprise du titre de la 2<sup>e</sup> histoire du tome V

92 : Mort pitoyable du prince de Foix, emprisonné par le comte son pere, & qui en fin l'occist sans y penser.

93 : Reprise du titre de la 3<sup>e</sup> histoire du tome V

94 : De l'abominable & tyrannique meurtre de Soltan Soliman Roy des Turcs, perpetré sur son fils Mustapha.

95 : Reprise du titre de la 4<sup>e</sup> histoire du tome V

96 : Reprise du titre de la 7<sup>e</sup> histoire du tome V

97 : De la grande hardiesse d'une damoiselle de Boesme nommée Valasque, qui tint la principauté du pais, comme jadis faisoient les Amazones par l'espace de sept ans.

98 : Reprise du titre de la 6<sup>e</sup> histoire du tome V

99 : Reprise du titre de la 5<sup>e</sup> histoire du tome V

100 : Discours de la vie de l'Illustre Royne Jeanne première du nom, princesse et dame du royaume de Naples, & de la mort miserable d'icelle.

Tome VII (À Rouen, chez Pierre Calles, 1604)

101 : De l'estrange tyrannie de Durst roi des E scossois, cons piration contre luy, mort des conjurateurs, & en fin ruine d'icelluy Prince.

102 : Desloyauté des rom ains sur les héritiers d' Arviragus roy de la Grande Bretagne, & la vengeance qui en fust prise, & autres diverses & cruelles occurrences.

103 : Accidents divers advenus à Apollonie Roy des Tyriens : ses malheurs sur mer, ses pertes

de femme et fille & la fin heureuse de tous ensemble.

104 : Plaisantes & loyales amours de Camille et Emilie Aretins, & quelle traverses s'entrent, & la fin miserable de cette affection.

105 : De la haine des Princes de Boesme Venceslas et Boleslas, d'où elle print source, & la fin pitoyable de Venceslas par les menées & trahisons de son pere.

106 : Bratislas Prince de Boesme devient amoureux de Judith fille de l'empereur Othon III du nom, la ravit d'un monastere & ce qui en advint.

107 : Loyauté d'Aben Sahumor Africain envers son espouse captive & comme il la delivra & de la mort des deux amants.

108 : Mort pitoyable d'une Damoiselle, emprisonnée par son mary, à cause de son impudicité, & divers accidens survenus pour ce faict illicite.

109 : De la severité usée par le Roy d'Espagne Philippe II sur Jean Tacon & Duene Marie de Castro, pour s'estre indiscretement gouvernez en leurs chastes amours.

110 : Accidens pitoyables advenus en la maison des roys de Tunes, & divers massacres y commis pour l'ambition de ceux qui aspiroient à la couronne.



III. Rosset, *Histoires tragiques*, Paris, Pierre Chevalier, 1619 (3<sup>e</sup> et dernière édition revue et corrigée par l'auteur).

I : Des enchantements et sortilèges de Dragontine, de sa fortune prodigieuse et de sa fin malheureuse.

Ajoutée dans l'édition de 1619.

II : De la mort tragique arrivée à un seigneur de Perse pour avoir trop légèrement parlé, et de la fin lamentable de son fils voulant venger la mort de son père.

III : De l'horrible et épouvantable sorcellerie de Louis Goffredy, prêtre de Marseille.

IV : La funeste et lamentable mariage du valeureux Lyndorac et de la belle Caliste, et des tristes accidents qui en sont procédés.

V : De l'exécrable docteur Vanini, autrement appelé Luciola et de ses horribles impiétés et blasphèmes abominables, et de sa fin enragée.

Ajoutée dans l'édition de 1619.

VI : Alidor, gentilhomme de Picardie, après la mort de sa maîtresse, en fait faire deux portraits, l'un mort et l'autre vif, et va confiner ses jours aux déserts de la Thébàide.

VII : Des amours incestueuses d'un frère et d'une sœur, et de leur fin malheureuse et tragique.

VIII : De la constante et désespérée résolution d'un gentilhomme et d'une damoiselle.

IX : De la cruauté d'un frère exercé contre une sienne sœur pour une folle passion d'amour.

X : D'un démon qui apparaissait en forme de damoiselle au lieutenant du chevalier du guet de la ville de Lyon. De leur accointance charnelle, et de la fin malheureuse qui en succéda.

XI : De la mort tragique du malheureux Mélidor et de la belle Clymène, et de la fin funeste et lamentable du généreux Polydor, après avoir exercé une sévère vengeance contre sa femme et son adultère.

Ajoutée dans l'édition de 1619.

XII : D'un homme qui, après avoir demeuré vingt ans aux galères, est reconnu par son fils, de ce qui en advint, et autres choses dignes de remarque.

XIII : Des aventures tragiques de Floridan et de Lydie.

XIV : De la cruelle vengeance exercée par une damoiselle sur la personne du meurtrier de celui qu'elle aimait.

XV : Du parricide d'un gentilhomme commis en la personne de son père, et de sa malheureuse fin.

XVI : De l'abominable péché que committit un chevalier de Malte assisté d'un moine, et de la punition qui s'ensuivit.

XVII : Des cruautés de Lystorac et de sa fin funeste et tragique.  
Ajoutée dans l'édition de 1619.

XVIII : De la conjuration de Baïamont Tiepolo, gentilhomme vénitien, contre sa patrie, et de sa fin malheureuse.

XIX : Flaminie, dame romaine, pour épouser son amoureux, fait mourir Altomont, son mari, et de ce qui en advint.

XX : Des horribles excès commis par une religieuse à l'instigation du diable.

XXI : De la mort pitoyable du valeureux Lysis.

XXII : Des barbaries étranges d'une mère dénaturée.

XXIII : De la cruauté d'une femme exercée sur son mari, de sa fin malheureuse et de celle de son amoureux.

IV. Jean-Pierre Camus, *Spectacles d'horreur*, Paris, A. Soubron, 1630.

*LIVRE PREMIER.*

- SPECT. I. Les faux Soupçons.
- II. L'Inconsideration désespérée.
- III. Le Cœur mangé.
- IV. Le double Traistre.
- V. L'Amour de Mere.
- VI. Le Tesmoin aveugle.
- VII. La funeste Ressemblance.
- VIII. Le Serment mesprisé.
- IX. La longue Vengeance.
- X. Le Gondolier.
- XI. L'Amant sacrilege.
- XII. Le Ravisser.
- XIII. Le Fratricide.
- XIV. La Subtilité pernicieuse.
- XV. La Mere Medée.
- XVI. La force du Regret.
- XVII. L'Affection Maritale.
- XVIII. Le jeu d'enfans.
- XIX. La brillante Chastete.
- XX. La bruslante Vanité.
- XXI. La Lascheté punie.
- XXII. Les mortelles Apprehensions.
- XXIII. L'infortuné Mariage.
- XXIV. Les trois Testes.

*LIVRE SECOND.*

- I. La Jalousie precipitée.
- II. La Douleur paternelle.
- III. Les Morts entassees.

- IV. Le Desespoir honorable.
- V. Le Peril passé.
- VI. Les deux Brigands.
- VII. La tardive Justice.
- VIII. L'Innocence apres le Supplice.
- IX. Les Rivaux.
- X. L'Hostesse intemperante.
- XI. La Conjecture des Habits.
- XII. La Femme perduë.
- XIII. Le Tombeau des Amans.
- XIV. La jalouse Fureur.
- XV. La fausse Apparence.
- XVI. Le cruel Beau-frere.
- XVII. Les Trahisons renversees.
- XVIII. L'aveugle Fureur.
- XIX. Le Zele indiscret.
- XX. Les Entre-mangeurs.
- XXI. La courtoise Barbarie.
- XXII. Le Naufrage amoureux.
- XXIII. Le Trigame.
- XXIV. La fausse Glace.
- XXV. La Supposition malheureuse.
- XXVI. L'incontinente Marastre.

## Synthèse

### *Évolutions formelles*

De 1559 à 1630, les recueils sont plus volumineux et contiennent un plus grand nombre de nouvelles.

**1559** Boaistuau : 6 histoires

**1561-1583** Belleforest : 110 histoires réparties en 7 livres (moyenne de 16 histoires par livre).

**1585** Habanc : 8 histoires.

**1586** Poissenot : 6 histoires, un discours et une lettre, soit huit récits.

**1619** Rosset : 23 histoires.

**1630** Camus, *L'Amphithéâtre sanglant* : 35 histoires.

*Les Spectacles d'horreur* : 50 histoires.

Après 1630, la tendance à la multiplication et à l'abrègement s'accélère :

**1635** Malingre : 32 histoires.

**1656** Parival : 33 histoires (en 99 pages)

La longueur des nouvelles (toujours plus nombreuses) est variable de recueil en recueil et un même recueil peut contenir des nouvelles de longueur très variable. On observe toutefois une tendance générale à l'abrègement : les nouvelles de Camus peuvent tenir entre 25 et 5 pages dans l'édition du XVII<sup>e</sup> siècle, alors que les nouvelles de Boaistuau et de Belleforest comptent en moyenne 40 pages.

On observe également une montée progressive de la publication d'histoires tragiques hors recueil, dans des ouvrages de compilation.

Les recueils sont de plus en plus hétéroclites, les histoires sont de plus en plus déliées et indépendantes. Les échos thématiques que l'on trouvait de nouvelle à nouvelle chez Boaistuau ne sont plus soulignés au XVII<sup>e</sup> siècle. Le genre tend à la compilation, l'histoire tragique se pensant comme un miroir du monde, dans son infinie variété. Cette évolution est inscrite dans le paratexte des œuvres (notamment celles de Camus qui parle d'« amas

d'histoires tragiques »). Tous les recueils proposent une table des matières facilitant une lecture discontinue et non linéaire.

Le titre « Histoires tragiques » est repris constamment excepté par Jean-Pierre Camus. Il s'impose comme signal générique, comme marque publicitaire suscitant la curiosité du lecteur potentiel. Le lien entre le titre et le contenu peut être très ténu, notamment dans les années 1590-1610.

### III. Évolution thématique des histoires tragiques (1559-1630)

AF-J : Amours funestes- jalousie / Pol : histoires politiques  
 INF-PARR : Infanticide – parricide / SUIC : suicide / INC-VIOL : inceste-viol  
 Sorc-prod : histoires de sorcellerie et histoires prodigieuses  
 FH : histoires à fin heureuse / V-CR : vengeance et cruauté / FD : faits divers

Auteurs/Thèmes	AF-J	Pol	Inf-parr	Suic	Inc-viol	sorc-pr.	FH	V-CR	FD
Boaistuau (6)	4	0	0		1	0	1	2	0
Belleforest 1 (18)	2	1	3		1	1	0	5	1
Belleforest 2 (18)	5	2	0		2	3	1	3	3
Belleforest 3 (18)	6	3	1		4	2	0	4	4
Belleforest 4 (26)	3	13		1	4	2	0	9	4
Belleforest 5 (8)	3	6	2		1	1	0	1	4
Belleforest 6 (12)	2	9	2		1	1	0	1	5
Belleforest 7 (10)	3	5	0		0	0	0	2	0
Habanc (8)	3	0	0		0	0	3	3	1
Poissenot (6)	2	2	0		2	0	2	0	2
Rosset (23)	8	3	2		0	2	4	0	4
Camus, <i>Sp. H.</i> (50)	19	5	3		8	4	5	0	8
									13

#### *Évolutions thématiques*

C'est sur ce point que les changements sont les plus visibles de 1559 à 1630. On observe une progressive diversification thématique.

- diversification : de l'amour à la politique, du privé au public.

Ainsi, alors que les six histoires de Boaistuau reposent essentiellement sur la peinture des méfaits et des dérives de la passion amoureuse, les recueils postérieurs font entrer des thématiques nouvelles, notamment chez Belleforest dont la collection (publiée en vingt-deux ans, de 1561 à 1583) montre cette tendance à la diversification : les premiers livres restent très proches des thématiques amoureuses de Boaistuau (adultères, amours funestes et illicites, jalousie) mais les derniers livres abordent des thèmes politiques (malheurs dus aux luttes de pouvoir, aux vengeances politiques, à la tyrannie). On assiste donc à un glissement de la sphère privée à la sphère publique ; les sujets font de plus en plus référence à l'actualité. Belleforest fait également de plus en plus intervenir des histoires prodigieuses, racontant des faits surnaturels, ainsi que des histoires exotiques. Le successeur de Boaistuau tend de plus en plus à la compilation hétéroclite.

Cette diversification des thématiques va trouver son épanouissement maximal chez Rosset qui signe le recueil le plus varié (histoires d'amour, d'incestes, d'infanticides, de parricides, de sorcellerie, de meurtres d'intérêt, de vengeances politiques, de complots).

Par ailleurs, la thématique des amours illicites à fin heureuse traverse le genre et se maintient jusqu'à Rosset qui abandonne cette thématique. Les histoires sentimentales à fin heureuse présentes chez Boaistuau et chez Belleforest prennent une grande ampleur dans les années 1600-1610 sous la plume des romanciers Laffemas, Nervèze, qui reprennent le titre d'histoire tragique sans en appliquer les codes.

Les recueils racontent davantage de faits divers au XVII<sup>e</sup> siècle, le genre se rapprochant du canard sanglant et des textes de gazette.

#### *Tendance à l'inhumain*

L'histoire tragique tend à l'horreur et au spectacle sanglant : elle privilégie de plus en plus les crimes « contre-nature » (infanticide, parricide, inceste) occasionnés par des passions destructrices (pas seulement l'amour mais l'ambition, la colère) et commis dans un cadre familial.

Cette évolution vers un tragique domestique (soulignée par Thomas Pavel dans *La pensée du roman*) n'est pas incompatible avec la tendance à la diversification et au rapprochement avec l'actualité politique (événements de la vie publique) ou quotidienne (faits divers).

#### *Tendance à la moralisation*

Cette promotion de l'inhumain, amorcée dès la collection de Belleforest, va de pair avec une moralisation accrue (le poids des commentaires généraux et moraux du narrateur augmente) et une tendance à la prédication. Les histoires de l'évêque Jean-Pierre Camus illustrent cette concentration sur les crimes inhumains et cette tendance à la prédication morale.

À ce titre, l'évolution des titres de nouvelles est significative : le titre-sommaire qui résume l'argument de l'histoire se développe au XVI<sup>e</sup> siècle (c'est chez Poissenoit que les



titres sont les plus longs et détaillés). Boist uau, Belleforest et Poissenet donnent avant leurs textes des arguments de l'histoire. Rosset, en 1619, raccourcit le titre qui mentionne le crime et le nom du personnage principal et son châ timent. Ca mus privilégie les titres très brefs indiquant seulement le crime, et ne mentionne pas le nom des personnages. Cette pratique du titre le rapproche du recueil d'*exempla*.



En tout estat et Republique chrestienne, ze lee pour la deffence de l'honneur de Dieu, de tout ce qu'il y a de plus sacré en la Foy qu'elle professe, a tousjours condamné au dernier supplice les impietez, les blasphemés et les sacrileges commis contre la Divinité, et les choses saintes.

Les Payens mesmes, quoi qu'aveuglés et idolatres, non illuminez des rayons de la vraye Foy d'un seul souverain Dieu, n'ont jamais pardonné à ceux qui avoient profané le culte et la religion de leurs fausses Deitez.

Les antiens Egyptiens envoyoyent à la mort ceux qui mesprisoient leurs Loix divines, et qui prostituoient leurs plus superstitieuses ceremonies et mysteres dans le violé et la profanation d'icelles.

Les Juifs exerçoient le suplice de la lapidation envers ceux qui blasphemoyent contre le vray Dieu, qui violoyent sa Loi, et les ceremonies Legales.

Les Romains qui reveroyent toute sorte de Dieux, comme idolastres au degré superlatif, ne laissoient jamais vivre ceux qui de parole où de fait deshonnoroient le culte de leurs imaginaires Deitez, eussent cru encourir quelque disgrâce du Ciel, ou quelque infortune en leurs affaires et entreprises, s'ils eussent laissé impunie la moindre irreverence faite aux Temples et simulachres de leurs idoles.

Que si les Gentils estoient si jaloux de l'honneur et de la gloire de leurs dieux en peinture, qu'ils se vengeoyent ainsi des crimes qui se commettoient contre les objets de leurs folles superstitions, que ne feroient point les Chrestiens, instruits en une meilleure escole, et en la foy du vrai Dieu, contre ceux qui non seulement blasphement son saint Nom : mais qui par une impieté damnable, et des actes les plus abominables, profanent ce que nous adorons, et ce qu'il y a de plus auguste, de plus saint et sacré en notre religion, de quel genre de mort ne se seront vengez des crimes si pleins d'horreur, tels que celui dont il s'agit de la juste punition en cette histoire.

Pour laquelle il faut savoir que depuis que le roi Philippes deuxiesme du nom, s'est acquis le tiltre entier de Roy des Espagnes, par l'union de la Couronne de Portugal, à ses autres sceptres, (d'une façon que l'Histoire remarque, sans qu'il soit besoin de la rapporter en ce lieu,) et qu'il y eut établi une exacte Inquisition, plusieurs familles juifves se retirerent en Hollande, et autres lieux de la Chrestienté ; aucuns se refugierent aux bourgs et villages sur les frontieres de Biscaye, qui vivoient chrestienement en apparence, et toutefois depuis on descouvrit qu'ils faisoient leurs conventicules et Synagogues en des caves, contre les Ordonnances d'Espagne.

Sur cet avis le Vicaire general de Bayonne donna charge à un prestre de saint Jean de Luz, appellé Lissardy, de prendre garde aux déportements et actions de ces Portugais juifs, qui s'y estoient refugiez. Ce qu'il fit avec un tel soin que le 19. Mars, jour de saint Joseph, quelques femme Portugaises s'estant presentees à la sainte Communion que leur administrait Dom Antonio Prestre, aussi portugais de nation, et tenu pour juif : Celuy de saint Jean de Luz voyant toutes ces Portugaises aller communier l'une après l'autre, reconnut qu'aussitost qu'elles avoient reçu l'Hostie sacree, portoient incontinent leur main droite à leur bouche, ce qui le fit croire que c'estoient pour la reprendre, et l'en oster : Et comme il estoit fort proche de la dernière Juifve qui communiait, nommée Catherine Fernandes, il aperçut clairement, aussitost qu'elle eut reçu l'hostie sacree en sa bouche, elle la tira avec son mouchoir, et la cacha dans l'une de ses manches de sa robe : ce que ne pouvant souffrir ce Prestre Lissardy, il s'adressa à elle, et luy dit, (Meschante femme qu'est-ce que vous avez fait ?) laquelle se voyant surprise et descouverte, ne respondit autre chose, sinon qu'elle estoit devenuë folle.

Sur cela L'issardy appella d'autres Prestres, et autres personnes qui estoient là pour l'assister en cet affaire de grande importance, qui tous se rendirent vers luy. Ce que voyant le Prestre Dom Antonio, qui les communiait, et les autres femmes portugaises, que Catherine Fernandes estoit ainsi decouvertte, craignant d'estre aussi arrestees, s'enfuirent, comme des personnes qui avoient fait semblable meschanceté, Fernandes estant entre les mains de ces Prestres, ils luy firent tirer son mouchoir de sa manche, dans lequel on trouva la sainte Hostie un peu humectee, laquelle fut reçeuë avec toute reverence par les mains des Prestres assistans, et fut mise dans le sacré Ciboire. Cela fait, Catherine Fernandes fut enfermee comme prisonniere dans la Sacristie de l'Eglise par le Bayle et les Jurats de saint Jean de Luz, mandez pour cet effect.

La nouvelle de cette action impie estant ve nue à Bayonne, le Vicaire general, et le Lieutenant particulier de la ville, se transporterent le lendemain à saint Jean de Luz, où ils travaillerent leurs procez verbaux, par l'interrogatoire de cette Fernandes Juifve, laquelle pour toute excuse dit, que le diable (qu'elle appelloit *il peccato*) luy avait fait commettre ce malefice lorsqu'elle avoit toussé, qu'en toussant la sainte Hostie luy estoit sortie de la bouche, et l'avait mise dans son mouchoir, pour la prendre à loisir lorsqu'elle serait en son logis, et allegua ainsi d'autres pretextes qui ne pouvoient excuser son impiété, ni la justifier de cette action mal-heureuse.

Durant cecy, le peuple se s'assemble en nombre, qui impatient de la longueur de cet interrogatoire, et voyant que le Lieutenant particulier de Bayonne et le sieur de Sausac, Lieutenant de Monsieur le comte de Grammont, au Gouvernement du païs, estoient long-temps à s'entre-parler hors de l'Eglise, il s'imagina, sur un faux bruit qui courut, que les autres juifs avoient fait une bourse de pistoles, pour par ce present-là, faire ainsi par des voies obliques, sauver cette Catherine Fernandes, et qu'en ce long pour-parler le Lieutenant particulier, et le sieur de Sausac, traïtoient de cette affaire, à laquelle ils ne pensoient aucunement, et sur cette vaine imagination, cette populace indignee d'une si mauvaise action, se resolut d'en faire elle mesme la Justice : Sur cette resolution, plusieurs d'eux transportez de colere, et d'une juste indignation, entrent dans l'Eglise, et enlevèrent de la sacristie, comme un oiseau, Catherine Fernandes, l'amènent en presence du Lieutenant particulier, et de plusieurs autres juges, assemblez avec luy, au sujet de cette Juifve, et la mettent à l'instant dans une barrique vuide, et sur sa teste, sur ses espauls, et sur ses bras, ils jettent un baril vuide de gouldron, puis remplissent la barrique de poix, rezine, gouldron, paille, bois sec, et autres matieres combustibles, et en presence de tout le peuple, tant hommes que femmes qui y accoururent, ils y mirent le feu et la firent brusler toute vive, sans que les Magistrats ni les Officiers de la Justice les pussent empêcher.

Après que son corps fut ars et reduit en cendres, on trouva parmy ces cendres quelques bagues de grande valeur d'autant qu'elle estoit fort riche, et l'impatience qu'ils avoient de la faire ainsi mourir, ne leur donna pas loisir de les luy oster des doigts.

Après sa mort ce peuple fit incontinent commandement à tous les Portugais Juifs de vider la ville dans vingt-quatre heures, pour tout delà : à peine, en cas de desobeysance, d'estre tous bruslez, à quoy ils furent contraints d'obtemperer, sans contredit, et se refugierent à Biarnitel, ville distant seulement d'un lieu de Bayonne.

Depuis le procureur general du Parlement de Bordeaux, fit informer de ce bruslement, et fit decretter prise de ce corps, tant contre le Bayle et les Jurats de la ville de saint Jean de Luz, que contre les habitants du mesme lieu, d'autant que c'estoit une entreprise de perniciose consequence sur l'autorité de la Justice du roi de France. Mais c'estoit une esmotion aucunement excusable, d'une populace justement irritee d'un faict attenté sur la chose la plus sacree de notre religion, et que Dieu permit ainsi d'estre vengé sur cette mal-heureuse Catherine Fernandes, qui de la sainte Hostie en voulait faire un acte horrible et detestable que je n'ose nommer sans horreur et crainte.

Voici le texte tiré du *Mercure françois* qui a été repris par Malingre, une quinzaine d'années d'après les événements. On a signalé entre crochets les principaux éléments ajoutés par l'auteur de l'histoire tragique.

*Le Mercure françois, tome V, 1619, Histoire de nostre temps, p. 65-68.*

Depuis que le roi Philippes 2, dernier mort, eut acquis le tiltre en tier de Roy des Espagnes, par l'union de la Couronne de Portugal, à ses autres sceptres, (d'une façon que l'Histoire remarque, sans qu'il soit besoin de la rapporter en ce lieu,) et qu'il y eut établi une curieuse [exacte] inquisition, plusieurs familles juifves se sont retirees en Holande, et autres lieux de la Chrestienté ; Il s'en est mesmes refugiés quelques uns aux bourgs et villages sur les frontieres des Basques, lesquelles vivent chrestienement en apparence, et toutefois depuis on a descouvert depuis qu'ils faisoient leurs conventicules et Synagogues en des caves, contre les Ordonnances du Roy.

Le Vicaire général de Bayonne ayant donné charge à un Prestre de saint Jean de Lus, [appellé Lissardy] de prendre garde aux deportements et actions de ces Portugais y refugiez, il prit un tel soin que le dix-neuvième mars, feste S. Joseph, quelques femme Portugaises s'estant presentees à la Confession puis à la sainte communion que leur adm inistroit Dom Antonio Prestre, aussi Portugais de nation, et tenu pour juif : Celuy de saint Jean de Lus voyant toutes ces Portugaises aller communier l'une après l'autre, reconnut qu'aussi-tost qu'elles avoient reçu l'Hostie sacree, portoient incontinent leur main droite à leur bouche, ce qui le fit croire qu'ils l'en ostoyent. Or estant fort pres de la dernière Juifve qui communioit, nommée Catherine Fernandes, il aperçut clairement, aussitost qu'elle eut reçu l'hostie sacree en sa bouche, elle la tira avec son mouchoir, et la cacha dans l'une de ses manches de sa robe : alors Lissardy, s'adressant à la dicte Fernandes, luy dit, meschante femme qu'est-ce que vous avez fait; laquelle se voyant surprise et découverte, répondit, qu'elle estoit devenue folle ; Sur ce Lissardy appela d'autres Prestres, et des gens qui estoient là pour l'assister en cet affaire de grande importance, qui tous se rendirent vers luy. Ce que voyant le prestre Antonio, qui les communioit, et les autres femmes portugaises s'enfuirent aussi-tost. Ladite Catherine Fernandes arrestee, luy ayant fait tirer le mouchoir de sa manche, on trouva l'Hostie en iceluy, qui estoit un peu humectee, laquelle fut reçeuë avec reverence par plusieurs Prestres, et fut mise dans le sacré Ciboire . Alors ladite Fernandes fut enfermee comme prisonniere dans la Sacristie de l'Eglise par le Bayle et Jurats de saint Jean de Lus.

Sur l'advis qui fut donné à Bayonne de ceste action, ledit Vicaire general, et le Lieutenant particulier se transporterent le lendemain à saint Jean de Lus, où ayans commencé leurs procez verbaux, et interrogé de ceste Juifve, qui s'ex cusoit que le Diable (qu'elle appelloit *il Peccado*) luy avoit fait commettre ce malefice lorsqu'elle avoit toussé, qu'en toussant l'Hostie luy estoit eschappée de la bouche, et l'avoit mise dans son mouchoir pour la prendre à loisir estant en son logis, avec plusieurs autres prétexes [qui ne pouvoient excuser son impiété, ni la justifier de cette action malheureuse].

Mais le peuple devenu impatient de la longueur de cest interrogatoire, et voyant que le Lieutenant particulier et le sieur de Sausac Lieutenant du Comte de Grammont au Gouvernement de Bayonne, s'entre-parloient long-temps hors de l'Eglise, il s'imagina, sur un bruit qui courut, que les autres juifs avoient fait une bourse de pistoles, pour par ce present la faire sauver par des voies obliques, que le Lieutenant particulier et le sieur de Sausac, traitoient de cette affaire, [à laquelle ils ne pensoient aucunement, et sur cette vaine imagination, cette populace indignee d'une si mauvaise action] ce qui le fit aussi-tost resoudre d'en faire la Justice luy-mesme: Et sur ce plusieurs transportez de courroux [et d'une juste indignation] entrent dans l'Eglise, enlevant de la sacristie la dicte Fernandes comme un

passereau, l'emmeinent à la face dudict Lieutenant particulier et de plusieurs Juges, la mettent à l'instant dans une barrique vuide, et un baril vuide de gouldron par-dessus la teste, espauls, et bras, puis remplissent la barrique de poix rousine, gouldron, paille, bois sec, et autres matieres combustibles : tout le peuple, tant hommes que femmes y accourans y meirent le feu et la firent brusler toute vive, sans que les Officiers de la Justice les peussent empescher.

Après estre bruslee il fut trouvé dans les cendres quelques bagues de grande valeur car elle estoit fort riche [et l'impatience qu'ils avoient de la faire ainsi mourir, ne leur donna pas loisir de les luy oster des doigts]. En suite ce peuple fit incontinent commandement à tous les Portugais Juifs de vuider ledit lieu dans le lendemain à peine que s'ils n'y obeissoient, qu'ils seroient tous bruslés, à quoi ils furent contraints d'obtempérer et se refugier à Biarnitel, distant seulement d'une lieuë de Bayonne, où ils sont à present. Depuis le Procureur general de Bordeaux, a fait informer dudict bruslement, et faict decreter prinse de ce corps, tant contre les dits Bayle et Jurats, que contre les habitans de saint Jean de Lus, pource que c'estoit une entreprise de pernicieuse consequence et sur l'autorité de la Justice du Roy. Mais c'est une esmotion d'une populace zeleë en sa Religion. [justement irritee d'un fait attenté sur la chose la plus sacree de notre religion, et que Dieu permit ainsi d'estre vengé sur cette malheureuse Catherine Fernandes, qui de la sacree hostie en vouloit faire un acte horrible et détestable que je n'ose nommer sans horreur et crainte.]

*ANNEXE 3 : « De l'horrible et épouvantable sorcellerie de Louis Gofredy, pr estre de Marseille » de Rosset : édition numérisée par Didier FOUCAULT.*

Les éléments supprimés par le canard inspiré de la nouvelle de Rosset sont mis entre crochets et en gras.

**[O siecle le plus infame de tous les siecles, et la sentine où toutes les immo indices du temps passé se sont ramassés.]** Est-il possible que **[nous voyons]** naistre tous les jours, et mesme parmy ceux qui ont esté regenerés par le Baptisme, des Impies, dont la bouche puante et execrable fait dresser d'horreur les cheveux à tous ceux qui ont quel que sentiment de la Divinité ? Si nous vivions parmy l'Idolatrie, trouverions nous ces exemples prodigieux **[? Nous qui vivons]** parmy le culte du vray Dieu, et la cognoissance de la verité ? Je ne le croy pas, puis que les Payens mesmes ont **[tellement]** abhorré l'impiété, **[que les plus idolâtres d'entr'eux crient]** tout haut, que grandes et rigoureuses peines sont établies aux Enfers pour la punition des impies. A peine venoit on de faire le juste chastiment de certains execrables, dont l'un se disoit le Pere, et l'autre le Fils, et l'autre le saint Esprit. **[Un equitable Senat]** venoit de purger par le feu, et exterminer ces ames infernales, lors qu'à la **[ville de Tholose]** l'on vit paroistre une autre ame endiablee, et telle que le recit de ceste Histoire fera peur à ceux qui prendront la peine de la lire. En fin ce ne sont pas des contes forgez à plaisir, comme ceux que l'on invente ordinairement pour amuser les hommes. L'Arrest de ce iuste Parlem ent prononcé **[depuis peu de iours contre un Athee]**, et tant de milliers de personnes qui ont assisté au supplice de cét abominable, tesmoigneront la verité de l'Histoire, que j'écriray naïvement de la sorte

**[Aux champs riches et délicieux de la Campanie, et dans un grand bourg proche de ceste belle et gentille ville, à qui jadis Parthenope donna son nom, et que l'on appelle aujourdhui Naples, l'on voit une famille, nommée les Vaninis]**. De ceste race sont sortis des hommes gens de bien, et bons catholiques, et notamment de sçavants personnages. Mais comme parmy les fleurs il y a souvent des épines, et parmy le bon bled des chardons, et de l'ivroye **[ : l'on a veu de ceste race un si meschant et si execrable Vanini, qu'il rendra désormais ce nom remply d'horreur et d'infamie. C'est celui de qui nous descrivons l'Histoire, et qui]** au grand deshonneur de sa patrie, et au grand scandale de la France, **[mourant sur un infame Theatre, taschoit de donner vie à l'impiété mesme]**. Ce Vanini fut envoyé en son jeune aage par ses parents aux meilleures Academies de l'Italie. Il y profita si bien, que tous ceux qui le cognoissoient, faisans un bon iugement de son bel esprit, croyoient qu'un iour il seroit l'honneur de son pays. Mais que les hommes sont subiect à s'abuser en leurs iugements !

**[Il n'est rien plus divers que le cœur des humains  
Et nul autre que Dieu ne peut sonder les reins.]**

Comme ce Vanini eust long temps estudié à Bologne, et à Padoüe, il luy prit envie d'aller en Espagne, et de voir Salam anque. Apres avoir fait sa Philosophie et sa Theologie en ceste celebre Université, il s'y arresta quelques temps. Sa curiosité, outre l'Astrologie, luy fit mettre encores le nez dans la noire Magie, de sorte que c'estoit un marchand meslé en toutes sciences. **[Folle curiosité, le premier degré de l'orgueil qui cause tant de mal au monde. Nous devrions tousiours nous ressouvenir de ce que nous conseille une grande lumiere**

de l'Eglise, qu'il faut que l'humaine temerité se contienne, et qu'elle ne recherche jamais ce qui n'est pas, autrement elle rencontrera ce qui est en effect. Si le Docteur Vanini eust esté sage, il ne se fust iamais amusé à de s choses vaines et execrables, et par mesme moyen il n'eust point esté delaisé de la grace de celui, qui nous confere tousiours plus que nous ne luy sçaurions demander.] Enfin enflé de son sens charnel, et de sa science, il voulut scavoit que c'estoit que de l'Atheisme, que l'on lit couvertement en ceste mesme ville : et dans peu de temps il eust une telle creance, que bannissant de son ame tout ce qui la pouvoit rendre glorieuse, il creust qu'il n'y avoit point de Dieu : que les ames meurent avec les corps : et que nostre Seigneur Jesus-Christ, eternal fils de Dieu, et lequel nous a rachetez de la mort eternelle, estoit un imposteur.

Non content d'avoir ceste mesaudite et damnable creance, qui le conduisoit au profond des Enfers, il la voulut communiquer à d'autres, afin d'avoir des compaignons en sa perte. **[C'est pourquoy il ne cessoit parmy ceux qui le hantoient familierement, de mesdire des escrits de Moyse, de nommer fables et iustement comparables à la Metamorphose d'Ovide, tant de mysteres sacrez, et tant de miracles qui sont contenus au Genese et en l'Exode. Et comme l'impiété n'a que trop de sectateurs, parce que d'abord elle est plaisante et agreable, et qu'elle introduit la liberté parmy les hommes, cét abominable ne manquoit pas de disciples. Mais pour perdre mieux ceux qui ne bouchoient point les oreilles à ceste Sirene tromperesse, il]** fit revivre sourdemment ce meschant, et abominable livre, de qui l'on ne peut parler qu'avec horreur, et que l'on intitule, Les trois Imposteurs. Je ne peux point inserer icy les raisons diaboliques **[contenuës dans ce pernicieux et detestable livre, que l'on imprime à la veuë, et au grand scandale des Chrestiens]**. Les oreilles **[chastes et fidelles]** ne les sçauoient souffrir. Contentez vous que ce meschant homme quittant le nom de Vanini, se faisoit appeller Luciole. Je ne vous sçauois bien dire si son nom estoit Lucius. Neantmoins i'estime qu'il avoit emprunté ce nom infame pour l'amour qu'il portoit à Lucian, qui iadis fut le plus grand Athee de son siecle.

Tandis que cét execrable abreuve de son poison venimeux les esprits qui sont destinez à la perdition, la crainte d'estre saisi des Inquisiteurs de la foy, luy fait quitter Salamance, et se retirer à Ossune, ville renommee de l'Andalusie. L'on ne sçauoit dire combien d'ames disposes à recevoir la nouveauté y furent perduës par ce meschant et execrable Athee. **[Il s'insinuoit dans la maison des grands, ou ordinairement l'on voit toute sorte de licence, les abreuvoit de vive voix de son opinion, et leur donnoit mesme des escrits, qui avec leur auther meritoient cent et cent fois le feu.]** Il fit encore un voyage à la Court d'Espagne, mais il ne s'y arresta gueres ; parce qu'ayant esté descouvert, il y eust bien tost receu le iuste salaire de ses impietez, s'il ne s'en fust enfuy. Voyant doncques qu'il couroit fortune de la vie, il resolut de voir la France, et particulierement la ville de Paris, où l'on ne trouve que trop de complices en toutes sortes de meschancetez.

**[Il s'embarqua donc à Bayonne, et ayant pris port à Roüen, il se rendit puis apres dans peu de temps à Paris. Comme il ne manquoit pas d'artifice, ny de sçavoir pour s'insinuer dans la maison des grands de la Court : un certain Escossois homme sçavant, et qui avoit servy de Precepteur à Monsieur l'Abbé de Rhedon, à present Evesque de Marseille, et frere de Monsieur de saint Luc, luy donna entree chez ce digne Prelat. Monsieur l'Evesque de Marseille qui ayme les hommes sçavans, ayant gousté le Docteur Vanini, lequel estoit meslé en toutes sortes de sciences, il le retint dans sa maison, et luy donna une honneste pension et sa table. Estant de la maison d'un tel Seigneur, il avoit par mesme moyen l'entree de toutes les meilleures maisons de la Court, et particulierement celle de Monsieur de Bassompierre, beau frere de Monsieur de saint**



Luc. Ce dangereux et execrable Athee dissimula pour quelques jours son impiété, ne laissant pas pourtant de faire tousiours couler quelque petit mot, au deshonneur du grand Dieu, de son fils nostre Seigneur Jesus-Christ, et des mysteres de la foy. Ceux qui l'entendoient parler de la sorte n'y prenoient pas garde au commencement, et attribuoient plustost à une certaine liberté de parler, que l'on pratique en France ce qu'il disoit, qu'à quelque malice cachée. Mais quand il eust acquis un peu de reputation parmi une infinité de personnes qu'il frequentoit, il se mit à publier l'Atheisme, et mesme en ses predications (car il preschoit quelquefois en des Eglises renommées) ceux qui sont versés aux controverses, et aux mysteres des Chrestiens, remarquoient tousiours quelque traict d'impieété. Et de fait, ayant un iours presché à saint Paul, sur le commencement de l'Evangile de saint Jean, où le plus haut des mysteres est contenu, il fut accusé puis après de damnable opinion. Cela le descria de telle sorte, que ceux qui ont la charge des ames luy deffendirent la chaire.

Toutes ces circonstances fascherent l'ame de Monsieur l'Abbé de Rhedon, lequel a esté nourry dans le branlant berceau du lait de pieté :

Et desormais il ne fit plus si grand compte de Vanini qu'il faisoit auparavant. L'Athee voulut pourtant r'habiller sa faute, et contrefit l'homme de bien durant l'espace de quelques mois, si bien qu'il parla plus sobrement que de coutume. Mais si la langue se retint, sa main eust bien tost produit des fruicts de son execrable impiété. Il composa un livre des causes naturelles, et le dedia à un Cavalier, dont le merite ne se peut descrire en peu d'espace : Ce fut à Monsieur de Bassompierre, que Mars et les Muses honorent également. Dans ce livre il avoit inseré mille blasphemes et mille impietez, comme celui qui donnoit à la nature, ce qui n'appartient proprement qu'au Createur de l'Univers, et de la nature mesmes. Aussi ce meschant livre fut bien tost censuré. La Docte Sorbonne de Paris, arbitre des matieres de la Foy, ayant veu ce livre, le declara pernicieux, et le condamna au feu. L'execution publique en fut faite par la main du bourreau : de sorte que son auteur, qui meritoit encores d'estre jetté dans le feu, ayant reçu cet affront, et se voyant estre mal avec Monsieur de Marseille, qui abhorre tels impies, resolut de quitter Paris, et de faire un voyage à Tholose].

Le renom de ceste grande ville fleurissante en beaux et rares esprits, le conviant de la voir [il part doncques de la capitale ville du Royaume, et arrive à deux lieuës pres de Tholose quinze iours apres]. Outre la Philosophie et la Theologie, et autres pareilles sciences, il avoit fort bien estudié en droict, de sorte qu'il ne [pouvoit] long temps [demurer] sans party. [Mais comme il estoit prest d'entrer dans Tholose, deux jeunes et braves Gentils hommes qui avoient passablement estudié, passerent par une petite ville où Vanini s'estoit arrêté, et allerent loger au logis de ce Docteur. Ayant recognu à table quelques traicts de son scavoir, ils deviserent privément dans une chambre apres disner avec luy, et furent si satisfaits de cet homme, qu'ils luy offrirent leurs maisons, et promirent de le recompenser dignement, s'il vouloit prendre la peine de leur lire quelques mois les Mathematiques. Vanini qui n'estoit pas alors des plus accommodez ainsi que nous avons desia dit, accepta ceste condition, et s'en alla avec eux. L'un de ces Gentils-hommes avoit une maison extrêmement delicieuse, environnée de ruisseaux, et de petites fontaines. Quand ces Cavaliers estoient lassez de l'estude des lettres, ils alloient à la chasse, ou bien sous un arbre planté aux bords d'une eau claire et coulante. Ils s'entretenoient de la lecture de quelque bon livre, et tousiours Vanini estoit avec eux. Lors que le temps luy eust acquis leur familiarité, ce dangereux homme, qui avoit caché son venin, commença de l'espandre sur ceste jeunesse. Il les entretenoit à toute heure de l'eternité du monde,

des causes naturelles, et leur preuvoit par des raisons damnables que toutes choses avoient esté faites à l'aventure. Que ce qu'on nous racontoit de la Divinité n'estoit que pour retenir les hommes sous une forme de Police, et par consequent que les ames mouroient avec les corps. Ces Gentils-hommes croyoient au commencement que leur Docteur proferoit ces paroles pour exercer son bel esprit. Mais quand ils recongneurent que son cœur estoit conforme à sa langue : eux qui avoient sucqué le lait de piété dans le berceau, luy tesmoignerent bien tost qu'ils ne prenoient pas gueres de plaisir d'entendre ces blasphemes, et principalement ceux qu'il vomissoit contre l'Eternel fils de Dieu. Ce cauteleux renard voyant qu'il ne pouvoit rien gagner sur ces ames religieuses, tourna puis apres en risée tout ce qu'il avoit dit de la Divinité. Et neantmoins peu de temps apres il leur demanda congé pour aller à Tholose. Ces deux Cavaliers le luy accordèrent fort volontiers, comme ceux qui ne desiroient rien tant que de se deffaire de la compagnie d'un si pernicieux homme. Si tost] qu'il fut arrivé à Tholose, un jeune Conseiller le logea chez luy, par l'entremise d'un Docteur Regent qu'il estoit allé voir. Le bruit de son sçavoir s'espandit incontinent par toute ceste ville renommee, si bien qu'il n'y avoit fils de bonne mere, qui ne desirast de le cognoistre. Le premier President mesme, dont le sçavoir et la piété ont acquis un renom qui ne mourra iamais, le voyoit de fort bon oeil. Mais parmy ceux qui en faisoient de l'estat, Monsieur le Comte de Cremail admiroit le sçavoir de cet homme, et le louoit publiquement. Et ceste louange n'estoit pas peu honorable à Luciola, puis que ce brave Comte est sans flatter, l'honneur des lettres aussi bien que des armes.

Au commencement cet hypocrite dissimuloit son impiété, et contrefaisoit l'homme de bien : mais si sa bouche proferoit paroles bonnes, et dignes d'estre ouyes, son cœur remply de malice parloit autrement. Cependant monsieur le Comte de Cremail, croyant de cet Athee tout autre chose qu'il n'estoit pas, luy fit par quelque sien amy offrir le gouvernement de l'un de ses neveux, avec une honneste pension. Luciola [accepta ceste condition] , et commença d'instruire ce jeune Seigneur, au contentement de son oncle, en s'acquittant assez dignement de sa charge. Il entretenoit bien souvent le Comte, qui est un esprit extrêmement curieux, et par ses artifices acqueroit tous les iours de plus en plus son amitié. Comme il se vit aimé d'un tel Seigneur, et appuyé de beaucoup d'amis, le destestable recommença petit à petit à semer sa doctrine diabolique : toutesfois ce ne fut pas tout à coup ouvertement, mais par maniere de risée. Jamais il ne se trouvoit en bonne compagnie, qu'il ne jettast quelque brocard contre la Divinité, et particulierement contre l'humanité du fils de Dieu, nostre seule et asseuree reconciliation envers son Pere éternel. Comme la licence de parler n'est que trop grande en France, par la liberté qu'on y a introduite, chacun qui entendoit ces paroles execrables, attribuoit plustost à une certaine bouffonnerie d'esprit, ce qui procedoit d'un cœur remply de toute malice. Et par ce moyen ce venimeux serpent glissa peu à peu dans l'ame de plusieurs, ausquels il prescha clairement l'Atheisme quelque temps apres, et quand il vit qu'ils estoient disposés de recevoir son poison.

**[Je me suis estonné cent fois, comme il se trouve des esprits, qui de gayeté de cœur, et de malice deliberee, osent blasphemer le nom de Dieu, et nier son essence. Il faut bien dire qu'ils ont esté bien gaignez par les artifices de Sathan. Car quelque raison qu'ils alleguent, qu'il n'y a point de Divinité, leur conscience les accuse de mensonge, et par les effects ils font cognoistre que ce n'est qu'une pure malice, jointe à une ostentation, et à un bruit de vaine gloire qu'ils veulent acquerir. C'est pourquoy les Chrestiens doivent soigneusement prendre garde de ne se laisser point encores attraper dans les pieges de Sathan. Nostre ancien adversaire ne manquera jamais de nous tendre ses fils. Il se transforme bien souvent pour le sujet en Ange de lumiere, afin de nous perdre. Il sçait ceux qui sont enclins aux plaisirs de la chair, ou aux delices de la bouche, et ne cesse de**

verser son poison aux uns et aux autres en diverses manieres. Il a pareillement cognoissance des hommes vains, et superbes, comme le Docteur Vanini, et par consequent il remplist l'ame de telles personnes de vent et de fume. Mais la malice de ce Docteur execrable se descouvre encores, en ce qu'avant qu'il preschast l'atheisme, il lisoit à Salamanque la Magie, invoquoit les demons, et conferoit ordinairement avec eux. Et iugez maintenant, si sçachant qu'il y avoit des demons, il ne sçavoit pas encores qu'il y avoit un Dieu, qui exerce sa iustice sur Sathan, et sur ses sectateurs.

Mais sans doute estoit-il seduit de telle sorte par cét ennemy du genre humain, que comme l'execrable Prestre de Marseille, il se figuroit qu'un iour apres sa mort il seroit un de ces esprits diaboliques : Et avoit encore ceste creance, que les demons ne souffrent aucune peine, puis qu'ils ont la liberté d'aller d'un costé et d'autre (a insi que disent ces esprits damnez à ceux qu'ils veulent perdre) et qu'ils sont possessors de tous les thresors du monde. Opinion trompeuse, qui abusant les ames disposees à les croire, fait naistre puis apres ces martyrs du diable. Car Sathan, qui comme un singe imite les ouvrages de Dieu, ne manque pas de martyrs : selon le tesmoignage mesme du vaisseau d'élection.]

Tandis qu'il tasche de perdre les ames par sa detestable [doctrine], Monsieur le Comte de Cremail, de qui le clair iugement ne se trompe iamais, et à qui la nature, et le maniemment des affaires ont donné la cognoissance de toutes choses. Ce prudent et sage Seigneur, dis je, reconnut bien tost l'intention de Luciolo, et apprit en peu de temps ce qu'il avoit dans l'ame. Neantmoins il dissimula quelques iours ce qu'il en pensoit, et sceut si bien tirer le ver du nez de ce meschant homme en devisant privemement avec luy, qu'il s'eclaircis entièrement de sa doute. Cét execrable luy confessa librement qu'il croyoit que tout ce qu'on nous dit de la Divinité, et qui est contenu dans les escrits de Moyse, n'est que fable, et que mensonge : Que le monde est eternal, et que les ames des hommes et celle des bestes n'ont rien de different, puis que les uns et les autres meurent avec le corps. Et pour nostre Seigneur Iesus-Christ, que tous ses faicts n'estoient qu'imposture, de mesme que ceux de Moyse. O bonté de Dieu que vous estes grande, de souffrir si long temps cét abominable ! ô iustice divine ! où est vostre foudre ! ô terre ! que ne t'ouvres-tu pour engloutir cét esprit d'enfer ?

Monsieur le Comte fut fort scandalisé de ce discours, et ceste ame non moins religieuse que genereuse, s'efforça de reduire par de vives et pressantes raisons, que les bornes de ce recit ne peuvent contenir, ce mal-heureux Athee. Mais tout cela ne servit de rien, puis qu'il traictoit avec un esprit le plus impie que l'on ayt veu iamais parmy les hommes, et d'autant plus remply d'impiété, qu'il ne pechoit point par ignorance, ains resistoit ouvertement au saint Esprit, ainsi que nous verrons en la suite de ceste Histoire. Ce que voyant ce Seigneur, et jaloux du nom de celuy, qui pour nous sauver prit nostre chair humaine, et nasquit d'une Vierge, il tesmoigna bien tost à Luciolo le desplaisir qu'il sentoit de sa perte, et le regret qu'il avoit de luy avoir baillé la charge d'instruire son nepveu. Et comme il estoit prest de le luy oster, de peur que ceste jeune plante abbeuvee d'une si dangereuse doctrine, n'en retint quelques mauvaise odeur, la Court de Parlemment de Tholose deputa deux de ses Conseillers vers le mesme Comte. Ce iuste et Religieux Senat ayant esté informé, que Luciolo non content de mesdire publiquement de l'Eternel fils de Dieu, avoit des sectateurs en ses execrables opinions, luy eust desia fait mettre la main sur le collet ; mais auparavant elle vouloit sçavoir du Sieur Comte s'il avoüoit un meschant homme. Les deux Conseillers ayants exposé leur commission au Seigneur de Cremail, Ils eurent telle satisfaction de luy, que le lendemain Luciolo fut saisi, et mené en la Conciergerie.

Le sieur de **[Bertrand]** Conseiller en ladite Court de Parlement de Tholose, fut Commissaire pour interroger cét Athee, sur certains points dont il estoit accusé. La premiere chose qu'il luy demanda, apres s'estre informé de son nom, et de ses qualitez, et autres formes ordinaires, S'il ne croyoit point en Dieu : Luciolo avec une effronterie la plus grande que l'on ne sçauroit imaginer, luy respondit, Qu'il ne l'avoit jamais veu, et par consequent qu'il ne le cognoissoit nullement. Ledit sieur Conseiller, repart et dit, que quoy que nous ne le voyons point nous ne laissons pas de le cognoistre, tant par ses ouvrages, que par les escrits des Prophetes, et des Apostres. A quoi Luciolo repliqua, que tout ce qu'on nous publioit de la creation du monde, n'estoit que mensonge, et invention, et que tous ces Prophetes avoient esté atteints de quelque maladie d'esprit, qui leur avoit faict escrire des extravagances : et qu'en fin le monde estoit de toute eternité, et dureroit eternellement. Ledit sieur Commissaire estonné des raisons damnables de cét Athee, poursuivit, et luy demanda ce qu'il croyoit de Jesus Christ : Je crois (repart cét execrable) qu'il estoit un imposteur, et que pour aquerir du renom il se disoit Fils de Dieu. Mais (dit le sieur Conseiller) nous avons tant de miracles qu'il a faits, et qu'il fait encores tous les iours, tant de predictions, et tant d'autres tesmoignages, que quiconque les nie, nie sans doute la clarté du Soleil. Enfin Luciolo se mocquoit de toutes ces paroles, et en riant les tenoit pour fables. Et mesmes estans tombez sur le discours des tourmens que nostre Seigneur souffrit, quand il se livra à la mort pour nous, ce mal-heureux, cét execrable, et plus impie que l'impieté, se mit à proferer une parole que l'enfer mesme n'oseroit proferer. Je ne la veux point icy inserer, parce qu'en y pensant seulement la plume me tombe de la main, et les cheveux m'en dressent d'horreur. Que ceux qui liront ceste Histoire se contentent de sçavoir, que ceste peste vouloit dire, que lors que nostre Seigneur estoit prest d'aller souffrir la mort ignominieuse de la Croix, il suoit comme un **[homme sans courage]**, et luy ne suoit nullement, quoy qu'il vist bien qu'on le feroit bien tost mourir. **[Et sur cela il usoit de termes les plus impies et les plus detestables que l'on puisse imaginer.]** O iustice de Dieu, pouvez-vous bien souffrir ces blasphemés, et ces outrages ? Le sieur Conseiller fut tellement scandalisé des paroles abominables de cét Athee, que sans le vouloir plus entendre, il commanda qu'on l'enfermast dans un profond cachot, tandis qu'il alla faire son rapport à la Court de ce qui s'estoit passé entre luy et Luciolo.

**[Cependant on ne manqua pas de tesmoins pour la preuve de son impieté, qu'il vouloit de premier abord aucunement nier. Les deux Gentils-hommes, a qui il avoit appris la Philosophie, le neveu du Comte, et plusieurs autres personnes honorables, deposerent contre luy, et lors qu'il luy furent présenté en iugement, il ne voulut plus dissimuler sa detestable impieté, ains la soustint ouvertement. Ce venerable Senat curieux de sauver ceste ame damnee, n'avoit point envie de proceder à son iuste iugement, sans avoir premierement tasché de le reduire à salut : de grands Predicateurs pour ce sujet le virent souvent dans sa prison, et y apporterent le soin que l'on peut apporter en des actions si necessaires. Mais quoy ? leur travail estoit inutile, puis qu'outre la possession que le diable avoit prise de cét esprit infernal, il estoit de ceux, qui abandonnants les vertus, veulent que l'on croye qu'ils ignorent Dieu, et sa Majesté souveraine. Ils pensent acquerir de la gloire, et faire une grande œuvre, lors qu'ils soustiennent que ceste machine du monde, qui demeure tousiours en mesme estat, est eternelle. Et par mesme moyen ils ressemblent proprement à ceux qui destournent leur veüe de quelque belle et agreable peinture, et jettent leurs regards sur des images prodigieuses.]**

Quand l'equitable Parlement de Tholose vit que le salut de ce pernicieux homme estoit desesperé, il ne voulut plus différer sa condamnation. Il se resouvint que Dieu et le Roy luy ayant mis la balance à la main, il estoit obligé de la tenir sans pancher ny d'un costé, ny d'autre. C'est pourquoy apres avoir] meurement digéré une action autant execrable pour

son impiété, que digne de punition pour la conséquence, il donna bien tost un Arrest memorable. **[Car apres les auditions, depositions et confessions, retractations, et secondes confessions volontaires de cét abominable esprit infernal, et autres choses contenuës au procès, qui le rendoient coupable des crimes qu'on luy imposoit, il le declara] atteint et convaincu de crime de leze Majesté divine [et humaine] au premier chef : et pour reparation [d'iceux] le condamna d'estre [livré entre les mains de l'exécuteur, pour estre conduit et mené par tous les carrefours accoutumez, et au devant de la porte de l'Eglise Metropolitaine, pour y faire amende honorable, teste nuë, et pieds nus, la hart au col, et tenant un flambeau ardent en ses mains, et là demander pardon à Dieu, au Roy, et à la Justice, et puis estre mené à la place de S.Estienne, où l'on punit les malfaiteurs, pour] là avoir la langue coupee, et [y] estre [ars, et] bruslé tout vif, [jusques à la consommation de ses ossements, dont les cendres seroient jettes au vent].**

Quand on commença d'exécuter ce iuste Arrest, et qu'on luy voulust faire demander pardon à Dieu, il dit tout haut qu'il ne sçavoit que c'estoient que Dieu, et par consequent qu'il ne demanderoit jamais pardon à une chose imaginable. **[Les Minis tres de la justice le presserent neantmoins de le faire, de sorte qu'en fin il tint ce discours, Et bien, je demande pardon à Dieu, s'il y en a. Et lors qu'il fallust aussi qu'il demandast pardon au Roy, il dit qu'il luy demandoit puis qu'on le vouloit, et qu'il ne croyoit pas estre coupable envers sa Majesté, laquelle il avoit tousiours honoree le mieux qu'il avoit peu : mais pour Messieurs de la justice, qu'il les donnoit à trente mille chartes de diables. Et nous voyons par ce dernier discours comme ce miserable se prenoit luy-mesme par ses propres paroles. Il nie tantost qu'il n'y a point de Dieu, et maintenant il avoüe qu'il y a des diables. Choses qui sont du tout contraires, puis que l'un presuppose l'autre. Or il falloit bien que cét homme fut extrêmement possédé de Sathan, puis que ces horribles blasphemes sortoient de sa bouche, et qu'il résistoit si ou vertement au saint Esprit. Il falloit bien encores (ainsi que nous avons desja dit) que les amorces de cét adversaire, ou le desir de vaine gloire, et d'estre renommé après sa mort, comme celui qui brusla le temple de Diane, et le portast à des vanitez rares et inouyes.**

**Cependant apres qu'on eust fait toutes ces ceremonies, et actes de justice, il fut mené à la place, où on luy avoit destiné son supplice. Estant monté sur l'eschaffaut] il jetta les yeux d'un costé et d'autre, et ayant veu certains hommes de sa cognoissance [parmy la grande foule du peuple, qui attendoit la fin de cét execrable, il leur tint ce langage] : Vous voyez (dit il tout haut) quelle pitié, un [miserable] Juif est cause de que je suis icy. Or il parloit de nostre Seigneur JESUS-CHRIST le Roy des Roys, et Seigneur des Seigneurs, dont ce chien enragé taschoit de deschirer la divine Majesté, au grand scandale d'une infinité de peuple, qui crioit qu'on exterminast cét execrable blasphémateur [ : car il usoit encores d'autres termes que je ne sçaurois escrire sans horreur, et sans offencer les oreilles de ceux qui prendront la peine de lire ceste Histoire.**

**Enfin on voulut arracher la langue à ce martyr du diable : mais quelques constance qu'il tesmoignast en ses paroles, comme celui qui se disoit plus constant et plus resolu que le Fils de Dieu, il descouvrit bien tost qu'il luy faschoit de mourir. On ne peut du premier coup que luy emporter le bout de la langue parce qu'il la retiroit. Mais au second coup on y mit bon remede, qu'avec les tenailles on luy arracha toute entierement avec la racine. Ce fait,] son corps fut jeté dans le feu, et ses cendres au vent, tandis que son ame alla recevoir aux enfers le iuste chastiment de ses horribles blasphemes, et impietez.**

C'est l'histoire de l'execrable Docteur Vanini, que j'aye **[descrite sommairement afin de**

**n'exceder point les bornes que i'aye accoustumé degarder en mes histoires Tragiques]. Il reste [maintenant] de considerer combien la patience de Dieu est grande, de souffrir ces [abominables] blasphemes, et ces [execrables] impietez. Je m'estonne comme son iugement redoutable n'a desia fait sentir aux mortels les effets de son iuste courroux. [Je m'en estonne, dis-je, puis que Vanini ne manque point de compagnons en ses blasphemes.**

**Un de mes amis qui assista à l'execution d e l'Arrest de cet execrable, me racontoit dernièrement une chose estrange. Estant à Castres ville du Languedoc, et renommé pour la Chambre de l'Edit que le Roy y a restablie, y vit un certain Prestre Grec, que i'aye moy-mesme veu à Paris chez le Prieur du Convent des Iacobins, il y a environ quatre ou cinq années. Le Prestre disoit la Messe en Grec et les Conseillers Catholiques de la Chambre de l'Edit entendirent sa Messe, et apres luy donnerent chacun de l'argent pour l'assister en ses voyages. Ce mal-heureux allant de Castres à Tholose, se mit en la compagnie de deux honnestes hommes. Or en devisant du Docteur Vanini, qui tout fraîchement avoit esté executé pour ses impietez, ce detestable Prestre se mit à proferer ces paroles : C'est à tort qu'on a fait mourir un si sçavant homme : il n'a jamais rien creu, que je ne croye autant, et il n'y a homme de sain iugement qui ne soit tousjours de mon opinion. Toutes les loix que l'on nous figure de Dieu ne sont qu'inventions humaines, pour retenir les hommes en crainte, et que les plus puissants ont imposez aux plus foibles, afin de se conserver. Car à la verité il n'y a point de doute que toutes choses n'aillent à l'avanture, que le monde ne soit eternal, et que les ames ne meurent avec les corps.**

**Le discours de cet hypocrite rendit fort esbahis ces honnestes hommes, qui rapporterent puis apres dans Tholose sa damnable opinion. La iustice le fit chercher pour luy mettre la main dessus, mais on ne le peut iamais apprehender. Et puis faictes des aumosnes à telles gens, qui sous pretexte de requerir l'assistance des gens de bien pour la redemption des captifs, vont de Province en Province abbreuver de leur poison ceux que la credulité laisse emporter à ces maudites impietez.] Voyant des exemples si execrables, il ne faut point douter que la fin du monde ne soit prochaine [et que Dieu n'extermine bien tost ceste grande Machine, pour en former une autre d'une matiere plus noble et plus pure].**

**Heureux [cependant], qui faisant proffit de telles choses rares et inouyes, ne se separe iamais de la priere, le premier fondement du salut [ Bien heureux, dis-je, celui] qui n'ayant autre desir d'acquérir la gloire qui procede de la douce servitude de JESUS-CHRIST, tasche d'honorer ce nom, sous qui tout genoüil flechit, et à qui toutes les choses qui sont au Ciel, en terre, et sous la terre rendent hommage. Cependant [il faut que nous implorions sa misericorde, et la requerions de] reduire à sa vraye cognoissance ces ames desesperées [ Que ce debonnaire Sauveur daigne oster d'entre nous ces scandales, et changer la Langue de ces blasphemateurs.] Ou bien [si les impies perseverent en leur abominables meschancetez, et infections de leurs bouches puantes,] qu'il permette que la justice qu'il a establee en terre y tienné si bien la main, que ces martyrs du diable soient exterminés à la confusion de Sathan, à la ioye des iustes [et à l'honneur de celui de qui procede toute loüange, et toute gloire].**







# BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie comporte 401 entrées.

## I. Bibliographie primaire

### Corpus de travail

#### 1. Recueils intitulés « histoires tragiques »

BOAISTUAU (Pierre), *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel, & mises en nostre langue Françoisse, par Pierre Boai stuaue surnommé Launay, natif de Bretagne. Dédiées à Monseigneur Matthieu de Mauny, Abbé des Noyers*, Paris, Vincent Sertenas, 1559, in-8°.

On peut également consulter cette version : BOAISTUAU (Pierre), *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel, & mises en nostre langue Françoisse, par Pierre Boaistuaue surnommé Launay, natif de Bretagne. Dédiées à Monseigneur Matthieu de Mauny, Abbé des Noyers*, Paris, G. Robinot, 1559, in-8°.

BOAISTUAU (Pierre), *Histoires tragiques*, éd. Richard Carr, Genève, Droz, 1977, 243 p.

BELLEFOREST (François de),

- *Continuation des histoires tragiques extraites de l'italien de Bandel, mises en langue Françoisse, par François de Belleforest Commingeois. A très-haut, très illustre, et très excellent prince, Monseigneur Charles Maximilian, Duc d'Orléans.* Paris, Vincent Sertenas, 1559, in-8°.

- *Le second tome des histoires tragiques extraites de l'Italien de Bandel, contenant encor dixhuit Histoires, traduites & enrichies outre l'invention de l'Authur. Par François de Belleforest Commingeois, dédié à ma Damoyse la Procureuse generale.* Paris, Robert Le

Mangnier, 1566, in-16, 462 f.

- *Le troisieme tome des histoires tragiques extraites de l'Italien de Bandel, contenant dixhuit Histoires, traduites & enrichies outre l'invention de l'Auteur. Par François de Belleforest Commingeois.* Paris, Gabriel Buon, 1568 (première édition).

Autre édition consultée : *Le troisieme tome des histoires tragiques extraites de l'Italien de Bandel, contenant dixhuit Histoires, traduites & enrichies outre l'invention de l'Auteur. Par François de Belleforest Commingeois.* Turin, César farine, 1569, in-16, 514 p.

- *Le quatrieme tome des histoires tragiques, parties extraictes des œuvres Italiennes du Bandel, et partie de l'invention de l'Auteur François. Contenant vingt-six Histoires enrichies & ornees avec plus de diligence que les precedentes.* Paris, Jean de Bordeaux, 1570 (première édition).

Autre édition consultée : *Le quatrieme tome des histoires tragiques, parties extraictes des œuvres Italiennes du Bandel, et partie de l'invention de l'Auteur François. Contenant vingt-six Histoires enrichies & ornees avec plus de diligence que les precedentes.* Turin, J. Farine, 1571, in-16, 875 f.

- *Le cinquiesme tome des histoires tragiques, contenant un discours memorable de plusieurs Histoires, le succez et evenement desquelles est la plus part recueilly des choses advenuees de nostre temps. Par François de Belleforest Commingeois.* Paris, Jean Hulpeau, 1572., 445 f., in-16.

- *Le sixiesme et dernier tome, & nouvelles de Bandel. Augmentees outre les precedentes impressions.* Paris, Claude de Monstreuil, 1578.

Autre édition consultée : *Le sixiesme et dernier tome, & nouvelles de Bandel. Augmentees outre les precedentes impressions.* Jean de Bordeaux et Gabriel Buon, 1582, 267 f., in-16.

Ce livre n'est pas de Belleforest, mais du traducteur de la quatrième partie des *Novelle de Bandello*.

- *Le septiesme Tome des Histoires tragiques. Contenant plusieurs choses dignes de memoire, & divers succes d'affaires, & even ements, qui ser vent à l'instruction d e nostre vie : le tout recueilly de ce qui s'est passé, & jadis, & de nostre temps, entre des personnes de marque et de reputation. Par F. de Belleforest Commingeois.* Paris, Gervais Mallot, 1582.

Autre édition consultée : *Le septiesme Tome des Histoires tragiques. Contenant plusieurs choses dignes de memoire, & divers succes d'affaires, & even ements, qui ser vent à l'instruction de nostre vie : le tout recueilly de ce qui s'est passé, & jadis, & de nostre temps, entre des personnes de marque et de reputation. Par F. de Belleforest Commingeois.* Paris, E. Richard, 1583, in-16, 392 f.

On a consulté également la collection Belleforest éditée par Benoit Rigaud en sept tomes (disponible à la réserve de la Bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence).

- *XVIII histoires tragiques, extraittes des œuvres italiennes du Bandel, & mises en langue françoise, tome premier, les six premieres, par Pierre Boaistuau, surnommé Launay, natif de Bretagne. Les douze suyvens, par François de Belleforest Comingeois.* Lyon, Benoit Rigaud, 1596, in-12.

- *Des histoires tragiques tome second. Extraittes de l'Italien Bandel, contenant encores dix huict Histoires, traduites & enrichies outre l'invention de l'auteur, par François de Belleforest Comingeois.* Lyon, Benoit Rigaud, 1591, in-12.

- *Le troiesme tome des histoires tragiques extraittes des œuvres italiennes du Bandel, contenant dix huict Histoires, traduites & enrichies outre l'invention de l'auteur, par François de Belleforest Comingeois.* Lyon, Benoit Rigaud, 1594, in-12.

- *Le quatriesme tome des histoires tragiques, parties extraittes des œuvres italiennes du Bandel, & partie de l'invention de l'auteur françois. Contenans vingtsix Histoires, enrichies & ornees avec plus de diligence que les precedentes par François de Belleforest, Comingeois.* Lyon, Benoit Rigaud, 1591, in-12.

- *Le cinquième livre des histoires tragiques, le succès, & événement desquelles est pour la plus part recueilly des choses advenues de nostre temps, & le reste des histoires anciennes, Le tout fait, illustré, & mis en ordre, par François de Belleforest, Comingeois*  
Avec privilege du roy. Lyon, Benoit Rigaud, 1581, in-12.

- *Le sixième et dernier tome des histoires tragiques, & nouvelles de Bandel. Augmentees outre les precedentes impressions.* Lyon, Benoit Rigaud, 1583, in-12.

- *Le septième tome des histoires tragiques, Contenant plusieurs choses dignes de memoire, & divers succès d'affaires, & événements, qui servent à l'instruction de notre vie : le tout recueilly de ce qui s'est passé, & jadis & de nostre temps, entre des personnes de marque et de reputation. Par François de Belleforest, Comingeois.* Lyon, Benoit Rigaud, 1595, in-12.

---

HABANC (Vérité), *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques*, Paris, Mathieu Guillemot, 1585, in-8°.

HABANC (Vérité), *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques* (1585), éd. Jean-Claude Arnould et Richard Carr, Genève, Droz, 1989 (édition établie d'après l'exemplaire unique de la Bibliothèque de l'Arsenal), 322 p.

POISSENOT (Bénigne), *Nouvelles histoires tragiques*, Paris, Guillaume Bichon, 1586, in-16, 474 p.

POISSENOT (Bénigne), *Nouvelles histoires tragiques*, éd. Jean-Claude Arnould et Richard Carr, Genève, Droz, 1996, 329 p.

ROSSET (François de), *Les Histoires tragiques*, Cambrai, Jean de la Rivière, 1614, 580 p.

- *Les Histoires tragiques*, Au Pont, A. Brunet, 1615, 587 p.

- *Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps*, Paris, Pierre Chevalier, 1619, 733 p.

On signalera aussi une suite apocryphe des *Histoires tragiques* :

Pseudo-Rosset, *Les Histoires tragiques de nostre temps où sont contenues les morts funestes & lamentables de plusieurs personnes, arrivées par leurs Ambitions, Amours desreglés, Sortileges, Vols, Rapines, & par autres accidens divers & memorables composées par François de Rosset. Dernière édition, revue & corrigée des fautes qui s'estoient glissées dans les autres impressions, & augmentées de plusieurs Histoires des Dames de Ganges, de Brinvilliers, & aussi de plusieurs autres très-remarquables qui n'ont pas encore été vues*, Lyon, Benoist Vignieu, 1701, in-8°, 618 p.

ROSSET (François de), *Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps* (2<sup>e</sup> édition en 1619), éd. Anne de Vaucher Gravili, Paris, Le Livre de poche, 1994, 510 p.

CAMUS (Jean-Pierre), *L'Amphithéâtre sanglant*, Paris, J. Cottereau, 1630, in-8°, 503 p.

CAMUS (Jean-Pierre), *L'Amphithéâtre sanglant* (1630), éd. Stefan Ferrari, Paris, Honoré Champion, 2001, 419 p.

CAMUS (Jean-Pierre), *Les spectacles d'horreur*, Paris, A. Soubron, 1630, 552 p.

CAMUS (Jean-Pierre), *Les spectacles d'horreur* (1630), éd. René Godenne, Genève, Slatkine reprints, 1973, 552 p.

CAMUS (Jean-Pierre), *Divertissement historique* (1632), éd. Constant Venesoën, Gunter Narr Verlag Tübingen, « Biblio 17 », 2002, 233 p.

CAMUS (Jean-Pierre), *Les Rencontres Funestes, ou Fortunes infortunées de nostre temps*, Paris, Gervais Alliot, 1644, in-8°, 289 p.

MALINGRE (Claude, dit sieur de Saint-Lazare), *Histoires tragiques de nostre temps dans lesquelles se voient plusieurs belles maximes d'Estat, et quantité d'exemples fort memorables de constance, de courage, de générosité, de regrets, de repentances.* Paris, Claude Collet, 1635, 892 p.

PARIVAL (Nicolas), *Histoires tragiques de nostre temps arrivees en Hollande, et quelques dialogues françois, selon le langage du temps*, Leyde, N. Hercules, 1656, in-8°.

PARIVAL (Nicolas), *Histoires facetieuses et morales assemblées et mises au jour par J.N.D.P. Avec quelques histoires tragiques*. Leiden, S. Vaguenaer, 1663, in-12°.

## 2. Anthologies d'histoires tragiques

Anonyme (ou attribué à Fr. de Belleforest), *Le thresor des histoires tragiques*, Paris, Gervais Mallot, 1581, 348 ff, in-12°.

Anonyme, *La Perle des Histoires tragiques*, Paris, Frédéric Morel, 1597.

En 2 parties de 68 et 73 pages, racontant l'histoire continue des amours tragiques de Mafiste, frère de Xerxès, roi de Perse.

FEUTRY (Aimé), *Choix d'histoires tragiques tirées de Belleforest, de Boistuuau, dit Launai ; et de quelques autres auteurs*, en deux volumes, Londres et Paris, chez Bastien, 1779, in-12°, 295 p.

## 3. Histoires tragiques hors recueil

GOURNAY (Marie de), *Alinda, histoire tragique*, Paris, Toussaint du Bray, 1623, in-12°, 198 p.

GOURNAY (Marie de), *Le promenoir de Monsieur de Montaigne* (1594), éd. Jean-Claude Arnould, Paris, Honoré Champion, 1996, 218 p.

Histoire publiée individuellement pour la première fois en 1594 puis republiée en 1623 sous le titre d'*Alinda, histoire tragique* puis reprise dans les *Advis* de Marie de Gournay en 1627.

SAINT-GERMAIN (Blaise de), *Histoire tragique des amours du brave Florimond et de la belle Clytie*. À Lyon, chez Pierre Rigaud, en rue Merciere, au coing de rue Ferrandiere, 1607, in-16.

#### 4. Ouvrages proches des histoires tragiques

AUDIGUIER (Vital d'), *Histoire trage-comique de nostre temps*, À Rouen, chez la veuve de Nicolas Courant, 1645. (Première publication chez Toussaint du Bray, en 1616, in-8°, 796 p.)

BOITEL (Pierre de, Sieur de Gaubertin), *Les Tragiques Accidens des hommes illustres, et autres personnes signalées de l'univers, depuis le premier siècle jusques à present. Recherchez dans les plus rares bibliothèques de la France par Pierre Boitel parisien.* Paris, P. Chevalier, 1616, 2 vol. in-12.

BOITEL (Pierre de, Sieur de Gaubertin), *Le Théâtre tragique sur lequel la Fortune représente les divers malheurs depuis la création du Monde jusqu'à present*, Paris, Toussaint du Bray, 1622, 3 parties en un volume, in-8°, 820 p.

BOITEL (Pierre de, Sieur de Gaubertin), *Histoire tragique de Circé, ou suite de la défaicte du faux amour*, Paris, Pierre Chevalier, 1617, in-8°, 209 p.

CAMUS (Jean-Pierre), *Divertissement historique*, Paris, Gervais Alliot, 1632 ; Rouen, 1640 ; chez François Vautier, 1642, in-8°.

COSTE (Guillaume de), *Histoire tragi-comique de nostre temps*, à Paris, chez Clau de Collet, 1624, in-8°.

DU PONT (Jean-Baptiste), *L'Enfer d'amour où par trois histoires est monstré à combien de malheurs les amants sont sujet* (1607), éd. Sergio Poli, Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Salerno, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1995, 160 p.

LAFFEMAS (Isaac de), *L'histoire des amours tragiques de ce temps*, Paris, Toussaint du Bray, 1607, in-12°.

NERVEZE (Antoine de), *Amours diverses*, Paris, Toussaint du Bray, 1606, 1609 et 1611, in-12°.

VAN DEN BUSSCHE (Alexandre, dit Sylvain), *Les Epitomes de cent histoires tragiques d'Alexandre Van den Bussche*, Paris, Nicolas Bonfons, 1581, in-8°, 295 p.

YVER (Jacques), *Le Printemps d'Yver contenant cinq histoires discourues par cinq journées en une noble compagnie au château du Printemps*, Genève, Slatkine reprints, 1970, 655 p. (reprise de l'édition de Paris, 1841 ; première édition à Paris chez Abel L'Angelier en 1572).



## Autres ouvrages

### Théâtre tragique

Anonyme, *Tragédie française d'un More cruel en vers son seigneur nommé Riviere, gentilhomme espagnol, sa damoiselle et ses enfants*, Rouen, Abraham Cousturier, 1609, in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2006.

BOUNIN (Gabriel), *La soltane*, 1561, in *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, éd. Enea Balmas et Michel Dassonville, Première série, vol. 1 (1550-1561), Leo S. Olschki, Florence, P.U.F., Paris, 1986, 370 p.

CORNEILLE (Pierre), *Médée* (1635), Paris, Garnier-Flammarion, 2000, 126 p.

DES MASURES (Louis), *Tragédies saintes* (1565), éd. Charles Comte, Paris, S.T.F.M., 1932, 277 p.

GARNIER (Robert), *Les Juives, Bradamante*, éd. Marcel Hervier, Paris, Classiques Garnier, 1991, 285 p.

HARDY (Alexandre), *Lucrece* (1616), *Scédase* (1604), in *Théâtre du dix-septième siècle*, éd. Jacques Scherer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, 1388 p.

JODELLE (Etienne), *Cléopâtre captive* (1553), éd. F. Charpentier, J.-D. Baudin et J. Sanchez, Mugron, Ed. José Feijoo, "collection texte", 1990, 98 p.

LA PERUSE (Jean de), *Médée* (1555), éd. M.-M. Fragonard, Mugron, Ed. José Feijoo, "collection texte", 1990, 150 p.

LA TAILLE (Jean de), *Tragédies*, éd. E. Forsyth, Paris, S.T.F.M., 1998, 182 p.

SENEQUE, *Médée*, éd. Charles Guittard, Paris, Garnier-Flammarion, 1997, 146 p.

SENEQUE, *Théâtre complet*, éd. Florence Dupont, Paris, L'Imprimerie Nationale, 1991, 2

volumes.

*Théâtre élisabéthain et jacobéen*

FORD (John), *Domage que ce soit une putain* (1633), Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 1998, 278 p.

SHAKESPEARE (William), *Roméo et Juliette* (1593), *Titus Andronicus* (1594), *Hamlet* (1601) in *Tragédies, tome I*, Paris, Robert Laffont, “Bouquins”, 1995, 1110 p.

WEBSTER (John), *The Duchess of Malfi*, *The white devil* (1612), London, Vision, 1946, 263 p.

*Divers*

*La bibliothèque universelle des romans*, Paris, au bureau et chez Demonville pour la province, mai 1780.

*Le Mercure françois*, Paris, chez Jean et Estienne Richer, 1606-1631. 25 volumes in-8°. Voir notamment le tome V, publié en 1619.

AMYOT (Jacques), *Les Œuvres mellees de P lutarque, tr anslatées de Grec en François, reveuës et corrigees en plusieurs passages par le Translateur*, à Lyon, chez Estienne Michel, 1588, 1109 p.

ANONYME, *Histoires prodigieuses*, Paris, veuve Gabriel Buon, 1598.

ANONYME, *Accident terrible, pitoyable et espouventable d'un laboureur de S. Paul de Varras en Bresse, lequel pensant frapper son fils le tua, et de dueil s'alla pendre : sa femme le sachant tenant un petit un enfant de laict qu'elle alloitoit entre ses bras, le posa subit sur le lict, pour aller voir son mary pendu à l'estable, et estant de retour treuva le petit enfant par terre qui s'estoit rompu le col, et voyant ce spectacle, de dueil s'en alla pendre près de son mary le vingt-six janvier 1610. Avec la justice exemplaire que les gens tenans le Presidial de Bourg ont fait faire des corps.* À Lyon, chez Mathieu Sourbin, 1610, 13 p.

Athanase d'Alexandrie, *Vie d'Antoine*, Sources chrétiennes, 400, Cerf, 1994, XXVI, 4-5.

AUBIGNE (Agrippa d'), *Les Tragiques*, éd. Frank Lestringant, Paris, « Poésie Gallimard », 1995, 568 p.

AUBIGNE (Agrippa d'), *Histoire universelle*, Amsterdam, pour les héritiers de Hier. Commelin, 1626.

AUBIGNE (Agrippa d'), *Œuvres*, éd. Jacques Bailbé, Marguerite Soulié et Henri Weber, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, 1595 p.

BANDELLO (Matteo), *Nouvelles*, éd. Adelin Charles Fiorato, Marie-José Leroy et Corinne Paul, Paris, L'Imprimerie Nationale, 2002, 668 p.

BARBEY D'AUREVILLY (Jules), *Les Diaboliques* (1874) et *Une page d'histoire* (1882) in *Œuvres romanesques complètes*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, 1707 p.

BOAISTUAU (Pierre), *Le théâtre du monde* (1558), éd. M. Simonin, Genève, Droz, 1989, 328 p.

BOAISTUAU (Pierre), *L'histoire des amans fortunez*, Paris, chez Gilles Gilles, 1558, in-4°.

BOAISTUAU (Pierre), *Histoires prodigieuses*, Paris, chez Vincent Sertenas, 1560, in-4°, 173 p.

BOAISTUAU (Pierre), *Histoires prodigieuses*, éd. Yves Florenne, reprenant l'édition originale de 1560 avec les illustrations d'époque, Paris, Le club français du livre, 1961, 312 p.

BOCCACE (Giovanni), *Le Décaméron*, éd. Christian Bec, Paris, Le Livre de poche, 1994, 894 p.

BOCCACE (Giovanni), *Des cas des nobles hommes et femmes renversés par la fortune*, traduits par maître Laurent [de Premierfait], Paris, Antoine Verard, 1494, in-fol.

BODIN (Jean), *La démonomanie des sorciers* (1580), réédition en fac-similé, Phébus, 2003, 556 p.

BRANTOME (Pierre Bourdeilles de), *Œuvres complètes*, Tome I : *Les vies des grands capitaines étrangers*, éd. Ludovic Lalanne, Société de France, 1864.

CALVIN (Jean), *Institution de la vie chrétienne* (1541), Paris, les Belles Lettres, 1961.

CAMUS (Albert), *Caligula*, Paris, Gallimard, « Folio », 1958, 249 p.

CAMUS (Jean-Pierre), *Agathonphile*, Paris, Claude Chappelet, 1623, in-8°, 938 p.

CAMUS (Jean-Pierre), *Agathonphile. Récit de Phyllargyripe* (1620), éd. Pierre Sage, Paris, S.T.F.M., 1950, 151 p.

CAMUS (Jean-Pierre), *Suite des Diversités*, Paris, E. Foucault, 1610, In-8°.

CAMUS (Jean-Pierre), *Métanée, ou de la Pénitence* : *Homélie par Messire J.-P. Camus, Evêque et Seigneur de Belley, preschées à Paris en l'Église Saint Saverin, l'Advent de l'an 1617*, Paris, Claude Chappelet, 1617, 329 p.

CAMUS (Jean-Pierre), *Métanéacarpie ou Des fruits de la Pénitence* : *Homélie par Messire J.-P. Camus, Evêque et Seigneur de Belley, preschées à Paris en l'an 1618*, Paris, Claude Chappelet, 1620, in-8°, 416 p.

CAMUS (Jean-Pierre), *Sermons reslevés ou Premières homélie quadragésimales*, Paris, C. Chappelet, 1615, In-8°.

CAMUS (Jean-Pierre), *Les Evenements singuliers*, Lyon, Jean Caffin et François Pleignard, 1628, in-8°, 2 vol.

CAZOTTE (Jacques), *Le diable amoureux*, Paris, Garnier-Flammarion, 1998.

CERVANTES (Miguel de), *Don Quichotte*, éd. Jean Canavaggio, Paris, Gallimard,

« Bibliothèque de la Pléiade », 2001, 1643 p.

*Dom Carlos et autres nouvelles du XVII<sup>e</sup> siècle*, édition de Roger Guichemierre, Paris, Gallimard, 1995, 458 p.

DURAND (Catherine), *Henry duc des Vandales, histoire véritable*, Paris, P. Prault, 1714, 319 p, in-12°.

GONON (Benoist), *Histoires pitoyables et tragiques où les actions vertueuses et vicieuses de quelques illustres payens et chrestiens sont représentées*, Lyon, Claude de La Rivière, 1696, in-8°.

GOULART (Simon), *Histoires admirables et memorables de nostre temps. Recueillies de plusieurs Auteurs, Memoires, & Avis de divers endroits. Nouvellement reveues & repurgées en ceste derniere édition.* A Douai, chez Balthazar Bellere, au Compas d'or, 1604, in-12°.

GOULART (Simon), *Mémoires de l'Etat de France sous Charles Neuviesme*, livre I, à Meidelbourg, par Heinrich Wolff, 1576, 3 vol. in-8°.

GOURNAY (Marie de), *Œuvres complètes*, éd. J.-C. Arnould, Paris, Honoré Champion, 1996, 2076 p.

*Le Grand Guignol : le Théâtre des peurs de la Belle Époque*, édition établie par Agnès Pierron, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999, 1435 p.

GRENAILLE (François de, sieur de Chatounières), *La Mode ou caractere de la Religion, de la Vie, de la Conversation, de la Solitude, des Complimens, des Habits et du Style du temps*, Paris, chez Nicolas Gassé, 1642, in-4, 387 p.

HERBERAY DES ESSARTS (Nicolas) (trad.), *Amadis de Gaule*, Paris, Hachette, 1918 (d'après la première édition française en 1540), 219 p.

HERBERAY DES ESSARTS (Nicolas) (trad.), *Amadis de Gaule*, Livre IV, édition critique de Luce Guillerm, Paris, Honoré Champion, 2005, 455 p.

HERBERAY DES ESSARTS (Nicolas) (trad.), *Amadis de Gaule*, Paris, Livre I, édition critique de Michel Bideaux, Paris, Honoré Champion, 2006, 706 p.

HERBERAY DES ESSARTS (Nicolas) (trad.), *Amadis de Gaule*, Paris, Passage du Nord-Ouest, 2009, 832 p.

JEAN (Raymond), *La fontaine obscure*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, 274 p.

LAUTREAMONT, *Les chants de Maldoror*, éd. Patrick Besnier, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche classique, 1992, 382 p.

L'ESTOILE (Pierre de), *Registre-Journal du règne de Henri III*, tome II, éd. Madeleine Lazard et Gilbert Schrenck, Genève, Droz, 1996, 289 p.

L'ESTOILE (Pierre de), *Registre-Journal du règne de Henri III*, tome III, éd. Madeleine Lazard et Gilbert Schrenck, Genève, Droz, 1997, 232 p.

L'ESTOILE (Pierre de), *Registre-Journal du règne de Henri III*, tome IV, éd. Madeleine Lazard et Gilbert Schrenck, Genève, Droz, 2000, 207 p.

LEIRIS (Michel), *Biffures*, Paris, Gallimard, 1948, 280 p.

LERY (Jean de), *Histoire memorable de la ville de Sancerre. Contenant les Entreprinses, Siege, Approches, Bateries, Assaux & autres efforts des assiegeans : les resistances, faits magnanimes, la famine extreme & delivrance notable des assiegez*. Le tout fidelement recueilli sur le lieu par Jean de Lery. 1574, (pas de lieu d'édition mentionné), in-8°, 254 p.

LESAGE (Alain-René), *Histoire de Gil Blas de Santillane*, éd. R. Laufer, Paris, Garnier-Flammarion, 1999, 638 p.

LEVER (Maurice), *Canards sanglants*, Paris, Fayard, 1993, 517 p.

MARGUERITE DE NAVARRE, *L'Heptaméron*, éd. N. Cazauran (à partir de l'édition de Claude

Gruget de 1559), Paris Gallimard, «Folio», 2000, 753 p.

MICHAËLIS (Sebastien), *l'Histoire admirable de la possession et conversion d'une pénitente Magdeleine de Demandouls, autrement de La Pallud. séduite par un magicien... au pays de Provence, conduite à la S. Baum e pour y estre escorcizée l' an 1610... sous l'autorité du R. P. F. Sébastien Michaëlis... commis par luy aux exorcismes et recueil de ses actes le R. P. F. François Domptius,...ensemble la Pneumalogie ou discours des esprits du susdit Père Michaëlis*, Paris, chez Charles Chastellain, 1613, 2 vol in-8°.

MICHELET (Jules), *La sorcière* (1869), Paris, S.T.F.M., 1952, 314 p.

MONTAIGNE (Michel de), *Essais*, Paris, P.U.F., Quadrige, 1965, 1504 p.

MONTAIGNE (Michel de), *Essais*, éd. Albert Thibaudet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, 1273 p.

NAUDE (Gabriel), *Advis pour dresser une bibliothèque* (1627), Paris, Klincksieck, 1990, 164 p.

NERVAL (Gérard de), *La main enchantée*, Paris, Le Livre de poche, 1994, 94 p.

NERVAL (Gérard de), « Histoire véridique du canard », in *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, 1471 p.

NODIER (Charles), *Contes*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier, 1961, 944 p.

NODIER (Charles), *Infernaliana*,

*Nouvelles du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. Jean Lafond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, 1904 p.

PARE (Ambroise), *Des monstres et prodiges*, Genève, Slatkine, « Fleuron », 1996, 322 p.

PEIGNOT (Gabriel), *Histoire d'Hélène Gillet ou Relation d'un événement extraordinaire et*

*tragique survenu à Dijon dans le dix-septième siècle, par un ancien avocat*, Dijon, Lagier, 1829, in-8°, 72 p.

POTOCKI (Jan), *Manuscrit trouvé à Saragosse*, « Histoire de Thibaud de La Jacquièrre », Paris, GF-Flammarion, 2008, 862 p.

QUIGNARD (Pascal), *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, « Folio », 1995, 217 p.

*Romans grecs et latins*, édités et traduits par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, 1550 p.

*Romans terrifiants* (*Le château d'Otrante* d'Horace Walpole, *Les Elixirs du Diable* d'E.T.A. Hoffmann, *Les Mystères d'Udolpho* d'Ann Radcliffe, *Le Moine* de Lewis, *Melmoth* de Charles Robert Maturin), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 19, p.

SADE (Donatien Alphonse de), *Les crimes de l'amour, Idée sur le roman*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, 1987, 434 p.

SOREL (Charles), *Les Nouvelles françaises* (Paris, 1623), Slatkine Reprints, Genève, 1972, 574 p.

SOREL (Charles), *Histoire comique de Francion*, éd. Fausta Garavini, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1996, 758 p.

SOREL (Charles), *Le berger extravagant*, Paris, chez Toussaint du Bray, 1628, in-12, 961 p.

SOREL (Charles), *De la connaissance des bons livres*, Genève, Slatkine, 1979, 2 tomes en un volume, 429-84 p.

SOREL (Charles), *La Bibliothèque française*, Paris, chez la compagnie des Libraires du Palais, 1664, in-12.

STENDHAL, *Chroniques italiennes*, Paris, Le Livre de poche, 1964, 448 p.



TAILLEMONT (Claude de), *Discours des champs faez*, éd. J.-C. Arnould, Genève, Droz, 1991, 296 p.

TALLEMANT DES REAUX (Gédéon), *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, 2 tomes, 1374 et 1717 pages.

*Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, sous la direction de Christian Biet, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2006, 1064 p.

TRISTAN L'HERMITE, *Le page disgracié*, éd. Jacques Prévot, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1994, 315 p.

VERSTEGAN (Richard), *Le théâtre des cruautés*, éd. Frank Lestringant, Paris, Éditions Chandeigne, 1995, 205 p.

## **II. Bibliographie secondaire : articles, ouvrages et travaux critiques**

### **Dictionnaires**

ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis) et VIALA (Alain) (sous la direction de), *Dictionnaire de la littérature*, Paris, P.U.F., 2002, 654 p.

*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694.

GREIMAS (Algirdas Julien), *Dictionnaire du Moyen Français*, Paris, Larousse, 1992, 668 p.

HUGUET (Edmond), *Dictionnaire du français du seizième siècle*, Paris, Honoré Champion [puis] Didier, 1925-1967.

NICOT (Jean), *Thresor de la langue françoise tant ancienne que moderne*, À Paris, chez David Douceur, 1621.

## Répertoires, catalogues, histoire du livre

ARBOUR (Roméo), *Un éditeur d'œuvres littéraires au XVII<sup>e</sup> siècle : Toussaint du Bray (1604-1636)*, Genève, Droz, 1992, 396 p.

ARBOUR (Roméo), *Répertoire chronologique des éditions de textes littéraires : l'ère baroque en France*, Genève, Droz, 1977-1985.

BALSAMO (Jean) et SIMONIN (Michel), *Abel L'Angelier et Françoise de Louvain (1574-1620) suivi du catalogue des ouvrages par Abel L'Angelier (1575-1610) et la veuve L'Angelier (1610-1620)*, Genève, Droz, 2002, 636 p.

BAUDRIER (Henri), *Bibliographie lyonnaise*, 3<sup>e</sup> série, Lyon, Louis Brun, 1897.

CHARTIER (Roger) et MARTIN (Henri-Jean) (sous la direction de), *Histoire de l'édition française*, tome 1, Paris, Promodis, 1983, 629 p.

CHARTIER (Roger), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1997, 522 p.

CHARTIER (Roger), *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le XVI<sup>e</sup> siècle et le XVIII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Alinea, 1992, 118 p.

CHAVY (Paul), *Traducteurs d'autrefois : Moyen Age et Renaissance*, Genève, Slatkine, 1988, 1544 p.

DU VERDIER (Antoine), *Bibliothèque française*, Paris, A. L'Angelier, 1585.

*Fictions narratives en prose de l'âge baroque.* Répertoire analytique sous la direction de Frank Greiner, Paris, Honoré Champion, 2007, 993 p.

FALK (Henri), *Les privilèges de librairie sous l'Ancien Régime : étude historique du conflit des droits sur l'œuvre littéraire*, Genève, Slatkine, 1970, 186 p.

GOUJET (Abbé), *Bibliothèque française*, Paris, chez Guérin et Le Mercier, 1752, t. XIII.

LA CROIX DU MAINE (François Grudé, sieur de), *Bibliothèque française*, Paris, A. L'Angelier, 1584, In-fol.

LEVER (Maurice), *La fiction narrative en prose au XVII<sup>e</sup> siècle*, Éditions du CNRS, 1976, 645 p.

MARTIN (Henri-Jean), *Livres, pouvoirs et société à Paris au dix-septième siècle (1598-1720)*, Genève, Droz, 1969, 2 vol., 1091 p.

MELLOT (Jean-Dominique), *L'édition rouennaise et ses marchés, vers 1600-1730 : dynamisme provincial et centralisme parisien*, Paris, Ecole des Chartes, 1998, 816 p.

RENOUARD (Philippe), *Répertoire des imprimeurs parisiens, libraires et fondeurs de caractères en exercice à Paris au seizième siècle*, Nogent-le-Roi, J. Laget, 1995, 524 p.

#### **Travaux généraux portant sur le tragique et sur la tragédie**

ARISTOTE, *Poétique*, éd. M. Magnien, Paris, Livre de poche, 1990, 216 p.

ARTAUD (Antonin), *Œuvres complètes IV : Le théâtre et son double, Le théâtre de Séraphin, Les Cenci*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1964, 426 p.

BIET (Christian), *La tragédie*, Paris, Armand Colin, 1997, 191 p.

BIET (Christian) et TRIAU (Christophe), *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, 1050 p.

DUPONT (Florence), *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007, 312 p.

DUPONT (Florence), *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988, 176 p.

ESCOLA (Marc), *Le tragique*, G.F. Corpus, Paris, Flammarion, 2002, 255 p.

FORSYTH (Elliott), *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*, Paris, Honoré Champion, 1994, 484 p.

FRAPPIER (Louise), « Spectacle tragique et conception de l'histoire dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle en France », in *Les arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 35-50.

GOYET (Francis), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, le Livre de Poche, 1990, 510 p.

GUICHEMERRE (Roger), *La tragi-comédie*, Paris, P.U.F. Littératures modernes, 1981, 230 p.

KELLY (Henry Ansgar), *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge Studies in medieval literature, XVIII, Cambridge University Press, 1993, 257 p.

LA TAILLE (Jean de), « De l'art de la tragédie » in *Saül le furieux*, éd. E. Forsyth, Paris, S.T.F.M., 1998, 182 p.

LAUDUN D'AIGALIERS (Pierre), *L'art poétique françois*, éd. J.-Ch. Monferran, Paris, S.T.F.M., 2000, 243 p.

LEBLANC (Paulette), *Les écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972, 197 p.

MAZOUER (Charles), *Le théâtre de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2002, 493 p.

MOREL (Jacques), *La tragédie*, Paris, Armand Colin, 1964, 280 p.

RIBARD (Dinah) et VIALA (Alain), *Le tragique*, Paris, Gallimard, La Bibliothèque Gallimard, 2002, 334 p.

*Tragedia e sentimento del tragico nella letteratura del Cinquecento*, éd. Enea Balmas, Studi

di letteratura francese, XVIII, 1990, 332 p.

VERNANT (Jean-Pierre) et VIDAL-NAQUET (Pierre), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, François Maspéro, 1972, 184 p.

**Travaux généraux portant sur la nouvelle et l'histoire tragique au Moyen Âge, au seizième et au début du dix-septième siècles**

ARNOULD (Jean-Claude), « L'impasse morale des histoires tragiques au XVI<sup>e</sup> siècle » in *Réforme Humanisme Renaissance*, 2003, n°57, p. 93-109.

ARNOULD (Jean-Claude), « Les discours des champs faez de Claude de Taille mont et l'invention de l'histoire tragique », in *Réforme Humanisme Renaissance*, 31, décembre 1990, p. 47-61.

BOGGIO QUALLIO (Elena), « La structure de la nouvelle tragique de Jacques Yver à Jean-Pierre Camus », in *L'Automne de la Renaissance*, éd. Jean Lafond et André Stegmann, Paris, Vrin, 1981, p. 209-218.

BOUDOU (Bénédicte), « Les histoires tragiques dans *L'Apologie pour Hérodoté* d'Henri Estienne », *Studi di letteratura francese*, XXXV, mai-août 1991, p. 207-227.

COULET (Henri), *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, 559 p.

COULET (Henri), *Idées sur le roman : textes critiques sur le roman français XII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Larousse, 1992, 426 p.

DEBAISIEUX (Martine) et VERDIER (Gabrielle) (sous la direction de), *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1998, 480 p.

DELOFFRE (Frédéric), *La nouvelle en France à l'âge classique*, Paris, Didier, 1967, 130 p.

DUBUIS (Roger), *Les cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, 581 p.

DUBUIS (Roger), « Le mot "nouvelle" au Moyen Age : de la nébuleuse au terme générique », *Nouvelle. Définitions. Transformations. Actes du colloque de Lille, 1989*, éd. B. Alluin et F. Suard, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 13-27.

DUBUIS (Roger), « La nouvelle, cette invention du Moyen Age », *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours*, sous la direction de Vincent Engel et Michel Guissard, vol.1, Ottignies : Quorum, 1997, p. 18-27.

HOLTZ (Grégoire), « Les Histoires tragiques dans la Relation de Jean Mocquet aux Indes Orientales », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, année 2001, Volume 53, Numéro 53, p. 33-55.

JEAY (Madeleine), « Esthétique de la nouvelle et principe de la mise en recueil au Moyen Age et au XVI<sup>e</sup> siècle », *La Nouvelle de la langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours*, sous la direction de Vincent Engel et Michel Guissard, vol. 1, Ottignies : Quorum, 1997, p. 63 – 76.

LABERE (Nelly), *Défricher le jeune plant. Etude de la nouvelle au Moyen-Age*, Paris, Honoré Champion, 2006, 1061 p.

LEONARD (Monique), « Les dits aux origines de la nouvelle », in Bernard Alluin et François Suard (éd.), *La nouvelle, définitions, transformations*, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 29-42.

LESTRINGANT (Frank), RIEU (Josiane), TARRETE (Alexandre), *Littérature française du seizième siècle*, Paris, P.U.F., 2000, 503 p.

PECH (Thierry), *Contes le crime droit et littérature sous la Contre-réforme les histoires tragiques (1559-1644)*, Paris, Honoré Champion, 2000, 480 p.

PEROUSE (Gabriel-André), *Nouvelles françaises du XVI<sup>e</sup> siècle. Images de la vie du temps*, Genève, Droz, 1977, 564 p.

PEROUSE (Gabriel-André), « Nouvelle et histoire à la Renaissance », *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours*, sous la direction de Vincent Engel et Michel Guissard, Ottignies : Quorum, 1997, vol. 1, p. 114-121.

PEROUSE (Gabriel-André), « Nouvelle et conte en France, à la Renaissance », *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours*, sous la direction de Vincent Engel et Michel Guissard, Ottignies : Quorum, 1997, vol. 2, p. 40-48.

PIEJUS (Marie-Françoise), « Marguerite de Navarre et Bandello : Une même histoire tragique : deux leçons morales, deux poétiques », *Du Pô à la Garonne : Recherches sur les échanges culturels entre l'Italie et la France à la Renaissance*, Actes du Colloque International d'Agen (26 – 28 septembre 1986) réunis par Jean Cuvelier de Beynac et Michel Simonin, Centre Matteo Bandello d'Agen, Agen, 1990, p. 209 – 229.

POLI (Sergio), *Histoire(s) tragique(s) Anthologie/ typologie d'un genre littéraire*, Paris, Schena-Nizet, 1991, 520 p.

POLI (Sergio), « Autour de Rosset et de Corneille : l'histoire tragique ou le bonheur impossible », in *Littératures classiques*, n°15, 1991, p. 29-39.

SCHMIDT (Albert-Marie), « Histoires tragiques », *Nouvelle Revue Française*, 99 (1961), p. 486-498 ; réimprimé dans *Études sur le XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1967, p. 247-259.

SOZZI (Lionello), *La nouvelle française à la Renaissance*, Turin, Giappichelli, 1973 et 1977, 367 p.

SOZZI (Lionello), *L'« histoire tragique » dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle*, Turin, Genesi, 1991, 176 p.

STUIP (René), « « La Châtelaine de Vergy » du XIII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle » in *La nouvelle. Définitions. Transformations*, textes recueillis par Bernard Alluin et François Suard, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 151-161.

UOMINI (Steve), *Cultures historiques dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan,

1998, 631 p.

VAUCHER GRAVILI (Anne de), *Loi et transgression. Les histoires tragiques au XVII<sup>e</sup> siècle*, Milella, Lecce, 1982, 103 p.

VENTURA (Daniela), *Fiction et vérité chez les conteurs de la Renaissance en France, en Espagne et en Italie*, Presses Universitaires de Lyon, 2002, 255 p.

ZINGUER (Ilana), « Tentative de définition de la nouvelle » in *L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, XXII<sup>e</sup> colloque international d'études humanistes, Tours, 2-13 juillet 1979. Études réunies par Jean Lafond et André Stegmann, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1981, p. 194-208.

#### **Travaux portant sur les canards et la littérature populaire**

CHARTIER (Roger) et LÜSEBRINK (Jürgen) (sous la direction de), *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, IMEC Éditions, Édition de la Maison des Sciences de l'homme, Paris, 1996, 469 p.

DEMERSON (Guy) (sous la responsabilité de), *Livres populaires du seizième siècle, Répertoire du Sud Est de la France*, Paris, Éditions du CNRS, 1986, 397 p.

LEVER (Maurice), « De l'information à la nouvelle : les canards et les *Histoires tragiques* de François de Rosset », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-août 1979, p. 577-593.

SEGUIN (Jean-Pierre), *Nouvelles à sensation : canards du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1959, 226 p.

SEGUIN (Jean-Pierre), *L'information en France de Louis XII à Henri II*, Genève, Droz, 1961, 133 p.

SEGUIN (Jean-Pierre), *L'information en France avant le périodique : 517 canards imprimés*



*entre 1529 et 1631*, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1964, 131 p.

SIMONIN (Michel), « Aspects de l'hostilité à la littérature populaire dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de l'Association d'Étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, II (1980), p. 142-149.

### Travaux portant sur les auteurs du corpus

ARNOULD (Jean-Claude), « Plaisir du récit et difficulté de la narration dans les « Discours des champs faez » de Claude de Taillemont (1553) », in ALLUIN Bernard et SUARD François (éd.), *La nouvelle, définitions, transformations*, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 59-72.

ARNOULD (Jean-Claude), « Récit d'inceste », *Studi francesi*, 1991, p. 443-453.

ARNOULD (Jean-Claude), « Sur la sixième des *Nouvelles Histoires Tragiques* de Bénigne Poissenot » in *Narrations brèves : Mélanges de littérature ancienne offerts à Krystyn a Kasprzyk*, Warszawa, Université de Varsovie, 1993, p. 205-213.

ARNOULD (Jean-Claude), « Un cas de réécriture : Claude de Taillemont (1553) et Marie de Gournay (1594) », in *Nouveaux destins des vieux récits de la Renaissance aux Lumières*, Cahiers V.-L. Saulnier, 9, PENS, 1992, p. 7-17.

ARNOULD (Jean-Claude), « Narration brève et propagande : le cas de Vérité Habanc (1585) », *Bulletin de la Société d'Histoire du Protestantisme Français*, CXXXIV (1988), p. 5-23.

ARNOULD (Jean-Claude), « Deux versions françaises d'une nouvelle de Bandello », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, XII, n° 22 (1986), p. 22-41.

ARNOULD (Jean-Claude), « Amadis travesti : présence du roman dans les *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques* de Vérité Habanc », *Studi francesi*, 1990, p. 78-86.

ARNOULD (Jean-Claude), « Canards criminels des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : le fait divers et l'ordre du monde (1570 – 1630) », in *Tourments, doutes et ruptures dans l'Europe des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Actes du Colloque organisé par l'Université de Nancy II 25 – 27 novembre

1993, réunis par Jean-Claude Arnould, Pierre Demarolle et Marie Roig Miranda, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 149-161.

ARNOULD (Jean-Claude), « Les visages de la douleur dans les récits tragiques du XVI<sup>e</sup> siècle », *La peinture des passions de la Renaissance à l'âge classique*, textes réunis par Bernard Yon, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1995, p. 49 – 59.

ARNOULD (Jean-Claude), « Ordre et désordre dans quelques recueils narratifs de la seconde moitié du seizième siècle (Boaistuau, Belleforest, Yver, Poissenot, Habanc) », *Ordre et désordre dans la civilisation de la Renaissance*, Actes du Colloque Renaissance, Humanisme, Réforme, Nice - septembre 1993. Textes réunis et présentés par G. A. Pérouse avec la collaboration de F. Goyet. Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1996, p. 309 - 320.

ARNOULD (Jean-Claude), « Des paroles honnêtes dans les histoires tragiques (Taillemont, Boaistuau, Belleforest, Habanc, Poissenot) », *Franco-Italica* 15 – 16 (1999), p. 359-367.

CAMPANGNE (Hervé-Thomas), « Les Histoires tragiques de Pierre de Ronsard », *Ronsard figure de la variété, En mémoire d'Isidore Silver*, Textes réunis et présentés par Colette H. Winn, Droz, Genève, 2002, p. 173-184.

CAMPANGNE (Hervé-Thomas), « De l'histoire tragique à la dramaturgie : l'exemple de François de Belleforest », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2006, vol. 106 n°4, p. 791-810.

CAZAURAN (Nicole), « Boaistuau et Gruget éditeurs de l'Heptaméron » in *Variétés pour Marguerite de Navarre*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 149-169.

CULLIERE (Alain), « De la controverse à la nouvelle. Alexandre Van den Bussche lecteur de Sénèque », *La Nouvelle de la langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours*, sous la direction de Vincent Engel et Michel Guissard, vol. 1, Ottignies : Quorum, 1997, p. 40-52.

DESCRAINS (Jean), *Bibliographie des œuvres de Jean-Pierre Camus évêque de Belley (1584-1652)*, Publications de la société d'études du XVII<sup>e</sup> siècle, 1971, 80 p.

DESCRAINS (Jean), *Essais sur Jean-Pierre Camus*, « Bibliothèque de l'âge classique », Paris, Klincksieck, 1992, 192 p.

FIORATO (Adelin Charles), *Bandello entre l'histoire et l'écriture : la vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance*, Florence, Olschki, 1979, 685 p.

FIORATO (Adelin Charles), « Les *Histoires tragiques* de Boaistuau et Belleforest, ou la moralisation d'un conteur de la Renaissance italienne en France », in *Oltralpe et Outre-Monts, Regards croisés entre l'Italie et l'Europe à la Renaissance*, Rosenberg & Sellier, 2003, p. 135-144.

FRAGONARD (Marie-Madeleine), « La nouvelle et le surnaturel. Sur la troisième nouvelle des *Histoires tragiques* de François de Rosset », in *Conteurs et romanciers de la Renaissance*, mélanges offerts à Gabriel-André Pérouse, Études recueillies par James Dauphiné et Béatrice Périgot, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 189-208.

GARREAU (Albert), *Jean-Pierre Camus, Parisien, Evêque de Belley*, Paris, Les Éditions du Cèdre, 1968, 325 p.

HAUVETTE (Henri), « Une variante française de la légende de Roméo et Juliette », *RLC*, I (1921), p. 329-337.

HENEIN (Eglal), « Le cœur mangé...ruminé », in *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, textes édités par Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1998, p. 77-89.

HOUDARD (Sophie), « La conjuration de Cinq-Mars et de Thou ou l'actualité ambiguë du récit de martyr » in *L'actualité et sa mise en scène aux XV<sup>e</sup> – XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, Espagne, Italie, France et Portugal*, Presses de Paris III-Sorbonne nouvelle, 2005, p. 205-221.

LAVOCAT (Françoise), « Historicité et exemplarité dans les histoires de Jean-Pierre Camus », in *Le roman historique, Récit et histoire*, sous la direction de Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2000, p. 14-51.

MARTINE (Jean-Luc), « Les exemples du mal dans les *Histoires tragiques* de Rosset », in *Construire l'exemplarité, Pratiques littéraires et discours historiens (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, textes réunis et présentés par Laurence Giavarini, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2008, p. 127-147.

MECHOULAN (Éric), « Quand dire c'est fer : exemplarité, silence et fiction dans une histoire tragique de Rosset », in *Construire l'exemplarité, Pratiques littéraires et discours historiens (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, textes réunis et présentés par Laurence Giavarini, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2008, p. 147-167.

MOORE (Olin H.), « Le rôle de Boastuau dans le développement de la légende de « Roméo et Juliette », IX (1929), p. 637-643.

POLI (Sergio), *Storia di storie. Considerazioni sull'evoluzione della storia tragica in Francia dalla fine delle guerre civili alla morte di Luigi XIII*, Abano Terme, Pioman Editore, 1985, 395 p.

POLI (Sergio), « Violence et mythe dans l'histoire tragique : un exemple de François de Rosset » in *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1998, p. 55-63.

POLI (Sergio), « Autour de Rosset et de Camus : l'histoire tragique, ou le bonheur impossible », *Littératures classiques*, n°15, octobre 1991, p. 29-39.

POLI (Sergio), « Les *Histoires tragiques* de François de Rosset ou de la contradiction », *XVIII<sup>e</sup> siècle*, n°140, juillet/sept. 1983, p. 333-346.

POLI (Sergio), « Mensonge et littérature : les *Histoires tragiques* de François de Rosset », in *Le miroir et l'image. Recherches sur le genre narratif au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, 1982, p. 13-45.

REYFF (Simone de), « Ami et Amie, "source" de Vérité Habanc : essai sur la structure du troisième récit des *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques* (1585) », *Travaux de*

*littérature*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 73–89.

REYNIER (Gustave), *Le roman sentimental avant l'Astrée* (1908), Paris, Armand Colin, 1971, 318 p.

ROBIC-DE BAECQUE (Sylvie), *Le salut par l'excès : Jean-Pierre Camus (1584-1652) . La poésie d'un évêque romancier*, Paris, Honoré Champion, 2001, 456 p.

SIMONIN (Michel), *L'encre et la lumière*, Paris, Honoré Champion, 2004, 871 p.

SIMONIN (Michel), « Notes sur Pierre Boaistuau », *BHR*, XXXVIII (1976), p. 323-333.

SIMONIN (Michel), « Peut-on parler de politique éditoriale au XVI<sup>e</sup> siècle ? Le cas de Vincent Sertenas, libraire du Palais », in *Le livre dans l'Europe de la Renaissance*, Actes du XXVIII<sup>e</sup> colloque international d'Études humanistes de Tours, Promodis, Édition du Cercle de la librairie, p. 183-203.

SIMONIN (Michel), *François de Belleforest et l'histoire tragique en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, thèse sous la direction de M. le professeur Jean Céard, 1985, Paris XII, 3 vol.

SIMONIN (Michel), *Vivre de sa plume au XVI<sup>e</sup> siècle : la carrière de François de Belleforest*, Genève, Droz, 1995, 328 p.

SIMONIN (Michel), « Belleforest ethnologue ou du travail de la réalité dans les *Histoires tragiques* », in *Du Pô à la Garonne : Recherches sur les échanges culturels entre l'Italie et la France à la Renaissance*, Actes du Colloque International d'Agen (26 – 28 septembre 1986) réunis par Jean Cubelier de Beynac et Michel Simonin, Centre Matteo Bandello d'Agen, Agen, 1990, p. 337 -352.

SIMONIN (Michel), « La disgrâce d' *Amadis* », *Studi francesi*, Anno XXVIII, gennaio-aprile 1984, p. 1-34.

STUREL (René), *Bandello en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Slatkine reprints, 1970 (reprise de l'édition de Bordeaux, 1918), 186 p.

VAUCHER GRAVILI (Anne de), « Violence représentée, violence exorcisée : François de Rosset et la peinture de son temps » in *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1998, p. 63-77.

VAUCHER GRAVILI (Anne de), « Loi et transgression dans les *Spectacles d'Horreur* de Jean-Pierre Camus, évêque de Belley », *Studi francesi*, Torino, 1982, vol. 26, n° 1, p. 20-31.

VERNET (Max), « Jean-Pierre Camus : prière pour demander à Dieu le bon usage de la violence » in *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1998, p. 89-99.

VERNET (Max), *Jean Pierre Camus, Théorie de la contre-littérature*, Paris, Nizet, 1995, 206 p.

ZUFFEREY (Joël), *Le discours fictionnel*, Louvain, Peeters, 2006, 227 p.

### **Travaux théoriques et généraux**

#### *Narratologie, théorie littéraire et théorie des genres*

*Les Amadis en France*, Cahiers V.-L. Saulnier 17, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2000, 224 p.

ALLUIN (Bernard) et S UARD (François) (éd.), *La nouvelle, dé finitions, transformations*, Presses universitaires de Lille, 1990, 224 p.

AMOSSY (Ruth), *Les discours du cliché*, Paris, S.E.D.E.S., 1982, 151 p.

BARONI (Raphaël), *La tension narrative*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, 437 p.

BARONI (Raphaël), *L'œuvre du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, 327 p.

BARONI (Raphaël) et Macé (M arielle), *Le savoir des genres*, La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, 2006, 372 p.

BARTHES (Roland), « Structure du fait divers » in *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1965, p. 188-197.

BARTHES (Roland), « Tacite et le baroque funèbre » in *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1965, p. 108-111.

BARTHES (Roland), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, "Écrivains de toujours", 1975, 191 p.

BARTHES (Roland), *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, 105 p.

BOUJU (Emmanuel), GEFEN (Alexandre), HAUTCOEUR (Guiomar), MACE (Marielle) sous la direction de, *Littérature et exemplarité*, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2007, 406 p.

BOUDOU (Bénédicte) et PICCIOLA (Liliane) (sous la direction de), *Les Extrémités des émotions. Du spectaculaire à l'inexprimable*, actes du colloque international du 22 au 24 mars 2007, Nanterre, Université Paris-X-Nanterre, 2008, 389 p.

BOYER (Alain-Michel), *La paralittérature*, Paris, P.U.F., 1992, 127 p.

CAVE (Terence), *Cornucopia*, Paris, Ed. Macula, 1997, 364 p.

CAVE (Terence), « Pour une histoire de la notion de suspense », in *Pré-histoires. Textes troubles au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999, 200 p.

CHARLES (Michel), « Digression, régression (Arabesques) », in *Poétique* n°40, novembre 1979, p. 395-407.

CHARLES (Michel), *L'arbre et la source*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 331 p.

CHARLES (Michel), *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, 388 p.

CIORANESCU (Alexandre), *Le masque et le visage*, Genève, Droz, 1983, 611 p.

COHN (Dorrit), *Le propre de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, 261 p.

COUEGNAS (Daniel), *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 200 p.

CURTIUS (Ernst Robert), *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, P.U.F., 1956, repris chez Presses Pocket, 1986, 960 p.

DELEUZE (Gilles) et GUATTARI (Félix), *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 645 p.

DEMERSON (Guy) (sous la direction de), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1981, 306 p.

DEMORIS (René), "La Hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières", in Georges Roques (éd.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Jacqueline Chambon 2000, p. 53-66.

DI MAIO (Mariella), *Le Cœur mangé, Histoire d'un thème littéraire du Moyen Age au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, 248 p.

DUBOIS (Claude-Gilbert), « Taxinomie et poétique : compositions sérielles et constructions d'ensembles dans la création esthétique en France au seizième siècle », in *Le signe et le texte. Études sur l'écriture au seizième siècle en France*, éd. Lawrence Kritzman, Lexington, French Forum, 1990, p. 131-145.

DUBOIS (Claude-Gilbert), *La conception de l'histoire au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nizet, 1977, 668 p.

ECO (Umberto), *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, 315 p.

ECO (Umberto), *Lector in fabula*, Paris, Le Livre de poche, 1989, 314 p.

ECO (Umberto), *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, 245 p.



ENGEL (Vincent) et G UISSARD ( Michel) (sous la direction de), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres du Moyen Age à nos jours* , Actes du colloque de Metz, juin 1996, Quorum 1997, 411 p.

FONDANECHÉ (Daniel), *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2006, 734 p.

FONTANIER (Pierre), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, 505 p.

FREUD (Sigmund), “Une névrose dém oniaque au dix-septièm e siècle”, in *Essais d e psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1952, 251 p.

FRYE (Northrop), *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1957, 456 p.

GAIGNEBET (Claude), *Le cœur mangé. Récits érotiques et courtois du XIIIe et XIIIe siècle* , Paris, Stock Plus, 1979, 337 pages.

GENETTE (Gérard), *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, Poétique, 1991, 150 p.

GENETTE (Gérard), *Introduction à l'architexte*, Éditions du Seuil, Poétique, 1979, 89 p.

GENETTE (Gérard), *Figures II*, Éditions du Seuil, Poétique, 1969, 293 p.

GENETTE (Gérard), *Figures III*, Éditions du Seuil, Poétique, 1972, 288 p.

GENETTE (Gérard), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, 388 p.

GENETTE (Gérard), *Figures V*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, 352 p.

GENETTE (Gérard), *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 573 p.

GODENNE (René), *Histoire de la nouvelle française aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 1970, 355 p.

GOYET (Francis), *Le sublime du lieu commun*, Paris, Honoré Champion, 1995, 785 p.

JAKOBSON (Roman), *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, 507 p.

JAUSS (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 333 p.

JAUSS (Hans Robert), « Une approche médiévale : les petits genres de l'exemple comme système littéraire de communication », in *La notion de genre à la Renaissance*, dir. Guy Demerson, Genève, Slatkine, 1984, p. 35-37.

JEANNELLE (Jean-Louis), « Histoire littéraire et genres factuels », dans « Théorie et histoire littéraire », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°0, 16 juin 2005, URL : <http://www.fabula.org/lht/0/Jeannelle.html>.

JEANNERET (Michel), « Le récit modulaire » in *Le défi des signes, Rabelais et la crise de l'interprétation*, Orléans, Paradigme, « Atelier de la Renaissance », 1994, 216 p.

JOLLES (André), *Formes simples*, Éditions du Seuil, Poétique, 1972, Niemeyer verlag, 1930, 221 p.

LANSON (Gustave), *L'art de la prose*, Paris, Fayard, 1908, 348 p.

LE BRUN (Annie), *Les châteaux de la subversion*, Paris, Jean-Jacques Pauvert aux éditions Garnier, 1982, 304 p.

MACE (Marielle), *Le genre littéraire*, Paris, Garnier-Flammarion, «Corpus», 2004, 257 p.

MERLIN (Hélène), *Public et littérature en France au XVIIe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, 477 p.

MOLINIE (Georges), *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif sous Louis XIII*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1982, 354 p.

MONTALBETTI (Christine), *La fiction*, Paris, Garnier-Flammarion, « Corpus », 2001, 254 p.

MOSS (Ann), *Les recueils de lieux communs. Ap prendre à penser à la Renaissance*, Genève, Droz, 547 p.

NOILLE-CLAUZADE (Christine), « *Le crime en son char de triomphe* » : à quoi servent les mauvais exemples ? », in *Construire l'exemplarité, Pratiques littéraires et discours historiens (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, textes réunis et présentés par Laurence Giavarini, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2008, p. 101-114.

PAVEL (Thomas), *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, 210 p.

PAVEL (Thomas), *L'art de l'éloignement*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1996, 460 p.

PAVEL (Thomas), *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, N.R.F. Essais, 2003, 436 p.

PEROUSE (Gabriel-André), *Nouvelles françaises du seizième siècle : images de la vie du temps*, Genève, Droz, 1977, 564 p.

PEROUSE (Gabriel-André), « De Montaigne à Boccace et de Boccace à Montaigne : contribution à l'étude de la naissance de l'essai » in *La nouvelle en France à la Renaissance*, sous la direction de Franco Simone, Genève, Slatkine, 1981, p. 7-26.

PROPP (Vladimir), *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 254 p.

RICŒUR (Paul), *Temps et récit I*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 319 p.

RICŒUR (Paul), *Temps et récit II*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, 298 p.

RICŒUR (Paul), *Temps et récit III*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, 533 p.

SABRY (Randa), *Stratégies discursives digression transition suspens*, Éditions de l'EHESS, Paris, 1992, 317 p.

SCHAEFFER (Jean-Marie), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil,

« Poétique », 1989, 184 p.

SCHAEFFER (Jean-Marie), *Pourquoi la fiction?*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1999, 346 p.

SOLER (Patrice), *Genres, tons, formes*, Paris, P.U.F., 2001, 429 p.

STIERLE (Karlheinz), « L'Histoire comme exemple, l'Exemple comme Histoire. Contribution à la pragmatique et à la poétique des textes narratifs », in *Poétique*, n°10, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 176-198.

SULEIMAN (Susan), « Le récit exemplaire : Parabole, fable, roman à thèse », in *Poétique*, 32, novembre 1977, p. 468-489.

TODOROV (Tzvetan), *Grammaire du Décaméron*, Paris, Mouton, 1969, 100 p.

TODOROV (Tzvetan), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Points », 1992, 187 p.

TODOROV (Tzvetan), *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1971, 255 p.

TORTEL (Jean), LACASSIN (Francis) et alii, *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon, 1970, 479 p.

VAILLANT (Alain), « Histoire culturelle et communication littéraire », *Romantisme*, n° 143, 2009, *Histoire culturelle / Histoire littéraire*, p. 101-107.

VEYNE (Paul), *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 350 p.

ZONZA (Christian), *La nouvelle historique au dix-septième siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007, 776 p.

*Histoire de l'art, histoire culturelle, histoire des idées*

ALBERTI (Léon Batista), *De la peinture*, Paris, Macula, 1992, 240 p.

ARASSE (Daniel), *Histoires de peinture*, Paris, Gallimard, 2006, 357 p.

ARIES (Philippe), *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Histoire », 1975, 237 p.

ARIES (Philippe), *L'homme devant la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 637 p.

BARASCH (Moshe), « Le spectateur et l'éloquence de la peinture de la Renaissance » in *Peinture et rhétorique*, Actes du colloque de l'Académie de France à Rome, 10-11 juin 1993 sous la direction d'Olivier Bonfait, 188 p.

BASTIEN (Pascal), *L'exécution publique à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2006, 272 p.

BECHTEL (Guy), *La Sorcière et l'occident*, Paris, Plon, 1997, 942 p.

BLUM (Claude), *La Représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, Paris, Champion, 1989, 2 volumes, 863 p.

CEARD (Jean), *La nature et les prodiges*, Genève, Droz, 1996, 538 p.

CEARD (Jean), FONTAINE (Marie-Madeleine), MARGOLIN (Jean-Claude), *Le corps à la Renaissance*, Actes du XXX<sup>e</sup> colloque de Tours (1987), Paris, Aux Amateurs du Livre, 1990, 502 p.

CERTEAU (Michel de), *La possession de Loudun*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 1970, 478 p.

CERTEAU (Michel de), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1975, 358 p.

CHASTEL (André), « Le baroque et la mort » in *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978, tome 1, p. 201-226.

CLOSSON (Marianne), *L'imaginaire démoniaque en France 1550-1650*, Genève, Droz, 2000, 544 p.

DANDREY (Patrick) et DENIS (Delphine) (sous la direction de), « De la polygraphie au XVII<sup>e</sup> siècle », « De la polygraphie au XVII<sup>e</sup> siècle », actes de colloque publiés dans *Littératures classiques*, n° 49, Paris, Honoré Champion, automne 2003, 403 p.

DEJEAN (Jean-Luc), *Marguerite de Navarre*, Paris, Fayard, 1987, 357 p.

DELUMEAU (Jean), *La peur en Occident (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup>)*, Paris, Fayard, 1978, 607 p.

FOUCAULT (Michel), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, 400 p.

FOUCAULT (Michel), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère : un cas de parricide au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1994, 424 p.

FOUCAULT (Michel), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, 318 p.

FUMAROLI (Marc), *Héros et orateurs*, 2<sup>e</sup> édition revue et corrigée, Genève, Droz, 2000, 530 p.

FUMAROLI (Marc), *L'âge de l'éloquence*, Paris, Champion, 1980, 882 p.

GARRISON (Jeanne), *Marguerite de Valois*, Paris, Fayard, 1994, 373 p.

GIRARD (René), *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, 451 p.

GIRARD (René), *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978, 492 p.

JOUANNA (Arlette), BOUCHER (Jacqueline), B ILOGHI (Dominique), LE THIEC (Guy), *Histoire*

*et dictionnaire des guerres de religion*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1998, 1526 p.

JOUHAUD (Christian), RIBARD (Dinah) et SCHAPIRA (Nicolas), *Histoire Littérature. Témoignage*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2009, 405 p.

LAPALUS (Sylvie), *La mort du vieux. Une histoire du parricide au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Tallandier, 2004, 633 p.

LANEYRIE - DAGEN (Nadeije), *Lire la peinture I*, Paris, Larousse, 2006, 272 p.

LE GOFF (Jacques), BREMOND (Claude), SCHMITT (Jean-Claude), *L'exemplum, Typologie des sources du Moyen Age occidental*, Brepols, Turnhout, Belgique, 1982, 179 p.

MUCHEMBLED (Robert), *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Flammarion, 1978, 398 p.

MUCHEMBLED (Robert), *Une histoire du diable*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 404 p.

MUCHEMBLED (Robert), *Une histoire de la violence*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, 499 p.

SCHRENCK (Gilbert), « Marguerite de Valois et son monde, ou la chambre bruissante », in *Vie des salons et activités littéraires, de Marguerite de Valois à Mme de Staël*, actes de colloque publiés par Robert Marchal, Presses Universitaires de Nancy, 2001, p. 167-172.

VIALA (Alain), *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 317 p.

VIENNOT (Éliane), *Marguerite de Navarre*, Paris, Payot, 1993, 660 p.

VINCI (Léonard de ), *Traité de la peinture*, trad. A. Chastel, Paris, Calmann-Lévy, 2003, 224 p.

VIVANTI (Corrado), *Guerre civile et paix religieuse dans la France d'Henri IV*, « La mesure des choses », Paris, Desjonquères, 2006, 275 p.

ZEMON DAVIS (Nathalie), *Pour sauver sa vie. Les récits de pardon au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 1988, 280 p.



# INDEX DES AUTEURS, DES ÉDITEURS ET DES PERSONNAGES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES

Les noms d'auteurs anciens et modernes figurent en majuscule ; les noms des éditeurs et des personnages historiques ou fictifs sont en minuscule, ainsi que les titres.

---

## A

Accoramboni (Vittoria)· 458  
ALBERTI (Léon Batista)· 358, 366, 557  
Alinda · 22, 84, 255, 257, 258, 260, 262,  
263, 266, 267, 268, 487, 526  
ALLUIN (Bernard)· 53, 111, 118, 542, 543,  
545, 550  
*Amadis de Gaule* · 15, 82, 83, 114, 125,  
221, 222, 223, 258, 280, 410, 412, 431,  
439, 485, 533, 534  
AMYOT (Jacques)· 80, 84, 186, 249, 280,  
426, 427, 530  
ARBOUR (Roméo)· 415, 418, 538  
ARIES (Philippe)· 34, 35, 480, 557  
ARISTOTE · 31, 260, 275, 277, 281, 301,  
303, 304, 309, 310, 315, 317, 318, 325,  
539  
ARNOULD (Jean-Claude)· 20, 24, 25, 46,  
111, 221, 222, 255, 259, 302, 447, 524,  
526, 533, 537, 541, 545, 546  
Atrée · 352  
AUBIGNE (Agrippa d') · 44, 103, 161, 185,  
326, 327, 531  
AUDIGUIER (Vital d')· 43, 215, 321, 322,  
527

---

## B

Bajazet · 177  
BALSAMO (Jean)· 418, 538  
BANDELLO (Matteo)· 13, 22, 23, 31, 41,  
53, 54, 55, 56, 57, 73, 80, 83, 84, 105,  
107, 117, 178, 183, 200, 257, 281, 319,  
373, 384, 390, 395, 400, 403, 421, 424,  
430, 433, 434, 446, 449, 476, 484, 485,  
522, 531, 549  
BARASCH (Moshe)· 358, 557  
BARBEY D'AUREVILLY (Jules)· 13, 128,

452, 454, 531  
BARONI (Raphaël)· 14, 126, 188, 550  
BARTHES (Roland)· 129, 130, 190, 233,  
266, 370, 551  
BAUDRIER (Henri)· 412, 538  
BECHTEL (Guy)· 142, 143, 557  
BELLEFOREST (François de)· 14, 17, 22, 23,  
24, 32, 40, 44, 47, 49, 55, 56, 57, 58, 59,  
60, 61, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77,  
78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89,  
104, 105, 109, 110, 117, 118, 122, 131,  
159, 163, 176, 178, 183, 184, 185, 198,  
199, 200, 201, 214, 279, 280, 282, 306,  
307, 308, 317, 327, 329, 336, 337, 338,  
343, 346, 348, 349, 350, 351, 359, 373,  
374, 375, 376, 381, 382, 383, 384, 385,  
390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 400,  
401, 403, 409, 410, 411, 412, 413, 414,  
416, 417, 418, 421, 422, 423, 424, 425,  
431, 433, 434, 438, 439, 440, 443, 444,  
445, 446, 453, 461, 463, 465, 473, 474,  
476, 477, 483, 484, 488, 489, 501, 503,  
504, 505, 521, 522, 523, 524, 526, 546,  
549  
Bichon (Guillaume)· 418, 485, 524  
BIET (Christian)· 1, 3, 19, 26, 27, 237, 337,  
341, 375, 396, 423, 537, 539  
BLUM (Claude)· 35, 557  
BOAISTUAU (Pierre)· 13, 15, 20, 22, 24, 31,  
32, 39, 40, 41, 42, 47, 49, 52, 53, 54, 69,  
70, 71, 72, 73, 81, 83, 88, 109, 112, 117,  
118, 122, 131, 159, 160, 161, 162, 163,  
164, 165, 166, 176, 182, 183, 184, 187,  
279, 280, 282, 302, 306, 307, 308, 316,  
319, 320, 321, 327, 343, 346, 351, 359,  
373, 381, 382, 384, 385, 390, 391, 392,  
393, 395, 403, 410, 411, 412, 421, 425,  
433, 434, 441, 446, 448, 449, 469, 473,  
474, 477, 483, 484, 488, 489, 501, 503,  
504, 505, 521, 523, 531, 546, 549

BOCCACE (Giovanni)· 14, 27, 41, 54, 55,  
57, 61, 76, 78, 85, 117, 220, 247, 253,  
280, 326, 386, 465, 485, 555  
BODIN (Jean)· 144, 163, 531, 532  
BOGGIO QUALLIO (Elena)· 327, 541  
BOITEL (Pierre, sieur de Gaubertin)· 22,  
118, 178, 185, 187, 201, 202, 203, 204,  
212, 371, 372, 414, 487, 527  
Bonfons (Nicolas)· 395, 413, 438, 528  
Bordeaux (Jean de)· 373, 393, 404, 409,  
424, 434, 484, 492, 508, 510, 522, 549  
BOUDOU (Bénédict)· 427, 541  
BOUNIN (Gabriel)· 529  
BRANTOME (Pierre de Bourdeilles)· 126,  
186, 195, 205, 532  
BREMOND (Claude)· 311, 559  
Buon (Gabriel)· 409, 434, 522, 530

---

## C

Caïn · 243, 290  
Caligula · 4, 85, 442, 532  
Calles (Pierre)· 74, 75, 409, 410, 415, 484,  
495  
CALVIN (Jean) · 43, 102, 103, 446, 532  
CAMPANGNE (Hervé-Thomas)· 44, 374,  
546  
CAMUS (Jean-Pierre)· 4, 13, 14, 20, 21, 22,  
23, 24, 31, 32, 63, 65, 66, 68, 80, 82, 83,  
97, 98, 99, 100, 101, 104, 105, 106, 107,  
108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116,  
118, 123, 131, 132, 133, 135, 137, 138,  
139, 141, 168, 170, 176, 177, 182, 190,  
194, 195, 207, 214, 217, 218, 219, 221,  
224, 235, 237, 239, 240, 241, 242, 245,  
249, 251, 279, 280, 281, 305, 306, 309,  
310, 311, 312, 326, 327, 330, 340, 341,  
342, 343, 344, 348, 356, 357, 358, 359,  
368, 369, 370, 371, 389, 390, 392, 416,  
417, 418, 419, 423, 424, 430, 435, 446,  
457, 473, 474, 478, 486, 487, 501, 502,  
503, 504, 505, 525, 527, 532, 541, 543,  
546, 547, 549, 550  
Caravage · 370, 371, 466, 468  
CAVE (Terence)· 114, 551  
CAZAURAN (Nicole)· 41, 53, 222, 534, 546  
CAZOTTE (Jacques)· 455, 456, 532  
CEARD (Jean)· 35, 160, 162, 549, 557  
CERTEAU (Michel de)· 141, 142, 143, 557  
CERVANTES (Miguel de) · 23, 67, 217, 315,

532

Chappelet (Claude)· 532  
Charles de Bourbon · 177, 194  
Charles Quint · 131, 186, 194, 195, 248  
CHARTIER (Roger)· 412, 424, 462, 538,  
544  
Chasteauvieux (Cosme de)· 374  
CHASTEL (André)· 356, 372, 558, 559  
Châtelaine de Vergy · 51, 53  
CHAVY (Paul)· 386, 538  
Chevalier (Pierre)· 406, 407, 421, 442,  
485, 488, 489, 497, 524  
Cinq-Mars · 212, 213, 486, 547  
Circé · 203, 204, 205, 338, 527  
CLOSSON (Marianne)· 46, 558  
COHN (Dorrit)· 121, 181, 552  
Coligny (Gaspard, amiral de)· 60  
Collet (Pierre)· 321, 322, 414, 416, 420,  
436, 486, 525, 527  
Concini (Concino)· 13, 101, 122, 154, 196,  
197, 201, 203, 204, 207, 209, 211, 286,  
315, 354, 485  
CORNEILLE (Pierre)· 76, 329, 330, 332,  
334, 335, 336, 529, 540  
COSTE (Guillaume de)· 192, 321, 322, 527  
Cottureau (Jean)· 419, 486, 525  
COUEGNAS -(Daniel)· 468, 470, 547, 552  
COULET (Henri)· 106, 111, 207, 208, 541  
Cousturier (Abraham)· 375, 529  
Créüse · 332, 333, 335, 336, 342  
CURTIUS (Ernst Robert)· 77, 219, 552

---

## D

DANDREY (Patrick)· 16, 558  
DEBAISIEUX (Madeleine)· 21, 541, 547  
DELEUZE (Gilles)· 94, 552  
DEMERSON (Guy)· 544, 552  
DEMORIS (René)· 468, 552  
DENIS (Delphine)· 537, 558  
DES MASURES (Louis)· 276, 529  
DI MAIO (Mariella)· 51  
Didon · 200, 201, 265, 267, 268, 353  
Dragontine (Galigai) · 101, 102, 114, 197,  
207, 243, 315, 316, 354, 361, 497  
Du Bray (Toussaint)· 201, 202, 218, 227,  
372, 414, 415, 418, 465, 473, 487, 527,  
536, 538  
DU PONT (Jean Baptiste)· 22, 23, 49, 63,  
81, 82, 218, 225, 226, 227, 230, 305,

306, 346, 347, 351, 353, 389, 422, 465,  
477, 487, 527  
DU VERDIER (Antoine)· 385, 392, 393,  
394, 395, 396, 410, 538  
DUBOIS (Claude-Gilbert)· 179, 180, 185,  
187, 462, 552  
DUBUIS (Roger)· 51, 541, 542  
DUPONT · 286, 301, 539  
DURAND (Catherine)· 440, 443, 444, 533

---

## *E*

ECO (Umberto)· 246, 471, 552  
Enée · 131, 200, 201, 268  
ENGEL (Vincent)· 24, 112, 542, 543, 546,  
553  
ESCOLA (Marc)· 3, 540

---

## *F*

FALK (Henri)· 463, 538  
Farine (César)· 396, 405, 409, 434, 444,  
484, 491, 495  
Ferrand (David)· 416, 420, 486  
FEUTRY (Abbé)· 440, 441, 526  
Filotime (Concini)· 101, 102, 114, 197,  
207, 286, 315, 316, 354  
FIORATO (Adelin Charles)· 54, 55, 531  
FONTANIER (Pierre)· 369, 553  
FORD (John)· 530  
FORSYTH (Elliott)· 76, 540  
FOUCAULT (Michel) · 153, 154, 364, 366,  
558  
FRAGONARD (Marie-Madeleine)· 3, 143,  
144, 529, 547  
FRANÇOIS DE SALES · 369  
FRAPPIER (Louise)· 303, 540  
FREUD (Sigmund)· 142, 143, 553  
FRYE (Northrop)· 327, 328, 329, 342, 553  
FUMAROLI (Marc)· 195, 558

---

## *G*

Gabrine · 286, 337, 338, 365  
GAIGNEBET (Claude)· 51, 83, 553  
Galigai (Éleonora)· 101, 197, 203, 207,  
315, 354  
GARREAU (Albert)· 389, 547  
GARRISON (Jane)· 399, 558

Gaufridi, Goffredy, Gaufridy·(Louis)  
141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 150,  
152, 155, 220, 485, 497  
GENETTE (Gérard)· 104, 111, 121, 146,  
359, 445, 463, 464, 471, 553  
GIRARD (René)· 558  
GODENNE (René)· 110, 113, 525, 553  
GONON (Benoist)· 442, 533  
GOUJET (Abbé)· 395, 396, 539  
GOULART (Simon)· 176, 177, 178, 533  
GOURNAY (Marie de)· 22, 24, 31, 82, 84,  
227, 231, 235, 237, 255, 256, 257, 258,  
259, 261, 262, 264, 265, 266, 267, 268,  
318, 414, 438, 465, 475, 477, 486, 487,  
526, 533, 545  
GOYET (Francis)· 222, 234, 540, 554  
GRENAILLE (François de)· 26, 533  
Gruget (Claude)· 41, 52, 53, 535, 546  
GUICHEMERRE (Roger)· 319, 533, 540  
Guillemot (Matthieu) · 414, 485, 524  
Guise · 196, 202, 248, 421, 443, 445  
Guissard (Michel)· 24, 112, 542, 543, 546,  
553

---

## *H*

HABANC (Vérité)· 22, 23, 24, 59, 60, 61,  
62, 63, 65, 83, 86, 112, 114, 219, 221,  
222, 223, 224, 231, 280, 317, 318, 319,  
390, 414, 419, 422, 445, 501, 503, 524,  
545  
Hamlet (ou Amleth)· 74, 373, 374, 434  
HARDY (Alexandre)· 24, 68, 280, 339, 427,  
529  
HENEIN (Eglal)· 51, 547  
Henri IV · 187, 189, 212, 218, 220, 230,  
430, 483, 487, 559  
HERODOTE · 200, 427, 541  
HOUDARD (Sophie)· 3, 213, 547  
Huby (François)· 47, 407, 408, 420, 435,  
447, 448  
Hulpeau (Jean)· 74, 396, 406, 409, 422

---

## *J*

JAKOBSON (Roman)· 476, 554  
Jason · 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336,  
352  
JAUSS (Hans Robert)· 466, 554  
JEANNERET (Michel)· 107, 554

JEAY (Madeleine)· 24, 542  
JODELLE (Étienne)· 39, 41, 76, 275, 529,  
540  
JOLLES (André)· 118, 180, 554  
JOUHAUD (Christian)· 18, 119, 120, 275,  
558, 559  
Juliette · 71, 72, 73, 85, 258, 297, 351, 373,  
434, 441

---

## K

KELLY (Henry Asgard)· 282, 283, 540

---

## L

L'Angelier (Abel)· 43, 393, 413, 414, 418,  
445, 486, 528, 538, 539  
L'ESTOILE (Pierre de)· 185, 428, 429, 447  
LA CROIX DU MAINE (François de)· 392,  
393, 395, 410, 539  
La Jacquière (Thibaud de)· 167, 454, 455,  
536  
LA PERUSE (Jean de) 329, 330, 334, 336,  
529  
LA TAILLE (Jean de)· 276, 278, 529, 540  
LAFFEMAS (Isaac de)· 22, 23, 49, 82, 215,  
226, 227, 228, 231, 389, 414, 467, 477,  
487, 504, 527  
LAPALUS (Sylvie)· 287, 559  
LAUDUN D'AIGALIERS (Pierre)· 277, 385,  
540  
LAUTREAMONT (Isidore Ducasse, comte  
de)· 90, 91, 534  
LE BRUN (Annie)· 554  
LE GOFF · 310, 311, 559  
Le Mangnier (Robert) · 159, 409, 522  
LEBLANC (Paulette)· 303, 540  
LERY (Jean de)· 44, 161, 534  
LESAGE (Alain-René)· 450, 534  
LESTRINGANT (Frank)· 3, 15, 69, 326, 531,  
537, 542  
LEVER (Maurice)· 140, 141, 143, 145, 534,  
539, 544  
Lorenzo de Médicis · 24  
Loudet (Daniel)· 415, 486  
Louis XIII · 18, 102, 197, 220, 286, 312

---

## M

MACE (Marielle)· 14, 550, 554  
MAGNIEN (Michel)· 1, 3, 275, 310, 539  
MAINGUENEAU (Dominique)· 15, 466  
MALINGRE (Claude, sieur de Saint-Lazare)·  
22, 23, 49, 118, 131, 170, 171, 172, 185,  
414, 416, 420, 448, 478, 486, 501, 507,  
525  
Mallot (Gervais)· 108, 218, 393, 416, 418,  
438, 439, 465, 522, 523, 526  
MARGUERITE DE NAVARRE · 24, 29, 41, 51,  
52, 81, 399, 534, 543, 558, 559  
Marie de Médicis · 101, 197, 203, 204, 218  
Marie Stuart · 212, 371, 372, 446  
MARIN (Louis)· 364, 365  
MARTIN (Henri-Jean)· 57, 434, 483, 489,  
538, 539  
MARTINE (Jean-Luc)· 20, 548  
Massinisse · 56, 199, 200, 201, 492  
Maximilien d'Autriche · 131  
MECHOULAN (Éric)· 20, 548  
Médée · 85, 110, 177, 288, 329, 330, 332,  
333, 334, 335, 336, 337, 338, 340, 341,  
352, 529  
MELLOT (Jean-Dominique)· 539  
Mercure françoys · 27, 131, 132, 414, 447,  
455, 478, 509, 530  
MICHAËLIS (Sébastien)· 141, 142, 143,  
144, 148, 149, 150, 151, 152, 535  
MICHELET (Jules)· 142, 143, 144, 535  
MOLINIE (Georges) · 84, 215, 554  
MONTAIGNE (Michel de)· 22, 25, 31, 42,  
82, 84, 223, 227, 231, 233, 235, 237,  
247, 253, 255, 256, 257, 263, 264, 266,  
269, 318, 357, 414, 438, 475, 477, 486,  
526, 535, 555  
MONTALBETTI (Christine)· 554, 555  
Montalto · 208, 458  
MOREL (Jacques)· 438, 526, 540  
MUCHEMBLED (Robert)· 17, 18, 33, 35,  
329, 559  
Mulay Hacem · 198

---

## N

NAUDE (Gabriel)· 425, 535  
Néron · 85  
NERVAL (Gérard de)· 139, 452, 453, 535  
NERVEZE (Antoine de) · 82, 215, 218, 221,

226, 227, 228, 229, 231, 465, 504, 527  
NODIER (Charles) · 128, 452, 455, 535  
Norment (Vincent) · 404, 405, 434

---

**O**

OVIDE · 249, 349, 512

---

**P**

PARE (Ambroise) · 159, 535  
PARIVAL (Nicolas) · 22, 23, 49, 64, 67, 68,  
118, 131, 478, 486, 501, 526  
PASQUIER (Estienne) · 176  
PAVEL (Thomas) · 21, 118, 216, 280, 281,  
504, 555  
PECH (Thierry) · 19, 98, 363, 542  
Pelleteret (Georges) · 173, 175  
PEROUSE (Gabriel-André) · 17, 31, 237,  
253, 555  
Philippe II · 75, 116, 195, 207, 440, 496  
PLUTARQUE · 184, 186, 249, 254, 256, 260,  
426, 427, 530  
POISSENOT (Bénigne) · 14, 22, 23, 24, 49,  
59, 86, 105, 106, 108, 112, 114, 117,  
131, 163, 164, 165, 173, 184, 219, 222,  
223, 231, 237, 240, 247, 254, 304, 305,  
308, 309, 310, 317, 368, 385, 390, 391,  
392, 418, 434, 445, 447, 475, 477, 485,  
501, 503, 504, 524  
POLI (Sergio) · 13, 18, 19, 22, 33, 97, 98,  
99, 100, 101, 102, 103, 114, 125, 226,  
227, 230, 306, 474, 487, 527, 543, 548  
POTOCKI (Jan) · 128, 455, 456, 536  
PROPP (Vladimir) · 95, 101, 555

---

**Q**

QUIGNARD (Pascal) · 312, 536

---

**R**

Renaudot (Théophraste) · 131  
RENOUARD (Philippe) · 539  
RIBARD (Dinah) · 18, 119, 120, 275, 540,  
559  
Richelieu (Armand du Plessis, cardinal de)  
· 18, 154, 389, 406  
Richer (Jean) · 131, 447, 530

RICOEUR (Paul) · 120, 121, 555  
Rigaud (Benoist) · 48, 74, 75, 76, 79, 80,  
84, 86, 88, 89, 198, 383, 384, 389, 395,  
400, 401, 409, 412, 413, 416, 422, 423,  
434, 464, 473, 483, 484, 490, 494, 523,  
524, 526  
Riviery · 375, 376, 529  
ROBIC-DE BAECQUE (Sylvie) · 369, 549  
Roméo · 71, 72, 73, 85, 258, 297, 351, 373,  
415, 418, 434, 441, 538  
ROSSET (François de) · 13, 15, 19, 20, 21,  
22, 23, 24, 31, 32, 33, 47, 48, 49, 63, 68,  
80, 81, 83, 86, 88, 97, 101, 103, 104,  
109, 110, 112, 114, 115, 119, 122, 123,  
131, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147,  
148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155,  
156, 157, 158, 166, 167, 168, 172, 181,  
182, 188, 189, 196, 197, 201, 202, 203,  
205, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213,  
217, 218, 220, 223, 224, 230, 236, 243,  
281, 306, 309, 315, 316, 317, 321, 327,  
329, 336, 337, 338, 339, 343, 344, 346,  
348, 349, 350, 351, 352, 354, 358, 359,  
366, 368, 371, 385, 390, 392, 417, 419,  
420, 421, 424, 435, 436, 437, 438, 440,  
443, 446, 447, 448, 452, 454, 455, 456,  
457, 459, 466, 473, 477, 485, 488, 497,  
501, 503, 504, 505, 511, 524, 525, 543,  
544, 548, 550

---

**S**

SABRY (Randa) · 234, 555  
SADE (Donatien Alphonse, marquis de) ·  
13, 128, 451, 452, 454, 536  
SAINT-GERMAIN (Blaise de) · 48, 389, 413,  
526  
SAINT-REAL · 126, 195, 205, 208, 443  
SCARRON (Paul) · 23, 67  
SCHAEFFER (Jean-Marie) · 21, 465, 555,  
556  
SCHAPIRA (Nicolas) · 18, 119, 120, 275,  
559  
SCHMIDT (Albert-Marie) · 17, 543  
SCHMITT (Jean-Claude) · 311, 559  
SCHRENCK (Gilbert) · 559  
SEGUIN (Jean-Pierre) · 139, 140, 428, 544  
Sempère (Emmanuelle) · 3, 456  
SENEQUE · 260, 288  
Sertenas (Vincent) · 13, 159, 307, 382,

393, 404, 405, 409, 410, 412, 414, 433,  
434, 473, 483, 488, 521, 549  
SHAKESPEARE (William)· 258, 339, 373,  
374, 434, 530  
SIMONIN (Michel)· 17, 82, 84, 218, 381,  
382, 410, 411, 412, 418, 428, 431, 434,  
445, 531, 538, 543, 545, 549  
Sixte Quint · 208, 459  
Soliman · 23, 74, 85, 177, 495  
Sophonisbe · 56, 183, 199, 200, 201, 327,  
484, 485, 492  
SOREL (Charles)· 63, 64, 67, 82, 132, 218,  
232, 415, 425, 426, 536  
Soubron (André)· 153, 418, 419, 486, 525  
SOZZI (Lionello)· 17, 543  
STENDHAL · 13, 128, 458, 536  
STIERLE (Karlheinz)· 246, 247, 249, 556  
STUIP (René)· 53, 543  
STUREL (René)· 73, 183, 373, 424, 433,  
448, 549  
SULEIMAN (Susan)· 241, 243, 556  
Syphax · 200

---

## T

TAILLEMONT (Claude de)· 24, 46, 111,  
256, 258, 259, 262, 265, 268, 319, 537,  
541, 545  
TALLEMANT DES REAUX (Gédéon)· 128,  
156, 188, 391, 539  
Thyeste · 85, 352  
Tiepolo (Baïamont)· 209, 210, 211, 498  
TITE-LIVE · 119, 183, 184, 195, 200, 212  
TODOROV (Tzvetan)· · 18, 95, 96, 97, 100,  
454, 457, 467, 556  
Torquemada 115, 194, 457  
TRISTAN L'HERMITE · 450, 537

---

## U

UOMINI (Steve)· 396, 397, 398, 543  
URFE (Honoré d')· 118, 125, 189, 215, 218,  
220, 230, 415

---

## V

VAN DEN BUSSCHE (Alexandre dit le  
Sylvain)· 112, 392, 395, 396, 413, 438,  
528  
Vanini (Giulio Cesare) · 110, 153, 154,  
155, 156, 157, 158, 220, 361, 365, 497,  
511, 512, 513, 515, 517, 518  
VAUCHER GRAVILI (Anne de)· 19, 55, 98,  
110, 149, 197, 210, 211, 435, 436, 525,  
544, 550  
Vautier (François)· · 487, 527  
VERNANT (Jean-Pierre)· 284, 285, 286, 541  
VERNET (Max)· 20, 550  
VERSTEGAN (Richard)· 172, 434, 537  
VEYNE (Paul)· 179, 181, 198, 556  
VIALA (Alain)· 396, 397, 537, 559  
VIENNOT (Eliane)· 399, 559  
Vignieu (Benoît)· 419, 485, 525  
VINCI (Léonard de)· 372, 559  
VIRGILE · 201, 235, 248, 264, 265, 266,  
267, 268, 269, 386  
Vitry (François de, maréchal)· 202, 203,  
204  
VIVANTI (Corrado)· 230, 559

---

## W

WEBSTER (John)· 373, 530

---

## X

XENOPHON · 254

---

## Y

YVER (Jacques)· 22, 23, 327, 389, 390,  
391, 392, 393, 413, 414, 416, 421, 447,  
486, 528, 541

---

## Z

ZEMON DAVIS (Nathalie)· 119, 560  
ZONZA (Christian)· 3, 207, 556  
ZUFFEREY (Joël)· 21, 550

Nicolas CREMONA, Université de Paris III- Sorbonne Nouvelle, École Doctorale ED 120, Littérature française et comparée, EA 174 « Formes et idées de la Renaissance aux Lumières ».

*« Pleines de chair et de sang » : poétique d'un « genre à succès », l'histoire tragique (1559-1644)*

Résumé :

Maintes fois rééditées de 1559 au dix-huitième siècle, les histoires tragiques peuvent être lues comme un genre à succès, bien que non théorisé par les doctes à l'époque. Reposant sur une reprise de *topoi* romanesques, jouant avec différents modèles de récits et plusieurs genres à la mode de l'époque (roman sentimental, histoire prodigieuse, récit historique, fait divers, discours bigarré), allant jusqu'à des phénomènes d'hybridité générique, ces textes qui reprennent le même titre et s'écrivent et se lisent en série cherchent à étonner et à horripiler les lecteurs, en racontant des cas extraordinaires et sanglants, à la limite du vraisemblable, dans une visée proclamée d'exemplarité morale et d'édification. Proposant une vision paroxystique des vices humains et de leurs dramatiques conséquences, ces nouvelles spectaculaires exhibent une référence au tragique, tout en dépassant la tragédie en vers et en s'affranchissant de ses codes. Fruit d'une interaction entre les goûts macabres du public et des auteurs polygraphes vivant de leur plume, l'histoire tragique préfigure dans une certaine mesure les récits d'horreur, proposant un modèle de récit à sensation de l'âge baroque, qui plairait plus par sa démesure que par son exemplarité affichée.

Mots clés: histoire tragique, tragédie, horreur, genre à succès, exemplarité, fait divers

*« Pleines de chair et de sang » : poetic of a best seller genre : the « histoire tragique » (1559-1644)*

Summary:

Often republished from 1559 to the eighteenth century, «histoires tragiques» may be read as a fashionable genre, but not theorized at the time. These texts repeat the same *topoi*, playing with different narrative models and fashionable genres like romances, historical stories, prodigious stories, essays, and mixing them together. Constantly repeating the same title, all these stories telling gruesome bloody and sometimes unbelievable events, try to frighten and astonish the readers, even though they proclaim exemplarity and moralisation as purpose. Representing a paroxystic vision of crimes and passions, tragical stories obviously refer to the genre of tragedy, but they go beyond the theatrical form and become more like spectacular stories or “pictures”. The commercial success of this genre can be explained by the interaction between the reader's bloodthirsty tastes and the authors, who need to write for their living. «Histoires tragiques» can be considered as the ancestors of horror novels and short stories, because they invented a model of sensational story, more popular because of their excessive dimension than because of their exemplarity or moralisation.

Key words: histoire tragique, tragedy, horror, best seller, exemplarity, news in brief.