Histoires tragiques et " canards sanglants ": Genre et structure du récit bref épouvantable en France à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle

Vincent Combe

▶ **To cite this version:**

Vincent Combe. Histoires tragiques et " canards sanglants ": Genre et structure du récit bref épouvantable en France à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle. Littératures. Université Nice Sophia Antipolis, 2011. Français. NNT : . tel-00643307

HAL Id: tel-00643307

https://theses.hal.science/tel-00643307

Submitted on 21 Nov 2011

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.

Thèse présentée

par

Vincent COMBE

Pour obtenir le titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE NICE-SOPHIA ANTIPOLIS

Spécialité : **LANGUE FRANCAISE**

Histoires tragiques et « canards sanglants » :

Genre et structure du récit bref épouvantable en France à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle

Préparée sous la direction d'

Eliane KOTLER, Professeur de langue française du XVIe siècle, Université de Nice-Sophia Antipolis

Jury :

Jean-Claude ARNOULD, Professeur, Université de Rouen
Mireille HUCHON, Professeur, Université de Paris-Sorbonne
Josyane RIEU, Professeur, Université de Nice-Sophia Antipolis

Au sein du laboratoire :

Ecole doctorale : Lettres, Arts et Sciences humaines

Soutenance le 5 novembre 2011

L'histoire tragique s'offre aux curieux de tout type comme une forêt encore vierge : on pourra s'y perdre sans profit mais il est très probable d'y découvrir des trésors. (Sergio Poli)

Il en va de même du fait divers comme de la littérature obscène. Beaucoup n'ouvrent celle-ci qu'aux pages où ils pensent trouver des voluptés coupables, et ne soupçonnent même pas les beautés de l'œuvre. (Roger Grenier)

REMERCIEMENTS

Fruit d'une maturation intellectuelle et personnelle intense de quatre années, ce travail de longue haleine, arrive au terme d'une décennie de ma vie et en engage une autre que j'espère tout aussi palpitante et professionnellement constructive. Trophée d'un cursus universitaire qui fut niçois jusqu'à la fin malgré une rupture géographique à mi-parcours, cette thèse illustre un véritable serment de fidélité aux professeurs de l'université de Nice qui ont su, grâce à leurs personnalités et leurs postures, ouvrir de différents regards mon goût sur la littérature et la langue françaises.

Aussi, mes remerciements s'adressent en premier lieu à Eliane Kotler, qui fut mon professeur de langue française du XVIe *siècle pendant trois années, mais qui a suivi mon parcours depuis le début et bien au-delà du cadre des cours. J'ai pu compter sur la qualité de ses relectures et ses conseils toujours avisés. Nous nous reverrons, à l'avenir, je suis sûr, toujours avec la plus grande amitié.*

Je remercie également Mireille Huchon, Josiane Rieu et Jean-Claude Arnould de venir honorer cette soutenance de leur présence et de bien vouloir apporter leurs regards experts de seiziémistes sur mon travail. Merci à Hélène Baby pour m'avoir appris le goût de l'excellence et la capacité à approfondir les textes classiques et à Patrick Quillier pour ses pistes d'ouverture comparatistes très enrichissantes.

Mes pensées s'adressent également à Béatrice Périgot, à l'initiative de beaucoup de mes recherches, dont mon sujet de mémoire, au jury de ma maîtrise et de mon Master 2, ses travaux sur le dialogue au XVIe *siècle ont nourri mon étude, ses conseils et critiques ont été entendus.*

Merci à Guillaume, mon conjoint, qui a accompli dans une compréhension (relative) de nombreuses tâches ingrates alors que je me défaussais pour la bonne cause.

Je remercie mes parents pour m'avoir permis de séjourner en paix lorsque j'avais besoin d'isolement.

Merci à Christelle, ma sœur, qui m'a servi d'exemple dans l'accomplissement de ce travail. Sa générosité humaine et ses compétences techniques ont été un atout inestimable.

Je remercie enfin Lucie pour son soutien et son humour qui ont su me détendre quand j'en avais besoin.

Histoires tragiques et « canards sanglants » :

Genre et structure du récit bref épouvantable en France à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle

SOMMAIRE

Sommaire

REMERCIEMENTS 4

SOMMAIRE 4

INTRODUCTION 9

PRESENTATION DE LA RECHERCHE 9

Chapitre I 86

POSTULATS GENERIQUES RELATIFS AUX DEUX GENRES 86

A) L'histoire tragique : entre adaptation et innovation 37

1) Postulats génériques initiaux 37

2) Une époque tragique à la source de la création littéraire 47

3) Cadre littéraire du récit tragique 54

4) Les théories existantes et leurs limites 61

B) Le « canard sanglant » : un « monstre littéraire » 76

1) Problématiques définitionnelles 78

2) Le « canard sanglant » ou le fait divers « baroque » 81

3) Approches structurelles du genre et dépassements 83

C) Hybridités génériques de l'histoire tragique 86

1) Stratégies romanesques ou la subversion du divertissement 87

2) « Le théâtre de la démesure et de l'horreur » 103

3) « fabuleux manteau » et poéticité du tragique 121

Chapitre II 141

CONVERGENCES FORMELLES 141

A) Composition macrostructurale des séquences narratives 142

1) Ornementation du conte : les unités liminaires du récit 142

2) Brutalité de l'histoire de loi : l'exécution comme clausule du récit 183

B) Le discours moral : formes et limites.....204

1) Formes du discours 206

2) Situations stratégiques et logiques narratives.....212

3) Le paradoxe du discours moral 220

C) Procédés discursifs et esthétiques : la description sanglante sous l'égide de la tragédie et de la peinture.....230

1) Principes théoriques.....230

2) La représentation dynamique de la mort-spectacle.....238

3) La mort-tableau : l'unité tragique portée à son paroxysme visuel 257

D) Procédés syntaxiques et stylistiques relatifs à la phrase : la chute inévitable.....270

1) Hypotaxe et effet de cause : la logique implacable des événements 271

2) La caractérisation par l'adjectif 296

3) Le rayonnement stylistique du baroque.....312

Chapitre III.....344

CADRE D'EXECUTION ET TYPOLOGIE DES CRIMES RECENSES 344

A) Problématiques liées à la représentation du réel.....345

1) Quelle place pour la « vérité » ?.....346

2) Fiction et vérité à la Renaissance 352

3) Nommer l'étrange(r) 357

B) Typologie classifiante des crimes et des criminels 363

1) Cas publics.....368

2) Cas domestiques 380

3) Créatures diaboliques 395

4) Echos mythiques 406

C) Comparaisons statistiques des occurrences et conclusions 415

1) Classement des criminels 417

2) Etude des crimes recensés 424

3) Conclusions partielles sur l'histoire tragique et le « canard sanglant » 432

Chapitre IV 434

CAS PARTICULIERS.....434

A) Les « chroniques journalières » de Pierre de l'Estoile.....435

1) Les *Registre-journaux* ou la tragédie de l'Histoire vécue au jour le jour 435

2) Corrélats formels : entre histoire tragique et « canard sanglant » 437

B) Alexandre Sylvain Van den Bussche et les épitomes judiciaires.....443

1) Origines et motivations de l'œuvre.....443

2) Structure de l'épitome 444

3) Convergences génériques et spécificités.....449

CONCLUSION.....455

PERSPECTIVES 455

BIBLIOGRAPHIE 475

A) Bibliographie primaire : œuvres supports 476

1) Histoires tragiques 476

2) « Canards sanglants » des XVIe et XVIIe siècles 477

3) Autres œuvres citées 477

4) Œuvres des XVIIIe, XIXe et XXe siècles 479

B) Bibliographie secondaire : ouvrages critiques 479

1) Sur l'histoire tragique.....479

2) Sur le fait divers 481

3) Sur le baroque et le style tragique 482

4) Ouvrages historiques, politiques, artistiques, philosophiques et religieux 483

C) Bibliographie tertiaire : ouvrages périphériques.....484

1) Sur les genres littéraires, la rhétorique et l'énonciation 484

2) Ouvrages de référence.....488

3) Ouvrages linguistiques.....489

4) Sur l'histoire de France 491

5) Sur la démonologie 492

INDEX DES NOMS PROPRES 493

INDEX DES NOTIONS 500

TABLE DES ILLUSTRATIONS 505

SUMMARY.....508

RESUME 509

INTRODUCTION

PRESENTATION DE LA RECHERCHE

Quand Tzvetan Todorov déclare en 1966, dans son article intitulé *L'origine des genres*, que *persister à s'occuper des genres peut paraître de nos jours un passe-temps oiseux sinon anachronique*[1], c'est une gifle qui est adressée à ceux qui pérennisent l'héritage aristotélicien dans son approche des genres. Pourtant, en 2005, un critique contemporain s'interrogeait encore, à propos de l'hybridation des genres en ces termes :

> Le style et le genre sont les deux mamelles de la « critique littéraire »; « l'histoire littéraire » leur ajoute les écoles, les courants ou les mouvements littéraires aux suffixes en « isme », dans un va-et-vient entre la psychologie et la sociologie, entre la biographie ou la bibliographie et l'historiographie. L'histoire littéraire est ici entendue comme l'histoire documentaire de la transcendance de la littérature. Le style de l'ouvrage et le genre de l' « œuvre » tiennent lieu de concepts scientifiques pour la poétique.[2]

C'est dire si les problématiques liées au genre interrogent encore les spécialistes. Nourries dans la violence et le sang des conflits politico-religieux, les récits tragiques sont le témoignage d'une période trouble et marquent le versant négatif de ce que les critiques ont appelé le « beau seizième siècle », balayé par les horreurs des guerres de religion. Le pessimisme renaissant qui s'est déjà manifesté à la fin du Moyen-âge, culmine dans la culture tragique de la fin du seizième siècle. Comme le souligne Anne de Vaucher-Gravili à propos du recueil de François de Rosset:

> Dans la France du début du XVIIe siècle, la tragédie est à l'ordre du jour. Trente ans de guerres civiles ont marqué les mœurs au sceau de la violence et la barbarie s'est installée dans le pays. Les sujets des histoires de Rosset appartiennent pour la plupart à cet entre-deux siècle où on ne parlait que de sang et de carnage par toutes nos provinces […] le père n'y épargnait pas le sang de son propre fils, ni le fils celui de son père.[3]

---

[1] Todorov, Tzvetan. « Les catégories du récit littéraire.» *Communications* 8, 1966, p.125-151.
[2] Lemelin, Jean-Marc. « Du déclin de l'histoire à la montée du discours », Loxias 8, mis en ligne le 15 mars 2005, URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=101.
[3] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1619 ; sixième et dernière réédition). Edition établie par Anne de Vaucher Gravili. Paris : Le livre de poche, 1994, « Classiques de poche », n°16101, p.8.

Alors que la littérature a plus que jamais besoin de parler du réel et de narrer le troublant quotidien, les histoires tragiques et les fait divers sanglants, que nous réunissons sous l'ensemble générique « récits épouvantables », présentent une « réalité surmontée » révélée par l'amoncellement d'actes minutieux et reflet d'une organisation savante véhiculant un puissant message apologétique. C'est dans le contexte historique trouble, instable et violent que se développent ces récits, véritables fruits du malheur d'une *littérature d'un âge de fer*[4]. A cela s'ajoute le goût du spectacle et de la représentation marquant la nouvelle ascension de la scène tragique avec l'imitation des œuvres de Sénèque, traduites en français par Lazare de Baïf vers 1540, mais dont les sujets ont été recentrés sur le quotidien, miroir de la vie. En quête de lettres de noblesse, les auteurs d'histoires tragiques, empruntent abondamment leurs sujets aux dramaturges. Thierry Pech note dans son ouvrage que le choix de l'épithète « tragique » procède chez des auteurs comme Boaistuau, Poissenot ou Rosset d'une *recherche de dignité dans un genre qui en était a priori dépourvu*[5]. La tragédie apparaît en amont et en aval de l'histoire tragique et semble donc un modèle de pérennité à suivre ; François de Belleforest auteur d'histoires tragiques, était même appelé le « Sophocle moderne » suite à sa réécriture en prose tragique de la tragédie de Gabriel Bounin, *La Soltane.* Ainsi, comme le remarque Hervé Thomas-Campangne : [il] *se profile ainsi entre dramaturgie et genre narratif en prose des rapports à la fois complexes et variés de transposition, de réécriture et de métamorphose*[6]. Il sera donc intéressant de les examiner.

En outre, les auteurs de ces récits avaient perçu, à l'instar d'un contexte historique propice, le pouvoir du tragique sur les foules. Ainsi, lorsque François de Belleforest s'adresse au lecteur, il n'hésite pas à imposer une interprétation très précise de son texte et à donner, quelques mois avant la Saint-Barthélémy, des marques d'un engagement politique sans équivoque[7]. Aussi, la question politico-religieuse est au centre de ces récits : *Le zèle inconsidéré de religion animait les plus chers amis les uns*

---

[4] Expression empruntée à Thierry Pech dans *Conter le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme : les histoires tragiques (1559-1644)*, Paris : Honoré Champion, 2000, p.39.
[5] *Conter le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme : les histoires tragiques (1559-1644),* Honoré Champion. Paris : 2000, p.69.
[6] Thomas-Campangne, Hervé. « De l'histoire tragique à la dramaturgie : l'exemple de François de Belleforest ». Revue d'histoire littéraire et de la France, Paris, PUF, 2006, vol.106, résumé de l'article.
[7] *Idem*.

contre les autres.[8] Ce constat peut, toutefois s'étendre à une bonne partie de la production littéraire de l'époque. Cependant, celle-ci présente soit matière à affirmer des idées esthétiques propres à unifier l'état[9], soit, au contraire à en critiquer la politique et les dirigeants[10]. La nature des commentaires moraux encadrant les histoires tragiques est à l'image des confessions de leurs auteurs. Le cas qui présente la dynamique discursive la plus spectaculaire est celui des protestants convertis au catholicisme comme Rosset ou Camus puisqu'à *l'âge du désordre social et moral*[11] il y a nécessité de rassembler les catholiques et d'assurer un discours militant soutenant le mouvement de la Contre-Réforme. Ainsi, les rapports entre l'histoire narrée et le contexte politique de l'époque seront étudiés et confrontés à la dimension apologétique du récit tragique.

De plus, les rapports entre l'histoire tragique et le roman, l'autre genre littéraire très en vogue à l'époque, ont été trop souvent négligés. Comme le remarque avec justesse Dietman Rieger : *si les lecteurs de Rosset et de Camus ne peuvent être qualifiés de « lecteurs vulgaires et incultes»*[12], *ne sont-ils pas alors identiques à ceux qui lisaient les romans sentimentaux et héroïques de l'époque ?*[13] En effet, ces auteurs manient les effets romanesques grand teint en laissant par exemple, croire au lecteur une fin heureuse, jusqu'à finalement, une issue fatale. A partir de là, le personnage s'enfonce dans la déchéance. L'histoire tragique se pose alors comme un « antidote » au roman sentimental de l'époque dans la mesure où la passion et la force des sentiments n'apparaît pas comme une issue enviable, mais précipite le personnage dans la tragédie. Ce rapport complexe mais précieux et riche de sens sera ainsi étudié comme une seconde source d'influence générique de l'histoire tragique.

---

[8] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1619). *Op.cit,* p.198.
[9] On pense à la *Deffense et illustration de la langue françoise* rédigée en 1549 par Joachim du Bellay et qui apparaît clairement comme un manifeste de soutien à l'ordonnance de Villers-Cotterêt prononcé par François 1er, « notre feu bon Roi et père », entre le 10 et 15 août 1539, soit dix ans plus tôt afin d'appuyer le mouvement de centralisation linguistique.
[10] L'œuvre du très protestant Agrippa D'Aubigné, *Les Tragiques*, titre qui est directement lié à la problématique de cette étude, en est l'exemple le plus flagrant : en dénonçant violemment la politique intolérante d'Henri III et de Catherine de Médicis, il établit dans le livre II, *Princes*, de nombreux portraits peu flatteurs de la famille royale ; notamment le célèbre passage sur le bal ou Henri paraît et où « chacun était bien en peine s'il voyait un roi femme ou bien un homme reine », v.795-796.
[11] Vaucher Gravili, Anne de. *Loi et transgression, les histoires tragiques au XVIIe siècle.* Lecce : Millela, 1982. p.9.
[12] Poli, Sergio. « Autour de Rosset et de Camus : l'histoire tragique ou le bonheur impossible », dans *Romanciers du XVIIe* siècle, Littératures classiques*,* 15 octobre 1991, p.33.
[13] Rieger, Dietmar. *Dynamique sociale et formes littéraires ; De la société de cour à la misère des grandes villes*, « histoire de loi-histoire tragique ». Paris : Etudes littéraires françaises. Coll. Gunter Narr Verlog Tübingen, 1997, p.22.

Genre problématique, délaissé pendant des décennies et finalement revenu au goût du jour dans la recherche littéraire depuis une quinzaine d'années, grâce, notamment, aux récentes études sociologiques liées au regain de violence dans la société actuelle et à l'extrême médiatisation de celle-ci, l'histoire tragique nourrit des tensions idéologiques et formelles profondes. Les étudier, peut nous permettre de comprendre ce qui a pu susciter sa fortune et précipiter sa perte par la suite, alors que le genre du fait divers sanglant est parvenu à surmonter ces contradictions inhérentes et traverser les époques. Le recueil très éclectique de Christian Biet, paru en avril 2006, intitulé *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIe-XVIIe siècle)*[14], nous est apparu comme un support privilégié réunissant pièces de théâtre et récits tragiques, accompagnés de commentaires et d'une introduction théorique très pertinente sur les spécificités génériques et thématiques de la littérature sanglante de cette époque. Cet ouvrage rassemble des histoires tragiques, des écrits satiriques, des faits divers sanglants et des pièces tragiques du XVIe et XVIIe siècles. L'introduction de l'auteur a le mérite de recentrer l'hétérogénéité générique de ces textes autour d'une époque et des spécificités littéraires qui leur sont communes montrant notamment la forte empreinte du genre dramatique sur celui de l'histoire tragique. Toutefois, l'étude proposée, ouverte par la grande hétérogénéité générique des œuvres rassemblées, ne semble s'intéresser à proprement, qu'aux convergences thématiques et esthétiques d'une époque et du registre tragique. Si la question de la structure du récit sanglant n'est évoquée qu'à la page 14, elle est relativement succincte et ne concerne que les œuvres de François de Belleforest.

Par ailleurs, d'autres auteurs se sont intéressés à des auteurs tragiques spécifiques et leurs résultats particulièrement précis ont servi de support aux études quantitatives et statistiques intégrées à cette étude. C'est le cas, notamment de Jean-Claude Arnould et Richard A. Carr qui ont, notamment, établi les préfaces des *Nouvelles histoires tragiques* de Bénigne Poissenot[15] et les *Nouvelles Histoires tant tragiques que comiques* de Vérité Habanc[16] en insistant sur les particularités stylistiques et structurelles de ces auteurs et de leurs œuvres. Leurs travaux permettent notamment

[14] Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle).* Paris : Robert Laffont, 2006.
[15] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques* (1586). Genève : Droz, 1996.
[16] Habanc, Vérité. *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques* (1585). Edition établit et annotée par J.-C. Arnould et Richard A. Carr. Genève : Droz, 1989.

de dégager les éléments spécifiques à ces auteurs, et par là-même d'illustrer la notion de « style », en figurant les normes et les écarts par rapport à la poétique d'un genre qui n'est pas encore définie. Les études philosophico-sociologiques comme l'ouvrage de Michela Marzano, *La mort-spectacle, enquête sur l' « horreur-réalité »*, paru en 2007[17], est certainement l'étude la plus récente et la plus aboutie dans le domaine de la philosophie contemporaine sur la mise en spectacle de la mort dans la société contemporaine. Ayant été elle-même le sujet de sa propre expérience, cette auteur nous emmène dans les méandres de l'inconscient, du goût pour la violence, promu par la société et dangereusement enraciné chez certaines personnes. Prenant ses assises dans la littérature, les références aux histoires tragiques sont nombreuses et interrogent judicieusement l'entité du lecteur et de sa responsabilité de lecture face à de tels supports qu'ils soient médiatiques ou littéraires. Son apport a été très grand pour ce qui a été des références non-littéraires : notamment de la philosophie de la pensée et de l'étude comportementale du lecteur. Enfin, les études italiennes sont certainement les plus complètes sur le genre ; Anne de Vaucher Gravili, professeur de littérature française italianophone à l'université de Venise a rédigé de nombreuses études très approfondies sur le langage, le discours didactique et la transgression dans les histoires tragiques[18], mais aussi Sergio Poli, auteur d'*Histoires tragiques, typologie d'un genre littéraire*, au vif de notre sujet mais qui n'étudie que les histoires tragiques du XVIIe siècle, en reprenant les travaux engagés par les formalistes russes sur le sujet (notamment Bakhtine et Propp). Leurs travaux ont été le point de départ de mon étude : sensibles tant à la dimension formelle et pragmatique qu'historique, ils démontrent avec précision les enjeux et la portée de ces récits.

Le deuxième genre constitutif de notre étude, mis en regard de l'histoire tragique, est le fait divers tragique ou « canard sanglant »[19] qui se développe lui aussi à « l'Automne de la Renaissance »[20], plus précisément à partir des années 1580, alors que l'histoire tragique semble avoir épuisé ses sources d'inspiration. Les questions autour de ces récits anonymes délaissés par la critique, fusent. « Faits divers », « occasionnels »,

---

[17] Marzano, Michela. *La mort spectacle : enquête sur l'« horreur réalité ».* Paris : Gallimard, 2007.
[18] Se référer à la bibliographie pour les références complètes.
[19] Termes de Maurice Lever, empruntés à son recueil du même nom : *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*, Paris: Fayard, 1993, dont il établit la préface.
[20] Expression empruntée au nom du XXIIe colloque international d'études humanistes les 2-13 juillet 1979 à Tours.

« canards », voire rubrique des « chiens-écrasés » ; autant de dénominations qui relatent la popularité du genre mais qui en révèlent aussi des contours formels incertains. Rappelons que dans le jargon journalistique, le « fait divers » est une information qui n'entre ni dans les « gros-titres » ni dans aucune rubrique spécifique d'un journal traditionnel. Ces faits « mineurs » ont donc été regroupés sous cette étiquette « fourre-tout » à la classification facile. Aussi, la dimension péjorative est bel et bien présente et intrinsèque au genre, l'exemple du terme « canard » le montre : de l'animal palmipède que tout le monde connaît au « cancan » issu du cri assez désagréable qu'il pousse, s'ensuit la notion de « fausse note » puis de *fausse nouvelle souvent imaginée de toutes pièces et enflée jusqu'au mélodrame dans des journaux de seconde catégorie* (sens défini par le Littré, Guérin, Lar. 19^{e}-20^{e}s).[21] Dans le langage argotique, il prend le sens de *mauvais journal* puis, par extension, *journal quelconque* c'est-à-dire, de qualité inférieure[22]. Maurice Lever rappelle que *les premiers canards recensés remontent à 1529, mais il s'en publiera plusieurs centaines jusqu'à la naissance, en 1631, d'une véritable presse périodique, avec la Gazette de Théophraste Renaudot*.[23]

A eux deux, ils constituent ainsi, ce que nous nommerons dans notre étude : les « récits épouvantables » dans la mesure où ils rassemblent l'ensemble des intérêts formels convergents que nous souhaitons démontrer dans le récit bref et sanglant à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle. Le recueil de Maurice Lever[24] rassemble soixante-trois faits divers sanglants de cette époque, commentés dans une introduction qui présente les grandes lignes de ce genre à part. La rareté des études à son propos, malgré une popularité incontestable, mérite d'être soulignée. Maurice Lever déclare ainsi : *au XVIe siècle, le fait divers tragique ou sanglant fait fureur. Fureur le mot n'est pas trop fort, à en juger par l'intérêt passionné qu'il suscite dans le public. C'est une sorte de*

[21] Recherche effectuée sur le site C.N.R.T.L. (Centre national de ressources textuelles et lexicales) à partir du lexème « canard » voir http://www.cnrtl.fr/definition/canard. Pour ce dernier sens, on citera l'exemple que donne Balzac dans *La Cousine Bette* (1846) : « de toutes les espèces de canards, la plus dangereuse pour les journaux de l'opposition, c'est le canard *officiel*. »

[22] « A en juger par sa présentation matérielle, le canard tragique fait piètre figure. Hâtivement imprimé-car il faut suivre l'actualité de près-(…) le canard souffre de surcroît, d'une abondance de *coquilles* assez peu ordinaires. Des plombs usés, des tirages médiocres, du méchant papier, des cahiers mal pliés, cousus à la va vite… » dans *Canards sanglants, naissance du fait divers* , p. 11-12. Il existe d'autres origines du genre, plus pertinentes, que nous développons au chapitre I, B, 1.

[23] Lever, Maurice. *Canards sanglants, naissance du fait divers. Op.cit.,* p. 11. Jean-Pierre Seguin en a répertorié 517 entre 1529 et 1631. Mais il s'en publia certainement trois à quatre fois plus. Rapidement consommées, détruites aussitôt après, ces modestes brochures n'avaient pas droit de cité dans les bibliothèques ; de là, leur extrême rareté.

[24] Lever, Maurice. *Canards sanglants, naissance du fait divers*. *Op.cit.*

jubilation gourmande (…)[25]. Les titres longs et racoleurs jonglent avec les termes mélodramatiques : « prodigieux », « étrange », « barbare », « inhumain », « épouvantable » etc. L'auteur des *Canards sanglants* constate *que l'attrait pour le fait divers vient moins de sa nouveauté que de ses qualités narratives. Ainsi la nouvelle presse (fait d'actualité) se confond-elle avec la nouvelle littéraire (genre narratif bref)*[26] ; elle témoigne d'une volonté, non seulement de rapprochement stylistique entre les deux genres, mais aussi d'une hiérarchisation, en situant la nouvelle littéraire sur un degré supérieur. L'épithète « littéraire » qui la qualifie tend à l'appuyer mais accentue implicitement, par conséquent, l'aspect « non-littéraire » du fait divers, alors même que Maurice Lever déclarait, en amont, que son succès résidait principalement dans ses « qualités narratives ». En outre, quelques pages plus tard, ce même critique déclare que l'histoire tragique se situe *au confluent du fait divers et de la nouvelle romanesque*[27] d'où un enchevêtrement de formes qu'il convient d'identifier.

Objectifs

L'enjeu de ce travail consiste ainsi, au regard des travaux publiés sur l'histoire tragique et le « canard sanglant », à élaborer une structure du récit épouvantable à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle à partir des coïncidences, mais aussi des dissidences, génériques et formelles de deux genres transgressifs à savoir, l'histoire tragique et le « canard sanglant »[28]. Ce travail se positionne ainsi au croisement des études génériques, stylistiques dont une partie des résultats sont issus de statistiques.

A partir de l'étude de leurs spécificités propres, on remarque qu'il s'effectue toutes sortes de glissements et de déplacements tant conceptuels que formels de la poétique à l'esthétique entre ces deux genres. En outre, il sera mis en avant la notion

---

[25] Lever, Maurice. *Canards sanglants, naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p.9.
[26] *Idem,* p.14.
[27] *Ibid.,* p.28.
[28] Ce genre sera cité entre guillemets dans l'ensemble du devoir car il s'agit d'un emprunt direct au titre de l'ouvrage, du même nom, de Maurice Lever qui dénomme ainsi ces récits faisant écho aux faits-divers les plus épouvantables des XVIe et XVIIe siècles.

d'« héritage » indépendamment des influences réciproques entre les deux genres, héritage générique avec le choix de l' « histoire » et surtout de « l'histoire moralisante », mais aussi de la « nouvelle » qui rayonne pendant tout le XVIe siècle et représente le socle générique des histoires tragiques dont la paternité avec les nouvelles de l'italien Bandello est pleinement assumée par les auteurs lui succédant immédiatement.[29] En outre, nous avons constaté que les épithètes « sanglant » et « tragiques » font un écho sans détour au genre de la tragédie intégrant de la sorte la notion de « spectacle » à la fiction narrative. Ainsi, les genres de l'histoire tragique et du « canard sanglant », s'ils semblent cultiver une certaine forme de contradiction générique et formelle présentent des points de convergence illustrant par là-même l'extrême porosité de leurs cadres. Si la tripartition aristotélicienne éclate sous la bigarrure formelle de ces récits, on constate néanmoins que le choix du recours au « tragique » tente de se rapprocher d'une certaine idée de noblesse générique issue du classement antique. S'agit-il dès lors d'un simple faire-valoir ou d'une réelle volonté de *mimésis* ? L'apport historique, essentiel au sein d'œuvres qui font sans cesse écho aux troubles de leur époque, permettra de dégager les caractéristiques d'une esthétique en mouvement mais aussi de comprendre le rôle réciproque des deux genres.

Nous nous interrogerons sur les éléments qui caractérisent l'un et l'autre et mettrons à l'épreuve cette dichotomie étonnamment simpliste. Ce qui rapproche le « canard sanglant » de l'histoire tragique est indubitablement *le même penchant pour le fait divers étrange ou terrifiant*.[30] En effet, les deux genres n'ont pas évolué côte à côte mais sur des bases génériques communes puisque le canard prend son essor quand l'histoire tragique s'essouffle avant le regain de celle-ci dans les années 1615, notamment, grâce à l'influence du genre romanesque. C'est pourquoi, étudier leur forme et leur évolution permettra de comprendre la formation, le rayonnement et la postérité du genre narratif bref épouvantable, nourri d'influences très diverses et dont la postérité ne fut reconnue que plusieurs siècles plus tard. Les causes liées à la faillite de l'histoire tragique semblent résider dans ses choix formels mais aussi dans le fait que ses intentions correspondent à une volonté esthétique et politique ancrée historiquement. Par ailleurs, si l'histoire tragique peut se présenter comme le parallèle romanesque de la

[29] François de Belleforest écrit notamment une *Continuation des histoires tragiques, contenant douze histoires tirées de Bandel.*
[30] Lever, Maurice. *Canards sanglants, naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p.31.

tragédie ou le « contre-récit » du roman sentimental, le désordre semble être au cœur du fait divers et fait plonger *dans la conscience collective, dont il révèle à la fois les fantasmes, les aspirations, les refoulements et les peurs.*[31] De la sorte, on s'interrogera sur ce qu'ont pu être les accommodations opérées sur un genre ou l'autre mais aussi sur la nature des critères qui ont fait que le fait divers sanglant a survécu à l'histoire tragique, dont la durée de vie liée à la création de nouveaux recueils est circonscrite à moins d'un siècle environ (1559-1644). Nous choisissons la date de 1559 comme point de départ du genre, correspondant à la publication des *Histoires tragiques* de Pierre Boaistuau et de la *Continuation des histoires tragiques* de François de Belleforest, qui sont les premiers traducteurs en France des histoires tragiques de l'italien Bandello.[32] La date de 1644 renvoie à l'œuvre de Jean-Pierre Camus, *Les rencontres funestes ou Fortunes infortunées de nostre temps,* qui marquent le terme de l'âge d'or de l'histoire tragique. Des auteurs, tels Claude Malingre (1580-1653)[33] ou Jean-Nicolas Parival (1605-1669)[34] seront sollicités pour leur recueils « tardifs » mais n'entreront pas dans la cadre historique et canonique du genre dans la mesure où ils n'ont rien apporté de formellement innovant au genre. Plus de vingt ans après les derniers écrits tragique de Camus, la dimension « tragique », au cœur-même du genre, n'y occupe qu'une portion congrue. En effet, nous le voyons avec Jean-Nicolas de Parival qui met au centre de son œuvre la dimension « facetieuses », face aux « quelques histoires tragicques » qu'il intègre à son recueil. En outre, chez Claude Malingre, la dimension apologétique avec l'insistance dans le titre sur le rôle des maximes, qui n'est pas sans renvoyer aux moralistes du Grand siècle, ancre le recueil dans l'esthétique du « Grand Siècle », caractéristique de la seconde moitié du XVIIe siècle, allant à l'encontre des procédés hyperboliques et bigarrés de la fin du XVIe siècle où ces récits ont pris leurs sources. Ces deux auteurs nous offrent, cependant, un regard d'ouverture face au cadre canonique et offrent une perspective d'évolution esthétique du genre.

---

[31] Lever, Maurice. *Canards sanglants, naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p.17.

[32] L'oeuvre de Bandello nous servira de référence historique pour le genre mais elle n'intégrera que partiellement notre étude dans la mesure où c'est principalement à la production française des histoires tragiques, que nous nous intéressons, comme il est indiqué dans le titre.

[33] Auteur des *Histoires tragiques de nostre temps: Dans lesquelles se voyent plusieurs belles maximes d'Estat & quantité d'exemples fort memorables, de constance, de courage, de generosité* en 1641.

[34] Auteur des *Histoires facetieuses et moralles, assemblées avec quelques histoires tragiques* en 1663.

Questions de recherche

La dynamique didactique proposée partira de l'étude des points de convergences génériques et formelles permettant l'élaboration d'un classement des caractéristiques génériques et formelles invariantes du récit épouvantable en France à la fin du XVIe et au début du XVIIe.

La situation narrative complexe de ces récits est particulièrement représentative d'auteurs « écartelés » entre un genre qui repose sur des chroniques historiques souvent violentes ou des cruelles anecdotes issues du quotidien, mises en regard d'un puissant discours moralisant dont la portée est souvent parabolique. Les problématiques qui seront soulevées tenteront de confronter les deux genres de l'histoire tragique et du « canard sanglant » et de proposer un regard comparatif, synthétique et novateur aux vues des théories préexistantes. C'est autour de ces points que nous nous proposons de réfléchir :

- Quels sont les fondamentaux structuraux qui sous-tendent ces deux genres ?
- Dans quelle mesure les influences génériques fondatrices (*novella* italienne, tragédie) puis novatrices à l'époque (roman sentimental) ont-elles participé de l'évolution formelle du récit épouvantable tout en maintenant une logique narrative commune ?
- Quelles sont les incidences esthétiques et stylistiques liées au contexte historique engageant le mouvement de la Contre-Réforme et que Jean Rousset définit comme le baroque ?
- Quelles sont les spécificités thématiques et formelles liées aux crimes et aux criminels qui caractérisent les deux genres, et ce, au sein d'un même socle générique ?
- Dans quelle mesure ces récits s'affranchissent-ils des préceptes moraux traditionnels pour rétablir un ordre moral qui se veut rassurant et effrayant en même temps pour l'Homme enclin tout naturellement aux vices ?

Position du chercheur

Les méthodes d'analyses pratiquées n'excluent aucun support ni système permettant de faire progresser les recherches dans la mesure où, cette recherche s'effectue dans le cadre d'un laboratoire exploitant les analyses statistiques à partir de corpus intégraux et les systèmes quantitatifs schématisés : (Base Corpus Langage). En outre, nous nous sommes aidés, dans un premier temps, des ressources informatiques en ligne, dans le but d'observer, à partir de termes-clés, le rayonnement et la perception du récit épouvantable afin d'en déterminer les nouveaux contours.

En consultant les nombreuses préfaces des auteurs d'histoires tragiques, on s'aperçoit qu'aucun ne se livre à une définition ni même à une tentative de définition du genre alors même que celui-ci connaît un succès considérable. Ce sont des constats stylistiques parcellaires qu'il nous faut relever minutieusement, afin d'en établir les grands principes : en effet, bien que le « genre » de l'histoire tragique soit reconnu, aucune définition, telle qu'on peut la trouver pour la tragédie ou le roman n'est identifiable. En prenant comme exemple les sites de référencement sur la plateforme internet, il intéressant de constater qu'ils n'est référencé qu'un seul des éléments constitutifs du terme : en entrant dans le moteur de recherche « Google » le groupe nominal « histoire tragique », le navigateur nous guide dans les trois premiers choix proposés, c'est-à-dire les plus référencés, soit à la pièce du dramaturge anglais Marlowe : *La tragique histoire du docteur Faust*, soit vers une définition du site *wikipédia* de « tragédie », soit vers la définition, proposée par le même site, de l'adjectif « tragique ».[35] Dès lors, il est pertinent de nous interroger sur l'aspect « construit » de ce

[35] Recherche effectuée le 1er juin 2009 ; les sources étant susceptibles d'avoir évolué au moment de la lecture de cette thèse. Deux éléments sont importants à souligner : tout d'abord, l'ordre d'apparition des entrées sur le site web (Google France) : 1-*La tragique histoire du Docteur Faust*-wikipedia / 2-Tragédie-wikipedia / 3-Définition-tragique-wikipedia. On remarque que la dimension théâtrale l'emporte sur l' « histoire » à proprement parler et que les définitions proposées sont relatives à la tragédie, puis au tragique. La première référence faisant, en outre, référence à un auteur contemporain de la période étudiée. Peu probable est la notion de coïncidence ; constatons plutôt l'engouement pour la veine tragique à la fin du XVIe siècle au niveau européen, peut-on dire. Enfin, le deuxième point important concerne la première entrée relevée avec « tragique histoire de… » : l'antéposition de l'épithète tragique (qui peut paraître sans intérêt) révèle en fait le caractère « accidentel » du substantif, de même que celle-ci aurait pu être comique. La postposition de l'épithète dans « histoire tragique » ne peut que renvoyer au genre « établi » ou « normé » du genre qui nous intéresse et pourtant aucune définition *stricto sensu* n'existe.

genre à partir du substantif *histoire* et son épithète *tragique.* Tel un « monstre » générique bicéphale, l'histoire tragique oscille véritablement entre deux pôles apparemment antithétiques, la narration (qu'elle soit fictionnelle ou non) et le genre de la tragédie. Ainsi, c'est à partir d'un recensement d'indices stylistiques parcellaires qu'une proposition de définition peut-être établie. Les analyses et les commentaires fragmentés de critiques et d'auteurs comme *fixer par les mots l'instant où la chronique devient Histoire*[36], *ces histoires sont criblées de phrases à double-sens, de formules d'éloges aussitôt niées* (...) *d'invocations à la justice divine qui en réalité s'adresse aux hommes , une telle prose toute tendue vers l'oralité, riche de tonalités et de rythme, avec parfois des chutes de style, typiques de la parole vive, glisse tout naturellement vers le théâtre , tableau sanglant , supplice spectacle , un lieu cathartique* [37]ou *un véritable mélange d'histoires anciennes et de choses advenues de [son] temps* [38] nous aideront à tracer les grandes lignes du genre. Christian Biet, dans l'introduction de son recueil, propose une synthèse formelle du genre assez complète ; néanmoins, là encore, certains points méritent d'être nuancés comme l'assimilation *in primo* au genre de la nouvelle, déjà défini et bien connu au XVIe siècle, répondant à des codes précis. On peut également commenter, malgré la volonté louable de clarté, un excès de systématisation qui exclut certaines histoires (nous le verrons, nombreuses sont celles qui transgressent ce cadre institutionnel) par rapport au cadre formel proposé:

> Certes, ces « histoires tragiques », qui sont aux XVIe et XVIIe siècles, des nouvelles, des récits plus ou moins brefs, racontent des « cas » de vengeance ou de violence édifiants, étonnants et extraordinaires, au sein d'une histoire simple, et donnent lieu à une sorte d'examen dévot. Après une introduction générale établissant le thème du « cas », les récits utilisent une écriture paroxystique qui entraîne la passion du lecteur, font en sorte qu'il s'interroge sur la loi exprimée et mettent en place une représentation de la punition avant d'en venir à une conclusion moralisante qui remet le lecteur sur le chemin du Bien. Le dénouement funeste laisse finalement la place à une réflexion sur l'infraction et sur la transgression figurées par le crime ou la vengeance.[39]

---

[36] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* p.15.
[37] *Idem.* p.15, 19 et 20.
[38] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques. Op.cit.,* p.12.
[39] Biet, Christian (sous la direction de). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIe-XVIIe siècle)*, Bouquins, Paris : 2006, p. IX (introduction).

Méfions-nous dès lors de toute tentation de généralisation ou de figement de ce genre ondoyant, au risque d'en perdre la vivacité qui le caractérise. Il semblerait que celui-ci ait été abandonné avant même qu'il eût le temps d'être théorisé. Peut-on y voir une conséquence ? Gagné par sa popularité grandissante et ses métamorphoses stylistiques au gré des modes et des décennies, ce genre instable, « en vogue », n'a pas trouvé de théoricien pour l'anoblir d'une poétique. Pensait-on qu'il en valût la peine à l'époque? Bâtard par son origine populaire et bigarrée, sans fondement antique, à l'époque où Aristote est repris comme modèle, il trouve contenance dans son assimilation au genre du roman très populaire à l'époque et à la tragédie redevenue très à la mode avec les relectures de Sénèque.

En reprenant le même procédé d'observation sur le rayonnement du genre du fait divers par un système de recherche simplifiée par internet[40], il m'a pourtant été possible de constater l'envergure de celui-ci dans l'information générale de nos jours et notamment sa démocratisation, grâce à son statut « scolaire »[41] plus particulièrement. En effet, le navigateur nous oriente en premier lieu vers un site pédagogique qui présente et propose des activités autour du fait divers, destiné aux enseignants du secondaire. Puis, le lien qui arrive immédiatement après est une présentation de cours proposée par un enseignant de l'université de Rouen, composée d'extraits de textes et d'un questionnaire destiné aux étudiants de lettres. Enfin, le troisième lien qui apparaît est la définition proposée par le site de connaissance vulgarisée : *wikipedia.* L'enseignement que l'on doit tirer de ces observations est que le genre du fait divers a subi un degré de démocratisation très important. Ceci témoigne de sa grande popularité auprès du public, encore à l'heure actuelle. Le fait divers fait partie de la presse quotidienne et par conséquent de la vie des gens ; son exploitation pédagogique et son enseignement dans le système scolaire (secondaire et universitaire) est la preuve que celui-ci est entré dans les mœurs littéraires du lectorat populaire et qu'il peut être considéré comme un genre traditionnel, c'est pourquoi, le fait divers présente une définition relativement stable, et

[40] Google France.
[41] Recherche effectuée le 3 juin 2009. Les sources sont aussi susceptibles d'avoir évolué au moment de la présentation du sujet. Les liens internet présentés, en ayant enregistré les termes « le fait divers » dans le moteur de recherche, sont : 1- *Presse-école* / 2- *Le fait divers* (cours présenté et mis en ligne par l'université de Rouen) 3- *Faits-divers*- définition Wikipedia.

ses principes ont été structurés, d'abord par Roland Barthes[42], puis analysés plus en détail par Maurice Lever, nous y reviendrons. De plus, il fait, aujourd'hui encore, l'objet de recherches puisque ce genre évolue au même rythme que la société, du fait des anecdotes relatées. Dès lors, le constat est sans appel : si aux XVIe et XVIIe siècles, le « canard sanglant » et l'histoire tragique sont en concurrence, au XXIe siècle, cette dernière n'est plus que l'affaire de spécialistes. Destinée au même public que *ceux qui lisaient les romans sentimentaux et héroïques de l'époque*, comme l'a remarqué Dietman Rieger, comprenons une classe intruite et lettrée, l'histoire tragique ne survit pas esthétiquement et idéologiquement à la révolution populaire de 1789.[43] En revanche, le fait divers ne cesse d'attiser les foules et d'exciter la curiosité autant que de matérialiser les incompréhensions liées à une société principalement rurale et superstitieuse. L'explosion de la presse est prioritairement une des raisons de l'essor incroyable du « canard » vendu sous le manteau pour quelques sous. Ainsi, même si ces deux genres littéraires ne semblent pas s'adresser à un lectorat issu des mêmes classes sociales, les éléments convergents motivant cette étude sont nombreux ; on citera, entre autres, le goût prononcé pour les émotions fortes. Il semblerait pourtant que l'acte de lecture du fait divers soit proprement subversif et synonyme d'excitation ; le lectorat davantage séduit par le « canard sanglant », trouve dans ce type de lecture une manifestation du désir de se représenter une réalité encore plus laide que celle qui est vécue ; son explication s'interprèterait dans des termes tels que « la jouissance du malheur d'autrui » : c'est-à-dire, la mise à distance de la pitié face à des événements qui dépassent le lecteur mais l'affectent simultanément par la proximité contextuelle de ceux-ci (voisinage, activités quotidiennes, personnages communs etc.). Toutefois les motivations profondes de ce lectorat pour une lecture transgressive restent communes. C'est pourquoi, ces récits peuvent être perçus comme fédérateurs dans la mesure où un lectorat unique, socialement hétérogène, se retrouve réuni dans une même société cultivant la violence et pénétrant toutes les classes ; cela peut, en partie, s'expliquer par

---

[42] Barthes, Roland. « Structure du fait divers », *Essais critiques.* Paris : Editions du Seuil, 1964. p.194-204.

[43] La dernière réédition des *Histoires tragiques* de François de Rosset, recueil d'histoires tragiques le plus dense et le plus durable, date de 1758. Quand le Marquis de Sade déclare *pour qui connaissait tous les malheurs dont les méchants peuvent accabler les hommes, le roman devenaît aussi difficile à faire que monotone à lire*, c'est sous le titre de *Nouvelles héroïques et tragiques* que l'auteur rédige son propos. Le genre de la « nouvelle » beaucoup plus libre formellement et très en vogue au XIXe siècle éclipse le modèle de l'histoire tragique contrainte par le cadre moral et rappelant manifestement l'Ancien Régime.

le fait que c'est de l'Homme, de ses maux, de ses troubles ou de ses peurs, qu'il est principalement question dans ces récits tragiques et sanglants.

C'est pourquoi, par l'intérêt qu'ils comportent, cette étude propose de les fédérer, de les confronter en montrant les limites de certaines interprétations et en prolongeant l'interprétation de celles qui auraient mérité un développement plus approfondi. C'est tout particulièrement dans le choix des exemples, dans leur variété formelle, temporelle et dans certains cas de l'exhaustivité au sein d'un corpus qui permet à cette étude de prétendre à une étude cohérente du genre. L'histoire tragique n'a pourtant jamais véritablement fait l'objet d'une étude générique globale, c'est-à-dire, s'intéressant à la fois à l'étude des discours spécifiques, aux procédés microstructuraux récurrents qui la caractérisent, aux thématiques véhiculées mais aussi à son inscription dans l'histoire littéraire (par la mise en relief avec le fait divers). Cette étude s'inscrit véritablement, il est important de le souligner, dans une volonté de reconnaissance due à un genre qui s'est souvent défini par la négative : en effet, il n'appartient ni au genre du roman, ni au genre de l'histoire, mais contient des éléments dramatiques sans qu'il en ait la forme. Il est connu que la théorie littéraire aime à catégoriser, « mettre dans des tiroirs » ; le fait-même que l'histoire tragique ne rentre pleinement dans aucun que ceux qui ont été statués, parce qu'elle contient, finalement, des éléments appartenant à tous, la rend particulièrement insaisissable et l'abandon de son étude a fait suite à l'agacement des critiques. C'est pourquoi, les analyses ayant abouti à cette étude n'hésitent pas à embrasser un certain nombre de disciplines transversales afin de conserver toute l'ampleur du genre qui en fait la particularité.

Les auteurs cités concernent essentiellement le genre de l'histoire tragique puisque la totalité des « canards sanglants » de notre corpus sont anonymes et ne sont connus que de ceux qui les ont rassemblés pour les éditer. Nous noterons également deux cas particuliers : Pierre de l'Estoile et Alexandre Sylvain Van den Bussche dont les écrits ne sont pas sans rappeler les récits épouvantables, sans, toutefois, en épouser réellement les contours intentionnels et formels. C'est pourquoi, un chapitre spécifique leur est consacré. Ainsi, sur la période déterminée (1559-1644) nous retiendrons cinq auteurs d'histoires tragiques qui ont su se distinguer des autres par leur originalité et leur qualité stylistique perçues comme représentatives du genre. Il est apparu significatif de rassembler ces auteurs et ces œuvres en trois groupes établis en fonction de leur

génération dans l'histoire du genre, chacun étant représentatif d'un état d'esprit et d'un style sur les quelques décennies traversant le genre. En effet, la présence effective de l'histoire tragique au sein de l'histoire littéraire étant excessivement brève, il est important de comprendre les principes formels, enrichis par la personnalité et le style propre à chaque auteur, qui ont développé ce genre en perpétuelle évolution. On retiendra ainsi :

Les années 1560 : Les auteurs de la première génération (ou les imitateurs de Bandello)

Il faut rappeler, ici, que le genre de l'histoire tragique connaît ses origines dans la traduction et l'imitation des nouvelles de l'italien Matteo Bandello qui en publie deux cent quatorze (dont six sont traduites par Pierre Boaistuau puis douze par François de Belleforest) et qui apparaît comme le point de départ du genre dans sa forme primordiale. Ainsi, il est important de comprendre qu'il ne s'agit pas d'un genre sorti *ex nihilo* de la littérature mais bien un travail d'évolution stylistique, d'adaptation de réécriture, de reformation, d'approfondissement, d'innovation à partir de thèmes nouveaux d'un exercice narratif : la nouvelle tragique, bien connue en Italie à l'époque. Tout comme l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, rédigé à partir du modèle du *Décaméron* de Boccace ou encore l'importation du sonnet en France, l'Italie est encore la source d'influence de la création littéraire française.

- **Pierre Boaistuau** (1500-1566) *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise* parue en **1559**.

Cet écrivain, compilateur et traducteur français, premier éditeur des nouvelles de Marguerite de Navarre, est celui qui est considéré comme l'importateur de l'histoire tragique en France. Ce sont six histoires adaptées du recueil de Bandello reprises sous le nom d'*histoires tragiques* qui parurent en 1559 et furent rééditées cinq fois la même année. Boaistuau est également à l'origine du genre un peu moins connu de « l'histoire

prodigieuse », qui accentue davantage la dimension « incroyable » du récit aux dépens du focus descriptif sur le « sanglant » : ses *Histoires prodigieuses les plus mémorables qui ayent esté observées, depuis la Nativité de Iesus Christ, iusques à nostre siècle: Extraites de plusieurs fameux autheurs, Grecz, & Latins, sacrez & profanes* sont éditées en 1560. Ce recueil rassemble les histoires les plus étranges de monstres, diables, animaux marins tels les néréides, tritons, sirènes, poissons volants… De manière générale, les histoires prodigieuses traitent des prodiges opérés par le Diable, des démons et plus particulièrement des monstres, des causes principales de la génération des monstres, des monstres marins, des enfantements monstrueux, des siamois, des monstres mi-homme mi-bête, déluges et autres bizarreries de la nature et qui font échos aux récits de monstres des « canards sanglants ». Toutefois, le succès fut moindre car le goût du lecteur à cette époque s'orientait plutôt vers une esthétique « sanglante ». Pierre Boaistuau est aussi l'auteur d'un des plus grands succès de son temps, le *Théâtre du Monde* en 1558. Enfin, nous lui devons d'avoir fait connaître à l'Europe l'histoire de *Roméo et Juliette* à travers l'une de ses nouvelles.

Fidèle à sa fonction initiale de traducteur, Boaistuau s'applique à rapporter chaque détail de son histoire avec précision, ce qui devient un défaut : son style paraît donc alambiqué et sa syntaxe sinueuse, fidèle à l'influence de ses modèles latins. Heureusement son style passionné, en « polissant » les phrases, permet de compenser une certaine lourdeur.

- **François de Belleforest** (1530-1583) *Continuation des histoires tragiques* en **1559** également.

Il s'agit d'un auteur prolifique de la Renaissance qui écrivit sur les matières les plus diverses. Il passe du temps à la cour de Marguerite de Navarre et entre en contact avec des auteurs comme Pierre de Ronsard, Jean Antoine de Baïf, Jean Dorat, Remy Belleau, Antoine Du Verdier et Odet de Turnèbe, appartenant à la jeune génération littéraire. Traducteur mais aussi poète, il devient historiographe du roi en 1568 mais perd rapidement sa place à cause de son manque de précision. Auteur de la première nouvelle pastorale française, *La Pyrénée* (ou *La Pastorale amoureuse)* en 1571,

Belleforest reste enfermé dans un rôle d'adaptateur et de traducteur. Son travail le plus réussi est, ainsi, la traduction et l'adaptation des *Histoires tragiques* de Bandello qui avait été construite sur le travail de Boaistuau et augmentée de sept volumes (1564-1582). Ses histoires tragiques sont formellement très intéressantes dans la mesure où elles rendent compte de toute l'expérience de l'auteur en matière d'historique et de poésie ; mais c'est surtout l'influence dramatique qui est remarquable tant dans les sujets traités ou réexploités qu'à travers le choix des procédés stylistiques de théâtralisation du récit et des scènes de dialogues. Shakespeare a également trouvé l'inspiration dans une de ces nouvelles pour construire la fameuse tragédie d'Hamlet.

Les années 1580 : Les auteurs de la deuxième génération (ou la formalisation du genre) :

- **Vérité Habanc** (?- ?) *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques* en **1585**.

Il n'est conservé que très peu d'informations sur ce « Gentilhomme Xainctongeois » dont l'originalité se manifeste essentiellement par la dualité de son œuvre. Le recueil d'histoires dont on ne connaît qu'un seul exemplaire conservé à la bibliothèque de l'Arsenal, devait constituer selon J.-C. Arnould et Richard A. Carr, *le huitième tome des histoires tragiques* ce qui le place dans le sillage des adaptateurs de Bandello, après Boaistuau et Belleforest. Son recueil est des plus hétérogènes du fait, justement, de cette alternance entre nouvelles dites « tragiques » et d'autres dites « comiques ». Cette « hésitation » témoigne toutefois, qu'en 1585 le genre de l'histoire tragique avec ses principes canoniques du pathétique sanglant n'est pas encore bien défini et marque ainsi une charnière sur les choix qu'ont finalement opérés les auteurs pour la postérité du genre, à savoir l'exclusivité « tragique ». Ainsi, sont présentées dans ce recueil, huit histoires, très différentes les unes des autres, avec une alternance de style, de ton et d'influences décelables. *Tantôt c'est l'esprit du fabliau ou de la satire antiféministe, la misogynie la plus convenue, tantôt l'évocation ambiguë de passions*

dévorantes ou les épanchements verbeux confinant au pathos…[44] On y signale d'interminables péripéties romanesques et chevaleresques mettant en évidence des influences telles que le *Roland furieux,* ou l'*Amadis des Gaules* mais aussi la tradition pétrarquiste. La syntaxe est torturée et la progression narrative « laborieuse »[45] mais l'on peut y retrouver l'écho des conflits, des préjugés misogynes et des préoccupations religieuses, morales et sociales de l'époque.

- **Bénigne Poissenot** (1558- ?) *Nouvelles histoires tragiques* en **1586**.

Auteur de deux recueils de nouvelles, *l'Esté* en 1583, précédant les *Nouvelles histoires tragiques* en 1586, Bénigne Poissenot, d'humeur saturnienne, est obsédé par les caprices de la Fortune, thème qu'il situe au cœur des ces histoires, et qui deviendra, par la suite, le principal ressort dramatique du genre. Hanté par la notion de vicissitude, de changement soudain et inattendu, Poissenot s'embrouille pourtant quelque peu dans les exigences morales de l'histoire en changeant, par exemple, le critère moral annoncé dans l'argument. Le récit est ainsi fortement hétérogène et les composants traditionnels de l'histoire tragique se juxtaposent et interagissent entre eux. Chez Poissenot, des facteurs entrent également en jeu et modifient la structure habituelle de l'histoire tragique en s'inspirant du plaidoyer ou du rapport de fait judiciaire. En outre, un brouillage important est opéré entre représentation du vrai et de la fiction qui semble remonter à Bandello. Stylistiquement, cet auteur se caractérise par l'ampleur des phrases, suscitée grâce à l'adjonction de synonymes ou de syntagmes équivalents dans la crainte d'une phrase trop maigre. L'œuvre de Poissenot, idéologiquement conservatrice, montre le déclin des pratiques univoques de la narration du récit « tragique » à la fin du XVIe siècle, faisant naturellement écho aux menaces d'effondrement qui pèsent sur la monarchie française à cette époque.

[44] Propos de Renaud Michel, article paru dans le bulletin de l'association sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance, année 1990, volume 30, numéro 1, p.93.
[45] *Idem.*

Les années 1610-1630 : Les auteurs de la troisième génération (l'âge d'or de l'histoire tragique) :

- **François de Rosset** (1570-1619)**,** *Histoires tragiques* en **1614**.

De la vie de Rosset, on sait peu de choses, ce polygraphe, qui publia une trentaine d'ouvrages, parmi lesquels des recueils de poésies et des traductions (Arétin, Cervantès, Boiardo...), fut, grâce à sa production romanesque, un auteur à succès. *La renommée de ses récits franchit les limites du siècle.*[46] La reine Marie de Médicis lui ordonne même la composition d'une pièce-ballet : *Le Roman des chevaliers de la* gloire, à l'occasion des mariages espagnols. Ce sont pourtant ses *Histoires tragiques de nostre temps*, publiées en 1614 et augmentées de vingt-trois nouvelles jusqu'en 1619, qui eurent une longue fortune éditoriale[47], à défaut de recueillir l'estime des écrivains du premier XVIIe siècle (Sorel, Balzac, Maynard — Camus faisant exception). Rosset est celui qui élève certainement le genre à son plus haut degré de perfection narrative et de régularité. Il y a bien un « avant » et un « après » Rosset. Les grands thèmes s'y retrouvent : violence et sexualité, désir de vengeance ou encore rhétorique et théâtralité, le tout sur fond d'une actualité brûlante et conflits de la Régence. En outre, il fait la part belle à la dimension juridique, inspirée des « histoires de loi » et des « canards sanglants ». L'esthétique baroque y règne avec la représentation de « tableaux sanglants », descriptions violentes de scènes de massacres, passages très attendus par le lecteur sous couvert d'une morale stricte, où l'on discerne parfois la sensibilité de l'auteur.

- **Jean-Pierre Camus** (1582-1652) avec comme oeuvres majeures : *Les événements singuliers* en **1628,** *Les spectacles d'horreur* et *l'Amphithéâtre sanglant* en **1630,** *Les rencontres funestes, ou fortunes infortunées de notre temps* en **1644.**

[46] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1619). *Op .cit.,* p.6.
[47] On réédita quarante fois les *Histoires tragiques de nostre temps* jusqu'en 1758, dont plusieurs en allemand et une en anglais.

Si Rosset ne s'est fait connaître que par le biais de ces récits, Jean-Pierre Camus est avant tout un homme d'Eglise, réformateur. Evêque de Belley, ami de Saint François de Sales, il montre une grande hostilité envers les moines et les mendiants et attaque souvent leur paresse et leurs mauvaises mœurs dans ses écrits et dans la chaire. Ne se voyant pas soutenu par Richelieu, il donne sa démission, après avoir dirigé son diocèse pendant vingt ans et avoir été député du clergé aux Etats généraux de 1614. Retiré dans son abbaye près de Caen, il met son zèle pieux au service des pauvres et écrit plus de deux cents volumes. Ses récits tragiques largement inspirés du genre dramatique, et déjà largement pressenti chez Rosset, affirment leur positionnement théâtral et spectaculaire chez Camus, avec des titres comme *l'Amphithéâtre sanglant* ou *les spectacles d'horreur*, présentent des qualités littéraires certaines. Comme le souligne Christian Biet :

> Le projet de Jean-Pierre Camus est d'édifier par l'horreur. C'est ainsi que toute l'histoire tragique culmine dans une catstrophe particulièrement sanglante. Le narrateur insiste sur la durée et l'intensité des douleurs, sur la lenteur de la mort. Dans la perspective doloriste qui est la sienne […] la catstrophe finale ouvre sur le Salut.[48]

Faisant de la lecture de divertissement une arme contre elle-même, Camus est également à l'origine de « l'histoire dévote», genre voisin de l'histoire tragique, dans laquelle il se sert du récit plaisant comme d'un instrument missionnaire de la foi catholique dont le dessein vise essentiellement la correction des esprits face au roman sentimental, pervers selon lui, dans la mesure où il entretient le narcissisme du lecteur dans l'identification avec le héros. Le lecteur, pensant lire une histoire attrayante se voit, en outre, attribuer une subtile « leçon dévote » grâce au discours feint du narrateur. Dans cette perspective, l'œuvre profane n'est pas par avance condamnée mais contribue à lier dimension civile et foi catholique. On retiendra notamment son adaptation des grands mythes au genre de l'histoire tragique tels que l'anthropophagisme, les barbaries de Médée ou encore le supplice du « cœur-mangé ». Ses romans pieux apparaissent

[48] Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle).Op.cit.,* p.227.

surtout comme des « antidotes » des romans d'sentimentaux tels que *l'Astrée* ou *La Clélie*, alors très en vogue, et qui lui valurent le surnom de « Lucien l'épiscopat ».

Ainsi, le genre de l'histoire tragique semble avoir achevé son évolution idéologique et formelle, dans les années 1640, sur une note de contestation esthétique et morale à la façon d'un « anti-genre ». Ces histoires apparaissant comme le miroir négatif des romans sentimentaux où tout semble les opposer que ce soit les thématiques contraires l'amour triomphal chez l'un, entrainant inévitablement une mort atroce chez l'autre, la prodigalité narrative se développant en de nombreux volumes du côté des « romans-fleuves », la préférence pour le récit bref et efficace pour les auteurs des récits tragiques, ou encore les métaphores ampoulées dans le roman d'amour et les figures saisissantes de réalité dans les histoires tragiques. Dans cette perspective de vivacité narrative, le rhétoricien du XVIe siècle Pierre Fabri déclarait : *L'art de abreger est aujourd'huy plus pl[a]isant, car les auditeurs se resjouyssent de ouyr brief et mieulx retiennent* […][49]

Les « canards sanglants », connaissent, pour leur part, une incroyable promotion dans la période inter-séculaire se situant entre les auteurs d'histoires tragiques de la deuxième et de la troisième génération, équivalant à une trentaine d'années, entre 1580 et 1610. Historiquement, face aux conversions massives des français à la religion réformée ayant abouti au paroxysme de la Saint Barthélémy, la machinerie politique de la Contre-Réforme met en place une stratégie politico-communicationnelle très élaborée, omnipotente et formellement protéiforme. La distribution massive de ces bulletins apparait certainement comme une des stratégies les plus pernicieuses que l'Eglise catholique ait pu mettre en place pour manipuler le peuple. Formellement, ces récits sont organisés selon un schéma structurel invariant créant ainsi l'accoutumance au texte, au terme duquel le coupable est systématiquement puni par la justice des hommes ou directement par la justice divine. Utilisant l'appât du récit bref, à la mode au XVIe

[49] Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520), dans Société des bibliophiles normands. Publié avec introduction, notes et glossaire, par A. Héron- Le Fèvre, 1889 pour le « Premier livre », p. 73.

siècle, mais aussi et le goût prononcé des lecteurs pour les histoires horribles, les auteurs des « canards sanglants » parviennent à capter massivement l'attention d'un lectorat populaire auquel on propage les dogmes ultra-catholiques de l'Eglise post-Tridentine. En revanche, ils ne peuvent, pour leur part, justifier d'une paternité (re)connue ; rédigés aux quatre coins du pays mais largement inspirés par les récits extraordinaires ou monstrueux situés dans les campagnes profondes ou dans les pays voisins, ils présentent une structure quasiment invariante, fonctionnant sur un même « patron narratif » : titre-synthèse, mise en garde, transgression, description fatale, moralité ou prière. Une fois ce schéma élucidé, c'est la nature des thèmes relatés et leur (ré)écriture qui reste le principal critère de classement. Enfin, la troublante correspondance, tant dans les thèmes exploités que dans la forme déployée avec l'histoire tragique, sera un des points de convergence analytique de cette étude.

Limites du sujet

Dans la mesure où il s'agit d'une étude générique comparée, il va de soi que face à l'ampleur de la production écrite, des choix ont été opérés dans la sélection des récits traités ; choix contraints pour les « canards sanglants » où le recueil de Maurice Lever nous sert de support exclusif, étant le seul à rassembler les faits divers sanglants relatifs à notre période, choix subjectifs pour l'œuvre de Jean-Pierre Camus qui comporte pas moins de dix recueils d'une quarantaine de récits écrits entre 1630 et 1644.

En revanche, lorsque nous avons eu recours aux méthodes statistiques, graphiques et quantitatives, c'est toujours à partir de corpus intégraux que nous avons effectué nos calculs, sans quoi ceux-ci n'auraient eu aucune valeur scientifique. Cette méthode encouragée par la démarche résolument moderne de notre laboratoire a permis de rassembler un grand nombre de textes et de présenter visuellement des résultats que nous avons pu commenter. Ces graphiques ont été spécifiquement exploités pour les études comparatives de formes ou d'occurrences notoires.

Enfin, malgré l'inépuisable source de recherche véhiculée par le sujet et les supports sollicités, il a fallu se tenir aux strictes limites imposées par le cadre de la

problématique afin de maintenir la vigueur de la démonstration. C'est pourquoi, lorsqu'il nous a semblé bon de mentionner des éléments périphériques ou contextuels nous l'avons fait en note de bas de page ou nous avons dirigé le lecteur vers les ouvrages référencés ou les liens les plus appropriés.

Méthodologie de la recherche

Notre étude se veut avant tout comparative, mettant en regard deux expressions littéraires réunies sous l'égide du tragique. C'est donc par l'observation minutieuse des textes que nous opérons, des choix lexicaux, grammaticaux, formels et thématiques. Nous les confrontons dans un souci de non discrimination d'un genre par rapport à l'autre puisque c'est bien vers un esprit de convergence formelle que nous souhaitons conclure cette étude. Cependant, il a été nécessaire, lors d'un premier chapitre d'expliciter individuellement les caractéristiques de l'histoire tragique et du « canard sanglant » au lecteur afin d'en exploiter les perspectives qui permettront de les envisager communément.

Choix rédactionnels

La grande hétérogénéité des éditions présentant les œuvres de notre corpus nous a invité à être le plus fidèle possible au texte source lorsque cela était possible. C'est pourquoi, si la graphie de l'époque avec les symboles d'imprimerie caractéristiques ont été traduits, l'orthographe propre au XVIe siècle, que l'on retrouve notamment chez Droz, a été conservée par souci de rigueur et d'authenticité avec la langue de l'époque.

En ce qui concerne les choix proprement rédactionnels, nous avons opté pour une disposition moderne en nous appuyant sur les recommandations de Fondanèche :

> Un usage un peu désuet, datant de l'époque où les mémoires et les thèses se tapaient encore à la machine à écrire, fait apparaître les citations en caractères romains, encadrés de guillemets. C'est sans doute là une coutume un peu désuète […] Il semble donc que, maintenant, pour répondre à une esthétique un peu novatrice, on puisse faire figurer ces citations directement en italique, en supprimant les guillemets. On les distingue mieux et l'on est alors mieux à même de voir ce qui est citation et ce qui est de votre cru.[50]

Les citations courtes (moins de trois lignes) seront donc en italique et les autres détachées du corps du texte, interligne 1 en décrochage 1cm du bord et 1,5 à l'alinéa, en italique. Les œuvres citées en notes de bas de page seront présentées lorsqu'elles apparaissent une première fois avec l'intégralité de leurs références, telle qu'elles le sont dans la bibliographie, puis l'auteur, le titre et les numéros de pages serviront de mention avec un rappel en *op.cit.*, *idem* et *ibid.* si les mêmes références sont subséquentes.

Plan

Quatre mouvements de réflexion nous permettront de comprendre les influences génériques, la composition formelle puis thématique et enfin, la portée du genre de l'histoire tragique mis en regard du « canard sanglant » dans les dernières décennies du XVIe siècle et les premières du XVIIe.

Dans un premier chapitre, les problèmes génériques, ainsi que les postulats structuraux établis par la critique autour des deux genres, seront soulevés et débattus. En outre, les fondements ainsi que les influences génériques plurielles qui ont fait de ces récits tragiques un « genre éponge »[51], seront étudiées. Nous verrons comment l'histoire tragique et le « canard sanglant », en quête de noblesse, ont su exploiter les marques formelles les plus pertinentes aux genres les plus estimés à l'époque afin de se forger un nom et une réputation.

Dans un second temps de réflexion, et grâce à une approche pragmatique, les convergences structurelles de ces récits seront étudiées, dans ce qu'elles relèvent du conte et de l'histoire de loi jusque dans les choix phrastiques proprement employés. Au

---

[50] Fondanèche, Daniel. *Rédiger un mémoire professionnel, de master ou une thèse* (2e édition conforme au LMD). Paris : Vuibert, 2006, p.73-74.
[51] Expression de Thierry Pech dans *Conter le crime. Op.cit.,* p.109.

moyen de graphiques statistiques nous pourrons notamment observer des résultats précis et visuellement explicites afin d'en extraire des conclusions sur les unités encadrantes de ces récits. L'hétérogénéité énonciative, aux sources du discours polyphonique, sera étudiée plus précisément, puisque c'est l'ambigüité du message véhiculé auprès de lecteur qui crée ce conflit d'intentions qui est propre aux deux genres et que le texte peine à révéler. Dans une troisième sous-partie il sera étudié les choix esthétiques qu'ils soient maniéristes ou baroques et les procédés du métalangage qui sont propres aux récits épouvantables et sanglants. Enfin, une dernière section examinera les procédés grammaticaux microstructuraux relatifs à la phrase, notamment ceux introduisant la cause et de conséquence, dans leur manière d'appréhender la convergence de tous les principes narratifs vers la catastrophe finale.

Dans un troisième chapitre, le cadre d'exécution et la typologie des crimes recensés seront étudiés. Quels sont les motifs récurrents dans les récits épouvantables? Qu'ils soient proprement séculaires ou réécritures contemporaines de mythes. Ces observations nous invitant à nous interroger, avant cela, sur la place accordée au réel et à la vérité dans ces récits. Lors de la classification des crimes, nous procéderons à nouveau à une étude statistique qui présentera la proportion des crimes utilisés chez les différents auteurs et à différentes époques. Nous pourrons également conclure sur les sujets ou les criminels de prédilection pour les histoires tragiques et ceux pour les « canards sanglants ». A partir des résultats obtenus sur ce chapitre nous serons en mesure d'émettre des hypothèses et de proposer des pistes sur la « chute » du genre de l'histoire tragique reléguée par le fait divers alors même qu'ils n'ont jamais été véritablement en concurrence.

Enfin, un ultime chapitre sera consacré aux cas particuliers génériques, avec les œuvres de Pierre de l'Estoile et Alexandre-Sylvain Van den Bussche. Si leurs spécificités seront étudiées, c'est dans une perspective de convergences stylistiques réciproques que nous conclurons, illustrant ainsi le rayonnement littéraire du récit épouvantable et sanglant à cette époque.

Chapitre I

POSTULATS GENERIQUES RELATIFS AUX DEUX GENRES

A) L'histoire tragique : entre adaptation et innovation

1) Postulats génériques initiaux

a) Etat des lieux et perspectives

Il est intéressant de constater qu'aujourd'hui, après bien des siècles de réflexion, la question des genres est encore problématique malgré les multiples approches et tentatives de normalisation depuis *La Rhétorique* d'Aristote jusqu'aux critiques plus contemporains, tels que Jean-Marie Schaeffer ou Antoine Compagnon. La littérature dite « brève » se caractérise par une incroyable multiplicité de subdivisions qui résistent volontiers à un cadre formel strict.

Au milieu du siècle dernier, les publications scientifiques consacrées à l'histoire tragique ou aux « canards sanglants » étaient quasi inexistantes. Cette situation d'oubli ou de désintérêt affecte encore le genre aujourd'hui, ceci étant renforcé par son évacuation de l'enseignement scolaire, vecteur essentiel de rayonnement[52]. Il a fallu attendre que les études formalistes et structuralistes réhabilitent le « récit bref » au cœur de la recherche littéraire. Comme le déclarait Propp à propos des contes russes qu'il a si méthodiquement analysés :

> Alors que les sciences-physico-mathématiques possèdent une classification harmonieuse, une terminologie unifiée […] la bigarrure, la diversité colorée du matériel que constituent les contes, font que la netteté, la précision, lorsqu'il s'agit de poser et de résoudre les problèmes, ne s'obtiennent qu'avec beaucoup de difficultés.[53]

---

[52] A titre d'exemple, il n'en est fait aucune mention dans l'anthologie de Lagarde et Michard, pourtant ouvrage symbolique du socle littéraire commun au niveau scolaire. En effet, dans l'édition Bordas de 2003, la segmentation en deux volumes (Moyen-âge/XVIe siècle et XVIIe ; XVIIIe siècles) n'est pas propice au positionnement du genre de l'histoire tragique dans l'histoire littéraire puisque celui-ci se situe à cheval sur les deux siècles et ne résiste pas à cette classification certainement liée à des contraintes de format éditoriales.

[53] Propp, Vladimir. *Morphologiija skazki = Morphologie du conte*. Paris : Seuil, 1970, [©1928, Leningrad], 255 p. « Points-Essais », n° 12, p. 11.

Un des enjeux de cette étude consistera à ne pas « forcer » le texte par des classements systématiques, pourtant faciles, dans la mesure où c'est la variété et les effets de modes, fluctuantes par essence, qui semblent régir le récit épouvantable à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle. Dès lors, bien qu'une analyse scientifique rigoureuse nécessite des outils méthodiques adaptés, nous le verrons à travers l'usage de graphiques, il semble important de ne pas dénaturer le récit, ou en affaiblir sa portée et sa diversité, à travers une étude systémique inadéquate de surcroît lorsqu'il s'agit d'une étude comparative. C'est, pourtant, à partir des principes formalistes de Propp que nous débuterons, puisque le schéma narratif proposé pour le conte présente des similitudes formelles remarquables avec la structure de nos récits. Aussi, nous nous interrogerons sur la capacité de résistance des théories russes face à l'hybridé de notre corpus.

Parallèlement, nous mettrons en regard de l'article de Roland Barthes intitulé : « Structure du fait divers »[54], avec les soixante-trois « canards sanglants » issus du recueil de Maurice Lever[55]. En effet, l'auteur du *Degré 0 de l'écriture* explicite méthodiquement les rapports de cause « détraquée »[56] qui existent au sein du fait divers épouvantable et qui le rendent si singulier. Ses propos examinent plus précisément le fonctionnement des thèmes entre eux dans le genre, ainsi que les phénomènes syntaxiques qui en découlent mais face à l'épreuve de l'exemple et du nombre, ils montreront les limites.

Des incontournables recherches de Gérard Genette, nous retiendrons essentiellement la notion de « transtextualité » et plus particulièrement ses interprétations relatives à l' « architextualité », dont la définition qu'il propose : *ensemble des catégories générales, ou transcendantes — types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. — dont relève chaque texte singulier* [57] nous servira de fondement pour relier les récits du corpus à un ensemble générique plus vaste.

---

[54] Barthes, Roland. « Structure du fait divers » (1962, *Méditations*), dans *Essais critiques.* Paris : Seuil, 1964, p. 194-204.
[55] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.*
[56] Terme de Roland Barthes dans : *Structure du fait divers*. *Op.cit.,* p.199.
[57] Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Seuil, « Points-essais », 2004, p. 6.

Enfin, nous prendrons en compte les récentes analyses théoriques d'Antoine Compagnon qui ont le mérite de prendre en compte les différents courants critiques qui se sont succédé, tout en les problématisant autour de la notion de genre[58] ; elles apportent l'éclaircissement nécessaire quant à la définition du genre du fait divers et de l'histoire tragique. Ces deux types de récits sont-ils véritablement en mesure de rentrer dans une catégorie générique avec des critères formels convergents et identifiables ? Sont-ils des genres à part entière ou les sous-catégories de l'archi-genre qu'est la nouvelle ?

b) Nécessité d'un ancrage générique

Selon Antoine Compagnon, le genre permet à l'auteur de faire reconnaître son œuvre comme un acte spécifique[59]. En effet, en s'inscrivant dans un cadre défini, l'auteur s'assure de la bonne réception de son œuvre auprès du lectorat connaisseur des grands cadres génériques « scolaires » : roman, théâtre, poésie… Ainsi, son œuvre n'est pas, comme le constate le critique, reconnue comme telle, mais prise pour autre chose, *pour un autre acte de langage*.[60] En effet, le lecteur, par la connaissance préétablie du genre de l'œuvre, s'engouffre mentalement à travers la lecture, dans une voie à l'intérieur de laquelle il attend des principes de régularité formels (une répartition en actes et en scènes pour le théâtre, des personnages, une intrigue pour le roman etc.). L'attente se veut générique et la lecture de telle ou telle œuvre s'apparente davantage à « je lis une tragédie, je lis un roman etc. » plutôt qu'à « je lis *Didon sacrifiant* d'Etienne Jodelle ou je lis *Le Tiers-Livre* de Rabelais ». De ce point de vue, l'œuvre exemplifie un genre, le réalise, constate Compagnon. Certains critiques, farouchement hostiles à la notion de « genre », dénoncent sa trop forte influence sur le lecteur par un encadrement sévère de la lecture. C'est pourquoi, s'il est de bon ton depuis les théories « réceptionnistes », de Jauss et d'Eco notamment, d'inclure pleinement l'instance réceptrice dans le schéma de la communication, celle-ci prend toute son envergure au sein de l'histoire tragique et du « canard sanglant ». En effet, cette littérature est

[58] Compagnon, Antoine. *Le démon de la théorie.* Paris : Seuil, 1998. Mais aussi l'ensemble de ses cours à Paris IV mis en ligne sur : http://www.fabula.org/compagnon/genre.php .
[59] http://www.fabula.org/compagnon/genre2.php.
[60] *Idem*.

destinée à un public spécifique avec des attentes particulières ; l'auteur doit avant tout instruire mais également séduire pour être lu et pour cela employer les procédés d'écriture les plus adaptés dans un cadre littéraire encore incertain.

Benedetto Croce oppose « intuition » et « logique ». Selon lui, les catégories génériques pervertissent les réactions du lecteur qui tente de les appliquer à une œuvre particulière ; celles-ci le font passer d'une réaction intuitive à une réaction logique. Dès lors, toute classification générique de la littérature fait violence à la sensibilité du lecteur et à l'individualité de l'objet. Toute œuvre véritable brise les lois génériques ; la recherche de classifications formelles est donc non pertinente et dangereuse. *Tout véritable chef-d'œuvre a violé la loi d'un genre établi, semant ainsi le désarroi dans l'esprit des critiques, qui se sont vus dans l'obligation d'élargir ce genre*.[61] En réponse à ces réserves issues d'un certain radicalisme malmenant l'autoritaire rhétorique classique, Antoine Compagnon propose d'observer les genres primitifs, collectifs et dégagés de toute responsabilité artistique liée à un seul auteur tels que les contes ou les légendes desquels il est néanmoins possible d'extraire une logique narrative ou fonctionnelle. La dénomination générique du terme est suffisamment complète pour ne laisser que peu d'inattendu au lecteur.

Aussi, il est possible de voir dans l'appellation générique : « histoire tragique » un ensemble de références faisant appel à une tradition littéraire de l'exercice de la morale, comme la dimension apologétique développée chez Plutarque qui met en exergue la valeur des actes héroïques d'hommes reconnus pour leur vertu, dans ses *Vies parallèles d'hommes illustres* et plus encore dans les *Moralia*, admirées au XVIe siècle par des auteurs comme Rabelais, Erasme, La Boétie ou Montaigne, mais renversée dans le négatif, dans nos récits. Ceux-ci se sont, en effet, adaptés à une époque où la violence a servi de modèle au pouvoir, prennent à contrepied ces modèles pour présenter des personnages vicieux et déduire de leurs excès une morale de bonne conduite. La fiction s'empare également de ses sujets et comme le note Maurice Lever : *on sait trop bien la confusion qui règne à cette époque entre des mots comme « Histoire »*, « *Nouvelle » ou « Mémoire » pour se fier aveuglément aux titres et aux sous-titres.*[62] Vers 1550, quand

[61] Propos datant de 1902, repris dans Genette, Gérard, Torov, Tzvetan. *Théories des genres*. Paris : Seuil, 1986, coll. « Points », vol.81, p.41.
[62] Lever, Maurice. *Le roman français au XVIIe siècle.* Paris : P.U.F., 1981, p.14.

apparaissent les premiers spécimens français des histoires tragiques avec comme auteurs Boaistuau et Belleforest, l'histoire est déjà tombée en désuétude. Aussi, la volonté de réhabiliter le terme pour ces récits qui allaient devenir « à la mode » participe d'une volonté de différenciation avec le terme « nouvelle » très implanté dans la littérature de l'époque et qu'un certain nombre d'œuvres revendiquent comme *Les cent nouvelles nouvelles* (vers 1460) *Les propos rustiques* de Noel du Fail (1547), *Les nouvelles récréations et joyeux devis* de Bonaventure Des Périers (1558), ou l'*Heptameron* de Marguerite de Navarre (œuvre commencée en 1516). Au XVIe siècle, l'historiographie, que certains auteurs d'histoires tragiques ont pratiquée (c'est le cas notamment pour Belleforest qui fut historiographe d'Henri III), était considéré comme *un miroir reflétant une condition humaine éternelle*[63]. *S'inspirant de cette tradition didactique et morale, l'histoire tragique, à l'intrigue savamment perverse, offre* [un] *miroir où le lecteur doit voir quelques conséquences du péché*.[64] Le *Dictionnaire du Moyen français*[65] définit l' « histoire » comme des récits, en rapport avec l'Histoire, ayant une portée universelle et visant à instruire le lecteur. Ainsi, les adaptateurs des *Novelle* de Bandello, n'ont pas effectué un « simple » travail de traducteur, ils ont réadapté le genre en créant une nouvelle « matière »[66] typiquement française en excluant notamment les narrations facétieuses et comiques de l'œuvre de Bandello. Si le critique G.A. Pérouse déclare, à juste titre, que dans les premières années du XVIIe siècle, *la nouvelle s'apparente davantage à un roman bref qu'au récit d'un fait divers* [67], la disparition du genre de l'histoire tragique en tant que tel n'est effective qu'après la seconde moitié du XVIIe siècle, puisque Claude Malingre en 1641, et Jean-Nicolas Parival en 1656 sollicitent encore la dénomination générique d' « histoires tragiques » pour leurs récits. L'effort de « francisation » est donc réel et participe de cette constitution d'une littérature « nationale », chère au XVIe, dans la mesure où des auteurs comme Poissenot ou Habanc se revendiquent certes de Boaistuau et de Belleforest mais soulignent également leurs efforts dans leur propre adaptation des récits, au-delà de la traduction.

---

[63] Jouanna, Arlette. *Histoire et dictionnaire des guerres de religions*, Paris : Robert, Laffont, 1998, p.975.
[64] Fauskevåg, S.E. « Violence et sexualité dans le roman baroque français chez François de Rosset et Jean-Pierre Camus », Orbis litterarum, Oslo, 1979, 34, p.11.
[65] Greimas, A.J. et Keane. *Dictionnaire du Moyen français : la Renaissance*, Paris : Larousse, 1992.
[66] Dans le sens médiéval de « matière » (la Matière de Bretagne, par exemple.)
[67] Perouse, G.A., *Nouvelles françaises du XVIe siècle. Images de la vie, du temps.* Genève : Droz, 1977, p.470.

Tout ceci fait bien évidemment défaut au « canard sanglant » qui souffre d'une absence de paternité du fait de son anonymat chronique. C'est la fidélité à un schéma structurel bien déterminé qui lui assure le succès. Bien plus tard, en 1800, dans *Les crimes de l'amour*, nouvelles héroïques et tragiques, Le marquis de Sade fait écho aux mêmes principes : *à l'égard du traducteur, à Dieu ne plaise que nous lui enlevions son mérite ; mais il ne fait valoir que nos rivaux ; et ne fût-ce que pour l'honneur de la patrie, ne vaut-il pas mieux dire à ces fiers rivaux : et nous aussi nous savons créer.*[68]

Une fois les codes du genre acquis par les auteurs et les lecteurs, il est plus aisé de se démarquer en créant des écarts.[69] Ceci, contrairement au fait divers sanglant qui semble séduire le lecteur par son attractivité générique, simple et constante. La théorie de Croce s'effondre alors puisque sans cette étiquette générique de « fait divers » aux principes littéraires induits et acquis par l'expérience de lecture, ces récits, très peu crédités, ne seraient jamais devenus aussi populaires, encore à l'heure actuelle.

Ainsi, non-issus de l'antique répartition aristotélicienne des genres « nobles » composée de l'épopée, de la tragédie et, de façon plus ténue, de la comédie, émergeant dans une époque en pleine émancipation linguistique et littéraire mais réhabilitant les thèmes issus de l'Antiquité, l'histoire tragique et le « canard sanglant » ont du mal à se positionner dans le contexte littéraire de l'époque soumis au mécénat royal, alors-même que le roman est encore considéré comme un genre « bas ». C'est pourquoi, un auteur comme Rosset, ami de Desportes et de Malherbe est aussi auteur de recueils poétiques « conventionnels »[70] qui lui permettent de s'assurer une reconnaissance officielle par ses pairs. Deux indices majeurs semblent le confirmer : en ce qui concerne l'histoire tragique, si certains auteurs, notamment de la troisième génération comme Rosset ou Camus, se sont davantage fait remarquer dans l'histoire littéraire par la qualité de leur style, les dimensions de « continuité », d' « œuvre souche » ou de « réécriture » restent

[68]Sade, Donatien-Alphonse-François. (Comte de Sade, dit Marquis de). *Les crimes de l'amour. Nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans* (1800). Paris : Gallimard, 1987 p.50.

[69] Rappelons qu'en 1585, Vérité Habanc, auteur de la deuxième génération, avec ses *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques*, témoigne encore à cette époque, de l'hésitation du genre sur le registre à adopter pour les histoires. Dans ces conditions, on pourrait alors, à juste titre, s'interroger sur l'éventualité d'un registre tragi-comique pour ce genre. Néanmoins, le fait que l'issue des *histoires tant tragiques que comiques* soit exclusive, sans combinaison possible, (soit heureuse, soit malheureuse) rejette cette interprétation.

[70] François de Rosset est l'auteur des *Délices de la poésie française* en 1615, dont ses *Paranymphes*, exhalant tant Malherbe que Ronsard. Auteur des *Lettres*, il s'exerce là encore dans un genre dont les principes sont connus et acquis du public.

essentielles pour ce genre dans la mesure où chaque auteur a conscience qu'il écrit un recueil dans la continuité de tel autre, à partir des histoires de, etc. En effet :

> Rosset affirme son indépendance à l'égart des modèles aristotéliciens de l'Histoire […] sortes d'histoires exemplaires où les grands de ce monde subissent des revers de fortune) qui est encore très en vogue au début du siècle. Il se propose d'exploiter la veine tragique en offrant des sujets d'actualité, advenus « dans nostre temps », le plus souvent puisés dans des « canards d'information » et les chroniques judiciaires.[71]

Ceci se manifeste concrètement dans le choix des titres des recueils tels que *Histoires tragiques de nostre temps* (de François de Rosset) ou *Nouvelles histoires tragiques* (de Bénigne Poissenot), qui insistent, certes sur la dimension novatrice d'adaptation française du recueil, mais en maintiennent aussi une continuité certaine. On se trouve alors dans la situation d'une littérature en vogue qui évolue selon les principes d'une tradition qui n'a pas été définie. En outre, on ne saurait négliger les racines de l'histoire tragique en France qui repose, grâce à Pierre Boaistuau, sur le principe de traduction des œuvres de l'italien Matteo Bandello. En ce qui concerne le « canard sanglant », retranscription plus ou moins aléatoire de récits oraux, de légendes populaires, d'histoires « de village », l'étude des « palimpsestes », des récits-sources est plus périlleuse, mais on sait qu'ils existent. L'absence quasi-systématique de signature de ces feuillets, puisque plus tard la personne physique et morale du journaliste prend sa place, témoigne bien, non seulement de l'effacement de l'auteur (mais pas du narrateur), mais aussi de toute volonté de style personnel. Dès lors, il s'agit bien avec le « canard sanglant », d'un genre présentant une forme permanente, qui se trouve renforcée dès ses débuts par une « massification » éditoriale due à une puissante volonté de propagande. Par conséquent, pouvons-nous parler réellement de « littérature » ? C'est ce que nous tâcherons de démontrer en insistant sur l'élaboration d'une structure spécifique avec des étapes et des thèmes attendus. Ainsi, le choix d'une approche critique « intertextuelle »

---

[71] Vaucher Gravili, Anne de. *Loi et transgression, les histoires tragiques au XVIIe siècle.* Lecce : Millela, 1982, p.16.

pour ces deux genres, qui reposent principalement sur la continuité historique ou générique, semble approprié.

c) Des histoires didactiques

La place de l'encadrement didactique, si caractéristique, au sein de ces récits reste à interroger. Plusieurs facteurs convergent vers la volonté d'une interprétation foncièrement moralisante de ceux-ci. Tout d'abord, historiquement, nous avons cité Plutarque et les *Moralia* humanistes ; la dimension morale, avec le discours qui l'accompagne, tend à s'introduire dans le genre jusqu'à en faire partie intégrante. En effet, la volonté primordiale de ces récits est didactique : ceux-ci sont amenés à corriger les vices ; la très grande majorité des auteurs précisent leurs intentions dans la préface de leurs œuvres et ne cessent de les rappeler tout au long du récit : *il faut avouer que les accidents tragiques et lamentables sont d'excellentes leçons à l'instruction de la vie.* déclare Rosset.[72] Certains auteurs sont, en effet, très prolixes dans l'établissement de la morale ; c'est le cas de Boaistuau, qui compte, comme nous l'avons dit, parmi les « pères » de l'histoire tragique en France ; en effet, selon lui, les histoires tragiques doivent *servir à l'institution et discipline de la jeunesse de son temps*[73], se situant par là-même dans une intention « supérieure » par rapport aux récits-sources de Bandello qui se contentait de truffer son récit : *je l'ay enrichy de sentences, d'adoptions d'histoires, harangues et epistres*.[74]

Aussi, l'Homme, ses faiblesses, ses emportements sont indéniablement au centre de ces récits et en constituent le principal moteur narratif, vices que Saint Augustin rassemble dans son « triangle des concupiscences » : volupté, orgueil et curiosité : *C'est généralement en ces branches que l'injustice se partage : il n'en est point qui n'ait pour*

[72] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1619). *Op.cit.*, p.35.
[73] Boaistuau, Pierre. *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise* (1559). Paris : Honoré Champion, « Société des textes français modernes », 1977, p. XLIX.
[74] *Idem.*

tige conjointement ou séparément l'orgueil, la curiosité et la pente aux plaisirs sensuels.[75]

Par cette dimension polymorphique intégrant discours moral, esthétique issue du drame mais aussi par les marques d'une vraisemblance certaine dans la représentation de la violence, c'est le conflit générique qui s'impose aux dépens de la stabilité. En recadrant les genres de l'histoire tragique et du « canard sanglant » dans l'art de la Renaissance, après une hiérarchie explicite des grands genres (narratif et dramatique), la classification se perd dans une *poussière de petites formes*[76] dont ils semblent faire partie. Antoine Compagnon remarque par là-même, qu'il y a pourtant une « dominante » dans l'art d'une époque. Au XVIe siècle, il s'agit bien de *l'ut pictura poesis* horacien qui consiste en ce que l'art doit, certes, « plaire et enseigner » mais doit également remuer les cœurs par son adéquation avec la vision du réel. Les fameuses représentations des « tableaux sanglants », si singulières au récit tragique, tendent à le prouver, grâce au procédé de l'hypotypose. De même, le critique remarque également que :

> Les Arts poétiques sont de plus en plus nombreux à la Renaissance, mais on ne saurait parler d'un système des genres, suivant Gisèle Mathieu-Castellani (La Notion de genre à la Renaissance, p. 21). Sous le nom de genres, on parle de genres d'écrire, comme l'épigramme, le sonnet ou l'épopée, c'est-à-dire de structures formelles, mais aussi de genres de style. [77]

d) La communion du tragique et du vraisemblable

L'histoire tragique et le « canard sanglant » semblent appartenir à cette catégorie de « genre de style » dans la mesure où les épithètes « tragique » et « sanglant » situent les récits selon une esthétique particulière. Il est néanmoins intéressant de remarquer que le terme de « genre » est relativement absent pour tout ce qui n'a pas été cité chez

---

[75] Saint Augustin. *Les Confessions.* Université de Gand : chez Pierre-Alexandre Martin, 1741, Livre III, chapitre XVIII, p.119-120.
[76] Expression de Gérard Genette.
[77] Antoine Compagnon : www.fabula.org/compagnon/**genre**6.php.

Aristote : Sebillet, par exemple, parle de « sortes » de poèmes. On le retrouve dans *La Deffense illustration de la langue françoyse* de Du Bellay : les « genres de poèmes » et *L'art poétique* de Peletier Du Mans : les « g'anres d'escrire » mais ne désigne que des formes secondaires ; alors que le *genus*, qui n'est pas ignoré, est associé précisément à un type d'éloquence, une situation spécifique d'élocution définie par sa matière, mettant en œuvre différentes modalités d'énonciation. Ainsi, nous tenterons de démontrer que par leurs spécificités formelles et la dimension prolifique qu'ils engendrent, l'histoire tragique et le « canard sanglant » peuvent se rassembler autour d'une telle étiquette et obtenir, par conséquent, la légitimité qui en découle.

Enfin, tout comme Ronsard est soucieux de définir le « beau stille bas », d'Aubigné caractérise ses *Tragiques* par un style : « bas et tragique » pour *Misères* ; « moyen mais satyrique » pour *Princes* ; puis « tragicque moyen » pour *Les Feux* et *Les Fers* et « tragicque eslevé » pour *Jugement.* La notion de style apparaît ainsi essentielle pour déterminer la nature de l'œuvre aux XVIe et XVIIe siècles. Les histoires tragiques s'illustreraient par un style « bas et tragique » tant par les sujets populaires et domestiques qu'elles développent que par la forme pour laquelle elles optent (prose narrative) mais « tragique » par le sujet.

Antoine Compagnon conclut sur le fait qu'un message est toujours particulier, mais il est aussi paradigmatique, ou typique. Tel serait le rôle des genres dans la réception. *Le genre historique est un ensemble de normes, de règles de jeu qui renseignent le lecteur sur la façon dont il devra comprendre le texte. Le genre est une instance qui assure la compréhension du texte du point de vue de sa composition et de son contenu*[78]. Ainsi, l'élaboration d'une structure générique tend à assurer la perceptibilité de l'œuvre et de son message par le lecteur qu'il semble nécessaire de conduire, en vue du fil moral déterminant dans nos récits épouvantables et sanglants.

Ainsi, la notion de « style tragique » semble particulièrement appropriée dans la mesure où elle met en évidence les convergences stylistiques communes de l'histoire tragique et du « canard sanglant » tout en conservant les particularités formelles propres à certains récits qui ne répondent pas à tous les critères que le genre sous-entend. Par

[78] Stempel, Wolf-Dieter. *Aspects génériques de la réception.* Paris : Seuil, 1986, p.170.

ailleurs, la question de l'évaluation et de la place de la morale dans ce type de récit invite le critique à s'interroger : l'histoire tragique peut-elle être considérée comme un genre apologétique ? Pourtant, l'introduction systématique du discours moralisant, harcelant répétitivement le lecteur à quasiment chaque segment de phrase, laisserait à penser que les auteurs de ces récits redoutent conséquemment la censure du fait des représentations décomplexées du vice sous toutes ses formes. Ainsi, différents moyens sont mis en œuvre pour essayer de justifier la « bonne foi » de ces récits qui ne justifient peut-être pas leur popularité par ce biais là.

C'est à partir du cadre historique de ces récits que nous abordons notre étude. Si la critique contemporaine tend à rejeter ce type d'approche, la singularité de ces récits épouvantables n'est pas sans rappeler les troubles particulièrement violents des guerres civiles qui secouent le pays pendant plus de trente ans à la fin du XVIe siècle. Les textes y font souvent échos de manière plus ou moins explicite et c'est un *leitmotiv* du narrateur de s'épouvanter du vice de son siècle. L'étude du contexte historique trouve donc toute sa place dans une perspective d'étude approfondie de ces récits.

2) Une époque tragique à la source de la création littéraire

a) Un message politico-religieux

La critique actuelle tend à prendre davantage de précautions dans les rapprochements qui pourraient paraître fortuits (et faciles) entre les récits sanglants et, notamment, les guerres de religion. Il semble, en effet, plus pertinent d'analyser l'influence baroque de la Contre-Réforme et de l'apologétique catholique, véhiculée par le Concile de Trente, comme les référents idéologiques et formels pour l'histoire tragique et le fait divers sanglant.

Dans son ouvrage intitulé *Le massacre objet d'histoire*[79], David El Kenz relève la réflexion de Montaigne qui écrit que l'invasion du religieux dans les affaires publiques génère le dérèglement social d'où jaillit la cruauté massacreuse des hommes qui pourrait

[79] El Kenz, David. *Le Massacre, objet d'histoire*. Paris : Gallimard, 2005.

être à l'origine de la Saint-Barthélémy. Constat identique pour Anne de Vaucher Gravili qui observe que : *les histoires tragiques portent encore la marque des grands conflits religieux, politiques et sociaux du siècle précédent mais en même temps elles témoignent d'une lente et progressive restauration de l'autorité monarchique au lendemain des guerres de religion*.[80]

Ainsi, s'expliquerait *le sentiment de précarité de la vie qui se caractérise chez les hommes de cette époque par une agressivité brutale, un besoin immédiat de se faire justice, et en même temps une soif de vivre absolument effrénée*.[81] En cette fin de siècle calamiteuse pour le pays, la littérature n'a jamais été aussi consubstantielle de la politique : l'Etat réclame le sang, le peuple l'offre, la littérature se charge de l'illustrer. Mais c'est dans une optique de soumission à la loi et à l'Etat qu'elle est présentée dans les récits sanglants. C'est en cela que ces histoires semblent préfigurer l'absolutisme du XVIIe siècle ; on passe, en quelques sortes d'une justice individuelle à une justice d'Etat omnipotente et conjointe à une justice divine. La condamnation des coupables au terme de chaque récit apparaît alors comme un impératif sans quoi le lecteur n'y percevrait pas l'ordre du Monde que les auteurs veulent leur inculquer.

Appartenant à la littérature d'un « âge de fer », pour reprendre l'expression de Thierry Pech[82], les histoires tragiques sont précoces : dans les nouvelles du *Décaméron*: il est déjà question d'une journée où des amoureux ont vu leur passion aboutir à une tragique aventure. Thématique reprise dans l'œuvre de Marguerite de Navarre qui met en scène, dans la nouvelle XXXIII, l'histoire tragique d'un double inceste encadré d'un discours moralisant.

Les échos directs entre les récits sanglants et l'Histoire sont assez peu fréquents mais les allusions à un événement politique ou à une personne du pouvoir sont elles, plus nombreuses et bénéficient d'une analyse systématique de la part du narrateur qui, le plus souvent, déplore l'état des mœurs de la France de cette époque, tout en louant une époque révolue, complètement idéalisée, et renvoyant à un « âge d'or », celui des règnes de François Ier et de Henri II. Le *laudator temporis acti* est vite devenu un *habitus*

---

[80] Vaucher Gravili, Anne de. *Loi et transgression, les histoires tragiques au XVIIe siècle*. *Op.cit.,* p.24.
[81] Favet, René. *Introduction à J.P. Camus, Trente nouvelles*, Paris : Vrin, 1977, p. 23-24.
[82] Pech, Thierry. *Conter le crime : droit et littérature sous la Contre-Réforme : les histoires tragiques, 1559-1644*. Paris : H. Champion, 2000, p.39.

littéraire pour des auteurs qui sont en charge de corriger les mœurs au regard de temps révolus.

b) Le goût de la violence

C'est essentiellement sur la violence et le goût généralisé pour celle-ci qu'il convient d'insister. On constate ainsi, qu'au fil des années le message des récits épouvantables évolue, *il n'y a plus ce dilemme qui agite le héros comme chez Poissenot, mais on rencontre plutôt un tragique macabre qui veut présenter des faits horribles pour susciter chez le lecteur un sentiment de répulsion.*[83] Les narrateurs des récits sanglants, en quête d'une forme précise de « réalisme » macabre justifient, pour la plupart, la véracité, le « vu » ou le « vécu » des situations décrites. Seul le recours à l'Histoire leur permet alors d'appuyer leurs récits comme des arguments pour peindre « le malheur du siècle », à savoir, la guerre civile, ou chez les auteurs du XVIIe siècle, le souvenir prégnant de celle-ci. C'est pourquoi, un auteur comme Pierre de l'Estoile établit de saisissantes chroniques[84] de leur époque qui constituent un vivier anecdotique, source d'inspiration pour les auteurs de notre corpus :

> [ils] les hacherent et taillerent en pieces. Voilà ce que les trouppes de Monsieur faisoient allantes en Flandres, et les jugements de Dieu menassant les testes des François d'une prochaine vengeance (comme il advint sitot apres) pour tant de meschancetés et barbares crualtés qu'ils commettoient de toutes parts.[85]

[83] Boggio Quallio, Elena. « Structure de la nouvelle tragique de JacquesYver à Jean-Pierre Camus » dans *L'automne de la Renaissance*. XXIIe colloque international d'études humanistes à Tours, 2-13 juillet 1979, Paris : Vrin, 1981, p.209-217.

[84] Ces récits sont étudiés pour leurs similitudes avec l'histoire tragique et le « canard sanglant » au chapitre IV. A. de cette étude.

[85] L'Estoile, Pierre (de). *Journal* (morceaux choisis), extraits du *Journal de Henry III, Roy de France et de Pologne : ou Mémoires pour servir à l'histoire de France* et du *Journal du règne de Henry IV, Roi de France et de Navarre.* Présenté par Madeleine Lazard. Bordeaux : Confluences, 1999, p.35-36.

La violence des milices pillant villages et maisons reculées peut apparaître comme un motif récurrent du quotidien tragique, si l'on s'en réfère également au poème épique du très protestant Agrippa d'Aubigné :

> Elle [la France] dit : « Vous avez, félons, ensanglanté
> Le sein qui vous nourrit et qui vous a porté ;
> Or, vivez de venin, sanglante géniture,
> Je n'ai plus que du sang pour votre nourriture ! » [86]

Les Tragiques, *données au public par le larcin de Prométhée* paraissent en 1616 et ne sont pas sans faire écho au genre-même des « histoires tragiques » tant d'un point de vue idéologique que stylistique avec cette volonté d'imiter le genre tragique. L'auteur, dans cet illustre passage, témoigne également de l'extrême violence des soldats exercée envers les civils grâce au procédé de l'hypotypose et de la description progressive:

> Les reîtres m'ont tué par faute de viande,
> Ne pouvant ni fournir ni ouïr leur demande
> D'un coup de coutelas l'un d'eux m'a emporté
> Ce bras que vous voyez près du lit à coté ;
> J'ai au travers du corps deux balles de pistole. […]
> Ma femme en quelque lieu, grosse, est morte de coups.
> Il y a quatre jours qu'ayant été en fuite
> Chassés à la minuit, sans qu'il nous fût licite
> De sauver nos enfants liés en leurs berceaux,
> Leurs cris nous appelaient, et entre ces bourreaux
> Pensant les secourir nous perdîmes la vie.
> Hélas ! si vous avez encore quelque envie
> De voir plus de malheur, vous verrez là-dedans
> Le massacre piteux de nos petits enfants.[87]

Dans sa première histoire, François de Rosset restitue l'arrestation et la condamnation à mort des impopulaires conseillers de la régente Marie de Médicis. Les détails qui environnent l'exécution témoignent visiblement d'une volonté d'orner cette réalité vécue par tout le peuple de Paris, d'un sanglant manteau tragique. La violence du

[86] Aubigné, Agrippa d'. *Les Tragiques* (1616). Paris : Gallimard Flammarion, Livre I, 1968, v.31 à 34.
[87] *Idem,* Livre I, vers 392-408.

peuple qui s'exerce sur les corps du couple Concini est révélatrice de la tension populaire de l'époque.

> Ce disant, il met promptement la main à l'épée et lui en donne au travers du corps, pendant que son frère Persée et les autres qui l'accompagnent, lui percent la tête à coups de pistolet. (…) Le corps de Filotime est cependant trainé par les pieds. On le passe par la grande cour du Palais-Royal et on le laisse en un lieu rempli d'immondices. Après cette exécution faite on se saisit de sa femme Dragontine (…) bourreau acheva bientôt son office et sépara d'un coup cette tête qui a causé tant de mal (…) 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.[88]

Nous voyons que ces trois exemples d'anecdotes tragiques se réfèrent directement aux événements contemporains de l'auteur et du lecteur et puisent dans l'Histoire, l'essentiel de leur source tragique.

c) La renaissance du tragique

Les années de la Régence de Marie de Médicis (1610-1617) et du début du règne de Louis XIII et correspondant à l'époque des auteurs tragiques de la troisième génération (Rosset et Camus), présentent elles aussi des événements politiques majeurs. Le peuple s'inquiète, cette fois-ci, non seulement du rapprochement de la France avec la très catholique Espagne, jusqu'alors crainte, mais aussi de l'influence croissante des deux proches conseillers de la reine (Léonora Caligaï et Concino Concini) conduisant à un soulèvement de la noblesse, qui avait déjà (mal) vécu l'attribution de responsabilités inconsidérées à des sujets proches du pouvoir uniquement pour des motifs personnels comme ce fut le cas avec les « mignons » d'Henri III dont Pierre de l'Estoile relate la mort dans ses chroniques : *Aoust 1579- Mort de Bussy d'Amboise- Le mercredi 19, Bussy d'Amboise, premier gentilhomme de Monsieur le Duc […] fust tué par le Seigneur de Montsoreau.*

[88] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* p. 68-69.

En outre, la reine mère et le roi, son fils, s'entendent mal. Le 24 avril 1617, Louis XIII organise un coup d'État, exile celle-ci à Blois et fait assassiner Concino Concini par le marquis de Vitry, comme en témoigne le récit de Rosset; quant à son épouse, accusée de dominer la reine par ses facultés divinatoires, elle subit un procès de sorcellerie et meurt décapitée. L'auteur prend subtilement parti en soutenant le pouvoir légitime (Louis XIII) mais garde bien de s'engager dans ce que l'on appelle « la guerre de la mère et du fils » tant l'issue a été incertaine. Entre-temps, la reine s'est échappée de Blois de la façon la plus rocambolesque qui soit : c'est une grosse femme, peu agile qu'on descend péniblement par une échelle de corde, au milieu de la nuit, en plein hiver 1619 et qui rejoint Epernon à Angoulême. Ce dernier prépare une nouvelle révolte des « grands », qui éclate en juin 1620, mettant fin à cette guerre familiale. Marie rentre alors à Paris. Elle s'occupe de faire construire le palais du Luxembourg, pendant que Louis XIII est occupé à mater une nouvelle rébellion protestante (1620 - 1622). Le conflit culmine au cours de la « Journée des Dupes », le 10 novembre 1630 où la reine mère essaie d'obliger Louis XIII à renvoyer Richelieu. La scène est si violente que le roi s'enfuit sans rien décider; tout le monde y compris Richelieu croit que Marie a gagné. Mais non, le soir même, Louis XIII fait appeler Richelieu. Tous les partisans de Marie sont alors emprisonnés ou bannis et la reine elle-même, qu'on ne peut exiler brutalement est d'abord enfermée à Compiègne dont elle s'évade en juillet 1631. Elle ne reverra jamais son fils. Visiblement, la vie politique apparaît comme une source intarissable d'inspiration littéraire : une situation romanesque au possible, des péripéties de roman-feuilleton, des personnages tout droit sortis d'une pièce de théâtre et un fond de crise entre amour et pouvoir.

Ainsi, nous ne pouvons négliger le rapport étroit qui existe entre le registre tragique des récits épouvantables, et les cicatrices encore ouvertes de l'Histoire. Ceci justifie, en partie, que notre étude se situe à la charnière de deux siècles puisque les apports idéologiques se recentrent sur une esthétique de la violence propre à la fin du XVIe siècle mais ne trouve leur perfection formelle qu'au siècle suivant. Toutefois, si le romanesque a une influence remarquable chez les auteurs qui ont porté le genre de l'histoire tragique a son apogée, comme Rosset et Camus, il se situe pleinement dans une mode qui n'intervient que dans les dernières années du genre, alors que le registre tragique est un constituant essentiel de l'histoire tragique qui apparaît et disparaît avec

celui-ci. Le style baroque apparaît alors comme le pivot esthétique, le trait d'union idéologique et formel entre l'Histoire et la littérature.

A propos du roman sentimental pré-classique, Bruce Morissette déclare que :

> Le style (baroque ou non) doit répondre aux désirs et aux goûts d'une époque, à sa psychologie émotive c'est-à-dire à sa sensibilité […] l'expression littéraire correspond à une sensibilité, parce que cette sensibilité a produit ces expressions. Mais ces expressions artistiques ou littéraires sont les seules évidences que nous ayons de la sensibilité des époques du passé ; donc, il n'y a pas d'autres méthodes que celles de l'analyse de plus en plus poussée de ces expressions.[89]

Il y a bien la présence d' « un » style baroque présentant des marques d'expressions communes et générateur prolifique de littérature pendant toute cette période. L'histoire tragique, dans sa forme la plus aboutie, (premier tiers du XVIIe siècle), est le résultat d'un travail collectif, et subjectif en même temps, sur le genre : chaque auteur a contribué à le faire évoluer en laissant son empreinte stylistique sur ce qui était au départ un travail de traduction[90]. Alors que l'univers « virgilien » des romans sentimentaux de la même époque évolue dans une temporalité que l'on peut qualifier d'« achronique », se référant à l' « âge d'or » révolu et suspendu, tout semble se précipiter au sein de l'histoire tragique : la volonté d'une esthétique réaliste du récit établit une parfaite *mimésis* entre l'ethos des personnages et les mœurs de la société qui est peinte, toujours dans un espace-temps proche de celui du lecteur. Ainsi, malgré l'effort de développement de l'acte sanglant, caution du « tragique » de ces récits, on peut affirmer qu'ici, l'histoire rejoint l'Histoire. Cohérence sociologique entre les personnages et le lecteur, avec le baroque comme point de convergence, cohérence historique et formelle : l'instabilité du pouvoir monarchique, cinq rois et une régente en quatre-vingts ans[91], se traduit dans les histoires tragiques par un style fondé sur la contradiction, sur la figure rhétorique de l'antithèse mais aussi sur l'hyperbole qui

---

[89] Morissette, Bruce. « Structures et sensibilités baroques dans le roman pré-classique ». Cahiers de l'Association internationale des études françaises, Xe congrès de l'Association, 21 juillet 1958 : p. 88.

[90] Rappel des éléments de l'introduction: l'histoire tragique en France naît avec Pierre Boaistuau en 1559 qui traduit six *novella* « sanglantes » de l'italien Bandello en les « adaptant aux goûts du siècle ».

[91] Rappel : François II (1559-1560), il s'agit en réalité d'une Régence de Catherine de Médicis, Charles IX (1560-1574), Henri III (1574-1589), Henri IV (1589-1610), Régence Marie de Médicis (1610-1617) et les premières années de Louis XIII. Après, le tournant est marqué vers l' « esprit » du XVIIe siècle, l'absolutisme, la fin du désordre des mœurs et du gouvernement.

figure l'apogée de la violence politique et religieuse. Inscrit dans le grand mouvement de la Contre-Réforme faisant suite à la Réforme, l'état d'esprit général est à la surenchère, que ce soit dans la condamnation outrancière des vices jusqu'à la mise en spectacle détaillée du massacre. Le narrateur lui-même, se trouve dans cette situation délicate et paradoxale, si caractéristique du genre, qui consiste à exposer minutieusement un récit sanglant tout en le blâmant et participe ainsi de cette dualité inhérente au genre. Les mœurs et la société de l'époque sont véritablement la clef de voûte de ces récits qui se chargent de blâmer de façon plus ou moins crédule, les perversions mises en spectacle. Le terreau malsain de ces récits engendré par des mœurs corrompues a donné naissance à ces « fruits » d'un entre-siècle, illustrations concrètes d'une idéologie trouble et violente au moyen de divers procédés allant de « l'effet de réel » au style baroque à proprement parler.

3) Cadre littéraire du récit tragique

a) L'univers baroque

D'après Maurice Lever : *loin de constituer un phénomène isolé, ce théâtre funèbre trouve sa vraie signification dans l'univers baroque*[92]. En effet, s'il convient de rendre compte, et c'est le but essentiel de cette étude, des particularités génériques et formelles du récit tragique à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle, il paraît important de restituer ces œuvres dans le grand mouvement esthétique et culturel, qui rayonne dans toute la France à cette époque.

Il n'a pas lieu dans cette étude de retracer la totalité du panorama de la littérature baroque à cette époque, Jean Rousset s'en est magnifiquement chargé dans ses illustres ouvrages sur le propos[93], toutefois, nous nous proposons d'envisager les rapports étroits qui lient nos récits sanglant avec cette esthétique aux effets torturée. La période qui

[92] Lever, Maurice. *Canards sanglants : naissance du fait-divers*. *Op.cit.*, p.27.
[93] Rousset, Jean. *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon :* Paris, José Corti, 1953, 2 vol. ; rééd. 1989 ; *Dernier regard sur le baroque* : Paris, José Corti, 1998 ; *L'Intérieur et l'Extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au 17e siècle* : Paris, José Corti, 1968 ; Michel Jeanneret et Jean Starobinski, *L'Aventure baroque* : Carouge-Genève, Éditions Zoé, 2006 [avec plusieurs essais de Jean Rousset].

nous intéresse, 1559-1640, embrasse l'ensemble du mouvement baroque en France et voit le rayonnement des principaux auteurs de cette époque tels que Sponde, Montaigne, d'Aubigné, Théophile de Viau, Honoré d'Urfé ou Corneille, fidèles à ce modèle résolument ancré dans une dynamique historico-politique. La coïncidence est telle que nous pouvons nous demander si l'histoire tragique et le « canard sanglant » ne sont pas les fruits directs de cette esthétique puisqu'ils naissent et s'éteignent quasiment ensemble.

On sait également que le mouvement baroque est intimement lié au mouvement de la Contre-Réforme qui réaffirme ses principes de « séduction de l'œil » et du « voir pour croire » face aux principes des réformés très ancrés chez certains auteurs comme d'Aubigné avec les *Tragiques, les aventures du baron de Faeneste* ou *Les petites œuvres meslees*) tant l'ampleur du mouvement est important et rayonnant. On constate pourtant un certain affaissement de la culture dans un royaume en proie au « dérèglement » à cause d'un retour offensif de l'apologétique chrétienne depuis le Concile de Trente, qui remonte à l'essor de la mentalité baroque et qui se manifeste par un renouveau de ferveur et de mysticisme, toujours prête à brandir l'étendard contre l'hérésie et l'athéisme dont Saint Vincent de Paul, successeur de Jean-Pierre Camus à l'évêché de Belley, et le père Garasse sont les principaux représentants. *Tout concourt donc à engager les chrétiens angoissés à se placer sous la protection d'une Eglise puissante et miséricordieuse.*[94] Ceci semble à même d'expliquer la présence écrasante du discours prolixe de la morale chrétienne (à travers la voix du narrateur) qui truffe le récit. Comme l'analyse Anne de Vaucher Gravili :

> Les histoires tragiques sont des récits-témoins de cette période de transition où les données d'un monde baroque, fragile, « divers», intensément conflictuel, s'enchevêtrent et s'entrechoquent avec les lignes-forces d'un monde classique, un, sûr, équilibré conforme à l'idée d'un ordre immuable voulu par Dieu.[95]

[94] Vaucher Gravili, Anne de. *Loi et transgression, les histoires tragiques au XVIIe siècle. Op.cit.,* p.12.
[95] *Idem***,** p.13.

Jean Rousset explicite, dans *L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle* (1968)[96], les critères de l'œuvre baroque[97] :

> L'**instabilité** d'un équilibre en voie de se défaire pour se refaire de surfaces qui se gonflent ou se rompent, de formes évanescentes, de courbes et de spirales.
> La **mobilité** d'œuvres en mouvement qui exigent du spectateur qu'il se mette lui-même en mouvement et multiplie les points de vue (vision multiple).
> La **métamorphose** ou, plus précisément : l'unité mouvante d'un ensemble multiforme en voie de métamorphose.
> La **domination du décor**, c'est-à-dire la soumission de la fonction au décor, la substitution à la structure d'un réseau d'apparences fuyantes, d'un jeu d'illusions. [...]

La critique traditionnelle décèle deux types de baroque, l'un dit « joyeux », dans ses manifestations les plus extravagantes (comme nous le retrouvons dans l'*Illusion comique* de Corneille), l'autre est dit « macabre » et renvoie au pessimisme marqué des esprits et à l'inquiétude générale face aux constantes mutations du monde, du *mutatis mutandis* : *à l'aube de l'ère classique, tout ce qui ne tend pas vers l'idéalisme bascule dans le morbide*, note Maurice Lever.[98] Les auteurs de récits tragiques du XVIe siècle composent avec ces deux influences, héritage des nouvelles de la première moitié du XVIe siècle qui alternent récits comiques et tragiques. Aussi, on remarque que des auteurs comme Vérité Habanc et ses *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques* (1585), Jacques Yver, qui, dans son recueil *Le Printemps d'Yver* (1572), classe ses cinq nouvelles selon une logique épique, tragique ou farcesque ou encore le tardif Jean-Nicolas Parival dont le titre de son recueil illustre encore bien cette répartition : *Histoires facétieuses et morales assemblées avec quelques histoires tragiques* en 1663. C'est pourquoi, notre étude considère que le « noyau-dur » de la production de ces récits, se situe au début du XVIIe siècle avec les productions de Rosset et de Camus, qui font exclusivement le choix du tragique. Jean Rousset, dans son ouvrage intitulé *La littérature de l'âge baroque en France*[99] désigne deux figures emblématiques pour représenter l'esthétique baroque : Circé la magicienne assimilée aux métamorphoses et

---

[96] Rousset, Jean. *L'Intérieur et l'Extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au 17^e siècle*. Paris : José Corti, 1968.
[97] Ces procédés sont étudiés au chapitre II, C. de cette étude.
[98] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p.27.
[99] Rousset, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France.* Paris : José Corti, 1954.

au mouvement, et le paon, symbolisant l'ostentation et le décor. Comme le critique le déclare : *le baroque est le transfert légitime des beaux-arts aux arts de la littérature.*[100]

En effet, la dimension picturale est omniprésente dans les histoires tragiques et les « canards sanglants », notamment à travers la séquence descriptive du passage de massacre, incontournable grâce à de nombreux jeux visuels constitué à partir d'adjectifs chromatiques. L'esthétique baroque, apparaît alors comme le vernis stylistique de l'œuvre. La figure de Circé est le premier « visage » du baroque caractérisée par sa duplicité à l'image de Protée. Les *Histoires tragiques* de Rosset introduisent souvent la famille royale au sein de leur récit (histoires I ; II ; XV ; XVI et XVIII) Circé ayant métamorphosé les Argonautes, en leur donnant la forme excentrique de pourceaux, symbolise alors le ballet de la Cour. Celle de Marie de Médicis est instable et soumise à tout instant à un quelconque renversement politique.

b) Le motif de la roue de la Fortune

L'instabilité est au centre de l'œuvre de Rosset ; des péripéties fabuleuses interviennent systématiquement afin de mettre en garde le lecteur contre l'inconstance du monde sur le principe de la « roue de la Fortune ». Dans le prologue de son recueil, Pierre Boaistuau cite Cicéron : *Il n'y a chose plus apte et convenable, pour la délectation du lecteur, que la variété des temps et les diverses mutations de la fortune*[101] ; c'est en cela que ces histoires sont par nature, tragiques. Ce motif omniprésent se retrouve dans tout principe apologétique qui vise à condamner l'arrogance et à louer l'humilité. En renversant les principes que les hommes ont cru acquis : richesse, pouvoir, goût de la transgression, les caprices de la Fortune illustrent non seulement la toute-puissance divine mais aussi la violence de son exécution. La mise en scène de ce motif dans les récits tragiques tend paradoxalement à minimiser la dimension aléatoire du symbole, bien que cela lui soit propre, pour ne s'appliquer qu'à punir ceux qui le « méritent » appuyant là encore l'apologétique catholique qui

[100] Rousset, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France. Op. cit.,* p.8.
[101] *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise* (1559). *Op.cit.,* p.46.

condamne les détracteurs de la foi ou de la monarchie en place. Le titre de la première histoire tragique de François de Rosset l'illustre bien : « Des enchantements et sortilèges de Dragontine, *de sa fortune prodigieuse et de sa fin malheureuse* ». Le thème de la roue de la Fortune est donc instrumentalisé dans ces récits au service du message de propagande de la Contre-Réforme. De part la nécessité qu'elle introduit au récit, un auteur comme Camus la charge *d'une valeur religieuse en utilisant l'anticipation pour révéler, par delà les caprices apparents de la destinée, les voies de la Providence divine, qui conduit les personnages à leur insu : le point de vue du romancier se confond alors avec celui de Dieu.*[102] Dans le *Roman de la Rose* (1420-30), aux puissants, la Fortune perverse fait espérer *honneur et richesse, dignité et hautesse et leur promet stabilité.* Mais c'est pour mieux leur reprendre la vaine gloire qu'elle leur a confiée en faisant tourner sa roue, abaissant le prince au pied du mendiant**.** La roue de la Fortune est donc un thème essentiel de la culture politique, qui sert moins à exalter la force qu'à en borner l'exercice. Elle vaut pour avertissement aux orgueilleux qui ne savent pas écouter la voix des sages, en ce temps où puissance et richesses changent rapidement de mains. Le trouvère parisien Moniot compose ainsi son *Dit de Fortune* à l'occasion de la mort de Pierre de la Brosse, puissant conseiller de Philippe III le Hardi, exécuté le 30 juin 1278: *Fortune de bien haut le fit bien bas choir.*

c) Le choix de la vraisemblance

Pour ces récits tragiques, les auteurs semblent s'être davantage efforcés de créer une « vraisemblance réaliste » qu'une « *mimésis* littéraire » ceci participant de la pédagogie du discours qui n'a pas pour vocation de décrire une situation tragique *hic et nunc* mais de présenter un événement extraordinaire susceptible de se reproduire, de là réside tout le paradoxe, si le lecteur n'y prend garde. En effet, la question de la vraisemblance dans la représentation des faits est somme toute, problématique, dans la mesure où il faut concilier événement extraordinairement cruel et véracité, sans laquelle la portée du discours moral serait caduque. La contradiction baroque prendra la forme suivante : le narrateur « enrobera » de détails incroyables et de mystères un fait

[102] Chupeau, Jacques. « Quelques formes caractéristiques de l'écriture romanesque à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe » dans *L'automne de la Renaissance*. *Op.cit.,* p.224.

historique avéré mais agrémentera de preuves une légende ou une fable imaginée de toutes pièces, ceci, dans le but d'entretenir un doute constant sur les événements que produit la Fortune, cautionnant ainsi, le discours religieux et le maintien du peuple dans la foi. Le rapprochement entre temps du récit et temps de la lecture participe également de la création d'un environnement vraisemblable. Fabri définit le *vray semblable ou probabile,* dans sa *Rhétorique* : *quant la chose chiet a oppinion, ou quant la chose a quelques apparence de vray ou de faulx, comme est des choses accoustumees a advenir, ou que l'en cuide qu'ilz soient, ou qui ont semblence d'estre vrays ou vray semblable.*[103] puis précise que *la narration doibt estre vray semblable ou possible, c'est-à-dire que [le] facteur doibt dire parolles ou choses que les auditeurs puissent croire que il die la vérité.*[104]

Rosset justifie ses choix en ces termes :

> Je me contente de rapporter la vérité du subjet, des lieux ou des provinces où les choses sont arrivées, ensemble le temps à peu près, encore qu'il n'en soit pas trop besoin, puisqu'il n'y a point icy d'Histoire en ce volume qui ne soit advenue depuis vingt ans.[105]

Les « canards sanglants » plus encore que les histoires tragiques, reposent donc sur une esthétique de la vraisemblance, en ce sens où les auteurs souhaitent conférer un cadre qui soit tout à fait acceptable et représentatif au lecteur; stylistiquement, c'est, en quelques sortes, l'hyperbole qui rencontre l'hypotypose. Il est donc important de classer les différents types d'histoires en fonction de leur pertinence afin de mieux analyser leurs spécificités. C'est à partir des titres qu'il nous est possible d'effectuer une première étude quant à la vraisemblance de ces récits, plus particulièrement à partir de ceux offerts par les « canards sanglants ». En effet, nombreux sont ceux qui insistent sur la véracité du propos narré par le moyen d'adjectifs : *histoire véritable, histoire véritable et mémorable, le vrai portrait de…*; certains titres allant même à l'encontre du

---

[103] Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520), dans Société des bibliophiles normands. Publié avec introduction, notes et glossaire, par A. Héron- Le Fèvre, 1889 pour le « Premier livre », p.99.
[104] *Idem,* p. 67.
[105] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps*. *Op.cit.,* p.401-402.

bon sens même pour un lecteur de l'époque: *Discours admirable et véritable d'un fermier qui a été enlevé vif par le diable.* Il y a donc une véritable volonté de produire un « effet de témoignage » ou de « vrai historique ». Il est toutefois difficile d'évaluer le degré de crédibilité que les lecteurs de l'époque portaient sur ces récits. Comme le remarque justement Maurice Lever :

> Sans doute le public populaire prenait-il ces histoires pour argent comptant. Encore que l'accumulation des preuves et des précisions (…) tout cet attirail mis en place à seule fin de convaincre le lecteur révèle une bonne dose de scepticisme de la part de celui-ci, quelque stupide ou crédule qu'il fût.[106]

Véritables récits à part entière ayant une autonomie formelle propre, les unités liminaires que sont les titres, sont étudiées de façon plus complète dans une section qui leur est consacrée. (Chap. II, A, 1).

d) Les limites et le dépassement de « l'effet de réel »

Un certain nombre de paradoxes jalonnent ainsi les procédés d'écriture des histoires tragiques dans la mesure où il s'agit de montrer une réalité potentielle, probable, tout en l'accentuant exagérément afin de créer une angoisse chez le lecteur le conduisant à une conduite respectant au mieux les principes catholiques édictés. Il s'agit donc d'une réécriture d'événements tragiques extraordinaires qui se sont produits (ou qui auraient pu) et qui sont susceptibles de se reproduire si l'homme s'écarte ainsi des principes moraux dictés par l'Eglise. La présence effective du narrateur dans le récit ne peut alors être que conséquente limitant ainsi une objectivité qui pourrait être attendue si les intentions n'étaient pas faussées dès le départ, puisque ces récits affichent sans dissimulation leur intention. La « fidèle chronique de nostre temps » semble être amplement malmenée par l'irruption de ces tableaux pathétiques dont Montaigne

[106] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p. 18-19.

déplorait l'absence ou la rareté chez Tacite, par exemple. Camus va plus loin en analysant le récit de certains de ses contemporains et prédécesseurs dans l'illustration du genre de l'histoire tragique : il déclare que : *dans les récits de Belleforest ou de Rosset, le réel se trouve pris au piège d'un miroir déformant, d'une « catoptique ».*[107] C'est-à-dire, sans intrigue véritable, ces « petits faits vrais » établiraient une relation vivante avec les excès, pouvant mener jusqu'à la vanité. Néanmoins, l'altération morale des histoires par le narrateur biaiserait le rendu objectif des faits. En effet, Camus s'adresse essentiellement à ceux qui sont dans le monde mais, beaucoup plus engagé dans sa mission moralisatrice, il s'efforce surtout d'effrayer et de détourner. La question de la vraisemblance est ainsi intimement liée à celle de la morale sur laquelle nous reviendrons[108] tant le procédé est primordial dans les récits sanglants.

Les jalons formels et contextuels étant posés, il convient à présent de s'interroger sur les différentes études qui ont été menées sur l'histoire tragique et le « canard sanglant » afin de valider ce qui nous semble pertinent et de remettre en question les approches qui nous semblent discutables. Cette étude fait le choix de prendre en compte toutes les théories qui ont traité du récit bref tragique et de s'inscrire dans une dynamique théorique mettant l'accent sur les caractéristiques génériques et formelles de ces récits en formulant de nouvelles problématiques qui mettent en regard le genre de l'histoire tragique et celui du « canard sanglant », ce qui n'avait pas été fait jusqu'à présent, et en proposant de nouvelles interprétations. Trois « écoles » se sont intéressées à ce type de récit : les études italiennes, russes et françaises.

4) Les théories existantes et leurs limites

a) Les études italiennes : Anne de Vaucher-Gravili, Sergio Poli

La prise en charge des nouvelles sanglantes italiennes, intitulées « histoires tragiques » par les auteurs français, a conduit naturellement à une imprégnation des modes et des influences culturelles et littéraires de l'époque. Différentes théories

[107] Camus, Jean-Pierre. *La Tour des miroirs, ouvrage historique de M. J.-P. C., E. de Belley.* Paris: R. Bertault et L. Bertault, 1631, p.50.
[108] Voir chap. III. A. de cette étude.

critiques ont examiné les modes d'influence et les sources possibles entrainant l'évolution et l'enrichissement successif de ces récits au fil des décennies.

Les structuralistes russes, repris par les études italiennes proposent, en portant un regard global sur l'évolution des genres littéraires, des interprétations intéressantes. Dans les nombreuses problématiques que nous avons évoquées, celle de la question des origines, de son évolution et des métamorphoses semble essentielle afin de comprendre à terme, pourquoi le genre s'est essoufflé et de savoir si le fait divers, tel que nous le trouvons en kiosque aujourd'hui, en est une survivance. Si la dimension narrativo-fictionnelle est bien à l'origine de l'histoire tragique dans les nouvelles de l'italien Bandello, leur introduction dans le contexte culturel français de l'époque, dans les années 1560, contribua à influencer la forme et le contenu de ces histoires. La brûlante actualité sociale et politique conditionna le genre, probablement du fait de sa portée morale, vers le récit de loi, « l'histoire de loi » : *l'histoire de loi est une sorte de prototype narratif largement utilisé dans le récit bref médiéval, notamment dans les fabliaux et successivement dans les nouvelles.*[109] En effet, comme le constate Anne de Vaucher Gravili :

> Rosset affirme son indépendance à l'égard du modèle aristotélicien de l'Histoire (à savoir les vies des personnages illustres, sujet traditionnel, sortes d'histoires « exemplaires » où les grands de ce monde subissent des revers de fortune) qui est encore très en vogue au début du siècle. Il se propose d'exploiter la veine tragique, en offrant des sujets d'actualité, advenus dans nostre temps, le plus souvent puisés dans les « canards d'information » et les chroniques judiciaires.[110]

Cette réflexion capitale est l'un des points formels de convergence central entre l'histoire tragique et le « canard sanglant ». En effet, l'histoire tragique marquerait ainsi son indépendance face au genre de l'Histoire[111] mais créerait également la nouveauté en s'inspirant des faits divers sanglants, les « canards » de l'époque, dont l'apogée de leur fortune précède immédiatement le renouveau de l'histoire tragique. A partir de ce

---

[109] Vaucher-Gravili Anne (de). Dans *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* p.21.
[110] *Idem,* p.16.
[111] (voir Chap. I, A, 1).

postulat, on peut donc établir un premier lien de paternité générique entre les deux genres : le fait divers sanglant préexistant puis coexistant l'histoire tragique de la troisième génération (Rosset, Camus), il servirait de sources d'inspiration à l'histoire tragique qui l'exploite afin de se (re)créer. Ce schéma canonique des grandes heures de l'histoire tragique semble ainsi prévaloir jusqu'au milieu du XVIIe siècle : *cette notion de Loi, ou pour mieux dire d'une Histoire qui confirme la validité absolue de la Loi, caractérise non seulement les histoires de Rosset, mais aussi […] celle de ses imitateurs français qui publieront des récits tragiques entre 1614 et 1656.*[112] Claude Malingre, auteur d'histoires tragiques dans les dernières années du genre déclare :

> Les loix et les ordonnances des rois estant comme les branches et rameaux des loix et ordonnances divines, comme celles-çay sont sainctes et sacrées, aussi celles-là le doivent estre; de mesme qu'il y a des injonctions de peine de mort à ceux qui violent la loy divine, aussi les infracteurs et violateurs des loix du prince doivent estre punis du dernier supplice.[113]

Par ces propos, l'auteur raffermit le lien étroit entre le récit sanglant et la loi divine. En effet, toute transgression à un code préétabli et aux lois (divines et humaines) entraîne inéluctablement une punition exemplaire et une fin mortelle. Dans ce type de récit, la mort est présente impérativement sous forme de trois termes ayant en commun le même sème (tragiques, morts, funestes). Aussi, l'insertion du « judiciaire » dans le domaine de la fiction tragique a pour conséquence une « normalisation » de celle-ci dans la réaffirmation de l'autorité royale et des bonnes mœurs, la critique citant François de Rosset : *et c'est la raison principale qui faict que l'on punit en public et à la veuë de tout le monde les criminels que l'on condamne au supplice, afin que leur punition serve de frein aux meschans*.[114]

---

[112] Vaucher-Gravili Anne (de). Dans *Les Histoires tragiques de nostre temps***.***Op.cit.,* p.18 ; l'année 1656 marque un terme à la production du genre avec Jean Nicolas Parival comme dernier auteur de référence, et ce, en Hollande.

[113] Malingre, Claude. *Histoires tragiques de nostre temps: Dans lesquelles se voyent plusieurs belles maximes d'Estat & quantité d'exemples fort memorables, de constance, de courage, de generosité*. Bibliothèque de Catalogne : David Ferrand & Thomas Daré, 1641, (Histoire XII), p.314.

[114] Vaucher Gravili, Anne de. *Violence et fiction jusqu'à la Révolution. Op.cit.*

L'étude menée par Anne de Vaucher Gravili, *Loi et transgression*,[115] propose une forme de schéma narratif, commune à tous les auteurs de notre corpus, qui affine celle des critiques précédents mais conserve néanmoins une certaine rigidité immuable en écartant encore certains récits plus transgressifs face à la norme. Celle-ci se compose de :

A) énonciation de la loi
B) surgissement d'un obstacle
C) déchainement de la tragédie

dont les registres et les effets se nuanceraient en :

1) une totale annulation de la transgression par l'application brutale de la punition et le rétablissement triomphal de l'ordre et de la loi-interdiction;
2) une issue tragique, la mort du (ou des) héros qui rachète au moins en partie les droits à la révolte;
3) une solution intermédiaire et élégiaque qui confirme l'autorité de la loi et qui exprime en même temps, une pitié pathétique pour les transgresseurs punis.

L'origine d'un tel schéma pourrait être historique, comme une réponse aux désordres politiques qui perturbent la France à cette époque, qui, doublée du principe moral de corriger les mœurs du lecteur, *mettrait en relief la nécessité absolue de rétablir des principes vertueux et obligent ceux qui sont le moins portés au Bien à respecter cet ordre inviolable du monde sans cesse menacé par leurs « cruelles concupiscences*.[116] En outre, comme le remarque Ilina Zinguer : *dans ce déroulement, il n'y a pas la place pour la quête qui avait pour but de réparer le méfait.*[117]

Dans son essai de typologie du genre, Sergio Poli offre une définition beaucoup plus inclusive de l'histoire tragique, comme en témoignent ces termes :

---

[115] Vaucher Gravili, Anne de. *Violence et fiction jusqu'à la Révolution. Op.cit.*, p.16.
[116] *Idem,* p.17.
[117] Zinguer, Ilana. « Tentative de définition de la nouvelle » dans *L'automne de la Renaissance*. *Op.cit.,* p.203.

> (…) il s'agit d'un genre qui a débuté en France à une époque précise, dont la vie a duré plus ou moins un siècle, et qui a gardé jusqu'à la fin certains traits distinctifs : la Loi, la Transgression et la Punition en ont toujours été les ressorts essentiels ; la violence, l'amour et l'ambition les sujets préférés ; une introduction et une conclusion en guise de morale le cadre nécessaire.[118]

Cette définition héritée, en partie, du structuralisme possède les mêmes inconvénients que ceux que l'on peut reprocher aux critiques appartenant à ce courant (nous avons cité Propp ou Todorov), à savoir une conception trop schématique de ces récits, qui s'avère finalement peu pertinente puisque le système peut s'appliquer à une multiplicité de cas divers qui n'ont pas un rapport systématique avec le genre étudié. Néanmoins, ces études ont le mérite de poser une architecture très simple qui reste à préciser ou nuancer aux vues de la complexité du genre. Le critique allemand Dietmar Rieger ne semble pas, lui non plus, sortir du schéma tripartite conventionnel :

> On s'est très vite mis d'accord pour voir dans l'histoire tragique une histoire de loi se basant sur la tripartition loi-transgression/infraction-punition. La formulation ou évocation d'une norme est suivie de l'histoire exemplaire d'une infraction à cette norme, d'une perturbation de l'ordre narratif qui, lui, est restauré à la fin par la punition impitoyable du coupable.[119]

Elena Boggio Quallio[120], précise, à juste titre, la troisième phase à travers l'étude du registre tragique. En effet, fort de son ancrage dans la société, le genre de l'histoire tragique s'est adapté aux courants idéologiques et esthétiques de son époque. Ainsi, pour les récits appartenant aux deux premières générations, c'est-à-dire à la fin du XVIe siècle, le tragique rend compte de tout ce que l'Homme a de misérable et de pathétique, en plus de l'introspection des personnages. Pour les histoires tragiques issues de la troisième génération (premier tiers du XVIIe siècle), amorçant le principe de *catharsis*, le tragique recherche davantage « l'effet » sur le destinataire ; comprendre les pulsions

---

[118] Poli, Sergio. *Histoire(s) tragique(s). Anthologie/typologie d'un genre littéraire*. *Op.cit.,* 1991, p.7.
[119] Rieger, Dietmar. « Histoire de loi-histoire tragique, authenticité et structure de genre chez F. de Rosset*Op.cit.,* p.467.
[120] Boggio Quallio, Elena. « Structure de la nouvelle tragique de JacquesYver à Jean-Pierre Camus » dans *L'automne de la Renaissance*. *Op.cit.,* p.209-217.

humaines et les purifier par la vue d'un spectacle sanglant dont la représentation détourne l'envie de les reproduire.

Notre étude se propose de nuancer la phase 1 proposée par Anne de Vaucher Gravili, à savoir l'« énonciation de la loi ». En effet, nous nous proposons d'observer les incipits de trois histoires tragiques appartenant chacune à trois auteurs de trois générations différentes, précautions permettant d'écarter la possibilité d'une « mode » qui pourrait être liée à une pratique littéraire à un moment donné, mais aussi pour se dégager d'un éventuel effet de style propre à un auteur en particulier.

> Si vous feistes jamais essay ou preuve aucune pour sçavoir de quelle trempe sont les fleches d'amour et quel fruict en rapportent ceux qui le practiquent, je m'asseure que vous serez touchez de quelque pitié, entendans la cruauté inhumaine d'un infidèle amant envers sa dame. Celuy duquel je veux descrire l'histoire est Mahomet, non le faulx prophete, mais le bisayeul de Soliman Otoman, Empereur des Turcs, qui regne de ce temps. C'est luy qui, avec le vitupere et eternelle infamie de tous les princes Chrestiens de son temps, print Constantinople et ravit l'empire d'Orient des mains de Constantin, Empereur Chrestien, l'an de grace mil quatre cens cinquante et trois (…).[121]

> Les femmes, pour avoir esté créées d'une matiere plus noble, deliée et subtile que les hommes, ont aussi l'entendement plus aigu, vif et subtil qu'iceux, et rarement s'appliqueront à chose, quelque difficile qu'elle puisse estre, qu'elles n'en viennent au dessus. […] Caton le Censeur se plaignoit déjà de son temps que les femmes avoient toute autorité et pouvoir, comme il pouvoit en ceste sorte : tous les hommes de la terre ont commandement sur leurs femmes, et n'y a lieu où les femmes n'obéissent à leurs maris ; nous avons puissance sur tous les hommes que n'avons seulement subjuguez, ains ausquels imposons loix, lesquelles leur est force de garder et observer ; d'autre part nos femmes nous commandent et font de nous ce qu'elles veulent. Il s'ensuit donc que ce sont nos femmes qui ont entre leurs mains l'Empire et monarchie de la Terre, et non pas nous.[122]

> Il ne faut plus aller en Afrique pour y voir quelque nouveau monstre. Notre Europe n'en produit que trop aujourd'hui. Je ne serais pas étonné des scandales qui y arrivent tous les jours, si je vivais parmi des infidèles. Mais voir que les chrétiens sont entachés de vices si exécrables que ceux qui n'ont pas la connaissance de l'Evangile n'oseraient commettre, je suis contraint de confesser que notre siècle est l'égout de toutes les vilenies des autres, ainsi que toutes les histoires

---

[121] Boaistuau, Pierre. *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise* (1559). Paris : Honoré Champion, « Société des textes français modernes », 1977, Histoire seconde, p.49.
[122] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques* (1586).*Op.cit.,* Histoire troisieme, p.150-151.

> suivantes en rendent témoignages, et particulièrement celle que je vais commencer à vous réciter. [123]

A partir de ces exemples, il semble que l'état initial du récit présente davantage un « état de désordre » que « l'énonciation de la loi » proposée par Anne de Vaucher Gravili, ou du moins l'état initial contrevient de toute évidence à une loi implicite.

Dans le premier récit, ce « désordre » initial est amorcé par le contexte historique du récit, à savoir, la prise de Constantinople par les musulmans. De là, un portrait foncièrement négatif du protagoniste avec des termes comme *infidele* ou *faulx prophete* renvoyant à celui dont le nom est « Mahomet », est établi par le narrateur et connoté de façon particulièrement négative. Le lecteur très chrétien de l'époque s'y retrouve. C'est pourquoi, cet « état de désordre » des mœurs (le personnage est qualifié d'*infidele amant*), est strictement rattaché à la religion de celui-ci et se présente comme le point de départ annoncé du « tragique » dans le récit avec des termes révélateurs comme « cruauté inhumaine ». Ainsi, le narrateur se charge de mettre en récit et de développer l'exemple d'un vice, l'infidélité.

Le deuxième récit met en scène l'impertinence féminine et ses conséquences néfastes. Afin d'appuyer ses propos, le narrateur, en citant Caton le Censeur, use d'une stratégie traditionnelle, à savoir l'argument d'autorité. Ce dernier avait, lors de discours, particulièrement critiqué le luxe des toilettes des femmes romaines. En comparant la civilisation romaine antique avec celle de la fin du XVIe siècle, qui lui est contemporaine, le narrateur montre du doigt la « décadence » qui en résulte : la société antique et païenne l'a prouvée en s'effondrant sur ses principes. Comparer la société française de cette époque avec elle, c'est laisser imaginer au lecteur une fin semblable. Dès lors, dans une rigueur extrême, le narrateur invite les hommes à constater leur faiblesse face aux femmes, mais aussi à corriger la situation en faisant preuve de fermeté. L'état de « désordre » est manifesté par la dernière phrase de l'extrait : *il s'ensuit donc que ce sont nos femmes qui ont entre leurs mains l'Empire et monarchie de la Terre, et non pas nous*.

---

[123] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* p. 207.

Le dernier exemple est beaucoup plus énigmatique dans la mesure où le lecteur ne sait pas ce dont il sera véritablement question, seul le terme de « monstre » peut le guider sur la présence d'une créature étrange apparentée à celles de l'Evangile dans le récit de l'*Apocalypse* selon Saint Jean. On constate ainsi que le suspense est ménagé sous l'influence des techniques romanesques de l'époque. Le lecteur n'en sait que très peu sur le « dérèglement » humain dont il va être question. Recentrée sur les problématiques universelles de l'Homme (jalousie, adultère, inceste…), l'histoire tragique dans ses dernières décennies, condamne ouvertement le siècle dans laquelle elle s'inscrit, de sorte que l'état de désordre dont il est fait mention renvoie à la société où vivent narrateur et lecteur. Nostalgiques d'un âge d'or révolu, ces récits tragiques dénoncent l'épanchement des vices générés par cette société décadente. Ces récits se situent dans une réelle symbolique du *laudator temporis acti* suivant un processus de dégradation calamiteuse qui éloigne les Hommes, par l'effet du temps, d'une forme de grâce révolue. Ces théories sont affublées d'une dimension proprement chrétienne et semblent renvoyer au récit de la Création avant que le péché n'envahisse l'Humanité, idée inscrite directement dans les principes de la Contre-Réforme et de la lutte pour la religion catholique. Cette idée semble se confirmer lorsqu'on observe quantitativement les incipits d'histoires tragiques de la troisième génération :

> Quelle encre noircie d'infamie pourra bien tracer à la postérité l'histoire que je vais décrire ! En quel siècle maudit et détestable avons-nous pris naissance, qu'il faille que nous y voyions arriver des choses dont le seul récit fait lever les cheveux sur la tête de ceux qui les entendent? [124]

> J'ai honte de publier les horribles et détestables péchés qui se commettent tous les jours au siècle où nous sommes. La postérité ne les croira qu'à peine. Je n'ai entrepris d'écrire en ce volume que des choses qui sont arrivées depuis peu de temps et dont j'ai vu une grande partie. Je m'étonne que la justice de Dieu n'extermine le monde comme il fit du temps du déluge universel, puisque le vice y est monté en un si haut degré qu'il est impossible que la patience du Ciel le puisse plus longuement supporter. (…) [125]

> Puisque j'exerce ma plume à décrire les choses funestes et tragiques arrivées en nos jours, je ne veux point en oublier une qui mérite d'être publiée à la postérité pour servir d'exemple à plusieurs personnes encore qu'elle soit advenue en une étrange province, et bien éloignée de nos contrées ; toutefois, puisqu'elle est nouvelle, j'ai entrepris de la donner au public afin que, par le malheur d'autrui, l'on apprenne à fuir ce qui peut faire tomber aux dangers évidents qui en procèdent. (…) [126]

---

[124] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* p.234.
[125] *Idem.,* histoire XVI, p.353.
[126] *Ibid.,* histoire XXI, p.428.

> En quelle Scythie a-t-on jamais commis un crime si horrible que celui que je veux décrire ? Quelle louve, quel tigre, quel dragon et quelle bête plus farouche et plus cruelle de l'Hyrcanie pourra jamais être comparée à la plus exécrable fureur qui me fournit cette matière ? O siècle barbare ! O siècle cruel et infâme ! 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 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. (…) [127]

> (…) Et de là sortent, puis après, les défiances et les cruelles résolutions dont les effets sanglants remplissent les théâtres de meurtre et d'infamie. L'histoire que je me prépare de vous raconter témoigne que mon dire est véritable. Elle est si bien arrivée en notre siècle que mille personnes la savent peut-être mieux que moi. (…) [128]

Ces quelques exemples, significatifs dans le fait qu'ils deviennent systématiques dans les incipits de chaque histoire de la fin du recueil de Rosset, participent ainsi de la construction d'un trait caractéristique du genre à une époque donnée. Ils illustrent à leur manière le point de vue porté par ces auteurs du début du XVIIe siècle sur leur époque, entraînant une violente diatribe au cours de laquelle le narrateur invite le lecteur à s'épouvanter de l'irréversible dégradation des mœurs. Le fait est que ce discours présente les marques de la tonalité lyrique, avec notamment : l'interjection : *Ô*, les interrogations rhétoriques à valeur d'aporie, les adresses aux symboles et aux éléments non tangibles : *O siècle dernier* (…) *puisque tu es*…et le recentrement sur la P1 (je, moi) qui se transforme en P4 (nous, notre) par intention de propagande. Le narrateur souhaite ainsi rendre compte de la singularité de l'époque dans laquelle il vit en y associant le destinataire. De plus, en optant pour un regard uniquement rétrospectif, celui-ci donne l'impression de vivre au terme d'une époque, si éloignée des préceptes chrétiens, qu'elle renvoie inexorablement à la fin des temps apocalyptiques dont les Ecritures font mention.

On peut ainsi remarquer que les représentations contradictoires apparentes et nombreuses que l'on peut relever dans les histoires, et qui seront analysées avec précision ultérieurement dans cette étude, font rentrer de justesse la matière illustrant le projet baroque, dans la cadre strict de « l'histoire de loi ». Il est, dès lors, possible de s'interroger sur les limites imposées par cette structure générique d'origine et se

---

[127] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire XXII, p 462.
[128] *Idem,* histoire XXIII, p 482.

demander dans quelle mesure elle a contraint la matière littéraire. Le secret semble parti avec les auteurs, les indices du texte ne permettant que des suppositions sans que nous pensions nous permettre de certitudes.

b) Les études russes : Propp, Chlovski, Tomachevski, Bakhtine

Contemporain de la révolution russe, Tomachevski a formulé un certain nombre de lois, comme celle de la disparition des genres anciens : c'est la loi de la dégradation (opposée au modèle de la vie proposé par Brunetière), *le renouvellement littéraire vient du bas, par des procédés comme la satire dans l'épopée, par exemple dans Les Tragiques d'Aubigné.*[129]

Chklovski propose une autre loi, celle de « la marche du cavalier », imitant le déplacement de cette figurine du jeu d'échec, qui évolue en « arborescence » (une case dans l'alignement suivi d'une case latérale) ; symboliquement cela signifie que la canonisation passe par la branche cadette. Antoine Compagnon précise que : *suivant une dégradation féconde, l'héritage passe de l'oncle au neveu. L'idée de mélange des genres, d'hybridation, de décadence et de renouveau, est ainsi mise en avant ; elle sera reprise par Bakhtine dans les notions de dialogisme et de polyphonie*.[130]

Par un certain nombre de critères, le genre de l'histoire tragique participerait de ces deux modes de création littéraire. En effet, en se reportant à la tradition historique, le genre de la nouvelle (avec les novelle de Bandello) est le point de départ de l'histoire tragique. Cette forme de récit bref est d'extraction populaire, plus concise que le roman, proche du conte et particulièrement productive dans la création de sous-genres. Il est intéressant de constater qu'à l'origine, ces petites histoires distribuées gratuitement dans la rue se différenciaient déjà en deux catégories : les *exempla* qui étaient des récits religieux prêchant la morale et les bonnes actions, et les canards, racontant des faits-divers comme des vols ou des meurtres.

---

[129] Cours de littérature d'Antoine Compagnon à l'Université Paris-IV : http://www.fabula.org/compagnon/genre.php.
[130] *Idem.*

Ainsi, tel que le décrit la loi de Tomachevski, on constate que ce genre à succès qu'est l'histoire tragique, naît selon une forme « dégradée » du récit bref, et que la volonté de s'ennoblir en imitant les procédés propres à la tragédie et au style tragique, le prouve clairement. En outre, parce que ce genre est formellement composite, dans la mesure où il jongle entre les formes du récit et du discours mais aussi parce que son projet est également double en faisant concorder récits prêchant la morale et narration de crimes atroces. Il intègre ainsi les principes de la loi de Chklovski à travers cette « dégradation féconde » conduisant à la canonisation par la branche cadette du genre souche. De cette composition fortuite est issu un genre complexe, riche d'ambigüités et de contradictions qui, comme il vient d'être démontré, résiste à un type de classification univoque. L'enchevêtrement de voix narratives, caractéristique du genre, illustreront, en revanche, les théories reprises par Bakhtine sous les termes de dialogisme et polyphonie et développées dans le chapitre II.B. de cette étude.

Un deuxième point de vue, présenté par Jean-Marc Lemelin, dans son article intégré à la conférence « Emergence et hybridation des genres », présente les travaux conjoints des formalistes russes de 1915 à 1935 et de la poétique française des années 1960-70 à partir des couples suivants :

1) La narration et la monstration, le sujet et la fable, l'anecdote et l'intrigue, le thème et le motif, chez les Formalistes russes ;
2) Le discours et le récit historique, chez Benvéniste ;
3) Le monde commenté et le monde raconté, chez Weinrich ;
4) Le discours ou la narration et l'histoire, chez Genette ;
5) Le récit et l'histoire, chez Bal ;
6) La narration-description et la fiction, chez Ricardou ;
7) La narration d'une part, les actions et les fonctions d'autre art, chez Barthes.
8) La situation et le contexte chez Culioli.[131]

Il est intéressant de remarquer que là encore, le genre de l'histoire tragique ne s'adapte à aucune des catégories répertoriées par trente ans d'études structurales des plus abouties. En effet, si les éléments structuraux du genre entrent en ligne de compte dans chacune des théories élaborées par les critiques, ceux-ci résistent à la

[131] Lemelin, Jean-Marc. « Du déclin de l'histoire à la montée du discours ».*Op.cit.*

catégorisation systématique et univoque d'un seul type. En effet, on peut légitimement démontrer que l'histoire tragique appartient à la fois à l'anecdote et à l'intrigue, dans la mesure où le genre hésite entre « l'histoire vraie » et la fiction, mais qu'elle hésite également entre le discours et le récit historique (ou narration) puisque les deux s'y enchevêtrent en combinant récit narré et discours moralisant. Le monde commenté et le monde raconté ne peuvent être dissociés dans ce genre puisque chaque élément narré correspondant essentiellement à un exemple de vice est réprimé, sous forme de commentaires moralisants par le narrateur ; le binôme « situation/contexte » de Culioli ne fait véritablement qu'un dans les histoires tragiques puisque, comme nous l'avons vu, la « situation » de ces récits intègre et reproduit le contexte sociétal dans lequel ils s'inscrivent. Enfin, la théorie de Mieke Bal, reprenant et corrigeant partiellement celle de Genette (chapitres 4 et 5 de *Figures III*), traitant du rapport entre « celui qui voit » et « celui qui parle », ce que l'histoire tragique aime à confondre, dans la mesure où tout est raconté de façon à présenter visuellement les événements comme si le narrateur en avait été témoin.

En revanche, la scission entre la narration et la fiction de Ricardou n'est pertinente que sur quelques histoires et la tripartition Barthésienne ne peut s'appliquer aux histoires tragiques puisque la « part » correspondant aux « actions » à proprement parler ne peut s'extraire de la narration. Ces classements formels issus des années 60-70 au regard des conclusions que l'on vient d'examiner, témoignent de la grande prudence critique qu'il convient d'observer quant à l'application de celles-ci pour le genre de l'histoire tragique, même face à des études plus récentes comme celles de Genette qui présentent elles aussi des limites. Comme nous venons de le constater, de prime abord, ce genre « transversal » et « hybride » peine à se plier aux systèmes structuraux de la critique traditionnelle.

La dernière théorie qui présente un intérêt particulier pour déterminer et comprendre les origines idéologiques et formelles de l'histoire tragique renvoie au principe des « histoires de lois » dont les structuralistes se sont emparés pour la dimension systémique qu'elles présentent.

L'homme ne parle pas pour communiquer, mais parce qu'il y a de l'incommunicable et de l'irreprésentable (...).[132] Cette référence peut servir de point de départ pour l'illustration de cette hypothèse sur la construction du genre. Ces « histoires de loi » correspondraient ainsi, à la fusion générique du judiciaire et du littéraire. Historiquement, cette démarche fait écho à l'harmonisation « loi-langue » mise en place environ un demi-siècle plus tôt par François Ier et appliquée par la fameuse ordonnance de Villers-Cotterêts ; celle-ci imposait, en effet, la rédaction des textes de loi et de justice en « langue françoyse » pour une plus grande transparence aux yeux du peuple pour qui la latin était devenu obscur. Dès lors, l'histoire tragique semble présenter un dilemme dans la mesure où elle explicite, en partie, de façon ludique les démarches judiciaires et les sanctions appliquées à ceux qui transgressent la loi dans un but moralisateur. L'intérêt réside en ce que l'on explicite ce que le peuple n'a pas pu voir ni comprendre. Cet argument supplémentaire renforce le fait déjà évoqué, que le genre de l'histoire tragique est le produit littéraire d'une époque et de faits sociaux qui lui sont contemporains. Il exerce ainsi un jeu d'allusions réciproques avec le lecteur en lui renvoyant des indices textuels qui « parlent » directement à ses pré-acquis culturels mais participe aussi de l'effort national de vulgarisation de la loi et de la volonté de démocratisation du langage judicaire mise en place au début du XVIe siècle. Les principes retenus notamment par Sergio Poli dans son essai de typologie du genre, se présentent sous la forme « la Loi, la Transgression et la Punition » méritaient d'être nuancés et approfondis.

> Il y aurait donc deux niveaux d'organisation du texte: un premier garantissant le contrôle de la voix auctoriale sur le conte, un second garantissant une interprétation légaliste du cas. Le premier propose une armature qui compense l'absence de récit-cadre et reprend un modèle très répandu dans la littérature exemplaire. Le second correspond au schéma structurel de l'histoire de loi telle que la décrit la narratologie».[133]

[132] Lemelin, Jean-Marc. « Du déclin de l'histoire à la montée du discours ». *Op.cit.*
[133] Pech, Thierry. *Conter le crime : Droit et littérature sous la Contre-Réforme : les histoires tragiques 1559-1644*. *Op.cit.,* p.43.

c) Les études françaises : Pech, Lever, Reynier

Gustave Reynier a vu dans cette prolifération des histoires tragiques une expression des passions déchainées qui ont bouleversé la France des guerres civiles. Ces années de luttes interminables réclament des émotions fortes. *On respire la violence et la brutalité et on s'en inspire en faisant appel à l'horreur et à la cruauté pour renforcer le pathétique traditionnel du roman sentimental*.[134]

L'explication, bien que pertinente ne semble pourtant pas suffisante puisque ce schéma ne s'applique pas à toutes les formes de littérature subséquentes aux guerres civiles mais se cristallise sur quelques formes littéraires bien déterminées, pour lesquelles l'histoire tragique apparaît comme la plus représentative.[135] C'est pourquoi, Thierry Pech reprend prudemment le triptyque narratif établi en amont par ses confrères russes et italiens : *expression de la loi, récit de la transgression, représentation de la punition*.[136] Le critique choisit de définir le genre en l'opposant à la production littéraire française de l'époque. Il permet ainsi de dégager certains fondamentaux formels et de les confronter avec des genres qui pourraient lui être faussement apparentés : *l'histoire tragique qu'elle soit funeste ou non se développe sur un mode grave, par opposition à la tradition du récit bref dit* réaliste *(fabliau, joyeux devis...) qui domine jusqu'au milieu du XVIe siècle*.[137] En effet, *Les nouvelles récréations et joyeux devis* de Bonaventure Des Périers, publiées en 1558 et narrant des récits essentiellement facétieux paraissent en même temps que les histoires de Boaistuau ou Belleforest qui, elles, sont uniquement tragiques. Mais la veine comique conserve une forte influence puisqu'en 1585, on constate que les histoires de Vérité Habanc sont mixtes (*tant tragicques que comiques*) et qu'au milieu du XVIIe siècle, le recueil de Nicolas Parival, par exemple l'est également.

L'histoire tragique, excessive par essence, fautait, somme toute, d'une explication alliant précision textuelle et contexte socio-historique pour déterminer ses

---

[134] Boaistuau, Pierre. *Histoires tragiques (extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise. Op.cit.,* p. XLVII.
[135] L'œuvre épique d'Agrippa d'Aubigné, *les Tragiques,* est l'autre représentant clairement identifiable employant le genre de l'épopée doté du registre satirique.
[136] Pech, Thierry. *Conter le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme : les histoires tragiques (1559-1644)*, *Op.cit.,* p.43.
[137] *Idem.*

origines. Thierry Pech, avance une explication beaucoup plus nuancée et convaincante pour rendre compte de cette vogue de l'histoire tragique. Selon lui, son succès tient au secret de l'instruction criminelle, instauré au XVIe siècle *par souci de ne pas publiciser des comportements déviants*.[138] Cette opacité à laquelle le peuple était soumis aurait suscité un profond désir d'obtenir une sorte de reconstitution des délibérations dont il était exclu.[139] Ceci s'explique, en partie, par l'importance de l'amende honorable et de l'aveu public, seul moyen permettant de valider officiellement la condamnation aux yeux de l'assistance.[140] Les histoires tragiques seraient donc les conséquences directes, en tant que « conservatoire littéraire », du verrouillage de la procédure inquisitoire. On peut toutefois s'interroger sur cette motivation de « conter » le crime comme le rappelle le titre de l'ouvrage de Thierry Pech. En effet, le simple compte-rendu des faits ne semble plus suffisant aux yeux du peuple qui cherche de plus en plus à comprendre « le pourquoi du comment » et par ailleurs, la motivation par laquelle cette mise en récit du crime est régie, semble être le résultat *d'une sorte de réaction à la désacralisation de la représentation du monde partant de l'incapacité à expliquer le mal*.[141] Ainsi, l'introduction de la fonction narrative dans les rapports juridiques est peut-être à l'origine du fait qu'on ne sait plus l'expliquer. En effet, on ne cessera de remarquer les exclamations d'un narrateur atterré et abasourdi, face à la violence des faits qu'il s'apprête à narrer. Ce sont autant de : *O misérable condition du sort des mortels* [142] ; *O siècle le plus infâme de tous les siècles et la sentine où toutes les immondices tu temps passé se sont ramassées !*[143]; *O Ciel, à quoi nous réservez-vous ?*[144] ; *Cruelle vengeance ! Que tu as bien souvent de pouvoir sur les hommes !* etc. qui sont révélateurs d'incompréhension, ou du moins qui ont l'intention de le mimer. Aussi, ne risque-t-on pas, à travers ces récits, de discréditer le système judiciaire en l'introduisant dans un cadre fictionnel et divertissement malgré lui? Il semblerait que non, dans la mesure où prenant réellement le contre-pied des romans sentimentaux ouvertement allégoriques et par le choix d'un style qui se veut « réaliste », le genre de l'histoire

---

[138] Termes de Claude La Charité dans http://id.erudit.org/iderudit/011700ar.
[139] *Idem.*
[140] On comprend dès lors le rôle de la torture dans les procédures judiciaires : il doit y avoir « aveu » de gré ou de force, que l'accusé soit coupable ou non, mais celui-ci reste le seul élément permettant de rendre crédible un système judiciaire qui manque totalement de transparence.
[141] http://id.erudit.org/iderudit/011700ar.
[142] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps*. *Op.cit.,* histoire I, p.38
[143] *Idem*, histoire V, p.163.
[144] *Ibid.*, histoire IX, p.243.

tragique s'est crédité aux yeux du lecteur en s'écartant subtilement du style « romanesque ». L'intérêt du récit réside alors dans la narration d'un fait extraordinaire au sein-même d'un univers extrêmement « réaliste » et au moyen de diverses combinaisons liant hasard, hérédité, causes, conséquences, motifs et circonstances. Le narrateur se charge de porter un style qui se veut au plus près de ce que la réalité pourrait être, comme argument quant à la véracité clamée du propos. Ainsi, raconter minutieusement le vice, ne peut être un acte issu de l'imagination pure, selon les arguments du narrateur pour deux raisons : la première concerne un principe d'écriture selon lequel les auteurs sont très soucieux à cette époque de condamner explicitement le mensonge dans leurs écrits. Raconter la vérité est un principe chrétien fondamental avec lequel les auteurs ont su s'arranger tout en conservant cette apparence de crédibilité l'image de cette réflexion du narrateur des histoires tragiques : *l'horreur de cette histoire témoignera de la vérité de mon dire.* [145]

B) Le « canard sanglant » : un « monstre littéraire »

Le « canard sanglant », expression dont la paternité revient à Maurice Lever, participe, au même titre que l'histoire tragique, de cette vogue des récits tragiques dont l'action s'est principalement recentrée sur les événements de son époque. Cette opération de sécularisation, au-delà de l'intérêt qu'elle suscite chez le lecteur, lassé d'histoires mythologiques ou de fabliaux médiévaux éculés, permet au narrateur, en proposant des récits malheureux de son univers quotidien, d'accentuer la dimension tragique et l'effet de lamentation grâce au procédé du *laudator temporis acti*. En effet, il est plus facile de catastropher de manière crédible des événements de son temps que de réactualiser des histoires décontextualisées ou qui ont été vues et revues. En outre, la condamnation des mœurs du temps « présent » pourrait être un procédé narratif efficace pour illustrer la leçon de la morale et participer de l'efficacité de la portée du discours. Aussi, comme le constate Thierry Pech : *Tout en se rapprochant du « format-canard »,*

[145] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps*. *Op.cit.,* histoire III, p.103.

l'histoire tragique gagne ainsi en intensité dramatique: l'action l'emporte sur les discours, plus brefs et moins ornés que dans la prose des conteurs du XVIe siècle.[146]

Comme nous l'avons précédemment signalé, l'apparition soudaine et la fortune des « canards sanglants » sont liées aux rebondissements de l'histoire littéraire. En effet, de 1586 à 1613, la production des histoires tragiques connaît un relatif essoufflement mais *une inflation des canards sanglants qui empruntent parfois le titre de Boaistuau préparent le terrain à l'essor d'une* « histoire tragique d'actualité ».[147]

Parallèlement, l'histoire littéraire ignore parfaitement le « canard sanglant » malgré son exceptionnelle fortune qui se poursuit encore au XXIe siècle sous la forme actuelle du fait divers épouvantable. Mais qu'entend-on par *fait divers* et quelles sont les spécificités du « canard sanglant » qui connaît son apogée entre 1570 et 1620 ?

C'est au ban de la littérature, dans le domaine des « inclassables » qu'il faut chercher le fait divers sanglant. La question de l'anonymat chronique des récits évacue de ce fait la notion de style et la paternité d'un auteur unique et authentique, mais aussi les sujets quotidiens qui y sont traités. L'origine de l'expression est obscure : si en 1750, il signifie : « fausse nouvelle »[148] puis « feuille volante » et « mauvais journal »[149] dans le dictionnaire de l'académie en 1842, d'autres sources, non officielles, le définiraient à partir de son anonymat ; en effet, à la fin du XVIIIe siècle en Angleterre ces récits étaient signés « N.T. », c'est-à-dire « not testified ». Par extension ces lettres ce seraient trouvées en Allemagne et se proncent « ente », or « Ente » en allemand signifie « canard ». Ce terme aurait ensuite été introduit en France et traduit en français sous le terme que nous connaissons. Le « canard enchaîné », hebdomadaire français satirique, a conservé cette expression. Son nom est une référence au journal *L'Homme libre*, édité par Georges Clemenceau, qui critiquait ouvertement le gouvernement de l'époque. Ce « canard » dut alors subir la censure, et son nom fut changé en *L'Homme enchaîné*. Par parodie, Maurice et Jeanne Maréchal, le sjournalistes fondateurs, décidèrent donc d'appeler leur journal *Le Canard enchaîné.* A noté que lors de sa creation en 1915, ce

---

[146] Pech, Thierry. *Conter le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme : les histoires tragiques (1559-1644). Op.cit.,* p.108.
[147] *Idem,* p.43.
[148] Dubois, Mitterand, Dauzat. *Dictionnaire étymologique et historique du français.* Larousse, 1998, p.119.
[149] *Idem.*

journal ne publiait que des fausses informations. Maintenant les informations sont souvent vraies et vérifiées mais le nom a persisté.

D'un point de vue générique, et jusqu'alors, la critique ne semble pas avoir envisagé de rapprochement fortuit avec le genre de l'histoire tragique. Une étude minutieuse des formes et des structures employées ainsi que les sujets traités nous aidera à établir les principes idéologiques et formels qui lient pourtant fondamentalement les deux genres.

1) Problématiques définitionnelles

L'ambivalence est au cœur du fait divers, cette catégorie qui n'en est pas une, où l'on range en vrac tout ce qui dérange, intrigue, fascine et effraye, parce que s'y dévoile brusquement l'envers trouble de l'humanité.[150] Ces propos du journaliste Edwy Plenel illustrent à merveille la forme, à première vue, confuse du fait divers.

Au même titre que l'histoire tragique, du fait en partie de son titre binaire, le fait divers est, en effet, « imparfait » par essence. L'adjectif « divers » étant connoté péjorativement, de surcroît, dans la mesure où celui-ci est discriminé par rapport aux faits « principaux » à savoir, les gros titres, et aux articles de fond, l'historien de la langue le définit ainsi : *le terme « fait divers » a été formé au XIXe siècle (1838) pour désigner une nouvelle concernant des faits non caractérisés par leur appartenance à un genre*[151]. D'emblée la contradiction s'impose puisqu'on le nomme « nouvelle » pour le définir comme un « non-genre ». On remarquera que cette dénomination est également attribuée aux histoires ce qui renforce une fois encore leur proximité formelle ou plutôt informelle dès leurs origines. Aussi, même si la « nouvelle » est un genre aux frontières larges, on a vu que beaucoup de critiques et même quelques auteurs d'histoires

[150] Propos d'Edwy Plenel repris par Maurice Lever dans son ouvrage : *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p.16.
[151] Rey, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française,* Paris : Le Robert, 1998, p.357.

tragiques identifient leurs récits à ce genre, il n'en est pas moins reconnu.[152] Comme le déclare Guy Belzanne : *par sa brièveté, la nouvelle offre un terrain privilégié pour étudier l'organisation fonctionnelle d'un récit. Genre assez malléable, elle possède cependant des caractéristiques qui lui donnent une véritable identité*.[153] Aussi, pour des raisons de simplicité et parce que cette étude tentera de le définir comme tel, nous classerons le « fait divers sanglant» dans la catégorie des genres littéraires du fait des invariants thématiques et structuraux qui seront observés, ceci au même titre que l'histoire tragique. Ainsi, le genre de la nouvelle pourrait être le dénominateur commun, l' « hyper-genre », genetien, du fait divers et de l'histoire tragique qui conduit à la réflexion suivante :

> On tient généralement la nouvelle pour un genre insaisissable. Flou, hésitant, hybride, protéiforme, tels sont les qualificatifs qui reviennent le plus souvent à son sujet. Ce constat un peu navré est devenu le préambule obligé de toute forme littéraire réputée victime d'une double malédiction : à la fois trop étroite, dans sa dimension et son ambition, pour recevoir les honneurs des institutions littéraires, et trop large, dans son acception et ses manifestations, pour mériter ceux de la recherche universitaire.[154]

Ainsi, une hypothétique définition univoque nécessiterait un très grand nombre de cas particuliers à mentionner, si bien que la « norme » elle-même deviendrait marginale. La définition que propose l'*Encyclopédia Universalis* tente, néanmoins, d'élucider et de résoudre les difficultés inhérentes au genre :

> Récit d'événements variés considérés comme peu importants, le fait divers n'appartient à aucune actualité : il n'est ni politique, ni social, ni économique, ni culturel et pourtant il occupe une surface importante des journaux et hebdomadaires. Alimenté par les accidents, les catastrophes naturelles, les curiosités de la nature, les actes héroïques, les crimes ou les suicides, il décrit ce qui semble hors du commun quotidien, que ce soit par l'action elle-même ou par la spécificité des personnes impliquées. Ses règles particulières d'écriture confirment sa place hors de l'actualité. Mais il reste néanmoins intelligible, hors de tout contexte, car les principes narratifs qui le fondent

---

[152] La revue *Brèves*, créée en 1975, lui est consacrée ;
René Godenne, spécialiste du genre lui crée un site : http://buweb.univ-angers.fr/PRESSES/publicationsnumeriques/Godenne/index.html. Le site comporte trois volets : Un tour du monde de la nouvelle en 80 recueils, un survol bibliographique critique des années 1990-2000, et ses *Souvenirs d'un liseur de nouvelles.*
[153] Guy Belzanne. *La nouvelle, un genre à part* : http://www.sceren.fr/revueTDC/776-41209.htm.
[154] *Idem.*

> ramènent ses contenus, ses situations et ses personnages à des stéréotypes, dont le mythe est l'illustration noble, engendrés par des interrogations universelles sur la vie, la mort, la destinée ou la nature humaine. Le fait divers pose aussi un certain nombre de problèmes. Du point de vue de la pratique journalistique, il révèle la contradiction entre la satisfaction des attentes des lecteurs, la préservation de la vie privée des personnes impliquées et la morale professionnelle elle-même. [...][155]

Ce sont pourtant plusieurs paradoxes qui sont mis à jour à travers cette définition qui peine visiblement à dessiner des contours nets au genre. En effet, si celle-ci confirme la scission entre l'information du fait divers, mineure : « peu importants », et celle de l' « actualité », sous-entendue, majeure, dire que le fait divers n'appartient à aucune actualité semble être inapproprié dans la mesure où, selon la définition de la 8e édition du dictionnaire de l'Académie : *l'actualité est l'état de ce qui est actuel*. Une actualité se dit souvent d'une information récente, communiquée par les médias. Ainsi, selon une lecture *stricto sensu* de la définition, il n'y aurait pas de différence entre fait divers et article de presse *lambda* puisque tous les deux appartiennent à l'actualité du journal quotidien. Il semblerait, en effet, plus pertinent de hiérarchiser l'importance de l'information, résidant dans son degré d'implication face à la population et ne pouvant s'établir pratiquement qu'au cas par cas. En effet, toutes les situations peuvent s'entrecroiser et faire voler en éclats les principes théoriques d'une définition stricte. La définition du fait divers proposée par *l'Encyclopédia Universalis* se veut « négative » ; le genre se précisant par ce qu'il n'est pas dans la mesure où il n'est ni politique, ni social mais qu'il est alimenté […] par les suicides. Pourtant, si l'on prend le récent exemple (au regard de corpus) du suicide de Pierre Bérégovoy en 1993, on aperçoit là bien vite les limites d'une telle définition dans la mesure où il s'agit bien d'un suicide d'ordre personnel mais touchant pleinement la dimension politique du fait que la victime avait été premier ministre, et donc personnalité non-anonyme, au moment de l'acte. De plus, il fut émis une possible implication indirecte de François Mitterrand, président de la république à l'époque, transformant la thèse du suicide en homicide entraînant des conséquences sans précédent dans l'histoire de la démocratie. Ainsi, on perçoit bien que les frontières entre les thématiques soi-disant relatives au fait divers et celles attribuées à l'actualité principale et aux faits majeurs ne peuvent être pleinement dissociées. La définition de l'encyclopédie précise, en outre, que le fait divers décrit ce

[155] http://www.universalis.fr/encyclopedie/I921202/FAIT_DIVERS.htm .

qui semble hors du commun quotidien, que ce soit par l'action elle-même ou par la spécificité des personnes impliquées. Plusieurs questions se posent alors : Comment le fait divers peut-il décrire ce qui est hors du commun tout en racontant des événements considérés comme peu importants ? Que lui vaut son appellation « rubrique des chiens écrasés » si les faits narrés sont justement exceptionnels et mériteraient un gros titre ? L'information est-elle vraiment exacte ? Le fait divers est-il simplement « description » ? Ces questions soulèvent ainsi un certain paradoxe dans la tentative de définition. Il est toutefois certain que le fait divers relève d'une esthétique de l'écart puisqu'il expose une rupture avec ce qui est habituel, d'où le rapprochement fortuit que l'on peut opérer avec le genre de l'histoire tragique qui présente des caractéristiques génériques similaires. Il est pourtant juste de constater qu'à partir de ses règles particulières d'écriture c'est bien sur le plan formel et plus particulièrement structurel que se trouve la majeure partie des réponses aux questions engagées. De plus, si la question de l'intelligibilité hors-contexte est aujourd'hui contestée, le lien entre le ou les protagonistes et un certain nombre de figures mythiques ou stéréotypées est indéniable,[156] Enfin, il est nécessaire d'insister, comme en témoignent les dernières lignes de cette proposition de définition, sur la contradiction entre la satisfaction des attentes des lecteurs, la préservation de la vie privée des personnes impliquées et la morale professionnelle elle-même. Tout le paradoxe se situant entre la volonté de raconter au moyen de détails scabreux, sachant que le lecteur s'en délecte, tout en conservant une intégrité par la voie de la morale. Enfin, c'est au cœur de ces problématiques contradictoires que les deux genres se rejoignent puisque les problèmes soulevés, qu'ils soient relatifs à l'écriture ou d'ordre moral, se présentent également et dans les mêmes conditions pour l'histoire tragique.

2) Le « canard sanglant » ou le fait divers « baroque »

A travers le titre de son ouvrage, *Canards sanglants*, *naissance du fait divers*, Maurice Lever met en avant la notion de « paternité » du « canard » par rapport au

[156] Principes étudiés et classifiés au chapitre III. B. 4. de cette étude.

genre plus connu du fait divers. L'épithète « sanglant » dont il est qualifié, apparaît, en outre, comme une indication précisant l'ancrage historique du genre à savoir la période troublée de la seconde moitié du XVIe siècle, là également où il prend ses sources mais renvoie également, aux faits divers les plus sordides qui accentuent visiblement la dimension sanglante et épouvantable du récit narré. Réactivation de l'histoire de loi, l'incroyable fortune du judiciaire au sein du fait divers connaît son apogée au XIXe siècle. On peut citer notamment, dans cette veine, le *Progrès illustré*, supplément hebdomadaire de huit pages du journal *Le Progrès*, qui parut le dimanche de décembre 1890 à septembre 1905 et dont le pourcentage d'hémoglobine semble supérieur au reste de la presse de l'époque. Au XXIe siècle, le genre n'est pas éteint, bien au contraire, il ne se contente plus du statut de « supplément » mais constitue l'unique information de magazines spécialisés. De par sa présentation matérielle négligée, hâtivement imprimé souffrant d'une abondance de « coquilles », le canard sanglant pourrait dégrader l'étiquette de l'histoire tragique qui bénéficie d'une certaine aura. Néanmoins, les propos de Maurice Lever semblent aller en l'encontre de ce sous-entendu :

> Au XVIe siècle, le fait divers « tragique » ou « sanglant » fait fureur. « Fureur », le mot n'est pas trop fort, à en juger par l'intérêt passionné qu'il suscite dans le public, on constate que le canard sanglant, n'est pas un fait isolé mais bien un fait de société, parfaitement ancré dans les mœurs d'une société post-Renaissance où le baroque est une véritable signification de vie.[157]

> A l'aube de l'ère classique, tout ce qui ne tend pas vers l'idéal, bascule dans le morbide […] Le fait divers des XVIe et XVIIe siècles se nourrit essentiellement de souffrance, mais d'une souffrance qui se prolonge et s'amplifie, se théâtralise et finit par engendrer une véritable mise en scène de la douleur.[158]

Ces procédés idéologiques et formels ne sont pas sans rappeler ceux de l'histoire tragique. A partir de ces considérations, et de la problématique de notre étude, il ne va pas sans dire que le rapprochement de ces deux genres mérite toute notre attention dans la mesure où il est intéressant de constater la spécificité de la veine « sanglante » dans les récits brefs en France, alors même que le mouvement baroque se veut européen. Ce goût pour l'étrange et le terrifiant est, somme toute, commun aux deux genres avec leurs

---

[157] Lever, Maurice. *Canards sanglants, Naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p.9.
[158] *Idem.,* p.27.

analogies et leurs dissemblances rassemblées autour de la question centrale de l'origine de la fascination pour le mal. Véritable problématique dépassant les frontières de la littérature, ce sont pourtant les traces littéraires qui apparaissent comme les vestiges d'une fureur sanglante qui envahit la production littéraire de 1560 à 1640 environ. Les troubles politico-religieux, le désordre d'une autorité « bicéphale » entre la reine mère et ses fils est à même de créer une littérature tant nerveuse qu'excessive. On peut aisément rapprocher ce schéma de la production littéraire de Sénèque et de ses contemporains sous Caligula et Néron, également appelée époque « baroque » pour le style, où les représentations de la folie côtoient la violence excessive, comme c'est le cas, notamment, pour les tragédies de *Médée* ou d'*Agamemnon*. Ainsi, le « canard sanglant » dont la motivation essentielle consiste à informer : *plonge au plus profond des la conscience collective, dont il révèle à la fois les fantasmes, les aspirations, les refoulements et les peurs.*[159] Genre profondément « humain » finalement, il en fait resurgir le prisme négatif, celui qui est refusé et qui effraie parce qu'il fait partie de la conscience du lecteur. Celui-ci y voit avec effroi les actes de ses semblables par le biais d'un miroir baroque et difforme, sous la plume du narrateur qui s'en amuse. *Si l'on peut conduire à Dieu en faisant rire, pourquoi ne le pourrait-on pas en faisant peur ?*[160] Telle pourrait-être la problématique idéologique liant le genre de l'histoire tragique à celui du canard sanglant.

3) Approches structurelles du genre et dépassements

Si la séquence tragique : loi /transgression /punition, n'est, comme nous l'avons constaté, pas toujours respectée, le fait divers, et de surcroît le canard sanglant, semble être régi par un schéma structurel invariant, un « patron narratif » en quelque sorte, que les auteurs (anonymes) se sont passé entre eux durant des générations.

[159] Lever, Maurice. *Canards sanglants, Naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p.17.
[160] *Idem,* p.15.

Roland Barthes expose dans son article « Structure du fait divers »[161] un ensemble de principes invariants caractérisant le genre. Le titre général de cette étude n'est pas sans faire écho à des méthodes et à des principes de réflexion qui lui sont dus. Ainsi, ce sont trois grands principes structurels qui sont mis en avant par le critique : tout d'abord le caractère clos et auto-suffisant du fait divers, puis la fonction des personnages et des objets qui le composent, enfin, la relation causale et systémique qui existe entre les événements narrés.

Remettant en question l'ingrate réputation qui précède le fait divers, il serait, selon les propos synthétiques du critique, un *rebut inorganisé de nouvelles informes* ce qui en ferait une information *monstrueuse.*[162] Notons que l'histoire tragique se situe à l'opposé de toute essence privative : elle apparaît, au contraire, « excessive » par tant de mimétisme avec les autres genres comme le roman ou la tragédie mais n'en reste pas moins « monstrueuse » par sa composition. Dans son article, Barthes s'attache ainsi, à spécifier le fait divers par sa structure propre voyant en celui-ci une forme homogène et un « système clos » [163] véhiculant une information *totale* à un seul « variable » s'apparentant, ainsi au conte ou à la nouvelle. Il s'oppose en cela à ce qu'il nomme « l'assassinat » qui appartient à un système « extensif » où la connaissance d'un contexte est essentielle pour la compréhension de celui-ci. Il est également nécessaire que celui-ci ne possède pas de structure propre et se rapproche d'un fragment de roman.

En outre, le fait divers véhicule et entretient des stéréotypes puissants engendrés par les *dramatis personnae,* correspondants idéologiques de « la veuve » et de « l'orphelin » chargés d'essences émotionnelles fortes et suscitant de vives émotions chez le lecteur de toute époque. Jouets de la Fortune en quelque sorte, comme au sein de l'histoire tragique, (toute causalité pure étant aberrante), les personnages du fait divers illustrent les paradoxes de la vie : c'est Agamemnon qui condamne sa fille quand celle-ci loue ses bontés, pour reprendre l'exemple de Barthes, mais c'est aussi Timon d'Athènes qui organise un immense festin quand il apprend qu'il est ruiné et c'est Œdipe qui tue son père et couche avec sa mère, sans le savoir ; tous ces mythes, hors de leur contexte pourraient constituer d'incroyables faits-divers par les invraisemblables

[161] Barthes, Roland. *Structure du fait divers*, dans « Essais critiques ». Paris : Seuil, 1964, p.194-204.
[162] *Idem,* p. 194.
[163] *Ibid.,* p. 195.

contradictions internes qu'ils comportent. Barthes recense deux catégories de faits inexplicables : les prodiges et les crimes ; l'énigme étant le plus souvent noyée dans le pathétique des acteurs, ces fameux *dramatis personnae*. Le rôle des objets n'est, somme toute, pas à négliger dans la mesure où lui aussi est « signe » et moteur de « causalité ». C'est parce qu'*un dieu rôde derrière le fait divers ; que le Destin est malicieux et que toute coïncidence est déchiffrable*, [164] que le fait divers serait avant tout une « articulation » rhétorico-sémantique.

Le « canard sanglant », expression macabre et historique du fait divers en porte « l'esprit » général du propos tout en conservant la forme de l'histoire tragique avec la part consacrée à la description du massacre sur prononcée d'où l'épithète « sanglant » qui caractérise le genre. *On a une écriture très proche de la littérature populaire* [165] déclarait en 2000 l'ancien rédacteur en chef du *Nouveau détective*, Cyril Guinet. Un système qui donne à beaucoup l'impression que les journalistes ne se fixent aucune limite dans l'horreur.

Cependant, le fait divers, d'un point de vue générique, (le « canard sanglant » n'étant qu'une de ses manifestations historiques) n'a pas réussi à s'élever au rang de la nouvelle alors que le XIXe siècle semblait aussi favorable à l'un qu'à l'autre. Il est évident que l'absence de paternité, d'un nom derrière le récit n'a pas joué en faveur de la reconnaissance du fait divers ; celui-ci pêche inévitablement par son anonymat ; la nouvelle, par exemple, étant devenue ce qu'elle est aujourd'hui grâce à des noms comme Nerval, Poe ou Maupassant alors que le fait divers reste un « terrain d'entraînement ».

Le fait divers est un signifiant excessif qui ouvre sur des signifiés pluriels et ambigus analyse Franck Evrard[166]. Ainsi, s'il existe un bon usage du fait divers et du « canard sanglant », ils portent formellement les stigmates d'une transgression issue de la littérature brève romanesque pour exprimer la part absurde ou maudite de la vie. Loin d'inviter à une évasion grotesque et hyperbolique de la réalité, tant le « canard

---

[164] Barthes, Roland. *Structure du fait divers. Op.cit.,* p. 202-203.
[165] http://presse-paris.univ-paris1.fr/spip.php?article63
[166] Evrard, Franck. *Fait divers et littérature.* Paris : Nathan université, « collection 128 », 1997, p.11.

sanglant » que l'histoire tragique y ramène par un effet de proximité fonctionnant comme un certificat d'authenticité d'où le texte littéraire puise sa force.

C) Hybridités génériques de l'histoire tragique

Chaque œuvre renvoie de droit à plusieurs genres [167] dans la mesure où l'œuvre en tant que telle *est nécessairement accompagnée d'un questionnement critique sur sa normalité et son irrégularité*.[168] Forts de leurs origines génériques diverses, l'histoire tragique et du « canard sanglant » se présentent comme des formes « caméléon »[169] au sein de l'histoire littéraire. En effet, la question des origines n'est pas en mesure d'expliquer la totalité des problématiques formelles de ces genres. A partir d'un patrimoine issu de comptes-rendus judiciaires mais aussi de nouvelles italiennes à caractère essentiellement ludique, l'histoire tragique, plus particulièrement, a su nourrir, en outre, un style propre et un positionnement idéologique précis à partir des genres littéraires plébiscités à l'époque et s'emparer ainsi des modes communicationnels et esthétiques propres à chacun tout en restant dans une vogue littéraire qui lui valut son succès. Dès lors, l'histoire tragique et le « canard sanglant » apparaissent comme des expériences narratives aux combinaisons poétiques inattendues. En outre, les procédés stylistiques, issus de l'esthétique baroque, qui les caractérisent, accentuent l'éclatement formel d'un cadre générique qui pourrait être oppressant, *les cadres discursifs et idéologiques craquent sous la pression d'une esthétique paroxystique*.[170]

La plupart des recherches effectuées jusqu'alors sur l'histoire tragique ont conduit à des interrogations concernant essentiellement le fonctionnement interne du genre ; de plus, les quelques études intergénériques que l'on peut relever, prêtent le plus souvent attention aux rapports qu'entretient l'histoire tragique avec le genre de la

---

[167] Noille-Clauzade, Christine. *La rhétorique et l'étude des textes.* Paris : Ellipses, 1999, p.87.
[168] *Idem,* p.86.
[169] Thierry Pech parle de « genre-éponge » dans *Conter le crime : droit et littérature sous la Contre-Réforme. Op.cit.,* p.108.
[170] Pech, Thierry. *Conter le crime : droit et littérature sous la Contre-Réforme. Op.cit,* p.109.

tragédie. Si ce rapprochement mérite d'être étudié à juste titre, du fait même que les auteurs d'histoires tragiques sont eux-mêmes conscients de ces liens[171], les rapports entre ce type de récit et son voisin immédiat, le genre romanesque très en vogue l'époque, sont, comme nous avons pu précédemment l'évoquer, très étroits.

1) Stratégies romanesques ou la subversion du divertissement

a) Refus du suspense et miroir romanesque

Forts de leur succès en tant que narration brève, il est frappant de constater que les récits sanglants font l'impasse sur la notion de « suspense », émotion largement répandue et centrale dans la réussite du genre romanesque. En effet, dans une fiction, le suspense apparaît comme une modalité de la tension narrative respectant la chronologie des événements.[172] L'attente d'un dénouement incertain produit ainsi une implication du sujet vis-à-vis de l'histoire et peut donc être exploitée sur un plan esthétique[173] Pourtant, les histoires tragiques, autant que les « canards sanglants », en tant que récits démontrant la vertu par l'exposition du vice, condamnent l'effet de suspense puisque le lecteur sait par avance que le ou les coupables seront punis de leurs vices et que le récit se clôturera inévitablement par la scène d'exécution.[174] Le titre de chaque récit, syntaxiquement très développé,[175] sape également l'effet de suspense dans la mesure où il résume la substance du récit et en annonce la fin. Pourtant, le critique Sternberg définit cette émotion comme l'un des constituants essentiels de la narrativité[176] et malgré

---

[171] Voir l'ouvrage en anglais de Colbert Searles, « Allusions to the Contemporary Theatre of 1616 by François Rosset », dans *Modern Langage, Note 40*, 1925, pp. 481-483 et l'article allemand : « histoire tragique und Ständeklausel. Zu den Wandhungen einer narrativen Gattung des 17. Jahrhunderts. », dans: Frank Rutger Hausmann (ed.). *Diversité, c'est ma devise, studien zur französischen Litteratur des 17. Jahrunderts.* Festschrift für Jüngen Grimm zum 60. Geburstag, Paris-Seattle-Tübingen, 1994.
Maurice Lever a remarqué la pertinence des rapports entre « l'histoire tragique » de Rosset et « le théâtre de la cruauté » (Jean Rousset), *Le roman français au XVIIe siècle*. *Op.cit.*

[172] On peut opposer de ce fait, le *suspense* à la *curiosité* apparaissant comme une incertitude portant sur un événement mystérieux présent ou passé et à la *surprise* qui se présente comme une contradiction avérée d'une attente déterminée. Cette dernière émotion, plus violente, tend à remplacer le *suspense* dans les récits sanglants. La *surprise* procède d'une stratégie différente, ponctuelle, dans un contexte inattendu alors que le *suspense* est diffus et croissant.

[173] Grivel, Charles. *Production de l'intérêt romanesque.* Paris/La Haye : Mouton, 1973.

[174] Voir chap. II, A, 2. de cette étude.

[175] Voir chap. II, A, 1 de cette étude.

[176] Sternberg, M. « How narrativity makes a difference », *Narrative*, n°9 (2), p.115-122.

la répétition d'un schéma structurel ne laissant que très peu de marge à l'originalité au sein de la configuration formelle[177] et aux codes tout à fait maitrisés par un lectorat de connaisseurs, on constate que les récits sanglants ne perdent en rien de leur popularité auprès de lecteurs toujours plus avides de sensations fortes. C'est pourquoi, Robert Yanal expose sa théorie concernant ce qu'il nomme le « suspense paradoxal ».[178] Celui-ci désigne la résistance de cet effet malgré la réitération du récit, c'est-à-dire malgré la disparition de l'incertitude pour le relecteur ou spectateur qui relit un récit ou qui revoit un spectacle à de nombreuses reprises sans s'en lasser. Pour Walton, la rémanence du suspense s'expliquerait par un phénomène d'immersion qui ferait oublier au lecteur sur un plan fictif ce qu'il saurait sur un plan factuel.[179] Baroni propose qu'en dehors de l'émotion de « rappel » [180] qui souligne le plaisir que l'on tire de la répétition d'une forme narrative bien connue, il peut y avoir malgré tout une rémanence du suspense en l'absence d'incertitude par empathie envers le sort du héros, notamment dans un contexte tragique. Dans ce dernier cas, appelé « suspense par contradiction », la tension reposerait sur une opposition entre le *savoir* et le *vouloir.*[181]

Cette divergence remarquable entre la nécessité du suspense, intrinsèque au genre romanesque, et le sacrifice de cette émotion dans les récits sanglants au profit de l'excitation de la transgression, étant levée, les points de convergence entre les œuvres de notre corpus et le roman de l'époque apparaissent cependant comme une évidence. Comme le remarque Dietmar Rieger[182] : *si les lecteurs de Rosset et de Camus ne peuvent être qualifiés de lecteurs vulgaires et incultes*[183] ne sont-ils pas alors identiques à ceux qui lisaient les romans sentimentaux et héroïques de l'époque ? Quels en sont donc les points de convergence ? Les histoires tragiques ont, en effet, très vite été perçues comme les « miroirs négatifs » de ces romans idylliques ; ce bref tableau comparatif permet d'expliciter les principaux procédés contradictoires:

---

[177] Voir chap. II, A. de cette etude.
[178] Yanal, Robert. « The paradox of suspense », *British Journal of Aesthetics,* n°36 (2), p.146-158.
[179] Walton, Kendall. *Mimesis as Make-Believe.* Cambridge: Harvard University Press, 1990.
[180] Baroni, Raphaël. *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise.* Paris : Seuil, 2007.
[181] *Idem,* p.286.
[182] Rieger, Dietmar, *Dynamique sociale et formes littéraires ; De la société de cour à la misère des grandes villes*, « histoire de loi-histoire tragique ». Paris : Etudes littéraires françaises. Coll. Gunter Narr Verlog Tübingen, 1997, p.22.
[183] Expression de Sergio Poli dans « Autour de Rosset et de Camus : l'histoire tragique ou le bonheur impossible ». *Op.cit.,* p.33.

Roman sentimental/héroïque	Histoires tragiques
Cadre bucolique	Cadre domestique
Atemporalité	Contemporanéité avec le lecteur
Expression de l'amour chevaleresque	Représentation de la mort sanglante
Personnage vertueux	Personnages représentatifs d'un vice
Développement narratif	Concision de la nouvelle
Allégorie	Hypotypose

Les auteurs de la troisième génération, Rosset et Camus notamment, distillent habilement les motifs récurrents de ces romans dans leurs histoires tragiques, tels que la naissance de l'amour ou « *innamoramento* » pétrarquiste (Rosset, *Histoires tragiques*, IV), le suicide par amour (*idem*, VIII), la passion « en crescendo » (*idem*, XI) ou les relations triangulaires : épouse, mari, amant (*idem*, XIV) mais usent aussi de procédés stylistiques similaires comme le recours à l'apostrophe lyrique motivant déclarations et autres prières, l'insertion de la correspondance épistolaire au sein du roman ou encore l'usage de stances qui témoignent de sources poétiques influentes.[184] Toutefois, il est possible d'observer, dès les *Histoires tant tragiques que comiques* de Vérité Habanc, en 1585, que l'influence romanesque est déjà très présente, comme le remarque Michel Renaud : *Ici, ce sont d'interminables péripéties romanesques, des exploits dignes des romans de chevalerie,* […] *On signale de multiples influences, plus ou moins évidentes, en plus de Bandello et de ses importateurs : le Roland furieux, Amadis de Gaules* […][185].

Toutefois, peut-on affirmer que le genre de l'histoire tragique ait été mis en place dans l'unique but de contrecarrer ou de proposer une esthétique inverse par rapport à ces romans comme certains critiquent semblent en conclure? Il semblerait que

[184] Les manifestations poétiques au sein de l'histoire tragique sont étudiées dans le 3. de cette section.
[185] Renaud Michel. « Vérité Habanc, *Nouvelles Histoires tant tragiques que comiques* », Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance, 1990, vol. 30, n° 1, p. 93-94.

non dans la mesure où l'émergence du genre s'effectue de façon plus précoce que celle du roman sentimental[186]. Néanmoins, si l'on se concentre sur les auteurs des histoires tragiques de la troisième génération, ceux qui se présentent comme contemporains de ces romans, il apparaît une opposition stylistique plus évidente qui permettrait alors d'introduire une dimension intertextuelle entre l'histoire tragique, comme genre parodique, et le roman sentimental. Si l'on s'en réfère aux définitions très pertinentes proposées par Charaudeau et Maingueneau, la parodie se définit grâce à la notion de « captation » :

> Les stratégies de captation visent séduire ou persuader le partenaire de l'échange communicatif de telle sorte que celui-ci finisse par entrer dans l'univers de pensée qui sous-entend l'acte de communication, et partage ainsi l'intentionnalité, les valeurs et les émotions dont il est porteur[187]

Les auteurs précisent qu'une relation intertextuelle, et plus précisément, hypertextuelle met en évidence le principe de captation et subversion dont relève l'ironie.

> La captation consiste à transférer sur le discours réinvestisseur l'autorité attachée au texte ou au genre source […] Dans la subversion, en revanche, l'imitation permet de disqualifier l'autorité du texte ou du genre source. On retrouve ici les phénomènes de parodie dévalorisante. Le réinvestissement implique que le destinataire soit à même de percevoir le discours source ce qui renforce la connivence entre producteur et destinataire.[188]

Ces éléments de définition permettent d'éclaircir notre point de vue face à notre interrogation : si le genre de l'histoire tragique semble entretenir des rapports parodiques avec le roman héroïco-sentimental, dans la mesure où le narrateur pénètre dans l'univers de pensée du lecteur en lui proposant des images fortes dont il se délecte,

---

[186] Rappel : le premier recueil d'histoires tragiques français est celui de Pierre Boaistuau en 1559, l'*Astrée*, premier roman pastoral d'Honoré d'Urfé, dont la parution s'est échelonnée de 1607 à 1628 présente un écart esthétique, temporel et générationnel important.
[187] Charaudeau Patrick, Maingueneau Dominique. *Dictionnaire d'analyse du discours.* Paris : Editions du Seuil, 2002, p.93.
[188] *Idem,* p.94.

mais aussi en lui rappelant par certains noms de personnages, l'idylle romanesque[189], il semble pourtant difficile de s'accorder sur le fait que, pendant le temps de la lecture, le destinataire ait constamment à l'esprit le texte source par des procédés stylistiques parallèles antithétiques. Il nous semble plus pertinent de considérer que l'histoire tragique propose un point de vue personnel militant contre une certaine idéologie romanesque véhiculée par le roman sentimental, par le moyen de reprises et d'échos stylistiques plutôt qu'au moyen d'un procédé hypertextuel précis et contraignant, tel que la parodie, plus servile et qui assigne le lecteur à constamment garder le texte source à l'esprit. C'est ainsi une certaine lecture religieuse des causes et des conséquences de ses actes dans la vie qui est proposée au lecteur. On peut alors estimer que l'effort général rend finalement moins compte de rhétorique que de didactique.

En effet, en observant le texte de près, outre les références onomastiques constatées plus haut, certaines structures phrastiques sont subtilement révélatrices de la portée idéologique de l'auteur et du genre. A partir de cette phrase d'exemple extraite de l'histoire XII des *Histoires tragiques* de François de Rosset : *Ils logerent ce soir dans un Cabaret & y firent si bonne chere, que ce vieillard ayant pris du vin plus que de coustume, commença à faire le plus grand vacarme du monde*[190], Dietmar Rieger constate une rupture narrative en plein milieu de phrase[191] qui fait basculer le récit dans une direction toute autre. Ainsi, la subordonnée consécutive marque un « tournant » dans le dispositif esthétique du récit mais aussi dans la trame narrative qui le constitue, c'est à dire qu'à présent plus rien ne semble pouvoir arrêter la chute inévitable du personnage dans la tragédie : à partir de là, le fauteur de trouble s'enfonce dans la déchéance[192] constate le critique. Un certain nombre d'exemples annexes, extraits des *Histoires tragiques* confirment cette idée : *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.*[193] ; *Jetez les yeux pitoyables sur un misérable pêcheur et pardonnez son péché, non comme aimant le vice mais comme aimant le vice en qui le vice est*

[189] Des prénoms comme Lyndorac, Calliste, Alidor, Mélidor, Clymène, Polydor, Floridan, Lydie que l'on relève dans les *Histoires tragiques* de Rosset, renvoient directement aux personnages de romans sentimentaux du début du XVIIe siècle.
[190] Rosset, François de : Les *Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit*., histoire XII, p.290.
[191] Dans *Dynamique sociale et formes littéraires ; De la société de cour à la misère des grandes villes. Op.cit.,* p.25.
[192] *Idem.*
[193] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps*, *Op.cit*., histoire VII, p.219.

naturellement attaché.[194] ; *Mais, ô chose étrange de la mauvaise nature de l'homme ! Il est impossible de la changer* (...)[195], les textes présentent bien d'autres exemples encore. La portée est somme toute, philosophique, puisque le récit se veut profondément pessimiste et sans issue heureuse possible pour le personnage coupable. C'est le principe de « catamorphe »[196] qui semble illustré, « tout allait de mal en pis » déclare le narrateur des *Histoires tragiques de nostre temps*[197], comprenons par là, la convergence des éléments narratifs et stylistiques dans une dynamique de chute entrainant personnages et récits vers une fin tragique et punitive symbolisant le jugement de Dieu.

b) La transgression comme mode d'écriture

Le vice a pour caractéristiques, l'excès et le défaut et la vertu la médiété[198], telle est la définition du vice proposée par Aristote dans son *Ethique à Nicomaque*. Les histoires tragiques, à l'heure même où commencent à se profiler les grandes lignes de l'esthétique « classique » prônant la juste mesure, illustrent de façon hyperbolique les comportements excessifs, l'*hybris*, de ses personnages pour mieux les condamner. Les héros « vicieux » des histoires tragiques exécutent leur vice sous diverses formes, créant ainsi une *varietas* plaisante pour le lecteur, au sein d'un schéma stable, mais ils ont tous comme point commun d'être des entités enchaînées à leur vice. En effet, comme le précise Aristote : *le vice est inconscient*[199]. Les personnages des histoires tragiques y succombent par faiblesse mais aussi parce que celui-ci semble inscrit au plus profond d'eux-mêmes. Chez Rosset, le narrateur ne cesse de déplorer le vice qui règne en son siècle, illustrant la théorie chrétienne du Mal inscrit en l'Homme depuis les Origines. *L'homme qui sous l'empire de la passion ne saurait écouter un raisonnement qui cherche à le détourner de son vice, et ne le comprendrait même pas*, [200] ajoute Aristote. C'est en effet, ce qu'illustre, par exemple, l'histoire XII du recueil de Rosset, au cours de laquelle, un homme ayant été condamné à vingt ans de bagne pour avoir commis

---

[194] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps*, *Op.cit*., histoire IX, p.249.
[195] *Idem*, histoire XII, p.291.
[196] Néologisme construit à partir du grec κάτά « chute » et μόρφειν « forme ».
[197] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps*, *Op.cit*., histoire XV, p.339.
[198] Aristote. *Ethique à Nicomaque*, traduit par J. Tricot, Paris : Vrin, édition 8, II, 5, 28, p.105.
[199] *Idem,* VII, 9, 35, p.354.
[200] *Ibid.,* X, 10, 28, p.524.

plusieurs vols, est reconnu par son fils. Celui-ci, homme respectueux et honnête, tente de ramener son père dans le droit chemin en lui proposant un travail, mais en vain ; l'ancien bagnard réitère ses larcins et persévère dans le Mal, montrant que rien ne peut corriger son « mauvais naturel », illustrant également l'échec de la « seconde chance ». Il finit pendu. Implacables, les histoires tragiques ne proposent aucune rédemption possible, si ce n'est l'exécution du coupable; c'est ce qui fait toute leur violence.

Le chapitre III.C.1. de cette étude se propose d'analyser en détails les représentations des différents types de personnages « vicieux » tant dans l'histoire tragique que dans le canard sanglant. Cependant, notamment à partir des réflexions de Sergio Poli sur les codes de la violence dans l'histoire tragique, nous pouvons dès à présent en proposer une première approche structurelle.

Pas de désordre, donc dans le royaume de Violence : les pulsions individuelles à première vue imprévisibles s'inscrivent ici dans les géométries calculées d'un modèle idéal.[201] C'est ce que constate Sergio Poli en étudiant le recueil de François de Rosset. En effet, la récurrence des motifs et l'organisation tant symbolique que systémique des instruments de la violence conduisent le critique à parler de « grammaire de la cruauté ».[202] Le principe de « répétition » par lequel sont régies les histoires tragiques fait varier les *topoï* autour d'une même structure fondamentale. Sergio Poli précise : *C'est grâce à la combinaison de* topoï *et d'images stéréotypées que Rosset écrit des histoires aux échos multiples, et crée les atmosphères qui ont contribué au succès de son œuvre*.[203] Les premiers *topoï* remarqués, par leur fréquence, sont ceux du roman sentimental. Quatre histoires du recueil de Rosset sont entièrement construites autour de ces motifs (histoires IV, XI, XXI et XXII). *La violence se trouve, ainsi, inscrite dans la passion, et devient passion de la violence*.[204] Des liens semblent, en effet, s'opérer entre l'outil du crime et le motif de celui-ci : *Y a-t-il des épées ? il s'agit sûrement d'un différend entre nobles : emploie-t-on du poison ou des poignards ? il est question le plus souvent, de l'élimination d'un membre de la famille, ou d'un suicide. A l'inverse,*

[201] Poli, Sergio. *Violence et mythe dans l'histoire tragique : un exemple de François de Rosset*. *Op.cit.,* p.56.
[202] *Idem.*
[203] *Ibid.,* p.58.
[204] *Ibid.,* p.59.

l'arme à feu indique la trahison, la surprise[205]. Néanmoins, si la théorie de Sergio Poli paraît exemplaire en théorie, l'étude exhaustive des vingt-trois récits du recueil de Rosset révèle que de nombreux écarts entre les dires du critique et l'épreuve du texte persistent. Ce tableau synthétique l'illustre :

Meurtre(s) commis au moyen de :	Différent(s) entre nobles	Parricide fratricide suicide	Trahison Surprise	Ecarts (justification)
Epée (norme et **écarts**)	Histoires : I, II, IV.	Histoire : VI (**suicide à l'épée**) Histoire : XV (**parricide à l'épée**)		- *Il était en volonté de se passer une épée à travers le corps*. p.205. - *Met la main à l'épée et en donne deux ou trois coups dans le ventre de son père*. p.345.
Poison/ Poignard (norme)		Histoire : XXII (poison) Histoires : IX, XI, XIV, (XIX décision contrecarrée), XXI, XXII,		
Arme à feu (norme et **écarts**)		Histoire : XVIII (**règlement de comptes au fusil entre nobles**)	Histoires : VIII, XI,	- *Lui ayant lâché un pistolet, lui perça la tête de part en part* [...] *ce meurtre étant*

[205] Poli, Sergio. *Violence et mythe dans l'histoire tragique : un exemple de François de Rosset*. *Op.cit.,* p.59.

		Histoire : XIX (**homicide du conjoint à l'épée**)	XIV.	*achevé, ceux de la suite de Tymante mirent la main à l'épée pour venger la main de leur maitre.* p.368. - *contre la personne de son mari. Le projet fut de s'en défaire* […] *Flaminie avait résolu d'y employer le poison mais… […] ces homicides l'assaillent et lui donnent deux ou trois coups d'épée à travers le corps.* p.412.

On constate ainsi que deux personnages emploient l'épée pour des actes transgressifs et « bas » comme le fratricide et le suicide alors que le code voudrait que son usage soit réservé à des différents entre nobles. Aucun écart n'est à signaler, en revanche, pour l'usage du poison et du poignard employés pour des crimes domestiques ou secrets tels que le parricide, le fratricide et le suicide. L'usage de l'arme à feu est également transgressif puisqu'on constate deux usages (règlement de comptes au fusil et homicide du conjoint) non conventionnels contre trois attendus pour cette arme, à savoir, la trahison surprise. Un certain nombre d'écarts est donc à remarquer et traduisent ainsi, une liberté prise de la part de Rosset mais peut-être également une volonté générique de rompre avec les codes traditionnels du roman ou de la nouvelle.

Ainsi, les symboles, si pertinents soient-ils, méritent d'être étudiés avec attention afin d'éviter les abus généralistes que les structuralistes et leur école ont pu véhiculer. Toutefois, le critique précise que cette tradition bien établie est en voie de se corrompre.[206] On peut donc supposer que les histoires tragiques des générations

[206] Poli, Sergio. « Violence et mythe dans l'histoire tragique » dans *Violence et fiction jusqu'à la Révolution. Op.cit.,* p.55.

précédentes (celles de la fin du XVIe siècle) répondent à davantage d'uniformité et que le genre tendrait à suivre le traditionnel principe de dégradation des genres au même titre que la tragédie dès le XVIIIe siècle ou le roman au début XXe. Chez Rosset, la violence des individus laisse surgir une violence sociale liée à une époque d'entre deux siècles en pleine mutation :

> L'expression du désir, désormais irréalisable et réprimé, de rétablir des contacts directs dans une société où tout, même l'homme, était en train de devenir marchandise (…) pourra-t-on lire sinon la nostalgie d'une époque mi-réelle, mi-mythique, [où l'on serait tenté d'y voir] une revendication de la nature contre les règle de la raison [à savoir] des rapports personnels en révolte contre l'absolutisme en gestation.[207]

Si l'on perçoit, toutefois, à travers ces propos l'influence de la critique marxiste au sujet de l'instrumentalisation de l'être humain par les codes d'une société fondée sur le commerce, on remarque également que celle-ci s'accentue dans l'histoire du roman français jusqu'à la fin du XVIIIe siècle avec l'exemple de Sade qui fait de ses personnages des marionnettes victimes ou bourreaux selon son bon vouloir, mais pas seulement puisque ceci se perçoit déjà chez Rosset ; en effet, l'histoire XIII intitulée *Des aventures tragiques de Floridan et de Lydie* raconte l'histoire de Lydie, jeune fille promise au bonheur et à la richesse grâce à l'amour de Floridan mais par suite de malheurs et de vicissitudes, elle se retrouve mariée à trois jeunes hommes qui ont abusé de sa crédulité, illustrant ainsi le thème de la jeune victime innocente et violentée par le monde des hommes. Cette thématique de la jeune fille manipulée et utilisée, centrale chez l'auteur de *Justine ou les infortunes de la vertu*, trouvera aussi sa place à la même époque chez Restif de La Bretonne dans son roman épistolaire intitulé *La paysanne pervertie,* tous deux ayant connu un succès retentissant.

Cependant, l'histoire tragique dans ses productions du XVIIe siècle, peut, à juste titre, être considérée comme un « remède » au roman héroïco-sentimental de l'époque (nous pensons à *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé). Maurice Lever précise [qu'] *elle* [l'histoire tragique] *oppose l'idéal d'innocence qui domine le roman à la mode, les réalités d'un*

[207] Poli, Sergio. « Violence et mythe dans l'histoire tragique » dans *Violence et fiction jusqu'à la Révolution. Op.cit.,* p.61.

monde dur, exposé à tous les périls et régi par la seule puissance de l'instinct.[208] La dérégulation des affects est la manifestation concrète du renversement des valeurs opéré par le narrateur. Les principes de l'amour courtois sont subtilement transgressés et portent les marques de la tragédie à suivre. Ainsi, la naissance de l'amour s'obscurcit par l'irruption d'une folle jalousie (chez Rosset, histoire IV), l'amour le plus vif chute dans le macabre avec la réalisation d'un portrait « mort et vif » de la bien-aimée (Rosset, histoire VI), les puissants liens fraternels deviennent incestueux (Rosset, histoire VII), l'amour le plus pur souillé par l'adultère (Rosset, histoire XI), la ruine de l'amour conjugal à cause des infidélités de la jeune épouse faisant mourir son mari pour laisser la place à son amant (Rosset, histoire XIV). L'auteur témoigne par là-même du changement des affects de l'époque et des transformations des normes de comportements. En effet, on constate que les personnages se complaisent à transgresser les valeurs courtoises qui sont en train de s'établir au début du XVIIe siècle, en exacerbant des passions violentes, incontrôlées et sans retenue. Inversement les débordements affectifs se donnent sans réserve, renversant toutes les instances de socialisation. Dans son histoire mettant en scène le suicide des deux amants, Amarille et Valéran, Rosset décrit celui-ci comme étant « violent » et renvoie à la signification faible ou nulle des références morales ou religieuses[209] propres à l'amour dans le roman baroque ; *ceste fille luy laissa cueillir le fruict qu'elle avoit conservé cherement jusques à l'heure.*[210] Comme on le voit, Amarille, est présentée en une jeune fille non pas de « nature » débridée mais qui le devient « subitement » par sa rencontre avec Valéran ; c'est sur ce principe que réside précisément l'esthétique baroque avec l'inconstance et le retournement soudain de situation qui lui est propre.

c) Le motif du suicide : un écho thématique au roman sentimental

Le motif du suicide est récurrent dans les histoires tragiques et concerne plus directement la question de la morale sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. Toutefois, son rapport étroit avec les valeurs romanesques nous invite à examiner sa

[208] Lever, Maurice. *Le roman français au XVIIe siècle. Op.cit.,* p.71.
[209] Molinié, Georges. *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*. Toulouse, : Travaux de l'Université de Toulouse-le-Mirail A/XIX, 1982, p.21.
[210] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.*, histoire VIII, p.223.

présence dans les histoires tragiques avant de revenir sur sa portée. Ce thème, étroitement lié à la question de l'amour, est directement issu des romans sentimentaux et transgresse ouvertement les mœurs politiques et religieuses de l'époque. Gustave Reynier, dans son ouvrage intitulé *Le roman sentimental avant l'*Astrée[211], prend pour exemple le roman *Les amours de Florimond et de Clytie*, paru en 1607, dans le lequel le protagoniste, Blaise de Saint-Germain Florimond se donne la mort parce que sa bien aimée doit en épouser un autre. Clytie le suit psychologiquement dans la mort puisqu'elle décide de passer le restant de ses jours auprès de sa tombe. Nous ne reviendrons pas sur les origines de ce thème littéraire remontant aux romans grecs et latins puisque ce n'est pas l'objet de cette étude,[212] néanmoins, on peut constater que ce geste criminel envers soi-même était déjà condamné par les grands intellectuels de l'Antiquité, qui, ironiquement y ont eu parfois eux-mêmes recours ![213] Mais il semble important de traiter le thème comme un *topos* narratif, écho supplémentaire entre l'histoire tragique et le roman sentimental qui est loin de passer inaperçu aux yeux du lecteur. L'insertion des effets de réel apparaît donc comme la marge subjective de Rosset face au roman sentimental. En effet, alors que celui-ci est perçu par de nombreux critiques comme représentatif du pouvoir central qui s'impose sous Louis XIII[214], les *Histoires tragiques* de Rosset reflètent une Histoire troublée où les artistes doivent opérer des alliances avec les mécènes les plus influents au sein du Pouvoir.[215] Tout en conservant une louange de circonstance évidente envers la figure royale, Rosset laisse transparaître des traces de scepticisme évidentes dans ses récits. Ainsi, comme l'analyse le critique Dietmar Rieger :

> Dans l'épilogue (histoire VIII) le narrateur est indécis quant au jugement à porter sur ces deux suicidés. Il ne tranche pas la question de savoir si leurs âmes rôtissent pour l'éternité dans les flammes de l'Enfer. […] les protagonistes doutent de la « mercy » du roi, la miséricorde divine,

[211] Reynier, Gustave. *Le roman sentimental avant l'*Astrée. Paris : Armand Colin, 1908, p.223 sqq.
[212] Voir l'ouvrage d'Etienne Wolff, *Le roman grec et latin* chez Hachette (Ellipses) ainsi que l'ouvrage de Yolande Grisé, *Le suicide dans la Rome antique*, chez Bellarmin, 1982.
[213] Ceci peut faire penser à Sénèque qui dénonce cet acte dans ses longues réflexions sur le suicide (*Lettre à Lucilius LXX)* avant de mettre fin à ses jours ou le suicide du philosophe Zénon.
[214] Dietmar Rieger parle de « propagandiste bienveillant de l'Etat » : *Dynamique sociale et formes littéraires*. *Op.cit.,* p.35.
[215] On pense à Théophile de Viau, accusé en 1619 (année de parution des *Histoires tragiques* de Rosset) d'irréligion et de « mœurs détestables » mais qui a, en fait, pâti de sa prise de position, en 1615-16, dans le conflit qui opposait le parti auquel appartenaît son protecteur à Louis XIII et surtout à son favori, le comte de Luynes.

> qui n'est pas mise en doute, se transpose au narrateur lui-même. (…) A la fin il ne reste pratiquement plus rien d'une « histoire de loi ».

Ainsi, à partir de cette « esthétique de la désillusion » stylistiquement et idéologiquement repérable, notamment grâce à ce refus du *happy end*, les points de convergences avec le roman sentimental de l'époque apparaissent plus évidents. On constate alors que l'histoire tragique accentue les effets malheureux du genre romanesque en introduisant le macabre morbide, issu du fait divers, et qui crée la véritable rupture avec celui-ci. En effet, la subjectivisation outrancière du récit a fait perdre à l'histoire de loi originelle tout caractère judiciaire et informatif et donc objectif pour se convertir en récit propre à susciter l'effroi et le respect des valeurs de la « vraye foi » catholique.

Certains auteurs comme Jean-Pierre Camus ont même fait de la lutte contre le roman sentimental leur véritable « cheval de bataille », considérant celui-ci comme foncièrement négatif et corrupteur de mœurs pour la jeunesse :

> Il met l'histoire tragique au service de sa mission apostolique et des batailles morales de la Contre-Réforme. A côté de lui, les recueils de Malingre, Grenaille et Parival font figure d'assez pauvres chroniques. » Si François de Sales exhorte de « supplanter la production romanesque qu'il juge fabuleuse et nocive par des relations chrétiennes.[216]

Les personnages représentés servent de victimes exemplaires à cette théorie et les allusions sont nombreuses dans les récits sanglants : *ses discours sont remplis de vanité, de propos mondains et de traits lascifs. Au lieu de ses heures, elle a toujours entre les mains quelques* Amadis de Gaule *ou quelque autre livre traitant de l'amour désordonné.*[217] Sylvie Robic de Baecque, dans son ouvrage : *Le salut par l'excès*, *la poétique d'un évêque romancier*[218] s'intéresse spécifiquement à Jean-Pierre Camus (1584-1652). Son étude tout à fait intéressante pour notre sujet articule sa problématique en ce sens : *dans quelle mesure Camus a-t-il pu emprunter ses formes les plus*

[216] Vaucher Gravili, Anne de. *Loi et transgression, les histoires tragiques au XVIIe siècle. Op.cit.*, p.18.
[217] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1619). *Op.cit.,* p.432.
[218] Robic de Baecque, Sylvie. *Le salut par l'excès*. Paris : Champion, 1999.

manifestes au registre profane des romans pour produire une œuvre d'édification et de conquête spirituelle ?[219] Pour cet auteur, le genre de l'histoire tragique se transforme en lieu de conquête spirituelle et instrument de mission. Il représente par là-même l'aspect le moins controversé du genre, dans le sens où il n'existe pas d'ambigüité narrative entre édification et plaisir du détail macabre puisque les deux concordent clairement vers cette même entreprise du vice. Ce qui ne semble pas fondamentalement différent du projet de Rosset, pour citer son contemporain le plus proche. Néanmoins, celui-ci se permet, comme nous l'avons vu précédemment, de prendre parfois ses distances avec la « justice divine » dans la finalité tragique des personnages coupables, voire de leur accorder une forme de sympathie lorsqu'ils apparaissent particulièrement « pitoyables ». Les histoires de traditions populaires appellent chez l'auteur une certaine forme d' « humanisme » dans le sens où l'être humain est envisagé sous toutes ses formes, de la plus pathétique à la plus cruelle. De la sorte, les développements des faits pitoyables autant que l'abondance des descriptions d'acharnement ou de massacres participent à la création d'une vision « humaine » de l'histoire tragique, même si la fin des récits est inévitablement redondante.

Chez Camus, la valeur du discours suit un objectif précis, qui, au-delà des tournures obligées approuvant la sanction divine du châtiment des méchants et de la récompense des bons, ne laisse pas d'exutoire possible physique et spirituel au personnage coupable. *La machinerie textuelle* [220] est clairement au service de la mission catholique fixée par l'auteur au travers de ces récits, c'est pourquoi, les œuvres de Camus son communément appelées « histoires dévotes ». On remarquera la corrélation générique entre « histoire tragique » et « histoire dévote » : la structure narrative reste identique sous le terme « histoire » mais la visée se singularise chez Camus puisqu'en insistant sur la dimension religieuse, à travers l'épithète « dévote », il confère une portée ouvertement religieuse et missionnaire à ses récits. Ainsi, le combat contre le « romanesque » divertissant s'effectue avec les mêmes outils que celui-ci : le « mal » est combattu par le « mal ». L'auteur définit lui-même sa production romanesque comme :

---

[219] Jouhaud, Claude. « Roman historié et histoire romancée : Jean-Pierre Camus et Charles Sorel », *XVIIe siècle 2002/2*, Paris : PUF, N°215, p.308.
[220] Expression de Christian Jouhaud. *Roman historié et histoire romancée : Jean-Pierre Camus et Charles Sorel*. *Op.cit.*, *Op.cit.* p. 308.

> très accommodée à l'infirmité humaine, et très propre pour tromper saintement certaines âmes malades, en leur faisant avaler des médecines sous l'apparence de confitures ; c'est-à-dire incorporant des préceptes de la réformation des mœurs, chose un peu amère au goût dépravé des vicieux, en des Histoires agréables et amiables, dont la lecture est ardemment chérie et recherchée de toutes sortes de gens.[221]

Cette « apologétique romanesque » se présente ainsi simultanément comme étant l'opposant et le moyen de parvenir aux desseins de l'œuvre. Camus se sert de ce qui séduit le lecteur pour le détourner de cette séduction « néfaste » que proposent les romans sentimentaux de l'époque : *les mauvais exemples incitent à la vertu en inspirant l'horreur du vice. L'intérêt du récit se concentre alors sur le jeu des passions et la psychologie des personnages.*[222] Pour cela, il s'inscrit avec François de Sales dans la lignée de la « dévotion civile » en ce sens où il y a de la place pour une civilité dite « chrétienne ». Comme le remarque Christian Jouhaud : *la lecture d'œuvres profanes n'est pas par avance condamnée. Il faut simplement faire servir cette lecture à des fins dévotes.*[223] Ce qui est condamné par Camus ce sont les lectures d'œuvres romanesques destinées au but ultime du plaisir, satisfaction personnelle égocentrée émanant de *l'identification narcissique du lecteur au héros, ou à l'héroïne*[224], allant à l'encontre de la foi et de la vertu : l'édification doit faire échouer cette philautie néfaste. En outre, la dissimulation de l'identité des protagonistes (fréquente dans les histoires tragiques) ainsi que l'ouverture intertextuelle des « cas », (entendons les faits divers domestiques à la source de ces histoires), vers les grands mythes tragiques permettent une ouverture du propos jusqu'à la portée morale. L'histoire dévote est ainsi le fruit d'une stratégie narrative extrêmement élaborée visant à exploiter le goût des lecteurs pour le romanesque pour favoriser une lecture pieuse à partir d'une fiction qui se réclame « vraie ». De même, l'amuïssement manifeste du narrateur dans son énonciation (ce qui

---

[221] Sylvie Robic de Baecque. *Le salut par l'excès. Op.cit.*, p.228.
[222] Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle).Op.cit.,* p.41.
[223] Christian Jouhaud. *Roman historié et histoire romancée : Jean-Pierre Camus et Charles Sorel*. *Op.cit.*, p.308.
[224] *Idem,* p.308.

n'est absolument pas le cas chez Rosset) *manifeste performativement*,[225] par le biais de son écriture, le vice de son propre amour propre montrant ainsi l'exemple.

Le genre romanesque a donc été largement exploité dans la mise en place de l'histoire tragique : suggéré, imité ou manipulé, il est le référent esthétique et culturel commun de l'époque entre le narrateur et le lecteur témoignant par là-même de la puissance évocatrice de ce genre. La diffusion des idées et des écrits par les réseaux mondains s'est avérée être un moyen extrêmement efficace pour lier littérature et pouvoir politique afin d'en faire *un instrument missionnaire*[226] à l'image de la société de cette époque. Au même moment la tragédie humaniste agonise : les valeurs de la première moitié du siècle véhiculées par la relative sérénité des règnes de François Ier et Henri II ne sont plus d'actualité ; les faits historiques et consécutifs que l'on a pu évoquer précédemment tendent à le montrer.

Au début du XVIIe siècle, ce genre subit la concurrence de la pastorale qui jouit vite d'une immense faveur et *la tragi-comédie bénéficie de son côté d'une vogue croissante qui dure jusque dans les années 1640 : considérée comme un genre moderne et neuf, elle correspond au goût du public avide d'émotions fortes et de scènes de violence*[227] que l'on peut considérer comme une réminiscence des barbaries dues aux guerres de religion. En outre, *sa matière est romanesque à souhait, pleine de rebondissements et volontiers spectaculaire*.[228] Comme le remarque Françoise Charpentier, la tragédie humaniste subit elle-même une influence romanesque : *les années 1610-1625 ont connu une inflation de pièces romanesques.*[229] L'auteur précise, en outre, que les sujets propres à la tragédie humaniste sont *tirés de la littérature italienne, purement romanesques, exotiques, historiques, religieux*.[230] Ainsi, on observe que non seulement, l'influence romanesque est au centre de la production littéraire de cette période, mais aussi que les champs d'inspiration entre les histoires épouvantables

---

[225] Termes de Christian Jouhaud.
[226] Christian Jouhaud. *Roman historié et histoire romancée : Jean-Pierre Camus et Charles Sorel*. *Op.cit.*, p.308.
[227] Couprie, Alain. *Le théâtre*. Paris : Nathan Université, « Collection 128 », 2000, p.96.
[228] *Idem*.
[229] Charpentier, Françoise. *Les débuts de la tragédie héroique : antoine de montchrestien (1575-1621)*, thèse représentée devant l'université de paris IV le 22 mai 1976, service de reproduction des thèses université de lille III, 1981, p.498.
[230] *Idem.*

et la tragédie humaniste présentent de nombreux aspects communs que nous allons expliciter.

Formellement, les rapports entre l'histoire tragique et la tragédie semblent donc évidents. Ils vont tellement « de soi » qu'il a semblé plus audacieux de présenter dans un premier temps les parallèles intergénériques avec le roman qui étaient moins évidents et plus novateurs dans l'esprit de la critique actuelle sur le genre. C'est pourquoi, il a été unanimement admis qu'une extrême connivence lie les deux genres tant dans les rapports historiques, génériques, stylistiques, intertextuels ou culturels. Les études portant sur ce point étudient principalement les collusions et les manifestations stylistiques puisque le rapport de genre est généralement explicité par les auteurs eux-mêmes, en précisant de quelles influences dramatiques sont issues les histoires tragiques présentes dans le recueil.

2) « Le théâtre de la démesure et de l'horreur »[231]

a) L'attrait pour le tragique

Dans son avertissement au lecteur, François de Belleforest déclare : *j'ay intitulé ce titre de tragique, encore que (peut-estre), il se puisse trouver quelque histoire, laquelle ne respondra en tout, à ce qui est requis en la tragédie*.[232] Cette précaution d'auteur témoigne de l'emploi assoupli du terme au sein du genre.

Nous avons pu précédemment observer que le choix de l'épithète « tragique » permet de déterminer la portée de ces récits épouvantables mais aussi de statuer le genre dans la production littéraire de l'époque. Il a été remarqué l'importance du positionnement « tragique », dans la définition du genre, pour qualifier ces histoires en faisant référence explicitement à la tragédie. Il pourrait également s'agir d'une simple marque opposant une littérature « digne » d'une autre qui serait « vulgaire ». L'ancrage

[231] Citation de Raymond Lebègue extraite de son ouvrage intitulé *Etudes sur le théâtre français, I, Moyen Age, Renaissance, Baroque.* Paris : Nizet, 1977, p.360.
[232] Belleforest, François de. *Histoires tragiques (contenant plusieurs discours mémorables, la plupart recueillis des histoires advenues de nostre temps […]).* Lyon : pour César Farine, 1583, p.5.

« tragique » avec ses illustres principes formels et moraux serait à même de conférer une certaine « noblesse » de statut à l'histoire tragique contrairement aux récits facétieux et autres fabliaux comiques du milieu du XVIe siècle.

L'ouvrage dirigé par Christian Biet, paru en 2006, présente de façon couplée les genres de la tragédie et de l'histoire tragique sous le titre : *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*. L'introduction, qui présente le recueil de morceaux choisis à travers une riche contextualisation, passe de la tragédie au genre narratif sans sourciller, telle une évidence : *que se passe-t-il en France, en matière de récit, au moment où l'on s'entretue dans les villes et dans toute la province ? Pas grand-chose...*[233] Transition un peu surprenante pour présenter une forme de narration qui peina pour obtenir ses lettres de noblesses au XIXe siècle. Succèdent ensuite à cette introduction bipolaire un riche éventail de textes complets alternant entre récits sanglants et tragédies sur la période 1570-1630. Aussi, comme nous l'avions mentionné dans les postulats initiaux à notre étude, c'est bien le registre tragique qui semble fédérer la production littéraire allant de la tragédie au récit sanglant. Mais qu'est-il réellement entendu derrière ce paravent où tout ou presque peut s'entendre ?

Miroir de la société dans laquelle elle s'inscrit, la tragédie du XVIe siècle s'inspire d'Aristote en illustrant les tensions contradictoires d'une époque dès lors, essentiellement tragique. L'étude approfondie de ces histoires permet de dire que la coloration du terme « tragique » relève essentiellement du *drâma*. En effet, un jeu de correspondances complexe semble s'établir entre les deux genres ; celui-ci sera étudié en détail a posteriori. Le sang de la tragédie coule ainsi dans chaque phrase de l'histoire tragique. Apparaissant ultérieurement, les récits sanglants ont eu le temps de féconder le genre de la tragédie pour l'assimiler parfaitement et le restituer sous forme de récit tout en gardant les principes dramatiques et en exacerbant sa dimension tragique : *il s'agit de faire du récit bref à la fois le lieu d'une prose sans art et le théâtre d'émotions dont*

[233] Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle)*. Paris : Robert Laffont, 2006, p.VII.

l'intensité n'est comparable qu'aux effets de la tragédie[234] qui propose une vision fondamentalement pessimiste du monde.

Si Jean-Pierre Camus eut l'intention, comme nous l'avons dit, de mettre en place une « apologétique romanesque » novatrice pour corriger les mœurs du lecteur, il est essentiel de rappeler l'influence du genre tragique sur son inspiration. S'il n'est pas le seul à avoir cédé au rayonnement intense de ce genre qui se réaffirme considérablement depuis les récentes relectures de la *Poétique* d'Aristote à la fin du XVIe siècle[235], il fait, néanmoins des histoires de son recueil d'histoires tragiques, des avatars de tragédies à en observer le titre évocateur : *L'amphithéâtre sanglant : les spectacles d'horreur* en 1630 ou encore les thèmes abordés à travers des titres d'histoires évocateurs comme *La Mère Médée*. L'instigateur de la « dévotion civile », s'empara stratégiquement de la tragédie, pour prêcher la Bonne Parole, en plus du roman, son meilleur outil de propagande. Camus s'est servi de tout ce qui pouvait être efficace pour convertir les esprits en les appâtant avec ce qu'il avait de plus séduisant aux yeux d'un lectorat cultivé. La tragédie semble être la plus à même pour toucher les âmes ; les termes d'Aristote sont éloquents : *nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres.* [236] Ces principes illustrent également les fondements théoriques de la tragédie humaniste à la même époque. Comme le note Françoise Charpentier : *La comédie ancienne se proposait de réformer les mœurs, dans une perspective étroitement éthique ; la catharsis tragique aristotélicienne, purgation des passions, relève plus d'une stratégie psychologique que d'un projet proprement moral.*[237]

Selon Camus, et pour reprendre l'exemple de Médée, le spectateur sera horrifié en voyant une mère massacrer ses enfants par esprit de vengeance, mais il peut assister, sans bouger de son siège, à une tragédie sur le sujet ; Le dispositif théâtral suffirait, en

---

[234] Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle).* Paris : Robert Laffont, 2006, p.VII.
[235] Voir l'article de Ellerey Shalk : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_2000_num_55_2_279855_t1_0499_0000_3.
[236] Aristote. *Poétique.* (traduite et annotée par M. Magnien). Paris : Le livre de poche, 6734, 1990, IV, 1448 b10, p.89.
[237] Charpentier, Françoise. *Les débuts de la tragédie héroique : antoine de montchrestien (1575-1621). Op.cit.,* p.532.

effet, à le purger des émotions qu'il aurait hors de ce cadre, faisant ainsi un écho explicite au concept de *catharsis*. Cette « vidange passionnelle » se voudrait un médiateur très efficace pour les ambitions prolixes de Camus. Pourtant, le paradoxe central soulevé dans notre problématique, entre la volonté de réformer les mœurs et les moyens transgressifs employés affecte également la tragédie humaniste qui souffre de cette même tension idéologique contradictoire que l'on peut traduire ainsi :

> […] restreignant la visée du théâtre, à celle plus étroite de la tragédie, telle que l'a concue le XVIe siècle humaniste, on est amené à une constatation paradoxale ; ce théâtre est éminemment moral, ou moralisateur, selon les cas ; s'il décrit des actes pervers ou horribles, comme la *Médée* de la Péruse, ou l'*Hippolyte* de Garnier, il appelle sur eux la réprobation.[238]

A partir de l'œuvre de Jean de La Taille, auteur de *Saül le furieux*[239] la critique observe de même que *: la tragédie donne essentiellement à déplorer quelque grand malheur ; elle le « figure »* […] *c'est une représentation, non une leçon qui est proposée.*[240]

b) Tragédie et métadiscours

François de Rosset, auteur d'histoires tragiques de la même génération, dont les écrits précèdent ceux de Camus d'une décennie, procède du croisement des deux genres par une sorte « d'infiltration lexicale » du genre dramatique au sein d'une narration, celle-ci formellement « bicéphale » en présentant des caractéristiques appartenant tant à la tragédie qu'à la narration en prose et illustrant pleinement, de la sorte, le dénominatif générique : « histoires tragiques » dont il est affublé. Ceux-ci peuvent s'effectuer par un mode de référence direct : *L'on eût dit, quand elle monta sur l'échafaud, qu'elle allait*

---

[238] Charpentier, Françoise. *Les débuts de la tragédie héroique : antoine de montchrestien (1575-1621). Op.cit.,* p.530.
[239] Il s'agit d'une tragédie biblique, jouée pour la première fois en 1572, représentant la chute du premier roi israélite et son suprême effort pour faire face au terrible jugement prononcé contre lui par le Seigneur.
[240] Charpentier, Françoise. *Les débuts de la tragédie héroique : antoine de montchrestien (1575-1621). Op.cit.,* p.530.

jouer une feinte tragédie et non pas un véritable […] [241] ; *tant de sanglantes tragédies que Filotime causa depuis, ne seraient pas arrivées*. [242] ; *tandis qu'on ne voit que sanglantes tragédies dans la grande ville de Suze* […] *on voit paraître sur un infâme théâtre un digne cavalier qui avait pris naissance en l'île Sagittaire* [...] [243] ; *il semble que le soleil pâlit de peur à ce sanglant spectacle*.[244] ; *voici le commencement de la tragédie.* […] *Ces nouvelles amours achèvent d'éteindre la mémoire de Calliste et avancent la fin de la tragédie.*[245] ; *combien me serait la mort plus douce et plus agréable que de voir un si tragique spectacle.*[246] ; *la grande place de Suse était toute remplie de spectateurs* [247] ; *je ne veux point mourir que je n'aie achevé la tragédie*[248] ; *son visage était si affreux et égaré qu'une furie que l'on représente sur un théâtre est moins horrible*.[249] ; *les cruelles résolutions dont les effets sanglants remplissent les théâtres de meurtre et d'infamie.* [250] Ces expressions lexicales significatives pouvant être mises en opposition avec des termes renvoyant à la dimension proprement narrative de ces récits comme : *ainsi que nous le verrons en la suite de cette histoire.*[251] ou : *Quelle encre noircie d'infamie pourra bien tracer à la postérité l'histoire que je vais décrire! En quel siècle maudit et détestable avons-nous pris naissance, qu'il faille que nous y voyions arriver des choses dont le seul récit fait dresser les cheveux de ceux qui les entendent ?*[252]

Nous en avons vu les marques de références directes par citation explicite du genre au sein du récit, d'autres procédés imitant les principes stylistiques et génériques de la tragédie sont également identifiables.

Les personnages des histoires tragiques semblent, en effet, conditionnés par leur situation tragique. Ils acceptent leur rôle de « marionnettes » du destin. Leur discours, parfois métadiscursif, fait état de cette « prise de conscience », de leur fonction d'acteur,

---

[241] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps*. *Op.cit.*, histoire IV, p.145.
[242] *Idem,* histoire I, p.49,
[243] *Ibid.,* p.54.
[244] *Ibid.,* histoire II, p.93
[245] *Ibid.,* histoire IV, p.144, 156.
[246] *Ibid.,* histoire VI, p.202.
[247] *Ibid.,* histoire XVII, p.383.
[248] *Ibid.,* histoire XX, p.439.
[249] *Ibid.,* histoire XXII, p.480.
[250] *Ibid.,* histoire XXIII, p.481.
[251] *Ibid.,* histoire V, p.173.
[252] *Ibid.,* histoire IX, p.234.

et sert de motif pour les *exempla* du narrateur : *Courage, mon frère, dit alors Doralice, puisqu'il faut mourir, mourons patiemment. Il est temps que nous soyons punis de ce que nous méritons*.[253] Il est possible d'observer une telle mise à distance du narrateur à l'égard de ses personnages que celui-ci feint de s'étonner de leur propre attitude. Ceux-ci semblent fonctionner de manière autonome : *L'on eût dit, quand elle monta sur l'échafaud, qu'elle allait jouer une feinte tragédie et non pas une véritable*.[254] Dans ces jeux d'illusions narratives typiquement baroques, le lecteur se perd et ne sait plus à quelle instance se rattacher, jusqu'à douter de la nature générique de ce qu'il lit. La faute est mise en spectacle devant tous les yeux : *Comme les soldats entraient, ils virent ce pitoyable spectacle : un grand feu allumé en demi-cercle* (…)[255] La visée cathartique est omniprésente : le narrateur reprend ses principes et les intègre à ses histoires. Le lecteur-spectateur est censé haïr et purger son âme des multiples formes de vices qui sont représentées, afin qu'il ne les reproduise pas. Cependant, compte-tenu du dessein ambivalent des histoires tragiques, qui oscille entre plaisir du lecteur et dimension moralisante, on peut être tenté de croire à l'artificialité du procédé cathartique et à son véritable effet sur le destinataire. En effet, comme le constate Mathilde Bernard, si *la victime doit inspirer de l'horreur pour l'acte qui l'a menée à sa perte* (…) *la réalité est souvent bien autre.*[256] Il semblerait, en effet, que l'écart soit trop important entre la monstruosité des personnages et le lecteur pour que celui-ci puisse y voir quelconque ressemblance permettant à la *catharsis* de s'accomplir. [Les faits] *qui, par les moyens du spectacle, produisent non l'effrayant mais seulement le monstrueux, n'ont rien à voir avec la tragédie.*[257]Ainsi, il semble que le procédé cathartique défini dans la *Politique* en ces termes :

> C'est à ce même traitement [le recours aux mélodies qui transportent l'âme hors d'elle-même] dès lors que doivent être nécessairement soumis à la fois ceux qui sont enclins à la pitié et ceux qui sont enclins à la terreur […] et pour tous il se produit une certaine purgation et un allègement

[253] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps*. *Op.cit.*, histoire VII, p.218.
[254] *Idem*, p.219.
[255] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps*. *Op.cit.*, histoire VIII, p. 231.
[256] Bernard, Mathilde. *Ecrire la peur à l'époque des guerres de Religion. Une étude des historiens et mémorialistes contemporains des guerres civiles en France (1562-1598)*. Paris : Hermann, collection « Savoir lettres », 2010, p.130.
[257] Aristote. *Poétique. Op.cit.*, XIV, 53 b 5-10, p.105.

> accompagné de plaisir. Or c'est de la même façon aussi que les mélodies purgatrices procurent à l'homme une joie inoffensive.[258]

Cependant, l'effet cathartique entre représenté entre une narration, toute saisissante soit-elle et un véritable spectacle reste difficilement comparable bien que nos auteurs aient tenté de réduire au mieux cet écart générique fondamental par des effets visuels tout à fait remarquables. C'est pourquoi, de nombreux indices formels issus de la tragédie s'introduisent dans ces récits.

c) Le monologue tragique

Le procédé discursif le plus caractéristique du genre dramatique, et le plus artificiel, est certainement le monologue. Il se définit ainsi : *Discours d'un personnage qui est ou qui se croit seul sur scène* […] *Sa fonction première et longtemps unique fut de faire connaître un personnage de l'intérieur. L'artifice du procédé est aussi manifeste que son utilité*.[259] Dans le genre narratif, il est facile pour le narrateur omniscient de révéler au lecteur ce que pense tel ou tel personnage. Les histoires tragiques présentent étonnement les deux procédés. La présence d'un monologue est toutefois déconcertante dans le recueil à cause du contraste générique. Le narrateur souhaite réellement donner l'autonomie à ses personnages-acteurs en s'abstenant d'intervenir (exceptionnellement). La fusion des deux genres suscite la surprise :

> Ce fut à l'heure que, la violence de son amour ne pouvant plus se contenir, sa bouche proféra ces paroles : « Vivrai-je donc, disait-elle, toujours en cette misère, sans que je donne remède à mon mal ? Serai-je comme le biche blessée qui porte le dard qui lui perce le corps et qui, au lieu de rechercher le dictame pour l'en tirer, fuit par monts, par vallées et par plaines, sans considérer qu'elle ne s'éloigne point de la cause de sa blessure ? Porterai-je toujours dans mon cœur la cruelle flèche de l'Amour, en fuyant la douce panacée qui l'en peut arracher ? Non, non ! Il est temps que la guérison s'en ensuive et que je foule aux pieds tous les vains respects de cette chimère d'honneur qui prend naissance du cerveau creux des maris jaloux ! [260]

---

[258] Aristote, *La Politique.* Introduit et traduit par Jules Tricot. Paris : Vrin, 1995, p.584, (1342, 10-15).
[259] Couprie, Alain. *Le théâtre*. *Op.cit.,* p.15.
[260] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps*. *Op.cit.,* histoire XIX, p. 407.

Le personnage est volontairement laissé à son désarroi afin de représenter visuellement le malheur et de susciter la pitié du lecteur-spectateur. Les interrogations oratoires qui se font écho, sont caractéristiques du monologue. On les retrouve dans cet autre exemple qui s'apparente à une prière « inversée », négative et pathétique qui récuse l'acte de sa propre naissance. Combinant les figures de l'aposiopèse[261] et de l'adynaton[262] caractéristiques de l'esthétique baroque.

On remarquera, en effet, qu'au terme de chaque récit, l'exécution finale des coupables est le lieu privilégié de ce cadre dramatique, grâce à des effets de « mise en spectacle ». On ne peut, toutefois, considérer l'exécution capitale comme un motif littéraire isolé de contexte, dans la mesure où il rend compte d'un véritable fait de société à l'époque, et pendant plusieurs siècles, mais aussi de l'impact produit sur la vie quotidienne du peuple. François de Rosset ne fait, en quelque sorte, que révéler, à travers ses récits, la dimension « spectaculaire » environnant l'exécution. Selon un rituel précis et parfaitement orchestré, une tragédie[263] s'accomplit à chaque fois. La place de Grève est alors assimilée à un « infâme théâtre » ; le condamné gravit les marches de l'estrade sachant qu'il va être pendant quelques minutes le protagoniste d'une pièce consacrée aux derniers instants de sa vie, il récite son monologue de prières ou de blasphèmes, la fin est inexorable, le bourreau accomplit la tragédie et le peuple-spectateur donne enfin son avis par des cris de joie ou de tristesse ou des applaudissements sur ce qui vient de se jouer devant leurs yeux. Rosset nous démontre par là-même les manifestations les plus concrètes du *Theatrum Mundi* dans une société

---

[261] Il s'agit d'une « interruption brusque dans un discours, marquant une réticence à continuer une phrase qui traduit une émotion, exprime une menace ou, plus généralement, n'a pas besoin d'être terminée pour être comprise. » Définition du *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Bergez, Géraud, Robrieux, 2001, p.27. Pour les textes mis en regard, on conservera l'idée d'une violente émotion qui est traduite et qui laisse la place au silence (marqué par les points de suspensions) du fait de son intensité.

[262] Cette figure est définie comme « une hyperbole impossible à force d'exagération. » Dictionnaire *Gradus,* Bernard Dupriez, 2006, p. 28. Dans le texte, elle est manifestée par le *regressus ad uterum* du personnage, jusqu'à la naissance puis le dénie de celle-ci. Chez Du Bellay, elle s'exprime notamment par l'hyperbole des ruisseaux de pleurs, puis la malédiction sur la lumière originelle du poète.

[263] Aristote définit la tragédie comme étant : *l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue* […] (VI, 1449b). *Puisque l'imitation a pour objet non seulement une action menée jusqu'à sa fin mais aussi des événements qui suscitent crainte et pitié ; puisque ces sentiments naissent surtout lorsque ces événements, tout en découlant les uns des autres ont lieu contre notre attente (l'étonnement sera ainsi plus fort que s'ils avaient eu lieu spontanément ou par hasard […]), il s'ensuit que les histoires de ce genre seront nécessairement plus belles.* (IX, 1452a). Dans *Poétique.* (traduite et annotée par M. Magnien). Paris : Le livre de poche, 6734, 1990.

où vie privée et vie publique sont intimement liées, chez le peuple mais surtout à la Cour, la vie est un spectacle et la ville est un théâtre.

Considérons ce sonnet de François de Belleforest, Commingeois, auteur d'histoires tragiques et poètes.

> 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 saincts 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 espandant le sang, privant d'ame le corps,
> Il accorde si bien des nombres les discors,
> Que sa prose tragique, aux vers tragiq' fait honte.
>
> Ou mort ou vie.

C'est au moyen de périphrases telles que « Belleforest, Sophocle moderne », « l'histoire tragique : un théâtre d'horreur », ou encore « De l'histoire tragique à la tragédie régulière » que Hervé Thomas-Campangne, dans un article intitulé : *De l'histoire tragique à la dramaturgie : l'exemple de François de Belleforest*, analyse le glissement « naturel » qui existe entre l'histoire tragique et le genre dramatique, en prenant l'exemple des récits de François de Belleforest, auteur d'histoires tragiques de la première génération.[264] En effet, si l'histoire tragique a puisé bon nombre de ses sujets auprès des tragédiens, dans les années 1560-1630, on observe une influence réciproque entre les deux genres, ce qui nous permet d'affirmer aujourd'hui l'importance et le rayonnement de l'histoire tragique à cette époque.

[264] Voir le lien : http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=RHLF_064_0791.

d) Le cas de François de Belleforest

François de Belleforest débute à la cour de Marguerite de Navarre où il rentre en contact avec la jeune génération littéraire des années 1550 tels que Ronsard, Baïf ou Dorat. Historiographe d'Henri III, il est renvoyé pour ses « infidélités » et ne se consacre plus qu'au genre narratif où il perçoit très vite un « filon » rentable. Traduisant et adaptant au goût du jour (et des français), avec Boaistuau, les nouvelles de Bandello, il augmente le recueil de sept nouvelles de sa création se dégageant ainsi de l'étiquette de simple traducteur. Au fur et à mesure des années, le choix de ses sujets pour les histoires tragiques va s'affirmer et prendre une coloration clairement théâtrale. En effet, si ses premiers récits semblent essentiellement inspirés des « canards sanglants » vendus « sous le manteau », au fil des années les choix de Belleforest se tournent principalement vers la tragédie tant au niveau des thèmes que des champs lexicaux et du style, au point de l'influencer elle-même pour certaines œuvres, de fait, assez connues. Ainsi, l'œuvre de Belleforest passe de récits tragiques proprement domestiques et anecdotiques tels : *Comment une demoiselle nommée Anne de Buringel, fit empoisonner son mari, par un à qui elle promettait mariage et depuis elle empoisonna son père, sa sœur, et deux de ses petits neveux, et de ce qui s'en suivit.*[265] aux récits dont les thèmes sont directement issus des grands mythes tragiques de l'Antiquité tel « Médée »[266], sous le titre narratif : *De la lubricité de Pandore, et cruauté d'icelle contre le propre fruit de son ventre, pour se voir délaissée de celui de qui elle était grosse*. Puis, notre auteur se laissa influencer par la vogue de l'exotisme qu'il moralise à la façon « catholique » à travers ce récit : *D'un esclave mahométan, lequel vengea la mort de son seigneur*, dans lequel l'esclave musulman finit par massacrer ses congénères pour venger son propriétaire blanc qui a été victime de ceux-ci. La subjectivité chrétienne, détournée du propos, y apparaît explicite. Ce motif semble avoir séduit Belleforest[267] puisqu'il réécrit en 1572 la tragédie de *la Soltane* de Gabriel Bounin sous la forme d'histoire tragique.

---

[265] Extrait du recueil *Histoires tragiques extraites des œuvres italiennes de Bandel et mises en notre langue française. Op. cit.*

[266] Le mythe de Médée a été aussi exploité par J.P. Camus dans une histoire extraite de ses *Spectacles d'horreur* sous le titre : *La Mère Médée*.

[267] Un siècle plus tard, les conflits entre la France et l'Empire Ottoman qui se déroulent au cours années 1670 entrainèrent une production littéraire dramatique assez abondante, militante au XVIIe siècle avec *Le Bourgeois gentilhomme*, qui ridiculise les mœurs et les accoutrements turcs, mais aussi témoignant d'une certaine forme de violence avec la « boucherie » finale de *Bajazet*. Au XVIIIe siècle, le point de vue est différent, mais le thème de l'orientalisme est plus que jamais d'actualité, notamment avec les tragédies de Voltaire : *Zaide* et *Le fanatisme ou Mahommet.*

Nous reviendrons plus précisément sur ce récit qui apparaît comme l'œuvre transitoire de Belleforest, effectuant le trait d'union entre genre narratif et genre dramatique. C'est, toutefois, l'histoire CVIII : *Avec quelle ruse Amleth qui, depuis, fut roi de Danemark, vengea la mort de son père Horwendille, occis par Fengon son frère et autre occurrence de son histoire qui porte à l'apogée la fusion des deux genres avec un sujet purement tragique*. William Shakespeare ne s'y trompa lorsqu'il porta sur scène la pièce qui connut la notoriété que l'on connaît aujourd'hui, inspiré par le sujet de cette histoire tragique.

En outre, si le thème de la vengeance est prédominant dans les sujets des histoires tragiques, il est fondamental chez Belleforest, et ce, sur l'ensemble de sa production littéraire. Pour reprendre les exemples cités plus haut, chaque récit est une histoire qui illustre la vengeance débridée d'un personnage que ce soit contre son mari, contre ses enfants, contre les siens ou contre son père.

Belleforest, définit ses histoires tragiques en ces termes : *hideux spectacles* [268] ou encore *théâtre sanglant et plein de meurtres*[269]. Comme nous l'avions soulevé précédemment, relativement à l'impact de l'épithète « tragique » dans l'appellation « histoire tragique », Thierry Pech, dans son ouvrage consacré au dialogue du droit et de la littérature sous la Contre-Réforme, corrobore l'hypothèse que nous avions fini par infirmer, en ce sens que le terme « tragique » correspondait à *une recherche de dignité dans un genre qui en était a priori dépourvu* [270]. Ce que note également Hervé Thomas-Campangne[271] :

> Le cas de Jacques Yver, dont l'une des histoires tragiques fit l'objet de trois adaptations pour le théâtre entre 1599 et 1642, est révélateur à cet égard ; celui de Belleforest l'est encore davantage : imitateur de la tragédie de La Soltane de Gabriel Bounin, trois de ces nouvelles furent portées à la scène entre 1568 et 1663. Dans le cas du Commingeois, la tragédie apparaît en amont et en aval de l'histoire tragique : se profile ainsi entre dramaturgie et genre narratif en prose un rapport non plus

[268] *Le cinquiesme tome des histoires tragiques*, f.289 v°.
[269] *Idem*, f.401 r°.
[270] *Conter le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme : les histoires tragiques (1559-1644). Op.cit.,* p.69.
[271] Thomas-Campangne, Hervé. *De l'histoire tragique à la dramaturgie : l'exemple de François de Belleforest* : http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=RHLF_064_0791.

d'influence, mais d'adaptation et de récriture, dont il conviendra de retrouver les enjeux et les modalités.

Cet état de « récriture » nous paraît central pour la compréhension de ce genre qui, comme nous l'avons vu, dépasse la simple notion d'enrichissement réciproque mais apparaît davantage comme un immense travail de « refonte stylistique » entre narration et théâtre. Ainsi, l'histoire tragique pourrait s'apparenter, dans ces conditions, à une composition purement stylistique dont l'approche formelle semble donc la plus pertinente dans la mesure où elle seule est capable de produire l'interprétation la plus juste, au plus proche de ce que serait l'essence du genre.

L'exemple de Belleforest à travers sa sixième nouvelle, extraite du *Cinquiesme tome* des histoires tragiques de 1572, intitulée : *De l'abominable, et tyrannique meurtre de Sultan Soliman Roy des Turcs, perpétré sur son filz Mustapha*, illustre non seulement un tournant esthétique dans l'histoire du genre de l'histoire tragique, mais aussi le nouveau rayonnement de l'art dramatique dans l'espace littéraire français.

Catherine de Médicis raffole des spectacles. Sous sa sempiternelle tenue de veuve, est conservée l'âme d'une bourgeoise florentine habituée aux divertissements et aux fastueuses récréations, même lorsque le pays est à feu et à sang. Si Charles IX préfère des distractions plus « viriles » comme la chasse, Henri III a conservé de sa mère ce goût pour les spectacles et en fait produire de nombreux à la Cour ; le 19 août 1573 est donné le *Ballet des Polonais* à l'intention des ambassadeurs polonais venus annoncer au duc d'Anjou (futur Henri III) son élection au trône de Pologne ; représenté le 15 octobre 1581 dans la grande salle du Louvre, *Le balet comique de la Royne* est le premier à être édité. C'est, toutefois, à partir des représentations tragiques de l'époque que nous tenterons d'établir les points de convergences stylistiques mis en œuvres entre un genre en évolution et une époque. En effet, légèrement en amont de notre période d'étude, Jean de la Péruse présente en 1556 sa *Médée* dont le thème connut une fortune incroyable depuis la tragédie antique de Sophocle, motif sanglant, aussi transgénérique puisqu'il est repris dans une histoire tragique de Jean-Pierre Camus. Le suicide est un sujet qui a su, en outre, inspirer communément tragédiens et auteurs d'histoires tragiques, ces derniers voyant dans cet acte désespéré une mine d'histoires prolifiques

dont l'horreur du geste a servi le plus souvent à cautionner les procédés d'exagération comme l'hyperbole. Ainsi, on comptera pour ce thème, la *Cléopâtre captive* en 1553 et *Didon sacrifiant* en 1564 d'Etienne Jodelle, *Lucrèce* en 1566 et *Cornélie* en 1574 de Robert Garnier, *Lucrèce* de Nicolas Filleul et surtout le très symbolique *Saül le furieux* de Jean de la Taille en l'année fatidique 1572. En effet, l'argument de cette tragédie met en scène les limites de la raison et les violentes conséquences que cela entraîne lorsque l'homme ne se contrôle plus. Considérée comme la première tragédie où l'action prime sur la parole elle fait inexorablement écho au massacre de la Saint-Barthélémy au cours de laquelle la folie meurtrière a pris le pas sur le dialogue. A propos de la tragédie humaniste, Françoise Charpentier déclare que *de façon générale, les habitudes des tragiques humanistes ont été prises au contact des tragiques grecs et de Sénèque*.[272] Alain Couprie précise, en outre, que *le tragique change de nature : au fatum se substitue un amoncellement d'horreurs. La volonté d'ensanglanter la catastrophe l'emporte sur le drame, l'horreur sur la pitié. Cette tragédie […] consacre l'émergence du baroque*.[273] On constate dès lors l'évolution conjointe de la tragédie du XVIe siècle avec l'histoire tragique au même moment : toutes deux se rejoignent irrémédiablement autour d'une esthétique de la « monstration » du sang, du massacre et de la violence mais la confiance en l'Homme n'est plus de mise; évidemment le contexte politique n'y est pas étranger.[274]

A travers la réécriture de *La Soltane* en une histoire tragique, Belleforest s'éloigne non seulement du projet traditionnel des auteurs d'histoires tragiques de cette génération, consistant à traduire et transposer en un registre plus convenable les nouvelles de Bandello, mais joue un rôle de vulgarisateur en mettant les enjeux d'émotion et d'édification au service d'un vaste public n'ayant pas toujours l'instruction pour éclaircir le genre de Sophocle. Il s'explique de la sorte :

---

[272] Charpentier, Françoise. *Les débuts de la tragédie héroique : antoine de montchrestien (1575-1621)*, *Op.cit.,* p. 483.
[273] Couprie, Alain. *Le théâtre*. *Op.cit.* p.95.
[274] Cette conception de la tragédie manifeste un retour de vie au XVIIIe siècle sous la plume de Crébillon père qui innova avec des pièces comme *Idoménée* ou *Atrée et Thyeste* en 1707, l'une des plus connues de l'auteur, fondées moins sur la psychologie que sur une sorte de « tragique de situation », à coup de scènes d'horreur, de reconnaissances et autres coups de théâtre qui annoncent le mélodrame.

> L'histoire duquel quoy qu'ayt esté deduicte, et représentée sur les theatres, aussi bien que sanglamment elle fust jouée en l'Asie […] afin que les simples qui n'entendent pas la divinité des vers […] puissent comprendre par nostre grosseirie qui est celuy qui cause ceste histoire, et sur qui est que la tragédie a esté sanglamment jouée : par ainsi donnez nous audience, et nous tascherons de contenter vostre desir.[275]

Ainsi, on peut constater que la tragédie ne s'avère pas uniquement *didascalique et enseignante* selon la célèbre formule de Ronsard, mais que la dimension occupée par la recherche du « plaisir » du spectateur en devient croissante. En effet, le travail de Belleforest a essentiellement consisté à expliquer le fonctionnement des passions de l'âme ; alors que la tragédie se contente de les exposer et de les peindre en de longues tirades, il les explique dans la mesure où chaque paragraphe de dialogue ou marquant un événement singulier de l'histoire, notamment la traditionnelle fureur vengeresse du protagoniste, se voit associer un commentaire de la part de l'auteur visant à ce que le message implicite soit clair pour le lecteur. Voici quelques exemples significatifs :

> Au lieu donc de leurs dévotions était ce pauvre sot et jeune prince comme le vengeur de cette tyrannie, criant à haute voix et sans intermission : O bon Dieu ! Bon Dieu ! Ne vois-tu pas comme mon frère s'est changé en diable, le pire de tous et a pris les mœurs de l'Ennemi de toute humanité ? […] O bête à plusieurs têtes ! Tu montres bien qu'en la folle fantaisie d'une telle multitude, raison, équité et prudence n'y sauraient trouver fondement. […] Car il n'y faut que l'interposition d'un jour, la relâche d'une nuit pour mettre sans dessus dessous tout ce qui aura été conçu…[276]

On constate que l'intervention « métatextuelle »[277]du narrateur sur son récit et plus précisément sur les agissements de ses personnages s'effectue en trois temps : les faits relatés par le personnage-même, dans un premier temps, puis l'indignation rhétorique du narrateur à travers un segment lyrique, rappelant par là-même la tragédie antique et le Chœur et enfin, le véritable discours didactique, intégré au moyen du connecteur logique « car » dont la portée se veut purement explicative. Voici un autre exemple de la même histoire reposant sur un schéma similaire :

---

[275] *Cinquiesme tome*. *Op.cit.*, f. 193 v°.
[276] « Le Maure et le Mahométiste » dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*. *Op.cit.,* p.596.
[277] Selon la théorie de Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes.*

> Il [Mahomet] le fit lier étroitement et le délivra au peuple, lequel soudain le mit en cent mille pièces, si bien que celui-là n'était point fils de bonne mère qui n'avait fait quelque injure au corps du misérable tyran. O juste jugement de Dieu ! Celui qui naguère était presque adoré de ses sujets est maintenant occis de leurs mains séditieuses, afin que chacun connaisse que le bien acquis injustement donnera toujours le salaire de son injustice à l'auteur du forfait et violateur du droit et de la religion.[278]

Dans la troisième étape du processus explicatif mis en place par l'auteur, la portée didactique se teinte d'une coloration de « vérité générale » générée par la nature de la phrase ; il s'agit d'une proposition subordonnée substantive périphrastique introduite par le pronom décumulatif « celui qui » qui extrait une entité unique à partir d'un ensemble pour fonder son exemple. A cela s'ajoute le pronom indéfini « chacun » qui généralise le propos jusqu'à lui conférer une visée morale. Enfin, la conjonction de subordination à valeur de but « afin que » confirme la portée explicative du discours.

La terminologie de Genette envisagerait ce procédé de « récriture » sous le concept « d'hypertextualité » sous la définition :

> C'est donc lui [le principe de la transtextualité] que je rebaptise désormais hypertextualité. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.[279]

En effet, l'histoire tragique ne s'est pas approprié le genre de la tragédie dans le but de le gloser, par le moyen de commentaires explicites ou implicites à la narration, ou encore de démontrer les limites de son efficacité cathartique face au « menu » peuple mais bien de s'emparer de son style et de ses principes afin de les adapter à un nouveau public appartenant à une nouvelle époque qui voit naître ce qu'on appelle aujourd'hui « l'esprit bourgeois ».

---

[278] « Le Maure et le Mahométiste » dans Biet, Christian (Dir.). Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). *Op.cit.* p.601.
[279] Genette, Gérard. *Palimpsestes,* Paris, Le Seuil, 1982. p.12.

En outre, l'émancipation du genre exhibe le rayonnement incontestable qu'est le *theatrum mundi* puisqu'en s'introduisant dans l'histoire tragique, dont le cadre est principalement celui de la vie quotidienne, il parvient à pénétrer les barrières génériques de la prose et de la littérature populaire. Dès lors, on peut en déduire que ces nouveaux principes d'écriture et d'émergences de ce genre nouveau sont relatifs à une époque toute entière dont l'esthétique baroque est révélatrice d'un état d'esprit général dépassant largement le simple cadre littéraire puisque c'est la politique qui s'avère être la principale représentante de ce fonctionnement d'illusions et de coups de théâtre.

Si l'auteur anonyme de *La tragédie française du bon Kanut* (1575) en s'inspirant du *Cinquiesme tome* des histoires tragiques de Belleforest, tempère l'actualité politique du sujet traité, notamment sur l'image du Prince, par le procédé ronsardien du « fabuleux manteau »[280], l'auteur de l'histoire tragique à la source ancre, au contraire son récit dans une brûlante actualité ; comme le remarque Hervé Thomas-Campangne : *les spectateurs pouvaient dresser un parallèle entre le complot ourdi par Olave contre son frère Kanut* [roi du Danemark] *et les conjurations menées par le Duc D'Alençon contre son frère Henri III en 1574.*[281] Aussi, le choix de cette interprétation au lendemain de la Saint Barthélémy est la preuve d'un parti-pris politique sans équivoque. En outre, Belleforest ne laisse en aucun cas le choix interprétatif à son lecteur et le guide au fil d'une énonciation à la portée largement subjectivisée que ce soit par le moyen très en vogue à l'époque et au sein de l'esthétique baroque, de la mise en abîme qui s'empare d'une fonction très précise[282] ou du commentaire explicatif qui offre au lecteur une interprétation univoque des conséquences des choix des personnages. Garant et garanti par la portée d'un discours moral de grande catholicité, celui qui penserait autrement courrait le risque d'avoir des pensées hérétiques. De la sorte, s'exerce cette pression, ce veto, imposé par le narrateur qui maintient ses lecteurs dans le « juste chemin » du récit. On remarquera aussi cette volonté de recul par rapport à l'Histoire et

---

[280] Voir la sous-partie suivante.

[281] « De l'histoire tragique à la dramaturgie : l'exemple de François de Belleforest ». Revue d'histoire littéraire et de la France, Paris, PUF, 2006, vol.106, p.7.
Le frère du roi, évincé de toutes responsabilités avait tenté de s'allier avec les réformés et le duc de Nassau pour prendre le pouvoir à Paris.

[282] Hervé de Thomas-Campangne analyse celle-ci comme ayant pour vocation « d'intensifier et d'orienter (de manipuler dirait-on aujourd'hui) les émotions et les réactions des lecteurs ou du public face à un spectacle dans lequel se manifestent les angoisses les plus profondes de l'Europe de la Renaissance. » *Idem.*, p.6.

de savoir « tirer les leçons » du passé permettant ainsi de tirer un portrait qui se veut objectif de ceux qui sont au pouvoir, comme en témoignent ces extraits :

> Que saurait-on voir de plus effronté qu'une grande283 depuis qu'elle s'égare en ses honnêtetés ? Cette princesse qui, au commencement, était honorée de chacun pour ses rares vertus et courtoisie, et chérie de son époux, dès aussitôt qu'elle prête l'oreille au tyran Fengon, elle oublia et le rang qu'elle tenaît entre les plus grands et les devoirs d'une épouse honnête pour le salut de sa patrie. Je ne veux m'amuser contre ce sexe à cause qu'il y en a assez qui s'estudient à blasonner, courant sus à toute espèce de femme pour la faute de quelques-unes. […] Car s'il est ainsi que la femme soit un animal si imparfait qu'ils le chantent et qu'ils connaissent cette bête si indomptable comme ils la crient, pourquoi sont-ils si sots que de la poursuivre et tant hébétés que de se fier en ses caresses ?[284]

> Or combien que cette demoiselle fût telle que je vous ai dit si se montrait-elle pourtant si sage en ses folies et si prudente en sa témérité que personne de la maison de son père ne s'aperçut oncques de ses trafiques. […] Voilà comme les parents peu soigneux de leurs enfants et qui les allèchent par leurs mignotises en font des corps qui se délient à la prostitution effrontée et publique, dénigrant l'honneur des maisons, lequel avec si grand-peine ils ont maintenu, l'ayant pris de leurs ancêtres.[285]

> Telle fut la fin d'Amleth, fils d'Horwendille, prince de Jutie, auquel si la fortune eût égalé ce qu'il avait de bon en soi naturellement ; je ne sais lequel des grecs et Romains eût eu l'honneur de l'avantager en vertu et excellence. Mais son désastre le suivant et talonnant en toutes ses actions […] il nous laisse un exemple notable de grandeur et de courage digne d'un grand prince […].[286]

Ainsi, le fonctionnement tragique se révèle être au cœur du récit de Belleforest et témoigne ainsi de cette féconde cohésion générique. Il définit lui-même la nouvelle comme une tragédie empreinte de fatalité et liée à la vengeance. Le thème de la Fortune est central dans ce genre de récit ; c'est lui qui se charge d'organiser le rouage fatal précipitant la chute des personnages. Dans le récit libertin du XVIIIe siècle, le narrateur s'empare du « statut » de Fortune en conduisant ses personnages vers les obstacles et les épreuves. C'est notamment le cas chez Restif de la Bretonne qui s'amuse de la naïveté de ses personnages et surtout chez Sade qui les manipule tel un marionnettiste exhibant par là-même l'artifice du fonctionnement narratif et de son illusion.

A travers les exemples de *La Soltane* mais aussi du récit d'Amleth, on comprend que Belleforest cultive l'hybridité générique entre récit et tragédie en empruntant ce

---

283 *Grande* : entendu ici dans le sens de dame de haute noblesse, de rang élevé.
284 Biet, Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*. *Op.cit*. p.514-515.
285 *Idem*, p.459-460.
286 *Ibid.*, p.544.

qu'il y a stylistiquement de plus pertinent aux deux genres et en proposant un nouveau regard sur l'expérience tragique. En effet, du côté formel, l'abondante insertion de passages dialogués et de plusieurs monologues accentue cette correspondance, de l'autre on constate une absence de *catharsis*, considérée par l'auteur peut-être trop « intellectuelle » dans sa manière d'être représentée par le théâtre humaniste de l'époque à laquelle il préfère une immersion dans un bain de sang, au moyen d'hypotyposes minutieuses, imprimant *dans les esprits des spectateurs l'horreur du mal* pour reprendre l'expression de Camus. Le dérèglement des passions qui ruine le pays depuis la Saint Barthélémy est le principal vice qui y est condamné. L'*hybris*, caractéristique de cette époque de déraison, est le motif qui sera le plus condamné au siècle suivant pouvant alors faire de Belleforest et de ses successeurs des « visionnaires » de l'esthétique classique.

Auteur de la première génération, celle des traducteurs de l'italien Bandello, François de Belleforest, par ses procédés narratifs couplés à une forme de dramatisation du récit tout en conférant une dimension parénétique à celui-ci, a su non seulement dépasser son premier rôle de transcripteur-traducteur mais a aussi ouvert la voie à ses successeurs qui se sont approprié ses techniques de « rendu » du tragique et qui ont su développer les leur. De plus, la dimension novatrice et source d'inspiration est, somme toute remarquable ; en effet, les prémisses de l'idéologie cornélienne sont bien présentes dans les propos des personnages comme le montre cet exemple caractéristique : […] *ajoutant pour conclusion que, puisque l'autre lui avait fait perdre l'honneur, elle avait cherché le moyen de lui faire perdre la vie.*[287]

Ainsi, la mission que se sont donné les auteurs de ce genre complexe au style « élevé » est, en partie réussie puisque l'on a pu constater que le recours à la tragédie a conféré des assises structurelles, thématiques esthétiques fortes. Avec l'illustre exemple d'*Amleth* mais aussi celui des *Amants de Vérone, histoire tragique de l'italien Bandello,* traduite par Pierre Boaistuau qui inspirèrent toutes deux celui qui devint le dramaturge favori d'Elizabeth Ière, et compte-tenu de sa popularité, l'histoire tragique ne semble avoir eu, pour l'heure, rien à envier à la tragédie française d'avant 1636.

---

[287] Biet, Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p. 63.

3) « fabuleux manteau » et poéticité du tragique

a) Place du discours poétique dans les histoires tragiques

On peut s'interroger de façon naïve sur la pertinence qu'il peut y avoir à colorer un récit tragique par un élan lyrique, tant les sujets abordés ne semblent pas s'y prêter.

Les auteurs de la troisième génération, Rosset et Camus notamment, distillent habilement les motifs récurrents des romans héroïques dans leurs histoires tragiques, tels que la naissance de l'amour ou « *innamoramento* » pétrarquiste (Rosset, Histoires tragiques, IV), le suicide par amour (idem, VIII), la passion « en crescendo » (idem, XI) ou les relations triangulaires : épouse, mari, amant (idem, XIV) mais usent aussi de procédés stylistiques similaires comme le recours à l'apostrophe lyrique motivant déclarations et autres prières, l'insertion de la correspondance épistolaire au sein du roman ou encore l'usage de stances. La notion de « fabuleux manteau » renvoie à Ronsard qui, dans son Hymne à l'Automne écrit : *On doit feindre et cacher les fables proprement/ et à bien déguiser la vérité des choses/ d'un fabuleux manteau dont elles sont encloses* prend ici tout son sens dans la mesure où la dimension poétique sert à leurrer, voire dissimuler le vice pour mieux faire surgir l'horreur aux yeux du lecteur au moment voulu.

C'est un autre constat : peu d'auteurs d'histoires tragiques sont également poètes. Deux auteurs polygraphes et très prolifiques sont pourtant remarquables et invitent à un questionnement sur les manifestations poétiques intégrées au sein des histoires tragiques, ceci n'ayant jamais été le lieu d'études. En suivant la chronologie littéraire, on remarque que François de Belleforest a conféré à ce genre un véritable statut littéraire en exploitant la porosité générique et en intégrant à l'histoire tragique, comme nous l'avons vu, l'efficacité didactique, mais aussi la jouissance esthétique et la noblesse de la tragédie. On constate chez cet auteur les influences ronsardiennes, humanistes et mythologiques de l'Histoire.

- Le lyrisme

C'est pourtant bien avant la prose que Belleforest s'est exercé à la poésie, avec notamment *La chasse d'amour* (poème) en 1561 et *La Pyrénée* (ou *La Pastorale amoureuse*) en 1571 qui apparaissent comme ce qui pouvait se faire de plus convenu à l'époque ; d'où une activité poétique de circonstance mais pour le peu, restreinte. *La Pyrénée* apparaît même comme un modèle de pastorale en avance par rapport à la mode effrénée qui en sera générée trente ans plus tard, et représentant paradoxalement l'idéologie de ce que son confrère et successeur au sein du genre de l'histoire tragique, Jean-Pierre Camus, a tenté de combattre le plus.[288] Les manifestations poétiques dans les histoires tragiques de cet auteur se présentent sous la forme de déclamations lyriques au sein desquelles élégie et éloquence dramatique se mêlent comme le montre cet exemple extrait de l'histoire CVIII[289]:

Harangue d'Amleth à la reine Geruth, sa mère :

> Quelle trahison est celle-ci, ô la plus infâme de toutes celles qui onc se sont prostituées au vouloir de quelque paillard abominable, que sous le fard d'un pleur dissimulé, vous couvriez l'acte le plus méchant et le crime le plus détestable qu'homme saurait imaginer et commettre ? […]

A laquelle celle-ci répond :

> Je sais bien, ô mon fils, que je t'ai fait tort en souffrant le mariage de Fengon, pour être le cruel tyran et assassineur de ton père et de mon loyal époux. […]

L'analyse de détail révèle pour la première « tirade » :

Tout d'abord, le rythmé de la phrase est révélateur d'une certaine forme de poéticité au sein de la prose : une proposition indépendante mise en extraction, introduisant la thématique du pathétique contenu et développé dans les propositions qui suivent, la périphrase mise en apposition, un complément circonstanciel de manière à valeur explicative, et enfin la proposition contenant la portée pragmatique du propos ;

---

[288] Voir l'étude sur « l'apologétique romanesque » Chap. I.C.1. «Stratégies romanesques ou la subversion du divertissement ».

[289] Belleforest, François de. *Histoires tragiques (contenant plusieurs discours mémorables, la plupart recueillis des histoires advenues de nostre temps* […]*)*.Lyon : pour César Farine, 1583, histoire CVIII, « Avec quelle ruse Amleth qui, depuis, fut roi de Danemark, vengea la mort de son père Horwendille, occis par Fengon son frère et autre occurrence de son histoire », p.519 et 521 pour la réplique de la reine.

une interrogation oratoire pour l'ensemble du segment, acte de langage purement phatique, témoigne métatextuellement de la mise en exergue du langage-même ; l'apostrophe purement lyrique, identifiée comme *exclamation* ou *profonesis* au XVIe siècle, était définit de la sorte : *c'est quant par hayne, amour, joye, couroult, indignation ou admiration, l'en crye plus hault que l'en ne parle communement.*[290]Fouquelin différencie l'apostrophe régie par un aspect digressif : *Apostrofe ou avertio, est une manière d'interruption, quand nous détournons notre propos d'un personnage ou autre chose à un autre*[291], principes repris par Bary : *cette figure consiste à varier l'adresse du discours*[292]*,* de l'*exclamation* qui *est un cri et élèvement de vois, inventé pour augmenter et amplifier.*[293] Bary atténue l'effet en précisant qu'elle *consiste à exprimer quelque étonnement, quelque douleur, quelque passion.*[294] Nous pouvons ainsi rapprocher plus directement cette dernière définition avec notre propos. Essentiellement introduit par le *Ô* (issu du vocatif latin), ce procédé est l'expression parfaite du lyrisme. On notera la périphrase qui est un procédé stylistique permettant de développer, généralement au moyen d'une figure poétique, les caractéristiques d'un sujet. Comme le note Bary : *cette figure consiste à exprimer en beaucoup de paroles, ce qu'on peut dire en quelques-unes.* Ici, la mère d'Amleth, y est peinte sous des traits très négatifs ; enfin, il est possible d'observer les indices microstructurels qui révèlent une poéticité beaucoup plus fine, à savoir la triple récurrence du phonème [om] : « abominable », « homme », « commettre » qui, outre l'écho qu'ils créent, assène un message porteur d'un sens tragique lorsqu'ils sont réunis.

Pour la répartie de la mère, les procédés se font écho avec des variantes également porteuse de sens :

A l'interrogation, répond une affirmation soutenue ; l'apostrophe introduite par le *Ô* lyrique est conservée pour une réponse au style et au ton identique marquant de la

---

[290] Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520), dans Société des bibliophiles normands. Publié avec introduction, notes et glossaire, par A. Héron- Le Fèvre, 1889 pour le « Premier livre », p.163.
[291] Fouquelin, Antoine. *La Rhétorique françoise d'Antoine Fouquelin de Chauny en Vermandois*. Paris : chez André Wechel, p.45.
[292] Bary, René. *La rhétorique françoise, où pour principale augmentation l'on trouve les secrets de nostre langue*. Paris : chez Pierre Lepetit, 1665, p.419.
[293] Fouquelin, Antoine. *La Rhétorique françoise d'Antoine Fouquelin de Chauny en Vermandois*.*Op.cit.*, p.47.
[294] Bary, René. *La rhétorique françoise, où pour principale augmentation l'on trouve les secrets de nostre langue*. *Op.cit.,* p.341.

sorte une caractéristique poétique et formelle du théâtre humaniste ; la périphrase péjorative se réduit à la nomination-même du sujet dans ce qu'il a de plus affectif afin de contrecarrer les menaces et la violence émises par celui-ci ; enfin, le chiasme antithétique faisant de la rhétorique un instrument formel au service de l'argumentation dans la mesure où la reine souhaite démontrer qu'elle ne peut être l'instigatrice du régicide puisque si Amleth en est le fils, elle en est l'épouse. Ainsi, les termes antithétiques s'opposent : « cruel tyran » / « loyal époux » autant que les déterminants possessifs de la deixis qui sont renvoyés dos à dos : « ton père » / « mon loyal époux ».

Ainsi, on ne peut que remarquer, à travers ces deux extraits, les caractéristiques d'une poéticité dramatique où la déclamation est largement privilégiée à l'action dramatique. La place du verbe est centrale comme l'analyse Sylvie Freyermuth :

> Lorsqu'on fait le choix de fédérer en une catégorie commune – la prose – un ensemble hétérogène de textes, dont la nature et la visée pragmatique sont très diverses, pour les opposer à un autre ensemble de textes qui serait caractérisé par le poétique, on n'est pas loin d'une position réductrice qui consiste à tirer cette dernière catégorie du côté de la versification, critère a priori discriminant le plus apte à distinguer la poésie de la prose qui rassemble systématiquement les textes non versifiés.
>
> Cette bipolarité est remise en question par un croisement des propriétés : poème en prose et prose poétique, hybridation à laquelle échappe totalement l'adjectif prosaïque qui, pour être calqué sur la morphologie de poétique n'en exprime pas moins un jugement de valeur péjoratif, puisqu'il qualifie les textes « plats », sans saillie particulière, presque triviaux.[295]

Trois décennies plus tard, les *Histoires tragiques* de François de Rosset[296] font état des mêmes procédés poétiques dont l'inévitable recours à la prière, ses adresses lyriques, ses anaphores incantatoires, ses formules alternatives :

---

[295] « Poétique de la prose ou prose poétique ? Le rythme contre le prosaïsme », Université du Luxembourg sur http://www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/print.php?dossier=dossier6&file=03freyermuth.xml

[296] François de Rosset et est également l'auteur du *Romant des chevaliers de la Gloire contenant plusieurs hautes et fameuses adventures des Princes, et des Chevaliers qui parurent aux Courses faictes à la Place Royale pour la feste des Alliances de France et d'Espagne, avec la description de leurs Entrées, Equipages, habits, Machines, devises, armes et blasons de leurs Maisons, dédié à la Reine Régente*. Paris : Pierre Bertaud, 1612 (attribué). Il s'agit d'un roman versifié qui est mis en scène dans la tradition fastueuse des carrousels baroques lors des Fêtes données à l'occasion du mariage de Louis XIII et d'Anne d'Autriche.

> O Seigneur, qui êtes venu au monde pour le pêcheur 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 la 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.[297]

En outre, l'originalité de l'auteur s'exerce notamment dans des emplois détournés et dans l'accentuation des paradoxes justifiée, en partie, du fait de l'évolution de la société et de l'assise de l'esthétique baroque déployant son cortège de contradictions et de complexité formelle. Aussi, peut-on retrouver des séquences du type :

> Or si tu veux te donner entièrement à moi, je t'octroierai en ce monde tout ce que tu demanderas, et puis tu seras avec nous après ta mort, colloqué en quelque degré des plus excellents. » O promesse non moins étrange que diabolique, et néanmoins estimée véritable de tous les sorciers, ainsi que nous le témoignerons par des exemples admirables en la suite de cette histoire.[298]

Sous la forme d'une prière introduite par l'apostrophe lyrique, à présent traditionnelle, le message n'en est pas moins paradoxal du fait des croisements de termes à valeurs opposées : « promesse » / « étrange / « diabolique » / « véritable » / « sorciers ».

La valence globale de la phrase est finalement négative puisque les termes connotés positivement « promesse », « véritable » sont attribués à des entités négatives « étranges », « diaboliques », « sorciers » ; mais la forme ondoyante et poétique de l'ensemble, en outre, typiquement baroque, est en mesure tromper le lecteur ce qui, aux yeux du narrateur, est la représentation des leurres et des artifices que le « Malin » est en mesure de déployer pour conduire les Hommes vers le Mal.

---

[297] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps*. *Op.cit.,* p.105.
[298] *Idem,* p.139.

- Tournures poétiques complexes

Une lecture attentive des *Histoires tragiques* nous révèle que François de Rosset a très fréquemment recours à ces tournures alambiquées et paradoxales qui mettent à nu les contradictions de la Fortune, thème central au sein des histoires tragiques et qui illustrent l'impuissance de l'Homme face au Destin, que celui-ci soit bon ou mauvais. L'exemple suivant montre que le fatum peut s'abattre même sur les bons, le *concetto*[299] final accentuant le paradoxe : *Mais comme les accidents humains sont divers et sujets à l'inconstante roue de la fortune, ce brave prince, digne de mourir jamais […] fut un jour mis à mort par ceux à qui il avait tant de fois conservé la vie.*[300] On observe à partir de cet exemple, un enchevêtrement complexe de formes croisées qui s'opposent : tout d'abord le chiasme antithétique entre les deux formes verbales « mourir jamais » / « conserver la vie » et les deux adverbes de temps qui forment une structure autonome s'opposent sémantiquement : « jamais » (mort) / « un jour » (vie) et symétriquement (construction en miroir). Rosset s'amuse parfois à jouer sur l'opacité du message, jeu poétique auquel Ronsard s'est adonné comme l'explique Teresa Chevrolet :

> […] Dans son « Hymne à l'Automne », Ronsard valorise l'occultation en tant que telle, le pur plaisir de cacher la vérité sous l'intégument de la fiction, tout comme aurait pu le faire Ficin ou Pic ; dans ce texte, Ronsard développe davantage une esthétique de la fable pour elle-même qu'une reconnaissance de la valeur éducative du sens caché ; ainsi, dans ses vers célèbres sur les leçons de Dorat, il insiste sur le lexique du mensonge et du secret, faisant du poète celui qui travesti les vérités.[301]

> Ainsi disait la nymphe et de là je vins estre
> Disciple de Dorat, qui long temps fut mon maistre,
> M'appriste la poësie et me mostra comment
> On doit feindre et cacher les fables proprement
> Et à bien desguiser la vérité des choses
> D'un fabuleux manteau dont elles sont encloses.[302]

[299] *Concetto*, singulier de *concetti*. « Formules de la poésie italienne antérieure au XVIIe siècle, qui frappaient par leur sens subtil et leur forme recherchée (antithèses, images curieuses…) ; le mot finit, en France, par désigner toutes les pointes précieuses. » Dictionnaire Gradus. *Op.cit.* p. 127.
[300] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps*. *Op.cit*., p.75.
[301] Chevrolet, Teresa. *L'idée de fable : théories de la fiction poétique à la Renaissance*, volume 423 de « Travaux d'humanisme et de la Renaissance », Droz, 2007, p.156.
[302] Ronsard. *Œuvres complètes de Pierre de Ronsard*. *Les quatre saisons de l'An, Hymnes* (1563) « Hymne de l'Automne ». Paris : P.Jannet, 1866, p.14.

Cette notion de « vérité caché » conduisant à une lecture « codée » du message apparaît comme un jeu pour le lecteur érudit des histoires tragiques qui sait déceler les allusions et les implicites de l'auteur.

b) Manifestations du discours poétique dans les histoires tragiques

L'hybridité générique apparaît, du fait de son abondance et son hétérogénéité, comme une véritable caractéristique formelle chez Rosset. L'étude des échos poétiques du recueil nous conduit à relever la présence d'un certain nombre de formes poétiques fixes, héritées du Moyen-âge ou typiquement seiziémistes, renvoyant souvent à une tradition littéraire générée essentiellement par le courant courtois, très exploitée au XVIe siècle.

Au sein du corpus, les expressions poétiques relevées chez nos auteurs se répartissent ainsi :

Mateo Bandello, Pierre Boaistuau, François de Belleforest[303] :

- Une chanson, un distique, « lubricité de Pandore »

Vérité Habanc[304] :

- Un huitain satirique en alexandrin blâmant la femme et sa perversité malicieuse dans les liminaires de l'auteur[305]

[303] Belleforest, François de, Boaituau, Pierre. *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise* (1559-1560). *Op.cit.*
[304] Habanc, Vérité. *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques* (1585). *Op.cit.*
[305] *Idem*, p. 51 :
Une femme te suit active, impérieuse
Fine, mauvaise, sotte, malicieuse,
Qui a plus de pouvoir dessus ta volonté
Qu'en ton vivant tu n'euz de liberté.
Qui romp plus en un jour que ta raison certaine
N'aura basty au long d'une sepmaine,
Qui sçait si bien masquer son fard malicieux
Qu'elle t'arrache et le cueur et les yeux

Bénigne Poissenot[306] : Les liminaires du recueil faisant suite au privilège du Roy sont une succession de poèmes formellement hétérogènes qui illustrent la gloire de l'auteur sur l'expression du tragique mais aussi le caractère novateur de son oeuvre. On peut y recenser :

- Une strophe en grec et une en latin exprimant des louanges nourries de références mythologiques, sur le travail accompli par l'auteur.
- Quatre sonnets en faveur de l'auteur plus un sur la mort de Clément Desroches, un ami intime de l'auteur.
- Une épigramme en latin.
- Un quatrain en français et un en latin sur la gloire de l'auteur et sa fortune dans la narration tragique.[307]

Au terme du recueil, il est possible de noter :

- Un « écho » de six strophes au terme du recueil.[308] Il s'agit d'une forme poétique pratiquée pour la première fois chez Du Bellay dans son *Recueil poétique*, et également en fin de recueil, dans le « Dialogue d'un amoureux et d'Echo ».

Au sein des recueils, la présence poétique est tout à fait remarquable grâce à :

- Un sonnet dédié à la chasteté personnifiée (histoire 1, p.100-101).
- Un autre sonnet dédié aux méfaits d'Amour (histoire 4, p.184-185).
- Une épitaphe ornementale (histoire 6, p.253).
- Un quatrain consécutif à l'épitaphe développant un thème mortuaire (histoire 6, p.254).

---

[306] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques* (1586). *Op.cit.*

[307] *Qui voudra veoir une bonne partyre/ De ce qu'ont eu nos pères de plus beau/ Par le moyen de ce livre nouveau/ Peult aysément en passer son envie. Idem*, p.42. *O foelix, quem terna dies, aestate iocando, / Conspicuum supra reddidit invidiam./ Quo tandem evades Tragico spectabilis Ostro,/ Ludicra sit e astris scripta yulere prius ?*Soit : « Heurexu homme, à qui trois jours de badinages de l'Esté ont procuré une réputatiojn soustraite aux atteintes de la malveillance ! Jusqu'où iras-tu maintenant, décoré de la pourpre tragique, si tes écrits de fantaisie t'ont déjà élevé jusqu'aux astres ? (traduction de J.-C. Arnould et Richard A. Carr), *Idem.*, p43.

[308] *Echo, puis qu'en ses rets amour me tient surpris,*
De quel confort faut-il conforter mes esprits ?
Echo. *Pris.*
J'atten pris et honneur, et beaucoup de louanges,
Si je parviens au lieu où du tout je range.
Echo. *Ange*
Je seray plus qu'humain pour avoir si grand heur,
Il n'est pas besoin estre failly de cueur.
Echo. *Cueur.*
[…]

François de Rosset[309] : Contrairement à Poissenot, Rosset ne rejette pas les formes poétiques aux unités paratextuelles de son recueil mais les intègre au sein de sa narration, dans le discours des personnages ou comme forme de transition d'une histoire à l'autre. Les formes sont nombreuses et variées et témoignent du rayonnement poétique dans le champ littéraire dans les premières décennies du XVIIe siècle. On peut compter :

- Un distique inspiré des *Psaumes* de Jérémie et de l'*Apocalypse* (histoire V, p.163).
- Trois quatrains d'inspiration épique (histoire I, p.40, 45, 66), un autre, extrait des *Centuries* de Michel de Nostradamus, (histoire XI, p.265), un quatrain épiaphique clôturant l'histoire II (p.101) et un couple de quatrains d'inspiration amoureuse, (histoire XIV, p.321).
- Un quintil d'inspiration épique (histoire II, p.95).
- Un sonnet d'inspiration pétrarquiste (histoire VI, p.188).
  Un sonnet épitaphique clôturant l'histoire I (p.72).
- Une épitaphe poétique (histoire XIV, p.337).
- Une chanson (histoire XIX, p.405-406).
- Deux groupes de stances (hisoire XXI, p.459-460) et (histoire XXIII, p.498-499).

Jean-Pierre Camus : Aucune forme poétique n'est sollicitée dans les récits sanglants de l'évêque de Belley. Peut-être faut-il y voir un profond mépris pour cette forme d'expression sucpetible de pervertir l'âme par des choses légères. N'entrant pas directement dans sa ligne de propagande idéologique, l'auteur l'a certainement évacuée purement et simplement.

Observons l'étude des formes poétiques les plus caractéristiques citées ci-dessus.

La chanson :

La chanson est le plus noble des poèmes, et sa figure est ainsi plus noble que toute autre écrit Dante[310]. Composée d'un texte et d'une musique indissociable l'une de l'autre, médiévale par l'origine, véhiculée par les troubadours et trouvères, la chanson

[309] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1619). *Op.cit.*
[310] *De vulgari Eloquencia* (II, III, 6-8) : « […] *ergo cantiones nobiliores ballatis esse sequitur extimandas, et per consequens nibilissimum aliorum esse nodum illarum.* ».

peut être profane ou religieuse et manifester des liens étroits avec les chants liturgiques de l'Eglise romaine. Au XVIe siècle, avec la Réforme, les cantiques populaires sont chantés en langue du peuple.

« La lyrique profane » désigne une poésie mise en musique, dont le sujet est non religieux et composé en langue vernaculaire. L'apparition de cet art nouveau correspond à l'essor d'une culture aristocratique qui s'est formée dans le milieu des cours féodales du sud de la France. La chanson est le support privilégié de l'expression musicale de l'amour courtois ou «*fin' amor* ». Les quelques chansons présentes dans le recueil de François de Rosset font état des thèmes traditionnels de l'idéal chevaleresque sans exclure la dimension religieuse ; au contraire c'est le rapprochement du profane lié à l'attrait de la chaire et du religieux qui lie la femme et sa culpabilité originelle qui est vecteur de tragique comme en témoigne ce premier exemple :

> Le gentilhomme amoureux passa par-devant le logis de Pandore, sonnant et chantant cette chanson :
>
> « Le vase saint, où les dieux ont enclos
> Jadis les maux, pour punir les humains,
> Est pour moi, las ! découvert et déclos,
> Et du dedans n'en sens les malheurs maints.
> Mes sens en sont par violence astreints,
> Et consommés mes membres jusqu'aux os :
> Le cœur en feu évapore mes plaints,
> Et de ceci le blâme et le los,
> Las ! Il en donne à toi belle Pandore,
> Laquelle il sert, et laquelle il adore,
> Pour en tirer le repos de sa peine.
> Ouvre donc, belle, ouvre le second vase,
> Où est mon bien qui me noie et embrase,
> Et auquel vit ma guérison certaine. »[311]

L'auteur intègre un socle mythologique à cette chanson en conférant un nom plus que symbolique à son personnage. La jeune femme du récit, plus qu'un personnage de récit, est une essence de la femme ; désincarnée en symbole, elle perd toute consistance personnelle pour entrer dans le mythe et n'existe finalement que par son nom. C'est ce qu'on peut appeler une « onomastique programmatique » en ce sens où le

[311] Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*. *Op.cit*., p.461.

personnage n'existe que par son nom. En cela repose la dimension proprement poétique puisque dès sa naissance, cette jeune fille était destinée à commettre la « Faute ».

CHANSON

Cruel Amour, cesse de me poursuivre,
Ne vois-tu pas que mon cœur est à toi,
et que plutôt je cesserai de vivre
que de changer de constance et de foi ?
Je n'en puis ni ne m'en veux distraire.
Amour a su nos cœurs trop bien lier ;
Quoique le Ciel me soit toujours contraire,
Je ne saurais son mérite oublier.[312]

En pleine crise religieuse en France la chanson, ou « chant », a aussi servi de support privilégié à toute une poésie de manifestations de joie ou de tristesse, d'où se dégage toute une production poétique, louant notamment la mort de l'amiral de Coligny, du côté catholique :

Car du grand Dieu la main puissante
A envoyé l'âme méchante
De l'amiral plein de fureur
Au fond de l'éternelle horreur,
Voulant qu'une mort très honteuse
Séparant l'âme vicieuse
De son corps traitre et malheureux,
Duquel les corbeaux charogneux
Maintenant prennent leur pâture,
Etant privé de sépulture,
Et raide à Montfaucon pendant,
Où grande puanteur il rend.[313]

Le sonnet :

Le sonnet n'a, en effet, plus sa réputation à faire au début du XVIIe siècle. Glorifié, sublimé par les poètes de la Pléiade, traversant les courants esthétiques, il s'impose comme la forme poétique incontestable sous Henri III et Louis XIII, même si

[312] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps*. *Op.cit.*, histoire XIX, p.406.
[313] « Chant d'allégresse sur la mort de gaspard de Coligny », dans Biet, Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*. *Op.cit.* p.844.

d'autres genres sont en compétitions. Thomas Sébillet le définit de manière peu élogieuse : *La structure en est un peu fâcheuse : mais telle que quatorze vers perpetuelz au sonnet, les huit premiers sont divisez en deux quatrains uniformes* […] *Les six derniers font subjets à diverse assiette.*[314] Rosset introduit cette forme incontournable dans ses histoires et témoigne, une fois encore, de ses talents de poète en exploitant les ressources poétiques pour les mettre au service du tragique.

Benigne Poissenot, auteur de deux recueils de nouvelles, *L'esté* (1583) et les *Nouvelles histoires tragiques* (1586) ne s'exerça pas à la poésie, pourtant il ne manqua pas de l'introduire dans son recueil d'histoires sanglantes. En effet, l'auteur de *L'esté* reprend de façon récurrente le motif de l'amour naissant comme étant inévitablement source de malheur. Aussi, l'introduction du sonnet au cœur de ses récits apparaît comme le déclenchement d'un *innamoramento* « pervers » où la souffrance, même si elle est habituelle pour l'amant dans l'esthétique courtoise, prend le dessus sur le sentiment amoureux comme en témoigne le dernier vers de ce sonnet :

SONNET

Amour pour embellir vos beautez inhumaines,
Chez moy passe son temps à distiller de l'eau ;
Du creux de ma poytrine il en faict un forneau
et brusle pour charbon tout le sang de mes veines.

Pour les simples il prend mes ennuis et mes peines,
Qu'au lieu d'un alambicq, il fait dans mon cerveau
Resoudre et puis couler par le double tuiau
De mes yeux convertis en deux vives fonteines.

Helas ! si vos beautez d'un tel fard s'embellissent,
Comme puis-je espérer que vos rigueurs finissent,
Et que puisse tarir le ruisseau de mes pleurs ?

Car à fin que soyez de jour en jour plus belle,
Vous tacherez d'avoir une source éternelle
De ceste eau qu'amour faict du suc de mes malheurs.[315]

[314] Sebillet, Thomas. *Art poétique françoys* (1555). Genève : Slatkine reprints, 1972, p.45.
[315] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques* (1586). *Op.cit.* p.184-186.

Dans le premier quatrain, les métaphores possèdent un comparant renvoyant à un concret « infernal » ; en effet, les termes typographiquement mis en exergue font écho au travail de Vulcain forgeron. Le procédé se double dans les deux premiers quatrains, de métaphores anatomiques que l'on pourrait qualifier de « baroques » dans la mesure où elles s'emparent d'une émotion noble : les larmes et en donnent une explication aux airs faussement médicaux à travers un champ lexical composé d'organes ou de comparants à visée proprement non-poétique : « distillez », « sang », « veines », « alambicq », « ceveau ».

De plus, les deux derniers tercets, par le moyen de métaphores « aquatiques » : *Amour pour embellir vos beautez inhumaines/ Chez moy passe son temps à distiller de l'eau ; il fait dans mon cerveau/ Resoudre et puis couler par le double tuiau/ De mes yeux convertis en deux vives fonteines ; Et que puisse tarir le ruisseau de mes pleurs ?;* rendent compte de la dimension proprement baroque de ce sonnet qui développe le thème de l'eau et notamment de la fontaine de jouvence, motif choyé du fait de son instabilité et paradoxalement de sa permanence. Le triptyque de Jérôme Bosch, *Le jardin des délices* illustre picturalement ce motif de l'époque :

Figure 1 : Jérôme Bosch, *Le jardin des délices* (détail du panneau central), 220x195, 1503, Musée du Prado, Madrid.

Ainsi, ce sonnet semble revisiter l'amour courtois, traditionnel et un peu dépassé, pour le mettre au goût de l'époque.

Le sonnet suivant se situe à l'intersection des histoires I et II dans le recueil de Rosset. Ces histoires, conjointement liées dans l'économie narrative, il s'agit de la chute et de l'exécution publique des conseillers et favoris de Marie de Médicis précédant le récit du duel tragique pour le dernier fils d'Henri de Guise. Le poème apparaît alors comme un « trait d'union » macabre entre les deux récits ; le narrateur précise en effet, que le sonnet est gravé sur le sépulcre du tombeau de Concini. Plaisir littéraire du fictif, art poétique au service du funèbre, ou la poésie au service de la justice, immortalisant la condamnation de ceux qui ne méritent pas de vivre, Rosset confère au sonnet une destinée particulièrement élevée par rapport à son projet d'écriture :

Il est mort l'insolent, cet enfant de la terre,
Qui, comme les Géants, foulait l'honneur des dieux,
Ce courage félon, ce superbe odieux,
Alors qu'aux Immortels il déclarait la guerre.

En tout ce que la mer, de ses grands bras enserre,
On n'a point vu jamais un plus ambitieux,
Et déjà de son front il toucherait les Cieux,
Si sur lui Jupiter n'eût lâché son tonnerre.

Le feu, l'air et la terre, et le moite élément,
Refusant de donner à son corps monument,
D'autant que sa mémoire est partout diffamée.

Toi, passant qui cherchait de ses cendres ici,
Quand son ambition fut réduite en fumée,
Je t'apprends que son corps y fut réduit aussi.[316]

Immortalisant la punition capitale, ce sonnet, scellant le premier récit, mais extérieur au cadre formel de celui-ci, quasiment paratextuel marque d'une pierre (tombale) blanche le projet littéraire de l'auteur et participe, ainsi, de l'entreprise moralisante et chrétienne de l'œuvre.

[316] Rosset, François de. *Histoires tragiques. Op.cit*., p.72.

Dans le premier tercet, le poète donne raison aux éléments naturels qui ont dénigré le cadavre du traître. Le rythme ternaire, la gradation et la périphrase : « le feu, l'air et la terre, et le moite élément » confèrent une dimension épique au sonnet. Les articulations argumentatives subjectives (« d'autant plus que ») témoignent de l'implication du poète dans son discours et de sa dimension démonstrative.

En outre, le dernier tercet est une adresse au lecteur-visiteur : « toi, passant » Il s'exerce en quelque sorte une transgression du cadre d'écriture. En effet, non seulement le sonnet n'est pas la forme habituelle d'une épitaphe mais il ne s'adresse pas au défunt mais au passant qu'il avise : « ici » est un déictique qui possède sa valeur pleine. Les transformations baroques sont encore présentes : « corps », « fumée », « cendres » ; l'homme est ramené au néant de sa condition grâce à des images macabres saisissantes. Le *concetto* final est piqué d'une ironie comique : « je t'apprends que son corps y fut réduit aussi » La pointe finale joue sur la transition brusque du métaphorique au concret : brusque [+ abstrait] corps [+ concret]. Le lecteur a l'impression d'une chute subite qui semble imiter la fulgurance de la mort. Cet effet d'efficacité rhétorique est conditionné par le pronom adverbial « y » anaphorique de « en fumée » provoque cette chute syntaxique et rythmique de la phrase.

Ces violents sonnets *post-mortem* font écho aux pamphlets qui ont circulé sur la mort de l'amiral de Coligny longtemps encore après celle-ci. La poésie au service de la vengeance montre qu'elle apparaît comme un support privilégié pour la vindicte populaire et trouve parfaitement sa place au sein des histoires tragiques.

Mieux eût valut qu'au ventre de ta mère
T'eût étranglé la Gorgone ou Chimère
Nous n'eussions pas par tes desseins couverts
Tant de tourments et troubles si divers

Mieux eût valu qu'un lion de Libye,
Ou cruel ours des déserts d'Arabie,
En eût rempli ses affamés boyaux,
Nous exemptant de tes faits déloyaux.

Mieux eût valu que le tonnerre et foudre
Quarante années t'eût menuisé en poudre
Et assoupi par divers tourbillons

Subitement tous les trois Châtillons.[317]

[…] du boulet d'un canon il a été frappé.
Comme aux moines il a la tête aussi coupée,
On a coupé la sienne et dedans la rivière
Ainsi qu'il en noyait on l'a trainée naguère
Avecques une corde. Aux uns crevaient les yeux,
Coupait le nez, l'oreille et les membres honteux :
Le même on lui a fait. Comme il a fait pendre,
On le voit au gibet pareillement s'étendre,
Attaché par les pieds où il paît les corbeaux.[318]

D'autres formes poétiques mineures indirectement issues du sonnet établissent également les réputations, notamment par le biais d'épitaphes ironiques:

Ci gît, mais c'est malentendu,
Le mot est trop honnête,
Ici l'amiral est pendu
Par les pieds, faute de tête.[319]

Ou encore des jeux verbaux du type :

HENRY DE VALOIS
Anagramme
HA RVINE LE LYS D'OR, né pour gâter le royaume de France…[320]

Les stances :

Les stances se définissent comme un *nombre déterminé de vers offrant un sens complet, et assujetti, pour la mesure des vers et l'ordre des rimes, à une règle qui s'observe dans toute la pièce. La plupart des poèmes épiques italiens sont écrits en*

[317] « Cantique général des catholiques sur la mort de Gaspard de Coligny » dans Biet, Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.* p.837.
[318] Anonyme. « exhortation au roi, au roi très-chrétien Charles neuvième », épitaphe de Gaspard de Coligny, dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.852.
[319] Carpanin, Louis. *Hypotaphe de Gaspard de Coligny*, dans Biet, Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*. *Op.cit.,* p.847.
[320] *Idem.*

stances. Stance de quatre vers, de huit vers, etc.[321] Au théâtre, les stances sont une forme versifiée de monologue[322], marquées par un rythme particulier. Constituant une rupture dans un cadre discursif en alexandrins, les illustres stances du Cid (acte I, scène 6)[323], immortalisent cette forme en 1636. Au sein des histoires tragiques, le surgissement de cette forme poétique, alors-même que le cadre narratif se trouve prosaïque, accentue le fossé générique qui sépare les deux formes littéraires et constitue une agréable surprise pour le lecteur qui a l'impression de lire plusieurs œuvres en une seule.

Les stances sont à la mode sous la Régence et culminent sous le règne de Louis XIII comme nous venons de le voir. Leur insertion dans les histoires tragiques relève du goût prononcé pour celles-ci d'un lectorat de qualité. Rosset participe ainsi de la promotion de son recueil et du genre-même de l'histoire tragique en offrant à son lectorat ce qu'il a envie de lire.

L'histoire XXI raconte la mort pitoyable du valeureux Lysis réputé invincible mais finalement désarmé par l'amour. L'auteur intègre à la fin du récit une prosopopée « filée »[324] sous forme de stances où l'esprit de Lysis s'adresse à la belle Flore, sa bien-

---

[321] Définition du Littré.

[322] Nicolas Boileau déclare à leur propos dans son *Art poétique* : *Les stances avec grâce apprirent à tomber/et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.* (chant I, v.137-138). Chez Auguste Delalain, Paris : 1815.

[323] « Percé jusques au fond du cœur
D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,
Misérable vengeur d'une juste querelle,
Et malheureux objet d'une injuste rigueur,
Je demeure immobile, et mon âme abattue
Cède au coup qui me tue.
Si près de voir mon feu récompensé,
Ô Dieu, l'étrange peine !
En cet affront mon père est l'offensé,
Et l'offenseur le père de Chimène ! […] » (Acte I, scène 6, première strophe)

[324] Fabri définit la prosopopée (*prosopeya ou confirmation*) *pource que l'en faint une chose parler qui n'a povoir de ce faire, ainsi que l'en faict parler les oyseaulx*. (Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520), *Op.cit.*, p.72.) Fouquelin clarifie le trope en l'énoncant comme *une figure de sentence par laquelle nous de notre vois et action, contrefaisons, et représentons la vois et le personnage d'autruy.* Dans Fouquelin, Antoine. *La Rhétorique françoise d'Antoine Fouquelin de Chauny en Vermandois*. Op.cit., p.40. Un siècle plus tard, René Bary tente de structurer le procédé : *Il y a deux sortes de Prosopopée, l'une est parfaite, et l'autre ne l'est pas. La parfaicte est directe et continuée. Et l'imparfait est oblique et interrompue. L'une tient de l'apostrophe, et l'autre du récit.* dans *La rhétorique françoise, où pour principale augmentation l'on trouve les secrets de nostre langue*. Op.cit., p.424. Le *Dictionnaire Gradus,* précise, en outre, que *la prosopopée est une figure bien étrange. Bien que, par sa situation, elle appartienne au récit, elle en récuse la double énonciation directe de ce qui est raconté. Le personnage devient interlocuteur réel d'où l'emploi de l'apostrophe et du dialogisme. L'absent est installé dans le présent. Op.cit.,* p.364.

aimée. Le lecteur y retrouve les invariants de l'esthétique baroque : l'instabilité formelle, les oppositions et le duo indissociable : amour et mort :

Sur le point que la nuit, pliant son noir manteau
Pour faire place au jour, rappelle ses lumières,
Et qu'un profond sommeil arrosé de son eau
Charme de nos ennuis les humaines paupières,

J'entends près de mon lit une dolente voix,
Elle était la voix de mon Lysis pareille,
Je sens des bras plus froids que marbre mille fois,
Dont l'un en me poussant, l'autre en sursaut m'éveille.

Un jeune homme couvert de plaies et de sang
Se prosterne à mes pieds, ma poitrine me glace,
Mon cœur saisi d'effroi pantèle dans mon flanc,
Et à ce triste objet je tombe sur ma face
[…]
Je reconnais sa voix en ouvrant mes doux yeux
Je reconnais maints traits de sa beauté première,
« Lysis, dis-je en pleurant, quelle fureur des dieux
T'a fait quitter notre belle lumière ?

Quoi ! Tant de riches dons dont le Ciel t'honorait,
Ta force, ta valeur, ta grâce, ta faconde
Et tant d'exploits guerriers que la France admirait
Ne te devaient-ils pas rendre ami tout le monde ?
[…]
« Toujours je garderai dessous l'obscur tombeau
Ta grâce, ta vertu, dedans mon âme empreinte,
Et le Léthé oublieux m'abreuvant de son eau
Ne fera que j'oublie une amitié si sainte. »
[…]
« Lors je saute du lit pour la suite arrêter,
Mais pensant l'embrasser, rien que vent je n'embrasse.
Adieu, mon cher Lysis ! L'éternel Jupiter
Guerdonnant tes vertus te reçoive en sa grâce ! » [325]

Ces stances constituent l'ultime « chapitre » du récit. La nuit de sa mort, Lysis apparaît une dernière fois aux yeux de Flore qui lui rend hommage. Trois axes majeurs semblent parcourir ces vers :

A) l'écriture du contraste
B) les effets de miroir
C) les manifestations tragiques

[325] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps*. *Op.cit.*, histoire XXI, p.459-460.

La première strophe présente le *topos* de la nuit inquiétante qui s'éclipse face aux premières lueurs du jour traditionnellement bienfaisantes. Cependant, le narrateur-poète conserve la dimension ambiguë de l'aurore ; en effet, les deux premiers vers montrent la double qualification de celle-ci : « sur le point que la nuit, pliant son noir manteau » / « Pour faire place au jour, rappelle ses lumières».

On peut observer le trompe-l'œil verbal puisque « les lumières » appartiennent à la nuit et non au jour. Cette double qualification antithétique « noir »/ « lumières » crée un effet d'illusion proprement baroque. Le mot « jour » perce au milieu des caractéristiques nocturnes pour y apporter un dénouement tragique. Chez Racine, le petit matin est symbole de malheur : Iphigénie doit être sacrifiée, Bérénice doit partir, Bajazet est massacré. Pour Lysis, c'est l'heure de mourir. La dimension onirique est toutefois présente aux vers suivants à travers des termes comme : « profond sommeil » ; « eau » ; « charme » ; « paupières ». L'état de « dorveille » de Flore rappelle l'épisode du *Chevalier de la Charrette* où la reine se prend à rêver de Lancelot et que celui-ci se met à apparaître à la fenêtre pour la rejoindre dans son lit. Les thèmes du rêve et de l'au-delà sont eux-aussi proprement baroques car ils rappellent l'instabilité.

Dans la deuxième strophe, les homophones : « Quoi ! Tant de riches dons dont le Ciel t'honorait » et les paronymies font des jeux d'échos sonores : « mon lit » renvoie à « mon Lysis » au vers suivant avec cet écho de scène érotique ainsi que « froids » et « fois ». D'un point de vue syntaxique, les constructions binaires révèlent la dualité des êtres et des choses : « Dont l'un en me poussant, l'autre en sursaut m'éveille » mais aussi l'anaphore de la quatrième strophe : « Je reconnais sa voix en ouvrant mes doux yeux » / « Je reconnais maints traits de sa beauté première ». Les jeux de miroir et les polyptotes, sont nombreux ; Ils renvoient à la dualité, à la binarité des êtres et du monde : *et le Léthé oublieux* […] *ne fera que j'oublie* (strophe 6) ; *mais pensant l'embrasser, rien que vent je n'embrasse* (strophe 7).

L'angoisse tragique propre au recueil se manifeste dans la troisième strophe : en effet, les rimes sont éloquentes : « sang » / « glace » / « flanc » / « face ». Le vocabulaire réaliste envahit ce qui, jusqu'à présent semblait appartenir à l'amour courtois. On voit que le style de l'auteur est proche du courant grotesque en renversant les *topoï* pétrarquisants grâce à des termes comme : « plaies » ; « cœur » ; « effroi » ou « flanc » qui sont pris au sens propre. Le « sublime » platonicien est précipité à la

dimension corporelle voire organique. De plus, la scène tourne au burlesque à cause du comique de situation : *je tombe sur ma face*. Cet effet du baroque montre que « tout » est dans « tout » et que l'on trouve du comique dans le tragique et du sérieux dans le comique. C'est, toutefois, l'aspect parodique qui prime avec le renversement des principes d'amour courtois et du genre poétique des « stances » qui se veut « précieux ». On est alors bien loin de la conception narrative et prosaïque de l'histoire tragique.

Un net déclin, que ne pouvait masquer l'éclat de quelques œuvres, avait suivi à la fin du XVIe siècle le prodigieux essor imprimé par la Pléiade à la poésie française : les troubles politiques et religieux, la guerre civile et étrangère n'étaient guère de nature à faciliter l'activité poétique. Au contraire, les premières décennies du XVIIe siècle virent en la matière une seconde « Renaissance ». Les séquences poétiques ont une place privilégiée dans le recueil. En effet, elles participent aussi du programme idéologique de l'œuvre en servant la cause de l'auteur sous des formes originales et ludiques pour le lecteur.

Les romans pastoraux et précieux sont les premiers à se saisir de ce renouveau poétique. François de Rosset et les autres, de façon plus ténue, n'échappent pas à cette influence et cèdent à la tradition romanesque ; en effet, c'est parce que les histoires tragiques concentrent toutes les esthétiques alors à la mode, qu'elles ont connu un tel succès. « Œuvre totale » parce que l'auteur puise ses sources hétérogènes dans les gammes littéraires les plus appréciées à l'époque, on pourrait, paradoxalement, qualifier l' histoire tragique d' « étrange monstre », comme l'avait lui-même qualifié l'auteur de l'*Illusion comique* pour sa pièce; en effet, « tout semble dans tout », l'ensemble malmène les principes d'harmonie et d'homogénéité formels quitte à faire un peu « fourre-tout », nous citerons comme modèle l'histoire VI[326] du recueil de Rosset qui concentre à elle seule : une thématique proprement baroque, une chanson accompagnée au luth, un sonnet, et deux lettres poétiques. Ceci apparaît, pourtant d'une variété générique extrêmement plaisante à la lecture et rend, en outre, hommage à la vaste érudition des auteurs de ces récits autant qu'à celle de ses lecteurs.

[326] *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 Thébaïde*. *Op.cit*., p. 181.

Chapitre II

CONVERGENCES FORMELLES

A) Composition macrostructurale des séquences narratives

Afin d'éprouver les théories génériques relatives au « canard sanglant » et à l'histoire tragique, exposées dans le chapitre précédent, nous proposons dans ce chapitre-ci, d'illustrer les points de convergences formels entre les deux genres, à différentes échelles du discours grâce à une étude panoramique des unités générales du récit jusqu'à l'étude de procédés phrastiques microstructurels itératifs et révélateurs d'un style tragique.

Ces récits, de par leur protocole narratif qui les caractérise, renvoient non seulement au conte traditionnel dans l'organisation des étapes du récit de ses principaux composants macro-structuraux étudiés par Propp, mais aussi au genre de l'histoire de loi en ce qu'elle implique une logique implacable de la justice divine sur l'homme fautif et en insistant sur le poids de la sanction finale. Le rhétoriqueur Pierre Fabri déclare à propos de l'étape de l'*inventio* qu'*après les matieres trouvees, il fault disposer par ordre, mettre les foibles au milieu, les fortes au commensement, et les tresfortes à la fin.*[327] Le protocole narratif des récits sanglants respecte tout à fait ces principes en débutant la *narratio* par le discours moral du narrateur et la clôturant par la punition du coupable ou une prière, deux séquences narratives constituant une « *matière* idéologique » forte, encadrant le discours.

1) Ornementation du conte : les unités liminaires du récit

Les récits épouvantables de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle marquent une rupture avec les récits brefs de la première moitié du XVIe siècle en ce que l'action

[327] Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520), *Op.cit.*, p.18.

prévaut largement par rapport au discours.[328] La vivacité crue des actes barbares tranche notamment avec l'ornementation du conte, ou du récit bref divertissant à cette époque. Les récits brefs de langue française qui se multiplient à l'orée de la Renaissance, tels que *L'Heptameron, Les Cent nouvelles nouvelles* ou *Les nouvelles récréations et joyeux devis* sont formellement soumis à une structure didactique et communicationnelle assez codifiée imitant la longue tradition des récits moraux depuis l'Antiquité et dont le premier message est véhiculé par le titre.

Le titre est un élément paratextuel qui prend toute son importance dans les récits épouvantables. Il est le premier contact avec le texte au sein d'un recueil qui en contient des dizaines. Il doit présenter des qualités d'intérêt en aguichant ou sollicitant la curiosité du lecteur. Constituant syntaxiquement autonome, le rôle qu'il occupe dans l'économie du récit, mais aussi dans l'acte de réception du récit, mérite que l'on étudie son fonctionnement avec une attention particulière. Celui-ci reprend donc les principes issus de la tradition des récits brefs du début du XVIe siècle qui contiennent l'essentiel de la substance informationnelle du récit voire un peu plus comme en témoignent ces exemples:

> D'une abbesse qui fut malade par faulte de faire cela que vous savez, ce qu'elle ne vouloit faire, doubtant de ses nonnains d'estre reprouchée ; et toutes lui accordèrent de faire comme elle ; et ainsi s'en firent toutes donner largment [329]

> Simplicité d'une vieille qui présenta une chandelle ardente à Saint-Jean de Lyon, et l'attacha contre le front d'un soldat qui dormait en un sépulcre [330]

> De Fouquet qui fit accroire au procureur son maistre qu'il etoit sourd, et au bonhomme que le procureur l'étoit ; et comment le procureur se vengea de Fouquet [331]

A partir de telles unités initiales référentielles, on s'aperçoit que le narrateur, au sein de ces récits, ne joue pas sur l'effet d'attente du lecteur, puisque le contenu

---

[328] Le discours de la morale constituant une entité à part entière, relégué à des places stratégiques du récit et dans des proportions relativement importantes, est étudié en B.3. de ce chapitre.
[329] Anonyme. *Les Cent nouvelles nouvelles* (vers 1460), introduites et annotées par Thomas Wright, Paris : Pierre Jannet, 1857, nouvelle XXVIII.
[330] Marguerite, Reine de Navarre. *L'Heptaméron*, nouvelle LXV, 1542-46.
[331] Des Périers, Bonaventure. *Nouvelles récréations et joyeux devis*, dans « Conteurs français du XVIe siècle ». Paris : Gallimard, 1965, p.365-594. nouvelle XII, 1558, bibliothèque de la Pléiade.

informationnel est quasiment révélé dans son intégralité, mais sur la curiosité que présente leur développement ; celui-ci est donc : adequat *s'il attire le lecteur potentiel.*[332]

a) Un titre résumé

- Structure phrastique

Les titres des récits épouvantables se présentent au seuil de la narration sous la forme de phrases complexes, unités complexes, indépendantes et prédicatives : *elle* [la phrase complexe] *possède globalement les attributs définitoires de la phrase : elle a un type et l'unité mélodique correspondante, s'interprète comme une structure prédicative et peut constituer un énoncé complet.*[333] Ainsi, on s'aperçoit que le genre de la nouvelle est propice au développement conséquent de cette première unité phrastique, au seuil du récit. En effet, les auteurs majeurs de nouvelles de la fin du Moyen Age et du XVIe siècle tels que Boccace, Des Périers, Du Fail, Marguerite de Navarre y ont recours.

Ainsi, hérité des récits brefs de la génération précédente, le titre syntaxiquement complexe s'applique également pour les histoires tragiques et les « canards sanglants ». Toutefois, dans le détail, on prendra soin de distinguer les titres attribués aux histoires tragiques de ceux relatifs aux « canards sanglants ». Ceux-ci présentent une structure phrastique et un contenu des faits spécifiques. Il convient également d'identifier, plus spécifiquement pour les « canards sanglants », le terme introducteur identifiant le type de discours dont il est question.

L'étude proposée s'effectue à partir de corpus exhaustifs afin que les conclusions tirées soient les plus pertinentes. Les *Nouvelles histoires tragiques* de Bénigne Poissenot et François de Rosset ont été choisies pour leur dimension représentative du genre de l'histoire tragique à deux époques différentes. Cependant,

---

[332] Campubri, Josep Besa. *Les fonctions du titre.* Limoges : PUBLIM, 2002, p.21.
[333] Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe, Rioul René. *Grammaire méthodique du français.* Paris : PUF, 1994, p.469.

des titres d'autres auteurs seront mis en comparaison avec ce corpus afin d'évaluer et de comprendre les choix stylistiques opérés par les auteurs ainsi que leur évolution entre les différentes générations.

- Titres des *Nouvelles histoires tragiques* de Bénigne Poissenot (1586)

- Histoire première : *Faict hardi et courageux de Maximillian, Prince d'Austriche et Roy de Bohëme, encore adolescent, se trouvant au royaume de Grenade, en extreme peril de sa vie.*

- Histoire seconde : *Prudence et sage conduite de Mania, femme de Zenes Dardanien, en l'admininstration de la contrée eolienne sise soubs 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.*

- Histoire troisiesme : *Temeraire entreprise du Clerc d'un Conseiller d'Aix en Provence qui, après avoir abusé la fille de son maistre, la voulut enlever ; et comme le Conseiller, en estant adverty, y remedia discrettement.*

- Histoire quatriesme : *Grandeur de courage d'une fille de maison, de la ville de Montpellier, qui, sans recevoir aucune consolation, voulut mourir pour avoir esté veue par son amy en un estat auquel elle ne desiroit d'estre veue.*

- Histoire cinquiesme : *Cruel massacre commis au tumulte du Bassigny, en la personne d'un Prestre, appellé maistre George Pelleteret ; et quelle estoit la saincte et louable vie de ce personnage.*

- Histoire sixiesme : *Puis. Une missive à un amy, contenant la description d'une merveille appellée la froidiere, veue par l'Auteur en la Franche Conté de Bourgongne.*

Auteur de la deuxième génération, en pleine normalisation des principes du genre, Poissenot nomme ses récits « histoires » afin de fixer le genre et ses principes aux yeux du lecteur. Leur nombre restreint et la relative importance de leur volume (environ vingt pages par récit)[334] témoigne de l'influence qu'a le genre de la nouvelle, sur ces récits. Le recueil se destine à être lu dans sa totalité sans discrimination entre les histoires. En outre, l'auteur ne souhaite visiblement pas une lecture aléatoire, voire partielle de ses récits, dans la mesure où l'adverbe mis en exergue par un positionnement syntaxique autonome et introduisant la sixième et dernière histoire :

[334] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques* (1586). Edition établit et annotée par J.-C. Arnould et Richard A. Carr. Genève : Droz, 1996.

« Puis », rend compte d'un achèvement du recueil dont la lecture se voudrait linéaire et continue.

Une étude syntaxique de ces titres nous révèle l'emploi de tournures grammaticales récurrentes qui semblent caractéristiques :

Figure 2: Structures syntaxiques remarquables

Structures syntaxiques remarquables[335]	**HISTOIRES TRAGIQUES**						**TOTAUX**
	I	**II**	**III**	**IV**	**V**	**VI**	
Absence de déterminant à l'initial (cas d'énoncé abrégé)[336]	**OUI**	**OUI**	**OUI**	**OUI**	**OUI**	**NON**	**5/6**
N.C. + *et* + Adj. qual. (1) / Adj. qual. + N.C. (2)	*Faict hardi et courageux* (1)	*Prudence et sage conduite* (1)	*Temeraire entreprise* (2)	**X**	*Cruel massacre* (2)	**X**	**4/6**
N.C. + *de* + N.C. (fonction C.D.N.)	**X**	**X**	*(Temeraire) entreprise* ***du*** *Clerc*	*Grandeur* ***de*** *courage*	**X**	**X**	**2/6**
N.P. + apposition	*Maximillian,* ***Prince d'Austriche et Roy de Bohëme***	*Mania,* ***femme de Zenes Dardanien***	**X**	**X**	**X**	**X**	**2/6**

[335] Abréviations : *N.C.* : nom commun ; *N.P.* : nom propre ; *P.S.R.* : proposition subordonnée relative ; *C.D.N.* : complément du nom ; *prép.* : préposition.
[336] Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe, Rioul René. *Op.cit.*, p.164.

Prép. + N.C. + P.S.R. adjective (qui + verbe volutif)	**X**	**X**	(Conseiller) *d'*Aix en Provence **qui**, après avoir abusé la fille de son maistre, la **voulut enlever**	*de* la ville de Montpellier, **qui**, sans recevoir aucune consolation, **voulut mourir** pour avoir esté veue	**X**	**X**	**2/6**
Adverbe de phrase : **comme** (= comment) introduisant une seconde prop. indépendante	**X**	**comme** son gendre Midias par envie l'estrangla, et ce qui en advint.	et **comme** le Conseiller, en estant adverty, y remedia discrettement.	**X**	**X**	**X**	**2/6**
Proportionnalité	**3/6**	**4/6**	**5/6**	**2/6**	**1/6**	**0/6**	

De prime abord, ce qui semble le plus frappant est le jugement systématique porté d'emblée par le narrateur sur une action ou un comportement du ou des protagonistes avec l'emploi d'axiologiques. Cette attitude narrative vise explicitement à orienter le jugement du lecteur en apportant des indices précoces de sa culpabilité.

En outre, il est possible de repérer les titres qui possèdent le plus grand nombre de structures syntaxiques récurrentes au vue des autres titres (titres 3 et 2) ainsi que les procédés spécifiques qui les fédèrent majoritairement. Nous retiendrons que, l'absence de déterminant au sein du G.N. initial rend compte de l'emploi générique de celui-ci traditionnel pour ce type de paratexte. Le déterminant *adequat* est facilement restituable dans la mesure où l'intelligibilité du message n'en est pas affectée.

L'amplification phrastique du titre (quatre cas sur six) s'observe également au sein du G.N. dont le nom noyau est augmenté d'adjectifs antéposés ou postposés qui se

coordonnent dans un cas sur deux (histoires I et II) afin de densifier la proposition et d'en accentuer le contenu dramatique. A cela s'ajoute le recours à la proposition subordonnée relative (histoires III et IV) ou à d'autres types de propositions (indépendantes, histoires II et III) dont l'usage au sein du titre tend à se développer.

De plus, on peut s'interroger sur la réelle valeur de l'adverbe « comment » (« comme » dans sa forme en moyen français, que l'on prendra soin de ne pas confondre avec la conjonction de subordination homonyme), présent dans les histoires II et III. Son emploi dans les titres du recueil de Poissenot vacille entre une valeur descriptive et l'auteur excite la curiosité du lecteur en annonçant le fait sanglant qui sera décrit : « comme son gendre Midias par envie l'estrangla, et ce qui en advint. » (histoire II) et explicative pour la compréhension de la narration : « et comme le Conseiller, en estant adverty, y remedia discrettement » (histoire III) au sein de laquelle s'exerce la dimension pédagogique, notamment lorsque l'auteur justifie la sanction finale des coupables, sous-entendue dans l'hyperbate : « … et de ce qui en advint. » (histoire II)

Aussi, la présence de l'adverbe « comme » dans les titres des récits sanglants tend à s'effacer dans la seconde moitié du XVIe siècle alors qu'il rayonne dans la plupart des titres de nouvelles ou récits brefs du début du siècle, tragiques, ou non. On trouve ainsi dans les *Nouvelles récréations et joyeux devis* de Bonaventure Des Périers (1558)[337] : « Du Normand allant à Romme qui fit provision de latin pour porter au sainct père, et *comme* il s'en ayda » (nouvelle VII) ; « De Fouquet, qui fit accroire au procureur en Chastellet, son maistre que le bon homme estoit sourd, et au procureur que le bonhomme l'estoit ; et *comment* le procureur se vengea de Fouquet » (nouvelle X). Les premières histoires tragiques, celles de Boaistuau et Belleforest, à la même époque, (1559-1560) font également usage de cet adverbe, qui se positionne, dans plusieurs titres, en place initiale, ce qui recentre l'intérêt du récit sur les procédés descriptifs du massacre ou de la vengeance, procédé notoire au sein de l'histoire tragique : « *Comment* un chevalier espagnol amoureux d'une fille ne peut en jouir […] se vengea cruellement du chevalier » (histoire V) ou «*Comment* une demoiselle nommée Anne de Buringel, fit empoisonner son mari […] et de ce qui s'ensuivit. » (histoire IC)[338] Le titre met donc en

[337] Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe, Rioul René. *Op.cit.*, p.365-594.
[338] Boaistuau, Pierre. *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise* (1559). Paris : Honoré Champion, « Société des textes français modernes », 1977.

évidence le processus descriptif : de quelle façon le meurtre est produit, satisfaisant par là-même le goût du macabre recherché par le lecteur, mais aussi la dimension didactique de la punition : « et ce qui s'ensuivit » qui s'affiche comme la conséquence morale des faits.

Trente ans après le recueil de Poissenot et des auteurs des premières et deuxièmes générations, les vingt trois récits des *Histoires tragiques* de François de Rosset (1619)[339] présentent une structure de titre qui a visiblement évolué. Toutefois, on note la persistance et même le renforcement des remarques de jugement de valeur portée a priori sur les personnages.

Trois procédés syntaxiques semblent remarquables :

- La systématisation du G.N. expansé (adj. + nom/ nom + adj.) ou très expansé (coordination de noms + prép. + C.D.N. / coordination d'adjectifs + nom)
- L'emploi quasi systématique de la préposition « de » à l'initial en usage archaïque, selon sa valeur latine de « au sujet de ».
- L'aspect séquentiel du titre, synthétisant les faits principaux du récit en suivant l'ordre du schéma narratif.

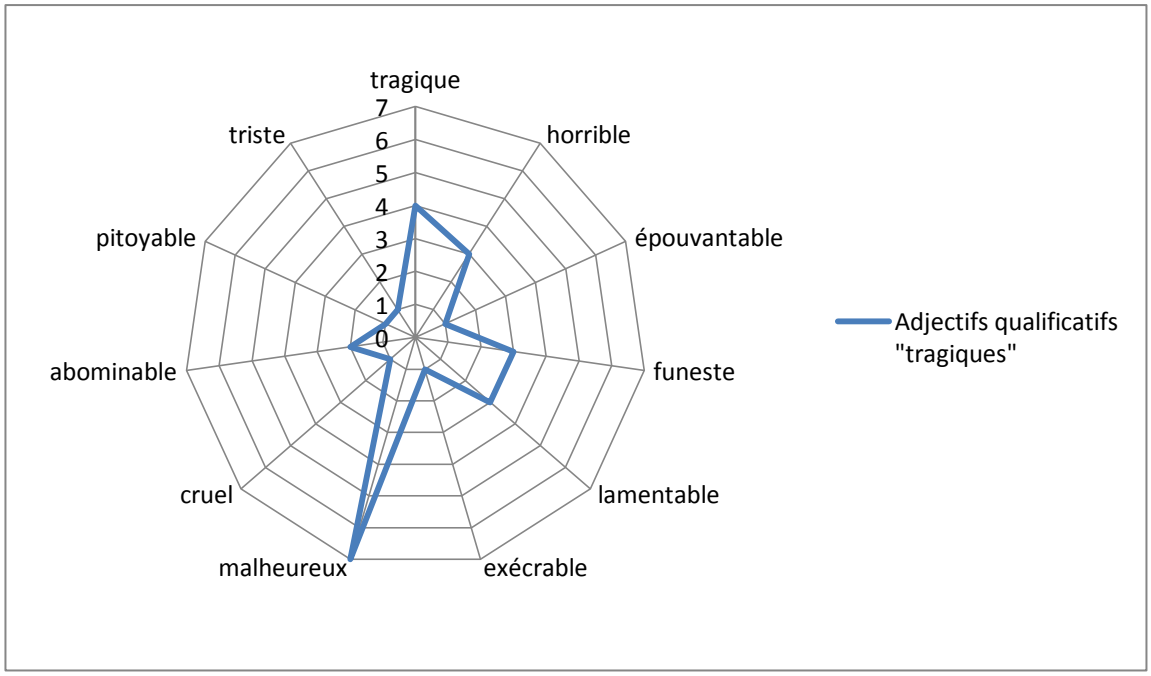
- Des enchantements et sortilèges de Dragontine, de sa fortune prodigieuse et de sa fin malheureuse. (Histoire I)
- De la mort tragique arrivée à un seigneur de Perse pour avoir trop légèrement parlé, et de la fin lamentable de son fils voulant venger la mort de son père. (Histoire II)
- De l'horrible et épouvantable sorcellerie de Louis Goffredy, prêtre de Marseille. (Histoire III)
- Le funeste et lamentable mariage du valeureux Lyndorac et de la belle Calliste, et des tristes accidents qui en sont procédés. (Histoire IV)
- De l'exécrable docteur Vanini, autrement appelé Luciolo et de ses horribles impiétés et blasphèmes abominables, et de fin tragique. (Histoire V)
- Alidor, gentilhomme de Picardie, après la mort de sa maitresse, en fait faire deux portraits, l'un mort et l'autre vif, et va comfiner ses jours dans le désert de la thébaïde. (Histoire VI)
- Des amours incestueux d'un frère et d'une sœur, et de leur fin malheureuse et tragique. (Histoire VII)
- De la constante et désespérée résolution d'un gentilhomme et d'une demoiselle. (Histoire VIII)
- De la cruauté d'un frère exercée contre une sienne sœur pour une folle passion d'amour. (Histoire IX)
- D'un démon qui apparaissait en forme de demoiselle au lieutenant du chevalier du guet de la ville de Lyon. De leur accointance charnelle, et de l fin malheureuse qui en succéda. (Histoire X)
- 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. (Histoire XI)

[339] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.*

- 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. (Histoire XII)
- Des aventures tragiques de Floridan et de Lydie. (Histoire XIII)
- De la cruelle vengeance exercée par une demoiselle sur la personne du meurtrier qu'elle aimait. (Histoire XIV)
- Du parricide d'un gentilhomme commis en la personne de son père, et de sa malheureuse fin. (Histoire XV)
- De l'abominable péché que commit un chevalier de Malte assisté d'un moine, et de la punition qui s'en ensuivit. (Histoire XVI)
- Des cruautés de Lyndorac et de sa fin funeste et tragique. (Histoire XVII)
- De la conjuration de Baïamont Tiepolo, gentilhomme vénitien, contre sa patrie et de sa fin malheureuse. (Histoire XVIII)
- Flaminie, dame romaine, pour épouser son amoureux, fait mourir Altomont, son mari et ce qui en advint. (Histoire XIX)
- Des horribles excès commis par une religieuse à l'instigation du diable. (Histoire XX)
- De la mort pitoyable du valeureux Lysis. (Histoire XXI)
- Des barbaries étranges et inouïes d'une mère dénaturée. (Histoire XXII)
- De la cruauté d'une femme exercée sur son mari, de sa fin malheureuse et de celle de son amoureux. (Histoire XXIII).

La nature des adjectifs employés témoignent également du renforcement du tragique dans ces récits comme en témoigne ce graphique :

Figure 3 : Adjectifs qualificatifs « tragiques »



On observe le rôle important qui est attribué à l'adjectif « malheureux » qui présente un ensemble de sept occurrences pour l'ensemble des titres. Le sens dont il se pare dans ces récits semble avoir pour but d'ancrer le genre de l'*histoire tragique* dans un style proprement «tragique » (cet adjectif apparaît également quatre fois, et se place donc symboliquement en deuxième position) alors que quelques décennies plus tôt, un auteur comme Vérité Habanc laissait la place à des histoires comiques, dont la fin était heureuse, dans son recueil d'histoires. La relative importance de l'adjectif « lamentable » renvoie à la dimension pédagogique de l'œuvre, à la compassion que le lecteur doit entretenir pour les « pêcheurs » et la force de ne pas refaire ces actions coupables. On s'aperçoit ainsi, à travers les titres, que les intentions de ces récits se rapprochent de celles de la tragédie dans le sens où est exposé le malheur dont le but est qu'il suscite le rejet chez le lecteur.

Enfin, il est intéressant de remarquer la présence de certains G.N. sémantiquement antithétiques dans les titres de Rosset. Ils semblent pleinement refléter la contradiction baroque dont raffolent les auteurs de cette époque et qui suit le grand mouvement esthétique et idéologique de la Contre-Réforme. On pourra ainsi relever :

- sa **fortune prodigieuse** et de sa **fin malheureuse**
- l'un **mort** et l'autre **vif**
- pour **épouser son amoureux**, fait **mourir** Altomont**, son mari**
- la mort **pitoyable** du **valeureux** Lysis

Les effets contradictoires des antithèses ont visiblement pour but d'illustrer le rôle prédominant de la Fortune « malheureuse » et donc le tragique de la vie, pour les personnages coupables, mais aussi d'accentuer la terreur et la pitié du lecteur en lui montrant des personnages « extrêmes », dans la beauté pour certains, dans la cruauté pour d'autres, dans le vice pour tous puisqu'ils sont tous victimes de l'*hybris*. On notera également les incohérences entre ce qui est voulu : « épouser », par exemple, et le procédé employé « faire mourir » pour y parvenir, ou encore, les retournements de situation improbables : « fortune prodigieuse, fin malheureuse « ou la mort « pitoyable » pour un « valeureux » personnage.

Nous voyons que jusqu'à Rosset, le titre a un rôle synthétique : il résume, mais est aussi programmatique puisqu'il annonce les grandes étapes du récit sans ménager d'effets de surprises comme le montre bien cet exemple : *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****. (Histoire XII).*

La syntaxe des titres proposés par Jean-Pierre Camus, dans ses deux recueils d'histoires tragiques : *L'Amphithéatre sanglant* et *Les Spectacles d'horreur* (1630)[340] est le reflet d'un changement radical dans l'esprit et la fonction accordés aux titres d'histoires tragiques jusqu'alors. La structure grammaticale du titre est radicalement épurée, réduite dans la plupart des cas à un G.N. simple tout juste expansé. Le contenu thématique ne laisse, en outre, au lecteur qu'un aperçu symbolique du sujet, rétablissant par là-même une certaine curiosité chez celui-ci, qui n'est plus en connaissance du déroulement narratif du récit. Enfin, le choix de l'article défini en détermination du nom semble participer d'une volonté de créer des « cas » de la part de l'auteur. Les titres du cas 1, feraient presque écho à la simplicité des titres des pièces de Molière ou Marivaux.

- Cas 1 : <u>Article déf. + N.C. + participe passé</u>

[340] Camus, Jean-Pierre. *Les Spectacles d'Horreur* (1630). Paris : Honoré Champion, 2001.

On remarque que dans ce cas, le participe passé a une valeur anticipatoire sur la fin tragique du récit.

- L'infidélité châtiée
- La confession révélée
- L'inconstant attrapé
- L'amant désespéré
- La trahison renversée
- L'esprit partagé
- L'intempérance précipitée
- L'enfant débauché
- Le dépit inconsidéré

- Cas 1 bis : Article déf. + N.C. + participe présent

- Le père maudissant

- Cas 1 : Article déf. + N.C. + adj. qual.

- L'avare infortuné
- La fin misérable
- Le parricide malheureux
- Le puant concubinaire
- Le maudisseur ingrat
- La princesse jalouse
- La fortune infortunée
- L'intrigue funeste

- Cas 2 : Article déf. + adj. + N.C.

- La sanglante chasteté
- Les injustes parents
- L'innocente égyptienne
- Le faux-ami
- La tardive repentance
- La juste douleur
- L'inepte vanterie
- La funeste supercherie
- L'impudent adultère
- La généreuse vengeance
- La mortelle amour
- Les deux poisons
- La prompte crédulité

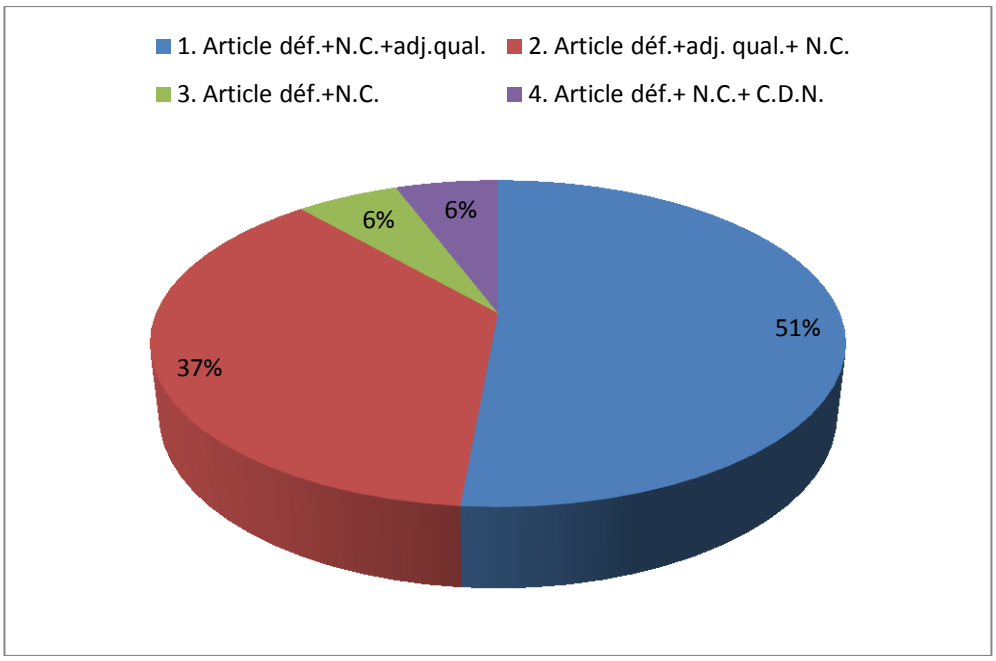
- Cas 3 : Article déf. + N.C.

- La coustillade
- Le violemment

- Cas 4 : Article défini + N.C. + C.D.N.

- le témoignage du sang
- la belle mort d'une beauté

Figure 4 : Syntaxe du titre chez J.P. Camus



On constate ainsi, que la simplicité syntaxique du type 1 est majoritaire chez Camus, suivie par la variante du type 2, davantage subjective, présentant un adjectif antéposé au nom. Le cas minimaliste, du type 3 ou trop expansé, du type 4 ont été délaissés par l'auteur qui se borne à un schéma très classique.

- Titres de « canards sanglants »

Nous savons que les « canards sanglants » apparaissent dans cette période charnière de l'entre-deux siècles, entre la production de Poissenot (1585) et celle de Rosset (1619). Nous allons à présent, établir les formes récurrentes dans ce genre et les mettre en relation avec ceux de l'histoire tragique afin de démontrer l'influence formelle réciproque, ou univoque qu'il a pu s'opérer entre les deux genres.

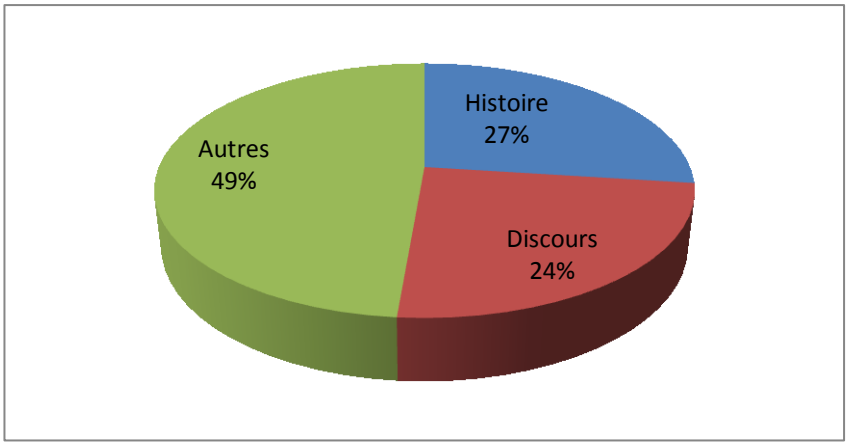
Compte-tenu du nombre important des récits, soixante-trois, dans le recueil de Maurice Lever, l'intégralité des titres ne sera pas relevée dans cette étude, néanmoins, tous seront pris en compte dans les calculs proportionnels afin d'obtenir des résultats sans ambigüité.[341]

Les auteurs de « canards sanglants » adoptent une dénomination encore aléatoire de leurs récits au sein même du titre. Ceci semble traduire la profonde ambigüité générique que génèrent ces récits, que ce soit du côté de la création ou de la réception. Pourtant, ceux-ci présentent un schéma narratif et une structure narrative extrêmement stable, et ce contrairement aux histoires tragiques qui peuvent présenter davantage de cas hors cadre. Ainsi, un certain nombre de termes génériques apparaît en tête des titres de « canards sanglants » caractérisés par un ou plusieurs adjectifs épithètes, dans le type : ***Histoire*** *horrible et épouvantable d'un enfant, lequel après avoir meurtri et étranglé son père, enfin le pendit. Et ce advenu en la ville de Lutzelfluh, pays des Suisses, en la seigneurie de Brandis, près de la ville de Berne, le IIIème jour du mois d'avril 1574. (histoire II)* ou ***Discours*** *admirable des meurtres et assassinats de nouveau commis par un nommé Cristeman, Allemand exécuté à mort en la ville de Berckessel, près de Mayence en Allemagne, lequel par son procès a confessé neuf cent soixante et quatre personnes. (histoire IV).*

Les classer, c'est permettre d'interpréter la direction générique dominante dans laquelle les auteurs de « canards » classent leurs récits mais aussi d'interpréter au plus juste leur portée en fonction des qualificatifs qui leur sont attribués.

Figure 5 : Dénominations génériques des récits (diagramme)

[341] Pour le détail des titres voir : Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* p. 507-517.



Ce diagramme nous montre que sur les soixante-trois « canards sanglants », plus de la moitié sont appelés par les termes « histoire » ou « discours » avec une légère préférence pour « histoire » (27% contre 24% pour « discours ») ce qui semble corroborer la problématique de cette étude quant aux influences réciproques entre les deux genres. Postérieur aux premiers recueils d'histoires tragiques, le « canard sanglant » semble s'en être rapproché, dans un premier temps, par la dénomination générique afin, éventuellement, de séduire un lectorat déjà attiré par les récits épouvantables, et habitué aux histoires tragiques. Le terme de « discours », est également fort usité dans des emplois qui ne sont pas toujours cohérents. En effet, il n'existe pas réellement de frontière générique clairement identifiable entre les dénominations « histoire » et « discours » dans le corpus dans la mesure où elles renvoient aux mêmes types de récits. Selon la définition d'Alain Rey, le terme de « discours » possède *la valeur de "conversation, entretien", par une métaphore portant sur le chemin hasardeux de l'échange verbal.* […] *le substantif, parallèlement à* discourir, [désigne] *un entretien, un récit, et un exposé suivi* (…)[342] Le substantif « histoire », apporte, par son étymologie, les sens de « récits d'événements historiques », « récit fabuleux, sornettes » mais aussi « recherche, enquête, information ». [343] Comme le souligne Alain Rey : « histoire »*, on l'a vu, contient depuis la latinité* (historia) *l'idée de "récit" fondés sur l'établissement des faits observés*

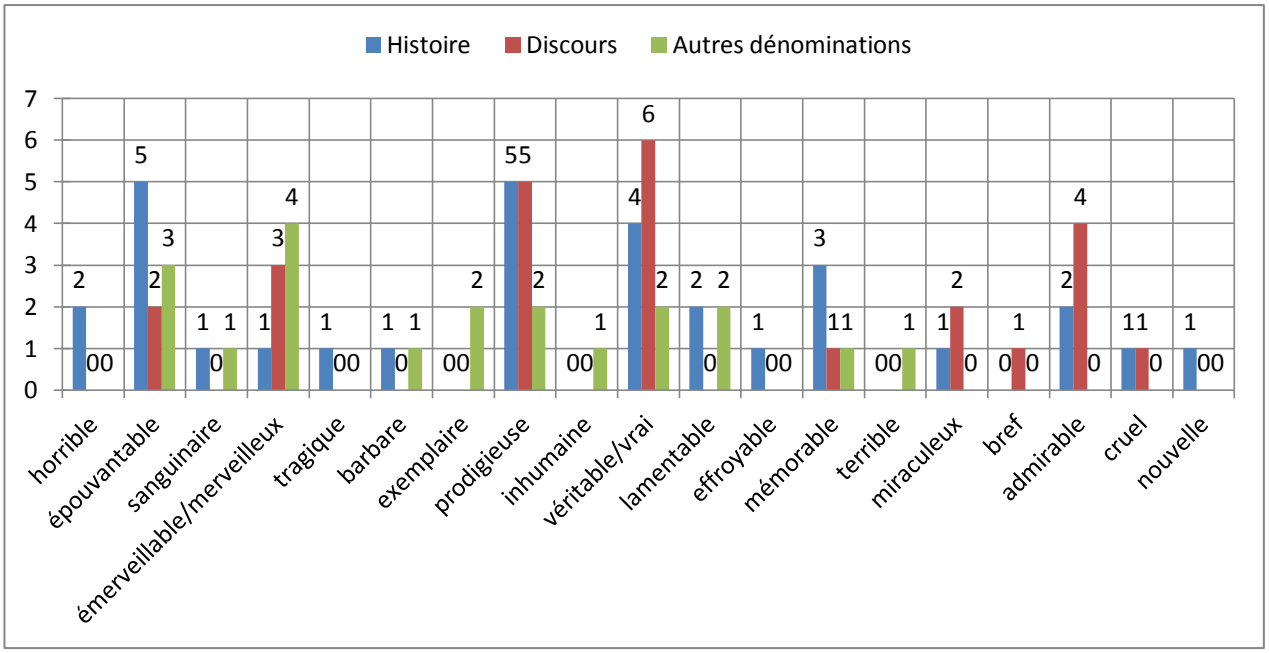
[342] Rey, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française,* Paris : Le Robert, tome I, 1998, p.654.
[343] Rey, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française,* Paris : Le Robert, tome I, 1998, p.1030.

(étymologiquement, "vus") ou inventé.[344] Dès lors, on comprend l'hésitation des auteurs pour dénommer leur récit dans la mesure où les « canards sanglants » comportent non seulement l'idée de récit fondé sur l'établissement de faits (prétendus systématiquement vrais au lecteur), mais également celui de « conversation » et « exposé » liée au fait que le narrateur intervienne pour polémiquer des faits transgressifs avec le lecteur et émettre un constat subjectif en plus de l'exposer. Il y a donc un oscillement générique fort au sein de ces récits. Les autres intitulés regroupent les termes : « supplice » (récit VIII), « punition » (récits XII et XXXIV), l'adverbe interrogatif « comment » dont on voit que l'usage s'estompe au fil des années (récit XXI), le terme « récit » (récit XXIII), « vision » (récit XXIV), « prodiges » (récit XXX), « portrait » (récits LV et LVII), « traité » (récit LX), minoritaires, ils témoignent, toutefois, de l'instabilité du genre qui peine à trouver sa place dans le champ narratif alors même que sa forme permet aisément de l'identifier. C'est donc bien la quête d'un nom qui s'affirme dans ce tâtonnement générique.

En outre, au même titre que les intitulés d'histoires tragiques, les titres des « canards sanglants » bénéficient d'une large expansion syntaxique au moyen d'adjectifs qualificatifs de préférence juxtaposés ou coordonnés. Ce procédé, propre au XVIe siècle, voit dans l'ajout d'épithètes explicatives une mise en relief du sujet ou du caractère du récit. L'histogramme suivant permet de se rendre compte de la fréquence des adjectifs « tragiques » employés caractérisant le nom noyau du G.N. initial :

Figure 6: Dénominations génériques des récits (histogramme)

[344] *Idem.*



Aux XVIe et XVIIe siècles, ces adjectifs possèdent des sens spécifiques qu'il convient de définir dus au contexte de notre corpus:

- horrible : ce terme *est employé à partir du XVIe siècle, par exagération, pour qualifier quelque chose d'excessif*[345]. Cet emploi se restreint à partr du XVIIe siècle.
- épouvantable : Au XVIIe siècle, le terme exprime l'idée, par hyperbole de « très mauvais, inquiétant ».[346]
- sanguinaire : Au sens premier, le terme signifie *« de sang » et au figuré « qui se plait à répendre le sang »*[347] que nous pouvons attribuer à nos récits. Par une extension tardive (1758), il prend le sens de *« où coule le sang ».*
- emerveillable/merveilleux : Cet adjectif *qui conserve souvent, à côté de l'idée « d'admirable », pleinement valorisée à partir du XVIIe siècle, une idée accessoire d' « étonnant » et, dans l'usage littéraire, de « surnaturel ».*[348]
- tragique : *Le mot a été emprunté avec sa valeur antique « qui appartient à la tragédie grecque », sens repris à la Renaissance.* […] *Le tragique* devient un terme de littérature en 1566 *pour désigner le genre tragique. Il a donné lieu* […]

[345] Rey, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française,* Paris : Le Robert, tome I, 1998, p.1042.
[346] *Idem.*, p.763.
[347] *Ibid.,* p.2014.
[348] *Ibid.,* p.1324.

à une substantivation à propos d'un événement qui présente un caractère terrible (av. 1679) et ce qui est terrible dans une situation.[349]

- barbare : *avec la Renaissance,* [le mot] *développe des valeurs figurées et affectives se disant de ce qui est inculte, non civilisé.*[350]
- exemplaire : L'adjectif signifie vers 1570 : *« dont l'exemple doit servir d'avertissement » puis, « qui peut ou doit servir d'exemple ».*[351]
- prodigieux : *Le mot, au sens propre de « qui tient du miracle », est littéraire ; il s'est répandu dans l'usage au sens affaibli de « monstrueux, plus grand qu'on s'y attendait » (1567).*[352]
- inhumaine : *Au XVIe siècle, le mot s'emploie au sens de « qui semble ne pas appartenir à la nature humaine ».*[353]
- vrai/véritable : *Depuis la fin du XIIe siècle,* vrai*, qualifie* […] *ce qui n'est pas feint* [à propos d'une croyance] *et ce qui est nommé à juste titre. L'adjectif* [véritable] *a aussi vieilli (1240) pour « digne de foi ».*[354]
- lamentable : Cet adjectif signifie proprement *« qui donne sujet à se lamenter » et « plaintif ».*[355]
- effroyable : Il prend le sens de *« ce qui provoque de l'effroi à quelqu'un (1553). »* C'est également *un doublet plus fort de* « effrayant ».[356]
- mémorable : Cet adjectif apparaissant à la fin du XVe siècle, signifie *« vraisemblable, digne d'être raconté, digne de mémoire ».*[357]
- terrible : terrible *est sémantiquement très affaibli depuis la fin du XVIe siècle : l'adjectif a eu le sens de « très grand » (1580) qui a disparu et signifie « qui produit un effet mauvais, pénible » (1587).* […] *Il qualifiait aussi, depuis la fin du XVIe siècle, une chose très importante, remarquable dans son genre, excessive ou étrange (1588).*[358]

---

[349] Rey, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française,* Paris : Le Robert, tome I, 1998, p.2305.
[350] *Idem,* p.194.
[351] *Ibid*., p. 812.
[352] *Ibid.,* p.1764.
[353] *Ibid.,* p. 1050.
[354] *Ibid.,* p.2399.
[355] *Ibid.,* p.1179.
[356] *Ibid.,* p.714.
[357] *Ibid.,* p.1311.

[358] Rey, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française,* Paris : Le Robert, tome I, 1998*, Op.cit.,* p.2263.

- miraculeux : dérivé de *mirus,* le terme signifie *« étonnant, étrange, merveilleux ».* […] *Par extension, le mot a pris le sens profane de « fait extraordinaire ».*[359]
- bref : Il signifie : *court dans l'espace comme dans le temps.*[360]
- admirable : L'adjectif issu du *Tiers-Livre* a *les deux valeurs du latin « étonnant, étrange »* mais aussi *« digne d'admiration ».*[361]
- cruel : Il signifie *« qui fait couler le sang, se plait dans le sang, imopitoyable ».*[362]
- nouvelle : *L'adjectif qualifie ce qui est d'apparition, de création récente.*[363]

On constate que trois adjectifs se dégagent prioritairement : « prodigieuse » (12 occurrences) ; « véritable/vrai » (10 occurrences) et « épouvantable » (10 occurrences). Le paradoxe baroque est une fois de plus illustré, puisque la véracité au sein des « canards sanglants » est autant exhibée que l'aspect prodigieux. L'adjectif « épouvantable » (10 occurrences) est le garant rassurant pour le lecteur qu'il va avoir des sensations fortes dans le récit. L'adjectif « merveilleux » (8 occurrences) obtient également une place de choix dans les titres des « canards sanglants » mais aussi dans d'autres récits qui leur sont contemporains comme le *Discours de la vie, actions & deportemens de Catherine de Medicis Royne mere, Auquel sont recitez les moyens qu'elle a tenu pour usurper le gouvernement du Royaume de France, & ruiner l'estat d'iceluy* écrit par un anonyme en 1575.

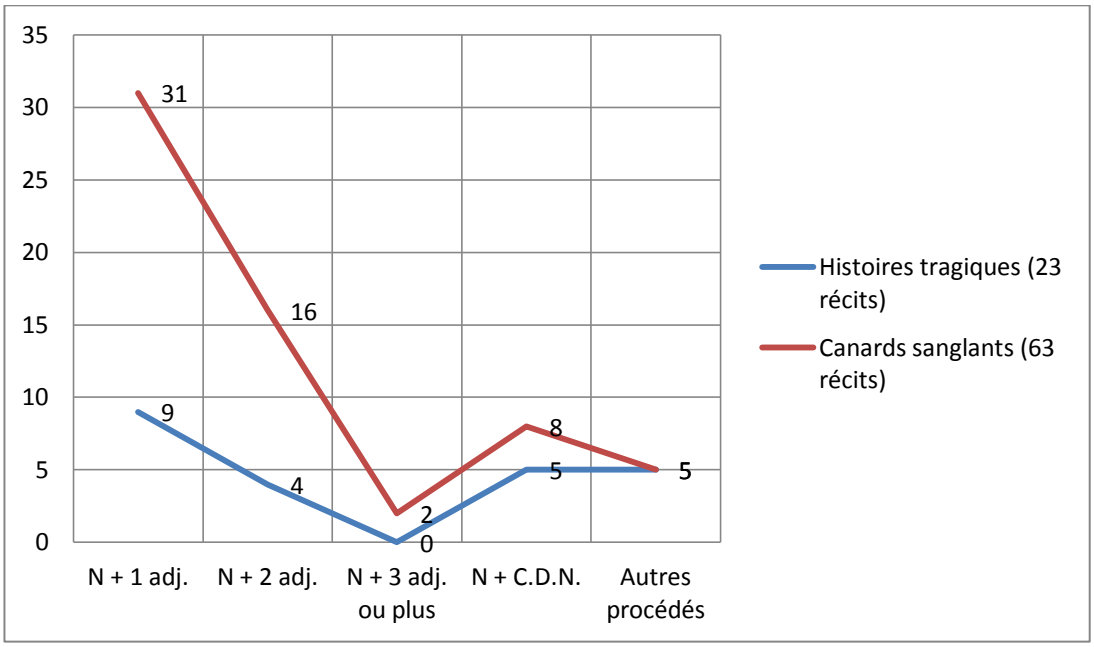
On remarque également que les récits affublés du terme « discours » sont majoritairement qualifiés de vrais, prodigieux et admirables et semblent insister sur la dimension didactique de l'œuvre alors que les « histoires » sont prodigieuses, épouvantables, mémorables et jouent sur la dimension extraordinaire. Les autres termes, dans une moindre mesure, merveilleux et épouvantables spécifient le genre. On note qu'un récit est intitulé « histoire tragique » participant ainsi de la *mimesis* entre les deux genres.

---

[359] *Idem,* p.1346.
[360] *Ibid.*, p.305.
[361] *Ibid.,* p.23.
[362] *Ibid.,* p.574.
[363] *Ibid.,* p.1439.

Le tableau comparatif suivant évalue deux paramètres formels liant l'histoire tragique (à partir de l'œuvre de Rosset) et le « canard sanglant » : le premier diagramme exprime le degré d'expansion du G.N. par les procédés de la juxtaposition et de coordination à un, deux ou trois adjectifs.

Figure 7 : Les degrés de l'expansion du G.N. initial

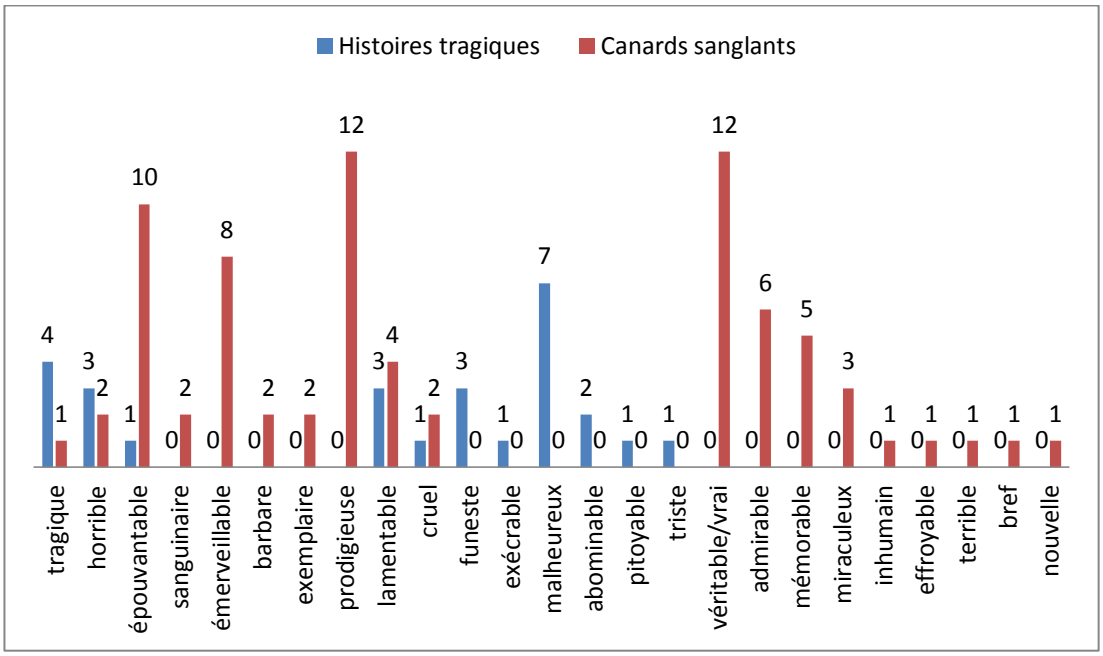


Grâce à ces deux courbes, on constate un mimétisme assez prononcé dans la structure du titre ; celle-ci se présente majoritairement sous la forme N+ 1 ou 2 adj. pour le « canard sanglant » qui joue beaucoup sur les effets spectaculaires et l'accumulation hyperbolique. La courbe correspondant à l'histoire tragique épouse quasiment la forme de la première ce qui traduit des intentions similaires.

Ce deuxième graphique comparatif combine les schémas 2 et 5 sur la nature et la fréquence des adjectifs « tragiques » employés dans les titres appartenant aux deux genres. On remarque que les adjectifs convergeant aux deux genres sont relativement peu nombreux (5/25): « tragique », « horrible », « épouvantable », « lamentable » et « cruel ». Six ne concernent que l'histoire tragique, quatorze, uniquement le « canard

sanglant ». Ainsi, la très grande variété des adjectifs utilisés tend à montrer la spécificité de chacun des genres : alors que le « canard » concentre la dimension hyperbolique du baroque, l'histoire tragique (de Rosset) rassemble davantage de termes qui pourraient appartenir au genre de la tragédie comme « tragique », « funeste », « malheureux » ou « pitoyable » et préfigurant déjà une forme de stratégie cathartique :

Figure 8 : Convergences adjectivales

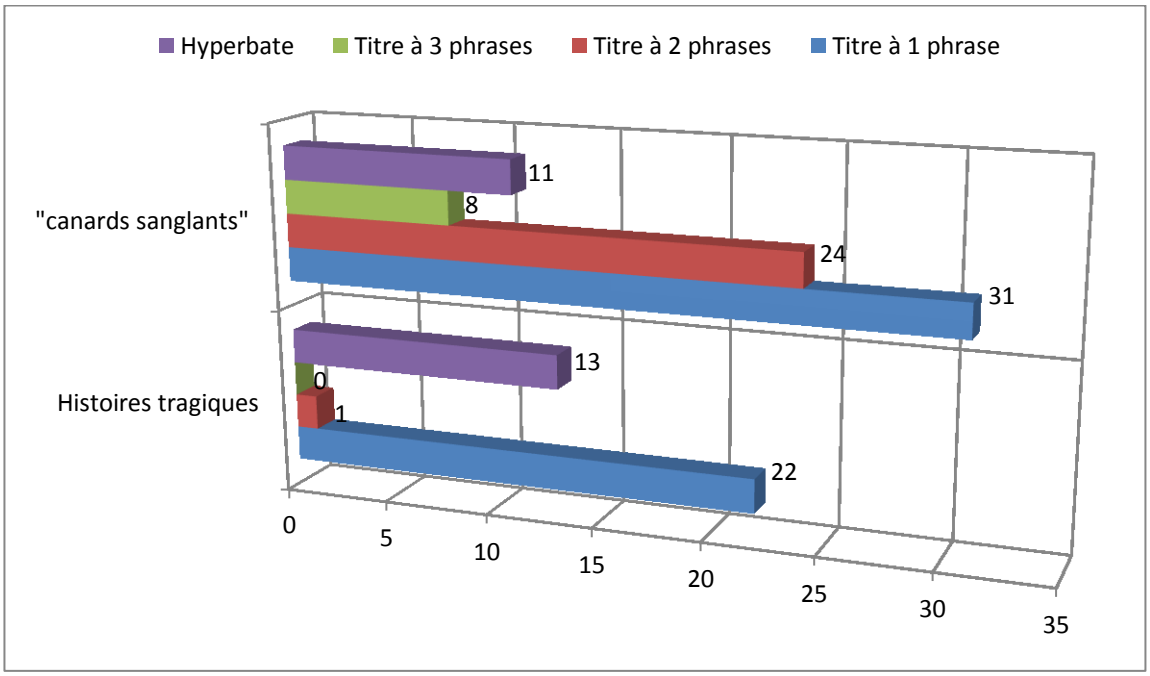


Le schéma 7 nous permet également d'observer les champs lexicaux communs qui se dégagent des unités lexicales. Ainsi, pour les adjectifs caractérisant les histoires tragiques : « tragique », « horrible », « épouvantable » renvoient bien à la notion de « terreur » et « lamentable », « cruel », funeste », « malheureux », « abominable », « pitoyable » et « triste » au champ lexical de la « pitié ». Rosset reste ainsi fidèle aux principes esthétiques de la tragédie. Les adjectifs sollicités par les « canards sanglants » sont plus composites. On peut, toutefois, les rassembler autour de grands thèmes assez révélateurs du genre : « épouvantable », « emerveillable », « prodigieuse », « miraculeux » appartiennent à la dimension « incroyable » de ces récits qui rendent compte d'une anecdote extraordinaire ; « tragique », « horrible », « sanguinaire », barbare », « lamentable », « cruelle », « inhumain », « effroyable », « terrible »

précisent que ces histoires sont « cruelles » ; « exemplaire », « véritable », « admirable », « mémorable » introduisent la dimension morale de ces récits alors que « bref » et « nouvelle » en spécifient deux caractéristiques génériques.

Le schéma suivant s'intéresse à la complexité syntaxique des titres en confrontant ceux des histoires tragiques et des « canards sanglants ». Les résultats permettront d'indiquer les spécificités phrastiques de chacun des genres, et quelle est l'évolution du titre du récit épouvantable :

Figure 9: Etude syntaxique des titres



On s'aperçoit ainsi que le recours à la phrase simple (titre de 1 phrase), au sein du titre, est majoritaire dans les deux genres malgré le volume propositionnel de celui-ci. Il y a donc un choix opéré de la part des auteurs pour l'hypotaxe et la combinaison de propositions subordonnées enchâssées, du type :

> Discours d'une très grande cruauté commise par une demoiselle nommée Anne de Buringel, **laquelle** a fait empoisonner son mari, son père, sa sœur, deux petits neveux **qu'**elle avait, et de la mort d'un jeune gentilhomme **qui** s'en est ensuivie, le tout pour la paillardise.[364]

L'hyperbate[365] est également un procédé largement répandu dans les titres des récits. Dans la plupart des cas, elle appartient à un énoncé constitué d'une phrase simple, (procédé fréquent dans les histoires tragiques) : « De l'abominable péché que commit un chevalier de Malte assisté d'un moine, *et de la punition qui s'en suivit.* » (histoire XVI), « Flaminie, dame romaine, pour épouser son amoureux, fait mourir Altomont, son mari *et de ce qui en advint.* » (histoire XIX), « Du parricide d'un gentilhomme commis en la personne de son père, *et de sa malheureuse fin.* » (histoire XV); mais l'hyperbate apparaît aussi dans le cas d'un segment phrastique à part entière, défiant les règles du bon usage grammatical : « Histoire prodigieuse nouvellement arrivée à Paris, d'une jeune fille agitée d'un esprit fantastique et invisible. *Et de ce qui s'est passé en la présence des plus illustres personnages, en ladite ville*. » (canard L), « Les signes merveilleux apparus au ciel, un jour avant et un jour après les cérémonies du baptème de Monseigneur le Dauphin célébrées à Fontainebleau. *Avec l'exposition des plus grands astrologues de ce temps et autres prophéties admirables*. » (canard XXXII). Au sein du titre, l'hyperbate précise au lecteur soit la conclusion de l'histoire (systématiquement malheureuse) : « …et de sa fin enragée », «…et de leur fin malheureuse et tragique » etc. soit un résumé des actions remarquables du récit : «…et autres choses dignes de remarque », «…et de ce qui en advint » etc., soit la sentence infligée aux coupables : « Ensemble l'exécution mémorable qui s'en est ensuivie », «Ensemble la mort de l'exécuteur et de sa femme par la populace ». La valeur de l'hyperbate possède donc une fonction explicative voire programmatique. Elle permet, en outre, d'apporter une amplification phrastique recherchée au sein du titre.

A partir du schéma 8, on constate que les titres des « canards sanglants » sont largement composés d'un ensemble de deux ou trois phrases, ce qui n'est pas le cas pour les histoires tragiques qui présentent un seul cas de titres à deux phrases sur un

---

[364] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* canard III.

[365] « Cette figure consiste en l'adjonction d'un syntagme à une phrase ou à une proposition qui paraît terminée. » dans : *Vocabulaire de l'analyse littéraire* (Begez Daniel, Geraud Violaine, Robrieux Jean-Jacques). *Op.cit.*, p.113.

ensemble de vingt-trois récits. Ainsi on peut supposer que si les « canards sanglants » ont renforcé le statut d'autonomie textuelle du titre, en lui conférant un rôle de résumé, voire de pré-texte, appâtant le lecteur, ceci semble progressivement s'effacer au profit d'une simplification que l'on observe déjà dans les histoires tragiques de Rosset, dans les deux premières décennies du XVIIe siècle, (qui succèdent chronologiquement à la mode des « canards sanglants »), et qui s'intensifie dans les histoire tragiques des années 1630-40 avec les récits prodigieux et épouvantables de J.P.Camus. En effet, comme il a été possible de le constater dans le schéma 3, les histoires tragiques de Camus font exception dans l'ensemble de la production narrative tragique en proposant des titres nominaux limités à un nom noyau, un article et un adjectif qualificatif et poursuivant ainsi la vague de simplification syntaxique du titre. L'influence du roman au début du XVIIe siècle semble être à l'origine de cette transformation qui modifie quelque peu l'intention du récit. Celui-ci n'a plus le dessein d'appâter mais sous-entend une lecture évidente de l'intégralité du recueil de la part du lecteur tel qu'il l'effectuerait avec un roman traditionnel et prouverait ainsi une certaine volonté d'assimilation des caractéristiques du genre romanesque, au début du XVIIe siècle.

Aussi, les différentes particularités syntaxiques du titre dans les récits épouvantables ainsi que leurs spécificités propres nous invitent, à présent, à nous interroger sur les fonctions attribuées à de telles unités en avant-garde du récit, alors même que cette unité paratextuelle à ce point densifiée est si caractéristique des genres de l'histoire tragique et du « canard sanglant ».

- Les fonctionnalités du titre

Dans l'introduction de notre recueil de référence *Canards sanglants, naissance du fait divers*, Maurice Lever déclare : *Elles [les illustrations] servent aussi (...) à attirer l'œil du chaland. De même que les titres, forts longs et racoleurs, qui résument l'action, en même temps qu'ils incitent à en savoir plus et dans lesquels abondent les vocables mélodramatiques et prometteurs d'angoisse*.[366] Cette réflexion qui manquait d'outils justificatifs précis, et que nous avons tenté d'illustrer dans la partie précédente,

[366] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* p.12.

attribue au titre les fonctions de résumé et d'accroche pour inciter à la lecture. Les critiques qui se sont intéressés aux problèmes de la titrologie ont repéré un certain nombre de fonctions qui varient entre deux et trois[367]. Au vue des spécificités de notre corpus, la double fonctionnalité décelée par Barthes dans *S/Z,* à savoir : énonciatrice et déictique, reprise et complétée par deux autres : métatextuelle et séductrice, selon le point de vue du critique Josep Besa Campubri, dans son ouvrage intitulé *Les fonctions du titre*, retiendra notre attention.

Intituler signifie baptiser le texte [368] la fonction première et symbolique du titre, qui apparaît au seuil du récit, est donc « désignative »[369] ou « déictique »[370]. Hyper-extensifs et référencés, les titres des histoires tragiques et des « canards sanglants » apparaissent comme bien plus qu'*une sorte de brève paraphrase du texte*[371], comme le désignent certains critiques. De même, les titres de ces récits ne se contentent pas d'*annoncer* le morceau de littérature qui suit, mais bien de le *résumer* et de le *présenter*, telle une unité de marchandise. Dans les récits épouvantables, le titre, nous l'avons vu, est un récit à part entière, avec des termes et une syntaxe qui lui sont propres. S'il reprend les grandes lignes du récit, on constate également que le narrateur ne manque pas d'intervenir personnellement par le moyen des pronoms intégratifs « nous » et « on », comme il le fait dans son récit, afin de subjectiviser le propos, ceci, à l'encontre de la traditionnelle non-intentionnalité qui caractérise le titre.

On observe donc une extension et une contamination du discours narratif jusque dans le paratexte. Le titre, dans les récits sanglants, se présente comme une « excroissance » de la narration dans la forme et dans l'intention appuyant le « rapport sémantique entre le titre et le texte (…) [sous la forme] d'unités discursives de

---

[367] Serge F.Bokobza (University of Alabama-Birmingham) dans son ouvrage : *Déictique, énonciatrice et poétique : les fonctions du titre.* Dans « 20 years of French literary criticism », USA : Suma publication, 1994, p.35, recense les différentes fonctionnalités proposées par les critiques en titrologie : Léo Hoek dans son essai, *Pour une sémiotique du titre*, en relève deux qu'il appelle « identificationnelle » et « énonciatrice ». Charles Grivel dans un chapitre intitulé *Puissance du titre* les divise en trois : « appellative », qui désigne l'ouvrage, désignative qui renvoie au contenu et « publicitaire » pour mettre en valeur. Claude Duchet décompose également trois fonctions : « référentielle », « conative » et « poétique » respectivement centrées sur l'objet, le destinataire et le message.
[368] *Les fonctions du titre*. *Op.cit.,* p.8.
[369] Genette Gérard. *Seuils*. *Op.cit*.
[370] Serge F. Bokoza. *Déictique, énonciatrice et poétique: les fonctions du titre*. *Op.cit.*
[371] Capello, Giovanni. *Retorica del titolo,* dans «Il titolo e il testo atti del XV convegno interuniversitario ». Padoue : Edition Michele A. Cortelazzo, 11-26, Programma, p.17.

dimensions différentes [qui] peuvent être reconnues comme sémantiquement équivalentes. »[372] Mais une rupture persiste toutefois, entre texte et paratexte dans la mesure où il reste une part flottante de l'information qui incombe au narrateur, notamment lorsqu'apparaissent des segments de ce type : « et autres choses dignes de remarque. » (Rosset, *Histoire XII*) ; « et de ce qui en advint. » (Rosset, *Histoire XIX*) ou « avec le récit de tout ce qui s'y est passé. » (« Canards sanglants », XXIII). Dès lors, on peut également parler d'une fonction métalinguistique pour le titre dans le sens où les propres signes qui le composent construisent sa prédicativité. Dans cette optique, les titres des récits sanglants ne renverraient pas sur le plan linguistique à un éventuel statut de nom propre dans la mesure où, comme nous l'avons vu précédemment, les similitudes syntaxiques et grammaticales invitent à une potentielle interchangeabilité des titres entre eux. En effet, malgré la variété des adjectifs qualificatifs « tragiques » qui caractérisent chacun des récits, tous appartiennent au domaine du tragique et de l'extraordinaire, l'un pouvant facilement remplacer l'autre sans modifier le contenu ni la portée du propos.

La dernière fonction dont se pare le titre est capitale pour les deux genres littéraires que nous étudions. Compte-tenu des conditions de distribution de ces récits, notamment en ce qui concerne les « canards sanglants », la fonction « séductrice » des titres et essentielle. Volontairement transgressives, à la frontière du légal et vendues « à la sauvette », ces œuvres requièrent un grand effort de séduction auprès du lecteur, et le premier élément qui est en mesure d'attirer son attention reste le titre. *Le titre est donc adéquat s'il attire le lecteur potentiel.*[373] La promotion des histoires tragiques et des « canards sanglants » doit être rapide et efficace ; vendus « à la sauvette », le lecteur intéressé par les sensations fortes qu'offrent ces récits se fait un avis rapide à la hauteur de la valeur qui leur est accordée. Critique du XIXe siècle, Henri Fournier déclare :

> Comme c'est le titre d'un ouvrage qui (…) en donne au lecteur la première idée, et que cette sensation primitive, soit qu'elle flatte, soit qu'elle offusque l'esprit ou les yeux (…) l'auteur et le

[372] Greimas A.J., Courtès J. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.* Paris : Hachette Education, collection « HU linguistique », 2000. [1979], p.116.
[373] Campubri, Josep Besa. *Les fonctions du titre*. *Op.cit.,* p.21.

> typographe doivent réunir leurs efforts pour opérer une prévention favorable. (…) en s'attachant toutefois à stimuler la curiosité du lecteur.[374]

La fonction séductrice du titre est ainsi essentielle dans la mesure où elle permet non seulement de promouvoir le récit, mais également de gagner la précieuse complaisance du public. Ainsi, au regard de l'histoire tragique et du « canard sanglant », il ne s'agit surtout pas d'appauvrir le texte en le sursignifiant par le titre mais bien de privilégier sa fonctionnalité : *Pour le lecteur le titre est donc déjà un discours sur le texte à venir, qui veut non seulement dévoiler un contenu, mais aussi et simultanément mettre en relief les éléments porteurs d'intérêts*.[375]

b) De l'exorde à l'incipit : structure et fonctionnement de l'unité liminaire du récit

Si l'étude des unités d'embrayage du récit dans les histoires sanglantes nous fait sortir du cadre paratextuel du titre pour entrer dans le vif de la narration, il n'en demeure pas moins une extrême porosité du cadre, comme nous avons pu le constater, avec le débordement énonciatif du récit sur le titre. Fabri définit l'exorde de la sorte :

> C'est le commencement de l'oraison par lequel l'en appareille le courage des auditeurs a ouyr en langage general ou commun droictement tendant en la matiere dequoy l'en veut parler (…) et ne doibt point estre long ne emphibologique, c'est-à-dire qu'il se puisse entendre a deux sens.[376]

Dans les récits épouvantables, celui-ci se présente, le plus souvent, comme le premier cas défini par Fabri, à savoir, *quand l'en met en commencement la fin de l'istoire*[377].La présence de l'exorde dans ce type de récit est toutefois surprenante et mérite d'être soulignée. En effet, dans la mesure où il ne s'agit pas d'un débat d'idées,

---

[374] Fournier Henri. *Traité de la typographie*. Bruxelles : Librairie française et étrangère, n°1188, 1826.
[375] Serge F. Bokobza. *Déictique, énonciatrice et poétique : les fonctions du titre.* USA : Suma publication, 1994, « 20 years of French literary criticism », p.40.
[376] Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520). *Op.cit.,* p.41.
[377] Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520). *Op.cit.,* p.41.

mais bien de l'exposition d'un cas sans compromis possible, et compte-tenu du statut peu élevé dont bénéficiaient l'histoire tragique et le « canard sanglant », sa présence interroge. Ainsi, la présence d'un exorde pourrait être soit un instrument qui servirait à rehausser le rang du genre soit un effet de mode issu du genre du discours qui rayonne au XVIe siècle.

L'exorde est la première des cinq parties canoniques du discours juste avant la *narratio*. Il s'agit donc d'un seuil supplémentaire après le titre et juste avant le début du récit à proprement parler. L'exorde a pour objectif de capter l'attention des auditeurs sur le sujet et de se concilier leur bienveillance dont nous avons vu l'importance. La définition que propose Gustave Vapereau semble somme toute, la plus complète :

> Cette introduction permet à l'orateur de justifier sa prise de parole et de montrer que l'intérêt du public rejoint le sien à propos du sujet qu'il va traiter. C'est là que celui qui parle doit déployer les qualités qui assurent à l'homme un bon accueil : modestie, prudence, probité, autorité. L'exorde est le triomphe de ce que les anciens ont nommé les mœurs et celui aussi des précautions oratoires, ces tours adroits par lesquels l'orateur, comme l'écrivain, adoucit ce qui peut paraître choquant, cet art de ne pas heurter de front l'opinion contraire ou les sentiments hostiles, de s'associer même, dans une certaine mesure, aux préjugés, aux intérêts que l'on va combattre. L'exorde repose beaucoup sur l'allusion : l'orateur évoque à grands traits le cadre de son sujet ou les circonstances qui l'entourent. Il peut aussi présenter brièvement quelques points-clés en faveur de la position qu'il est sur le point de défendre. Le procédé majeur à l'œuvre est l'insinuation. L'orateur fait comprendre aux auditeurs qu'ils ne savent pas tout du sujet qu'il va développer. Dans sa prise de parole, l'orateur doit rester sobre au moment de l'exorde : il utilisera peu d'images ou de figures de style et ce préambule devra rester bref.[378]

On remarque d'emblée que le terme d' « introduction » contribue à renforcer l' « extériorité » de l'exorde par rapport au récit et rapproche finalement son statut de celui du titre (paratexte). Ainsi, cet « élément-frontière », préambule de l'incipit, retardant un peu plus le récit mais nécessaire au narrateur, répond, dans les histoires tragiques et les « canards sanglants » à des principes formels relativement stables et présentent de nombreux traits stylistiques récurrents.

Cependant, le schéma narratif de l'histoire tragique et du « canard sanglant » n'est pas celui d'un discours de rhétorique antique ou classique. Sa confluence avec le genre

---

[378] Vapereau, Gustave. *Dictionnaire universel des littératures*, Paris : Hachette, 1876, p. 756.

romanesque lui fait adopter certains de ses principes. Aussi, sa position initiale chevauche la place de l'incipit et en adopte également certaines de ses fonctions. « Lieu littéraire par excellence », selon Italo Calvino, l'incipit qui nécessite un apport informationnel important et du fait de cette répétition schématique, peut se parer d'une certaine forme de rituel énonciatif. Les incipits des histoires tragiques et des « canards sanglants », succèdent donc à l'exorde Andrea Del Lungo[379] définit l'incipit comme un :

> Seuil à double sens tourné à la fois vers la parole du monde et la parole du texte ; et surtout, [comme un] lieu de contact, de rencontre et d'échange entre les désirs de l'écriture et les attentes de la lecture, où se concentrent différentes stratégies aux implications poétiques, esthétiques et thématiques.

On constate que ces théories tout à fait pertinentes pour un traditionnel incipit romanesque ne résistent pas à la spécificité générique et formelle des récits sanglants. En effet, celui-ci semble être le lieu d'une démonstration rhétorique et personnelle du narrateur de manière quasiment autotélique en renforçant les principes statiques du genre. Ainsi, on ne peut pas réellement parler de lieu d'échange. En outre, on a pu observer que le lieu de « contact » s'exerce dès le titre qui recèle toutes les attentes thématiques et esthétiques du lecteur préparé dès celui-ci. Le « seuil » du texte, du fait également de la brièveté du récit, se situe en amont de l'incipit, dès le titre, qui concentre déjà toutes les informations et l'accroche nécessaire pour le lecteur.

De nombreux critiques se sont récemment intéressés au fonctionnement et au rôle de celui-ci dans le récit, tels que Carnières et Morlanwelz, *Au commencement du récit*, en 2005*,* Pierre Simonet, *Incipit, Anthologie des premières phrases,* en 2009 mais c'est surtout à partir de l'ouvrage de référence dans le domaine, *L'Incipit romanesque*[380] d'Andréa Del Lungo, que nous confronterons les fonctions essentielles de l'incipit dégagées par ce critique, dans le schéma narratif romanesque avec ceux de l'histoire tragique et du « canard sanglant », en mettant en évidence leurs spécificités, et en dégageant les informations et les intentions initiales du récit épouvantable.

---

[379] Del Lungo, Andréa. *L'incipit romanesque. Op.cit.,* p. 14.
[380] *Idem.*

Les exordes des récits sanglants sont remarquables en ce qu'ils combinent transition et transgression. Contrairement à l'incipit qui est une unité narrative aux contours flous, les bornes de l'exorde sont facilement remarquables du début du texte jusqu'à la démarcation typographique achevant le paragraphe ou dès les premières informations de lieu, de date ou concernant les personnages principaux, appartenant alors à l'incipit. Les récits sanglants présentent une complexité supplémentaire dans la mesure où le narrateur intervient constamment et sème la confusion entre le champ de ce qui serait « l'exorde », et la *narratio* à proprement parler. Aussi, c'est à partir d'unités narratives et lexicales récurrentes qu'il nous sera permis d'identifier les invariants de l'exorde dans ce type de récit.

Andréa Del Lungo analyse quatre fonctions essentielles de l'incipit :

- Fonction 1 : Il a une valeur programmatique, d'annonce du récit qui va suivre tout en définissant les choix énonciatifs et stylistiques de l'auteur.
- Fonction 2 : Il doit accrocher et séduire le lecteur. Celui-ci doit également être stimulé par l'imprévisibilité du récit, l'adresse directe au lecteur, la confrontation à une énigme ou l'entrée d'emblée dans l'intrigue.
- Fonction 3 : Il crée un monde fictif en donnant des informations sur les personnages, le lieu, le temps.
- Fonction 4 : Il permet au lecteur de rentrer dans l'histoire en présentant un événement important, ou une scène secondaire qui va éclairer certains aspects de l'intrigue etc.

On s'aperçoit rapidement qu'au sein de l'histoire tragique et du « canard sanglant », les fonctions propres à l'incipit romanesque sont redistribuées dans ces récits entre les trois unités liminaires de la narration : le titre, l'exorde et l'incipit.

Les exemples suivants présentent chronologiquement des exordes d'histoires tragiques et de « canards sanglants » appartenant à plusieurs générations. Ainsi, à partir des traits stylistiques récurrents, il est possible de déterminer les faits majeurs qui caractérisent l'exorde mais aussi d'observer ceux qui présentent des transgressions à cette « norme ».

- Histoires tragiques

Benigne Poissenot, *Nouvelles histoires tragiques,* 1586.

Exemple 1 :

Argument sur la Première Histoire

> Entre tous les commandemens du Décalogue, il ne s'en trouve qu'un auquel Dieu ait adjoint et annexé recompense, promettant longue vie à ceux qui honnoreront leurs père et mere. Qui nous doibt instiguer, outre les droits immuables de Nature qui nous y convient assez, à rendre telle obeissance à ceux qui nous ont engendrez et mis sur terre que nous la voulons et desirons de ceux qui tiennent leur estre de nous. […] A qui se peut mieux conseiller le fils qu'à son Père, veu qu'il n'y a autre affection qui puisse surmonter, voire egaller, la paternelle ? De qui peut-il estre plus salutairement admonesté que de celuy qui l'aime autant […]? […] L'histoire suivante t'apprendra le bien qui vint à une fille de maison, desdaignant le mary qu'on luy vouloit donner, et s'en estant choisi un à sa poste, à laquelle je t'envoye si tu en désires avoir l'entiere cognoissance.

Vérité Habanc, *Les nouvelles histoires tant tragiques que comiques,* 1585.

Exemple 2 :

> Au pays d'Anjou est située une plaisante et aggreable ville nommée Laval, habitée de gens fort joyaux 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 bource, afin de tousjours faire valoir leur marchandise, comme vous pourrez voir, lisans 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 aggreable et ornée de quelque beauté plus rare que les autres (…) (Histoire II).

François De Rosset, *Histoires tragiques*, 1619.

Exemple 3 :

> Est-il possible que ce siècle soit si maudit et si exécrable, qu'il produise des monstres que l'Afrique aurait honte d'avouer ? Je crois que c'est l'égout des autres siècles et l'infâme théâtre où tous les vices jouent leur personnage et où les fureurs exercent leur plus grande forcenerie. O France ! Autrefois mère de piété et de religion, et maintenant de tant d'horreurs et de prodiges ! Que ton infâmie a bien obscurci l'éclat de ton ancien renom ! A la mienne volonté qu'une autre plume que la mienne s'occupât à décrire cette histoire que je ne puis donner à la postérité sans la vergogne qui te demeure empreinte sur le front pour avoir mis au monde une personne qui donna la mort à celui qui lui avait donné la vie ! Cet accident tragique et exécrable arriva en cette sorte.

Il n'y a pas longtemps qu'au pays de Brie était un gentilhomme que j'appellerai Alderan, issu de fort bonne maison. (…) (Histoire XV).

François De Rosset, *Histoires tragiques*, 1619.

Exemple 4 :

En quelle Scythie a-t-on jamais commis un crime si horrible que celui que je veux décrire ? Quelle louve, quel tigre, quel dragon et quelle bête plus farouche et plus cruelle que l'Hyrcanie pourra jamais être comparée à la plus cruelle et plus exécrable fureur qui me fournit cette matière ? O siècle barbare ! O siècle cruel et infâme 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.

En une des plus belles et plus riches provinces de mon roi est une ville renommée pour (…) (Histoire XXII).

Jean-Pierre Camus, *L'amphithéâtre sanglant,* 1630.

Exemple 5 :

Blanchir un Maure et ôter les mouchetures à un léopard sont deux choses plus aisées à faire que de porter au bien ceux qui sont accoutumés au mal. « Mes plaies se sont envieillies, disait le roi prophète, à la face de ma folie », parlant de son habitude au péché, et le plus sanglant reproche que fasse Daniel à un des vieillards accusateur de la chaste Suzanne est de l'appeler envieilli en des mauvais jours. A raison de quoi, le Sauveur cria bien haut et pleura sur le tombeau du Lazare puant et pourri et, en cela, figure du pêcheur enseveli dans ses corruptions et dans ses vicieuses coutumes. Vous l'allez voir en cette histoire que je mets avec raison entre les tragiques puisque, par la misère du corps, nous pouvons conjecturer la ruine éternelle de l'âme.

En une petite ville de ce royaume dont je tairai le nom, pour ne scandaliser les lieux non plus que les personnes, était un principal de collège… (Histoire X)

Exemple 6 :

A quoy ne porte la brutale et aveugle fureur de la jalousie ? Comme cette peste des cœurs met la division dans le plus sacré lien qui fait en la société humaine, elle renverse aussi les principes de la nature et bouleverse tellement la raison qu'elle fait produire des actions plus furieuses que ne sont celles des animaux les plus farouches. Venez voir icy un Spectacle d'horreur qui surpasse en jalouse cruauté tout ce que les Poetes ces doux menteurs ont autrefois attribué à la rage de Médée, sacrifiant à la jalousie qu'elle avoit pour le perfide Jason les enfans qu'elle avoit conceus des embrassements de cet infidele.

Au Lantgraviat de Hessen, l'une des provinces de l'Allemagne, en un bourg nommé Vuidenhaussen, vivoient (…) (Spectacle XV)

Exemple 7 :

Vous allez voir en cet horrible Spectacle, non tout à faict le banquet de Thieste, mais quelque chose de semblable. Et vous apprendrez ici jusques où va la fureur d'une jalousie enragée, faisant la guerre non seulement aux vivans, mais encore aux morts.

Memnon, jeune Gentil-homme d'une Province d'outre Loire… (Spectacle II)

- « Canards sanglants » (1575-1625)

Exemple 8:

Ce n'est pas d'aujourd'hui que notre France se voit agitée de mille tragiques effets, que si le seul souvenir nous en laisse de l'admiration, que cent discours nous en tracent tant de diverses et tristes lignes, combien peuvent donc faire d'horreur et d'effroi ces monstres homicides aux yeux qui en voient naître les effets, et de pitié à ceux qui voient mourir les causes ! (…) Toutefois ces écrits ne sont faits à d'autre intention que pour servir d'un miroir commun à ceux de qui la perverse passion et vicieuse volonté voudraient enfanter des mêmes monstres (…). Que si les histoires passées ne les ont pu divertir, au moins qu'ils ouvrent les yeux du corps et de l'esprit pour voir à l'œil et toucher au doigt les infortunés accidents et funestes malheurs qui ont été la juste récompense à ceux de qui ou pour qui ce seul discours suivant est exposé aux yeux du monde (…)

Corbeny est un petit bourg assez réputé pour les divines prières et dévots pèlerinages (…) (Canard XIV, 1609)

Exemple 9 :

Si les siècles passés nous ont fourni plusieurs exemples de l'inhumanité et cruauté de quelques femmes, nous ne devons pas trouver étrange si celui où nous sommes, étant plus pervers que les précédents, produit des monstres de nature qui en effet sont plus cruels que les bêtes [les] plus farouches. La cruauté d'une violente Espagnole, violente de nom et d'effet le fait bien paraître, par l'inouïe vengeance qu'elle prit sur celui qui s'était vanté d'avoir couché avec elle. Un nombre infini d'histoires, tant anciennes que modernes, nous font assez voir combien peut le courroux d'une femme portée à la vengeance ; car oubliant la qualité de son sexe, qui naturellement doit être doux et amiable, lorsque la fureur essore les mouvements de la passion, il n'y a ni cruauté ni méchanceté qu'elle n'exerce : elle devient une Progné et une Médée en ses bouillonnantes passions, ne pardonnant ni à maris, ni à enfants.

A Soirans, village distant d'une lieue d'Auxonne, une femme nommée Marguerite, sachant que son mari était à la taverne, où il se réjouissait avec quelques amis(…) (Canard XVIII, 1625)

- Prototypes de séquences rhétoriques : les énoncés itératifs

A partir de ce relevé d'exordes, accompagnés des premiers mots correspondant à l'incipit de ces récits, et illustrant volontairement une grande diversité temporelle au sein de notre corpus, il est possible d'étudier les traits formels et caractéristiques récurrents de ces unités liminaires. Nous avons, dans un premier temps observé l'originalité qui se trouve dans la présence d'un exorde et d'un incipit, ces deux procédés appartenant à deux genres différents : le discours et le récit mais très en vogue tous deux aux XVIe et XVIIe siècles ; leur influence est donc réciproque. En outre, les auteurs d'histoires tragiques et de « canards sanglants » rejettent toute idée d'une lecture essentiellement divertissante, la présence d'un « discours » explicatif et moralisateur est donc requise. Aussi, il est vite apparu que l'exorde est devenu l'élément instable de la narration et l'on peut remarquer qu'au fil des décennies, sa présence ainsi que son volume s'amenuisent laissant le lecteur face à une interprétation plus personnelle et une lecture moins « contrôlée ». Peut-on pour autant dire, cependant, que le plaisir du macabre et le goût de la violence l'emporte sur l'intention prosélyte ? Ce n'est pas sûr, d'autant que les dernières histoires tragiques, celles de Camus notamment, n'ont jamais été aussi engagées dans la conversion des esprits « romanesques », en esprits « dévots ». Fabri déclare à ce propos : *en exorde se peult faire exornation, comme par invoquer l'aide du saint Esperit de la vierge Marie, et non seullement au commencement, mais quant l'en a passé par-dessus quelque grant lieu, l'en peult encore recommencer à faire son invocation*.[381] Aussi dans cette perspective diachronique, seule la stratégie énonciative, plus implicite, semble avoir changé.

On remarque ainsi, que dans les premières formes de l'histoire tragique (exemple 1, Bénigne Poissenot), l'exorde, portant le nom d' « argument », occupe une place prépondérante, qu'il a été difficile de recréer dans la mesure où, au sein de l'œuvre, il s'agit d'une véritable section autonome du récit, de deux à trois pages dans notre édition[382], correspondant à une sorte de préface de l'auteur précédant la narration à proprement parler. On notera également que le recueil de Poissenot ne compte que six histoires tragiques, ce qui a permis à l'auteur de véritablement s'attarder sur la portée morale et didactique de chacune d'elle. Le sens du terme « discours » prend ici tout son sens. Chez François de Rosset, (exemples 3 et 4), l'exorde prend une tonalité tragique,

[381] Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520). *Op.cit.,* p. 154.
[382] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques* (1586). *Op.cit.*

avec les procédés emphatiques et d'apostrophes qui l'illustrent, tout en étant concentré sur l'essentiel de son efficacité dans le volume qu'il occupe. Dans les « canards sanglants » (exemples 8 et 9) l'exorde suit le cours de son « érosion » tout en conservant certains procédés mais en des proportions qui se sont réduites. L'évolution de l'exorde se poursuit dans les histoires tragiques de Camus en des proportions de « peau de chagrin ». Les procédés théâtraux ont laissé la place à quelques phrases programmatiques qui illustrent la mise en rapport de l'histoire qui suit avec un grand thème tragique issu de l'Antiquité : (Procné, exemple 6 ; Thyeste, exemple 7 ; Médée, exemple 9). Un procédé qui tend à prendre de l'ampleur est le *laudator temporis acti* et la critique du siècle en cours, largement développé dans les récits tragiques (histoires tragiques et « canards sanglants » du début du XVIIe siècle). Le narrateur use, le plus souvent de la prétérition nommée *occupation* au XVIe siècle[383] pour contourner l'annonce immédiate du crime en exorde et créer, en même temps, un effet d'attente auprès du lecteur, comme en témoigne cet exemple : *le dirai-je ? Mais pourquoi non, puisque c'est le plus essentiel de cette histoire et le plus pressant aiguillon de Gondène ?*[384] Fabri recommandait en effet pour l'exorde de *faindre que l'en ne veult point parler de ce que l'en cuide*[385] ; de plus, *quand la matiere deplaist, il fault couvrir son exorde en taisant la chose deplaisante.*[386]Si ces recommendations sont le plus souvent respectées, on notera que les *Histoires tant tragiques que comiques* de Vérité Habanc présentent une entrée *in medias res* dans la narration. En effet, les informations de lieux, de temps ainsi que la présentation du protagoniste sont directement annoncées alors qu'elles relèvent du domaine de l'incipit. Il s'agit de la fonction 3 relevée par Andréa Del Lungo, dont les renseignements traditionnels délivrés au lecteur, se retrouvent dans les phrases subséquentes au paragraphe de l'exorde.

---

[383] Fabri en donne la définition suivante : *Occupation c'est quant on fait vouloir passer oultre et ne point vouloir dire ce que on dict clerement* […] *Et est ceste manière moult compendieuse et abregee, et rend les auditeurs suspens a escouter* dans Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520). *Op.cit.,* p.174.

[384] Camus, Jean-Pierre. *Les spectacles d'horreur ; l'Amphithéâtre sanglant* (1630)*,* « L'impudent adultère». Dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.,* p.252.

[385] Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520). *Op.cit.,* p.41.

[386] Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520). *Op.cit.,* p.45.

C'est ce qui fait sa spécificité : l'exorde au sein du récit tragique présente des caractéristiques formelles récurrentes. Aussi, peut-on relever, à partir des exemples ci-dessus, les faits suivants :

Thématiques :

- Les références antiques :

Les récits sanglants s'appuient largement sur les récits mythologiques, connus de tous les lecteurs à l'époque, pour illustrer leurs propres histoires. Ceci, dans une double perspective idéologique et formelle : créditer leurs récits d'une illustre référence tragique, mais aussi, inquiéter le lecteur dans l'évidente répétition du Mal, inhérente à l'Homme, quels que soient l'époque et le lieu. Les quelques exemples cités reprennent les grands crimes de l'Histoire antique produits par des personnages emportés par le désir de vengeance :

- Médée : la magicienne amoureuse de Jason se venge de Creuse dont celui-ci est tombé amoureux en lui offrant une robe magique qui la brûle ainsi que son père Créon, puis incendie le château où ils étaient recueillis. Elle tue ensuite de ses mains les enfants qu'elle avait eu avec Jason. Ses caractéristiques sont le désespoir amoureux, la vengeance féminine et le déni maternel au profit du charnel (exemples 4,6 et 9) on retrouve également une allusion à Jason (exemple 6).

- Atrée : Atrée apprit alors l'adultère de son frère Thyeste avec sa femme Érope et résolut de se venger. Il tua les fils de Thyeste et les fit cuire, ne conservant que leurs mains et leurs pieds. Il les donna à manger à son frère lors d'un banquet de réconciliation puis lui montra les membres coupés. Il représente la vengeance macabre mais aussi l'homme trompé par sa famille (exemple 4) Thyeste est le pendant victimisé de la tragédie (exemples 4 et 7).

- Procné : L'histoire de Procné se rapproche également du banquet de Thyeste dans la vengeance cannibale et apparaît dans *Les Métamorphoses* d'Ovide.

Souhaitant venger sa sœur ravie et brutalisée par son propre époux qui en est tombé amoureux, Procnée, l'épouse bafouée tue alors Itys, son jeune fils né de Térée, et les deux femmes le découpent et cuisent ses membres. Puis elles le font servir à Térée, lors d'un repas qu'il prend seul. Lorsque celui-ci réclame son fils, Procné répond simplement « Ton fils est avec toi », et Philomèle surgit, qui jette la tête d'Itys sur la table. À cette vue, Térée, transporté de rage, veut poursuivre les deux sœurs. Mais elles se sauvent et se métamorphosent, Procné en rossignol, Philomèle en hirondelle ou le contraire suivant les auteurs. Térée lui-même, changé en huppe, ne peut les atteindre. (exemple 9).

- D'autres références sont associées comme Le Décalogue et les Commandements divins (exemple 1) et Lazare ressuscité par Jésus (exemple 5).

- Le procédé du *Laudator temporis acti* :

C'est une des particularités formelles les plus récurrentes dans les récits tragiques : le narrateur s'apitoie sur les nombreuses perversités de son siècle : *je crois que c'est l'égout des autres siècles.* (exemple 3) qui se produisent tout particulièrement en France : *O France ! Autrefois mère de piété et de religion* (exemple 3). On peut relever dans le corpus d'exemples: *Est-il possible que ce siècle soit si maudit et si exécrable* (…) *? Je crois que c'est l'égout des autres siècles* (…). *O France ! Autrefois mère de piété et de religion, et maintenant de tant d'horreurs et de prodiges* (exemple 3) ; *O siècle barbare ! O siècle cruel et infâme O siècle dernier et le plus abominable des autres !* (exemple 4) et constater que Rosset affectionne tout particulièrement ce mode d'expression qui combine lyrisme tragique et procédés oratoires. *Si les siècles passés nous ont fourni plusieurs exemples de l'inhumanité et cruauté de quelques femmes, nous ne devons pas trouver étrange si celui où nous sommes, étant plus pervers que les précédents.* (exemple 9).

Les procédés rhétoriques :

- Les interrogations rhétoriques :

Ce procédé oratoire fréquent dans ces récits est une assertion déguisée qui participe pleinement de l'objectif didactique de l'exorde. On peut relever : *A qui se peut mieux conseiller le fils qu'à son Père, veu qu'il n'y a autre affection qui puisse surmonter, voire egaller, la paternelle ? De qui peut-il estre plus salutairement admonesté que de celuy qui l'aime autant* […]*?* (exemple 1) ; *Est-il possible que ce siècle soit si maudit et si exécrable, qu'il produise des monstres que l'Afrique aurait honte d'avouer ?* (exemple 3) ; *A quoy ne porte la brutale et aveugle fureur de la jalousie ?* (exemple 6).

- La combinaison : apostrophes/ lyrisme tragique :

Le procédé de l'apostrophe, doublé d'une coloration lyrico-tragique renvoie manifestement au genre de la tragédie. Le narrateur clame sa détresse face à la corruption de l'Homme et du siècle dans lequel il vit. Son rôle s'apparente alors à celui du coryphée dans le théâtre antique: il pose le cadre tragique du récit et guide le lecteur dans son interprétation des faits par le moyen de nombreuses adresses et insertions subjectives à la première personne. Ainsi, au sein de l'exorde, la combinaison de l'apostrophe et des tonalités tragiques et lyriques illustre l'étroite relation qui existe entre les deux genres narratifs et tragiques. On peut relever : *O France ! Autrefois mère de piété et de religion, et maintenant de tant d'horreurs et de prodiges !* (exemple 3) ; *O siècle barbare ! O siècle cruel et infâme O siècle dernier et le plus abominable des autres !* (exemple 4). On constate que c'est François de Rosset qui intègre le plus souvent cette combinaison générique audacieuse en faisant évoluer le genre de l'histoire tragique vers le « spectacle » que Camus mettra officiellement en œuvre.

Les procédés énonciatifs :

- Le pronom intégratif « nous »:

L'étroite relation entretenue par le narrateur avec son lecteur, et nécessaire à l'encadrement didactique du propos narré, se manifeste par un ensemble de procédés énonciatifs. Le pronom personnel « nous » illustre parfaitement ce rapprochement entre

l'entité énonciatrice et lectrice autour de la lutte contre le vice au regard de la modalité déontique qui maintient de façon prégnante le rapport didactique au moyen des modaux « pouvoir » et « devoir » (*doibt*, *devons, pouvons*): *Qui nous doibt instiguer* ; *à rendre telle obeissance à ceux qui nous ont engendrez et mis sur terre que nous la voulons et desirons de ceux qui tiennent leur estre de nous* (exemple 1) ; *nous pouvons conjecturer la ruine éternelle de l'âme* (exemple 5) ; *si le seul souvenir nous en laisse de l'admiration, que cent discours nous en tracent tant de diverses et tristes lignes* (exemple 8) ; *Si les siècles passés nous ont fourni plusieurs exemples de l'inhumanité et cruauté de quelques femmes, nous ne devons pas trouver étrange si celui où nous sommes, étant plus pervers que les précédents* (exemple 9).

- Les procédés cataphoriques :

Par nature, l'exorde est présentatif ; son rôle est de poser le cadre énonciatif et didactique mais aussi d'annoncer l'incipit de l'histoire qui suit. Sa fonction de seuil engage, dès lors, plusieurs procédés d'annonce qui relèvent de la cataphore énonciative, que ce soit par l'emploi du futur de l'indicatif ou du présent à valeur de futur : *L'histoire suivante t'apprendra le bien* (exemple 1) ; *vous pourrez voir* (exemple 2) ; *Et vous apprendrez ici* (exemple 7), le recours aux déterminants démonstratifs, aux déictiques spatiaux-temporels et aux présentatifs ou tournures présentatives :

Voici un exemple sans exemple (exemple 4), *Cet accident tragique et exécrable arriva en cette sorte.* (exemple 3), avec parfois la combinaison de ceux-ci : *Vous l'allez voir en cette histoire* (exemple 5) ; *Vous allez voir en cet horrible Spectacle* (exemple 7) ; *ce seul discours suivant est exposé aux yeux du monde* (exemple 8). Ces procédés prolifiques sont présents dans quasiment chacun des exordes du corpus, seul l'exemple 9, un « canard sanglant », introduit *in medias res* l'incipit.

- Les adresses au lecteur :

Les procédés d'adresse sont intimement liés aux procédés de cataphore que nous venons d'étudier, dans la mesure où le discours de l'exorde est didactique et donc

adressé au lecteur. On notera le jeu des pronoms « vous » ou « tu », au choix mais également la récurrence du verbe « voir » (pourrez *voir ;* allez *voir* ; venez *voir* ; allez *voir*) qui préfigurent le « spectacle annoncé » des récits: *à laquelle je t'envoye si tu en désires avoir l'entiere cognoissance.* (exemple 1) ; *comme vous pourrez voir* (exemple 2) ; *Vous l'allez voir en cette histoire que je mets avec raison entre les tragiques* (exemple 5) ; *Venez voir icy un Spectacle d'horreur* (exemple 6) ; *Vous allez voir en cet horrible Spectacle* (exemple 7). Il y a des exceptions : l'exemple 3 est un discours destiné à la France. On remarque, au sein des exemples 8 et 9 (« canards sanglants »), une nette impersonnalisation du propos : sans adresse au lecteur ni direction morale spécifique[387]. La première personne est également absente dans les deux exordes. Ceci n'est jamais le cas dans les histoires tragiques et marque ainsi une spécificité formelle du genre.

Expression du temps

L'exorde, dont le temps pivot est le présent, se caractérise très nettement par un décrochage temporel avec le corps du récit, lui, au passé. Les différentes valeurs de ce temps précisent les fonctions engagées dans cette unité de seuil. Ainsi, on peut remarquer les emplois remarquables suivants :

- Le présent de vérité générale :

Quasi systématique, l'emploi du présent de vérité générale dans l'exorde pose les assises de la voix narrative et de son message. Le sujet est général et s'ouvre sur un constat d'ordre national ou moral, le plus souvent alarmant, qui préfigure et justifie le sujet qui est abordé dans le vif de la narration.

[387] La question de la morale et de sa portée dans les « canards sanglants » sera traitée plus spécifiquement dans la section B. de ce chapitre.

- Blanchir un Maure et ôter les mouchetures à un léopard sont deux choses plus aisées à faire que de porter au bien ceux qui sont accoutumés au mal. (exemple 5)
- A qui se peut mieux conseiller le fils qu'à son Père, veu qu'il n'y a autre affection qui puisse surmonter, voire egaller, la paternelle ? De qui peut-il estre plus salutairement admonesté que de celuy qui l'aime autant […]? (exemple 1)
- Ce n'est pas d'aujourd'hui que notre France se voit agitée de mille tragiques effets, que si le seul souvenir nous en laisse de l'admiration, que cent discours nous en tracent tant de diverses et tristes lignes. (exemple 8)
- Laval, habitée de gens fort joyaux qui n'engendrent pas beaucoup de melancholie, et singulierement les femmes et filles, le naturel desquelles est fort enclin à sauter et danser. (exemple 2)

Ces quatre exemples sont classés en fonction de la valeur la plus impersonnelle du présent à celle la plus ancrée. Ainsi, l'exemple 5 exprime un constat amer relevant d'une aporie à travers la figure de l'adynaton. L'exemple est extérieur au récit et le sujet très général. Il s'agit d'un présent de vérité générale qui est en mesure de figer lexicalement l'expression en dicton. L'exemple 1 conserve des propriétés très générales et universelles mais dont le thème se rattache directement au récit qui suit. Seul le déictique temporel : « ce n'est pas d'aujourd'hui » permet de conférer une valeur générale au présent exemple 8 car le jeu des pronoms et les déictiques ancrent le propos dans le vif du sujet. Au même titre que l'exemple 2, dont la valeur générale n'est due qu'aux indications de « nature » : « le naturel » ; « est fort enclin ».

- Le présent à valeur de futur:

Cette valeur exprime la dimension programmatique du présent en exorde des récits sanglants; non seulement ils annoncent le contenu du propos à venir (exemples 5 et 7), mais aussi l'ordre de la leçon morale inculquée (exemple 8).

- Que si les histoires passées ne les ont pu divertir, au moins qu'ils ouvrent les yeux du corps et de l'esprit pour voir à l'œil et toucher au doigt les infortunés accidents et funestes malheurs. (exemple 8)
- Vous l'allez voir en cette histoire que je mets avec raison entre les tragiques puisque, par la misère du corps, nous pouvons conjecturer la ruine éternelle de l'âme. (exemple 5)
- Vous allez voir en cet horrible Spectacle, non tout à faict le banquet de Thioste, mais quelque chose de semblable. Et vous apprendrez ici jusques où va la fureur d'une jalousie enragée, faisant la guerre non seulement aux vivans, mais encore aux morts. (exemple 7)

- Corrélation de deux valeurs :

Cet exemple combine un présent à valeur générale : « est-il », renforcé par la valeur potentielle des subjonctifs « soit » ; « produise », à des présents d'énonciation : « crois » ; « c'est » ; « jouent » ; « exercent » ancrés dans le discours du narrateur (pronoms personnels issus de la deixis). Ce glissement amorce l'entrée progressive dans le récit.

- Est-il possible que ce siècle soit si maudit et si exécrable, qu'il produise des monstres que l'Afrique aurait honte d'avouer ? Je crois que c'est l'égout des autres siècles et l'infâme théâtre où tous les vices jouent leur personnage et où les fureurs exercent leur plus grande forcenerie. O France ! Autrefois mère de piété et de religion, et maintenant de tant d'horreurs et de prodiges ! (exemple 3)

Ainsi, c'est autour de la structure canonique : Propos général + Déploration + Présentation des faits/des personnages + portée morale, que s'organise l'essentiel des exordes des récits tragiques. Genres hybrides, par excellence, l'histoire tragique et le « canard sanglant » l'illustrent également au sein de leurs unités narratives. En effet, comme nous venons de le constater, les deux genres empruntent et combinent les procédés énonciatifs du discours mais aussi ceux du roman, avec la présence d'un exorde *et* d'un incipit, particularité narrative propre aux récits tragiques de cette époque.

2) Brutalité de l'histoire de loi : l'exécution comme clausule du récit

Les loix et les ordonnances des rois estant comme les branches et rameaux des loix et ordonnances divines, comme celles-çay sont sainctes et sacrées, aussi celles-là le doivent estre; de mesme qu'il y a des injonctions de peine de mort à ceux qui violent la loy divine, aussi les infracteurs et violateurs des loix du prince doivent estre punis du dernier supplice.[388]

[388] Malingre, Claude. *Histoires tragiques de nostre temps: Dans lesquelles se voyent plusieurs belles maximes d'Estat & quantité d'exemples fort memorables, de constance, de courage, de generosité*. Bibliothèque de Catalogne : David Ferrand & Thomas Daré, 1641, « Histoire XII », p.314.

Cet exemple de clausule est, en quelques sortes, l'enseignement fondamental que chaque lecteur de récits tragiques serait en mesure de tirer. En effet, *toute transgression à un code préétabli et aux lois divines et humaines entraîne inéluctablement une punition exemplaire et une fin mortelle*[389].Si le titre et l'incipit dans les récits tragiques apparaissent comme des éléments propres à la stratégie, mais aussi à la fantaisie narrative du conte, le motif de l'exécution scelle la relation générique des récits tragiques avec « l'histoire de loi ». Nous avons tenté de démontrer, dans la partie précédente, une certaine régularité des procédés d'embrayage dans les premières étapes du récit, jusque dans le paratexte, avec le cas du titre. La formule de clôture narrative très largement répandue dans les histoires tragiques et les « canards sanglants » correspond au moment de « l'exécution ». Celle-ci est elle-même soumise à diverses représentations assez hétérogènes, liées notamment à la gravité de la faute commise par les coupables. Elle est donc plurielle toute en étant constante.

Inévitable, l'exécution apparaît dès lors comme un ajout extra-narratif, artificiel, au service d'une morale propre au narrateur. Il est également remarquable de constater que les histoires tragiques de la première génération ne systématisent pas le procédé, qui se trouve même très rare. Il s'agit donc d'un véritable phénomène de « mode » qui apparaît dans la dernière décennie du XVIe siècle et qui se développe dans la majorité des récits tragiques (histoires tragiques et « canards sanglants » confondus) de la première moitié du XVIIe siècle. Ce procédé qui n'est pas authentique à la structure originelle du genre (telle que l'ont conçu Boaistuau ou Belleforest), est engendrée par le genre prolifique de l'histoire de loi qui fleurit à cette époque mais aussi du fait d'un contexte politique extrêmement troublé.

Depuis les années 1590, la situation politique en France est plus que compromise : assassinat d'Henri III, d'Henri IV, Régence féminine et impopulaire de Marie de Médicis. Le pouvoir monarchique, et par conséquent divin, a besoin d'être réaffirmé aux yeux du peuple afin de maintenir un certaine stabilité. Les récits tragiques offrent ce miroir déformant d'une réalité fictionnelle où la justice royale et morale triomphe systématiquement, à l'heure où la précarité de la vie *se caractérise chez les hommes de cette époque par une agressivité brutale, un besoin immédiat de se faire*

[389] Vaucher Gravili, Anne de. *Loi et transgression, les histoires tragiques au XVIIe siècle.Op.cit.*, p.17.

justice.[390] Ces récits possèdent ainsi une véritable intention pédagogique qui consiste en craindre la justice de Dieu pour craindre la justice royale. C'est en quelque sorte utiliser la menace divine, très populaire, pour rétablir l'assise monarchique.

Ainsi, c'est le genre plus spécifique du « canard sanglant » qui introduit dans la littérature fictionnelle sanglante et tragique ce motif caractéristique de l'exécution en guise de clausule. La prégnance du texte judiciaire et de loi est très nettement perceptible dans ces récits à la frontière de la « littérature » à proprement parler. En effet, c'est par l'explicitation des assises pénales de l'histoire que le lecteur se trouve en mesure de craindre la loi. Aussi, la punition du voleur, du meurtrier, du criminel apparaît alors comme une unité narrative à part entière, attendue du lecteur, en fin de récit[391] du type : *Sur ces horribles faits fut donnée sentence en la manière qui s'ensuit :*[392] Ainsi, non seulement l'exécution constitue la dernière étape du schéma narratif mais établit, en outre, une transition entre la narration des crimes à proprement parler, et le discours de clôture moralisant du narrateur.

Ce sont donc les « canards sanglants » qui, à leur mesure, introduisent la dimension judiciaire de l'exécution dans le récit tragique de la fin du XVIe et dont la portée s'étend sur tout le siècle suivant. La punition finale peut y prendre des formes très variées à la mesure des sujets qui y sont relatés.[393] Nous souhaitons, ici, mettre en rapport les crimes recensés dans notre corpus avec la gravité juridique qui leur était conférée à l'époque. Cependant, il est difficile de donner des résultats exhaustifs de leurs apparitions dans les récits dans la mesure où la plupart des châtiments se combinent. Nous retiendrons donc les supplices les plus fréquemment cités :

- la pendaison

---

[390] Vaucher Gravili, Anne de. *Loi et transgression, les histoires tragiques au XVIIe siècle. Op.cit.,* p.23-24.
[391] Les problématiques liées au rapport entre l'histoire de loi et le discours de la morale seront traitées dans la section B. de ce chapitre.
[392] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p.58, canard II.
[393] La typologie des crimes recensés est étudiée dans le chapitre III.

Dans la plupart des cas, le condamné à la pendaison était précipité d'une bonne hauteur, afin que la violence du choc lui brisât la colonne vertébrale tout en l'étouffant.[394]

- la décapitation

La décapitation est le châtiment en théorie réservé aux nobles, s'ils n'ont pas été privés de ce « privilège » par leur condamnation. […] la décapitation s'effectuait soit à la hache, soit à l'épée mais le bourreau devait souvent achever son travail à la hachette ou au couteau.[395]

- le bûcher

La plupart des condamnés à mourir par le feu ne montèrent pas sur le bûcher mais entrèrent dans celui-ci, formé de fagots au milieu desquels ils étaient enfermés jusqu'à mi-corps avant d'y être brûlés par les flammes.[396]

- le supplice de la roue

Utilisé à partir de la fin du XIVe siècle seulement, le supplice de la roue est attesté à Metz en 1364 […] mais on n'y recours fréquemment qu'à partir du XVIe siècle (et fort rarement pour les femmes).[397]

Par ailleurs :

L'ordonnance royale de 1534 précise « Audict an mil cinq cens trente quatre, le lundy onzième janvier, fut publié par les carrefours de Paris […] que le Roy faisait aussçavoir que dorénavant brigans et meurtriers ne seraient plus pendus ni brûlez, mais seraient brisez et auraient les membres cassez, puis seraient mis et liez sur roues, pour y achever leur vie tant qu'ils y pourraient languir.[398]

Ainsi, le protocole du supplice se déroulait de la sorte :

L'exécuteur frappait donc la victime de onze coups de barre : deux coups de chaque membre et trois sur le corps, mais le plus souvent, le patient était encore en vie. […] L'exécuteur après lui avoir plié les cuisses sous le corps de façon à ce que les talons touchent l'arrière de la tête, l'attachait à cette roue et le laissait ainsi exposé au public pour expirer. [399]

---

[394] Joris, Freddy (Dir.) : *Mourir sur l'échafaud-sensibilité collective face à la mort et perception des exécutions* capitales *du Bas Moyen Age à la fin de l'Ancien Régime*. Liège, éditions du Céfal, 2005, p.15.
[395] *Idem,* p.18.
[396] *Ibid.,* p.20.
[397] *Ibid.,* p. 19.
[398] Joris, Freddy (Dir.) : *Mourir sur l'échafaud-sensibilité collective face à la mort et perception des exécutions* capitales *du Bas Moyen Age à la fin de l'Ancien Régime*. Liège, éditions du Céfal, 2005, p.19.
[399] *Idem,* p.20.

- le démembrement ou « écartèlement », était :

> (…) particulièrement atroce et manifestement destiné à faire souffrir et à impressionner plus que tout autre, était appliqué à ceux qui avaient tenté, avec succès ou non de s'en prendre à la personne du roi de France- soit six cas à partir de l'ordonnance royale de 1534, le dernier étant Damiens en 1757.[400]

- l'étranglement

Ce supplice très fréquent était également très « complet ». En effet, il punissait mortellement le coupable avant de l'humilier pour lui faire comprendre sa faute, et servait en même temps d'*exemplum* pour le peuple :

> Le plus humiliant consistait dans l'élévation de la potence. […] L'expression bien connue pendre haut et court semble donc évoquer à la fois le châtiment le plus humiliant et le plus cruel, mais court signifierait seulement en l'occurrence (…) que la corde devait être assez courte pour que le corps soir, à la fois, bien en vue et hors d'atteinte.[401]

Afin de faire rayonner l'éclat des supplices, il est important que le dispositif judiciaire mette en place des peines qui soient naturelles par institution, et qui reprennent dans leur forme le contenu du crime, les réformateurs en ont proposé toute une panoplie.[402] C'est pourquoi, le châtiment disciplinaire a pour fonction de réduire les écarts. Il doit donc être essentiellement correctif.[403]

Il a été observé que l'apogée des peines capitales se situe aux XVe-XVIe siècles puis chute rapidement aux XVIIe et XVIIIe siècles. Les récits sanglants se situent donc au confluent des deux phases et l'exposition systématique de la punition capitale à la fin de la narration montre que le système judiciaire se trouve, à cette époque, fragilisé. L'existence de ces récits se justifie, dès lors, comme une cristallisation idéologique politico-religieuse, dans la réaffirmation des principes de la monarchie absolue alors menacés. Ainsi, il s'agit bien pour les magistrats, dont la voix est reprise par nos

---

[400] *Ibid.,* p.24.
[401] *Ibid.*, p.15.
[402] Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, coll. Tel, 1993, p.124.
[403] *Idem*, p.211.

auteurs, de *diminuer le désir qui rend le crime attrayant, accroître l'intérêt qui fait que la peine est redoutable […] faire en sorte que la représentation de la peine et de ses désavantages soit plus vive que celle du crime avec ses plaisirs*.[404]

Cependant, ce qui est proprement remarquable réside en la prolifération d'un lexique proprement judiciaire au sein des récits. Certains « canards » établissent même une rupture typographique et stylistique marquant clairement la rupture avec le récit du narrateur et le discours appartenant au domaine judiciaire :

> Elle confesse le crime devant qu'être examinée, l'avoue et demande le supplice pour y laver son offense en son sang, et de cette sorte ayant raconté toute l'histoire de son infortune, la justice prononce son arrêt contre elle en cette sorte :
>
> EXTRAIT DES REGISTRES
> DU PARLEMENT DE DOLE
>
> Vu par la Cour le procès criminel pendant entre demoiselle Cécile Palliet, accusée de cruauté matricide, et autre homicide du sieur de La Chambre, la reconnaissance du meurtre fait par icelle, les conclusions du sieur procureur général (…)
> Fait à Dole, en Parlement, le 19 novembre 1608.
>
> Ce dit jour, samedi 19 novembre, elle fut exécutée, où accoururent presque tous ceux de Dole (…).[405]

On observe ainsi, non seulement une démarcation claire dans le récit à l'embrayage de cette unité narrative mais aussi une forme de discours dont les tournures impersonnelles sont spécifiques au compte-rendu judiciaire : *Vu par la Cour ; Fait à Dole ; Ce dit jour.*

Au même titre que les histoires tragiques qui intègrent les caractéristiques formelles du roman, du genre poétique ou de la tragédie, les « canards sanglants » assoient une certaine autorité par l'insertion pure et simple de registres ou rapports issus des instances judicaires. Dès lors, il est inconcevable pour le lecteur de l'époque de vérifier ce qui relève du fictionnel ou du document officiel. Un auteur d'histoires tragiques tel que Rosset, par exemple, s'est largement servi de la notoriété de textes de lois pour asseoir la véridicité de ses récits auprès du lectorat faisant ainsi accepter de

[404] *Ibid.,* p.125.
[405] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* canard XIII, p.150.

nombreuses invraisemblances. Aussi tous les moyens semblent bons pour plonger le lecteur dans une « authenticité » montrée de l'exécution créant ainsi une dimension de « secret révélé » normalement interdit au public. Dès lors, la reproduction typographique d'un tel enchevêtrement de formes rend compte de l'extrême bigarrure du type :

(…)Voilà la fin de cette tragique histoire, en laquelle il faut croire que les juges ont prononcé selon leur conscience, mais Dieu en a disposé d'autre façon ».

*

Discours fait au parlement de Dijon, sur la présentation des lettres d'abolition obtenues par Hélène Gillet, condamnée à mort pour avoir celé sa grossesse et son fruit.
Comme aussi les lettres d'abolition en forme de chartes et arrêt de vérification d'icelles.

EXTRAIT DU PLUMITIF DU GREFFIER DE LA COUR DU PARLEMENT DE DIJON, DU LUNDI SECOND JOUR DE JUIN 1625.

Nous notions l'abondance des termes de loi, certains passages apparaissent comme particulièrement significatifs : dans cet extrait ce ne sont pas moins de huit termes appartenant au champ lexical de la justice qui sont relevés :

La sentence donnée à l'encontre de Talleys et d'Anne sa femme pour les meurtres et empoisonnements par eux commis

La justice ayant le tout rapporté, et la confession de tous les deux vérifiée par la justice, ils furent condamnés à faire amende honorable […] En après, furent menés et conduits par l'exécuteur de la haute justice à la place publique, où étant arrivés, eurent la langue et le poing coupés.[406]

En outre, on observe que la séquence finale de l'exécution est systématiquement accompagnée d'un commentaire du narrateur, qui finalement a le dernier mot. Nous reviendrons plus en détail sur la fonction « encadrante » du discours moralisant du

[406] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* canard III, p.69.

narrateur dans les récits tragiques dans la partie suivante[407]. Au niveau de la clausule, le narrateur semble valider la sanction imposée aux coupables, dans ce même esprit de raffermissement des valeurs judicaires auprès d'un lecteur irrémédiablement enclin au vice :

> Pour cette cause, juges qui jugez la terre, reconnaissez et faites que justice soit observée et gardée, les voleurs promptement punis et châtiés, afin que sous le siècle doré, librement en toute sûreté, l'on puisse aimablement commercer ensemble, les meurtriers et assassins punis.[408]

Le narrateur ne manque pas également de rappeler la subordination du jugement des hommes de loi à celui de Dieu, qui est à l'origine de tout. Celui-ci affiche par là-même aux yeux du lecteur et des censeurs sa « très grande dévotion » qui a besoin d'être justifiée à chaque récit.

Pourtant, ceci est moins flagrant dans les « canards sanglants » que dans les histoires tragiques, il arrive que le narrateur nuance le jugement porté par le Parlement (jamais celui de Dieu), en apportant des indices de subjectivité liés à de la compassion envers les plus pitoyables (jeunes filles, enfants, mères) ou, au contraire, relève la faiblesse de la sanction envers les criminels qu'il considère comme davantage condamnables :

> Oh, que la mort de tels pécheurs est terrible, et que c'est chose dangereuse et épouvantable de tomber dans les mains de Dieu vivant ! (…)
> Jeunesse oisive, regardez-vous en ce miroir.[409]

> Enfin cette méchante femme, ce monstre horrible, mourut en son obstination et ne voulut par une vraie contrition recevoir patiemment ce supplice temporel, petit à l'égal de son crime, pour éviter les tourments éternels.[410]

Parfois, la clausule prend la forme rhétorique de l'anacéphaléose ou récapitulation[411] et poursuit le procédé principal du corps du récit en détaillant le

---

[407] Voir section B de ce chapitre : Le discours de la moral : formes tlimites.
[408] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* canard III**,** p.69, canard IV, p.76-77.
[409]Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* canard VIII, p.108.
[410] *Idem,* canard XVIII, p.192.

massacre des personnages derrière une « ludique » objectivité du discours, la plus à même de séduire le lecteur.

> La justice qui prit le grand fils et le père, lesquels menés prisonniers, séparément interrogés et convaincus, eu égard à tant de malheureux homicides, le fils fut condamné à la mort pour avoir tué son oncle, l'infortuné père est semblablement condamné à la mort pour avoir été homicide de sa femme. Et pource que lors il n'y avait aucun qui fit l'état de bourreau, le fils s'offrit de pendre le père pour se sauver lui (…).[412]

Un autre procédé est particulièrement notable au regard du développement porté sur « l'intergénéricité » propre aux histoires tragiques : il s'agit de l'insertion de poèmes ou citations à but édificateur dans les derniers segments de la clausule, après la séquence de l'exécution et après le discours du narrateur.[413] Leur dessein est divertir une dernière fois mais surtout d'instruire en illustrant la morale éditée juste avant. Quatre « canards sanglants » de notre corpus présentent cette particularité, procédé qui sera, peu de temps après, complètement intégrée et quasi systématique, dans les *Histoires tragiques* de Rosset. On recense donc :

Un sonnet : (faisant suite au coupable du récit qui invente une machine à tuer).

Aux méchants inventeurs

SONNET

Pernicieux cerveaux à l'araigne semblables,
Qui de suaves fleurs compose son venin,
Artisans de tous maux, qui votre esprit divin
Usagez à trouver des effets exécrables,

Race de Phalaris, tous gens abominables
Qui animez de feu le fer, l'acier, l'airain,
Encontre le portrait de Dieu, votre prochain,
Mirez-vous sur la fin des vôtres, misérables !

Pour avoir les yeux clos, privés du vrai soleil
Qui est Dieu triple, unique en soi et sans pareil,

---

[411] « Procédé narratif consistant, à certains moments du récit ou à la fin de celui-ci, à en rappeler les principaux épisodes. » : Berger Daniel, Geraud Violaine, Robrieux Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris : Nathan université, 2001, p.185.
[412] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.*, canard I, p.52-53.
[413] Voir chapitre I.C.3. de cette étude.

Vous vous précipitez dans un tel labyrinthe

Que si le doux filet de la bonté de Dieu
Ne vous en retirait, dans cet oblique lieu
Vous péririez. Partant, reprenez la voie sainte.[414]

Un quatrain : (faisant suite à la condamnation des trois soldats pour avoir violé puis tué une pucelle).

QUATRAIN

L'horreur de nos péchés est l'erreur de nos âmes,
Qui repaît nos désirs de nos capacités.
Sous l'hameçon pipeur de nos lubricités,
Nous goûtons mille morts, mille enfers, mille larmes.[415]

Extrait de poème[416] illustrant un récit sur les repentances d'une courtisane vénitienne.

O passion dissolue !
O volonté trop goulue !
Plus l'hydropique met peine
De sucer une fontaine,
Plus il creuse son tombeau etc.[417]

Chanson (illustrant le récit d'un « tâteur » de femmes mais également poésie clôturant le recueil ; nous ne donnons que la strophe initiale car la chanson en comporte huit.)

Messieurs, je vous prie d'écouter
Ce qui est advenu à ma femme
Qu'un tâteur a osé tâter
Son bras. Mérite-t-il pas blâme ?
Je crois que c'est un corps sans âme
De donner du tourment ainsi
A ceux qui ont une bonne âme.
Je m'ébahis fort de ceci.[418] (…)

---

[414] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* canard VII, p.101-102.
[415] *Idem* canard X, p.124.
[416] Le poète n'est pas cité de l'auteur, ni de Maurice Lever. Il semble inconnu. Il est possible que les vers soient de la composition du narrateur-même.
[417] *Ibid.,* canard XXXV, p.305.

Enfin, et relativement fréquemment : (dix cas sur soixante-trois récits)[419] quand les derniers mots de la clausule ne sont point à visée poétique, ils s'achèvent sur une prière. Cette ultime fonction est tout à fait révélatrice de la portée de ces récits auprès du lectorat et de la mission que s'octroie le narrateur :

> Cela fait, ils rendirent leurs âmes à Dieu, le priant les retenir tous et les recevoir entre ses mains. Ainsi soit-il.[420]

> (...) qu'il lui plaise d'avoir l'œil de son assistance particulière sur la personne de notre roi très-chrétien, et qu'il lui plaise de bénir ses desseins et ses armes. Amen.[421]
> *Justus es Domine, & justum judicium tuum.*
> (Psalm. 128)[422]

Lorsque la seconde génération d'histoires tragiques intervient, avec Rosset, les principes « judiciaires » issus des « canards sanglants » ont été assimilés et parfaitement intégrés, voire « lissés » formellement, au sein d'une narration qui fait la part belle au romanesque. En effet, la démarcation typographique et le passage formellement explicité entre le récit et le discours judiciaire est, au sein de l'histoire tragique totalement assimilé dans la continuité narrative. L'acte de l'exécution, quand il est présent, apparaît logiquement comme la dernière étape du schéma narratif.

Ainsi, contrairement à l'incipit facilement identifiable, la clausule se devine au fil de la lecture, sauf lorsqu'elle se termine par une unité poétique. Aussi, c'est dans le recueil de Rosset que l'on trouve la structure de clausule la plus représentative, composée des motifs suivants :

Exécution + phrase de transition + commentaires

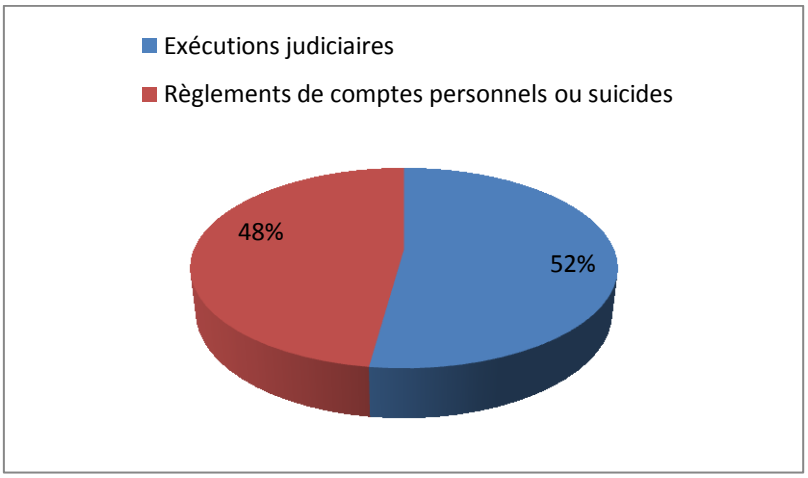
---

[418] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* canard LXIII, p.503.
[419] Récits: XIV, XXIII, XXVIII, XXXI, XXXVI, XL, XLV, LVIII, LIX, LXI.
[420] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers Op.cit.,* canard XIV, p.161.
[421] *Idem,* canard XXIII, p.231.
[422] *Ibid.,* canard VIII, p.110.

Cette structure est à considérer avec une certaine souplesse sachant que plusieurs récits présentent des inversions d'unités, des écarts et des absences, qu'il est intéressant d'étudier dans le détail du fait de la masse comptable réduite des récits.

Observons dans un premier temps, le poids de la sanction pénale officielle dans les histoires tragiques de Rosset :

Figure 10 : Histoires tragiques (Rosset)



On se rend compte que l'application de la loi face aux coupables n'est que très légèrement majoritaire dans ces récits (12 histoires sur 23) alors que nous avons vu que les « canards sanglants », quelques décennies plus tôt, la présentaient dans quasiment tous les cas. Dans de nombreuses histoires, en effet, le narrateur fait un sort à ses personnages dans le *continuum* du récit, comme dans un roman traditionnel. Outre l'influence manifeste de ce genre, il pourrait s'agir également d'une représentation plus affaiblie du pouvoir exécutif, qui au moment de la parution de ces histoires (1619) correspondrait à la Régence controversée et fragile de Marie de Médicis au cours de laquelle l'on a pu constater un retour en force des duels et des règlements de comptes à titre privé d'une noblesse émancipée.

Lorsqu'elle est présente dans les récits, la sanction apparaît véritablement comme une jouissance qui, si elle est perceptible dans le récit du narrateur, est ressentie également chez le lecteur, qui, ici aussi, trouve du plaisir jusqu'à la dernière page de l'histoire. En outre, le narrateur propose une fin qui possède la double fonction d'effrayer mais aussi de rassurer le lecteur sur la « vraye justice » qui s'exerce contre les « méchants » en France.

Aussi ténu soit le passage de la narration au discours de la sanction, une certaine forme de démarcation semble avoir subsisté de la tradition des « canards » ; elle se présente le plus souvent sous la forme d'une phrase à la double fonction de conclure et d'embrayer sur l'exécution. Dans sa *Rhétorique*, Fabri détermine la clôture du discours de la sorte : *Conclusion se faict, quant des choses qui sont dictes ou faictes l'en en faict une briefve et subtille terminaison.* […] *et n'a lieu que en la fin de detremination de matieres.*[423] Dans le recueil de Rosset elle prend exhaustivement les formes suivantes :

- C'est la fin 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.[424]
- C'est la fin tragique et déplorable du père et du fils.[425]
- C'est la fin tragique de ce malheureux prêtre.[426]
- C'est l'histoire de l'exécrable docteur Vanini que j'ai décrite sommairement […] il me reste maintenant à considérer combien la patience de Dieu est grande.[427]
- Ainsi finit misérablement ses jours Iracond, pour s'être laissé emporter à une rage désespérée d'amour. L'on ne doit pas si follement s'embarquer avec cette passion qu'on en perde le jugement.[428]
- C'est la fin tragique et funeste du généreux Polydor, qui tint bientôt compagnie à sa déloyale femme et à son ingrat ami.[429]
- Voilà l'histoire tragique et lamentable de ces deux infortunés amoureux.[430]
- C'est la fin misérable et tragique de Tiepolo, commune presque à tous ceux qui se laissent emporter.[431]
- C'est la fin tragique et funeste de Flaminie que le Ciel avait douée de beaucoup de perfections.[432]
- Le bruit de cette mort pitoyable fut bientôt épandu par toute la France.[433]

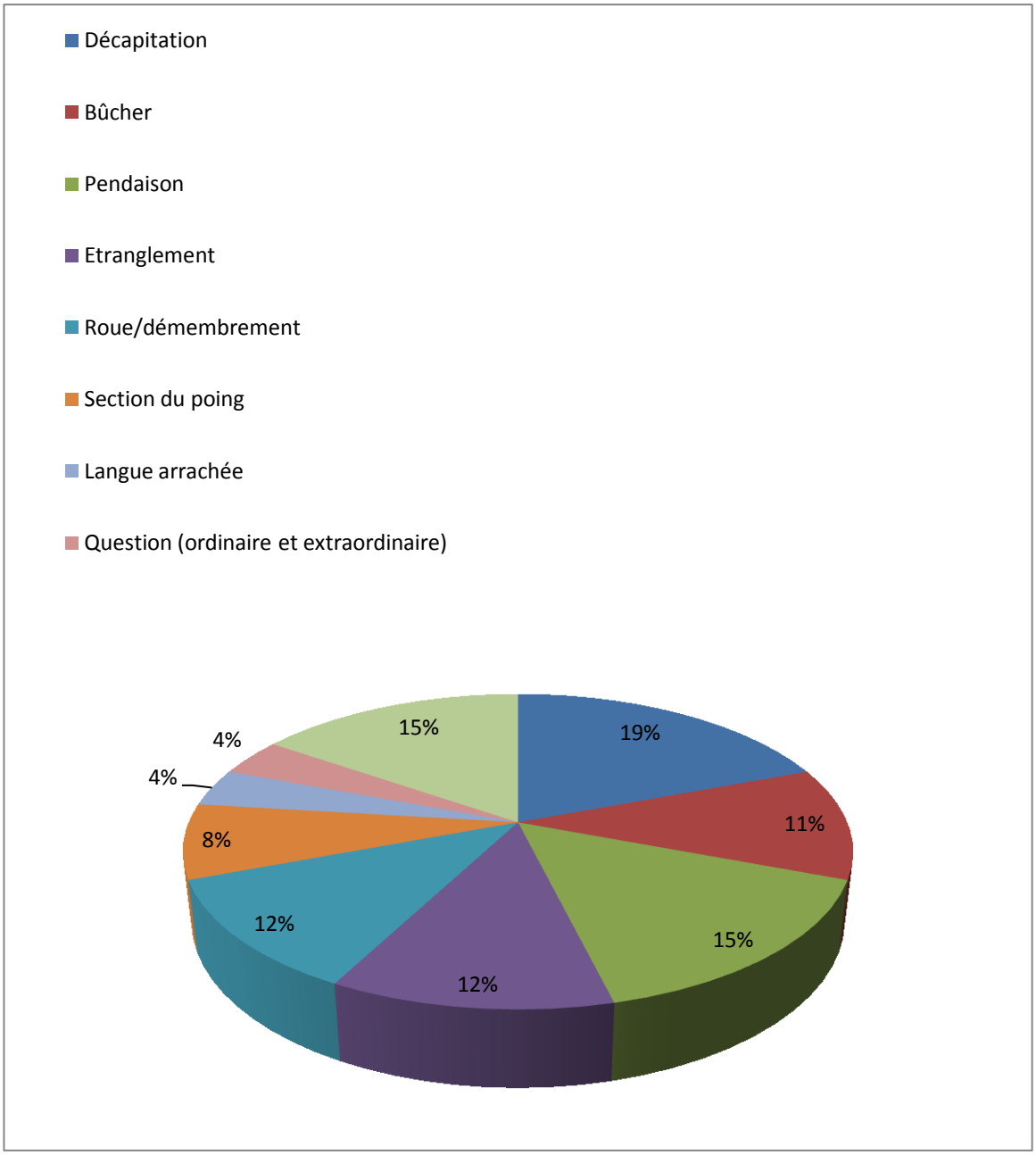
---

[423] Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520), dans Société des bibliophiles normands. Publié avec introduction, notes et glossaire, par A. Héron- Le Fèvre, 1889 pour le « Premier livre », p.178.
[424] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire I, p.71.
[425] *Idem,* histoire II, p.99.
[426] *Ibid.,* histoire III, p.129.
[427] *Ibid.,* histoire V, p.178.
[428] *Ibid.,* histoire IX, p.248.
[429] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire XI, p.282.
[430] *Ibid.,* histoire XIII, p.317.
[431] *Ibid.,* histoire XVIII, p.399.
[432] *Ibid.,* histoire XIX, p.427.
[433] *Ibid.,* histoire XXI, p.457.

On remarque dès lors que la structure : présentatif + « fin » + épithète « tragique » est dominante. Le rôle du présentatif est bi-valant : conclusif et introductif. Au regard des exemples ci-dessus, on constate que la clausule apparaît en miroir de l'exorde par le choix des épithètes et de leurs nuances. En effet, on note six occurrences de l'épithète « tragique », deux occurrences de « misérable/ misérablement », deux occurrences de « funeste » plus « pitoyable », « lamentable » et « juste » qui renvoient fidèlement à l'esthétique de la tragédie chers à l'auteur.

La substance des exécutions est quasiment semblable à celle des « canards sanglants » et révélatrice des pratiques de l'époque, à ceci près que l'on peut constater une très grande variété dans la combinaison des supplices qui s'adaptent à la faute commise. Les *Histoires tragiques* de Rosset illustrent également des exécutions « couplées » lorsque les coupables ont fautés ensemble. On retiendra ainsi la fréquence des supplices suivants :

Figure 11 : Types d'exécutions publiques dans les Histoires tragiques de Rosset



On constate, en effet, la très grande diversité des supplices infligés produisant chez le lecteur un sentiment de nouveauté sur une situation qui est répétée. Les cinq premiers supplices étudiés pour les « canards sanglants » sont récurrents dans les *Histoires tragiques.* On retiendra notamment : la décapitation pour les personnes de hauts rangs ou de la noblesse (histoires I, IV et VII)[434], le bûcher est réservé aux

[434] Le double châtiment des conseillers de Marie de Médicis (histoire I), semble programmatique d'une volonté de mise à mort d'un système judiciaire corrompu écartant le vrai pouvoir royal de la Régente. On remarquera la délectation que met le narrateur à raconter en détails l'exécution de Concino Concini dont le corps est souillé : *on le passe par la grande cour du Palais-Royal et on le laisse en un lieu rempli d'immondices* (Rosset, *Histoires tragiques, op.cit.,* p.63), procédé identique pour son épouse Léonora

hérétiques (histoires III, V, XXII), la pendaison est utilisée pour les personnes de classes inférieures et pour les voleurs ou récidivistes (histoires XII, XIX, XXIII), l'étranglement est un supplice supplémentaire précédent généralement la pendaison (histoires IX, XII, XXIII), le supplice de la roue est réservée pour les crimes d'amour (IX, XIV, XXIII), la section du poing (droit) s'adresse aux voleurs ou aux meurtriers auxquels on veut supprimer le membre par lequel ils ont péchés (histoire XXII), on arrache la langue de ceux qui ont blasphémé ou invoqué le Diable (histoire V), on pratique la question (ordinaire ou extraordinaire)[435] pour extirper des aveux d'une personne réticente (ou innocente), (histoire III). D'autres supplices atroces peuvent être infligés pour les crimes monstrueux (histoire XXII), ou des peines alternatives rarissimes, comme la prison à vie (histoire XIX) pour ceux qui ont su exceptionnellement émouvoir les jurés.[436] La portée du massacre qui se perpétue *in fine* au-delà des abominations commises au cœur de la narration, est étudiée par David El Kenz qui déclare que :

> L'acharnement sur les cadavres dévoile un langage sacré exercé contre le corps de l'hérétique, incarnation du péché. Les corps sont habillés d'ordures, par exemple [histoire I], pour signifier leur altérité par rapport à la création divine. Ils sont trainés comme des « bêtes mortes », symbole de la Bête de l'Apocalypse. L'accumulation de cruauté-arrachage des yeux, sectionnement du nez et des lèvres et essorillement [histoire XXII] préfigurent les peines infernales.[437]

En outre, le commentaire final consécutif à l'exécution prend toute son importance car le narrateur peut non seulement expliciter les bienfaits de la sanction au lecteur mais aussi d'avoir le dernier mot et de clore son récit par une pointe, une ultime mise en garde, ou un effet de style en introduisant un élément poétique (histoires I, II, VII, XIV, XXI, XXIII). Parfois, l'auteur admet que la justice des hommes est inefficace pour condamner les coupables, il utilise alors l'argument d'autorité qu'est, la justice de Dieu comme consécration de sa mise en garde et détourner fermement le lecteur de la

---

Concini dont *les plus zélés à l'amour de leur patrie se jetèrent sur cette tête séparée du corps et en jouèrent longuement à la pelote* (*Idem,* p.69).

[435] Il s'agit d'une torture en deux actes, la première étant la plus simple, celle de l'estrapade : élongation ou arrachage des membres, la seconde allant jusqu'à la dislocation du corps.

[436] Les différents types de crimes recensés et les sanctions prévues par la loi à l'époque, sont étudiés en détail dans cette étude au chapitre III. B.

[437] El Kenz, David. *Le Massacre, objet d'histoire*. *Op.cit.*, p.185.

voie du vice. Ce procédé sera la clef de voûte de la didactique narrative de J.P Camus, une décennie plus tard. :

> Cette histoire doit servir d'exemple à ceux qui ne reçoivent point d'amendement dans leur vie. Elle leur doit représenter le juste châtiment de Dieu qui attrape tôt ou tard les méchants. […] La nature nous y oblige et la loi nous le commande. […]La justice divine n'était pas assez satisfaite, il fallait un autre supplice pour expier son obstination. Le Ciel veuille amender les méchants et maintenir les gens de bien.[438]

L'exécution judiciaire correspondant à l'application formelle de la loi, semble ainsi avoir subi une certaine forme d'érosion, chez Rosset, dans la systématisation du procédé. Cette « dégradation » s'accentue, en outre, chez son successeur, Jean-Pierre Camus, qui confère un rôle minime à l'action judiciaire des hommes. En effet, le père de « l'histoire dévote » va plus loin dans la menace adressée au lecteur, susceptible d'être corrompu par le vice ou la tentation. La justice des hommes étant selon lui, faible et insuffisante, les coupables au sein de ses histoires ne sont que rarement punis par les lois « du siècle ». Toutefois, plus la voix du narrateur est explicite dans l'avertissement au lecteur plus la sanction divine est douloureuse et crainte. Il y a donc bien une finalité exécutive, mais dans *Les Spectacles d'Horreur* elle est infiniment supérieure puisqu'appliquée par Dieu lui-même.

Voici les clausules les plus caractéristiques dans l'œuvre de Camus :

1) Juste jugement du Ciel sur l'insolence de ces soldats [in]disciplinés, et qui me fait souvenir de ce mot d'un prophète : « Malheur à toi qui dérobes, car tu seras pillé ; malheur à toi qui outrages, car tu seras violenté. »[439]

2) Ainsi la véracité cachée deux ans sous terre, revit le soleil et sortit du puits de Démocrite à la confusion de ces deux misérables créatures, Aimée et Caride, qui furent toutes deux condamnées

---

[438] Rosset, François.de *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1619). *Op.cit.,* histoire XII, p.297.

[439] Camus, Jean-Pierre. *Les spectacles d'horreur ; l'Amphithéâtre sanglant* (1630), « La généreuse vengeance ». Dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.,* p.244.

à mort et exécutées publiquement, Dieu rejetant leur honte sur leur visage et mettant à la lumière du jour ce qui s'était pratiqué parmi les ténèbres.[440]

3) La justice du Ciel reluit avec tant d'éclat en la fin malheureuse de cet impudent adultère que les yeux qui la contemplent n'en sont pas moins éclairés qu'éblouis.[441]

4) Que de remarques nous présente cette histoire ! La prééminence de l'amour sur l'amitié, la perfidie d'un ami […] la punition humaine et divine d'un ravisseur qui, échappant des mains de la justice de la terre, tomba en celle du Ciel.[442]

5) Sur quoi il fut condamné à être pendu. Jusqu'à la prononciation de la sentence, il avait demeuré mais, […] touché du trait d'une vraie pénitence, voyant que Dieu s'était servi d'un moyen si étrange et si extraordinaire pour le faire tomber entre les mains de la justice et le châtier selon que le méritaient ses crimes, il les confessa tout haut […] Là- dessus, il fut conduit au supplice qu'il endura constamment, bénissant Dieu qui lui avait donné le loisir de se reconnaître.[443]

A partir de ces exemples représentatifs on peut constater qu'ils présentent tous, à différents degrés, un affront à la justice « humaine » et aux lois du pays. Camus se place ostensiblement en prédicateur et laisse paraître un mépris certain pour les sanctions humaines dans la mesure où Dieu finit toujours par punir les coupables (exemple 1) car les lois sont inefficaces (exemple 4). Dans l'exemple 2, même si les deux coupables sont condamnés publiquement, dans les mots de Camus, Dieu apparaît comme le seul à avoir mis au jour le crime et fait triompher la justice.

Cet auteur se plaît à montrer la toute-puissance de l'action divine (exemple 3), notamment lorsque celle-ci agit directement sur les personnages de son histoire dans des circonstances extraordinaires, comme dans cet exemple où le coupable qui échappe aux mains de la justice, finit par avouer ses crimes et accepter son châtiment par un effet de miracle (exemple 5).

Dans les œuvres des deux auteurs tardifs de notre corpus d'histoires tragiques, Claude Malingre[444] et Jean-Nicolas Parival[445], il est intéressant d'observer que la

---

[440] Camus, Jean-Pierre. *Les spectacles d'horreur ; l'Amphithéâtre sanglant* (1630)*, « Le témoignage du sang ».* Dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.,* p.247.
[441] *Idem, « L'impudent adultère »,* p.253.
[442] *Ibid., « Le violemment»,* p.258.
[443] *Ibid., « Les trois têtes »,* p.269.
[444] Malingre, Claude. *Histoires tragiques de nostre temps: Dans lesquelles se voyent plusieurs belles maximes d'Estat & quantité d'exemples fort memorables, de constance, de courage, de generosité*. *Op.cit.*, 1641.

séquence de l'exécution est rétablie avec une certaine constance mais qu'elle diverge encore dans sa représentation. La volonté de rétablir un ordre moral y est réaffirmée à une époque où l'instabilité est de nouveau au pouvoir avec les Régence d'Anne d'Autriche et la terrible secousse infligée à la stabilité politique et à l'ordre monarchique avec le mouvement de la Fronde de 1648 à 1653.

Alors que Malingre, à l'image de Camus, dont les œuvres sont quasiment contemporaines, met en relief et bâtit fréquemment *des récits centrés sur la trahison du Prince*[446] :

> Peu de jours après Bethlin Gabor fut déclaré Prince de Transylvanie par le Bassa Sandar, qui lui donnes ceste advertissment en l'establissant, Battory servira d'exemples aux mauvais princes […] ayez en vos conseils des personnes d'expérience et de probité.[447]

Parival, en Hollande, *une fois le supplice exécuté, l'auteur enregistre avec optimisme un retour au calme et à la confiance*[448] même si chez cet auteur, la séquence de punition est toujours amplement développée :

> Ils furent condamnez les deux Gentilz hommes d'avoir les testes tranchees & les trois autres d'estre estranglez contre un posteau. Le jour de l'execution estant venu, quelques officiers françoys firent tout leur possible pour les sauver ; mais n'ayant pu obtenir leur grace ; ils furent décapites sur les quatre heures & les trois autres estranglez, selon la teneur de l'arrest.[449]
>
> Ces scelerats furent pris & le plus meschant d'entre eux fut bruslé à petit feu, & l'autre mis en croix et jetté dans un grand feu. Le troisieme qui n'avoit pas consenti aux plus grandes meschancetez, & les avoit tasché de les empecher, eut la main coupée & fut pendue en une potence.[450]

---

[445] Parival, Jean-Nicolas. *Histoires tragiques de nostre temps arrivées en Hollande et Quelques dialogues françois selon le langage du temps.* Leyden : chez Nicolas Hercules, 1656, 96 p. (pour les histoires tragiques).
[446] Vaucher Gravili, Anne de. *Loi et transgression, les histoires tragiques au XVIIe siècle. Op.cit.,* p.23.
[447] Malingre, Claude. *Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.*, histoire IV, p.180.
[448] Vaucher Gravili, Anne de. *Loi et transgression, les histoires tragiques au XVIIe siècle. Op.cit.***,** p.30.
[449] Parival, Jean-Nicolas. *Histoires tragiques de nostre temps arrivées en Hollande (…). Op.cit.,* histoire I, p.3.
[450] *Idem,* histoire V, p.14 ;

La prégnance de celle-ci se manifeste notamment par un écho dès le titre, ce qui n'a jamais été le cas chez les prédécesseurs :

- De cincq Françoys, executez dans la ville de Leiden pour avoir forgé de la fausse monnoye. (histoire I)[451]
- Du valet d'un prince qui eut la teste tranchee pour avoir commis un meurtre. (histoire III)[452]
- D'un jeune homme qui eut la teste tranchee pour avoir assassine son frere. (histoire XXIII)[453]

On constate bien qu'en présentant d'emblée la sanction aux yeux du lecteur, dès le titre, c'est davantage la menace du châtiment qui est brandie qu'un simple accomplissement de la narration par celle-ci. La correction des mœurs à travers ces récits est clairement affichée dès le titre dans de nombreuses histoires tragiques de la moitié du XVIIe siècle. La punition prend une *dimension paroxystique*[454]pour reprendre les termes d'Anne de Vaucher-Gravili. Ainsi, la sanction au terme des récits tragiques avancés dans le XVIIe siècle, tombe comme un couperet.

Elle est implacable, réduite à l'essentiel chez Malingre, dense chez Parival, il semble qu'un compromis, entre une remise totale aux lois humaines chez Rosset et la menace de la justice divine dans un futur incertain chez Camus, trouve refuge chez Parival qui intègre la rigueur divine comme principe tout en respectant le pouvoir exécutif des lois, comme tendent à le montrer ces derniers exemples pour lesquels on constate une certaine allégresse manifestée dans l'exécution de la sentence de la part du narrateur et des personnages (exemple 4) qui *sont prêts à une confrontation, une fois la transgression accomplie, avec la Lex, et à une acceptation totale de celle-ci afin que soit rétabli d'une part cet ordre du monde qu'ils ont renié et bouleversé, et d'autre part, l'inviolabilité de la vie.*[455] :

---

[451] Jean-Nicolas. *Histoires tragiques de nostre temps arrivées en Hollande (...). Op.cit.,* histoire I, p.1.
[452] *Idem.*
[453] *Ibid.*
[454] Vaucher Gravili, Anne de. *Loi et transgressions. Op.cit.,* p.30.
[455] Costa, John. *Le Conflit moral dans l'œuvre romanesque de Jean-Pierre Camus (1584-1652)*, New York : B. Franklin, 1975, p.56-57.

1) La justice ne veut pas estre bravée, il faut que tous les mortels s'humilient devant elle, puisqu'elle deffend les bons et chastie les criminels.[456]
2) Encore aujourd'hui cette execution est appelée grande justice par les vieilles gens.[457]
3) Deux ou trois jours apres il fut trainé sur une claye & puis attaché en une fourche par arret du magistrat.[458]
4) Il faut que je perde la vie par la main d'un bourreau.[459]
5) Ce grand Dieu qui gouverne tout ne nous châtie jamais, qu'il ne nous avertisse de la verge auparavant.[460]

A partir de ces observations, miroirs d'une société reposant sur la répression, nous retiendrons les propos de Daniel Jousse :

> Il semble que la fin du XVIe et le début du XVIIe correspondent à une nouvelle verticalité de la parole impérieuse, plus ancrée que jamais dans les formalités de l'espace visuel et acoustique des rituels judiciaires. Les peocès verbaux d'exécution ne transcrivent pas le texte du jugement ; tout au plus insistent-ils sur les actions, physiques ou verbales, du condamné à son écoute.[461]

Ainsi, pour conclure la dimension proprement narrative, la clausule est, comme nous venons de le voir, le lieu privilégié de l'expression personnelle du narrateur. Le discours didactique prend alors, dans cette ultime étape, toute sa portée en mettant un terme à l'*exemplum.* En effet, si l'*incipit* a un rôle d'embrayage et de mise en garde, il ne peut avoir le même impact que la séquence conclusive qui correspond aux derniers mots que le lecteur emportera. La clausule est, en outre, nourrie par l'illustration du vice qui est exposé dans le récit. Comme le remarque Pierre Bourdieu : *un énoncé performatif est voué à l'échec toutes les fois qu'il n'est pas prononcé par une personne qui a le « pouvoir » de le prononcer*.[462] Le narrateur qui contrôle et supervise le message didactique et moral auprès du destinataire, doit également se parer du difficile statut de moralisateur et rester crédible auprès du lecteur.

---

[456] Parival, Jean-Nicolas. *Histoires tragiques de nostre temps arrivées en Hollande (...). Op.cit.,* histoire III, p.9.
[457] *Idem,* p.14, histoire V.
[458] Parival, Jean-Nicolas. *Histoires tragiques de nostre temps arrivées en Hollande (...). Op.cit.,* histoire IX, p.23.
[459] *Idem,* histoire XX, p. 61.
[460] *Ibid.,* histoire XXIII, p.93.
[461] Jousse, Daniel. *Traité de justice criminelle de France.* Paris : Debure, 1771, tome I, p.230-31.
[462] Bourdieu, Pierre. *Langage, pouvoir et symbolique.* Paris : Seuil, 2001, p.165, « Points Essais ».

B) Le discours moral : formes et limites

Il semble qu'au XVIIe siècle, le récit bref en France entretienne une affinité particulière avec le genre de la « morale », vestige certain des *Moralia* de Plutarque et, de manière plus contextuelle, des moralités dramatiques représentées au Moyen-âge. Cette union naturelle liée à « l'urgence de l'instruction morale »[463] se perçoit notamment dans l'intitulé des œuvres qui en expose l'engagement telles que : *Histoires graves et sentencieuses* (Rosset, 1620), *Histoires facétieuses et morales assembleez avec quelques histoires tragiques* (Jean-Nicolas Parival, 1656) ou les *Histoires ou contes du temps passé avec moralitez* (Charles Perrault, 1696).

Aussi, l'intention édifiante est exhibée dans les déclarations d'auteurs[464] afin que le lecteur ne se fourvoie pas sur les intentions de celui-ci. La classification des histoires tragiques comme genre moral soulève deux interrogations chez les critiques: la portée de la valeur morale et les moyens rhétorico-narratifs mis en œuvre pour l'exprimer. Mais aussi le fait que le narrateur est le garant de cette présence morale tant dans les histoires tragiques que dans les « canards sanglants » et la présence parfois « étouffante » de celui-ci au sein des récits, est pourtant la garantie de leur publication. Aussi transgressifs que les personnages qu'ils mettent en scène, les récits tragiques témoignent d'une difficile articulation entre éthique et narration. En effet, quelle adéquation pourrait mettre en rapport, étalage du vice humain et visées moralisatrices ? Dans sa brillante étude intitulée « L'impasse morale dans les histoires tragiques au XVIe siècle »[465], Jean-Claude Arnould se montre, semble-t-il à raison, très pessimiste

---

[463] Camus, Jean-Pierre. *Les Spectacles d'Horreur, « L'amphithéâtre sanglant »* (1630). Paris : Honoré Champion, 2001, p.69.

[464] *Il faut avouer que les accidents tragiques et lamentables sont d'excellentes leçons à l'instruction de la vie* (Rosset, *Histoires tragiques*, p.35), *Les vices y sont blamez, on y loue la vertu* (Poissenot, *Nouvelles histoires tragiques,* p.49).

[465] Arnould, Jean-Claude. « L'impasse morale des histoires tragiques au XVIe siècle ». Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance. 2003, n°57, p.93-108.

quant à la réussite du projet didactique, voulue par le genre, dans cette forme de cohabitation stérile entre représentation manifeste du vice et volonté de le corriger. Paradoxe qui semble surmonté de prime abord chez J.P. Camus, qui exploite le plaisir « vicieux » du lecteur de romans pour le corriger de façon feinte. Maurice Lever semble tout aussi lucide lorsqu'à propos des « canards sanglants » il déclare :

> […] Nul ne s'y laissera prendre. Préambule et conclusion n'existent, que pour justifier l'auteur de s'être abandonné au plaisir de conter et le lecteur au plaisir de lire. Si l'on peint les passions humaines sous les couleurs les plus noires, c'est, dit-on, afin d'en inspirer la terreur, et de guider les hommes vers la vertu. […] Mais comment ajouter foi à ces propos, lorsqu'on sait que, sans l'intention édifiante inlassablement répétée dans chaque histoire, la plupart d'entre elles n'auraient jamais pu voir le jour. Cet alibi, si dérisoire fût-il, vivra néanmoins, aussi longtemps qu'une censure morale s'exercera sur la chose imprimée.[466]

Le message moral véhiculé est principalement d'ordre sécuritaire et garant d'une certaine forme de liberté collective comme on peut le constater à travers cet exemple extrait d'une clausule de « canard sanglant » : *Pour cette cause, juges qui jugez la terre, reconnaissez et faites que justice soit observée et gardée, les voleurs promptement punis et châtiés, afin que sous le siècle doré, librement en toute sûreté, l'on puisse aimablement commercer ensemble, les meurtriers et assassinateurs punis.*[467] Force est de constater qu'un certain « outillage » rhétorique et argumentatif est déployé pour mener à bien ce dessein. Nous avons précédemment constaté (chap. II.A.1.) que l'*incipit* et la clausule du récit sanglant sont les lieux de prédilection pour l'épanouissement du discours moralisateur, même si celui-ci trouve aussi ses marques dans les péripéties épouvantables de la narration. Dans son ouvrage intitulé : *Langage, pouvoir et symbolique*[468], Pierre Bourdieu rapproche la morale de ce qu'il nomme le « catéchisme de la parole ». La rhétorique du discours d'institution compenserait un malaise certain naissant entre le rapprochement paradoxal de l'exposition du vice et de l'acte-même de le corriger. Lionello Sozzi montre que le récit tragique s'articule donc sur le rapport obligé entre l'infraction et la punition, modèles à la fois narratifs et socio-politiques mais aussi qu'il s'élaborerait à partir d'une profonde conscience du déclin des

---

[466] Lever, Maurice. *Canards sanglants. Op.cit.,* p.23.
[467] *Idem,* canard IV, p.77.
[468] Bourdieu, Pierre. *Op.cit.,* p.165.

formes morales et discursives. C'est pourquoi, la situation qu'occupe le discours moralisateur aux différentes étapes du récit mais aussi la forme de celui-ci prennent toute leur importance.

1) Formes du discours

Soumis à la *varietas* baroque du récit, le discours moral est également polymorphe et fait proprement illusion en répondant aux codes d'une situation d'énonciation notable. En effet, la constance du message didactique n'est pas à l'égal de sa forme. Sa fonction est déterminante suivant s'il prépare le lecteur au crime, s'il l'amplifie ou s'il le commente. C'est pourquoi, la situation du discours moral dans le récit est en mesure de déterminer sa forme. Le narrateur, tout en répondant aux principes ancrés de la situation de la « fable », commente les moments les plus critiques, à l'initiale, au centre et au terme de la narration, au moyen d'une énonciation moins stéréotypée et plus personnelle. On remarque ainsi l'étroit rapport entre forme et situation du discours dans le récit. Les rapports de cause à effet seront étudiés.

Forme A : Morale coupée de la situation d'énonciation :

Cette expression de la morale, la plus convenue, est principalement employée dans le rôle d'amorce rhétorique au récit mais peut également faire office de péroraison ouverte sur une réflexion d'ordre général. Les questions d'ordre universel y sont soulevées et servent de point de départ à un recentrement progressif du discours vers le massacre, point nodal du récit avant d'opérer une réouverture de la visée morale après l'exécution.

Directement intégré à l'incipit dont nous avons étudié les composants, le discours moral, présent dans les premiers termes du récit, est essentiellement le constat d'un désordre initial. Marqué par cette première approche morale, il pourrait servir de justification au récit qui suit, mais le lecteur avisé ne s'y trompera pas : la jouissance dégagée de la narration contredit ce leurre et rétablit le plaisir du texte au centre de ce genre. Les principes moraux liminaires, ceux qui ont la portée la plus large, ne semblent

appartenir qu'au *decorum* rhétorique dont le genre a besoin pour convaincre de sa respectabilité. Ils renvoient le plus souvent à l'extension maximale du sujet du récit. Etudions les extraits suivants représentatifs d'un panel hétérogène, dans le genre et l'époque, de récits tragiques.

1) On dit communément que la part où le fleuve est le plus paisible et tranquille, c'est là que l'eau est la plus profonde et dangereuse.[469]

2) Il ne faut plus aller en Afrique pour voir y voir quelque nouveau monstre. Notre Europe n'en produit que trop aujourd'hui. Je ne serais pas étonné des scandales qui y arrivent tous les jours, si je vivais parmi les infidèles. Mais voir que les chrétiens sont entachés de vices si exécrables que ceux qui n'ont pas la connaissance de l'Evangile n'oseraient commettre, je suis contraint de confesser que notre siècle est l'égout de toutes les vilenies des autres [...][470]

3) Il n'y a celui qui ne sache que Valence n'ait toujours été le seul et unique rempart d'Espagne, le vrai séjour de la foi, de justice et d'humanité. Et entre tous ses plus rares et excellents ornements, elle est tant bien peuplée de dames et demoiselles accortes et gentilles qui savent tant bien appâter les jeunes hommes et passer leur temps et leurs folies que s'il s'en trouve quelqu'un qui soit grossier, pour le leurrer et déniaiser on dit en commun proverbe qu'il a besoin d'aller à Valence.[471]

4) Blanchir un Maure et ôter les mouchetures à un léopard sont deux choses plus aisées à faire que de porter au bien ceux qui sont accoutumés au mal.[472]

5) Si les siècles passés nous ont fourni plusieurs exemples de l'inhumanité et cruauté de quelques femmes, nous ne devons pas trouver étrange si celui où nous sommes, étant plus pervers que les précédents, produit des monstres de nature qui en effet sont plus cruels que les bêtes [les] plus farouches. [473]

On retrouve ainsi les principaux traits formels du discours moral : le choix du pronom impersonnel « on » (ex: 1), la tournure impersonnelle « il faut » (ex : 2), le recours à l'infinitif (mode impersonnel) (ex : 3), les adverbes à portée générale « communément » (ex: 1). Les procédés rhétoriques tels que la métaphore aquatique (ex : 1) ou l'oxymore « blanchir un Maure » (ex : 3) possèdent un rôle de « stimulant » narratif certain auprès du lecteur, l'un (ex : 1) visant à le détourner des apparences, l'autre (ex : 3) en radicalisant un point de vue et entrainant déjà le récit vers la

[469] Poissenot, Benigne. *Nouvelles histoires tragiques. Op.cit.,* p.123.
[470] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.***,** histoire VII, p.207.
[471] Boaistuau, Pierre. *Histoires tragiques extraites des œuvres italiennes de Bandel, et mises en notre langue française* (1560), dans « Théâtre de la cruauté et récits sanglants ». *Op.cit.,* p.46.
[472] Camus, Jean-Pierre. *L'amphithéâtre sanglant* (1630). Paris : Honoré Champion, 2001, p.230.
[473] Lever, Maurice. *Canards sanglants. Op.cit.,* canard XVIII, p.187.

catastrophe. L'exemple 2 déplore la perversion du siècle, procédé commun aux auteurs tragiques, comme avons déjà pu l'étudier.

L'extrait 4, appartenant à un « canard sanglant », présente les mêmes motifs récurrents que les histoires tragiques avec, peut-être, une accentuation du *dramâ* dans la mesure où il n'est pas évoqué le traditionnel *laudator temporis acti,* mais une condamnation du siècle présent, autre facette d'une même critique qui ne fait qu'aggraver les maux du passé. L'auteur est visiblement plus virulent avec le lecteur dans sa démarche didactique. On peut dès lors parler d'une forme de dialogisme, que Fouquelin rapproche de la prosopopée et définit comme étant à l'époque, *une feinte collocution de certains personnages ensemble.*[474] Dans cette extrait, cette forme semble prégnante plus précocement comme l'illustre le pronom « nous » qui témoigne d'une implication plus forte entre le narrateur et le lecteur. La complicité du ton relève certainement du support générique, qui se trouve moins « élevé » par rapport au genre de l'histoire tragique.

Forme B : Morale ancrée dans la situation d'énonciation

Ce type de discours, recentré sur les événements directs du récit, est celui qui est susceptible d'avoir le plus grand impact moral sur le lecteur dans la mesure où il accompagne celui-ci dans l'interprétation directe des faits sanglants qu'il vient de lire. Illustration concrète de la « lecture guidée », on le retrouve succédant à la morale non ancrée, ou, plus généralement, en fin de récit. Cet élément de discours constituerait le trait d'union didactique entre le récit et la parole du narrateur, transition nécessaire pour la transmission du message.

6) Voilà, Messieurs, ce que j'ai pu colliger de ladite histoire véritable par les habitants de ladite ville présents à ces exécutions, laquelle histoire j'ai bien voulu mettre en lumière pour être remarquée comme chose nouvelle et digne de mémoire, pour inciter les jeunes dames à suivre la vertu et la chasteté, à l'exemple de cette

[474] Fouquelin, Antoine. *La Rhétorique françoise d'Antoine Fouquelin de Chauny en Vermandois*. *Op.cit.,* p.42.

demoiselle.[475]

7) Misérable mort des pécheurs de qui la naissance a été mauvaise et la vie pire ! Misérable, dis-je, la mort de Filotime, si nous la considérons et en jugeons par les effets de sa vie ! Car tout ainsi que la vie de l'homme est bonne, si l'on vit vertueusement, aussi l'on doit peser la mort par les déportements de la vie passée. Voilà pourquoi la mort n'est nullement un mal puisqu'elle nous conduit à l'immortalité, mais elle l'est nécessairement parce que, lorsqu'on a mal vécu, il faut qu'on aille souffrir la peine des supplices éternels.[476]

8) En vérité, je vous le dis que les adultères, les fornicateurs et les impies ne posséderont jamais le royaume de Dieu.[477]

9) Ce formidable exemple fit trembler toute l'île et retint longtemps en leur devoir les femmes les plus licencieuses.[478]

10) La nature nous a donné deux oreilles et une seule langue, pour nous apprendre qu'il faut écouter deux fois plus que parler. La vie et la mort dépendent de la bouche et quiconque en saura bien user recueillera le fruit qu'il désire. L'histoire déplorable que je vais réciter, arrivée depuis peu de jours en Asie, confirme la vérité de mon dire.

Le discours moral ancré dans la situation d'énonciation actualise pleinement le message didactique directement démontré par le récit. Les traits stylistiques d'un tel discours se caractérisent par une connivence dialogique entre le narrateur et le lecteur, destinataire et témoin. C'est pourquoi, le procédé de l'apostrophe (ex : 6) qui encadre le « canard sanglant » est particulièrement sollicité. Les destinataires étant annoncés à l'ouverture, l'apostrophe se charge de clore le récit en rappelant ceux-ci. Extrait 10, Le recentrage du discours moral, coupé de la situation d'énonciation, vers un discours qui intègre l'élément narratif dans sa portée est très remarquable grâce au jeu des pronoms personnels de la *deixis* : *je* /*on* (ex : 7) ; *je* /*vous* (ex : 8) ; *mon*/ *nous*/ *il* (ex : 10). Les pronoms et les déterminants anaphoriques : *ladite, laquelle, cette* (ex : 6), entretiennent ce rappel constant à la *narratio*, support de l'exemplification morale. Les articles définis endophoriques, extrait 9 : l*'île*, anaphoriques ou cataphoriques, extrait 10 : l*'histoire*, maintiennent le lien textuel avec le récit et tendent à remplacer les articles de notoriété appartenant au discours coupé de la situation d'énonciation : extrait 10 : la *vie et* la *mort* (articles de notoriété) // l*'histoire* (article cataphorique).

---

[475] Lever, Maurice. *Canards sanglants. Op.cit.,* canard VI, p.95.
[476] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire I, p.62.
[477] *Idem.,* histoire IV, p.150.
[478] *Ibid.,* histoire XI, p.283.

La dimension métatextuelle du discours moral ancré dans la situation d'énonciation est primordiale : il s'agit bien d'un discours « montré » que le narrateur présente et affirme en tant que tel. Garant, nous l'avons dit, de la recevabilité du récit transgressif en corrigeant ses effets jugés néfastes par les censeurs, le discours moral est justifié de façon quasi-permanente par l'instance narrative, extrait 7 : *Misérable, dis-je*, extrait 10 : *confirme la vérité de mon dire ; je vais réciter*. La surconscience des codes génériques conduit le narrateur à exhiber les différentes étapes du récit, avec une certaine lourdeur énonciative qui ne passe pas inaperçue.

Le discours moral ancré est également caractéristique d'une situation de clôture-ouverture en utilisant des effets de reprise et de renvois. C'est pourquoi, on peut relever certains embrayeurs ou locutions qui sont des caractéristiques formelles typiques de ce type de discours : *Voilà* (ex : 6)*, voilà pourquoi* (ex : 7).

Forme C : Reflets personnels de la morale

Le narrateur laisse très souvent, transparaître sa subjectivité au sein même de la morale, alors que celle-ci est souvent revendiquée par ces mêmes instances narratives comme étant immuable et universelle. Pourtant, lorsque la sanction semble vraiment douloureuse, lorsqu'elle s'applique à de très jeunes gens, une certaine forme d'émotion est perceptible dans le discours moral, le plus souvent ancré. Toutefois, en aucun cas la sanction n'est considérée comme « injuste » dans la mesure où ce serait, pour le narrateur, prendre le risque d'aller à l'encontre de la loi. A l'inverse, lorsque la sanction infligée semble trop légère, le narrateur ne se prive pas pour blâmer la faiblesse des lois et de la justice. Enfin, le discours est parfois si équivoque qu'il maintient un certain doute quant à la réelle probité de la morale et laisse parfois le lecteur perplexe sur ses intentions profondes tant la contradiction est prononcée :

11) Car, en un mot, quiconque méprisera sa vie sera toujours maitre quand il voudra de

celle d'autrui.[479]

12) C'était une merveille de voir comme l'appétit de vengeance aiguisait les esprits rudes et grossiers de ces villageois, car il n'y en eut un seul qui ne mourût d'un différent genre de mort à celui de son compagnon et ceux qui eurent plus de faveur ce furent ceux qui ne moururent que d'un supplice.[480]

13) Il ne se trouvera point d'assez exquis supplices pour punir de telles méchancetés.[481]

14) Et quoiqu'on l'exhortât de penser à Dieu, il mourut en des désespoirs et en des blasphèmes dont j'ai horreur de souiller ces pages.[482]

L'extrait 11 présente le cas d'un discours implacable et ambiguë en même temps: en effet, la morale contenue, résultat d'une démonstration synthétique (*car, bref*) comme si elle s'imposait d'elle-même au narrateur, trahit un cynisme évident : le narrateur condamne-t-il vraiment cette loi humaine ? En effet, l'objectivité énonciatrice face à une loi morale très dure laisse planer le doute quant à une réelle condamnation de celle-ci par le narrateur. Ne peut-on pas d'ailleurs caractériser cette unité discursive comme péroraison prétexte au récit légitimant le récit sanglant auquel elle se rattache ?

La confusion qui règne dans l'extrait 12 est perceptible à travers l'explicitation de la soif de vengeance des paysans, le goût du retournement de situation, des victimes qui deviennent bourreaux mais aussi le choix d'un procédé stylistique comme le polyptote : *mourût, mort, moururent* participent d'une forme certaine de délectation verbale dans ce qui ne semble pas louable pour un discours qui se veut moral : *la soif de vengeance.* Le présentatif *C'était* met en exergue cette séquence descriptive qui se trouve inévitablement au goût du lecteur à la recherche de sensations fortes, celui-ci se situant également dans une position de spectateur face au spectacle du massacre. En outre, la variété des supplices infligés décrite ou suggérée est l'illustration du goût du détail au sein de l'horrible comme tend à l'illustrer l'extrait 13, au sein duquel l'adjectif qualificatif *exquis* ne dissimule pas le plaisir du narrateur à raconter ces supplices même si l'intention est moralisatrice. Le paradoxe de la situation est cristallisé par l'oxymore *exquis supplices* qui illustre tant le contraste énonciatif que l'esthétique baroque

[479] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire VI, p.181.
[480] *Idem,* histoire XIV, p.329.
[481] Camus, Jean-Pierre. *Les spectacles d'horreur* (1630). dans « Théâtre de la cruauté et récits sanglants ». *Op.cit.,* p.273.
[482] Camus, Jean-Pierre. *Les événements singuliers,* livre IV, spectacle XV, *La fureur brutale,* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*. *Op.cit.,* p.285.

perceptible dans cette intention de « punir mais avec délice ». Tout aussi contradictoire, l'*explicit* à visée moralisante de l'extrait 14, approuvant la sanction de la loi, se clôt par des regrets sous forme de prétérition et annule ainsi tout réel sentiment de culpabilité et de regret.

La morale pose alors un problème d'identité générique au sein des *Histoires tragiques* tant par sa diversité formelle que par son intérêt au sein des récits. Ainsi, s'interroger sur son statut et sa place permettrait de lever l'ambiguïté sur le genre de l'œuvre et le dessein de l'auteur. En effet, la morale est-elle le centre de l'histoire et le récit n'est-il que son exemplum ? Ou inversement, la morale n'est-elle que le prolongement logique d'une anecdote, issue de faits réels particulièrement injustes ?

2) Situations stratégiques et logiques narratives

On pourrait penser de prime abord que l' « exécution », dans la logique du récit tragique correspond à la « morale » de celui-ci, traduite comme la sanction ultime du Dieu vengeur auquel croient les auteurs. En conclusion de la partie précédente consacrée au « motif de l'exécution », nous en sommes venus à estimer que cette ultime étape du schéma narratif des histoires tragiques et des « canards sanglants » est finalement en mesure d'illustrer la punition exemplaire et morale du récit. Symboliquement, c'est le cas puisque les coupables sont punis par la loi. Néanmoins, le discours du narrateur environnant l'acte peut présenter, dans certains cas, des résistances face au jugement, et, dans une plus large mesure, annoncer celui-ci dès l'incipit. C'est par le moyen d'une véritable nébuleuse didactique que le narrateur manifeste sa présence à travers le récit. C'est pourquoi, le discours moralisateur est accentué dans son rayonnement aux moments-clés du récit, là où son intention doit être affirmée ou réaffirmée lorsqu'il y a un doute, notamment dans les scènes de grande violence où la vicissitude des personnages est étalée.

A propos de la clausule dans les « Canards sanglants », Maurice Lever déclare : *Les canardiers aiment bien conclure leur opuscule par quelques phrases qui reprennent*

les principes de la morale énoncés dans le préambule, sans oublier d'appeler le lecteur au repentir.[483] Ainsi, les parties « encadrantes » du récit (*incipit* et clausule) apparaissent comme des lieux privilégiés pour le discours moralisant dans ces récits. La règle est pourtant transgressée dans certaines histoires tragiques, principalement celles de Rosset et de façon plus ténue chez Malingre (et non dans les « canards sanglants »), dans la mesure où le discours à visée morale rayonne dans l'ensemble de la narration y compris dans la seule partie consacrée au massacre. Nous pouvons l'observer dans cet échantillon d'exemples à travers les segments qui ne sont pas en italiques :

15) O père, ô mari infortunés, empêchez ce bourreau d'approcher d'une chose que vous tenez si chère ! […] il se rue furieusement sur elle avec son poignard qu'il avait tiré de sa pochette et lui en donne un coup mortel dans son sein d'albâtre qu'elle avait découvert. La pauvre dame jette un cri, tandis que le parricide redouble ses coups et en enfonce deux ou trois autres dans le corps. […] Qui pourra dignement réciter la juste douleur du pauvre père ? Quelle poire d'angoisse ! Quel glaive de douleur ! Le peintre qui peignit Iphigénie prête à être immolée, après avoir représenté les assistants tristes et dolents, tira son père Agamemnon avec un voile sur la face, pour apprendre que la douleur qu'il ressentait de la perte de sa fille ne se pouvait exprimer. Et moi je laisse au jugement de ceux qui liront cette histoire, si Ariste n'avait pas du sujet de lamenter son infortune par la perte qu'il venaît de faire d'une telle fille.[484]

16) Jamais homme, touché sans y penser de l'éclat du foudre, ne fut plus étonné que Lyndorac. Il demeure insensible aux paroles de sa sœur et ne répond un seul mot. Son âme, blessée d'extrême douleur, n'a point de mouvement en cette action et sans doute elle abandonnerait son corps, si le dépit et la vengeance, y venaient au secours. Chose étrange que l'amour n'y trouve point de place ! O crédule ! pourquoi te précipites-tu si tôt et condamnes si légèrement celle de qui la chasteté ne peut-être souillée ni par ta crédulité ni par la médisance ?
Lyndorac, saisi de jalouse rage, sent en même temps que son bon honneur s'évanouit et que la belle clarté qui l'éclairait est changée en ténèbres. Enfin il jure qu'il rendra sa vengeance mémorable.[485]

17) L'appétit ambitieux de se voir le chef orné d'une couronne, lui dorant la pilule du remord de conscience, s'il luy en restoit, se porte à commettre cet acte plus que barbare […] il les servit d'un metz de cruauté plus qu'inhumain : car il les poignarda tous deux sans que le naturel ny le sang eussent pouvoir d'amolir son malheureux courage.[486]

---

[483] Lever, Maurice. *Canards sanglants. Op.cit.,* p.23.
[484] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire IX, p.246-247.
[485] *Idem,* histoire IV, p.145.
[486] Malingre, Claude. *Histoires tragiques de nostre temps: Dans lesquelles se voyent plusieurs belles maximes d'Estat & quantité d'exemples fort memorables, de constance, de courage, de generosité*.*Op.cit.*, histoire XVI, p.488.

On remarquera que ces intrusions discursives altèrent le rythme du récit en marquant des pauses désagréables pour le lecteur aux moments intenses de la narration qui s'en trouve parasité. La lecture nécessite, en outre, une double opération mentale de va et vient entre le discours citant eu présent et le discours cité au passé. Il est possible également que ces « rappels à l'ordre moral » veuillent empêcher le lecteur de tomber dans le plaisir seul de la lecture, ce que note Jean Fabre à propos de Jean-Pierre Camus:

> Le récit ou plutôt le « spectacle » d'actions généralement horrible alterne avec des « leçons » (au sens que la liturgie catholique donne à ce terme), des déplorations ou des homélies, dont l'auteur, le narrateur interposé ou les personnages mis en scène se répartissent la charge. Charge fort lourde et d' [une] monotonie accablante sous laquelle succomberait la patience du lecteur, si le bon évêque ne comptait sur le piquant des aventures, la férocité des machinations et surtout le déploiement de l'horreur, morale mais d'abord physique, pour réveiller son attention.[487]

Les représentations exacerbées de la violence et du détail horrible (voir chapitre II, C.) participent tout à la fois du fait divers, de l'anecdote et de la chronique. La morale aux allures de confession vient comme pour rappeler au lecteur qu'il lui a été conté l'horreur et le péché sans autre intention que de le haïr. Sa place n'est pas fixe au sein du discours mais intervient de façon ponctuelle ou répétitive, sans être annoncée, et « ponctue » un épisode du récit, dont la restitution est exprimée par une gêne visible du narrateur. Intrusion du discours au sein du récit, marqueur d'embrayage pour conter le crime à suivre ou indice de débrayage pour établir un bilan du massacre précédent, le discours moralisateur est le lieu où le narrateur s'exprime tant pour soulager sa conscience que pour délivrer un véritable discours de complainte sur la décadence du siècle.

Ainsi, à partir des différentes étapes du récit tragique étudiées, la structure du récit tragique se comprendrait par ce que nous pouvons appeler le « schéma du sablier »:

MORALE NON ANCREE (OUVERTURE)

MORALE ANCREE (EMBRAYAGE)

[487] Fabre, Jean. « Sade et le roman noir ». Paris : Armand Colin, 1968, p.264.

Récit sanglant

MORALE ANCREE (BILAN)

MORALE NON ANCREE (CLOTURE/PRIERE)

Le discours moral, partant d'un constat extérieur au récit, se recentre progressivement vers celui-ci jusqu'au massacre lui-même, apogée du récit sanglant ; puis la narration « s'évase » à nouveau après l'exécution du coupable jusqu'à réadopter une distance avec le récit et conclure de manière générale sur celui-ci.

L'exemple suivant[488] présente la première phase d'évolution du récit tragique (en forme de pyramide inversée) et en décompose les différentes parties.

Etape 1 : (Morale non ancrée)	L'impatience et le désir ôtent entièrement le jugement à l'homme. Le désir de vengeance lui scille les yeux et le pousse vivement à sa volonté, sans préméditer les sinistres événements de sa fureur.
Etape 2 : (Morale ancrée)	Mais c'est chose étrange à un père, poussé au cruel carnage de son propre sang.
Etape 3 : (Recentrage + récit sanglant)	Un gentilhomme du pays de Savoie, que nous nommerons Cylire […] Cependant, encore que le petit exécutait la rage de son père, et sa cruelle obéissance sur le corps de la misérable fille de sa mère, faisant de son berceau un échafaud pour recevoir son sang, et une tombe pour ensevelir son corps, l'aîné redouble encore un coup de son poignard dans le blanc sein d'albâtre qui l'avait si souvent allaité.

Il est important d'insister sur la grande variété formelle de ces récits. Cette structure-modèle correspond à une majorité d'histoires tragiques et de « canards

[488] Lever, Maurice. *Canards sanglants. Op.cit.,* canard IX, p.111.

sanglants », bien que ceux-ci soient davantage « résistants » aux codes formels, mais n'est en aucun cas un « patron » systématique où chaque récit se retrouverait rigoureusement.

La deuxième phase remarquable dans la structure de ces récits est l'ouverture progressive de la narration une fois le massacre effectué :

> Que la race des mortels est sujette à des accidents divers ! La vie de l'homme est un branle perpétuel, un flot inconstant et un nuage porté au gré des vents […] Les mémoires que l'un de mes amis, curieux de recueillir les choses plus mémorables qui arrivent tous les jours m'en a donné, me l'ont appris en cette manière. Cléon, héritier d'une des familles les plus illustres de France...[489]

On constate qu'à partir de l'exclamation initiale, fortement proverbiale et donc déconcentrée de la situation d'énonciation, il s'opère un recentrement autour de la dynamique narrative du récit qui va suivre ; en effet, en ce qui concerne les actants : « mortels » → « l'homme » → « l'un de mes amis» → «Cléon ». La morale semble, ici, prétexte au récit car elle ne s'appuie pas sur des préceptes philosophiques ou religieux solides. De plus, même si celle-ci a été tronquée son volume textuel renforce cette hypothèse de discours mineur par rapport à l'ensemble.

- **en situation finale**, clôturant le récit :

> 18) *Cette dolente dame ne survécut pas longtemps à un si cher enfant. La douleur qu'elle en ressentit lui donna dans peu de jours la mort.* Dieu, juste juge des vivants et des morts, veuille traiter en l'autre vie l'âme d'Alidor plus doucement que l'amour lascif et désordonné n'a pas fait son corps et son esprit, durant le temps qu'il vivait en ce monde. [490]
>
> 19) *Michel Vaumorin est recommandable pour cette vertu, encore que la peine qu'il prit pour retirer son père du servage ne lui servit que pour le conduire au gibet. Mais il ne pensait pas que cela lui dût arriver. La justice divine n'était pas assez satisfaite, il fallait un autre supplice pour expier son obstination.* Le Ciel veuille amender les méchants et maintenir les gens de bien. [491]

[489] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire XII, p.297.
[490] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire VI, p.206.
[491] *Idem,* histoire XII, p.297.

20) *La perte a été grande à la vérité, mais nous pouvons dire que c'est un fort avertissement de la part de Dieu, qui nous donne un avis grand et ample de son courroux. […]* Cependant, venons tous à une bonne reconnaissance de nous et de nos péchés, et compatissant à la perte de nos frères, prions le bon Dieu qu'il lui plaise de consoler ceux qui ont fait de telles et si grandes pertes, et surtout supplions-le qu'il ait pitié de nous et de notre pauvre France, mais encore particulièrement qu'il lui plaise d'avoir l'œil de son assistance particulière sur la personne de notre roi très-chrétien, et qu'il lui plaise de bénir ses desseins et armes. Amen.[492]

En phase finale, la morale prend des allures de prière. Le narrateur se pare du costume de prédicateur et prie pour que les âmes trouvent la paix dans un monde meilleur. Ces intentions parées de la tonalité pathétique et participant du lyrisme de ces récits et dont nous avons démontré les effets[493], s'apparente au procédé rhétorique de l' « obsécration » relevé par Fabri, qu'il définit en ces termes : *prière faicte par une chose chère et qui plaist à l'auditeur, pour le commouvoir à miséricodre.*[494] Ainsi, la morale ne semble plus une sanction des actes impies mais une profession de foi pour l'avenir. Formellement, le discours moralisant est mis en relief par un décrochage énonciatif important : apostrophes : *Dieu* (extrait 18), le subjonctif présent *veuille* à valeur prophétique (extrait 19), l'impératif *prions* qui invite à la communion (extrait 20). L'ajout narratif de l'extrait 19 est très intéressant : *il fallait un autre supplice*. Le jugement très subjectif du narrateur semble renforcer la dureté de la justice divine par effet de zèle. La tournure impersonnelle : « il fallait » est particulièrement subtile dans la mesure où elle inclut la position du narrateur sans le rendre acteur. Celui-ci prend en charge moralement les faits sans les accomplir, Dieu s'en charge, omnipotent jusque dans la syntaxe. L'extrait 20 concrétise parfaitement le rôle de prédicateur dont s'affuble le narrateur, tant par sa posture énonciative que par la syntaxe employée : la formule de clôture liturgique *Amen* matérialise la nature de ce discours.

Dans son article intitulé *morale et fiction aux XVIIe et XVIIIe siècle*[495], Anne Duprat propose une logique bipolaire à la morale : l'une qui serait « externe » à la

---

[492] Lever, Maurice. *Canards sanglants. Op.cit.,* canard XXIII, p.231.
[493] Chapitre I.C.3.b.
[494] Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520). *Op.cit.,* p.170.
[495] Duprat, Anne. « Morale et fiction au XVIIe et XVIIIe siècle ». Revue Langages, Paris, avril 2002, p. 33.

logique du récit et l'autre « interne », l'une « vraisemblable » et l'autre « extraordinaire ». Les *Histoires tragiques* présentent les deux cas de figure qu'il est intéressant d'analyser. *Ainsi,* déclare-t-elle, *le premier cas qualifie une fiction « ennuyeuse », moralisante dans laquelle les événements se succéderaient de façon banale et attendue en fonction d'un code moral qui rend tous les scénarios prévisibles*[496] comme en témoignent les incises métatextuelles du narrateur :

> 21) S'il ne faut pas demeurer voisin d'un boiteux, de poeur qu'on n'apprenne à clocher auprès de luy, moins doibt-on tenir à son service serviteur ou servante de mauvaise vie et de mœurs dépravées et corrompues. Les inconveniens qui en surviennent ne te pourroient estre mieux descrits que l'histoire présente te les peindra, digne d'autant de pitié et commiseration que le faict en est deplorable.[497]
>
> 22) Mais l'amour impudique et détestable y était sans doute mêlée. L'apparence y était grande, ainsi que nous verrons par la suite de cette histoire [498]
>
> 23) L'amour […] et la douleur ne durent que l'âge de ces animaux qu'on nomme éphémères, qui ne vivent qu'un jour. L'exemple de Lydie me servira de caution. [499]
>
> 24) Vous allez voir en cet horrible spectacle, non tout à fait le banquet de Thyeste, mais quelque chose de semblable. Et vous apprendrez ici jusqu'où va la fureur d'une jalousie enragée, faisant la guerre non seulement aux vivants mais aussi aux morts.[500]

On peut constater dans ces quatre extraits, une morale implacable et attendue, qui précède un récit annoncé, sans surprise. Celle-ci jalonne le texte sans tenir compte de la situation d'énonciation. L'intention dramatique est ainsi avortée car le contenu informationnel et dramatique réside en grande part dans la morale qui se trouve en amont du récit.

La seconde perspective établie par Anne Duprat est d'envisager les récits tragiques comme *une fiction distrayante sans laquelle, la morale tenant fort peu de place, on s'attacherait au contraire à faire admirer les effets de la fortune, en*

---

[496] *Idem*, p.48.
[497] Poissenot, Benigne. *Nouvelles histoires tragiques. Op.cit.,* histoire 5, p.213.
[498] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.*, p.208, histoire VII.
[499] *Idem.,* p.306, histoire XIII.
[500] Camus, Jean-Pierre. *Les événements singuliers,* livre I, spectacle III, *Le cœur mangé,* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*. *Op.cit.,* p.259.

enchaînant les aventures de façon imprévue et pourtant rigoureuse.[501] La morale se trouve, dans ce cas, subordonnée à la logique narrative, et au déroulement du *fatum* comme en témoignent les exemples suivants :

> 25) Jamais le soleil, depuis qu'il monte sur l'horizon, ne vit tant de perfection. Mais comme les accidents humains sont divers et sujets à l'inconstante roue de la fortune, ce brave prince, digne de mourir jamais, fut un jour mis à mort par ceux à qui il avait tant de fois conservé la vie. [502]
>
> 26) Ce disant, il sort du logis de Cléophon qui s'efforce par ses prières de le retenir à dîner, mais la destiné qui veut trancher les trame de la vie est inévitable. O décrets de la fatalité, qui pourra sonder la profondeur de vos abîmes ! Nos jours sont comptés dès l'Eternité, et c'est en vain de vouloir prévenir ce qui doit arriver.[503]
>
> 27) Je ne sais mes amis, se dit-il, de quelle viande j'ai mangé. Tant y a que je me sens si échauffé que, si maintenant je rencontrais le diable, il n'échapperait jamais de mes mains que premièrement je n'en eusse fait de ma volonté. O jugement incomparable de Dieu ! A peine a-t-il achevé de proférer ces paroles qu'il aperçoit en une rue une demoiselle bien vêtue…[504]

L'emploi récurrent du discours moralisant, dans sa fonction prétexte d'unité discursive à laquelle le lecteur est habitué, semble apporter des indices concrets de réponses sur la place de la morale dans les récits épouvantables. Dans certains de ces récits, comme il a été illustré précédemment, on constate un enchainement somme toute, artificiel, dans l'articulation des événements et la représentation du retournement de situation, point de départ du récit tragique. Le discours moral ne s'apparente alors plus qu'à un trait d'esprit, ajouté pour colorer de « chrétienté » un événement inexplicable et empreint d'un *fatum* aux échos antiques certains que nous constatons à travers la récurrence prononcée de termes comme « roue de la fortune », « destinée » ou « fatalité ». S'il semble important pour le narrateur de recentrer l'explication du désastre à suivre comme la volonté de Dieu, celui-ci est moins soucieux de la logique narrative et de la crédibilité réelle de la morale auprès du lecteur ce qui invite à s'interroger sur le conflit interne du message moral.

---

[501] Duprat, Anne. « Morale et fiction au XVIIe et XVIIIe siècle ». *Op.cit.,* p.48.
[502] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire II, p.75.
[503] *Idem*., p.83.
[504] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire X, p.253.

3) Le paradoxe du discours moral

Lors des massacres, tout se brouille. Le souci pédagogique est moins éclatant.[505]

a) Aux fondements de la morale

> Il faut advouer que les accidens Tragiques et lamentables sont d'excellentes leçons à l'instruction de la vie. […] Ainsi la mesme loy qui leur deffend de sortir hors des bornes de la raison, les oblige à s'instruire par l'exemple d'autruy.[506]

Conscient des difficultés inhérentes au genre de l'histoire tragique, Jean-Pierre Camus auteur et théoricien, soulève le délicat problème du conflit moral dans la préface de son recueil d'histoires tragiques. Aux fondements, la question politique mais aussi philosophique est de rigueur et les théories de Machiavel (1469-1527) semblent avoir été adoptées par l'Eglise. Les écrits de ce théoricien et penseur italien cherchaient à redonner une force à la politique à une période qui paradoxalement en manquait mais on comprend vite qu'elle rejoint celle de la morale. Ses principes sont définis en deux versants la « *virtu* » et la « *fortuna* » : afin de prendre, conserver puis stabiliser son pouvoir dans un Etat, le Prince doit faire preuve de *virtu*, pour s'adapter au mieux aux aléas de la *fortuna*. Le rôle de la *virtu* est donc de prévoir les catastrophes et de les prévenir[507]. En promulguant les récits tragiques, l'Etat associé à l'Eglise s'adaptent alors aux circonstances exceptionnelles de l'époque. C'est ainsi plus la souplesse que la rigidité que Machiavel défend. Aussi, le plaisir morbide du lecteur pour les histoires tragiques est détourné en action contre les vices avec une morale radicale qui tombe tel un couperet au risque de paraître improbable. Les propos de Nietzsche dans son essai philosophique *Par delà le Bien et le Mal*, dont la portée dépasse les siècles, illustrent la manipulation générale opérée par le Pouvoir pour « domestiquer » les esprits : *la morale*

---

[505] Bernard, Mathilde. *Ecrire la peur à l'époque des guerres de Religion. Une étude des historiens et mémorialistes contemporains des guerres civiles en France (1562-1598).* Paris : Hermann, collection « Savoir lettres », 2010, p.149.
[506] Extrait cité par Vaucher Gravili, Anne de dans *Loi et transgression, les histoires tragiques au XVIIe siècle. Op.cit.,* p.14.
[507] Voir le *Discours politiques de Machiavel sur la première décade de Tite-Live*, III, 12.

est, dans l'Europe d'aujourd'hui, une morale de troupeau.[508] Cette « effémination » de la société que Nietzsche condamne au XIXe siècle, apparaît comme une urgence à l'époque des guerres de religions et des conflits internes à l'Etat.

Aristote et Platon, dont les théories sont habituellement adverses se rejoignent également autour d'un même questionnement : *l'éducation du futur citoyen peut-elle s'appuyer sur la fiction poétique ?*[509] Comment est-il possible pour ces auteurs d'associer message chrétien de tempérance, de pardon et de culpabilité[510] et plaisir coupable lié à la jouissance du malheur d'autrui ainsi qu'à la description de sa déchéance ? C'est ce sur quoi s'interroge également Thierry Pech qui en déduit que *le spectacle du vice, parce qu'il effraie, est plus profitable que celui de la vertu*.[511] Aussi, *il n'y aurait pas loin du « delict » d'un spectacle tragique aux délices d'une jouissance morbide, si les conteurs n'interposaient pas là une visée morale*.[512]

Les critiques issus du mouvement structuraliste ou apparentés, comme Anne de Vaucher Gravili, ont très vite compris le double discours problématique entretenu par la morale : *ce sont des histoires de fait divers destinés à informer mais surtout à divertir.*[513] Cette double exigence, pourrait être tout à fait anodine, si, comme l'a relevé cette auteure critique, les normes auxquelles obéit l'histoire tragique n'étaient pas si paradoxales sans leurs intentions propres à savoir : 1) « volages résolutions » 2) faire une œuvre morale dans le seul but d'exercer les lecteurs à la vertu, surtout ceux qui sont le moins enclins.[514] : *Si Argentine fut confuse, si elle souhaita que les montagnes*

---

[508] Nietzsche, Friedrich. *Par delà le Bien et le Mal : prélude à une philosophie de l'avenir.* Paris : Editions L'Harmattan, 2006, p.143.
[509] Noille-Clauzade, Christine. *La rhétorique et l'étude des textes. Op.cit.,* p.25.
[510] Karine Savary et Amélie Masson-Labonté de l'université de Sherbrooke constatent que les personnages dans ces récits sanglants possèdent : *Certains péchés capitaux, qui font partie des premiers dogmes chrétiens et qui ont été réaffirmés par Saint-Thomas d'Aquin dans sa* Somme *théologique (la luxure, l'avarice, l'orgueil, la gourmandise, la colère).* http://pages.usherbrooke.ca/ctrhus/index.php?id=11&tx_ttnews[tt_news]=21&tx_ttnews[backPid]=9&cHash=bbd26bb0bb.
[511] Pech, Thierry. *Conter le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme : les histoires tragiques (1559-1644). Op.cit.,* p.85.
[512] *Idem,* p.94.
[513] *Ibid.*
[514] Classification d'Anne de Vaucher Gravili dans *Loi et transgression, les histoires tragiques au XVIIe siècle. Op.cit.,* p.14.

tombassent sur elle, si sa honte fut plus grande que sa douleur, j'en laisse le jugement à quiconque lira cette funeste rencontre.[515]

Aussi, le message moral se trouve dans de nombreux cas biaisé par le discours insidieux du narrateur qui constitue une troisième voie de conscience au texte (en plus de celle, fautive, du personnage, et impersonnelle du discours moralisant) en cautionnant discrètement certaines transgressions qui lui semblent davantage en accord avec les lois humaines et finalement contraires à la Loi initiale, celle de Dieu :

> L'histoire de loi, à l'origine, obéit aux exigences de ce que Jolles a appelé la « morale naïve » ou « éthique de l'événement », nettement opposée à l'éthique religieuse et philosophique de l'agissement, et constituant une sorte d'anti-morale qui voit, par exemple, dans la transgression conjugale la victoire de la ruse considérée comme une forme d'intelligence pratique et « mercantile », sur la sottise, qualité négative, toujours condamnée.[516]

On peut donc constater une certaine forme de manipulation morale conduite par le narrateur. Comme le remarquent Karine Savary et Amélie Masson-Labonté, avec les « canards sanglants » on se situe bien dans un discours de *propagande*, d'endoctrinement faisant *la promotion virulente des dogmes catholiques post-tridentins.*[517] Le message moral s'en trouverait donc partiellement faussé, manipulé par une intention subrogente : supérieurement ecclésiastique ou politique rappelant la question éthique de Machiavel « La fin justifie-t-elle les moyens ? » Ces valeurs de propagande parfois violentes, parfois sournoises sont par définition, *soit une pression exercée sur l'opinion pour inculquer une doctrine, soit une stratégie de communication.*[518]

---

[515] Camus, Jean-Pierre. *Les spectacles d'horreur* (1630) dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* « Le stratagème renversé », p.314.
[516] Anne de Vaucher Gravili, dans *Loi et transgression, les histoires tragiques au XVIIe siècle. Op.cit.,* p.21.
[517] Karine Savary et Amélie Masson-Labonté, université de Sherbrooke http://pages.usherbrooke.ca/ctrhus/index.php?id=11&tx_ttnews[tt_news]=21&tx_ttnews[backPid]=9&cHash=bbd26bb0bb.
[518] Karine Savary et Amélie Masson-Labonté, université de Sherbrooke http://pages.usherbrooke.ca/ctrhus/index.php?id=11&tx_ttnews[tt_news]=21&tx_ttnews[backPid]=9&cHash=bbd26bb0bb.

b) Le rôle ambigu de l'auteur

> Les bons juges seront par là instruits de suivre le commandement de Dieu qui veut, au deuxième Lévithique, que tous sorciers soient exterminés, et ceux qui vont à eux, aux pythons, aux devins, faiseurs d'images de cire, noueurs d'aiguillettes, empoisonneurs, imposteurs et autres enchanteurs, charmeurs et magiciens, et qui s'y fient, dont il est grand foison, qu'il faut punir de peines capitales et brûler leur livres selon les lois impériales.
>
> Chacun bon chrétien pourra faire son profit de cet exemple véritable, et baissant la tête, mirer sa faiblesse et ignorance en la sagesse et miséricorde de Dieu, le suppliant d'affection de nous délivrer du malin et détourner de ses fidèles les traits de son ire.[519]

Cet excipit de « canard sanglant » illustre le rôle assez surprenant attribué au narrateur qui endosse la fonction de porte parole du message moral tout en étant en charge du récit transgressif. La véhémence des propos a de quoi inquiéter le lecteur qui s'est délecté quelques lignes plus tôt d'une jouissante description de massacre. Le retour aux règles est pour le moins sévère et entérine le discours bivocal du narrateur.

Pierre Bourdieu observe dans son ouvrage *Langage, pouvoir et symbolique*[520]*,* que *le pouvoir des mots réside dans le fait qu'ils ne sont pas prononcés à titre personnel par celui qui n'en est que le porteur*. Dès lors, il est toutefois intéressant de remarquer que les « canards sanglants », plus prolixes que les histoires tragiques, sont des œuvres anonymes. Cette particularité générique a toute son importance dans la mesure où l'on pourrait attribuer une certaine forme de hiérarchie dans le prosélytisme entre les deux genres, notamment lorsqu'on sait que les auteurs de ces récits souhaitent très largement diffuser une somme d'idées politiques et religieuses. On remarquera, en outre, que des auteurs comme Camus et Malingre bâtissent fréquemment des récits centrés sur la trahison du Prince tout en condamnant très sévèrement celle-ci[521]. Tous deux

---

[519] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.*, canard XLI, p.349.
[520] Bourdieu, Pierre. *Langage, pouvoir et symbolique.* Paris : Seuil, 2001, « Points Essais », p.163.
[521] Dans les *Spectacles d'horreur* de Jean-Pierre Camus (1630), on retiendra les histoires I : « les faux soupçons », IV : « le double traistre », IX : « la longue vengeance », XIV : « la jalouse fureur », XVII : « les trahisons renversées ». L'intégralité des vingt-neuf récits tragiques du recueil de Malingre : *Histoires tragiques de nostre temps: Dans lesquelles se voyent plusieurs belles maximes d'Estat & quantité d'exemples fort memorables, de constance, de courage, de generosité* (1641), intègre un conflit de trahison avec l'Etat ou l'Eglise et illustre ainsi les tensions de l'époque.

appartiennent à l'époque des deux Régences (Marie de Médicis, Anne d'Autriche) où la rébellion des seigneurs face à l'autorité monarchique fait partie du paysage politique. Il est donc impératif pour le discours moral qui est issu de ces récits d'intégrer le rétablissement des valeurs garantes de la stabilité politique du pays. En effet, la « pyramide des valeurs morales » doit être rétabli et servir de modèle :

> Chez tous les auteurs d'histoires tragiques apparaît donc au premier plan de lien d'appartenance qui régit les rapports humains à tous les niveaux de la société en une pyramide hiérarchique inébranlable: tous les hommes appartiennent à Dieu, les sujets à leur Prince naturel, les enfants à leur père, les valets à leur maitre et les individus en général à la collectivité.[522]

En outre, deux paramètres historiques prennent place dans la réalisation des récits sanglants à la fin du XVIe siècle : l'innovation technologique majeure qu'est l'imprimerie et qui facilite une large diffusion des idées, mais aussi la question de *l'écrivain face au déclin des valeurs communes*[523] mais aussi *de l'ordre social et de la fin de la « nouvelle » héritée de la tradition médiévale.*[524] Le paradoxe naît alors du fait que l'auteur, homme du monde et de son époque, doit réussir à conjuguer le plaisir de la lecture et le goût pour ce qui est en vogue avec la rectitude du discours moral dont il est la voix. C'est pourquoi, il est possible de constater une *antithèse irréductible entre apparence et substance.*[525] Face au poids de la tradition et des superstitions régionales, *il n'est pas rare* (…) *de rencontrer, sous la plume de ces écrivains qui se réclament de l'orthodoxie la plus rigoureuse, des termes comme fortune, sort, astre et destin pour désigner tout ce qui reste du domaine de l'inexplicable*[526] créant ainsi tout le poids du paradoxe moral. Ainsi, *la démission de la raison s'impose fréquemment pour trancher les incertitudes et faire surgir la vérité*.[527] L'auteur constate, en effet, par lui-même face à l'expérience du récit, les limites d'une propagande effrénée, éloignée de la diversité

---

[522] Vaucher Gravili, Anne de. *Loi et transgression, les histoires tragiques au XVIIe siècle. Op.cit.,* p.33.
[523] Pare, François. *Formes du récit dans les* Nouvelles histoires tragiques *de Bénigne Poissenot.* Dans *Ecrire et conter : mélanges de rhétorique et d'histoire littéraire du XVIe siècle offerts à Jean-Claude Moisan*. Laval : P.U.L., 2003, p.108.
[524] *Idem.*
[525] Vaucher Gravili, Anne de. *Loi et transgression, les histoires tragiques au XVIIe siècle. Op .cit.*, p.52.
[526] Vaucher Gravili, Anne de. *Loi et transgression, les histoires tragiques au XVIIe siècle. Op .cit.*, p.56.
[527] Costa, John. *Le Conflit moral dans l'œuvre romanesque de Jean-Pierre Camus (1584-1652)*. New York : B. Franklin, 1975, p.5.

culturelle des mentalités en France. La « massification » idéologique dans toute sa virulence peut-elle réellement convaincre les foules ?

c) Les faillites d'un système

Un énoncé performatif est voué à l'échec toutes les fois qu'il n'est pas prononcé par une personne ayant le « pouvoir » de le prononcer.[528] Par ces propos, Pierre Bourdieu témoigne de son scepticisme quant au pouvoir de l'auteur à créer un impact concret sur les consciences, celui-ci n'étant, dans le cas de ces récits sanglants, qu'un rapporteur de l'idéologie catholique. L'échec du discours moral est étudié et démontré dans les critiques les plus récentes ; sa portée pragmatique ne fait plus illusion, alors que celle-ci était encore au centre des interrogations dans la critique des années quatre-vingt avec Anne de Vaucher Gravili ou Lionello Sozzi. Comme le démontre très justement Jean-Claude Arnould dans son excellent article *L'impasse morale des histoires tragiques au XVIe siècle*[529], il existe une *inadéquation […] entre les visées moralisatrices des recueils d'histoires tragiques et la forme qu'ils affectent.*[530] Trois points essentiels justifiant la faillite du discours moral sont sollicités par le critique : l'inadéquation originelle entre forme et intention du récit tragique, promotion involontaire de la toute-puissance divine face à la pragmatique justice humaine et assise du héros coupable qui gagne la place centrale du récit et le cœur du lecteur tout en rapprochant l'histoire tragique du genre romanesque considéré comme « dangereux » pour les esprits.

C'est, en effet, toute l'entreprise morale du genre qui s'effondre, victime de ses incohérences profondes, c'est *l'impossible articulation entre éthique et narration* qui trouve son origine *dans une déviation initiale*[531] et qui se poursuit dans l'évolution du genre au XVIIe siècle. Le dysfonctionnement initial lié à la réunion du plaisir et de l'instruction n'est pas excentrique en soi puisque la littérature depuis la tragédie grecque

---

[528] Bourdieu, Pierre. *Langage, pouvoir et symbolique. Op.cit.,* p.165.
[529] Arnould, Jean-Claude. « L'impasse morale des histoires tragiques au XVIe siècle ». Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance. 2003, n°57, p.93-108.
[530] *Idem,* p.93.
[531] Arnould, Jean-Claude. « L'impasse morale des histoires tragiques au XVIe siècle ». Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance. 2003, n°57, p.93.

a souvent sollicité ce principe permettant de faire passer les leçons dans le divertissement. Les histoires tragiques retiennent la *catharsis* de la tragédie antique mais celle-ci est *confusément perçue*[532] par les lecteurs du XVIe siècle, du fait qu'elle n'est pas théorisée mais simplement rapportée comme un outil-prétexte, garant également d'une certaine forme de noblesse, mais dont le sens profond a été détérioré par des siècles d'oubli, et que la tragédie humaniste, à la même époque, fait également dériver vers la dimension sanglante et spectaculaire. Ainsi, c'est l'association : exposition du vice et instruction morale qui est problématique dans la mesure où soigner le mal par le mal prend le risque du goût pour celui-ci. En outre, l'intention édifiante est progressivement introduite dans les déclarations d'auteurs au sein des préfaces : d'abord dans les récits de la fin du XVIe, elle devient systématique dans ceux du XVIIe siècle ce qui illustre une cristallisation des intentions. En effet, Bénigne Poissenot, auteur d'histoires tragiques le plus tardif du XVIe siècle, présente bien l'intention de corriger le lecteur dans les *liminaires* de ses *Nouvelles histoires tragiques* : *Les vices y sont blasmez, on y loue la vertu.*[533] Le procédé d'intention se poursuit au cours du siècle suivant comme en témoignent ces exemples : *il faut avouer que les accidents tragiques sont d'excellentes leçons à l'instruction de la vie. […]Ainsi, la même loi, qui leur* [les personnes enclines au vice] *défend de sortir hors des bornes de la raison, les oblige à s'instruire par l'exemple d'autrui.*[534] ; *Nous les imitons* [les bons chirurgiens] *en tirant de bons exemples des actions les plus horribles que nous fournisse le grand théâtre du monde.*[535] Et paradoxalement, les récits font encore plus étalage de la violence :

> Si tu es de ces timides Isrëlites, Lecteur qui n'avoit pas le courage de passer la Mer Rouge, à cause que ses flots qui paroissoient ensanglantez leur faisoient horreur, ne pousse point plus avant en lecture de ce Livre, qui ne te représentera que des spectacles de sang et de carnages.[536]

---

[532] *Idem,* p.95.
[533] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques* (1586). Genève : Droz, 1996, p.49.
[534] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1619). *Op.cit.,* p.35.
[535] Camus, Jean-Pierre. *Les Spectacles d'horreur où se descouvrent plusieurs tragiques effets de nostre siècle*. Paris : André Soubron, 1630, p.4.
[536] Camus, Jean-Pierre. *Les Spectacles d'horreur où se descouvrent plusieurs tragiques effets de nostre siècle*. Paris : André Soubron, 1630, p.2.

Les « canards sanglants » dépourvus d'intentions explicites, du fait de l'absence de préface et de leur anonymat, sont paradoxalement les plus engagés dans la lutte contre le vice en apparaissant comme des manifestes illustrés de l'idéologie catholique post-tridentine. Par conséquent, et il s'agit du deuxième point soulevé par J.-C. Arnould dans son article, privés de leur libre arbitre les « bons » personnages comme les « méchants » seront soumis à l'implacable loi divine qui finalement a raison de tout au terme du récit : *Les* Histoires tragiques *auront ainsi moins pour effet de dénoncer la culpabilité des méchants que de montrer l'impuissance des hommes face à des forces supérieures, dont le triomphe inévitable confirme la misère de leur condition.*[537] Les « méchants » ne seront pas suffisamment punis par le narrateur : *Je m'étonne que la justice de Dieu n'extermine le monde comme il fit du temps du déluge universel, puisque le vice y est monté en un si haut degré qu'il est impossible que la patience du Ciel le puisse plus longuement supporter*[538] et les bons timidement déplorés afin de ne pas prendre le risque de contredire la loi divine comme en témoigne ces deux excipits d'histoires tragiques: *Ce villageois qui estoit plus mort que vif d'appréhension qu'il avoit de la mort, finit ainsi la vie, et laissa la pauvre famille fort affligée. Si avant que d'agir nous songions à la fin, notre prudence nous empecheroit de mal faire.*[539] ; notons également la compassion gênée de Rosset à la fin de récit sanglant : *La fin déplorable de l'épouse de Polydore en rend témoignage* […] *comme celle de leurs enfants, qui depuis peu ont perdu la vie par une aventure digne de pitié. Je ne puis en parler sans soupir et sans larmes…*[540] Ainsi, on peut reconnaître qu'il s'agit une fois de plus d'une impasse pour le discours moral même si celui-ci parvient toutefois à sauver la « bonne foi » de ses intentions didactiques. Aussi, tous les procédés rhétoriques d'accréditation du discours sont mobilisés et tentent de se faire oublier comme semble le remarquer J.-C. Arnould : *le commentaire s'insinue discrètement dans la narration.*[541] On citera ainsi Rosset, par exemple :

---

[537] Arnould, Jean-Claude. « L'impasse morale des histoires tragiques au XVIe siècle ». *Op.cit.,* p.99.
[538] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1619). *Op.cit.,* p.353, histoire XVI.
[539] Parival, Jean-Nicolas. *Histoires tragiques de nostre temps arrivées en Hollande et Quelques dialogues françois selon le langage du temps. Op.cit.,* histoire XXI, p.67.
[540] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps*. *Op.cit.,* histoire XI, p.282-283.
[541] Arnould, Jean-Claude. « L'impasse morale des histoires tragiques au XVIe siècle ». *Op.cit.,* p.101.

> *Après s'être saisi de son âme, il lui met en tête de perpétrer un crime horrible et détestable. […]* O cruel et abominable parricide ! Serais-tu bien si dénaturé que de laver ton exécrable main dans le sang d'une personne que tu devrais racheter au prix du tien propre ? Où est la piété ? Où est la religion ? Où est la crainte de Dieu ? Mais à qui adressé-je mon discours ? A un tigre et à quelque chose encore de plus barbare ? *Durant qu'il se résout à cette exécrable exécution et qu'il en recherche un moyen plus aisé, il s'avise de le communiquer à un sien valet, homme d'aussi bonne farine que lui, et qui avait mérité cent fois le gibet pour plusieurs crimes dont il était atteint.*[542]

On notera, toutefois, que les « canards sanglants » n'entravent pas l'acte tragique par des commentaires extradiégétiques, laissant le lecteur dans la jouissance de l'instant afin de le corriger plus sévèrement dans la clausule.

Enfin, la question du héros au centre du récit tragique est essentielle. Il s'agit de l'entité narrative qui fédère toutes les attentions : celles du narrateur dont elle est l'*exemplum*, du lecteur dont elle est la source de fascination (et dans la logique du texte, le contre-modèle) mais aussi de l'Eglise pour laquelle le personnage concentre le vice à combattre tels que l'emportement, la vengeance, l'adultère… Ainsi : *que faut-il penser du héros, faut-il le plaindre ou le condamner ? Sur qui rejeter la faute de son malheur, sur ses pulsions immorales ou sur la malignité de la fortune ?*[543] J.-C. Arnould en conclue que *l'absence de péroraison, qui eût permis de fixer le sens moral et auxquelles se substituent les stases finales, ne permet pas de conclure avec certitude.*[544] Nous nuancerons la remarque quant à l' « absence de péroraison » puisque nous avons démontré plus haut (Chap. II, A, 2), qu'il existe bien une forme de péroraison dans les histoires tragiques, moins développée que l'incipit, mais dont le principal défaut n'est pas son absence mais son absence de prise de position, d'où une certaine *dilution de la moralité* voire *une incertitude morale.*[545] La transmission des valeurs éthiques et didactiques se trouve alors dissoute dans un récit où les héros coupables ne le sont pas vraiment et où leur faute est essentiellement liée à des facteurs qui les dépassent (pulsions irrépressibles) ou extérieurs (fortune défavorable). Comme le note Françoise Charpentier, à propos de la tragédie humaniste que nous pouvons ici rapprocher : *l'agent de la mort n'est pas forcément une volonté personnelle. Ce peut être un corps*

---

[542] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire XV, p.344.
[543] Arnould, Jean-Claude. « L'impasse morale des histoires tragiques au XVIe siècle ». *Op.cit.,* p.101.
[544] *Idem.*
[545] *Ibid.,* p.102.

collectif.[546] C'est pourquoi certains vices comme la jalousie ou colère sont cités, dans les récits épouvantables, comme des défauts propres aux femmes, décrites comme victimes alors de la nature de leur Sexe. De ce fait, le lecteur ne peut que partager, dans certains cas, une certaine forme de « compassion », *d'éthique active de la sympathie*[547], envers celui qui est criminel : *les subites mutations s'y voient si dru et si menu […] que le lecteur n'en peut faire lecture sans un admirable consentement de l'esprit.*[548] Ainsi, malgré la volonté des auteurs de contraindre la libre interprétation du lecteur en condamnant l'amour pétrarquiste notamment, en vogue dans les romans héroïques de l'époque, l'amplification du rôle du personnage ne cesse de croître au sein du genre, assurément à l'image du genre romanesque. La supériorité de l'histoire sur les enseignements moraux ne semble plus faire de doute, chaque auteur s'appropriant le « fardeau » du discours moral et l'intégrant au mieux à son style propre au sein du récit : Belleforest accentue la dimension spectaculaire du récit, Rosset privilégie la tension au sein de la narration avec des scènes de massacre mémorables, Camus, a recours au tableau tragique en offrant une vision picturale de la tuerie.

Dans son traité sur l'éloquence française, Guillaume Du Vair déclare : *maintenant pour persuader et contraindre par raisons l'auditeur à croire ce qu'on luy propose, ne faut-il pas necessairement estre exercé en l'art qui nous suggere les arguments ?*[549] Ce que critique Du Vair, à travers ces propos, renvoie à l'excès proprement humaniste de « l'abondance » *copia* ; « authoritez » *auctoritates* et « allegations » *citations.* Adapté au cadre des histoires tragiques, celles-ci semblent effectivement proposer au lecteur un schéma moral inspiré par l'éloquence cicéronienne, peu habile pour une correction vive et efficace des vices. Ainsi, le déséquilibre des données morales et leurs contradictions, l'instrumentalisation des récits tragiques et le *diptyque irrésolu de la misère de la condition humaine*[550] sanctionnent largement les histoires tragiques comme genre moral.

---

[546] Charpentier, Françoise. *Les débuts de la tragédie héroique : antoine de montchrestien (1575-1621). Op.cit.,* p.511.
[547] Arnould, Jean-Claude. « L'impasse morale des histoires tragiques au XVIe siècle ». *Op.cit.*, p.103.
[548] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques* (1586). *Op.cit.,* p.47.
[549] Du Vair, Guillaume. *De l'éloquence françoyse et des raisons pourquoy elle est demeurée si basse* (1590). Réédition : Slatkine, Genève, 1970, p.156.
[550] Arnould, Jean-Claude. « L'impasse morale des histoires tragiques au XVIe siècle ». *Op.cit.,* p.107.

C) Procédés discursifs et esthétiques : la description sanglante sous l'égide de la tragédie et de la peinture.

1) Principes théoriques

Précédant Jean Rousset et sa célèbre étude sur le baroque, Eugène d'Ors explique dans son ouvrage intitulé *Du baroque*[551], en 1936, que ce mouvement est avant tout *une constante de culture***.** Bien plus qu'une période artistique, c'est « un état d'esprit », qui perdure et qui n'est pas borné chronologiquement. S'il n'oublie pas l'élément historique avec les dates 1590-1660, il pense que le baroque est une constante qui répond à la *nostalgie de la vie sauvage*, et que l'on retrouve de façon très marquée dans la période romantique. Celui-ci serait la voix de l'inconscient qui proteste contre la conscience, qui est le barbare sous la culture. C'est ce principe qui semble être particulièrement exploité dans les récits sanglants de notre période : l'animalité de l'être, dans ses pulsions les plus violentes et de plus incontrôlables, « l'esprit soumis aux lois de la nature »[552]. Pourtant, il convient de ne pas oublier que le baroque est un outil de propagande politique et religieuse, lié à la Contre-Réforme, ce qui en fait un art polémique et vivant. Sa vivacité dans les histoires tragiques et les « canards sanglants » répond à la double demande de détourner le lecteur du vice et de satisfaire son plaisir avec des récits sanglants. J.-P. Camus, comme nous l'avons vu, réussit à combiner les deux en s'accommodant du goût « vicieux » et « dépravé » du lecteur pour les histoires agréables pour y incorporer des préceptes moraux et atténuer ainsi les tensions idéologiques internes au genre.

Le mouvement baroque en France naît de façon concomitante avec les guerres de Religion, dans les années 1570. L'omniprésence de la mort et le déchirement des français entre eux créent un climat d'inquiétude dans lequel va se développer la sensibilité baroque. Issu de la crise religieuse du XVIe siècle, du déchaînement de

[551] Ors, Eugenio d'. *Du baroque* [©1925, Université du Michigan]. Paris : Gallimard, 1936.
[552] *Idem,* p.155.

violence des guerres civiles, le baroque est une réponse multiforme à l'angoisse de cette période et de ce fait, renforce la dimension « négative » de cette esthétique qui s'illustre également par sa propre définition, dans la mesure où le portugais *barocco* renvoie à une forme de perle « irrégulière ». De plus, c'est aux arts plastiques que le terme s'applique primitivement pour être ensuite relégué à la littérature. La dimension visuelle et picturale occupe donc une place toute particulière que l'on retrouve largement dans les récits épouvantables, notamment et se traduit par les contrastes chromatiques, les paradoxes formels et l'exagération de la violence caractéristique du genre. L'ensemble des mentalités, sous l'impulsion des idées nouvelles de la Contre-Réforme véhiculées dans toute l'Europe par Rome, se trouvent affectées par une sensibilité nouvelle. Dès lors, on constate que l'homme baroque, dont l'*ethos* se retrouve chez les personnages mais aussi dans la figure du narrateur, a aussi changé : certes il réside dans le paraître, mais en arrière plan de la démesure et de l'ostentation, le plan tragique demeure. C'est à sa représentation visuelle que nous allons nous intéresser, ceci à travers le discours descriptif qui en prend la charge et qui s'émancipe dans la seconde moitié du XVIe siècle *par le détour de savoirs allogènes.* [Aussi,] *on aura pris soin de « napper » le texte en fondant dans le narratif,* […] *ce que l'on souhaite faire voir et savoir.*[553]

Les récits sanglants de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle présentent les caractéristiques formelles propres à ce mouvement telles que :

- La conception cyclique : le mythe de l'Eternel retour qui considère le temps comme cyclique et non linéaire. Le monde est compris comme un *perpetuum mobile* par la philosophie sceptique. Umberto Eco rappelle dans *L'œuvre ouverte*, que *le baroque s'est développé à partir de la nouvelle vision du cosmos introduit par la Révolution copernicienne*. On pourra voir, au sein du corpus, la répétition des vices et des écarts de l'homme en proie à la colère.

  Les mêmes situations de dérèglements (colère, jalousie…) se développent dans ces récits et s'y trouvent systématiquement châtiés.

[553] Simonin, Michel. « Le statut de la description à la fin de la Renaissance » dans *L'automne de la Renaissance*. *Op.cit.*, p.137-138.

- La fragilité de l'instant et de la vie : Les récits tragiques créent des situations qui basculent en quelques instants du fait de l'ethos foncièrement instable des personnages. Lorsque le paroxysme du récit est atteint et que la tension est maximale, la situation bascule et le récit tourne alors à la catastrophe tragique sous l'égide de la roue de la Fortune.

- La représentation horrible de la mort : La représentation de la mort change complètement : on passe de l'idéalisation de la Renaissance à une représentation horrible de celle-ci. L'influence du théâtre humaniste et les principes de Sénèque ont largement contribué à ensanglanter la scène et la représentation de la mort.

C'est spécifiquement sur ce dernier point et ses effets dans les récits sanglants que nous porterons notre analyse. Les travaux de Jean Rousset prendront ici tout leur sens dans la mesure où il met en relation « représentation » et « évocation » symbolique des différents composants du baroque. Or, c'est précisément sur cet aspect de fusion mentale entre ce qui est « lu », « vu » et « perçu » que se démarquent les histoires tragiques et les « canards sanglants » au sein du mouvement. Il s'agit là d'un réveil des sens opéré par la lecture, comme déclencheur d'émotions fortes au sein desquelles peur et plaisir sont étroitement liés.

Le baroque peut ainsi être évoqué par quelques mots clés :

- Instabilité, inconstance et mobilité
- Métamorphose : Jean Rousset rapproche le baroque et son désir de métamorphose de deux mythes : celui de Protée ; dieu marin, de l'Antiquité grecque, qui avait reçu de Poséidon, son père, le don de changer de forme à volonté. Mais aussi au mythe de Circé, personnage de l'*Odyssée*, magicienne qui métamorphosa les compagnons d'Ulysse en pourceaux, que Jean Rousset le justifie de la sorte :

> Protée ne pouvait manquer d'accompagner Circé ; elle trouve en lui son complémentaire; Protée opère sur lui-même ce que Circé opère autour d'elle; il est sa propre Circé, comme Circé fait du monde un immense Protée. Le magicien de soi-même et la magicienne d'autrui étaient

destinés à s'associer pour donner figure à l'un des mythes de l'époque : l'homme multiforme dans un monde en métamorphose.[554]

- La prépondérance du décor et de l'illusion : le cadre domestique dans lequel se déroulent les récits sanglants est primordiale car il crée un impact fort sur le lecteur. Barthes le justifie en ces termes : « Puisque mourir est un protocole, la victime est toujours saisie dans le décor de la vie »[555] Le narrateur, au même titre que le dramaturge, veut semer le doute et faire réfléchir sur la confusion. Il se dessine ainsi, une réflexion sur le fait que le monde est un théâtre illustrant le célèbre *topos* du *theatrum mundi,* clairement identifié et exhibé dans les récits sanglants comme en témoigne cet exemple :

Le monde est un théâtre où la nature et les éléments, par une sympathie et conformité d'humeurs et d'opérations, représentent les effets de leurs perfections et leurs prodiges de leurs impuissances. […] Mais lisant enfin dans la difformité de leur aspect, comme dans les vivants tableaux de l'ire du Ciel. […] donnons l'alarme à nos âmes et remettons nos actions dans le chemin et la dressiere de notre devoir, sous la fermeté de cette créance que le feu ne produit rien sans l'air, l'eau sans la terre, ni la terre sans l'eau, un seul sans les quatre, ni tous ensemble sans le vouloir et la prévoyance de ce grand moteur qui leur a donné l'être. [556]

- L'ostentation, reprise par Jean Rousset sous la métaphore du paon, est exhibition sanglante du massacre et relève donc de l'entité narrative qui est en charge de l'organisation de la scène. Si le personnage « furieux », en proie à la démence, se montre défiguré par la colère et l'*hybris*, la victime est elle-aussi spectacle et se fige violemment dans son sang au même titre que les victimes de la célèbre gorgone le sont par son regard mortel. Le désir est donc de faire « le théâtre le plus sanglant »[557] et « répondre au goût d'un public qui aime les émotions violentes, l'horreur spectaculaire et les actions terribles. »[558] pour répondre au

[554] Rousset, Jean. *La Littérature de l'âge baroque en France* (1989). *Circé et le Paon*. Paris : José Corti, 1953, p.22.
[555] Barthes, Roland. « Tacite et le baroque funèbre » (1959, *L'Arc*), dans *Essais critiques.Op.cit.*, p. 114.
[556] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p.164.
[557] D'Aigaliers Laudin (ou Delaudin), Pierre. *Dioclétian*, *Argument,* cité dans l'Introduction de *L'Art poëtique françois* (1597), publié sous la direction de Jean-Charles Monferran. Paris, Société des textes français modernes, 2000, p.203.
[558] *Idem*, p.202.

plaisir du spectateur. Et ce désir de « davantage ensanglanter la catastrophe de choses funèbres » exprimé par Nicolas Chrétien des Croix dans l' « Argument » *d'Albouin, ou la vengeance* (1608), caractérise le genre dramatique nouveau de la tragédie du temps qui se répercute sur la littérature tragique qui l'imite. Roland Barthes l'exprime merveilleusement en insistant sur l'importance de la dimension actuelle des représentations macabres ainsi que sur leurs modes opératoires :

> Mourir, ici, c'est percevoir la vie. D'où « le moyen à la mode », comme dit Tacite : ouvrir ou s'ouvrir les veines, faire de la mort un liquide, c'est à dire la convertir en durée et en purification : on asperge de sang les dieux, les proches, la mort est libation ; on la suspend, on la reprend, on exerce sur elle une liberté capricieuse au sein même de sa fatalité finale, comme Pétrone s'ouvrant les veines à volonté, comme Pauline, la femme de Sénèque, rescapée sur ordre de Néron et gardant ensuite pendant des années la pâleur de son visage vidé, le signe-même d'une communication avec le néant. Car ce monde du mourir signifie que la mort est à la fois facile et résistante ; elle est partout et fuit ; nul n'y échappe et pourtant il faut lutter avec elle, additionner les moyens, joindre à l'exsangue, la ciguë et l'étuve, reprendre sans cesse l'acte […] C'est peut-être cela, le baroque : comme le tourment d'une finalité dans la profusion.[559]

L'antithèse, ou la confrontation des contraires est le dernier point remarquable de ce mouvement. Comme le souligne Christian Biet : *ces récits semblent fonctionner comme une disposition esthétique et spectaculaire des transgressions possibles et s'interrogent elles-mêmes sur l'impact discursif et spectaculaire qu'elles produisent ou envisagent de produire sur des spectateurs*.[560] Les jeux chromatiques entre couleurs contraires avec toujours une prédominance du rouge sang qui souille, éclabousse les autres, est une constante. Les oppositions de lumière et d'ombre, de sentiments contradictoires des personnages représentés : la jeune fille la plus pure commettra les grandes souillures, le jeune homme le meilleur se révélera être le plus barbare etc. participent de cette création d'un effet visuel particulièrement saisissant, qu'il soit d'ordre chromatique ou narratif.

---

[559] Barthes, Roland. « Tacite et le baroque funèbre ». *Op.cit*., p.114-115.
[560] Biet, Christian. (Dir.) *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit*., p. XXVII.

Aussi, c'est autour de deux orientations stylistiques que l'étape centrale du récit épouvantable, prend forme. Il s'agit bien là du passage tant attendu par le lecteur, le point d'acmé du récit, l'instant où le récit bascule dans la tragédie, le moment où le personnage se soumet au déchainement sanglant de ses pulsions assassines et/ou vengeresses. Comme le remarque Christian Biet à propos de l'œuvre de Jean-Pierre Camus :

> Le projet de Jean-Pierre Camus est d'édifier par l'horreur. C'est ainsi que toute histoire tragique culmine dans une catastrophe particulièrement sanglante. Le narrateur insiste sur la durée et l'intensité des douleurs, sur la lenteur de la mort. Dans la perspective doloriste qui est la sienne, la libération des personnages (le pardon pour le réprouvé, la gloire pour le martyr) est fonction de leur souffrance : tantôt pénitence, tantôt sacrifice, la catastrophe finale ouvre sur le Salut.[561]

Pour ce faire, le narrateur semble opter entre deux modes opératoires : soit, cette séquence renvoie à une dynamique narrative intensifiée au cours de laquelle le lecteur assiste à un spectacle « vivant » du massacre, rythmé par une accumulation des verbes d'action, et de phrases « capricantes », complexes ou non, illustrant ainsi le propos de Barthes à propos de l'œuvre tacitéenne que l'on peut citer ici: « C'est peut-être cela, le baroque : une contradiction progressive entre l'unité et la totalité, un art dans lequel l'étendue n'est pas sommative, mais multiplicative, bref l'épaisseur d'une accélération »[562] ; soit, le temps du massacre apparaît comme une véritable « pause » narrative au sein du récit, une « scène-tableau », reposant essentiellement sur le discours descriptif, à laquelle serait conférée une forme d'autonomie narrative, insistant par là-même sur son rôle de « noyau » textuel. En effet, dans la composition narrative, ce qui précède ne fait qu'annoncer l'acte en lui-même et ce qui suit n'est que la conséquence de celui-ci.

Enfin, une analyse approfondie révèle qu'il est possible d'apporter certaines nuances stylistiques, notamment lorsque l'acte sanglant est décrit à la manière d'un tableau. En effet, si la présence et les manifestations du mouvement baroque sont indéniables, on constate que dans le détail, les auteurs usent de certaines techniques de

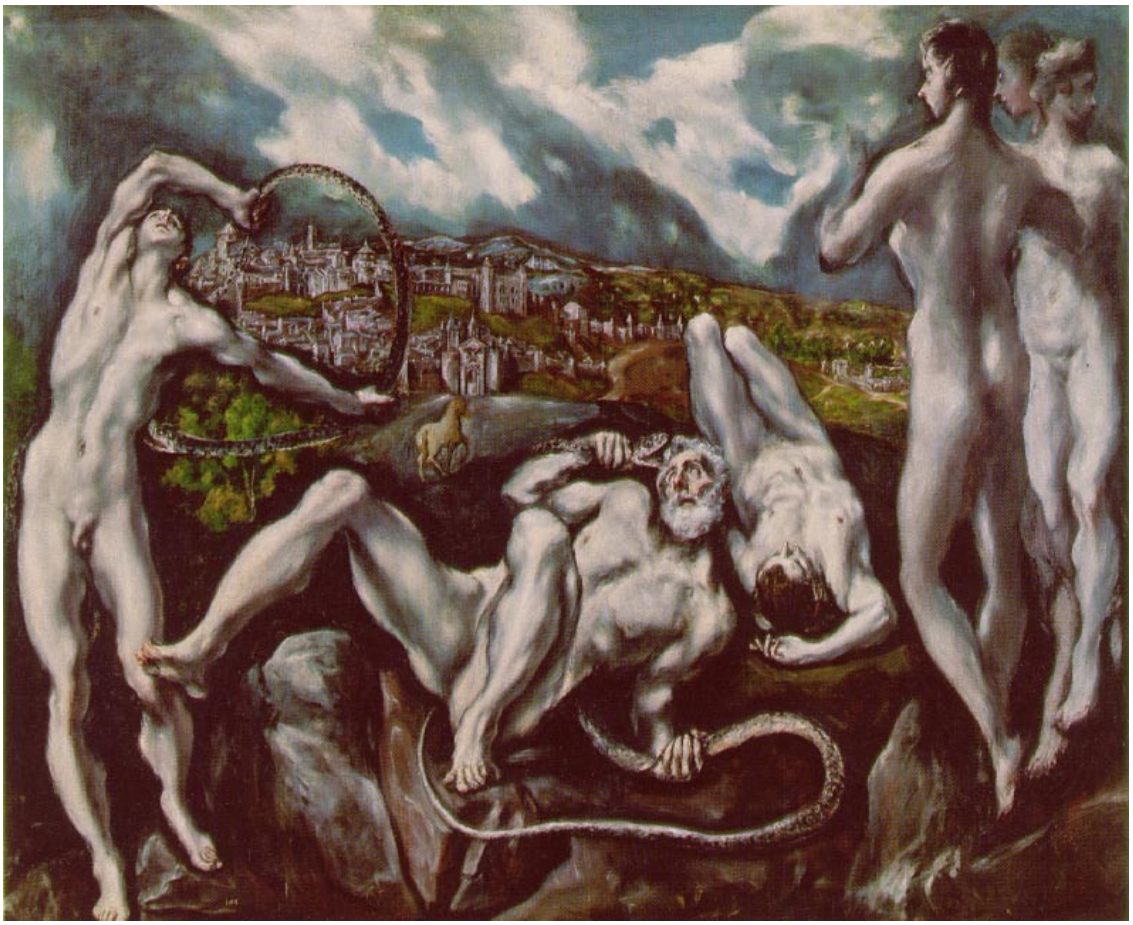
---

[561] Biet, Christian. (Dir.) *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit*., p. XXVII, p.227.
[562] Barthes, Roland. « Tacite et le baroque funèbre ». *Op.cit.,* p. 112.

retranscriptions picturales issues du maniérisme, mouvement artistique et littéraire qui, historiquement, le précède. Apparaissant comme une réaction au sac de Rome de 1527, le maniérisme est la première fracture face à l'Humanisme que le mouvement baroque poursuit et amplifie entrainé par les conflits nationaux. Aussi, les caractéristiques du courant maniériste répondent à des exigences proprement picturales, c'est pourquoi on les retrouve dans le second type de description envisagé par les auteurs de récits sanglants à savoir, la « mort-tableau ». C'est ainsi que parmi les traits formels notoires des œuvres maniéristes, on pourra relever ponctuellement au sein des histoires tragiques et des « canards sanglants » les traits suivants :

- Un espace désuni mais clos
- Une image trouble et obscure avec une prédominance pour la technique du clair-obscur.
- Une déformation et une torsion des corps, notamment la figure *serpentina* illustrant un S, comme il est possible de le retrouver dans le tableau du *Laoccon* du Gréco :

Figure 12 : La mort de Laocoon, Le Greco, 1604-1614, huile sur toile, 142×193, National Gallery of Art, Washington.



- Des tons chromatiques acides et crus, hérités de Michel-Ange et rappelant la chapelle Sixtine à Rome.
- Une recherche du mouvement, de la distorsion des corps, allant jusqu'à l'exagération (hyperboles).
- Un art dans l'utilisation des symboles mythologiques.
- Une rhétorique des contrastes (antithèses, oxymores)

Né d'une image du désastre collectif, au même titre que le baroque, le maniérisme exige la surprise, l'affolement mais aussi l'inquiétude ; principes repris par celui-ci. L'objectif étant la création d'une émotion, violente, choquante, dans les récits sanglants, c'est par la sollicitation des sensations que l'auteur maniériste cherche à rendre la stridence du son, la surprise visuelle, que l'on retrouve plus affirmée dans le mouvement baroque. Le maniérisme, dans les récits tragiques, crée la source d'inquiétude nécessaire, et choyée par le lecteur. Puisque ces récits relatent une situation narrative qui dégénère, la déformation du cadre, la création d'une angoisse montante semble propice à l'accomplissement du pacte relatif au plaisir de la lecture. Les

caractéristiques baroques, quant à elles, cristallisent le tourment par l'explosion des formes, des couleurs et des contrastes. Ainsi, que ce soit historiquement ou stylistiquement, le maniérisme préfigure la crise que le baroque illustre.

2) La représentation dynamique de la mort-spectacle

a) Etat formel d'une mort « vivante »

> Les femmes sont sans hommes et les hommes sans femmes, et [nous] sommes réduits en telle misère qu'il ne nous est pas avis que nous soyons ceux que nous étions auparavant. Le riche est maintenant pauvre, et le pauvre est encore plus pauvre, le père est sans enfants, et l'ami sans amis. Quoi ! Ceux qui sont morts ont reçu une vie en mourant, et ceux qui sont demeurés en vie endurèrent mille morts en vivant. Les plus belles lumières nous sont ténèbres, le jour nous est une nuit, la joie nous est tristesse et le repos nous est travail, le manger nous affame et le seul souvenir nous tue. En somme, notre vie n'est pas vie, mais une mort continuelle, qui sans cesse nous persécute si bien que nous sommes hors des gonds de tout espoir, et nous sommes arrivés au précipice du désespoir.[563]

Cet extrait de « canard sanglant » est très représentatif des excès du baroque funèbre lorsque le paradoxe et la confusion sont portés à leur apogée : seul survit le chaos.

Le premier « type » de mort sanglante présent dans les récits tragiques est centré sur une description que l'on peut qualifier de « vive ». Dès l'instant où le récit bascule dans l'*hybris* du personnage, on observe une sorte de frénésie phrastique qui privilégie des procédés comme l'accumulation et l'hypotaxe. Toutefois, malgré le déchaînement verbal qui s'établit dans la dynamique descriptive de la mort-spectacle auquel le narrateur semble prendre part, la mission moralisatrice ne semble pas omise, puisque celui-ci ne manque pas d'intervenir fréquemment à travers un discours, certes très conventionnel, mais qui entretient une compétence communicative avec le lecteur, pour condamner la catastrophe humaine qu'il décrit. Il pourrait s'agir d'un « dérapage discursif contrôlé » puisque la ligne directrice est, malgré tout, maintenue. Le lecteur

[563] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p.241-242.

assiste ainsi à de véritables scènes sanglantes que Roland Barthes présente de cette façon dans le cadre de son article sur Tacite et le baroque funèbre :

> Vient l'acte : cet acte est toujours absorbé dans un objet : c'est l'objet de la mort qui est là, la mort est praxis, technè, son mode est instrumental : poignard, épée, lacet, grattoir dont on coupe les veines, plume empoisonnée dont on chatouille le gosier, gaffe ou bâton dont on assomme, bourre dont se nourrit celui qui meurt de faim, couvertures dont on étouffe, roche dont on précipite, plafond de plomb qui s'écroule (Agrippine), chariot d'ordures sur lequel on fuit en vain (Messaline), la mort passe toujours ici par la douce matière de la vie, le bois le métal, l'étoffe, les outils innocents. Pour se détruire le corps entre en contact, s'offre, va chercher la fonction meurtrière de l'objet, enfouie sous sa surface instrumentale […] c'est l'objet qui se détourne un instant de sa vocation, se prête à la mort, la soutient.[564]

On observera, en effet, que le crime s'accomplit presque toujours par le biais d'un ustensile (poignard, hache…) qui est détourné de sa fonction première, mais qui sera traditionnellement sélectionné par le narrateur pour sa capacité à faire surgir l'hémoglobine des personnages et créer les fameux contrastes chromatiques qui caractérisent le style baroque des récits tragiques ou alors susciter l'effroi par les souffrances qu'il fait endurer à la victime. Dès lors, toute une symbolique se dégage derrière ce choix. En effet, le statut social des personnages, ou le type de crime relaté conditionne la nature de l'objet. L'épée reste l'objet-crime dont le « statut » est le plus élevé.

b) La mort sanglante dans la tragédie

Sa réputation au sein de la tragédie n'est plus à prouver au début du XVIIe siècle. C'est l'objet fétiche des duels, et des règlements de compte entre aristocrates (*Saül furieux, Le Cid*…). Le poignard a aussi toute son importance, on le retrouve également dans la tragédie mais dans une moindre mesure. Néanmoins, il semble avoir du succès dans le théâtre humaniste de la fin du XVIe siècle : (*Médée*, *Le Maure et le mahométiste*...) mais également dans la tragédie du siècle suivant. Il est notamment au cœur du scandale qui entache la renommée de la tragédie de Théophile de Viau *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (1623) : *Ha ! voici le poignard qui du sang de*

[564] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p.114.

son maître. S'est souillé lâchement ; il en rougit, le traître ! (Acte V, scène1). La critique véhémente de Malherbe à l'encontre de ces deux vers concerne le style trop alambiqué, visiblement trop « baroque » de la syntaxe ainsi que la personnification du poignard qu'il trouve inconvenante, ceci donnant l'illusion que celui-ci est l'acteur autonome et responsable du meurtre. Le poignard reste pourtant très prisé par les auteurs d'histoires tragiques et les « canards sanglants ». Il correspond davantage au « recentrement domestique » voulu par « l'esprit » des récits sanglants. D'autre part, on remarque que cette arme est privilégiée par la femme vengeresse et traduit le coup-bas, l'inverse, en quelque sorte, du règlement de comptes viril et frontal que peut traduire l'épée. Néanmoins, le poignard peut accentuer le geste vif et par là-même multiplier l'acte mortel ou apparaître comme un outil chirurgical pour s'acharner sur le corps de la victime. « L'objet de la mort » comme le nomme Barthes, peut être considéré comme un outil du dialogue, ou plutôt de la rupture discursive, dans la mesure où la furie du personnage dont les mots ne suffisent plus, libère son *hybris* dans un acte paraverbal fort dont seul l'instrument est capable. Les représentations picturales des massacres, inspirées des guerres de religion, sont nombreuses et sont majoritairement l'œuvre de protestants, comme en témoignent ces célèbres illustrations :

<u>Figure 13</u> : ***Massacre fait à Cahors en Quercy (19 novembre 1561)*****, d'après Jean Perrissin et Jacques Tortorel, Musée Calvin , Noyon, 1561.**

Figure 14 : Claude Dubois, *Le Massacre de la Saint-Barthélémy*, 1572-1584, Musée des Beaux-arts, Lausanne.

Les corps sont soit brûlés, soit découpés, et taillés en pièces. La seule efficacité du massacre n'explique pas cette application dans le carnage. Le raffinement dans la cruauté trouve ici ses sources dans la volonté de faire une tuerie un spectacle qui marque les esprits, un « horrible spectacle ».[565] La représentation « dynamique » de l'acte sanglant est une technique abondamment sollicitée par les auteurs de notre corpus. C'est elle qui semble illustrer au mieux le modèle de la tragédie, qui reste la référence en tant que genre littéraire « élevé » et vers laquelle les auteurs de récits sanglants ne cessent de tendre. En effet, la réussite du passage du massacre au sein du récit sanglant réside essentiellement dans la vivacité et l'enchainement des meurtres ou, si l'assassinat est unique, dans la multiplication des coups infligés à la victime. C'est à son sommet que l'auteur porte son art de la description saisissante et que l'esthétique baroque s'épanouit pleinement. La torture du corps devient jouissance et celui-ci se

[565] Bernard, Mathilde. *Ecrire la peur à l'époque des guerres de Religion. Op.cit.,* p.152.

transforme en objet ; il désacralise ainsi la mort et illustre les images encore fraîches des corps gisants des protestants dans les fosses du Louvre et dans de nombreuses villes du royaume pendant les guerres de religion. L'influence de la tragédie est manifeste. Le dernier acte de la tragédie de Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* illustre parfaitement cette violence montrée au sein d'un spectacle théâtral qui se veut ouvertement sanglant :

> Dieux ! qu'est-ce que je vois ? j'en suis trop éclairci :
> Sans doute un grand lion a passé par ici !
> J'en reconnais la trace et vois sur la poussière
> Tout le sang que versait sa gueule carnassière.
> O Ciel ! en quelle horreur enfin je suis tombé !
> Détestable, j'arrive aux traces de Thisbé !
> Ces traces que je vois, son pied les a formées,
> Et celles du lion pêle-mêle imprimées ;
> Parmi cela du sang abondamment épars.
> Ha ! je ne vois qu'horreur, que morts de toutes parts.[566]

En effet, si la mise en scène de la pièce ne laisse aucun doute quant aux moyens déployés pour représenter l'horreur, l'esthétique baroque les double d'une description littérale qui se traduit à travers le discours-même pour que l'effet soit renforcé aux yeux du lecteur. En outre, on observe chez Théophile de Viau que les meurtres ont bien eu lieu sur scène, pratique que l'esthétique classique a rejetée au motif de la bienséance, mais qui conserve, chez Racine encore toute cette violence tant dramatique, que proprement physique. On constate, par exemple, dans la scène finale de la tragédie d'*Esther*, le choix d'une représentation très crue du massacre et empreinte d'une *energeia* dramatique, comme il est possible de la trouver dans les histoires tragiques et les « canards sanglants » ; ceci renforçant davantage les liens entre les deux genres mais aussi ce goût prononcé, même à la fin du XVIIe siècle, pour les spectacles sanglants et qui se poursuit dans la première moitié du XVIIIe siècle, dans le regain d'une scène ouvertement sanglante, conception inspirée de la tragédie grecque de Sénèque. Le chevalier de Pacarony reprend, en effet, en 1739, l'argument de la tragédie de Racine, dans *Bajazet Premier*, mais montre délibérément aux spectateurs le massacre, que

[566] Viau, Théophile. *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (1623). Paris : Classiques Garnier/Poche, 2008, p.472.

Racine avait pris soin de dissimuler par bienséance. L'effet suscité est l'étalage du massacre, alors suggéré par le tragédien classique :

> Astérie
>
> Il est mort ; et de plus il est mort par tes coups.
> Après m'être assuré les moyens de le suivre.
>
> Bajazet
>
> Astérie !
>
> Astérie
>
> Oui seigneur, je vais cesser de vivre : un poison dévorant…
> Bajazet se frappant d'un poignard qu'il tenaît caché
> Et moi je la refuse. Adieu, ma fille.
> Astérie tombe morte dans les bras de sa fille
> O ciel !
>
> **Scène VII et dernière**
>
> Tamerlan
>
> Ils expirent tous deux !
> Que vois-je ! Qu'ai-je fait ! Où fuir ? Ah monstre affreux !
> Regarde les effets de ta lâche furie.
> Tout périt ; Andronic, Bajazet, Astérie ;
> Le sang de tous côtés rejaillit sur mes pas.[567]

Au regard des éléments dramatiques constitutifs de la scène finale de cette tragédie, on observe que des composants stylistiques, identiques aux récits épouvantables, et propres au baroque funèbre, parcourent cette scène : l'accumulation de meurtres, de suicides participe pleinement de la représentation dynamique du massacre ; les outils paraverbaux tels le poignard et le poison, substituent le discours funèbre : l'action du meurtre remplace ainsi le discours sur le meurtre. L'énonciation s'en trouve saisissante : *Le sang de tous côtés rejaillit sur mes pas* qui en appelle à la visualisation concrète et sanglante de la scène par le spectateur tout en conservant une dynamique phrastique grâce au procédé de l'aposiopèse : *Que vois-je ! Qu'ai-je fait ! Où fuir ? Ah monstre affreux !* qui traduit l'état d'égarement du personnage.

[567] Pacarony (dit chevalier de). *Bajazet Premier*, Paris, Prault, 1739, acte V scènes 6 et 7, p.69-70.

L'extrait suivant issu de la tragédie d'*Esther* combine lui aussi plusieurs éléments propres à la représentation spectaculaire et dynamique de l'horreur. En effet, on peut notamment y observer la simultanéité temporelle des actes de massacre qui donne l'impression d'une accumulation à la fois quantitative et spatiale. On remarque également que la symbolique religieuse de la famille est rapprochée de termes anatomiques et de leur dislocation, vision particulièrement choquante, afin que le spectateur visualise davantage la violence représentée.

> Quel carnage de toutes parts !
> On égorge à la fois les enfants, les vieillards,
> Et la soeur et le frère,
> Et la fille et la mère,
> Le fils dans les bras de son père.
> Que de corps entassés ! Que de membres épars,
> Privés de sépulture !
> Grand Dieu ! tes saints sont la pâture
> Des tigres et des léopards.[568]

Ces procédés sont également très courants dans notre corpus de récits épouvantables, où la catastrophe sanglante représente la clef de voûte tragique de la narration avec un recours prononcé pour le spectaculaire.

Ex.1 : Ne sens-tu point en ton âme les furies qui te bourellent, et un ver rongeur qui ronge ta conscience ? Mais quoi ! Ta rage n'est-elle pas encore assouvie, forcenée et poussée du démon infernal ? Tu veux jouer le pénultième acte de cette sanglante tragédie, donr la catestrophe ne sera [pas] moins horrible.
Cette mégère prend cette tête, la roule, apostrophe dessus quelques paroles qu'elle jette hors d'une voix enrouée ; après, vient aux yeux , qu'elle lui crève et tire avec la pointe du fuseau. Elle prend des tenailles avec lesquelles elle lui arrache le nez et les oreilles.[569]

Ex.2 : Ô vous qui mlirez cette tragédie ! Eh bien ! Avez-vous ouï parler de parille humanité ? La fable de Médée est-elle comparable à cette histoire non moins remplie de vérité que d'horreur ? La plainte que j'ai faite au commencement de ce récit n'est-elle pas juste ? N'est-elle pas raisonnable ? O Ciel ! […] Sitôt que cette exécrable furie eut exercé sa rage sur ce corps, elle alluma du feu, fit bouillir de l'eau dans un chaudron et puis en

[568] Racine. *Esther*, *tragédie tirée de l'Ecriture sainte* (1689), Paris, Garnier Frères, 1888, acte premier, scène 5, p.25.
[569] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p.189.

lava les membres séparés du malheureux Falante, afin d'arrêter le sang qui distillait encore des veines coupées.[570]

Ex.3 : Le mari revient durant tout ce tumulte, transi d'étonnement à ce spectacle d'horreur. La fuite des deux petits les fit juger coupables. Cherchés de tous côtés, on n'en put trouver la trace. De là à quelqies jours, leurs corps demi-grillés furent rencontrés dans le fourneau du poêle, et la mère reconnaissant qu'elle-même y avait mis feu, pensa tomber dans un désespoir si furieux que, si on ne l'eût retenue, elle se fût donné la mort.[571]

Ces trois exemples issus de la tragédie classique, et post-classique, mis en relation avec les principes de l'esthétique baroque témoignent de la pérennité, tout au long du XVIIe siècle, de ces formes de représentations sanglantes et par là-même du goût qu'ils suscitent chez les auteurs et les spectateurs pour les représentations sanglantes même dans la forme la plus « pure » de la tragédie, à travers l'exemple de Racine.

c) principes génériques de la mort « dynamique »

Comme nous l'avons observé, les histoires tragiques et les « canards sanglants » font le choix d'une écriture que l'on pourrait qualifier d' « artistique », sous l'influence du mouvement baroque. Aussi, Jean Rousset montre que cette « mort en mouvement » est ainsi destinée à introduire partout l'illusion et l'équivoque [572] en interrogeant les limites de la vie et de la mort. En outre, il apparaît que la disposition esthétique et spectaculaire des transgressions possibles interroge les récits eux-mêmes sur leur capacité à produire un impact discursif et spectaculaire sur les lecteurs-spectateurs. Aussi, comme l'étudie Christian Biet, il est possible de percevoir, à travers cet étalage visuel de massacres et de violence, « le rite sacré de la transsubstantiation, passage sacré d'une hostie à la chair, de la transformation qualitative et sacrificielle du pain en chair »[573] ceci illustrant tout à fait le message prosélyte politico-religieux lié à la Contre-Réforme. La description macabre qualifiée de « dynamique » est donc le résultat

---

[570] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps* (1619), *Op.cit.,* histoire XXII, p.471.
[571] Camus, Jean-Pierre. *Les spectacles d'horreur* (1630) dans Biet, Christian, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.*, « le jeu d'enfants », p.267.
[572] Rousset, Jean. *Circé et le Paon, la littérature de l'âge baroque en France,* Paris, José Corti, 1954.
[573] Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.,* p.XXIX.

d'une disposition de *fictions en démonstrations plus ou moins discontinues, avec des scènes fortes et des séquences pathétiques, épiques et judiciaires, pour engager le public réuni à s'émouvoir et à juger.*[574] Ainsi, dans les exemples suivants, on observe un bouleversement narratif dans le sens où il ne s'agit plus d'un récit recentré autour d'un décès sanglant, mais d'une « mort narrativisée », c'est-à-dire que le cœur du récit conditionne toutes les étapes et possèderait une autonomie relative qui le rapprocherait du fait divers pur. Certaines scènes de meurtres peuvent, effectivement, se lire de façon autonome, indépendamment de tout cadre narratif. Ainsi, dans l'histoire V des *Histoires tragiques de Belleforest*, on peut lire :

> (Violente), toute saisie d'ire, de rage et de furie, enflammée comme une Médée, lui darda la pointe de telle force contre la gorge qu'elle la perça de part en part ; (…) Violente, ayant mis fin à ce chef- d'œuvre, commanda à Janique d'allumer la chandelle et, l'ayant approchée près de la face du chevalier, elle connut soudain qu'il était sans vie. **Et lors**, ne pouvant encore repaître son cœur félon ni éteindre l'échauffé courroux qui bouillonnaît en son cœur, elle lui tira les yeux avec la pointe du couteau hors de la tête (…). **Puis**, ayant mis fin au martyre insensible des yeux, continuant sa rage, elle s'attaqua à la langue (…) **Et**, ayant séparé ce petit membre d'avec le reste du corps (insatiable en sa cruauté), elle fit avec le couteau une violente ouverture à l'estomac (…) **Puis**, acharnée sur ce corps mort comme un lion affamé sur sa proie (…) elle s'écria : « O charogne infecte qui as autrefois été organe de la plus infidèle et déloyale âme qui oncques descendit du ciel ! Or es-tu maintenant payée de desserte condigne à tes mérites. » **Puis**, elle dit à Janique : « Janique, je me sens maintenant si allégée de mon mal que, vienne la mort quand elle voudra, elle me trouvera forte et robuste pour endurer son furieux assaut. (…).

Chez Jean-Pierre Camus, presque un demi-siècle plus tard, ce procédé reste particulièrement choyé par les auteurs d'histoires tragiques et témoigne encore de la place centrale du fait divers dans les récits sanglants :

> **Un jour** que Safandin estoit allé voir la vilaine Mandrace (…) [celle-ci] se resolut de mourir et de traisner avec soy au sépulchre les enfans qu'elle avoit eus de son infidèle mary. Ayant **donc** fermé sur elle toutes les portes de la maison elle empoigne une hache destinée à fendre du bois et court après l'aisnée de ses enfans qui avoit environ huict ans. Ce pauvre garçon voyant qu'elle le poursuivoit pour le tuer s'enfuit en la cave et se cache derrière des tonneaux : cette maudite mère eut bien la patience d'allumer une lampe et de le chercher pour l'assommer. Ce petit se voyant descouvert se jette à ses pieds et tâche par ses prières et ses larmes de fléchir à compassion le cœur de cette impitoyable, luy remonstrant qu'il ne l'avoit point offensée. **Mais** cette tygresse ne se souciant ny de cris ni de larmes luy fend la teste, le met en pièces, **et puis** toute forcenée de cette

[574] Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.,* p. XLI.

> execution remonte et court après une petite fille qui n'avoit que cinq ans et la taille par morceaux. **De là**, elle va à un petit garçon qui s'estoit tapy derrière une porte, **et** luy ayant coupé le col, bat les murailles de sa teste. **En fin**, elle exerce les mesme cruautez sur un petit enfant qui dormoit en son berceau et n'avoit que six mois : pour catastrophe de ceste sanglante tragédie elle se donna d'un cousteau dans la gorge, ne mourant pas sur le champ de ce coup (…).[575]

C'est ce que l'on peut appeler une « mort narrativisée » : il s'agit d'un véritable récit qui comporte ses propres étapes de développement. Récit dans le récit, ce procédé rhétorique de mise en abyme crée une illusion narrative, motif central de l'esthétique baroque. Celui-ci est, en outre, doublé d'une accumulation narrative manifestée par les connecteurs logiques abondants et rythmant la description. C'est pourquoi, cet extrait participe également à la représentation dynamique de la mort-spectacle.

Ceci semble avoir des répercussions sur le cadre générique des récits sanglants. En effet, dans son état brut, le fait divers n'est qu'une « information monstrueuse »[576] qui se résume à la partie congrue de l'acte sanglant inséré dans un écrin narratif. Aussi, les genres de l'histoire tragique et du « canard sanglant » peuvent être considérés comme le développement narratif du fait divers tel que Barthes l'expose. Il s'agirait du passage de l' « information » à celui de la « littérature » à proprement parler, par un habile procédé rhétorique caractéristique de l'esthétique baroque, celui de la « mise en abyme ». Celui-ci permet, dès lors, de reprendre la substance informationnelle et narrativement « dynamique » d'un genre pour en créer un autre auquel il se trouve affilié.

En effet, les « canards sanglants » sont considérés par tous comme des fait divers ; Maurice Lever le premier puisqu'il rajoute en sous-titre de son ouvrage critique sur ces récits « ou la naissance du fait divers »[577]. Pourtant, on peut dire que chaque « canard sanglant » est constitué d'un fait divers « dynamique » au cours duquel un acte sanglant ou quelque chose d'extraordinaire se produit, mais qui est ceint par une enveloppe narrative, formellement protocolaire et plus « statique » liée notamment à la présence du discours moral du narrateur. En outre, le titre des « canards sanglants », que

---

[575] Camus, Jean-Pierre. *Les Spectacles d'horreur où se descouvrent plusieurs tragiques effets de nostre siècle*. Paris : André Soubron, 1630, « La Mère Médée » (spectacle 15), p.168-169.
[576] Barthes, Roland. « Structure du fait divers ». *Op.cit.,* p.194.
[577] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.*

nous avons étudiés précédemment (Chap.II, A, 1) sont les illustrations du noyau narratif dynamique que comporte le récit en synthétisant le fait divers : *Supplice d'un frère et d'une sœur décapités en Grève pour adultère et inceste, décembre 1603.* (canard VII), *Histoire tragique d'un gentilhomme savoyard, qui ayant trouvé sa femme adultère, la fit tuer par ses deux propres enfants, avec une fille qu'elle avait eue en son absence, et depuis tua lui-même ses deux enfants. Au mois de février mil six cent cinq.* (canard IX), *Histoire prodigieuse d'une jeune demoiselle de Dole, en la Franche-Comté, laquelle fit manger le foie de son enfant à un jeune gentilhomme qui avait violé sa pudicité sous ombre d'un mariage prétendu. Ensemble comme elle le fit cruellement mourir et se remit entre les mains de la justice pour être punie exemplairement, le samedi dix-neuvième jour de novembre 1608. Avec l'arrêt de la Cour du Parlement prononcé contre elle.* (canard XIII). Il s'agit de quelques exemples, mais l'ensemble des « canards sanglants » rentrent dans ce cas.

Si le principe reste identique dans les histoires tragiques, quelques nuances formelles peuvent être apportées. Le titre des récits, notamment ceux du XVIIe siècle, est beaucoup plus évasif et répond moins au « descriptif » relatif au fait divers, ceci pouvant s'expliquer par l'influence du genre romanesque et du courant précieux qui euphémise : *De la mort tragique arrivée à un seigneur de Perse pour avoir trop légèrement parlé, et de la fin lamentable se don fils voulant venger la mort de son père* (histoire II), *De l'horrible et épouvantable sorcellerie de Louis Goffredy, prêtre de Marseille* (histoire III), *De la cruelle vengeance exercée par une demoiselle sur la personne du meurtrier de celui qu'elle aimait* (histoire XIV) etc. De plus, le narrateur maintient une certaine tension tout au long du récit et de ce fait, l'acte sanglant apparaît moins factuel mais véritablement inséré dans la logique dynamique du récit même si le cadre narratif semble y préparer au lecteur.

Ne manquons pas de noter l'importante différence qu'opère Barthes entre l'assassinat politique et le fait divers. Nous avons, en effet, observé la grande prédicativité de l'acte sanglant et de son fonctionnement interne au récit. Aussi le critique déclare que :

> L'assassinat politique est donc toujours, par définition, une information partielle : le fait divers, au contraire, est une information totale, ou plus exactement immanente ; il contient en soi tout son

> savoir : point besoin de connaître rien du monde pour consommer un fait divers ; il ne renvoie formellement à rien d'autre qu'à lui-même ; bien sûr, son contenu n'est pas étranger au monde : désastres, meurtres, enlèvements, agressions, accidents, vols, bizarreries, tout cela renvoie à l'homme (…).[578]

Ceci possède toute son importance quand on voit que le premier récit des *Histoires tragiques* de François de Rosset raconte la chute du couple Concini par un coup d'état orchestré par Louis XIII dans le but de renverser le pouvoir de la Régence. L'information centrale, si importante soit-elle, est factuelle : il s'agit d'un coup d'état. Aussi, il pourrait s'agir d'un fait divers. Toutefois, d'après les propos de Barthes, il n'en est rien dans la mesure où il s'agit d'un assassinat politique. Dès lors, un lecteur « naïf » ne possédant pas les connaissances suffisantes sur l'époque et la nature du conflit pour comprendre les *imbroglii* politiques entre Louis XIII et sa mère, passerait complètement à côté du sens du récit. Il n'aurait pas les clefs cognitives suffisantes pour comprendre les tenants et les aboutissants de cet assassinat. Ce récit ne peut donc être considéré comme un fait divers.

d) Etude de cas

Les exemples suivants présentent les caractéristiques formelles d'une description dynamique, mise en spectacle. On y observe plusieurs procédés stylistiques relevant des esthétiques maniériste et baroque dont nous avons pu observer les principes précédemment. On remarque, en outre, un véritable goût jubilatoire du démembrement et un jeu certain avec le corps humain, qui se voit très clairement désacralisé : l'histoire I du recueil de Rosset (exemple 9) illustre parfaitement cette théorie : *quelques-uns* […] *se jetèrent sur cette tête séparée du corps et en jouèrent longuement à la pelote*. La propagande religieuse de la Contre-Réforme vise ainsi à détacher le lecteur de son intérêt pour le corporel, bas et matériel afin qu'il ne se concentre que sur la sauvegarde de son âme.

---

[578] Barthes, Roland. *Op.cit.,* p.195.

- Ex 1 : (…) Ce malheureux homme, incontinent égorgé sur le champ, haché et mis en pièces, dont une partie était par lui bouillie, une autre rôtie et l'autre fricassée, se repaissant, lui et les siens, de cette cruauté et en réservait quelques restes qu'il faisait manger le lendemain à la première bande de petits enfants qui se venaient jouer en son logis.[579]

- Ex 2 : (…) Ce n'est pas tout ; il lui reste encore quelque cruauté à exécuter : elle lui arrache la barbe sans lui en laisser un seul poil. Que fait-elle après ? Elle ramasse ces pièces éparses, çà et là, savoir la tête, les yeux, le nez, les oreilles, la partie des bras où étaient les mains, les jambes, les entrailles, et ensevelit toute cette charcuterie en un coin de la maison. Après, elle prend un sac et met un des quartiers dedans, et le va jeter à la rivière appelée Arvesan, et en fit de même des autres trois restants.[580]

- Ex 3 : Lors, il la mena en sa caverne, et durant les sept années qu'elle y fut, il eut six enfants d'elle, auxquels il tordait le col sitôt qu'ils étaient nés, et les pendait en un lieu haut, et puis les tirait par les pieds afin de les allonger.[581]

- Ex 4 : Ils cachent la pointe de leurs poignards dans le ventre qui les avait nourris, ils ouvrent ce qui les avait éclos, ils mettent en la tombe ce qui les avait mis au berceau, et vitement, à la nuit, ce qui les avait donnés au jour.[582]

- Ex 5: Il avait le courage de se tuer soi-même, il le tuerait en se tuant.[583]

- Ex 6 : Fleurie tire un petit couteau dont elle lui perce les yeux, et puis les lui tire hors de la tête. Elle lui coupe le nez, les oreilles et assistée du valet, lui arrache les dents, les ongles et lui sépare les doigts l'un après l'autre. (…) Enfin, après qu'elle a exercé mille sortes de cruautés sur ce misérable corps, qu'elle lui a jeté des charbons ardents dans le sein (…) elle prend un grand couteau, lui ouvre l'estomac et lui arrache le cœur qu'elle jette dans le feu qu'elle avait auparavant fait allumer dans cette salle.[584]

- Ex 7 : Ainsi que dedans la nuée le chaud et le froid avec plusieurs vents contraires commencèrent à se débattre et contrarier en son cœur.[585]

- Ex 8: Cet abominable, voyant que l'autre avait failli de le tuer et craignant d'être découvert, met la main à l'épée et en donne deux ou trois coups dans le ventre de son père. Le pauvre vieillard vomit sa vie avec son sang.[586]

- Ex 9 : 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 jetées au vent.[587]

Le tableau suivant identifie et analyse les différentes marques formelles de l'expression baroque dans sa forme macabre :

---

[579] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.*, canard XVII, p.184.
[580] *Idem,* p.189.
[581] *Ibid.*, canard IV, p.75.
[582] *Ibid.*, canard IX, p.115.
[583] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.*, canard X, p.116.
[584] Boaistuau, Pierre. *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise* (1559) *in* Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle)*. *Op.cit.,* histoire tragique XIV, p.187.
[585] *Idem*, histoire tragique V, p.57.
[586] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps*. *Op.cit.*, histoire XV, p.345.
[587] *Idem*, histoire I, p.70-71.

Exemples / Marques	1	2	3	4	5
Lexicales	**Vocabulaire Relatif à la boucherie** *égorgé* *haché* *mis en pièce* *bouillie* *rôtie* *fricassée*	**Verbes d'action** *elle arrache* *elle prend* *elle le va jeter*	**Verbes d'action** *il la mena* *il eut* *il tordait* *(il) les pendait* *(il) les tordait*	**Verbes d'action** *ils cachent* *ils ouvrent* *ils mettent*	
Syntaxiques	**Subordonnées relatives enchâssées** *Dont une partie était par lui bouillie, une autre rôtie et l'autre fricassée/ qu'il faisait manger/ qui se venaient jouer* **Périphrases verbales « dynamiques » -actancielle** *faisait manger* **-temporelle** *venaient jouer*		**Adverbes temporels *(qui traduisent la concaténation précipitée des événements)*** *Lors, durant, sitôt, et puis*	**Jeu temporel *(alternance indicatif présent = mort*** *Cachent, ouvrent, mettent en la tombe* ***//indicatif PQP = vie*** *Avait nourris, avait mis au berceau, avait donnés au jour* **Parataxe**	
Stylistiques	**Accumulation**	**Dialogisme avec le lecteur (réunion avec le lecteur dans l'horreur)** *Ce n'est pas tout* **interrogation rhétorique (ou *subjection*)**[588] *Que fait-elle après ?* **Accumulation**	**Antithèses Baroques : *Rapprochement*** ***Vie et mort*** *tordait le col sitôt qu'ils étaient nés*	**Antithèses baroque : *Rapprochement*** ***Vie et mort*** *poignards dans le ventre qui les avait nourris/* *mettent en la tombe ce qui les avait mis au berceau*	**Polyptote** *Se tuer, tuerait, se tuant*

[588] « Subjection se faict, quant a une demande l'en faict une solution et incontinent len detruict sa solution. » Dans Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520), dans Société des bibliophiles normands. Publié avec introduction, notes et glossaire, par A. Héron- Le Fèvre, 1889 pour le « Premier livre », p.165.

		la tête, les yeux, le nez, les oreilles, la partie des bras où étaient les mains, les jambes, les entrailles…			
Esthétiques	**Baroque morbide *(varietas)*** *Une partie était par lui bouillie, une autre rôtie et l'autre fricassée*	**Baroque morbide *(effets de realia : minutie chirurgicale// généralisation dégradante)*** *la tête, les yeux, le nez, les oreilles, la partie des bras // toute cette charcuterie*	**Maniérisme *(distorsion du corps humain)*** *puis les tirait par les pieds afin de les allonger.* **Baroque *roue de la Fortune (vie=>mort)***	**Baroque *roue de la Fortune (vie=>mort) Nuit//lumière***	**Baroque *Variations formelles autour de la mort***

Exemples / Marques	6	7	8	9
Lexicales	**Verbes d'action *(à l'indicatif présent)*** *Fleurie tire elle perce elle coupe elle arrache (elle) sépare elle prend elle ouvre elle jette*		**Verbes d'action** *(il) met (il) donne (il) vomit* **Champ lexical de la violence** *tuer épée coup sang*	**Verbes d'action (des bourreaux)** *(ils)Se jetèrent/ (ils) en jouèrent/ on avait allumé*
Syntaxiques	**Propositions Indépendantes juxtaposées** *Elle lui coupe le nez, les oreilles et assistée du valet, lui arrache les dents, les ongles/* **Subordonnée temporelle et adverbes de temps *(pour le rythme de la description)*** *après qu'elle a exercé mille sortes de cruautés (…), qu'elle lui a jeté/ et puis, Enfin.*	**Périphrase verbale inchoative « dynamique »** *commencèrent à se débattre*		**Voix passive (des victimes)** *(ils) furent jetés (ils) furent consumés* **Adverbes temporels *(distorsion temporelle)*** *longuement bientôt*

Stylistiques	**Hyperbole** *mille sortes de cruautés*	**Comparaison** ***(contrastive)*** *Ainsi que dedans la nuée le chaud et le froid avec plusieurs vents contraires*	**Zeugma** ***(choc visuel)*** *Le pauvre vieillard vomit sa vie avec son sang*	**Métaphore** ***(saisissante)*** *se jetèrent sur cette tête séparée du corps et en jouèrent longuement à la pelote*
Esthétiques		**Baroque** ***(rapprochement entre l'humain et la nature, vision cosmique du monde)*** *chaud et le froid /vents /en son cœur*		**Baroque morbide** ***(effets de realia : minutie chirurgicale)*** ***roue de la Fortune (vie=>mort)*** ***Le corps est un lieu de jeu avant de disparaître : pessimisme baroque***

A travers ces exemples, on décèle un certain sadisme morbide. Le narrateur prétend ne dépeindre l'horreur que pour dégoûter le lecteur et pour illustrer une justice qui punit toujours les coupables. Aussi, les récits sanglants s'intègrent complètement au cœur de la perspective baroque comme l'analyse Bernard Chedozeau :

> Les spectacles d'horreur se retrouvent dans de nombreux romans, leur expressionisme naïf cherche à faire partager imaginativement par le lecteur la force des sentiments, la violence des passions que ressentent les héros. Il s'agit de scènes qui pourraient sans difficulté être représentées sur le théâtre : combats de guerre, tortures, viols, scènes de passion, faits divers effrayants ou horribles, actes de monstres, de fous. Les personnages sont tirés des faits divers de l'époque ou de l'Histoire, et ils sont retenus pour leur caractère exceptionnel, exemplaire de la puissance du mal. Tout cela relève de ce qu'on peut appeler le baroque primaire, celui qui à la fois choqua tant et fascina ses premiers découvreurs en poésie et au théâtre, dans les années 1920-1950.[589]

e) Variations stylistiques autour de la mort baroque

La mort et ses représentations ayant une place centrale au sein du baroque « sanglant », les auteurs mettent en œuvre de nombreux procédés stylistiques illustrant l'ostentation ; le choc visuel des contrastes restant un objectif à atteindre. Ainsi, le

[589] Chedozeau, Bernard. *Le baroque.* Paris : Nathan université, 1989, p.166.

meurtre ou le suicide deviennent eux-aussi spectacles foisonnant de détails et d'images violentes. Les personnages se transforment en des corps mutilés ; ce qui est mort souille ce qui est vivant dans un joyeux festival macabre où l'on exhibe les peurs ancestrales de l'être humain ainsi que ses faiblesses afin de mieux lui faire appréhender sa propre mort et sa petitesse face à la grandeur divine : « *Leurs os et leur membres brisés offensèrent si cruellement ce renommé gouverneur que quelques-uns entrèrent bien avant dans son corps. Il était tout sanglant et tout souillé de leur sang et de leur moelle, et même, il chut à terre, évanoui.*[590]

Le personnage est ici blessé par les morceaux des corps explosés de ses victimes. Le corps dénué d'âme devient alors, une arme offensive, c'est en quelque sorte la revanche « baroque » du mort sur le vivant. La fusion des images de l'amour avec celles de la mort est particulièrement représentée. L'amour « romanesque » étant particulièrement condamné par les auteurs et la morale catholique celui-ci conduit inévitablement le personnage vers la chute et la mort comme en témoigne cet extrait :

> Elle sortit cependant de son cabinet, ayant ouï la rumeur, et alors Timante, en l'embrassant du bras gauche, commença à la caresser à coups de dague qu'il enfonçait dans son sein, et en poussant ce petit poignard, il tenaît ce discours : c'est maintenant, madame, qu'avec cette pointe je vous touche ce cœur que la pitié ne peut onques toucher, c'est ores que je le trouve sensible. La misérable jette un grand cri et avec son sang vomit son âme malheureuse. »[591]

L'amour conduisant à la mort est un des thèmes de prédilection des histoires tragiques, notamment chez Jean-Pierre Camus qui en fait son cheval de bataille. Ici encore, la personne qui n'est pas aimée devient la meurtrière. La métaphore « caresser à coups de dague » dissimule l'horreur par le contexte amoureux. De plus, un paradoxe proprement baroque surgit dans le fait que le personnage étreint celle qu'il aime en même temps qu'il la tue. Les contrastes émotifs illustrés par une esthétique du choc visuel participent également de la représentation dynamique de la mort-spectacle.

---

[590] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps*. *Op.cit.,* histoire IX, p.278.
[591] *Idem,* histoire XIX, p.426.

L'accumulation participe du procédé stylistique de l'hyperbole lorsque celle-ci frôle l'invraisemblable pour les besoins d'une narration saisissante et rythmée. Dans certains récits sanglants, il apparaît l'image d'une « hécatombe tragique » au sein de laquelle le personnage est réduit à un corps parmi d'autres qui s'entassent :

> Quand ce gentilhomme, qui ne se doutait d'aucune trahison, aperçoit Lystorac, il s'approche de lui en souriant et l'autre en même temps met la main à l'épée et la lui plante dans le corps jusqu'aux gardes. Lucemont chut à terre, privé de vie, et sa mort fut encore accompagnée de la mort de deux ou trois des siens.[592]

La tourmente funèbre du protagoniste entraîne parfois les autres personnages dans le tourbillon baroque de la mort en chaine. Ces comportements, typiquement « romanesques », du suicide, de la mort par amour sont ouvertement critiqués par le narrateur qui met en garde le lecteur tant contre les débordements violents des personnages que contre les dangers de l'amour chevaleresque qui prend ses racines chez Pétrarque dont il reprend le vocabulaire éthéré :

> Floridan passait les jours et les nuits avec tant de douleur qu'enfin, son corps ne pouvant plus supporter tant d'angoisses et étant saisi d'une violente fièvre, son âme fut contrainte d'en déloger et de payer à la nature le commun péage des mortels. […] Son père, qui sut aussitôt son trépas, ayant reconnu (mais trop tard) sa faute, en reçut un si grand déplaisir qu'il s'en mit au lit, où il mourut dans peu de jours. […] La Garde étant prêt à rendre son malheureux esprit récite publiquement sa trahison et le succès de l'aventure. […] Son fils, après son trépas, se dispose à exécuter sa volonté et se met en chemin. Mais il meurt en une hôtellerie proche de la demeure de l'évêque. En mourant, il charge son hôte d'accomplir ce qu'il n'avait pu faire.[593]

Le narrateur, omniprésent lorsqu'il s'agit de donner la leçon au lecteur, sait se faire discret pour le bon fonctionnement de la stratégie narrative. En effet, pour que le récit aboutisse à la punition systématique des « méchants » tout en donnant une vraisemblance nécessaire à son récit, le narrateur a du manipuler tant la logique de son récit que le lecteur lui-même. Les péripéties doivent être en mesure de s'enchaîner « naturellement » afin de leurrer le lecteur sur le fait que dans son quotidien le Mal finit

[592] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps*. *Op.cit.,* histoire XVII, p.377.
[593] *Idem,* histoire XIII, p.316-317.

toujours par être puni. Ainsi, il s'agit pour le narrateur de combiner le difficile exercice de manipulation insidieuse de la vérité tout en faisant croire à celle-ci. Le mouvement de la fameuse roue de la Fortune est donc faussé, et la Parque n'a plus les yeux bandés, l'illustre symbole baroque qui est exhibé dans les récits sanglants se trouve truqué dans les mains expertes du narrateur « engagé » pour la correction des moeurs. L'enchaînement des morts dans la narration traduit, en outre, la présence d'un *fatum* omniprésent qui ôte la vie des personnages selon un hasard pas vraiment objectif puisqu'il fait toujours bien les choses en tuant, par exemple, un criminel oublié de la justice. Ainsi, le narrateur s'y substitue grâce à son omnipotence et a le pouvoir à travers ces récits de recadrer ce que la justice humaine a oublié. On peut le comparer à Dieu, bien au-delà du simple point de vue omniscient. Les récits sanglants se trouvent alors fortement idéalisés en proposant des situations paroxystiques qui ne laissent aucune place à toute dissidence qui viendrait contrecarrer la morale très chrétienne et recentre par là-même, l'autorité du narrateur en tant que médiateur des justes préceptes et répond ainsi, à l'évangélisation prosélyte de la Contre-Réforme. Finalement, on peut dire que ces récits constituent une réalité supérieure : c'est tout comme si cela pouvait se produire mais en mieux grâce au prisme chrétien. Il s'agirait d'une réalité sublimée, violente dans la représentation et puissante dans le message.

> Au bruit qui retentissait par cette rue, une pauvre femme ouvrit une fenêtre pour voir le sujet du tumulte et, de frayeur, donna un si grand coup contre un pot de terre rempli d'œillets qu'il tomba du haut en bas, et en tombant, rencontra la tête de Tiepolo si rudement qu'il l'assomma. Ainsi mourut le cruel meurtrier de ses frères par la main d'une faible femme. [594]

Cet exemple de mort incongrue est assez déconcertant car le décès de Tiepolo apparaît comme une ruse narrative, un *deus ex machina* dramaturgique mis en place pour que la morale chrétienne du « méchant toujours puni » n'échappe pas au récit. Evidemment, la femme qui causa cette mort accidentelle est présentée comme « pauvre » et « faible » ce qui l'innocente immédiatement aux yeux de tous et la différencie du meurtrier en la personne de Tiepolo. La chute du pot de fleur apparaît également comme une punition qui vient du Ciel et peut-être cette femme, malgré son

[594] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps*. *Op.cit.,* histoire tragique XVIII, p.396.

geste innocent a-t-elle été guidée par la main de Dieu, ou plus certainement par celle du narrateur, pour corriger ce qui a été impuni.

3) La mort-tableau : l'unité tragique portée à son paroxysme visuel

a) Une description picturale de la violence

Le verbe et l'icône sont au service du dogme, fortement réaffirmé par le Concile de Trente ,[595] tels sont les propos très significatifs de Marc Fumaroli à propos des récits sanglants au début du XVIIe siècle qui s'illustrent également dans une *fragmentation sans fin de l'allégorie comme tableau figé dans l'horreur, comme mise en œuvre d'une ultime différence qui donne à voir un monde de ruines, et figure matériellement le corps mort et souffrant.*[596] Les auteurs eux-mêmes ont pris conscience de la puissance de ce moyen de représentation : *l'histoire perdroit toute sa grâce si les choses n'y estoyent représentées au vif et exprimées comme en un tableau, ainsi qu'elles se sont passées.*[597] Ainsi, il est possible de l'observer à travers le second état de description de l'acte sanglant, caractéristique des histoires tragiques et des « canards sanglants », ce deuxième mode de représentation est associé à l'image du « tableau sanglant ». Il fige la torpeur et privilégie les poses de personnages noyés dans leur sang ou expirant lentement, par exemple. Le narrateur peut également faire explicitement allusion à ce procédé narratif : *Ce génie infernal ou esprit mouvant à vengeance, repassant dans son souvenir (comme un tableau peint de sang) ses martyres et ses cruautés* (…).[598] L'auteur y exploite toutes les possibilités esthétiques du maniérisme et du baroque en privilégiant notamment la distorsion des corps et les jeux chromatiques saisissants. On ne peut, dès lors, que constater l'incroyable fusion entre les arts de la narration et ceux de la peinture. Aussi, si la représentation « dynamique » de la mort, comme nous l'avons vu précédemment, explicite ses références à la tragédie et plus largement au théâtre, la

---

[595] Fumaroli, Marc. *L'âge de l'éloquence: rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique.* Genève : Droz, 2002, p.10.
[596] Buci-Glucksmann, Christine. *La folie du voir.* Paris : Galilée, 2002, p.42.
[597] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques* (1586). *Op.cit.,* p.49.
[598] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p.174.

représentation « statique » de la mort s'illustre par son rayonnement dans le domaine pictural. Pourtant, comme le note Léonard de Vinci, l'auteur est plus « impotent » que le peintre à représenter la « vérité » :

> Le peintre te surpasse [poète] […] Ce serait pour la poésie une tâche longue et fastidieuse que de redire tous les mouvements des acteurs de cette guerre, avec les parties des membres et leurs ornements, alors que la peinture, achevée avec autant de rapidité que de vérité, te les met sous les yeux.[599]

Aussi, plus que jamais, l'œil du lecteur est sollicité et la tâche des auteurs tragiques est ardue afin que la description se transforme en tableau-sanglant, apothéose de l'art baroque. Anne de Vaucher Gravili déclare dans la préface aux *Histoires tragiques* de Rosset, que l'intention est bien de :

> « défrayer l'œil et l'oreille », voilà bien l'intention constante des écrivains d'histoires tragiques, l'œil surtout, principe générateur de l'imagination qui, elle-même, est le point de jonction des passions et des sens. » Dès les prologues et dans les conclusions, l'attention visuelle est sollicitée avec insistance à travers l'usage des verbes qui se réfèrent à la peinture (peindre, dépeindre, reproduire).[600]

Le langage se transforme alors en un saisissant spectacle visuel au cours duquel, l'art pictural s'invite dans la narration. Il s'agit dès lors, de rendre visible les contradictions et les excès naturels de l'Homme, toujours dans la perspective apologétique de les condamner. Le sixième récit tragique du recueil de Rosset, illustre parfaitement la combinaison des motifs narratifs et picturaux, proprement baroques. En effet, ce récit raconte comment un gentilhomme, Alidor, inconsolable après le décès de sa maitresse, fait exécuter deux portraits de celle-ci, l'un « mort », l'autre « vif », puis se retire confiner ses jours dans le désert de la Thébaïde avec ceux-ci. L'adoration de l'image, baroque, puisque la mort est autant aimée que la vie, atteint dans ce cas une dimension paroxystique qui est condamnée par le discours narrateur, celui-ci déplorant

---

[599] Vinci, Léonard de. *Le traité de la peinture (posth.1651). Vaticanus codex urbinas*, §13.
[600] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps*. *Op.cit.,* p.19.

cette « folle résolution »[601] conduisant le personnage « en ces extrémités »[602]. En effet, Si la Contre-Réforme recentre l'image et le précepte du « voir pour croire » au centre de la religion catholique, elle condamne les dérives qui s'illustrent dans l'amour « lascif et désordonné».[603] Ainsi, le narrateur met également en garde le lecteur contre les excès iconodules tout en proposant une esthétique qui séduit l'œil, tel est le paradoxe du procédé.

b) Etude de cas

Les exemples suivants présentent les caractéristiques formelles d'une description picturale : l'acte violent est recentré sur les victimes et fige la scène dans ce qu'elle dégage de plus pathétique :

- Ex 1 : Le sang innocent crie vengeance vers le Ciel longtemps après qu'il a été répandu, et d'une sanglante vie, sanglante en est la mort.[604]
- Ex 2 : Elle le prit par les pieds et l'élevant en l'air le tua, escarbouillant sa tête contre la muraille, de manière que du sang de son second fils, elle tacha et colora la muraille de la chambre maritale.[605]
- Ex 3 : Ce mystère du sang humain de l'homme frais tué, criant vengeance par ébullition qui jaillit contre le malfaiteur approchant du corps.[606]
- Ex 4 : Elle avait en outre les deux coups d'épée, six coups de ciseaux, un qui passe entre le gosier et la veine jugulaire, un autre sous la lèvre d'en bas, qui lui égratigne la langue et entre dans le palais, un au dessous du sein, passant entre deux côtes proche de l'emboiture de l'épine du dos, deux en la tête assez profonds, quantité de coups de pierre, les reins entamés fort avant du coutelas sur lequel elle était couchée lorsque la femme du bourreau la secouait pour l'étrangler. [607]
- Ex 5: Ce petit corps rendit par la bouche, et le nez, et même les yeux, beaucoup de sang bouillonnant et vermeil.[608]

---

[601] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* p.201.
[602] *Idem.*
[603] *Ibid.* p.207.
[604] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* canard X, p.120.
[605] *Idem,* canard I, p.51.
[606] *Ibid.,* canard II, p.58.
[607] *Ibid.,* canard XIX, p.197.
[608] Camus, Jean-Pierre. *L'amphithéâtre sanglant* (1630) *in* Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.,* p.246. « le témoignage du sang ».

- Ex 6 : Ils ravissent de ses lèvres rosines par force plusieurs baisers, ils découvrent son sein blanc comme lait.[609]

- Ex 7 : Il n'y a rien de si froid que cette source de tant de feux.[610]

- Ex 8 : La justice du ciel reluit avec tant d'éclat en la fin malheureuse de cet impudent adultère que les yeux qui la contemplent n'en sont pas moins éclairés qu'éblouis.[611]

Exemples / Marques	1	2	3	4
Lexicales	**Champ lexical *du sang et de la couleur rouge :*** *sang, sanglante*	**Champ lexical *de l'art pictural*** *muraille, tacha, colora* ***Dominante de la couleur rouge :*** *Sang*	**Champ lexical *de l'anatomie*** *Sang humain, homme frais, corps*	**Champ lexical *de l'anatomie et de la chirurgie*** *Gosier/ veine jugulaire/lèvre d'en bas/ le palais/ sein/côtes/emboiture de l'épine du dos/reins entamés*
Syntaxiques	**Verbes d'état *(statisme pictural)*** *A été* *est* **Valeur des temps *(présent de vérité générale)***	**Discours explicatif** *De manière que*		**Imparfait descriptif** *Avait, était couchée, secouait* **Discours explicatif *(juxtaposition, subordonnées explicatives, description progressive)*** *qui passe entre le gosier et la veine jugulaire, un autre(…) qui lui égratigne la langue et entre dans le palais*
Stylistiques	**Personnification** *Le sang innocent crie vengeance*	**Hypotypose** *escarbouillant sa tête contre la muraille*		**Hypotypose filée** *deux coups d'épée, six coups de ciseaux/ deux en la tête assez profonds, quantité de coups de pierre, les reins entamés fort avant…*

[609] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,*, canard X.p.121.
[610] Camus, Jean-Pierre. *L'amphithéâtre sanglant* (1630). *Op.cit.,* p.247. « L'intempérance précipitée ».
[611] *Idem,* p.253. « L'impudent adultère ».

Esthétiques	**Chiasme baroque** *et d'une sanglante vie, sanglante en est la mort*	**Baroque funèbre** *: **(souillure)** elle tacha et colora la muraille de la chambre maritale.*	**Baroque funèbre : *(souillure)*** *par ébullition qui jaillit contre le malfaiteur*	**Baroque funèbre : *(boucherie)***

Exemples / Marques	5	6	7	8
Lexicales	**Chromatisme *dominante rouge*** *sang*	**Chromatisme** *Rosines/blanc*		**Champ lexical *de la vue et de la lumière*** *Reluit, éclat, yeux, contemplent, éclairés, éblouis*
Syntaxiques	**Coordination** *et le nez, et même les yeux, beaucoup de sang bouillonnant et vermeil*	**Parallélisme *(de construction)*** *Ils ravissent de ses lèvres/ ils découvrent son sein*	**Négation exceptive intensive** *Rien de si…que…*	**Subordonnée consécutive *(dimension hyperbolique)*** *tant d'éclat (…) que les yeux qui la contemplent n'en sont pas moins éclairés qu'éblouis*
Stylistiques	**Hypotypose macabre** **Antithèse** *Ce petit corps/beaucoup de sang*	**Comparaison** *son sein blanc comme lait.*	**Métaphore de la méchanceté** **Synesthésie** *Froid, feux (pour parler des yeux)* **Oxymore** *Froid, feux* **Allitérations croisées (*en [S] et [F] : sifflement du serpent)*** *si froid que cette source de tant de feux*	

Esthétiques	**Baroque macabre** ***(la vie est dans la mort)*** *Ce petit corps rendit/ sang bouillonnant*		**Baroque** ***(sollicitation des sens : toucher, ouïe)***	**Baroque** ***(fascination grâce au sens de la vue)***

Comme nous avons pu le constater dans les différents exemples, le paroxysme de la description baroque est atteint non seulement dans le « figement pictural » de l'acte sanglant mais surtout dans la représentation saisissante de réalisme de celui-ci. Les procédés lexicaux renvoyant aux chromatismes baroques s'associent aux techniques stylistiques pour représenter la mort sanglante dans une vraisemblance surmontée, voire sublimée, par un auteur, mais aussi artiste dans l'association des mots, des formes et des couleurs.

c) Procédés stylistiques remarquables de la « mort-tableau »

- Chromatismes baroques

Les contrastes chromatiques des différents éléments décrits sont autant d'effets stylistiques et symboliques qui participent de la mise en scène du baroque. Les récits sanglants laissent une large place à la couleur rouge qui symbolise autant le sang des massacres que l'ardeur de la passion incontrôlable. Toutefois, il semble qu'il y ait une cohérence entre ces deux états : c'est que l'un ou l'autre conduit à la mort. Celle-ci est peinte par le narrateur dans ce qu'elle a de plus visuel et représentatif selon l'esthétique baroque :

> Il commandait à une compagnie de chevaux légers, lorsque le grand Henri fit rougir les eaux de la Dordogne de sang de ceux qui, non contents de l'avoir éloigné de la cour, lui voulait encore ôter l'espoir d'être un jour assis au trône de ses ancêtres.[612]

Dans cet exemple, la métaphore sanglante : « faire rougir » contraste avec le bleu, sous-entendu, des eaux de la Dordogne. Cette vision picturale donne à voir le mélange des deux substances. Le narrateur semble décrire Henri IV tel un artiste au combat ajoutant la couleur rouge au tableau de guerre. En outre, le sang « impur » des victimes régicides est en quelque sorte « lavé » par le fleuve.

Calliste rougit et pâlit en même temps.[613] Cet autre exemple caractéristique présente, au contraire l'ardeur de la passion mais qui est, dans une tournure parfaitement baroque, contrecarrée par l'émotion inverse, à savoir l'effroi. Les teintes mises en opposition sont le rouge et le blanc. Ce paradoxe esthétique semble parfaitement traduire l'inconstance des choses et des êtres et, dans ce cas-ci, de façon simultanée. Le narrateur présente ainsi l'homme dans ce qu'il a de plus paradoxal et de plus complexe.

Sera-t-il dit que Lyndorac, qui n'a jamais pâli pour la peur des hasards mais qui plutôt a défié tant de fois la mort, teinte de sang et d'horreur, soit maintenant si faible ? [614] Ici encore, ce sont les couleurs blanche et rouge qui sont mises en contraste. La première symbolisant la peur et la seconde le sang. Le rouge est une couleur qui semble fasciner et effrayer en même temps parce qu'elle symbolise la mort violente et renvoie aux massacres passés mais encore présents dans les esprits, des guerres de religions. Ainsi, ces contrastes chromatiques illustrent idéologiquement les forces catholiques de la Contre-Réforme opposant Bien et Mal; lumière et ténèbres. Les contrastes de couleurs aidant à la représentation, il s'agit bien de « défrayer l'œil »[615] pour atteindre l'âme.

---

[612] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps* (1619), *Op.cit.,* histoire VI, p.182.
[613] *Idem,* histoire IV, p.138.
[614] *Ibid.,* histoire IV, p.136
[615] Pierre de Nancel, dans son *Théâtre sacré* (1607), déclare : *Nous défrayons et l'œil et l'oreil des hommes…/Or nous tirons au jour ces actions sanglantes/ L'oreille et le rapport nous piquent beaucoup moins/ Que ne font pas les yeux quand ils en sont témoins*, cité par Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon. Op.cit.*, p.270.

- Les effets de *realia* au service de l'épouvantable *:* hypotypose et *ekphrasis*

Aussi, les procédés que nous avons pu observer convergent vers une représentation minutieuse, voire une accumulation des actes de boucherie, recréant une *mimésis* de l' (atroce) réalité mais intégrant également une dimension artistique ou mythique. En outre, comme le remarque Michel Simonin : *la conscience de la vanité de toute description peut prendre des allures plus rusées. L'auteur recourt alors à divers expédients rhétoriques*[616] comme la figure « plastique » de l'*ekphrasis* ou *descriptio*, caractérisée par Anne de Vaucher Gravili comme étant un « principe fondamental de la rhétorique d'imagination et d'amplification dévote expérimentées par les jésuites sous le nom de *rhétorique des peintures.* » Marc Fumaroli déclare à propos de la figure centrale dans la rhétorique des peintures, qu'est l'*ekphrasis*, qu'elle est :

> Riche en puissance, comme le miroir, de toutes les possibilités de l'imitatio Naturae : hypotypose, éthopée, topographie, narration, « charactère » ; elle peut s'accompagner d'une sorte de bande sonore qui donne une voix aux choses ou aux personnages décrits : interrogation, dialogisme, prosopopée. (…)
>
> La technique du « miroir », du « tableau », « de la peinture parlante » est empruntée aux orateurs, romanciers et apologistes de la Seconde Sophistique. L'autopersuasion des Exercices s'adresse à la volonté par la médiation de l'imagination, maitresse des passions, elles-mêmes déterminant le vouloir. Fabriquer pour « les sens intérieurs », animer de couleur, saveur, odeur et doter de parole des spectacles sacrés (…) attacher les passions et la volonté à ces spectacles plus vrais que nature (…) telle est la rhétorique des peintures.[617]

Ce type de description « plaie ouverte », violente et sanglante existait déjà dans les récits épiques[618] ; dans les récits sanglants, le contexte est ancré dans un univers

---

[616] Simonin Michel. « Le statut de la description à la fin de la Renaissance ». *Op.cit.*, p.130.
[617] Fumaroli, Marc. *L'âge de l'éloquence*. *Op.cit.*, p.678.
[618] Les chansons de gestes délivrent de nombreux exemples, dont les plus connus sont exraits de *La chanson de Roland :*

Trait Durendal sa bone espee nue,
Son cheval brochet si vait ferir Chernuble
L'elme li freint ù li carbuncle luisent,
Trenchet le quir e la cheveleure,
E si li trenchet li oilz e la faiture,
Le blanc osberc dunt la maile est menu,
Et tut le cors tresqu'en la furcheure
Enz en la sele, ki est ad or bastue,

domestique et quotidien, une telle proximité avec l'horreur terrifie le lecteur. Telle une tragédie, en relation directe avec le titre de l'œuvre, les tensions et les situations inextricables se sont nouées tout au long du récit jusqu'à arriver à un point de non-retour où seule la violence et le massacre peuvent venir à bout des pulsions. La dimension dramatique, comme il a été vu antérieurement, est omniprésente et constitue le fondement de ces récits ; concilier au sein d'histoires, mise en scène et baroque est très facile dans la mesure où, au sein de l'esthétique baroque, tout est représentation et spectacle donnant à voir. C'est pourquoi, ces scènes d'horreur possèdent une dimension fortement théâtrale :

El cheval est l'espee aresteue,
Trenchet leschine, unc n'i out quis [jointure]
Tut abat mort el pred sur l'erbe drue.

« Sa bonne espée alors Durandal il dégaine, son cheval broche, et va férir Chernuble: lui rompt le heaume où luit maint escarboucle, lui découpe le cuir avec la chevelure, et les yeux avecque les joues, et son haubert à fines mailles, le pourfend jusqu'à l'enfourchure sur la selle incrustée en or: l'acier descend jusque sur le dos du cheval dont il partage l'eschine sans y chercher le joint; monture et cavalier roulent sur l'herbe drue. » Turold (attribué à) La chanson de Roland : poëme de Theroulde, traduction de François Génin, Paris, imprimerie nationale, 1850, chant II, vers 664-674, p.111-112.

Li quens Rolans veit l'arcevesque a tere
Defors sun cors veit gesir la buele
Desuz le frunt li buillit la cervele ;

Le preux Roland voit l'archevesque à terre, les entrailles hors de son corps pendantes, et la cervelle sur son front escarbouillée. *Idem*, chant III, vers 808-810, p. 187.

mais dans aussi les romans courtois :

Mais le quatrième
Lui tranche son manteau,
Déchire sa chemise et sa chair,
Le blesse à l'épaule,
Assez pour que le sang coule.
[…]Et le sergent qui avait manqué son coup
Revient à la charge au plus tôt
Et lève sa hache de nouveau:
Il pense lui fendre la tête
De son arme jusqu'aux dents.
Celui qui bien savait se défendre
Se sert du chevalier agresseur comme d'un bouclier,
Et le sergent le frappe de sa hache
Là où l'épaule rejoint le cou,
Les séparant l'un de l'autre. Dans Chrétien de Troyes. *Le chevalier de la charrette* ou *Le roman de Lancelot* (1176-1181 ?) Dans *Romans.* Paris : Librairie générale française, 1994, v.1001 à 1018.

> Ce disant, elle se rue sur lui et à belles ongles lui égratigne tout le visage. Le misérable veut crier, mais Maubrun est là, tout prêt, qui lui met un bâillon dans la bouche. Fleurie tire un petit couteau dont elle lui perce les yeux, et puis les lui tire hors de la tête. Elle lui coupe le nez, les oreilles, et assistée du valet, lui arrache les dents, les ongles, et lui sépare les doigts l'un après l'autre. […] Enfin, après qu'elle a exercé mille sortes de cruautés sur ce misérable corps, qu'elle lui a jeté des charbons ardents dans le sein et proféré toutes les paroles injurieuses que la rage apprend à ceux qui ont perdu l'humanité, elle prend un grand couteau, lui ouvre l'estomac et lui arrache le cœur qu'elle jette dans le feu qu'elle avait auparavant fait allumer dans cette salle.[619]

L'horreur de la description réside, en partie, dans la dimension méthodique et incontrôlée du massacre organisé par les personnages ; la rhétorique argumentative aide à cela grâce à l'organisation logique de la description : « mais, et puis, enfin, auparavant ». Le narrateur accumule les techniques empruntées aux méthodes de torture et les confie dans les mains de personnages qui ont perdu la raison. De plus, l'accumulation de verbes brefs et violents : « perce ; tire ; coupe… » au sein de phrases asyndétiques accentuent l'horreur de la scène dans la précipitation des faits. De par ces exemples, on pourrait également y voir une forme de burlesque parodiant les grands romans de chevalerie dans les scènes de vengeance féminine conjointes à l'amour courtois, la jeune femme qui dégaine son « petit couteau » pour commettre des atrocités peut en être l'exemple. La littérature médiévale, outre le danger qu'elle représente aux yeux des auteurs de notre corpus en illustrant des amours excessifs, est visiblement sujette à réécriture. En effet, ce patrimoine littéraire étant bien connu du lectorat des récits sanglants, mais en même temps éculé, il est aisé pour nos auteurs de puiser dans ces motifs littéraires pour les réintroduire dans leurs histoires afin de leur conférer à certains moments une dimension épique jubilatoire pour le lecteur.

L'extrait suivant est certainement le plus célèbre du recueil de Rosset et présente une sorte de synthèse de la réussite du genre. Il décrit la scène de massacre d'une mère tuant son fils pour que l'homme dont elle s'est éprise à la folie puisse hériter de ses biens, cela, en échange d'une nuit d'amour avec lui. Le narrateur dit vouloir y dénoncer l'*hybris* de passion amoureuse entièrement déraisonnée, lascive et enchainée à la chaire. Néanmoins, la description est construite de telle sorte qu'elle étourdit le lecteur dans une curiosité du détail et un plaisir malsain de l'horreur. On ne manque pas, en outre de retrouver une convergence des esthétiques maniériste et baroque, l'une se manifestant

[619] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps*, *Op.cit.,* histoire XIV, p.336.

dans le mouvement des verbes d'action et la distorsion des corps, et l'autre dans la représentation spectaculaire et hyperbolique de la mort.

> Elle (Grabine) s'en va tout bellement au lit de Tanacre et lui dit que , s'il ne coupait pas la gorge à son fils, ils étaient sans doute perdus ; […] Tanacre, déjà possédé de l'adversaire des hommes et appréhendant l'horreur du supplice qu'il avait déjà mérité, se lève, prend un poignard, et s'approchant du lit de celui qui l'avait obligé par toutes sortes de courtoisies, enfonce sa main exécrable dans le sein de Falante. Le pauvre gentilhomme jeta un haut cri, recevant ce coup mortel, tandis que l'horreur du crime accompagnée d'une extrême ingratitude se représentant aux yeux de Tanacre, le poignard lui tomba des mains. Son visage était tout pâle, sa main tremblante, et son cœur à peine pouvait se contenir dans son estomac, tant il était pantelant. […] L'exécrable et dénaturée mère sentant que son fils n'était pas encore mort et qu'il se démenaît dans son lit, s'approche et levant le poignard qui était à terre, dit à Tanacre ces paroles : Que tu es d'un lâche et d'un faible courage ! La nature nous a fait un grand tort à tous les deux. Je devais être un homme et toi une femme. Ce disant, elle se rue sur son pauvre fils à 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. […] sitôt que cette exécrable furie eut exercé sa rage sur ce corps, elle alluma du feu, fit bouillir de l'eau dans un chaudron et puis en lava les membres séparés du malheureux Falante, afin d'arrêter le sang qui distillait encore des veines coupées. […] et puis, ayant pris un sac, elle y mis toutes les pièces de ce corps à la vue toujours de Tanacre […] qui était devenu aussi froid et aussi blanc que la neige. [620]

Ainsi, d'un point de vue esthétique, il est possible de relever les caractéristiques formelles suivantes :

Caractéristiques relevant du maniérisme	Caractéristiques relevant du baroque
Les corps en mouvement : *se lève*, *prend*, *s'approchant, enfonce*, *s'approche*, *se rue*, *le jette à terre.* Distorsion des corps : *il se démenaît dans son lit*, *renversé sur son lit.* Un espace désuni mais clos : (recentrement autour du lit) *s'approchant du lit*, *il se démenaît dans son lit*, *elle le jette à terre*, *qui s'était renversé sur son lit.* Périphrase ornementale : *Tanacre, déjà possédé de l'adversaire des hommes* (:	Illusion, apparence : *à demi-mort, la nature nous a fait un grand tort à tous les deux. Je devais être un homme et toi une femme*. Sens de la vue : *se représentant aux yeux*, *le pouvoir de regarder*, *le pouvoir de regarder*. Chromatismes baroques : *Son visage était tout pâle*, *afin d'arrêter le sang qui distillait encore des veines coupées*, *qui était devenu aussi froid et aussi blanc que la neige.*

[620] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps* (1619). *Op.cit.,* histoire XXII, p.470-471.

Satan) *qui était devenu aussi froid et aussi blanc que la neige* (: mort) Symbole mythologique : Représentation de Médée furieuse mais on peut également y voir la figure de l'horrible Grabine, femme d'Argée dans le Roland furieux de l'Arioste (chant XXI)[621]	Hyperboles : *l'horreur du crime, une extrême ingratitude, donne cent coups de poignard* Champ lexical du corps anatomique : *gorge*, *cœur, estomac, les jambes et les bras de ce misérable corps, le visage, les membres séparés sang, distillait, veines coupées.*

La figure stylistique de l'hypotypose participe de la vraisemblance générale nécessaire aux récits sanglants. Selon Bary, *cette figure consiste à faire une vive peinture des choses.*[622] Fontanier précise qu'elle peint « les choses d'une manière si vive et 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. »[623] En effet, la description minutieuse de l'acte sanglant fédère tous les autres procédés esthétiques, baroque et maniériste et rayonne de manière filée dans cet extrait. Ce procédé se situe ainsi véritablement au cœur du système descriptif car il l'oriente vers la double voie de la surprise par l'horreur mais aussi de l'adhésion face à l'effet de réel.

D'autre part, d'un point de vue syntaxique, on observe que l'extrait est fortement rythmé par des propositions juxtaposées et coordonnées (*Tanacre, déjà possédé de l'adversaire des hommes et appréhendant l'horreur du supplice qu'il avait déjà mérité, se lève, prend un poignard, et s'approchant du lit de celui qui l'avait obligé par toutes sortes de courtoisies, enfonce sa main exécrable dans le sein de Falante*) que les nombreux adverbes de temps structurent de façon progressive et éparse en même temps (*recevant ce coup mortel, tandis que*, *pas encore*, *et puis*, *sitôt que*) afin de représenter l'horreur dans toute sa globalité : temporelle et spatiale. On remarquera, en outre, la propension de l'auteur à illustrer l'attitude de Tanacre par des tournures passives

---

[621] *Par crainte du supplice infâme, il promet à Gabrine qu'il fera tout ce qu'elle veut, s'ils peuvent s'échapper en sûreté de ces lieux. Ainsi l'implacable femme cueillit de force le fruit de son désir ; puis tous deux abandonnèrent ces murs, et Filandre revint parmi nous, laissant en Grèce un souvenir infamant et honteux./Il emportait dans son cœur l'image de l'ami qu'il avait si sottement tué pour satisfaire, à son grand désespoir, la passion impie d'une Prognée cruelle, d'une Médée.*

[622] Bary, René. *La rhétorique françoise, où pour principale augmentation l'on trouve les secrets de nostre langue*. Paris : chez Pierre Lepetit, 1665, p.415.

[623] Fontanier, Pierre. *Les figures du discours* (introduction de G.Genette). Paris : Flammarion, 1968, in-8°, p.390.

(*Tanacre, déjà possédé*, *Tanacre, qui s'était renversé sur son lit, était devenu aussi froid*…) traduisant sa faiblesse devant la violence de Grabine qui, elle s'illustre principalement par des verbes d'action (*elle se rue et lui donne, elle se jette, elle prend, elle défigure*…) Enfin, on notera la représentation incroyablement matérielle, et vaine, du corps humain dans la « décomposition » de Falante. La description donne l'impression, qu'une fois la vie échappée, le corps devient un objet embarrassant, encombrant, dont il faut se débarrasser, traduisant somme toute, les principes chrétiens. Il est traité par Grabine, qui a perdu toute notion d'humanité depuis le début du récit, comme des pièces de boucherie, et le « travail » de celle-ci oscille entre grossièreté et minutie, grand et petit, ensemble et partie (*ce corps, elle alluma du feu, les membres séparés, des veines coupée, toutes les pièces de ce corps*). C'est plus particulièrement sur la violence incontrôlée et sénile de Grabine qui défigure son fils et s'acharne sur son corps alors que celui-ci est déjà mort, que porte l'horreur du passage. En effet, celui qui devait être un actant majeur, Tanacre, « déclare forfait » finalement devant la cruauté de la mère dont l'insertion du discours direct et la prise en main des opérations par celle-ci crée le pivot. Ainsi, l'amant meurtrier devient un spectateur horrifié de la scène, une sorte de mise en abyme du lecteur qui lit l'histoire. Toutefois, ceci est en mesure de créer un certain malaise voire une dimension proprement subversive dans la mesure où le spectateur s'identifierait à Tanacre dans le rejet de la situation, alors même que celui-ci reste un meurtrier consentant aux yeux de la Loi.

L'acte sanglant est donc parfaitement représenté dans la mesure où il respecte tous les préceptes attendus par le lecteur et requis par le genre. En effet, on y retrouve, la vivacité de la description qui alterne avec une minutie et une précision picturale du massacre. Le champ lexical de la violence est exacerbé et renforcé par les incises discursives du narrateur accentuant la dimension pathétique (*Le pauvre gentilhomme, extrême ingratitude, l'exécrable et dénaturée mère, cette exécrable furie…)*. Le goût de l'horreur lié à l'effroi d'une situation domestique et vraisemblable ont fait de ce récit une réussite du genre. Les verbes de mouvements en font une description « vivante » et l'introduction du lecteur dans le récit qui assiste en témoin à la scène, voire en voyeur consentant, le fait basculer du statut de lecteur à celui de spectateur, aboutissement d'une description qui se veut « picturale ». L'auteur parvient ainsi, à catalyser l'attention sur un portrait-type : celui de la « femme au négatif », « scélérate et perfide, méchante et sensuelle », il s'agit bien là de l' « inique femelle » des Ecritures. Détails

hyperboliques, énumération de verbes qui portent la violence, contraste chromatique du rouge et du blanc, *c'est le théâtre macabre où la mort devient supplice et le supplice spectacle.* Voici la mort baroque telle qu'elle est décrite par Jean Rousset.

D) Procédés syntaxiques et stylistiques relatifs à la phrase : la chute inévitable

Dans son essai consacré, Roland Barthes déclare à propos de la syntaxe du fait divers : *la phrase est simple, l'horreur globale*.[624] Il remarque ensuite, que la force du message est essentiellement liée au rapprochement de termes antithétiques ou créant une réalité saisissante voire hyperbolique. Si le principe de simplicité formelle est effectivement d'actualité dans la presse, nous l'avons vu, les genres de l'histoire tragique et du « canard sanglant » privilégient, au contraire, une syntaxe descriptive et explicative « chargée », ayant recours à l'asianisme[625] de Sénèque et à l'atticisme de Quintilien pour reprendre les termes et les formes de la rhétorique antique. En effet, nous avons pu constater, dans la syntaxe des titres, (chap. II.A.1.) que les auteurs favorisent d'emblée les constructions phrastiques complexes ayant pour objectif la présentation d'un récit clos et uni. En outre, les procédés de représentation de la mort à travers la description de l'acte sanglant, s'opèrent également par un recours assez évident à l'enchâssement des phrases complexes créant un rythme phrastique dense et soutenu, choyant la concaténation des propositions par subordination, coordination ou juxtaposition. L'asianisme pur avec son emphase et son *pathos* est caractérisé de style « enflé » par Cicéron, mais aussi « d'excès », « flamboyant d'images et de passions excessives », d'où une lourdeur verbale certaine qui s'en dégage et que l'on peut aisément vérifier à la lecture de nombreuses histoires sanglantes. Aussi, le style baroque motivé par la Contre-Réforme et ses principes d'ostension a su entretenir cet aspect formel dans notre corpus. Ainsi, reprenant les propos de A.D. Leeman, Marc Fumaroli,

[624] Barthes, Roland. « Structure du fait divers ». *Op.cit.,* p.196.
[625] Pour ces deux notions voir l'ouvrage de référence de Jean Bayet : *Littérature latine*. Armand Colin, coll. « U Littérature », « l'âge cicéronien ».

déclare que [l'asianisme] *influence sur la prose romanesque du XVIe et XVIIe siècle dut être d'autant plus vive que leur style pointu et coupé s'accordent avec les prescriptions de Quintilien sur l'art du récit*.[626]

1) Hypotaxe et effet de cause : la logique implacable des événements

Si aux yeux du lecteur, il est incroyable de voir un enfant poignarder celle qui l'a porté, autant que de voir une mère massacrer son fils pour pouvoir jouir de son amant, les auteurs des récits épouvantables tentent, par différents moyens, dont syntaxiques, de donner un sens à cette « causalité détraquée » soulevée par Barthes et propre au genre du fait divers.[627] L'abondance ou la prolifération de connecteurs logiques relève d'un procédé stylistique nommé « hypotaxe ». Il s'agit de *la prédilection pour la subordination, pour les phrases complexes enchaînant et emboîtant les subordonnées. L'hypotaxe s'oppose à la parataxe qui évite la subordination, et à l'asyndète, qui en outre supprime la coordination explicite*.[628] Le discours explicatif et plus largement, logique, tient une place de choix dans les histoires tragiques et les « canards sanglants ». Comme le note avec pertinence Jean Baudrillard :

> Le fait divers a changé de statut avec l'extension des mass media : de catégorie parallèle (venue des almanachs et des chroniques populaires) il est devenu un système total d'interprétation mythologique, réseau serré de modèles de signification auquel nul événement n'échappe.[629]

En effet, la (re)présentation des événements violents ne va pas de soi. Le narrateur a besoin de les justifier, mais aussi d'accentuer les paradoxes excessifs internes aux personnages dans le but de les condamner et d'accomplir ainsi un « parcours

---

[626] Fumaroli, Marc. *L'âge de l'éloquence: rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique. Op.cit.,* p.58.
[627] Barthes, Roland. « Structure du fait divers ». *Op.cit.,* p.199.
[628] Bergez Daniel, Geraud Violaine, Robrieux Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Paris : Nathan université, 2001, p.117-118.
[629] Baudrillard, Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972, p.216.

didactique » qui accompagne le lecteur. En effet, le contenu des récits sanglants étant « extrême » le narrateur doit constamment justifier son propos afin de témoigner qu'il est bien dans une perspective fidèle au discours de l'Eglise. Ceci naît, en réalité, d'une inquiétude morale qui consiste à donner un sens aux « calamitez »[630] afin d'expliquer le monde selon l'idéologie catholique. Il est noté à propos du procédé :

> L'hypotaxe procède d'une vision du monde spécifique à chaque auteur [ici, cette vision du monde est spécifique aux récits épouvantables]: la subordination organise les données du réel en les interprétant et en révélant explicitement cette interprétation au travers des liens subordonnants.[631]

A la frontière de la transgression, le discours explicatif, avec son outillage grammatical de liaison raisonnée entre les propositions, est de rigueur et vient guider raisonnablement le discours descriptif (violent), certes, plus attrayant, mais dont la portée est dangereuse si elle n'est pas contrôlée, c'est pourquoi, le discours explicatif peut se trouver au sein-même du discours descriptif afin de lui conférer la conduite morale attendue. L'enjeu est, d'autre part, esthétique puisqu'il s'agit de créer un récit agréable qui imite également ce que le lecteur a l'habitude de lire et faire notamment concurrence aux romans sentimentaux qui excellent dans l'art de dilater la syntaxe. Jean-Claude Arnould déclare ainsi à propos de Bénigne Poissenot qu'il lui arrive de *donner simplement plus d'ampleur à la phrase en ajoutant un synonyme ou un syntagme où cela lui semble nécessaire pour éviter que la phrase sans amplification soit trop maigre.*[632] Enfin, cette propension, remarquable chez les auteurs de récits sanglants, à systématiquement lier les événements entre eux de manière logique est une manière de rendre compte de la toute-puissance divine sur les Hommes dans la mesure où chaque acte possède une cause et une conséquence. Ceci n'est évidemment, qu'une incitation morale à peine dissimulée à suivre les préceptes de l'Eglise afin d'éviter la fin tragique des personnages qui se seraient éloignés du chemin chrétien. C'est, grammaticalement,

---

[630] Expression de Samuel Junod dans « Comment sortir du cauchemar ? Le discours de l'histoire dans les tragédies des guerres de religion ». *Op.cit.*
[631] Bergez Daniel, Géraud Violaine, Robrieux Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. *Op.cit.,* p.118.
[632] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques* (1586). *Op.cit.,* p.21.

dans l'agencement des propositions et de leur corrélation que l'impact est le plus visible.

Conduit par une logique didactico-démonstrative, le narrateur des récits sanglants déploie un ensemble de procédés formels pour parvenir au double dessein qu'il s'est fixé : instruire moralement tout en distrayant. La finalité de ces récits étant systématiquement tragique, il s'agit bien pour le narrateur, de montrer et démontrer la toute-puissance du fatum. Aussi, au-delà des logiques narratives et du discours proprement moral qui parcourent ces récits, la syntaxe elle-même s'avère être un outil efficace pour conduire insidieusement le lecteur vers une fin inévitable qui semble s'imposer d'elle-même. Intégrée au fil de la lecture, le lecteur ne peut que s'y fier puisqu'il s'agit de son unique fil conducteur. Aussi, il est possible de remarquer assez aisément la prolifération des connecteurs logiques qui relèvent cette fois-ci du mode « convaincre ». Le narrateur qui souhaite éviter les lourdeurs démonstratives pour conserver la légèreté d'une lecture « à sensations » construit son récit autour du précepte de « l'évidence » qui montrerait au lecteur que ce qui arrive dans ces récits ne pouvait fatalement qu'arriver car il s'agit bien de la « juste » conséquence des actes irresponsables et excessifs des personnages. Ainsi, la logique narrative s'impose d'elle-même et le lecteur ne peut qu'accepter une leçon qui lui semble inévitable, ce qui renforce le statut « d'écriture à dessein » de ces œuvres.

Ainsi, le discours explicatif prend toute son ampleur, et, nous allons le constater à travers le corpus d'exemples étudiés ci-après, il n'existe pas de différence syntaxique notoire entre les auteurs de la première génération et ceux considérés comme « tardifs ». En effet, le recours à l'hypotaxe est choyé et la phrase développée dans l'ensemble des récits du corpus. Dès lors, la « catamorphe » ou la précipitation inévitable des événements dans la chute tragique est rapportée en un mode opératoire syntaxique remarquable. Les quatre extraits suivants témoignent de la *copia* syntaxique visible chez les quatre générations d'auteurs d'histoires tragiques, mais aussi ceux de « canards sanglants » :

Extrait 1 : François De Belleforest (1559).

> Toutefois quant à sa vie, qu'elle était réputée tant chaste et spirituelle qu'il ne se trouvait encore aucun qui eut le bruit d'avoir fait brèche à son honneur, encore qu'elle eût été poursuivie de plusieurs. Et que c'était peu de la beauté extérieure qui apparaissait en elle, eu égard aux grâces qui se manifestaient en sa parole, **car combien qu**'elle eût été nourrie en maison bourgeoise, il y avait peu de demoiselles et dames en la ville qui la pussent égaler en vertu et gentillesse. **Car** dès ses jeunes ans elle ne s'était pas seulement adonnée à l'exercice des ouvrages de l'aiguille, propres aux filles qui tenaient son rang, mais (par je ne sais quel particulier destin) elle avait appris à lire et à écrire, où elle prenait **si** grand plaisir **qu'**elle avait ordinairement quelque livre en main, lequel elle n'abandonnaît jamais qu'elle n'eût rapporté quelque fruit.[633]

Extrait 2 : Bénigne Poissenot, (1586).

> Ne pensez, seigneur Floridanus, estre moins aymé de moy que vous m'aymez, et que je vous doive rien de retour en la fidelle et loyale amour que vous me portez. **Car** bien qu'entre nous autres femmes n'osions si librement descouvrir nos passions comme vous autres hommes, et que la honte nous soit plus familièrement qu'à vous, si ne laissons-nous d'endurer intérieurement autant voire plus que vous, le feu qui est souz la cendre n'estant moins chaud que celuy qui est ardent et embrasé. **Parquoy**, quoy que doive advenir, je vous promets foy et loyauté de mariage, et que jamais ne seray espouse d'autres que de vous, me commettant dès à présent du tout entre vos mains, comme de celuy que j'ay choisi et esleu pour mon seigneur et mary, et que je veux honorer et reverer pour tel tout le reste de ma vie ; à la charge et condition toutefois que, suivant le devoir auquel vous oblige vostre honnesteté, vous aurez en aussi grande recommandation mon honneur que le vostre propre, et ne prétendrez rien de moy que prealablement ne sois vostre femme espousée ; autrement vous chercheriez vostre malheur vous mesme, et seriez **cause que** je changerois tout mon amour envers vous en une haine irreconciliable.[634]

Extrait 3 : Jean-Pierre Camus, (1630).

> 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 la chair les autres se repaissoient par necessité, **parce qu'**on ne leur presentoit aucune autre nourriture. Celuy 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 condamnez à une si espouvantable entre-mangerie.[635]

---

[633] Belleforest, François de. *Histoires tragiques (contenant plusieurs discours mémorables, la plupart recueillis des histoires advenues de nostre temps*(1559), dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.,* histoire V, p. 47.

[634] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques* (1586). *Op.cit.***,** histoire I, p.99.

[635] Camus, Jean-Pierre. *Les Spectacles d'horreur où se descouvrent plusieurs tragiques effets de nostre siècle*. Paris : André Soubron, 1630, livre II, spectacle XX, p.470-71.

Extrait 4 : Jean-Nicolas Parival, (1656).

> Cependant le prisonnier faisoit rage ; il mettoit en pièces ses habits, se salissoit le visage, aboyait comme un chien, hurloit comme un loup et faisoit toutes les cations d'un homme enragé. Messieurs, qui croyoient qu'il avoit été offencé par ce mot, d'ennemis, veu qu'il estoit d'Autriche, et **parce qu'**il avoit jeté son argent **afin de** s'enfuir plus aysément, s'imaginoient que cette manie estoit fainte.[636]

Extrait 5 : « Canards sanglants », (1619).

> Sous cette friandise, ils se plaisaient à la compagnie de ce cruel inhumain et ne se pouvaient passer d'y aller et s'y mener l'un l'autre, comme les enfants s'adonnent volontiers d'aller en lieux où l'on leur donne quelque chose. **Si bien que** jusqu'à sept fois ils se trainent et se portent au malheur en ce maudit logis, et à toutes les fois il sut en écarter le plus beau de la compagnie pour le massacrer et le dévorer comme un loup enragé, ou pour mieux dire, un vrai et parfait loup-garou. **De telle sorte qu'**il en égorgea et dévora jusqu'à sept.[637]

A travers ces exemples hétérogènes par leurs auteurs et leurs époques, il est possible de remarquer l'abondance des phrases complexes qui les constituent. Propositions subordonnées, coordonnées, enchâssements propositionnels et juxtaposition constituent ces cinq extraits. Il a été mis typographiquement en évidence les indices grammaticaux (conjonctions de subordination, de coordination, locutions conjonctives, adverbes de phrase) qui expriment un effet de cause, de but ou de conséquence afin de rendre compte du poids de l'argumentation logique au sein des récits sanglants. Leurs auteurs témoignent ainsi, avec vigueur, d'une réelle volonté d'illustrer la force logique déployée à travers ces histoires. On constate, en outre, que le siècle qui sépare François De Belleforest de Jean-Nicolas Parival ne semble pas atteindre syntaxiquement le récit : les mêmes procédés corrélatifs sont employés et la phrase conserve toute sa vigueur logique et sa force entrainante, comme en témoignent l'ensemble des exemples cités. Ainsi, la *copia* syntaxique, lorsqu'elle illustre le rapport logique, correspondrait non pas à un fait de langue propre à l'époque mais à un fait de style caractéristique du genre. L'auteur doit en effet, constamment justifier son propos ce qui modifie le statut du récit et le fait passer de « représentation » à

[636] Parival, Jean-Nicolas. *Histoires tragiques de nostre temps arrivées en Hollande et Quelques dialogues françois selon le langage du temps.* Leyden : chez Nicolas Hercules, 1656, histoire II, p.5
[637] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* canard XVII, p.183.

« démonstration ». En effet, il s'agit pour l'auteur de démontrer que la déraison est dangereuse et conduit toujours à l'excès et à la folie, que la punition infligée aux coupables est toujours la conséquence de leurs actes répréhensibles, et que Dieu sera toujours là pour les punir. La dimension pédagogique des histoires tragiques et des « canards sanglants » apparaît donc comme la clef de voûte de l'armature syntaxique de ces récits ; il s'agit de démontrer et de convaincre.

Ainsi, la « marche tragique » du récit une fois enclenchée, et portée grâce à une syntaxe où tous les éléments semblent être des chaînons appartenant à une suite logique, ne semble s'arrêter qu'après le sacrifice d'un certain nombre de victimes, comme en témoigne l'exemple, et n'est que le prémisse du châtiment final qui attend le coupable.

> Etant arrivée, Anne lui fit grande réception, la priant venir loger en sa maison. Ce qu'elle fit, où elle séjourna quelques temps à la mauvaise heure. Car sa sœur, voyant l'heure propre à son dessein, n'oublia à lui donner le pareil breuvage qu'elle avait fait à son père. Par quoi, la bonne demoiselle, se sentant bien malade, se retira en sa maison […] Etant arrivée ne séjourna guère que la pauvre Lucienne décéda.[638]

Ainsi, tout semble mis en œuvre grammaticalement pour que rien n'altère la concaténation des événements, et ce, grâce à plusieurs procédés constituant ce qui pourrait être la « phrase tragique ». Celle-ci semble précipiter le drame par le biais d'accumulations mais intègre également les connecteurs logiques causatifs, comme nous avons pu le relever, afin de montrer que le récit est un ensemble homogène aux composants indissociables traduisant ainsi un *fatum* inévitable. L'organisation des propositions entre elles, apparaît dès lors, comme le reflet-même de la puissance divine qui punit sans exception les coupables. Ceci invite également à une réflexion sur le genre dans la mesure où ces histoires ne seraient que des récits de « chutes » et où tout conduirait à la catastrophe à partir d'une situation initiale déviante. L'ordre de la phrase serait à l'image de l'ordre divin, celui d'un Dieu vengeur qui punit irrévocablement les créatures qui ont rompu l'harmonie initiale.

---

[638] Belleforest, François de. *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue françoise, par François de Belle-Forest, Comingeois.* Dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* histoire IC, p.64.

Les récits sanglants privilégient l'explicitation et l'abondance des termes de concaténation entre les propositions afin d'accroître leur force démonstrative. Les auteurs de notre corpus, procèdent à une « lecture guidée » qui exclut toute possibilité d'interprétation personnelle du récit. Il est donc nécessaire de limiter tous les moyens de fourvoiement intellectuel possible, c'est pourquoi l'argumentation de ces récits est fortement explicite. On relèvera ainsi, les structures causales et consécutives les plus fréquentes:

I) Le débrayage narratif des participes présent

Mode non personnel, le participe présent crée une « pause » dans la progression narrative en introduisant des éléments de description. Cette stratégie narrative, très exploitée par les auteurs de notre corpus, s'introduit entre le thème et le propos de la phrase, rejeté à la fin. Ceci crée un effet de suspense entre l'acteur et l'acte décrit et rompt l'évidence de celui-ci.

Ex. 1 : - la bonne demoiselle, **se sentant** bien malade, se retira en sa maison[639]

Ex. 2 : - Cyriaque, **voyant** que Dieu de sa propre main l'avait vengé des torts que lui avaient faits cette mère marâtre et ce parâtre, cessa toute poursuite (…).[640]

Ex. 3 : - [le pauvre homme] **désirant** contenter sa femme et croyant estre vray ce qu'elle luy avoit dit, demeura là jusques au jour (…).[641]

On remarque à travers ces exemples que la force implicite est minime et que l'absence de l'élément relateur est marquée par l'intonation des segments propositionnels qui souligne essentiellement un caractère mélodique et un rythme à la phrase : rythme ternaire (ex. 1 et 2), rythme binaire, mélodie descendante et chute (ex. 3).

---

[639] Camus, Jean-Pierre. *Les Spectacles d'Horreur* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.,* p.67.
[640] *Idem,* p.313.
[641] Boaistuau, Pierre. *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise*. *Op.cit.,* histoire 2, p.100.

II) Coordination : emploi de la conjonction « car »

Car *ne relie en principe que deux propositions dont la seconde est présentée comme une cause, une explication ou une justification de la première*, *Cette conjonction est l'équivalent de parce que et surtout puisque, mais la proposition qu'elle introduit n'a rien d'une subordonnée.*[642] Les récits tragiques utilisent abondamment ce terme coordonnant dans des emplois relativement variés. Il est le principal outil grammatical du mode justificatif au sein des histoires et le plus explicite pour déterminer une cause. *Elle constitue en effet un acte d'énonciation distinct prenant appui sur celui de la proposition précédente. Ainsi s'explique qu'elle ne soit pas mobile*.[643] Les extraits suivants illustrent les deux types d'emploi de la conjonction :

Ex. 1 : - *Il accompagnaît cela de la bonne chère* ***car****, s'il buvait bien, il mangeait encore mieux.*[644]

Ex. 2 : - *mais il n'en fut pas débrouillé pourtant,* ***car****, fâché de* [la] *voir,* (…) *il entra en ombrage d'une ombre, et le dépit lui fit méditer une horrible vengeance.*[645]

Ex. 3 : - *il y avait peu de demoiselles et dames en la ville qui la pussent égaler en vertu et gentillesse.* ***Car*** *dès ses jeunes ans elle ne s'était pas seulement adonnée à l'exercice des ouvrages de l'aiguille.*[646]

Ex. 4 : - *C'est ce qui advint à Isandre et Ganduze, sa femme.* ***Car*** *pour faire passer le temps avec moins d'ennui à leurs prisonniers, ils conversaient tous les jours avec eux.*[647]

Ex. 5 : - *Si le feu vous en monte à la teste, respondit Eliude, il y a beau remède,* ***car*** *assez avons d'eau ceans, Dieu grace, pour l'esteindre.*[648]

Ex. 6 : -*La mine s'éventa bientôt :* ***car****, outre que Pompélio avait toujours l'œil au guet* (…) *il ne douta plus de la trahison du Crémonais.*[649]

---

[642] Boaistuau, Pierre. *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise. Op.cit.,* p.527.
[643] *Idem.*
[644] Camus, Jean-Pierre. *Les Spectacles d'Horreur*, dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.231.
[645] *Idem*, p.262.
[646] Boaistuau, Pierre. *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise,* dans Biet, Christian (Dir.) *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.* p.47.
[647] Camus, Jean-Pierre. *Les rencontres funestes, ou fortunes infortunées de notre temps* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.305
[648] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques. Op.,cit.,* p.95.
[649] Camus, Jean-Pierre. *Les rencontres funestes, ou fortunes infortunées de notre temps* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.320.

Au vu de ces exemples, on remarquera, que son emploi au XVIe siècle diffère légèrement de son usage en français moderne. En effet, les extraits 1, 2, 5 et 6 présentent une intégration syntaxique de la conjonction *car* entre des propositions reliées entre elles par plusieurs marques typographiques ce qui crée une surreprésentation des marques de concaténation :

- virgule + *car*
- *car* + virgule
- virgule + *car* + virgule.
- deux points + *car*

En effet, la *Grammaire du XVIe siècle* de Martin et Wilmet précise que *la conjonction* car *peut avoir encore le comportement d'un élément de subordination et être ainsi l'équivalent de* parce que.[650]

Le type de proposition introduit par cette conjonction est très divers, ce qui permet d'amorcer une justification syntaxiquement et stylistiquement variée par rapport à la première, ce que privilégient les auteurs de notre corpus :

- *Car* + subordonnée circonstancielle (ex. 1 et 6)
- *Car* + Groupe adjectival (ex. 2)
- *Car* + Proposition indépendante (ex. 5)

Les extraits 3 et 4 présentent le cas d'une utilisation spécifique de la conjonction de coordination : en début de phrase. Cet emploi est très fréquent dans les récits sanglants et n'est pas un cas particulier dans la langue du XVIe siècle. La proposition

[650] Martin Robert, Wilmet M., *Syntaxe du moyen français* (2e vol. du manuel de français du Moyen âge). Bordeaux : Sodobi, 1980, p.229.

suivant le terme coordonnant apporte toujours une explication de la précédente mais il y a une rupture typographique forte, marquée par le point, entre les deux propositions. Ceci confère une position de choix au discours explicatif qui se trouve ainsi mis en tête de phrase, et donc en exergue.

En outre, ceci étant propre au style des récits sanglants, des marques d' « abondance syntaxique » sont visibles, notamment dans le suremploi de connecteurs logiques ou de marques de ponctuation, doublant ou complétant la fonction de la conjonction *car*. En effet, Martin et Wilmet précisent également que « le morphème *car* a perdu au XVe siècle la plupart des emplois qui l'apparentaient à un adverbe (au sens originel de *quare* (…) à l'initiale d'une phrase exhortative) » pourtant relevons qu'un reste d'affinité avec la subordination est encore relevé par les combinaisons possibles avec d'autres conjonctions de coordinations : *mais* car, *ou* car, *et* car. Les récits de notre corpus se situant dans les dernières décennies du XVIe et les premières du XVIIe siècle, ces emplois ont déjà évolué. Toutefois, la combinaison de la conjonction avec une ponctuation variée et parfois redondante par rapport au sens témoigne d'un certain état de langue qui n'est pas encore le nôtre.

L'exemple 6 montre que les deux points précèdent le terme coordonnant causal créant ainsi un effet pléonastique. L'exemple 2 présente trois propositions reliées par trois conjonctions de coordination de valeur différentes (mais, car, et) ce qui contribue ainsi à une certaine forme de « lourdeur » argumentative mais également de l'asianisme syntaxique du corpus.

III) Subordination

1) Circonstancielles (décrivant une situation) introduites par les conjonctions : *parce que*, *puisque*

Ces conjonctions de subordination sont l'équivalent syntaxique de la conjonction de coordination *car.* Elles *introduisent des propositions qui expriment les causes du fait*

principal, ou, en ce qui concerne puisque, qui justifient l'énonciation de la proposition principale ou en affirment la validité. [651]

Ex. 1 : - elle m'a donné l'envie de le voir [le sabbat], et **parce qu'**elle connaissait que la crainte m'en donnaît l'horreur, elle m'a assuré que je le pourrais voir.[652]

Ex. 2 : - l'appréhension n'était pas moindre du côté de ces saints (…) que de celui des parents et **parce que** le monde, qui est tout plongé dans la malice (…) ne demande que la moindre conjecture pour asseoir ses jugements téméraires.[653]

Ex. 3 : - mais qui sommes-nous pour disputer contre Dieu (…) ? **Puisque** nous croyons que les moments d'affliction soufferts pour son amour en ce monde, opèrent en nous le poids éternel de la gloire céleste.[654]

Ex. 4 : - Dans le regret de se voir rebuté, il se résolut (…) d'aller à la guerre chercher de quoi augmenter sa fortune **puisque** ce défaut était la remore qui l'empêchait d'arriver au port où il tendait.[655]

Ex. 5 : - Et la misérable Armille, se voulant sauver, sauta par une fenêtre et, l'échelle lui manquant sous les pieds **parce qu'**elle fut mise en hâte et qu'elle sortait avec frayeur, elle tomba de si haut qu'elle se tua.[656]

Ex. 6 : -Et il leur dit : « Touchez et voyez. » Mais **puisqu'**ils pensaient voir un esprit, il fallait bien qu'ils crussent le retour des esprits.[657]

Les propositions subordonnées de cause sont introduites par deux conjonctions qui n'introduisent pas le même type de constituant. En effet, *parce que* porte sur le propos de la phrase alors que *puisque* introduit le thème, c'est pourquoi ce dernier ne supporte pas l'extraction, *transformation qui ne peut s'appliquer qu'à une information strictement nouvelle.*[658] Dès lors, pour l'un il s'agit d'une explication pure et pour l'autre d'une explication-information.

---

[651] Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe, Rioul René. *Grammaire méthodique du français. Op.cit.,* p.507.
[652] Camus, Jean-Pierre. *Les Succès différents,* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.275.
[653] *Idem*, p.276.
[654] Camus, Jean-Pierre. *Les Observations historiques,* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.287.
[655] Camus, Jean-Pierre. *Les Rencontres funestes, ou fortunes infortunées de notre temps,* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.303.
[656] *Idem.,* p.313.
[657] Camus, Jean-Pierre. *Les Divertissements historiques,* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.290.
[658] Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe, Rioul René. *Grammaire méthodique du français. Op.cit.,* p.508.

On constate également que plusieurs termes coordonnants ou typographiques peuvent venir renforcer le subordonnant ; dans l'exemple 1, une virgule et une conjonction de coordination précèdent le subordonnant *parce que,* dans les exemples 2 et 6, les conjonctions *et* et *mais.* On remarque également que la conjonction de subordination *puisque*, et son assertion de la proposition principale, peut être mise en exergue en occupant la P1 dans la phrase. (ex.3). L'exemple 5 illustre à merveille la symbolique « catamorphique » de la chute ainsi que le principe de roue de la Fortune qui, dans ces récits, il faut le rappeler, ne fait que renverser les personnages dans le malheur sans leur donner la possibilité d'une nouvelle ascension, la chute rythmique de la phrase : *elle tomba de si haut qu'elle se tua* participe également de ce procédé. La justification porte la voix du narrateur qui a senti le besoin d'apporter au lecteur une explication « motivée » et concrète de l'emballement hâtif du personnage afin que le procédé ne soit pas perçu comme un simple montage narratif et surtout qu'il accroisse le sentiment de « réalisme » du récit.

2) Circonstancielles décrivant une perspective

Ce type de proposition s'inscrit directement dans l'état d'esprit des récits sanglants. En effet, *à la différence de celles qui représentent la situation dans laquelle le fait principal vient s'inscrire* (…) *celles-ci ouvrent une perspective, une vue à distance, souvent subjective, à partir du fait principal.*[659] Le narrateur peut ainsi prendre du recul par rapport aux personnages et asseoir son discours moral sans risque qu'une dangereuse neutralité le condamne à promouvoir insidieusement le vice auprès du lecteur.

- Par anticipation : de type *pour que*/ *afin que ; de peur que*

[659] Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe, Rioul René. *Grammaire méthodique du français. Op.cit.,* p.511.

Pour que *et* afin que *expriment le but positif ; de peur que ou de crainte que sont utilisés pour introduire l'expression du but négatif*.[660]

> **Ex. 1 :** *Il fut donc accompagné par ceux qui l'ont traité, lesquels le voyant occupé à frapper, et à faire ouvrir sa porte, prirent en hâte congé de luy, et de s'enfuir,* ***de peur qu'****il ne les obligeât d'entrer avec luy, selon la coutume du pays.*[661]
>
> **Ex. 2 :** *doubtant du vray, n'osa sonner aucun mot* ***de peur d'****estre tué jusques a ce qu'ils furent retirés.*[662]
>
> **Ex. 3 :** *vous me dictes que je me haste d'alleger vos passions,* ***afin que*** *cy après n'ydolatriez plus rien sinon que mes perfections.*[663]
>
> **Ex. 4 :** *ayant toujours été reconnue de tous pour très honnête et vertueuse fille. Et* ***afin que*** *soyez informée comme nous nous devons gouverner en ceci, il faut en premier lieu que vous appreniez à dissimuler votre mal en public.*[664]

Des combinaisons de connecteurs sont grammaticalement possibles « ***Et*** *afin que* de ma part, je ne demeure du tout ingrate », « ***Et*** *afin de* lui faire entendre qu'il avait déplu » [665] et semblent rendre compte d'une organisation textuelle au sein-même du discours explicatif.

- Par élimination

> Les propositions que l'on appelle traditionnellement concessives, introduites par bien que, quoique, encore que manifestent de façon particulièrement frappante ce que O. Ducrot appelle la polyphonie du discours. En effet, leur emploi suppose que quelqu'un, quelque part asserte le lien causal que le locuteur, lui, refuse.[666]

---

[660] *Idem.*
[661] Parival, Jean-Nicolas. *Histoires tragiques de nostre temps arrivées en Hollande et Quelques dialogues françois selon le langage du temps. Op.cit.,* p.10.
[662] Habanc, Vérité. *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques* (1585). Genève : Droz, p.69.
[663] Boaistuau, Pierre. *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise* (1559) dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.,* p.55.
[664] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques* (1586). *Op.cit.,* p. 92.
[665] Boaistuau, Pierre. *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise* (1559) dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.,* p.49-50.
[666] Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe, Rioul René. *Grammaire méthodique du français. Op.cit.,* p.513.

Les exemples suivants témoignent non seulement de la *copia* argumentative (combinaisons de conjonctions de coordinations et de subordinations) des récits de notre corpus mais également de l'implication directe du narrateur dans son récit que pronoms personnel sujet *je* illustre (Ex.1) mais aussi dans l'orientation subjective qu'il confère au propos soit par des explications complémentaires (Ex.1, 2), soit par la représentation de contraction mettant en évidence la tromperie, l'illusion (Ex. 3).

> **Ex. 1 :** je laisse à part les excès du boire et du manger, car **bien qu'**ils ruinent les pauvres villageois, si ne sont-ils pas à comparer aux rançonnements, aux exactions d'argent. [667]
>
> **Ex. 2** : D'autre côté, ils n'avaient aucune preuve suffisante. Et combien **encore qu'**ils eussent pu vérifier (…) ils le lui cuidèrent celer pour un temps.[668]
>
> **Ex. 3 : Bien qu'**il ne fût pas prêtre, il portait néanmoins l'habit ecclésiastique parce qu'il se destinaît à cette vocation.[669]

3) L'expression de la démesure

- Les outils : les systèmes consécutifs

- Les différents systèmes :

Les propositions consécutives marquent ou bien la conséquence du fait signifié dans la principale (conjonction si…que *ou simplement* que*) ou bien la conséquence d'une intensité (*si…que *ou* tellement…que*)*. Riegel, Pellat et Rioul précisent que *peu importe dès lors que la conséquence soit seulement envisagées ou effective.*[670] Ce type de subordonnée révèle ainsi une forte manipulation subjective de la part du narrateur. En effet, celui-ci modifie l'impact de l'événement en créant un excès. C'est parce qu'il y a un excès : « si…que », « tant…que », « tellement …que » que la conséquence est

---

[667] Camus, Jean-Pierre. *L'amphithéâtre sanglant* (1630). *Op.cit.,* p.144.
[668] Boaistuau, Pierre. *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise* (1559) dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.,* p.53.
[669] Camus, Jean-Pierre. *Les événements singuliers,* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants.*p.278.
[670] Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe, Rioul René. *Grammaire méthodique du français. Op.cit.,* p.516.

précipitée. Le système corrélatif consécutif est semble-t-il, celui qui met le plus en exergue la concaténation narrative conduisant les personnages vers une inexorable fin tragique.

Les locutions conjonctives suivantes: « si…que », « tant…que », « tellement…que » sont composées d'un adverbe intensif et d'une conjonction de subordination « que ». On observe que le premier élément de la locution présente différents degrés de résolution dans l'accomplissement de la conséquence. Ces degrés constituent une palette de nuances qui sont à prendre en considération dans le classement suivant :

Si…que :

Ex. 1 : Il devint **si** cruel, **si** barbare, et **si** grand blasphémateur, **qu'**il faisait hérisser le poil à ceux qui le voyaient et entendaient.[671]

Ex. 2 : Tandis que cette Dragontine, s'aidant du temps, commença de jeter **si** puissamment ses charmes sur une personne **si** sacrée **qu'**elle rendit son mari le premier de l'état.[672]

Ex. 3: Mais ils trouvèrent tant de résistance et la langue d'Agnès se dénoua **si** bien **qu'**ils connurent que leur conjecture était fausse et **qu**'ils auraient plus de peine qu'ils ne s'étaient imaginé à la conquête de cette place.[673]

- Si bien que :

Ex. 4 : Lequel [François] de grand courroux tua le frère de sa mère, de sorte qu'aux pleurs, hurlements et crieries accourut une infinité de gens, **si bien que** les querelles et les cris se pouvaient ouïr jusqu'au ciel[674]

Ex. 5: Résolu donc de tenter cette fortune, il prend **si bien** son temps et joue **si bien** son jeu **qu'**il se coule dans la chambre de Juliane, couvert d'une robe de chambre et observe, à se coucher auprès d'elle.[675]

Ex. 6: [ce jeune homme] ne fut pas difficile à émouvoir ; **si bien que**, s'accordant bientôt avec son hôtesse, il passait avec elle une vie d'écolier.[676]

---

[671] Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe, Rioul René. *Grammaire méthodique du français. Op.cit.,* p.446.
[672] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire I, p.47.
[673] Camus, Jean-Pierre. *Les décades historiques* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglant. Op.cit.,* p.295.
[674] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*, Paris: Fayard, 1993, p.53.
[675] Camus, Jean-Pierre. *Les spectacles d'horreur* dans Biet, Christian (Dir.) *Les spectacles d'horreur. Op.cit.,* p.272.
[676] *Idem,* p.270.

On constate, à partir de ces premiers exemples, que l'équilibre propositionnel au sein du système corrélatif peut être soumis à différentes amplitudes et conférer un certain rythme à la phrase. En effet, dans l'**extrait 1**, la répétition par trois fois de l'adverbe intensif *si* dans la proposition principale, celle relative à la cause, crée un rythme ternaire qui exalte l'intensité de l'émotion à l'origine du malheur qui en succède, ceci aux dépens de la conséquence qui apparaît alors disproportionnée. Procédé que l'on retrouve dans les **extraits 2** et **4** au sein desquels la cause se retrouve également plus importante en volumétrie que la conséquence par un procédé similaire de répétition de l'adverbe intensif. L'explication de la cause apparaît dans de nombreux cas comme le centre du propos. Les **extraits 3, 4** et **5** présentent un système corrélatif « en cascade » : (**Ex.3**) on observe un parallélisme de construction *tant/si…que/que* qui développe extrêmement l'explication de la cause ; (**Ex.4**) il succède à la cause, syntaxiquement réduite mais forte en émotion : *de grand courroux tua le frère de sa mère*, deux conséquences consécutives introduites par *de sorte que* et *si bien que*. (**Ex.5**) on observe une répétition coordonnée du premier élément de la locution. La ponctuation peut également rendre compte de la promptitude la conséquence ; à travers l'**extrait 6** on constate que le point-virgule précédant la locution corrélative met en exergue une conséquence qui se veut hâtive, sentiment renforcé par l'adverbe temporel *bientôt*.

- Les outils : l'intensité

- <u>Tant que</u> :

> **Ex. 7:** Toutefois, quant à sa vie, qu'elle était réputée **tant** chaste et spirituelle **qu'**il ne se trouvait encore aucun qui eut le bruit d'avoir fait brèche à son honneur.[677]
>
> **Ex. 8:** En prononçant ces mots, ils les accompagnaient de **tant** de larmes, sanglots et soupirs **qu'**il donnaît assez suffisants témoignages que sa langue était la vraie et fidèle messagère de son cœur.[678]
>
> **Ex. 9: Tant** y a **que** Ménodore, voyant que son mari ne faisait point état de tirer sa raison d'un tel outrage, s'en plaint à ses parents.[679]

---

[677] Boaistuau, Pierre. *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.,* p.47.
[678] *Idem.,* p.48.

- Tellement que :

Ex. 10: Taleys se voyant dépriser, la heurta du pied par sous la table, **tellement que** se sentant blessée, elle l'appela meurtrier et empoisonneur.[680]

Ex. 11 : Ce fermier (…) aimant mieux souffrir une perpétuelle prison que d'abandonner sa famille. **Tellement que**, d'un jour à l'autre, il n'attendait que l'emprisonnement de sa personne et la vente de tous ses biens.[681]

Les adverbes *tant/tellement* se différencient de *si* parce que ceux-ci introduisent une notion de quantité alors que le second joue sur l'intensité. Leur emploi dépend donc du contexte. Ce corpus d'extraits rassemblés autour des locutions conjonctives *tant…que/tellement…que* présente le nœud causal au point d'acmé de la phrase. Celui peut être détaché syntaxiquement par la ponctuation (**Ex 10** et **11**). Dans l'**extrait 9**, la cause apparaît intégrée au système consécutif : *Tant y a que* ce qui confère l'importance au développement de la conséquence. La cause peut également présenter une tension qui rend la conséquence plus incroyable encore. **Extrait 11**, c'est le système comparatif qui s'y prête en affichant la supériorité dans le degré de souffrance.

- Combinaison ***si…que/tellement que…***

Ex. 12: *Néanmoins, leur puissance et force est **si** grande **qu'**elle les met en désespoir, **tellement qu'**ils sont contraints de s'écrier que c'est le doigt de Dieu.*[682]

Ex. 13: *Et du même endroit, le feu commença à paraître peu à peu en augmentant toujours ainsi qu'il dévalait du haut en bas, **tellement qu'**il se fit **si** grand et **si** épouvantable, **que** l'on craignaît que toute l'église fût brûlée.*[683]

Certaines combinaisons de locutions sont particulièrement remarquables de complexité logique. En effet, l'**extrait 12** est un assemblage de propositions

---

[679] Camus, Jean-Pierre. *L'amphithéâtre sanglant* dans Biet, Christian (Dir.) *Les spectacles d'horreur. Op.cit.,* p.257.
[680] Boaistuau, Pierre. *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.,* p.68.
[681] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p.426-427.
[682] *Idem,* p.219.
[683] *Ibid.*, p.234.

« capricantes » dont l'une dépend logiquement de l'autre, la conséquence de la première proposition devenant la cause de la suivante etc. selon le schéma suivant : « Puissance si grande » => «tel désespoir » => «ils sont contraints de s'écrier ». La précipitation de la conséquence (**Ex. 13**) est soutenue par le rythme binaire au sein de la proposition qui s'oppose au « statisme » certain de la proposition causale.

- De sorte que :

Ex. 14 : ***De sorte que****, me trouvant souvent avant ladite Madeleine, je la baisai et plus.*[684]

Ex. 15 : *Afin que* (…) *nous fassions pénitence.* ***De sorte que*** *si par notre obstination et endurcissement nous périssons, nous n'en pouvons imputer la faute qu'à nous-mêmes.*[685]

Parmi l'intensité des liens consécutifs, la locution conjonctive *de sorte que* apparaît comme celle qui laisse le moins paraître la subjectivité du narrateur. Lien consécutif argumentatif, il ne marque pas l'intensité mais simplement une conséquence qui semble inévitable et qui apparaît naturelle. Dans l'**extrait 14**, la proposition consécutive apparaît comme une précision, une explication supplémentaire de la proposition finale (introduite par *afin que*) qui la précède, mais sans créer de tension particulière. La valeur apologétique corroborant le principe. La force argumentative de cette locution se perçoit également dans son absence d'issue alternative envisagée à celle qui est proposée, (**Ex. 15**).

Ainsi, ces flottements syntaxiques, structures complexes, enchevêtrées ou déséquilibrées, illustrent davantage l'asianisme stylistique des récits sanglants et le rôle que possèdent ceux-ci dans la création d'une tension narrative caractéristique du genre.

Ce qui est frappant est l'extrême cohérence narrative dans l'organisation de ses marques qui sont le fait d'une réelle volonté de démonstration, alors que les faits narrés ne suivent pas nécessairement une progression logique. En effet, le narrateur semble disposer les unités narratives en fonction de la leçon qu'il souhaite donner.

---

[684] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p.362.
[685] *Idem,* p.217.

4) Adverbes de balisage textuel

[Ils] *soulignent l'organisation générale du discours et facilitent l'orientation du lecteur dans sa progression*.[686]Ces adverbes présentent un regard global sur la progression narrative. Le nœud causal s'effectue entre des propositions indépendantes et non des subordonnées comme c'est le cas avec les conjonctions de subordination. Au moyen d'adverbes, l'orientation du lecteur est plus générale.

- De fait :

Ex. 1 : Et pour cet effet, (il) commanda à un des diables d'enfer de le conduire en cette affaire sans lui faire aucun mal. **Et de ce fait**, ce pauvre fermier (…) vint vers lui un homme habillé en noir.[687]

Ex. 2 : Elle entra contre elle en une si aveugle et forcenée jalousie qu'elle se résolut de s'en défaire. **Et, de fait**, l'ayant un jour querellée, elle se jeta sur elle (…).[688]

- Par quoi :

Ex. 3 : Je lui aurai donné le coup de la mort en la gorge. **Par quoi** donne ordre d'avoir deux grands couteaux quoi qu'ils coûtent.[689]

Ex. 4 : Pour ce que celle qui me devrait conseiller et secourir, se montre à demi ennemie, ajoutant plutôt foi aux paroles feintes de mon mari qu'aux miennes. **Par quoi**, si vous le connaissiez aussi bien que moi, vous ne diriez pas de tels propos.[690]

Ex. 5 : Pour se moienner une entrée au lieu où il estimoit reposer son souverain bien. **Parquoy**, continuant ses visites, et devisant, selon sa coustume ordinaire (…) avec Eliude, tous ses sens n'estoient ailleurs qu'à si bien battre les buissons que les oiseaux et la proie qu'il en vouloit faire sortir peussent tomber en ses lacqs.[691]

---

[686] Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe, Rioul René. *Grammaire méthodique du français. Op.cit.,* p.380.
[687] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p.427.
[688] Camus, Jean-Pierre. *Les rencontres funestes, ou fortunes infortunées de notre temps. Op.cit.,* p.317.
[689] *Idem,* p.57.
[690] Boaistuau, Pierre. *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.,* p.65.
[691] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques*. *Op.cit.,* p.79.

Ex. 6 : Voilà en partie ce dont je désirais remplir tes oreilles. Car de te raconter le tout, ce ne serait fait de tout le temps que nous avons à vivre. **Par quoi**, si tu nous assures de ce que tu nous as prêché de Jésus-Christ (…) je satisferai à ce que tu m'enjoindras.[692]

- Ainsi/par ainsi :

Ex. 7 : Ainsi se passa la journée en telle joie et liesse (…) jusqu'au soir.[693]

Ex. 8 : Meslant de plaisir et de joie les angoisses et grands ennuis qui nous accompagnent. **Par ainsi**, bien que ce que vous prétendez soit presque incompréhensible, réservez-vous l'espérance.[694]

Le fonctionnement de l'adverbe de phrase est sensiblement différent de celui des conjonctions. S'il peut être intégré dans le tissu logique des propositions, sa place de prédilection reste en tête de phrase. Il relie ainsi les grandes articulations logiques entre les phrases. Ces adverbes et locutions adverbiales présentent également des nuances de sens ; *par quoi* s'établit au centre de la logique argumentative en apportant un élément supplémentaire, *de fait* participe du même fonctionnement, *ainsi/par ainsi* apporte une nuance terminative à la logique du procès. La concaténation peut se renforcer par l'ajout d'une conjonction de coordination précédant l'adverbe (**Ex. 1** et **2**).

5) Les excès de l'hypotaxe : la polysyndète[695]

A travers ces extraits, il a été possible de constater, en de nombreuses occurrences, le suremploi de connexions logiquefs, notamment dans la combinaison de termes et locutions consécutives. Le risque d'un surdéveloppement argumentatif au sein de la narration est la création d'une certaine forme de lourdeur pénalisant la vivacité du récit. Ainsi, certains auteurs tragiques, n'ont pas eu le succès escompté, ou ont été

---

[692] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p.242.
[693] Boaistuau, Pierre. *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.,* p.51.
[694] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques*. *Op.cit.,* p.187.
[695] La polysyndète est le fait de « répéter une conjonction plus souvent que ne l'exige l'ordre grammatical ». définition de Dupriez, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires. Op.cit.,* p.355.

rapidement délaissé, parce que leur syntaxe dense et confuse a rendu leur lecture particulièrement ardue ou pesante. Aussi, si un auteur comme François de Rosset a connu autant de succès et de rééditions, c'est parce qu'il a su limiter les excès dans lesquels le genre pouvait les conduire. Tous les auteurs n'ont pas eu cette légèreté dans le style comme en témoigne cet exemple très parlant :

> **Dequoy** nous leur sommes encore redevables, **car** s'ils s'en fussent totalement teu, nous n'en sçaurions que dire que dire ; **de sorte que** nos devançiers subjuguez par Jules Cesar, aux armées victorieuses duquel rien n'a peu résister, luy devroient de retour, s'ils viennent à considérer que s'ils n'eussent esté par ce Prince, terreur de Mars, soubmis à l'Empire Romain, leur manière de vivre à combattre, l'ardent zele qu'ils ont tousjours faict paroistre avoir à la conservation de leur liberté, **et bref**, leur impetuosité et gaillardise à brusquement charger l'ennemy seroient encore maintenant souz un morne silence, enterrez aux plus profondes et espoisses tenebres d'ignorance. **Et afin qu'**aucun…[696]

Jean-Claude Arnould remarquait déjà que Bénigne Poissenot avait tendance à l'amplification phrastique : « en ajoutant un synonyme ou un syntagme où cela lui semble nécessaire pour éviter que la phrase sans amplification soit trop maigre » [697] mais portant cette caractéristique à son bénéfice, dans une volonté d'attribuer un style « déployé » à la phrase.

Certains auteurs exploitent sciemment le style amphigourique[698] afin de se moquer d'un trait formel particulier. Dans l'histoire suivante intitulée « comment un chevalier espagnol amoureux d'une fille n'en peut jouir que par mariage et lequel, depuis, en épousa une autre dont la première, indignée, se vengea cruellement » c'est le discours amoureux du jeune homme, empreint de pétrarquisme, avec ses formules alambiquées et l'expression sophistiquée des sentiments, qui est parodié :

> « Madame, dit Didaco, encore qu'au commencement que je l'ai écoutée, je n'eusse délibéré y faire si long séjour, si est ce que depuis que je l'ai pratiquée de plus près et fait plus vive épreuve de ses bonnes grâces, je confesse que j'ai été arrêté outre mon gré. Et ne sache aujourd'hui si

[696] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragique. Op.cit.,* p.77.
[697] Arnould J.-C. dans *Nouvelles histoires tragiques. Op.cit.,* p.21, (Introduction).
[698] Définition de l' « amphigouri » : *Manière de s'exprimer brillante ou sophistiquée, mais peu intelligible.* dans Bergez Daniel, Geraud Violaine, Robrieux Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. *Op.cit.,* p.13.

> grand seigneur qui ne dût estimer le temps pour très bien employé auquel il aurait eu cet heur de participer de tant de bons propos, desquels je me trouve tant bien satisfait et édifié qu'il ne sera jour de ma vie que je ne témoigne que la vertu, courtoisie et gentillesse ne se retrouvent aussi bien aux maisons médiocres qu'à celles des plus grands, èsquelles, combien qu'elle y soit peut-être en plus grand lustre et ornement, si est ce qu'elle n'y soit point plus naïve ni mieux accomplie que celle qui s'est manifestée maintenant à moi en ce petit sujet. »
>
> Et après quelques autres communs propos, Didaco prit congé.

Les termes caractéristiques comme *vertu, courtoisie* et *gentillesse* témoignent de cet ancrage médiéval de la pratique amoureuse. En outre, le narrateur met en place une forme de polyphonie ironique[699] en évitant de prendre en charge cette expression risible, que le lecteur érudit connaît bien, mais de la reléguer à son personnage, qu'il met à distance en terminant ce confus et interminable discours (il n'est composé que de deux phrases) par une litote à valeur ironique, puisque le personnage n'en est pas conscient : *en ce petit sujet*. Le narrateur renforce, de plus, ce décalage avec un commentaire qu'il prend en charge cette fois-ci : *Et après quelques autres communs propos* achevant de discréditer le personnage. Celui-ci est étranger, espagnol de surcroît, et permet ainsi au narrateur de se moquer insidieusement de l'empire ennemi. Aussi, le *matador* fanfaron paie de sa vie ses fanfaronnades par une demoiselle espagnole tout aussi excessive, « de moyen-âge » précise l'auteur[700]. En 1560, date de parution de ces récits, la courtoisie est démodée avec les codes qui l'accompagnent, il est ainsi facile de la parodier.

En outre, s'il arrive que le style soutenu et alerte de Rosset succombe à quelques emportements lyriques discordants au sein du genre, c'est également pour parodier une certaine forme de mièvrerie caractéristique du pétrarquisme et l'amour courtois largement représentés dans le genre romanesque héroïque qui sévit à la même époque et qui se trouve en concurrence directe avec les récits sanglants (plus spécifiquement les histoires tragiques) qui drainent le même lectorat :

> A l'heure, le soleil commençait à plonger ses rayons dans l'occident et les ombres se préparaient de couvrir la face de la terre, tandis que ce beau soleil, qui jouait de l'instrument et qui chantait **si** mélodieusement, allumait les lieux d'alentour de **si** clairs rayons **qu'**il semblait que

[699] Définition du même ouvrage : *Cette théâtralité du discours procède de la superposition de deux voix, celle du locuteur et celle de l'énonciateur qui est raillé.* p.126.

[700] Boaistuau, Pierre. *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.,* p.46.

> l'autre, qui luit dans le Ciel, courût plus vite que de coutume **pour** se cacher de honte. Sitôt que ce gentilhomme eut jeté les yeux sur ce nouvel astre, l'excès de sa lumière l'éblouit **si bien** et l'étonna **si fort qu'**en tirant un grand soupir du profond de son estomac, il tomba de son haut, étendu.[701]

On remarque à travers cet extrait que l'appareillage rhétorique, dense, repose essentiellement sur une perspective temporelle : les locutions conjonctives *tandis que* et *sitôt que,* initialement descriptives, portent le récit dans la conséquence précipitée des événements reliés entre eux par les nombreuses locutions consécutives (en gras). Ainsi, le sentiment amoureux porté à son paroxysme par les adverbes intensifs se trouve ironiquement précipité dans la mort, qui se traduit syntaxiquement par une chute soudaine du rythme de la phrase : *l'étonna si fort qu'en tirant un grand soupir du profond de son estomac**,** il tomba de son haut**,** étendu.* Le narrateur se moque ainsi non seulement de cette forme d'expression des sentiments mais surtout, et dans un but moral, parce qu'elle est dangereuse pour le lecteur et que ce type d'amour « léger » conduit à la mort.

Les « canards sanglants » sont également victimes d'une certaine densité syntaxique que la critique n'a pas manqué de relever : Anne de Vaucher Gravili note dans son introduction aux *Histoires tragiques* de Rosset que :

> Pour répondre à la demande, les éditeurs du XVIIe siècle multiplient les canards destinés au colportage et commandent à des professionnels de la plume, par ailleurs engagés en des travaux plus honorables, de mettre en forme rapidement ces histoires vraies et funestes, sans que leur soit requise aucune recherche de style ou d'analyse.[702]

Si, en effet, certaines lourdeurs sont remarquables :

> L'an donc 1579, le mercredi huitième du mois d'avril, sur les dix à onze heures avant minuit, le temps était assez trouble et adonné à la pluie, la rivière de Gentilly ayant débordé les faubourgs de Saint –Marcel, lès Paris, rivière aussi violente que l'on ne saurait avoir jamais vu pour le présent, passant par ledit faubourg Saint-Marcel, alla se joindre à la rivière de Seine, qui déborda si

[701] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire XIV, p.321.
[702] Anne de Vaucher Gravili dans *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* p.7, (introduction).

> subitement et avec tant d'impétuosité, non seulement en la prairie mais même aussi par une grande partie du faubourg, qu'il n'y a mémoire d'homme qui se puisse souvenir de semblable.[703]
>
> Néanmoins, elle était divisée en bandes et troupes, chose qui fut fort épouvantable à tous ceux qui virent cette vision.[704]

C'est surtout par la vivacité des récits, plus courts que les histoires tragiques, dégagés de l'influence romanesque, et proche du style journalistique qu'il convient de situer les « canards sanglants » et de modérer, ainsi, les propos du critique dans la mesure où, comme nous l'avons démontré jusqu'alors à travers des exemples indistincts entre les deux genres, l'intelligence de la fiction est la même entre les histoires tragiques et les canards.

L'emploi abusif des connecteurs logiques relatifs à la *copia* des récits peut également perturber la logique narrative perçue par lecteur. Les termes adversatifs démembrent la progression thématique et rythmique de la phrase lorsqu'ils sont adversatifs ; les propositions vont alors à l'encontre l'une de l'autre créant un effet de confusion faussement logique que l'on peut rattacher à l'esprit baroque. Lorsque ceux-ci sont causatifs ou consécutifs, ils alourdissent la concaténation phrastique en transformant le discours narratif en discours explicatif. Les actions pures ne sont alors que rebondissements successifs laissant le lecteur « hors d'haleine » puisqu'une péripétie vient immédiatement contrecarrer la précédente ; de ce fait, il n'y a aucune situation de « repos »:

> Il se venge **néanmoins** et autant de coups qu'il donne sont autant de morts assurées. […] **Enfin**, il est porté à terre tout sanglant et tout défiguré […] la plaie est bien refermée, **toutefois** il y a quelque chose qui le pique comme d'une grosse aiguille, et principalement lorsqu'il se baisse ou qu'on le touche en cette partie offensée. Cela ne l'empêche pas **néanmoins** de monter à cheval et de faire un voyage à la cour.[705]

Le connecteur conclusif *enfin* est lui-même dévié de sa fonction argumentative puisqu'il ne conclut pas mais embraye sur de nouvelles péripéties. L'esthétique baroque

---

[703] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.*, p.223-224.
[704] *Idem,* p.293.
[705] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire IV, p.153.

se perçoit alors dans la non-linéarité des faits narrés : ceux-ci sont continuellement mis en débat par d'autres éléments perturbateurs.

Il est, dès lors, possible de constater que les marques de cohésion qui jalonnent le récit ne peuvent en aucun cas guider le lecteur dans la perception de la progression narrative. En effet, les termes récurrents que l'on retrouve dans le schéma narratif traditionnel : embrayeurs pour la situation initiale, adverbes temporels indiquant la surprise pour l'irruption de l'élément perturbateur, adversatifs lors des péripéties et termes conclusifs pour la situation finale sont ici absents ou détournés de leur fonction originelle. Selon A. Reboul et J. Moeschler[706], les connecteurs ont une fonction essentiellement interprétative ; en effet, il existe deux types de connecteurs : le uns « cognitifs » et les autres « contextuels » ; en fait, ceux qui relèvent de l'esprit et ceux qui assurent la cohésion narrative. Si l'on considère cet exemple : *il y avait un gentilhomme voisin qui n'était pas de si illustre extraction qu'Aldéran,* ***mais néanmoins*** *fort riche*[707], celui-ci est grammaticalement contestable pourtant très fréquent dans la langue du XVIe siècle. Il est possible de voir, dans le premier terme, un connecteur « contextuel » qui assure l'opposition avec le segment phrastique précédent et dans le second, un connecteur dit « cognitif » qui entraîne une interprétation intellectuelle de renforcement de l'opposition.

Ainsi, il semble que la narration soit constamment en oscillation entre la conviction et la persuasion. La prolifération plus ou moins anarchique des connecteurs rhétoriques est le reflet d'une écriture subjective centrée autour de la perception du narrateur et non autour du récit lui-même. La narration apparaît comme un outil subordonné aux sentiments du narrateur. L'exhibition et la démonstration sont les deux procédés phares de ces récits dans la mesure où il faut montrer la transgression puis expliquer par quelles mauvaises intentions elle a été commise par le personnage et pourquoi le lecteur ne doit pas l'imiter. Ce choix rentre également dans le cadre esthétique de la Contre-Réforme qui renforce la nécessité de « montrer » la puissance de Dieu en exprimant explicitement les causes et les conséquences de la faiblesse des Hommes et du *fatum* qui s'abat sur eux. Les tournures syntaxiques sont donc un moyen,

---

[706] Reboul A., Moeschler J., *Pragmatique du discours: de l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours,* collection U série "linguistique". Paris : Armand Colin, 1998, p.48.
[707] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire XV, p.341.

à l'échelle microstructurelle du récit, de montrer au lecteur l'enchainement et la corrélation divine des événements entre eux.

2) La caractérisation par l'adjectif

Comme nous avons pu le constater dans la section précédente, les auteurs de notre corpus ont tendance à déployer l'unité phrastique dans son extension maximale du fait d'un recours quasi systématique aux discours explicatifs et descriptifs.

La caractérisation énonce les qualités ou propriétés d'un être ou d'un objet.[708] Ce procédé stylistique affecte la catégorie des adjectifs, de l'adverbe et concerne également les compléments prépositionnels et les relatives explicatives. Il permet de donner des informations complémentaires sur les propriétés, les caractéristiques d'une personne, d'un objet ou d'une idée.

> Les caractérisants enrichissent le texte en lui apportant des données sémantiques supplémentaires (en principe non indispensables). Ils contribuent par conséquent à la précision d'une évocation, à la définition et à l'enrichissement de l'univers romanesque (…). C'est peut-être dans la description ou le portrait que la caractérisation a un rôle essentiel, et doit par conséquent être analysé. Une caractérisation hypertrophiée peut notamment produire une hypotypose.[709]

Il existe deux types de relations avec le nom : un rapport déterminatif (ou restrictif), qui restreint l'extension du nom, et un rapport explicatif (ou descriptif) lorsque l'extension du nom est accessoire et que leur suppression n'entraîne pas la modification référentielle du groupe nominal.

C'est à ce dernier type de relation avec le nom que nous allons nous intéresser. L'étude sera orientée par les recherches de C. Kerbrat-Orrechionni qui portent sur l'inscription de l'axiologie et la propriété évaluative qui se loge dans certains lexèmes dont principalement les adjectifs. Constamment dans une volonté de recréer au plus près

---

[708] Bergez Daniel, Geraud Violaine, Robrieux Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. *Op.cit.,* p.39.
[709] *Idem.*

la réalité visuelle du référent, les auteurs de récits sanglants exploitent abondamment tous les procédés qui permettent de conférer une extension maximale au nom, parfois jusqu'à l'excès.

a) Les degrés d'expression de subjectivité de l'adjectif

Au sein des récits sanglants, le groupe nominal est, le plus souvent, soumis à une extension très importante dans le but de donner un maximum d'informations descriptives au lecteur. L'adjectif qualificatif est la catégorie grammaticale la plus représentée. Nous avons, en effet, signalé que ces récits procèdent à une lecture guidée et limitent autant que possible l'effort d'imagination qui pourrait menacer la ligne morale édictée par l'auteur. De ce fait, le nom noyau est le plus souvent caractérisé par un certain nombre d'adjectifs qualificatifs qui peut aller parfois jusqu'à la saturation informationnelle, lorsqu'il y a combinaison d'antéposition et de postposition. Depuis les travaux de C. Kerbrat-Orrechioni, on répertorie les adjectifs selon quatre types :

- Les adjectifs <u>subjectifs-affectifs</u> :

Ils « énoncent en même temps que l'objet qu'ils déterminent une réaction émotionnelle du sujet parlant en face de cet objet. »[710]

- Les adjectifs <u>subjectifs-évaluatifs non axiologiques</u> :

> Sans énoncer de jugement de valeur, même d'engagement affectif du locuteur (…) [ils] impliquent une évaluation qualitative ou quantitative de l'objet dénoté par le substantif qu'ils déterminent, et dont l'utilisation se fonde à ce titre sur une double norme : (a) interne à l'objet support de qualité ; (b) spécifique du locuteur. [711]

- Les adjectifs <u>subjectifs évaluatifs axiologiques</u> :

[710] Kerbrat-Orecchioni Catherine. *L'Enonciation. De la subjectivité dans le langage.* Paris : Armand Colin, 1980, p.84.
[711] *Idem,* p.85-86.

> Ils portent sur l'objet dénoté par le substantif qu'ils déterminent un jugement de valeur, positif ou négatif : (a) leur usage varie avec la nature particulière du sujet d'énonciation (dont ils réfèrent le point de vue idéal) ; (b) ils manifestent de la part du locuteur une prise de position en faveur ou à l'encontre de l'objet dénoté.[712]

- Les adjectifs axiologiques affectifs :

> Leurs caractéristiques énonciatives participent respectivement des éléments adjectivaux des deux précédentes classes.[713]

Les extraits suivants ont été sélectionnés pour leur forte concentration en adjectifs qualificatifs sur peu de lignes, mais également parce qu'ils sont temporellement hétérogènes, issus de récits tragiques appartenant à toutes les générations d'auteurs, afin d'éviter les risques d'effets de style propres à un auteur ou à une époque d'auteurs :

> **Ex.1 :** Juge doncques maintenant, monseigneur, quelle a esté sa diligence et labeur **indomptable** en tant que **glorieuses** entreprises et **mémorables** victoires.[714]

> **Ex.2 :** Ilz trouvent ceste fille **gisante** en terre, **royde morte**, ayant le col et le visage **noyr** et **meurtry**, et la bouche **bleuatre**, et toute **diffigurée**, tellement que tous ceulx qui regardoient ceste adventure **estrange** demeuroient si **espoventez** que les cheveux leur herissoient et dressoient d'horreur en leurs testes.[715]

> **Ex.3 :** Et vous parens de Crisèle, vous imaginez-vous que votre fille puisse renoncer si aisément à des affections si **pures**, si **anciennes**, si **légitimes**, et les **premières** nées en son cœur pour un sujet non moins **aymant** qu'**aymable** pour en loger de nouvelles en son ame, pour un homme qui a plusieurs autres deffauts, (…) pour un homme qui vient à la traverse traverser les plus **doux** sentiments de son esprit, et rompre les liens les plus **forts** et les plus **tendres** qui soient entre les mortels ? **Cruels** parens pourquoy séparez-vous ce que le ciel semble conjoindre ? Ou vous ciel pourquoy unissez vous ce que la loy de l'obéissance veut diviser ? **Dure** loy de la nécessité **répugnante** à l'inclination, ou toy **fâcheuse** inclination qui contredits à la règle de la révérence?[716]

> **Ex.4 :** Partie qu'elle fut, et les deux **pauvres** petits **demeurés**, Giovan-Maria branlant avec son **innocente** main son **petit** frère pour l'inviter à dormir, fait de telle sorte que le berceau se tournant dessus-dessous, l'enfant **tendrelet** et **accablé** sous le faix de son berceau suffoqua et mourut. La mère **retournée** du **malheureux** banquet, trouve que Giovan-Maria pleurait enfantinement la mort de son **petit** frère.[717]

---

[712] *Ibid.*, p.90.
[713] Kerbrat-Orecchioni Catherine. *L'Enonciation. De la subjectivité dans le langage.* Paris : Armand Colin, 1980, p.85.
[714] Boaistuau, Pierre. *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise. Op.cit.,* p.55.
[715] Habanc, Vérité. *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques. Op.cit.,* p.303.
[716] Camus, Jean-Pierre. *Les Spectacles d'horreur où se descouvrent plusieurs tragiques effets de nostre siècle. Op.cit.*, spectacle III, p.32-33.
[717] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* canard I, p.51.

Ex.5 : Elle hausse les yeux au Ciel, disant : « O sort **cruel**, que ferai-je en cette **humaine** pérégrination **vivante**, quelle vie **désespérée** sera la mienne ! que tardez-vous, ô **iniques** bêtes **sauvages**, à me dévorer ! O tigres **dépouillés** de toute pitié, venez mettre en pièces cette **misérable** et **malheureuse** vie très **digne** de tout supplice, puisque la fortune **envieuse** est ce jourd'hui seule occasion de ma langueur **perpétuelle**. Ainsi, se déchirant les **beaux** cheveux **ondés** et se tourmentant comme une furie **infernale**, le seigneur Anselme, son mari surajouta un **nouvel** accident. Car lui voyant de ses **propres** yeux l'**abominable** spectacle et le **misérable** cas de ses deux enfants **morts**, appelant sa **malheureuse** et **désespérée** femme, lui disant : « Flaminie, quel **épouvantable** office et quelle **sévère** démonstration se présente à mes yeux ! (…)»[718]

Ex.6 : Elle était fort **sollicitée** de Maurice Talleys, **beau**, **jeune** et **hardi**, d'assez **basse** condition et de **mauvaise** vie.[719]

Ex.7 : Histoire **sanguinaire**, **cruelle** et **émerveillable** d'une femme de Cahors en Quercy, près Montauban, qui **désespérée** par le **mauvais** gouvernement et ménage de son mari, et pour ne pouvoir apaiser la famine **insupportable** de sa famille, massacra inhumainement ses deux **petits** enfants, et consécutivement son dit mari, pour lesquels meurtres elle fut **exécutée** à mort par ordonnance de justice le cinquième jour de février 1583 dernier passé.[720]

Ex.8 : Il n'y a rien de si lâche que des villageois quand ils sont **froids** ou **séparés** ; mais, quand une fois qu'ils sont **émus** et **unis**, ils font des massacres **étranges** et il n'y a mine plus **furieuse**, ni embrasement plus **horrible**, ni torrent **débordé** qui fasse de plus **épouvantables** ravages. Vous en allez voir un exemple **terrible** et qui vous fera connaître que le désespoir fait quelque fois produire aux armes les plus **viles** actes d'un courage qui passe les bornes **communes**.[721]

L'analyse des occurrences porte sur les adjectifs subjectifs qui caractérisent tout particulièrement les récits sanglants ; toutefois, les adjectifs objectifs relevés dans les extraits seront classés dans une ultime catégorie du tableau afin de témoigner de l'évidente disproportion quantitative entre les deux catégories d'adjectifs rencontrés:

Extraits / **Adjectifs**	**1**	**2**	**3**	**4**
-Subjectifs-affectifs		*espoventez*		

[718] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* canard I, p.52.
[719] *Idem*, canard III, p.62.
[720] *Ibid.,* canard V, p.79.
[721] Camus, Jean-Pierre. *L'amphithéatre sanglant* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.242.

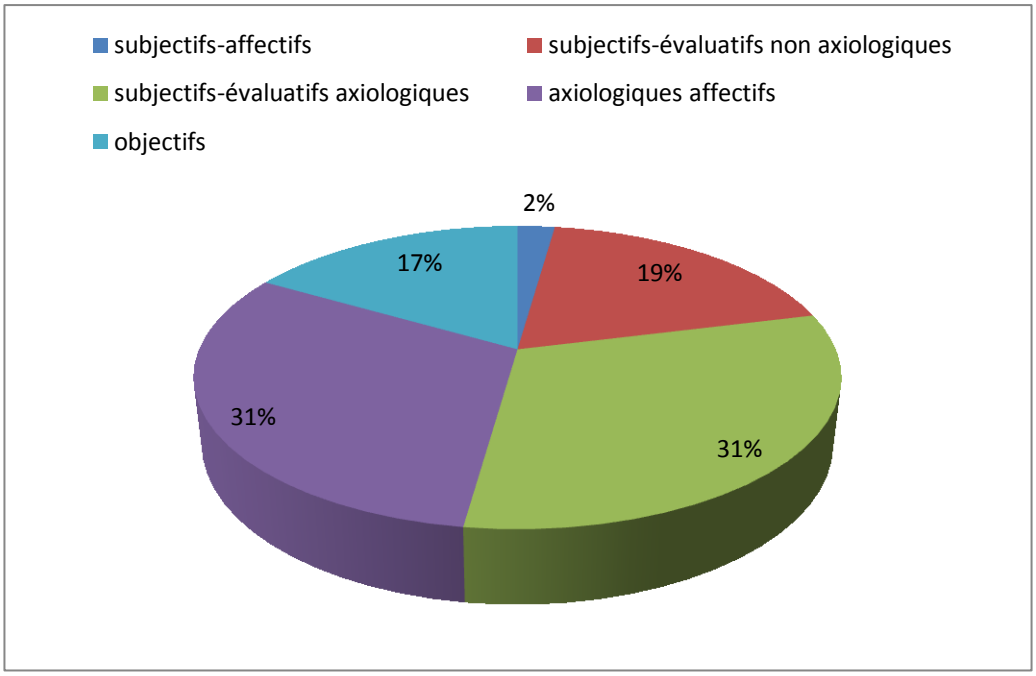
-Subjectifs évaluatifs non axiologiques	*indomptable*	*royde morte* *diffigurée* *meurtry*	*Premières*	*petit* (x2) *retournée*
-Subjectifs évaluatifs axiologiques	*Glorieuses*	*Bleuâtre* *Estrange*	*Pures* *anciennes* *légitimes* *doux* *forts* *tendres* *cruels* *dure* *répugnante* *fâcheuse*	*innocente*
-Axiologiques affectifs			*Aymant* *Aymable*	*Pauvres* *tendrelet* *accablé* *malheureux*
-Objectifs		*Gisante* *Noir*		*demeurés*

Extraits / **Adjectifs**	**5**	**6**	**7**	**8**
-Subjectifs-affectifs				*Terrible*
-Subjectifs évaluatifs non axiologiques	*perpétuelle* *infernale*	*sollicitée* *basse*	*Petits*	*Etranges* *furieuse* *froids* *émus*
-Subjectifs évaluatifs axiologiques	*dépouillés (de toute pitié)* *cruel* *digne* *envieuse* *beaux* *sévère*	*Beau* *jeune* *hardi* *mauvaise*	*sanguinaire* *cruelle* *mauvais*	*viles*

-Axiologiques affectifs	*désespérée* (x2) *iniques* *misérable* (x2) *malheureuse* (x2) *abominable* *épouvantable*		*émerveillable* *désespérée* *insupportable*	*horrible* *épouvantables*
-Objectifs	*humaine* *vivante* *sauvages* *ondés* *nouvel* *propres* *morts*		*exécutée (à mort)*	*séparés* *unis* *débordé* *communes*

Pour ce type de classement, il est bien évidemment nécessaire d'évaluer l'adjectif à partir de son contexte énonciatif. Par exemple, *anciennes* et *légitime* (**Ex.3**) pris en usage seraient subjectifs-évaluatifs non axiologiques mais dans le texte, en mention, ils appartiennent à la catégorie des axiologiques-affectifs. Ceci s'expliquant par la tournure syntaxique intensive en « si » qui confère une dimension affective évidente de la part du locuteur. Même analyse pour l'adjectif *terrible* (**Ex.8**) : il serait axiologique affectif en usage, s'il n'y avait pas l'adresse au lecteur : *Vous allez en voir un exemple*, qui détermine un impact émotionnel sur le destinataire et le classe alors au sein de la catégorie des subjectifs-affectifs.

Figure 15 : Classement des adjectifs qualificatifs des Ex. 1 à 8



Ce diagramme nous montre que les deux dernières catégories d'adjectifs du classement de C. Kerbrat-Orecchioni (subjectifs-évaluatifs axiologiques et axiologiques affectifs) sont également représentées (31%) et constituent à elles deux 62% du panel. Les adjectifs-subjectifs non axiologiques (19%) et objectifs (17%) viennent ensuite pour représenter la part où le narrateur intervient le moins dans le discours. On peut en déduire ainsi le fort impact de la voix narrative dans l'orientation subjective du discours. En ayant majoritairement recours aux axiologiques, on constate, en outre, l'application formelle du principe de « lecture guidée » ; en effet, le narrateur oriente clairement les émotions du lecteur en agissement directement sur le choix des adjectifs. Ainsi, la vision de l'événement apparaît indirectement orientée selon le point de vue du locuteur qui prend « position en faveur ou à l'encontre de l'objet dénoté. »[722]

a) La place de l'adjectif qualificatif épithète

[722] Kerbrat-Orecchioni Catherine. *L'Enonciation. De la subjectivité dans le langage.* Paris : Armand Colin, 1980, p.85.

Le récent ouvrage de Maria Luisa Donaire[723] rassemble et confronte les différentes théories existantes sur la place de l'adjectif dans l'énonciation avant de proposer les voies d'une explication prenant en compte les apports de la polyphonie énonciative. En 1996, Henning Nølke déclarait :

> Voilà une particularité que la langue française a développée à la perfection : par l'emplacement de l'adjectif épithète on peut jouer sur des nuances sémantiques et stylistiques parfois très subtiles […] Tantôt le même adjectif accepte les deux positions sans notable distinction de sens, tantôt l'antéposition et la postposition correspondent à deux valeurs nettement différentes. Les deux situations peuvent même se présenter pour le même adjectif […] Dans d'autres cas encore, seule une des deux positions est possible.[724]

Riegel, Pellat et Rioul constatent également que *les relevés statistiques montrent qu'en français parlé un adjectif sur trois est antéposé au nom (jusqu'à un sur deux dans les textes littéraires, mais seulement un sur dix dans les textes scientifiques.)* [725] Maria Luisa Donaire classe les contraintes de l'adjectif qui régissent sa place « de la plus externe à la moins externe »[726] :

- Raisons d'euphonie
- Fréquence de l'adjectif
- Présence de compléments ou d'adverbes
- Volume respectif du nom et de l'adjectif
- Morphologie de l'adjectif
- Nature sémantique

Les *Histoires tragiques* de François de Rosset présentent de nombreux cas remarquables de combinaisons adjectivales en antépositions et postpositions. Les exemples suivants présentent différents cas étudiés par la critique ; les exemples 12 à 17 ayant la particularité d'être représentés sur le volume d'une page de récit [727] :

---

[723] Donaire, Maria Luisa. *La place de l'adjectif qualificatif dans les stratégies énonciatives.* Limoges : Lambert Lucas, 2009.
[724] Nølke, Henning. « Où placer l'adjectif épithète? Focalisation et modularité », Langue française, 1996, 111, p.38.
[725] Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe, Rioul René. *Grammaire méthodique du français. Op.cit.,* p.181.
[726] Donaire, Maria Luisa. *La place de l'adjectif qualificatif dans les stratégies énonciatives. Op.cit.,* p.19.
[727] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps*. *Op.cit.,* histoire IX, p.245; les phrases sont volontairement restituées dans leur ordre d'apparition dans le texte.

Ex. 9 : Ce **malheureux** et **détestable** forgeron **d'enfer** avait envie de manger sa chair. [728]

Ex. 10 : C'est la fin **tragique** et **funeste** du **généreux** Polydor, qui tint bientôt compagnie à sa **déloyale** femme et à son **ingrat** ami**.** [729]

Ex. 11 : Mais lorsqu'un **funeste** et **lamentable** accident eut ravi un si **digne** empereur (…) [730]

Ex. 12 : ce malheureux n'attend que la venue du jour pour exécuter la plus **exécrable** cruauté dont on ait ouï parler de longtemps**.**

Ex. 13 : un si **sanglant** désastre

Ex. 14 : une barbarie la plus **dénaturée**

Ex. 15 : cet **exécrable** frère

Ex. 16 : l'exécution de son dessein **abominable**

Ex. 17 : porté d'une **exécrable** résolution

A partir de ce groupement d'extraits, nous pouvons proposer un classement de ce type :

1) Adjectifs antéposés seuls

- le **généreux** Polydor (ex. 10)
- sa **déloyale** femme (ex.10)
- son **ingrat** ami (ex.10)
- un si **digne** empereur (ex.11)
- la plus **exécrable** cruauté (ex.12)
- un si **sanglant** désastre (ex.13)
- cet **exécrable** frère (ex.15)
- une **exécrable** résolution (ex.17)

2) Adjectifs postposés seuls

- Une barbarie la plus **dénaturée** (ex.14)
- l'exécution de son dessein **abominable** (ex.17)

3) Adjectifs coordonnés

a. antéposés

- Ce **malheureux et détestable** forgeron (ex. 8)
- Un **funeste et lamentable** accident (ex.11)

---

[728] *Idem,* histoire III, p.118.
[729] *Ibid.,* histoire IX, p.282.
[730] *Ibid.,* histoire II, p.77.

b. postposés
- la fin **tragique et funeste** (ex.10)

On constate que l'antéposition de l'adjectif est largement plus représentée que sa postposition : c'est le cas dans 10 cas sur 13 soit environ 77% au sein du panel. Témoignage de la *copia* dans les récits sanglants, on notera également les deux cas de « sur-caractérisation » du substantif (ex.9 et 10), qui présentent trois adjectifs qualificatifs épithètes liées pour un seul substantif, dont deux coordonnés ce qui fait trois cas de coordination adjectivale avec l'exemple 11.

Selon Riegel, Pellat et Rioul, sont toujours antéposés les adjectifs ordinaux, une série d'adjectifs descriptifs d'une ou deux syllabes : bon, grand, haut, joli… et les épithètes dites de nature.[731] Nous constatons que ces types d'adjectifs ne sont pas représentés dans nos exemples et pourtant ils sont antéposés. C'est pourquoi, à partir de ce constat : *l'adjectif postposé efface les nuances d'appréciation ou d'expérience subjective qu'induit son antéposition*,[732] nous constatons que cet usage remarquable de l'antéposition est révélateur à des degrés divers de la présence de l'énonciation dans le discours. Georges Gougenheim précise toutefois que *la langue du XVIe siècle place souvent devant les noms des adjectifs épithètes que nous sommes accoutumés de placer après,* [et inversement].[733] et qu'ainsi : *il serait donc anachronique de postuler un quelconque effet stylistique-neutralisation de l'épithète antéposée par exemple, ou à l'inverse, mise en relief de l'adjectif postposé.*[734] Pourtant, il se trouve que les adjectifs issus de ces exemples peuvent justement avoir une place indifférenciée dans l'usage de la langue du XVIe siècle. Aussi, leur antéposition implique non pas une neutralisation mais une mise en relief, c'est-à-dire l'inverse de ce que constatent Martin et Wilmet. Leur emploi relève donc bien d'une subjectivité certaine que les apports de la polyphonie énonciative parviennent à éclaircir.

---

[731] Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe, Rioul René. *Grammaire méthodique du français. Op.cit.,* p.182.
[732] *Idem,* p.183.
[733] Gougenheim, Georges. *Grammaire de la langue française du XVIe siècle.* Paris : éditions Picard, 1974, p.277.
[734] Martin Robert, Wilmet M., *Syntaxe du moyen français* (2e vol. du manuel de français du Moyen âge). Bordeaux : SODOBI, 1980, p.136.

b) Les degrés de l'adjectif

Erwin Reinier[735]introduit la notion « d'absorption », opposée à l'objectivation pour caractériser deux attitudes différentes du sujet parlant et expliquer la valeur d'antéposition et de postposition : « Il y a donc absorption selon nous, quand l'usager de la langue prend un intérêt personnel, subjectif, au sujet de son énoncé ; dans ce cas, il se peut en effet que l'expression de sa pensée serve plutôt à la satisfaction de cet intérêt qu'à l'information générale de l'interlocuteur. »[736] C'est en effet, ce que l'on remarque pour les adjectifs à fort degré d'affectivité et de surcroît axiologiques du type : *Ce* ***malheureux et détestable*** *forgeron* ou ***la plus exécrable*** *cruauté* l'énonciateur semble davantage porté à exprimer son sentiment sur les événements plutôt qu'à informer le lecteur sur les caractéristiques spécifiques du substantif décrit. Ainsi, le discours descriptif s'en trouve biaisé par la subjectivité de la voix narrative qui oriente clairement le récit.

Maria Luisa Donaire déclare également que :

> la polyphonie fournit donc un instrument d'analyse capable de transcender la linéarité apparente de l'énoncé et, moyennant l'interprétation adéquate des clés qui y sont données, d'accéder à la profondeur et à la structure de la configuration sémantique de l'énoncé.[737]

L'étude des degrés de l'adjectif met en avant la question du rôle sémantique de la place de l'adjectif épithète, mais également le positionnement du locuteur par rapport au propos énoncé. Pour cela nous nous fonderons sur les exemples 1 à 17 de notre corpus. Nous pouvons ainsi relever deux catégories[738] : L'expression de l'intensité élevée au moyen de l'adverbe d'intensité *si* et l'évaluation du degré de comparaison exprimée par le superlatif relatif de supériorité. Dans sa *Rhétorique*, Fabri définit ce procédé sous le terme de *superlation* : *c'est quant on veult ou croistre ou diminuer sustance, l'en excede verité* […] *et combien que hyperbole soit figure de mentir,*

[735] Reinier, Erwin. *La place de l'adjectif épithète en français. Théories traditionnelles et essai de solution.* Vienne-Stuttgart : Wilhelm Braumüller, 1968.
[736] *Idem,* p.354.
[737] Donaire, Maria Luisa. *La place de l'adjectif qualificatif dans les stratégies énonciatives. Op.cit.,* p.98.
[738] Selon le classement de Riegel, Pellat et Rioul dans *Grammaire méthodique du français. Op.cit.,* p.362 et 365.

touteffoys superlation peult passer au dessus clerement mentir.[739] Les exemples étudiés sont issus des ex.1 à 17 de cette section. Parmi ceux-ci on relèvera les structures suivantes :

Les degrés de l'adjectif : superlatifs de supériorité

- Adjectifs antéposés :

  - Traverser **les plus doux** sentiments (ex.3)
  - **De plus épouvantables** ravages (ex.8)
  - **la plus exécrable** cruauté (ex.12)

- Adjectifs postposés :

  - Rompre les liens **les plus forts** et **les plus tendres** (ex.3)
  - Fait quelque fois produire aux armes **les plus viles** (ex.8)
  - Une barbarie **la plus dénaturée** (ex.14)

Adverbe d'intensité + adjectif

- Adjectifs antéposés :

  - un **si digne** empereur (ex.11)
  - un **si sanglant** désastre (ex.13)

- Adjectifs postposés :

  - Des affections **si pures**, **si anciennes**, **si légitimes** (ex.3)

Ces deux types de constructions accentuent l'axiologie positive ou négative des adjectifs caractérisés. Pour Jean-Claude Anscombre, la valeur stéréotypique des adjectifs explique le positionnement de ceux-ci par rapport au substantif qualifié, lorsqu'il peut y avoir grammaticalement le choix. Il constate ainsi que l'on n'antépose pas un adjectif qui ne fait pas partie de sa valeur stéréotypique.[740] En effet, on attend des sentiments qu'ils soient ***doux*** (ex.3), que les ravages soient ***épouvantables*** (ex.8), ou

[739] Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520). *Op.cit.,* p.163.
[740] Dominique Legallois montre le rôle argumentatif et dialogique des adjectifs « vrai » et « véritable » dans un article très intéressant : « incidence énonciative des adjectifs *vrai* et *véritable* en antéposition nominale », langue française, Paris, 2002, 136, p.46-59.

qu'un empereur soit ***digne*** (ex.11). On remarquera que même les exemples postposés dans notre corpus peuvent être antéposés car les qualificatifs attribués appartiennent à la « nature » du substantif décrit comme l'explique J.-C. Anscombre. Notre auteur a donc sciemment opéré un choix pour la place de ses adjectifs sans qu'il en soit contraint par la syntaxe. Ainsi, on remarquera la polyphonie du discours et sa « participation » au propos dans, par exemple, ***la plus exécrable*** *cruauté* (ex.12), *un* ***si digne*** *empereur* (ex.11) ou *un* ***si sanglant*** *désastre* (ex.13) alors que dans les exemples suivants : *la fin* ***tragique et funeste*** (ex.10) ou *l'exécution de son dessein* ***abominable*** (ex.17), le locuteur y engage moins de sa personne. J.-C.Anscombre étudie, en outre, la valeur interjective de certains adjectifs : il constate que ces adjectifs destinés à indiquer un degré même élevé auraient pour fonction *d'indiquer la réaction du sujet à une telle impression* […] *à introduire un commentaire.*[741] La solution polyphonique semble ainsi être une voie satisfaisante dans l'explication de la place des adjectifs épithètes, même si elle n'a réellement de sens que dans les textes à forte portée subjective où il y a un enjeu à déceler la présence du locuteur dans l'énonciation car de nombreux adjectifs répondent encore aux critères syntaxiques d'euphonie ou de syntaxe, pour les adjectifs dits « de nature ».

c) Structures anaphoriques

Fouquelin définit le procédé anaphorique de la sorte : *Anaphore*, *c'est-à-dire, relation, est un Nombre*, *par lequel un mesme son est ouy aus commencementz des distinctions de l'oraison.*[742] Fabri parle d'*epymone* et la définit ainsi : *quant on reprend un semblable mot univocque ou une substance entiere au commencement de plusieurs clauses.*[743] Si son acception est donc originellement proprement poétique, le procédé est employé dans les récits épouvantables pour répéter un G.N. qui a déjà servi d'appellation première dans la phrase. Sa grande souplesse sémantique permet à l'auteur

---

[741] Anscombre, Jean-Claude. « Espaces discursifs et contraintes adjectivales sur les groupes nominaux à article zéro ». De Mulder W. et alii, énonciation et parti-pris, Rodopi, Amsterdam, 1992, p.29.

[742] Fouquelin, Antoine. *La Rhétorique fraçoise d'Antoine Fouquelin de Chauny en Vermandois*.*Op.cit.*, p.24.

[743] Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520), dans Société des bibliophiles normands. *Op.cit.,* p.160.

de s'introduire implicitement dans son discours pour y apporter sa subjectivité. Elle apparaît dans les récits sanglants en tant que figure polyphonique. En effet, au lieu de dénommer expressément l'objet ou le nom du personnage, le narrateur recours à la périphrase afin de laisser paraître son point de vue critique, de plus, ce procédé participe pleinement de la *copia* qui régit le genre. Le narrateur peut, ainsi, s'introduire directement dans l'éthos de ce qui est rapporté et le modifier, à la façon d'une anaphore infidèle, l'effet de réel passant sous le prisme du point de vue narratif. Au sein des récits sanglants, les anaphores présentent un patron syntaxique stable avec des variantes syntaxiques combinatoires. Il est possible de relever plusieurs types remarquables :

Type 1 : Déterminant démonstratif + Adjectif qualificatif subjectif+ Substantif

Cet exécrable frère
Cet exécrable vice
Cette exécrable femme
Cette inconstante déesse
Cette belle besogne
Cette folle résolution [744]
Cette horrible punition [745]
Ce noble et fidèle cœur [746]
Cet adultère mari [747]
Ces nouveaux Oreste [748]
Ce misérable et sacrilège amant [749]

Ce type est le plus représenté dans l'œuvre. Il combine, en effet, tous les critères permettant de rendre compte du parti-pris subjectif du narrateur. Le substantif est non seulement déterminé par le déterminant démonstratif, mais aussi caractérisé l'adjectif épithète antéposée. Comme le remarquent Riegel, Pellat et Rioul :

[744] Ces anaphores sont extraites respectivement des *histoires tragiques* : *H.T.* IX p.245, *H.T.* XII p.290, *H.T.* VII p.210, *H.T.* XXII p.465, *H.T.* I p.51, *H.T.* XVI p.361, *H.T.* XVIII p.228, ROSSET, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.*
[745] Camus, Jean-Pierre. *Les Spectacles d'Horreur. Op.cit.*, spectacle XX, p.471.
[746] *Idem,* p.262.
[747] Camus, Jean-Pierre. *Les Spectacles d'Horreur* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.253.
[748] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* p.122.
[749] Camus, Jean-Pierre. *Les Spectacles d'Horreur* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.264.

> Le démonstratif ne démontre rien. Il connaît deux types d'emplois : dans ses emplois déictiques, il désigne un référent sans la situation de discours ou accessible à partir d'elle.[750] (…) dans ses emplois non déictiques, il identifie anaphoriquement un référent déjà évoqué au moyen d'une description identique ou différente.[751]

Le narrateur semble manifester ainsi, à travers ce procédé, davantage son émotion personnelle plutôt qu'il n'apporte d'informations réelles sur le sujet décrit. Ces tournures atteignent un certain degré de figement, de stéréotypie, pour reprendre le raisonnement de J.-C.Anscombre. Il est toutefois possible de remarquer que ces anaphores n'atteignent un certain degré de figement, qu'à cause de l'emploi abusif qu'en fait le narrateur. Telles des litanies, dans ses récits, ces tournures caviardent la narration et participent pleinement du discours moralisateur prêché par le narrateur.

Type 2 : Déterminant démonstratif + Substantif + Adjectif qualificatif péjoratif

Cet amour inexcusable
Cet amoureux enragé [752]
Cet orateur ignorant [753]
Cet acte abominable [754]
Ce fermier désespéré [755]
Cet esprit fantastique [756]

Cette variante du premier type, place l'adjectif qualificatif en postposition par rapport au substantif qu'il complète. La présence du locuteur devrait donc être atténuée, du fait de sa place, comme nous l'avons démontré précédemment. Pourtant, le déterminant démonstratif semble maintenir un certain degré de subjectivité. Ceci semble dû au procédé-même de la périphrase, qui par sa recréation du monde existant, possède inévitablement une valeur subjective dans la mesure où, les termes sollicités

---

[750] Voir l'article sur le sujet d'Anne-Marie Berthonneau. « Prochain, dernier et compagnie. Les adjectifs *déictiques* à l'épreuve de l'espace et le texte ». Langue française, Paris, 2002, 136, p.104-125.
[751] Riegel, Pellat et Rioul dans *Grammaire méthodique du français. Op.cit.,* p.156.
[752] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit., H.T.* VII p.218, *H.T.* IX p.244.
[753] Parival, Jean-Nicolas. *Histoires tragiques de no*
stre temps arrivées en Hollande et Quelques dialogues françois selon le langage du temps. Op.cit., histoire XVIII, p.54.
[754] *Idem*, histoire XIII, p.41.
[755] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* p.426.
[756] *Idem,* p.421.

proviennent de l'expression et de la pensée-même du locuteur. Ils orientent ainsi le lecteur dans sa perception/représentation du sujet décrit.

d) Structures périphrastiques

La périphrase, *du grec peri, (autour), et phrasis (expression), est une formulation qui contourne un terme ou une idée en utilisant plus de mots que nécessaire.*[757] A l'origine, employée pour ennoblir l'expression, elle apparaît dans les récits sanglants également comme une figure polyphonique qui permet à l'auteur d'apporter son point de vue sur ses personnages.

Type 1 : Déterminant démonstratif + Substantif + complément de détermination du nom

Cet ennemi du genre humain [= le diable][758]
Ce grand œil de l'univers [= Dieu][759]
Ce malheureux tison d'enfer [= la capitaine Le Pont, violeur][760]
Cette méchante femme, ce monstre horrible [= Marguerite, femme parricide][761]
Ce supplice temporel [= l'Enfer][762]

Ce deuxième type de structure périphrastique remarquable est caractérisé par un ajout caractérisant opéré par un complément de détermination. Celui-ci « est récursif, puisqu'il est à la fois un constituant facultatif du GN et qu'il a obligatoirement comme constituant un GN (GP=>Prép + GN), qui peut comporter lui-même un GP, et ainsi de suite »[763]. Le groupe nominal prend ainsi une certaine amplitude notamment lorsque le substantif est déjà complété par un adjectif épithète : *Ce **grand** œil de l'univers* ; *Ce **malheureux** tison d'enfer*, celui-ci se trouve en situation de saturation informationnelle.

Type 2 : Déterminant possessif + Adjectif qualificatif péjoratif + Substantif

---

[757] Bergez D., Géraud V., Robrieux J-J. *Vocabulaire de l'analyse littéraire, Op.cit.,* p.166.
[758] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* p.428.
[759] *Idem*, p.157.
[760] Camus, Jean-Pierre. *L'amphithéatre sanglant,* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.243.
[761] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* « canard XVIII », p.192.
[762] *Idem.*
[763] Riegel, Pellat et Rioul dans *Grammaire méthodique du français. Op.cit.,* p.156.

Ses abominables plaisirs [764]
Leurs détestables plaisirs [765]
Son plus grand mal [766]
Son intempérance précipitée [767]

Ce deuxième et dernier type combine l'antéposition de l'adjectif du type 1 avec un déterminant possessif qui ancre le discours descriptif et participe, en outre, du phénomène de distanciation mis en place entre le narrateur et les personnages. Les périphrases permettent, ainsi, l'appropriation et la restitution subjective d'un référent afin d'en donner une vision singulière au lecteur, guidé par le point de vue du narrateur.

3) Le rayonnement stylistique du baroque

Le passage de la structure grammaticale à la « figure de style » est très mince pour ne pas dire inexistante, nous venons de le voir avec le cas de la périphrase. Le métalangage présent dans les récits sanglants est représentatif à la fois du prosélytisme du narrateur mais également de toute l'esthétique d'une époque avec sa sensibilité et surtout ses contradictions. Figures emblématiques de la Contre-Réforme. les histoires tragiques et « canards sanglants » l'illustrent par une palette de procédés rhétoriques qui sollicitent essentiellement l'imagination visuelle du lecteur. Littérature iconodule, les images offertes transcendent le message mystique comme le remarque Marc Fumaroli : *gigantesque virement métaphorique qui enrichit le spirituel et le rend sensible, palpable, admirable aux yeux et aux sens intérieurs*.[768]

[764] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1619). *Op.cit.*, histoire XVI, p.360.
[765] *Idem.,* histoire VII, p.211.
[766] Camus, Jean-Pierre. *L'amphithéatre sanglant,* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.250.
[767] *Idem.*
[768] Fumaroli, Marc. *L'âge de l'éloquence: rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique.* Genève : Droz, 2002, p.680.

a) Les procédés d'analogie : comparaisons, métaphores et synesthésies

Les figures d'analogie créent un rapprochement entre un élément du texte existant (le thème) et une figuration subjective (le phore) de cet élément, dont le motif rassemble les points de convergence. Afin de susciter des émotions fortes chez le lecteur, les récits sanglants comportent un éventail très riche de procédés rhétoriques figurant la pitié, le malheur ou l'horreur. Trois images sont caractéristiques dans notre corpus : la comparaison, abondante, la métaphore, plus subtile et la synesthésie, qui apporte une touche « poétique » plus rare. Seuls les exemples les plus remarquables et les cas les plus intéressants, illustrant au plus près l'esthétique baroque, retiendront notre attention du fait de leur abondance :

- La comparaison

Le recours à l'analogie est un procédé cher à l'esthétique baroque dans la mesure où, comme le déclare Jean Rousset : « quand un monde est à l'envers et qu'on veut le remettre à l'endroit, il faut le regarder dans un miroir. »[769] Il s'agit d'un « rapprochement de deux termes ou de notions au moyen de liens explicites. »[770] Bernard Dupriez précise : « développée, la comparaison est un parallèle ».[771] L'extrême abondance de ce procédé dans notre corpus nous invite à nous interroger sur ses différentes représentations. Il est précisé qu'*une comparaison n'est pas considérée comme une figure lorsque les termes rapprochés relèvent exactement d'une même isotopie*. Dans les récits tragiques les comparaisons alternent entre rapprochements historiques, mythologiques ou issus de l'imaginaire collectif. Les images analogiques doivent se faire entendre du lecteur afin que celui-ci perçoive l'intensité (la violence) de l'émotion décrite et perçoive également la portée du message transmis. Si celui est trop abscond ou trop érudit, l'auteur échoue dans sa mission. Fabri déclare à ce sujet qu'il existe deux types de comparaison :

---

[769] Rousset, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France. Op.cit.* p.24.
[770] Bergez Daniel, Géraud Violaine, Robrieux Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire. Op.cit.,* p.50.
[771] Dupriez, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires. Op.cit.,* p.121.

> L'une par couverte comparaison, quant on faict quelque similitude de deux choses couvertement […] L'autre manière de comparaison descouverte, c'est quant l'en fait les similitudes des deux choses clerement sans fiction […] Et nota que toute comparaison se faict moyennant ces termes plus, mains, pire, meilleur, petit, grant, egal.[772]

C'est principalement le motif, c'est à dire *l'élément ou l'ensemble des éléments communs au comparé et au comparant* [773] qui est porteur de sens et révèle les choix profonds de l'auteur. Les exemples sollicités sont les suivants :

> **Ex. 1 :** Ils montent soudain avec de la lumière et trouvèrent le maitre évanoui dans le lit, aussi raide et froid que s'il eût été mort. ; Enfin il revint, mais si abattu et si troublé qu'il semblait qu'il sortît du tombeau comme un autre Lazare.[774]

> **Ex. 2 :** Comme il n'y a rien de si bouillant que le miel ou l'huylle quand ces douces liqueurs font une fois eschauffées ; Aussi n'y a-t-il rien de si aspre qu'une haine qui naist d'une véhémente amour outragée.[775]

> **Ex. 3 :** Et le pauvre Père frustré de son attente contrainct de déceler comme le tout s'estoit passé, à la honte de leur Maison et à la confusion et condamnation de leur fille dysollue, enterrée avec Jesabel et Hérodias ses semblables, et comme le mauvais Riche, qui pendant sa vie ne se delectoit qu'aux vestemens d'or et de pourpre, et enfin receut son paiement aux Enfers (…)[776]

> **Ex. 4 :** La vie de l'homme est comme un navire flottant sur l'océan de ce grand univers : la volonté en est le mât, le jugement le gouvernail, les passions les rames qui la remuent tantôt à un côté, tantôt à l'autre, selon les objets qui leur donnent le mouvement, les flots qui la portent sont les divers accidents sur qui elle est balancée, le port où elle s'achemine est le tombeau, et la tramontane qui la pousse sur ces vagues sont les désirs de l'honneur et de la gloire (…)[777]

> **Ex. 5 :** Je sortirai de cette prison, mais naissant comme la vipère, je renaîtrai dans le monde, mais ce sera par tes cendres, comme le Phénix.[778]

> **Ex. 6 :** Donc tout ainsi que le Renard, ne pouvant avoir des raisins disoit qu'ils luy feroient mal au ventre pource qu'ils n'estoient pas meurs, de mesme ceux qui n'ont peu abandonner de loin la fumée de leur cheminée, et qui n'ont veu le pays sinon par la fenestre d'un grenier, (…) ils ont tel crevecueur qu'ils desdaignent, rejettent et mesprisent ce qu'ils voyent leur manquer, et

---

[772] Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520), dans Société des bibliophiles normands, *Op.cit.,* p.71.
[773] Bergez Daniel, Géraud Violaine, Robrieux Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire. Op.cit.,* p.51.
[774] Camus, Jean-Pierre. *Les divertissements historiques*, dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.289.
[775] Camus, Jean-Pierre. *Les Spectacles d'Horreur. Op.cit.*, spectacle XV, p.166-167.
[776] Habanc, Vérité. *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques. Op.cit.,* p.304, « Discours miraculeux ».
[777] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* canard XIII, p.141.
[778] *Idem,* canard XV, p.174.

veulent mettre en pièces le baston duquel on les bat, ainsi que les chiens qui courent après la pierre qui leur a esté ruée la prennent aux dents et la rongent (…).[779]

Ex. 7 : Cette courageuse damoiselle, armée de toutes armes paraît comme une Amazone sur le bastion, tantôt avec une arquebuse, tantôt avec une pique.[780]

Ex. 8 : Veillant sur sa garde comme le dragon fabuleux sur les pommes d'or du jardin des Hespérides.[781]

Nous classons les fonctions de la comparaison de celle possédant la portée stylistique la plus faible à celle ayant la plus grande ampleur [782] :

- Fonction ornementale : elle est motivée de manière un peu facile et ne sollicite pas beaucoup l'imagination.

Exemple 1 :

Comparé	Comparant	Outil de comparaison	Motif
Le maitre *Le maitre abattu et troublé*	(le maitre) *mort* *Lazare sortant du tombeau*	*Aussi…que…si* *Semblait que*	Biblique : épisode de la résurrection de Lazare, évangile de Saint Jean, chap.11.

Exemple 2 :

Comparé	Comparant	Outil de comparaison	Motif
(ce qu'il ya de plus) *bouillant* (ce qu'il ya de plus) *aspre*	*le miel ou l'huylle une fois eschauffés.* *qu'une haine qui naist d'une véhémente*	*Rien de…que…* *Rien de…que…*	Domestique : ce qui est doux naturellement, le miel et l'huile, deviennent agressifs quand on les chauffe. Cette comparaison culinaire est

[779] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques. Op.cit.,* histoire 4, p.175.
[780] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire VIII, p.226.
[781] Camus, Jean-Pierre. *L'amphithéâtre sanglant*, dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.231.
[782] Bergez Daniel, Géraud Violaine, Robrieux Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire. Op.cit.,* p.52.

	amour outragée		appliquée aux sentiments et est davantage destinée à souligner l'écart entre les deux termes de la comparaison (douceur brûlante / âpreté extrême) que leur similitude).

Exemple 5 :

Comparé	Comparant	Outil de comparaison	Motif
(je suis) *naissant* *je renaîtrai*	*La vipère* *Le Phénix*	*Comme* *Idem*	Poétique: Le personnage se représente sa vengeance en deux temps : comparaison à un l'animal caractéristique de ce sentiment négatif avec sa portée biblique mais également au Phénix, symbole de renaissance positive. La renaissance s'effectuant à partir de la mort de l'autre, ce symbole est renversé et devient négatif lui aussi.

Exemple 7 :

Comparé	Comparant	Outil de comparaison	Motif
Cette courageuse damoiselle, armée de toutes armes	*une Amazone sur le bastion, tantôt avec une arquebuse, tantôt avec une pique*	*paraît comme*	Mythologique : La comparaison à l'amazone joue sur des effets purement visuels et confère les attributs guerriers et dynamiques au personnage féminin, ce qui est relativement rare dans les récits sanglants.

- Fonction argumentative : Non nécessairement figurative, la comparaison argumentative a surtout pour but de faire comprendre un raisonnement.

Exemple 6 :

Comparé	Comparant	Outil de comparaison	Motif

Ils *Ils veulent mettre en pièces le baston duquel on les bat*	*Le Renard* *les chiens qui courent après la pierre qui leur a esté ruée*	*Ainsi que*	Domestique : La comparaison à des animaux peu considérés (chien, renard) est très dégradante et péjorative.

Exemple 8 :

Comparé	Comparant	Outil de comparaison	Motif
(le professeur) *veillant sur elle* (une élève)	*le dragon fabuleux sur les pommes d'or du jardin des Hespérides*	*Comme*	Mythologique : Le jardin des Hespérides, situé à l'extrême occident, était un jardin d'immortalité, un jardin réservé aux Dieux. Des sources d'ambroisie y coulaient et un arbre fabuleux y donnaît des pommes d'or. Ainsi, pour empêcher les mortels de venir dérober les pommes d'or, le jardin était farouchement gardé par Ladon, un dragon à cent têtes. La comparaison illustre ainsi la sévérité avec laquelle le professeur veillait sur cette élève.

- Fonction cognitive ou herméneutique : elles présentent une tension forte, font appel à l'imaginaire et obligent à l'interprétation.

Exemple 3 :

Comparé	Comparant	Outil de comparaison	Motif
Fille dyssolue *idem*	*Jésabel, Hérodias* *Mauvais riche*	*Ses semblables* *Comme*	Biblique : La situation de déshonneur est rapprochée de deux grands personnages antiques, figures de paganisme notoires. Domestique : l'avarice est un deuxième péché capital qui conduit aux Enfers.

Exemple 4 :

Comparé	Comparant	Outil de comparaison	Motif

La vie d'un homme	*un navire flottant sur l'océan de ce grand univers*	*Comme*	Poétique : L'Homme est décrit dans sa fragilité et sa petitesse mais également dans ses hésitations. (Le reste du paragraphe est une suite de métaphores dans lesquelles comparés et comparants sont en rapport immédiat).

Les comparaisons « mythologiques » sont nombreuses dans les *Histoires tragiques* de Rosset. Elles transforment l'univers « potentiel » de la fiction en songe mythologique et symbolique. L'histoire VIII présente l'exemple d'Amarille, une jeune fille particulièrement vertueuse. A travers la description de l'auteur, elle se transforme en Amazone : *cette courageuse damoiselle, armée de toutes armes paraît comme une Amazone sur le bastion, tantôt avec une arquebuse, tantôt avec une pique.* [783] La dualité apparaît, en outre, à travers la binarité syntaxique de la phrase qui tend à montrer les deux facettes du personnage, ajoutée à la notion de « vérité cachée », cette image est très représentative de la conception baroque de l'Homme.

Dans l'histoire IX, le lecteur peut observer une analogie entre le fait accompli par le personnage et son onomastique, l'issue faisant écho à la mythologie grecque : *Enfin, après avoir beaucoup souffert, sans oser déclarer sa passion, il se résolut de trouver son adversaire, comme le fit Télèphe, pour lui guérir sa plaie, plutôt que de mourir en la celant.*[784] En effet, Télèphe, fils d'Heraklès et d'Augè est blessé par l'épée fatale d'Achille lors de la guerre de Troie. Toutefois, ses plaies ne peuvent être guéries que par celui qui les lui a infligées. Il fut guéri par Achille à condition d'indiquer aux Grecs la route pour aller à Troie. Il serait pertinent de voir ici que les blessures d'amour d'Iracond (le protagoniste de l'histoire) ne peuvent être guéries que par la personne aimée ; la colère, lexicalement ancrée dans le nom du personnage (*iracundia*), ne peut alors être éteinte que par l'amour. Comme le remarque Jean Rousset : *Dans un monde renversé où les contraires se rejoignent, l'homme est enfermé dans un palais de miroirs dont les jeux l'égarent pour mieux le mener à lui-même.*[785] En effet, le personnage est systématiquement renvoyé à sa nature profonde, torturé par les illusions terrestres,

[783] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire VIII, p.226.
[784] *Idem,* histoire IX, p.238.
[785] Rousset Jean. *La littérature de l'âge baroque en France. Op.cit.* p.27.

représentées par le prisme déformant du baroque, il ne peut échapper à sa condition qui le mène vers le péché et l'Ultime sanction divine.

- La métaphore

René Bary en reprenant les propos de Quintilien interprète ce trope (*translatio*) comme étant *plus succinte que la comparaison.* […] *la métaphore est une similitude raccourcie.*[786] Du grec *métaphora*, signifiant « transfert », ce trope est définit comme une *translation des choses par similitude.*[787] ; *quand par le semblable, le semblable est entendu.*[788] Il *opère un transfert de sens entre mots ou groupes de mots, fondé sur un rapport d'analogie plus ou moins explicite,* [789] *c'est le plus élaboré des tropes ; car le passage d'un sens à l'autre a lieu par une opération personnelle fondée sur une impression ou une interprétation et celle-ci demande à être trouvée sinon revécue par le lecteur.*[790] Dans les récits sanglants, le procédé est fortement employé ; comme le remarquait Fouquelin : *l'usage de Métaphore est grand en nostre langue.*[791] Et constate que *par ce que la cogitation d'une similitude, délecte l'esprit : de la vient que la métaphore plait, et est trope élégant par-dessus tous les austres.*[792] On retient ainsi deux formes de la métaphore : l'une mettant en présence le « comparant » et le « comparé » au sein de l'énoncé par des moyens non explicitement comparatifs[793] tels que l'attribut, l'apposition, le complément du nom ou encore certaines formes de juxtaposition, (métaphore *in praesentia*), soit le comparant étant ellipsé, il s'agit d'un transfert sémantique plus ou moins facile à décrypté selon le degré de tension, (métaphore *in absentia*). La troisième forme de métaphore remarquable que l'on peut

---

[786] René Bary en donne la définition suivante : *Cette figure consiste à exprimer le tout pour la partie et la partie pour le tout.* Dans *La rhétorique françoise, où pour principale augmentation l'on trouve les secrets de nostre langue*. *Op.cit.,* p.299.
[787] Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520), dans Société des bibliophiles normands. *Op.cit.,* p.193.
[788] Fouquelin, Antoine. *La Rhétorique françoise d'Antoine Fouquelin de Chauny en Vermandois*. Paris : chez André Wechel, p.22.
[789] Bergez Daniel, Géraud Violaine, Robrieux Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire. Op.cit.,* p.134.
[790] Dupriez, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires. Op.cit.,* p.286.
[791] Fouquelin, Antoine. *La Rhétorique françoise d'Antoine Fouquelin de Chauny en Vermandois*. *Op.cit.,* p.11.
[792] *Idem,* p.15.
[793] René Bary précise que *Les métaphores qui mettent les choses comme devant les yeux sont excellentes.* Dans *La rhétorique françoise, où pour principale augmentation l'on trouve les secrets de nostre langue*. *Op.cit.,* p.326.

relever dans nos récits est la métaphore filée, lorsque le trope *s'étend à l'échelle d'une phrase ou d'un ensemble plus long.*[794] Voici les extraits relevés :

> **Ex. 1 : (**La vie de l'homme est comme un navire flottant sur l'océan de ce grand univers) : la volonté en est le mât, le jugement le gouvernail, les passions les rames qui la remuent tantôt à un côté, tantôt à l'autre, selon les objets qui leur donnent le mouvement, les flots qui la portent sont les divers accidents sur qui elle est balancée, le port où elle s'achemine est le tombeau, et la tramontane qui la pousse sur ces vagues sont les désirs de l'honneur et de la gloire (…)[795]
>
> **Ex. 2 :** Il demeura sept ou huit ans possesseur de cet aspic.[796]
>
> **Ex. 3 :** la récompense est telle qu'elle est à la fin d'une vraye amitié, qui est le doux fruict premier, cueilli dans ce beau et délectable jardin qui tousjours vous accompagne.[797]
>
> **Ex. 4 :** Dès l'instant que par malheur et certaine mauvaise habitude, le péché s'est emparé de nous, vous nous abandonnez et [nous] sommes privés de votre grâce. Il n'y a point de pureté d'où vous retirez votre main. Notre navire n'étant chargé que de mauvaise marchandise, vous n'en prenez pas le gouvernail, et nous laissez voguer à la merci des flots, où il ne faut que le moindre écueil, ou quelque petit vent contraire, pour nous faire périr et abîmer dans l'océan infernal (…).[798]
>
> **Ex. 5 :** Il dresse son équipage pour aller en Flandres, théâtre de la guerre depuis tant d'années.[799]
>
> **Ex. 6 :** Le saint Epoux ne crie-t-il pas dans les sacrés oracles de Sa parole que son lit est si étroit que sa couverture si courte qu'il n'y a point de place pour le sacrilège et l'adultère ?[800]

Ex.1 :

Comparé :	**Comparant :**
- *la volonté de l'homme*	**-** *le mât*
- le jugement	*- le gouvernail*
- *la passion*	*- les rames*
- *les flots*	*- les divers accidents*
- *le port*	*- le tombeau*
- la tramontane	*- les désirs de l'honneur et de la gloire*

[794] Bergez Daniel, Géraud Violaine, Robrieux Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire. Op.cit.,* p.137.
[795] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* canard XIII, p.141.
[796] Camus, Jean-Pierre. *L'amphithéâtre sanglant*, dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.231.
[797] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire II, p.94.
[798] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* canard LIII, p.445.
[799] Camus, Jean-Pierre. *Les spectacles d'horreur*, dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.262.
[800] *Idem,* p.264.

Il s'agit de la suite de l'extrait 7 de l'étude sur les comparaisons. L'homme est rapproché d'un navire dans une métaphore filée et ses constituants sont décomposés en série en considérant à chaque fois les points de convergences entre l'un et l'autre. Cette approche herméneutique de l'Homme se rapproche d'une autre figure analogique : la synecdoque.[801] En effet, chaque élément apparaît comme un constituant inclusif de l'idée.

Ex. 2 :

Comparé :	**Comparant :**
- Absent (sous-entendu) : la jeune fille	- *cet aspic*

Il s'agit de la suite de la comparaison (voir ex.8) présentée sous la forme d'une métaphore *in abstentia,* le comparé étant annoncé dans la comparaison. Le rapprochement avec le serpent est une allusion biblique au péché originel de la femme tentatrice de l'homme. La morale s'en trouve ainsi très misogyne puisque si l'homme est tenté par la jeune fille la faute incombe forcément à celle-ci.

Ex. 3 :

Comparé :	**Comparant :**
- *une vraye amitié*	- *doux fruict premier* (lui-même métaphore de l'amour qui unit Eve à Adam).
- *ce beau et délectable jardin*	- (sous-entendu) le Jardin d'Eden.

Cette métaphore *in absentia* composée de deux temps rappelle la continuité du péché originel qui poursuit la femme.

Ex. 4 :

[801] René Bary en donne la définition suivante : *Cette figure consiste à exprimer le tout pour la partie et la partie pour le tout.* Dans *La rhétorique françoise, où pour principale augmentation l'on trouve les secrets de nostre langue*. *Op.cit.,* p.298.

Comparé :	**Comparant :**
- (Sous-entendu) : notre vie humaine	- *Notre navire*
- (Sous-entendu) : pensées coupables, péchés)	- *mauvaise marchandise*
- (Sous-entendu) : la direction de la vie	- *le gouvernail*
- (Sous-entendu) : les aléas de la vie	- *des flots*
- (Sous-entendu) : les tentations du monde	- *le moindre écueil, ou quelque petit vent contraire*
- (Sous-entendu) : L'Enfer	- *l'océan infernal*

Il s'agit d'une métaphore filée qui sous entend les multiples comparés ; elle est aisément décodable grâce au figement lexical du comparant choisi : la métaphore de la vie et du navire est très connue et stéréotypée déjà au XVIe siècle. (voir ex.4 de la comparaison, p.289.) On frôle la métaphore figée.

Ex. 5 :

Comparé :	**Comparant :**
- (les) *Flandres*	- *théâtre de la guerre*

Métaphore *in praesentia*, typiquement baroque du *theatrum mundi.*

Ex. 6

Comparé :	**Comparant :**
- *son lit est si étroit que sa couverture si courte*	- (sous-entendu) : le Royaume de Dieu.

On constate que l'utilisation de la métaphore dans les récits sanglants est abondante et variée. Au vu des différents extraits, elle semble abondamment sollicitée pour illustrer le discours moralisant du narrateur. Les péchés humains sont rapprochés de la faute originelle où la femme est souvent protagoniste : ex.2 et 3 et la toute-puissance Dieu y est représentée pour montrer la petitesse de l'Homme dans de très nombreuses références bibliques : ex. 1, 2, 3, 4, 6. Certains éléments de la comparaison sont parfois absents : que ce soit le thème : ex. 2 et 4 ou le phore : ex.6. Ces suppressions témoignent d'une culture certaine du lectorat qui est en mesure de décoder

les allusions induites qu'elles soient mythologiques (comme nous l'avons vu pour la comparaison) ou biblique plus présentent dans le procédé métaphorique.

On notera enfin, le goût des auteurs pour la métaphore (déjà) figée du navire et de l'homme qui part à la dérive si Dieu (et la vie chrétienne) ne prennent en main son « gouvernail » pour guider ses actions.

- La synesthésie

Si cette figure, dans son acception littéraire[802], est traditionnellement rapprochée d'auteurs tels que Baudelaire[803] et Rimbaud[804] et du mouvement symboliste, on constate qu'elle existe dès le XVIe siècle comme en témoignent les exemples ci-dessous.

Cette figure de style consiste en l'établissement d'une correspondance entre des sensations de nature différente. L'esthétique baroque l'exploite afin de susciter la surprise chez le lecteur et solliciter ses sens. Elle est le plus souvent génératrice de déception ou exploite le thème de l'illusion en montrant que la « pourriture » se cache derrière le plaisir, le beau ou le sensuel.

> **Ex. 1 :** Et au lieu des fleurs, des roses, des délices et des embrasements, souffrir un crachat sur la face, les flegmes sur les linceuls, la toux et les élans d'un poumon pourri sur l'oreille, le parfum et la puanteur d'un cautère dedans le nez et les eaux d'une distillante rhume sur le visage ![805]
>
> **Ex. 2 :** Aussitôt que ces yeux (non pas ces yeux mais ces soleils) firent glisser leurs rayons éclatants à travers les glaces de ses irrésolutions, ils y font un tel ravage et y attisent de telles flammes que le voilà incontinent tout en feu (non pas en feu, mais en braise, mais en cendres) […] Mais le malheur est que ces flammes sont nourrices d'un brasier impudique. [806]
>
> **Ex. 3 :** Et si quelque ardeur de pitié à jamais réchauffé ton cœur de glace (…) tu pourras par aventure trop tard pleurer ma morte et ton inhumaine cruauté.[807]

---

[802] La synesthésie est un phénomène neurologique par lequel deux ou plusieurs sens sont associés.
[803] Baudelaire, dans son sonnet *Correspondances*, confère à cette figure de style une portée métaphysique. Il y décèle la preuve de l'unité de la Création et de l'analogie secrète entre toutes les choses. Le poète, mieux que tout autre, sait percer la signification de cette « forêt de symboles » qu'est le monde sensible et en percevoir la « ténébreuse et profonde unité ».
[804] Rimbaud reprend la théorie baudelairienne à son compte dans sa *lettre à Demeny* du 15 mai 1871. Le poète « devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ».
[805] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* p.171.
[806] *Idem,* p.146.
[807] Boaistuau, Pierre. *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise* dans Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.56.

Les correspondances envisagées dans ces deux exemples sont antithétiques et reposent sur le principe de l'illusion-déception à portée moralisatrice. Le tableau suivant classe les différentes sensations recensées :

Sensat-ions	**Toucher**	**Odorat**	**Ouïe**	**Vue**	**goût**
Ex.1	*Embrasements ; crachat sur la face ; et les eaux d'une distillante rhume sur le visage*	*Roses ; le parfum et la puanteur d'un cautère dedans le nez*	*la toux et les élans d'un poumon pourri sur l'oreille ;*		*délices*
Ex.2	*tout en feu (non pas en feu, mais en braise, mais en cendres) ; brasier impudique ;*			*ces yeux (non pas ces yeux mais ces soleils) ; rayons éclatants ; brasier impudique*	

Dans l'extrait 1, les sens de l'odorat et du toucher sont sollicités à travers l'isotopie florale de la passion : « des roses, des délices et des embrasements » puis contrecarrée par la violence infecte de la pourriture mortuaire qui s'en suit. Le toucher est alors sollicité avec le « crachat sur la face », puis l'ouïe : « la toux et les élans d'un poumon pourri sur l'oreille », l'odorat : « le parfum et la puanteur d'un cautère dedans le nez » et enfin à nouveau le toucher : « et les eaux d'une distillante rhume sur le visage ».

Dans l'extrait 2, les références à *l'innamoramento* pétrarquiste (le ravage des yeux, l'amour naissant dans le regard) sont détournées et condamnées par le narrateur qui transforme cette approche de l'amour en séduction diabolique au sein de laquelle les influences cosmiques et contraires des éléments tels que le feu et la glace, s'affrontent, comme il est également possible de le constater extrait 3.

	Références au feu	**Références à la glace**
Connotations Positives	*ces yeux (non pas ces yeux mais ces soleils) ; rayons éclatants ; ardeur de*	*les glaces de ses irrésolutions*

	pitié	
Connotations Négatives	*de telles flammes ;* *tout en feu (non pas en feu, mais en braise, mais en cendres) ;* *ces flammes ;* *brasier impudique ;*	*cœur de glace*

Le feu diabolique généré par la femme tentatrice, finit par triompher de la résistance froide du jeune homme qui succombe aux feux de ses yeux perpétuant ainsi la Faute originelle.

b) Les figures d'amplification : l'hyperbole et l'adynaton

Les procédés d'amplification sont certainement les plus caractéristiques des histoires tragiques et des « canards sanglants ». Le rhétoricien Pierre Fabri déclare, dans une perception humaniste, que *l'amplification c'est la fin du compte qui met l'home ou la chose en cohortation, c'est-à-dire en indignation ou malveillance ou pitié et de quoy naist amplification.*[808] En effet, ils représentent à eux-seuls (avec les figures d'opposition), toute la portée de l'esthétique baroque dans ce qu'elle a de plus démesuré, dans cette volonté de donner à voir un spectacle incroyable. Ces figures rendent compte également de toute la sensibilité poétique de l'auteur qui s'efforce alors d'offrir des images d'un monde déréalisé, anti-mimétique, laissant parfois la place à l'onirique, souvent au cauchemar. C'est donc l'expression d'un monde idéalisé dans sa représentation poétique qui est présentée au lecteur : l'incroyable tel que le fait divers peut le délivrer, mais encore plus sensationnel.

- L'hyperbole

L'hyperbole, dit Théophraste ne consiste qu'en ce qui excède la naturelle exposition de quelque chose. Quand la métaphore est hardie ; c'est-à-dire, quand elle

[808] Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520), dans Société des bibliophiles normands. *Op.cit.*, p.123.

s'écarte trop de la vraysemblance, elle est appelée hyperbole.[809] Fouquelin la définit comme *un excès et superlation de signification*.[810] De manière plus générale, *ce terme désigne l'ensemble des procédés d'exagération de l'expression.* Sa fonction consiste notamment à *augmenter ou* (…) *diminuer excessivement la réalité que l'on veut exprimer de manière à produire plus d'impression.* Ces procédés sont variés : les plus courants sont les superlatifs (absolus ou relatifs), un certain nombre d'adverbes ou locutions adverbiales, les affixes augmentatifs (préfixes en hyper-, extra-, maxi- et suffixes en –issime). *Certains termes sont hyperboliques par nature tels que « épouvantable, incroyable, illustre… »*[811] Comme le constate Christian Biet, *Il y a à tous les niveaux de la représentation, la nécessité de recourir à l'hyperbole, la conséquence qui en dérive est que la représentation frappante de ces crises se fonde sur l'excès.*[812]

- Procédés lexicaux

Ex. 1 : ce malheureux étant constitué prisonnier, a confessé avoir depuis son âge commis neuf cent soixante-quatre homicides.[813]

Le nombre présenté est ici incroyable tant d'un point de vue factuel que sémantique puisque le nombre-même est visuellement important. De plus, il surprend de part sa précision qui lui confère un effet de burlesque, la tournure « mille homicides » aurait été moins impressionnante.

Ex. 2 : Elle semblait être la perle de son siècle, le miroir de ses semblables, la merveille du monde, et en un mot un soleil éclatant en perfections.[814]

---

[809] René Bary en donne la définition suivante : *Cette figure consiste à exprimer le tout pour la partie et la partie pour le tout.* Dans *La rhétorique françoise, où pour principale augmentation l'on trouve les secrets de nostre langue*. *Op.cit.*, p.323.
[810] Fouquelin, Antoine. *La Rhétorique fraçoise d'Antoine Fouquelin de Chauny en Vermandois.op.cit.,* p.14.
[811] Bergez Daniel, Géraud Violaine, Robrieux Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire. Op.cit.,* p.114-115.
[812] Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p. XXXIX, (introduction).
[813] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* canard IV, p.73.
[814] *Idem,* canard XIII, p.144.

Le choix des métaphores pour rendre compte des beautés de la jeune fille forge l'hyperbole : les phores utilisés sont naturels « perle », « miroir » ou cosmiques « soleil ». Les compléments de détermination qui les déterminent ouvrent le procédé : « de son siècle », « du monde » ; d'autres termes y participent : « éclatant », « perfections ».

Ex. 3 : La mort que je donnerai à ce cruel père (…) pour la punition de son crime. Mais qu'ai-je dit père ? Quelle erreur m'aveugle ? C'est plutôt un barbare, le sang pourrait-il mentir ?[815]

L'hyperbole naît ici du rapprochement antithétique du terme « père » avec « barbare ». Rapprochement opéré par le narrateur qui use du procédé de l'épanorthose ou *correction*[816] pour renforcer l'idée d'une cruauté indescriptible.

- Structures consécutives

Ex. 4 : Il devint si cruel, si barbare, et si grand blasphémateur, qu'il faisait hérisser le poil à ceux qui le voyaient et entendaient.[817]

Un double procédé constitue l'hyperbole au sein de cet exemple : les trois adjectifs qualificatifs sont renforcés par l'adverbe intensif « si » constituant de la locution conjonctive consécutive « si…que », qui les hisse à leur plus haut degré de sens mais ils répondent également à une logique syntaxique et rythmique puisque le nombre de syllabes est croissant de « cruel » à « blasphémateur » ce qui produit une inflation syntaxique et euphonique propice à imiter le haut degré de leurs sens.

Ex. 5 : sans considérer toutefois cependant que leurs pauvres femmes et petits enfants sont misérablement à jeûner et à languir, criant à la famine en leur maison, où la désolation est si extrême qu'il y a plus trois fois de dettes que de bon rapport.[818]

---

[815] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* canard XV, p.174.
[816] Selon Fabri, la *correction oste ce qui est dict devant, et, en lieu de ce, mect plus convenient.* dans Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520), dans Société des bibliophiles normands. *Op.cit.,* p.173. Fouquelin parle de *répréhension et amendement de nostre dire.* Dans Fouquelin, Antoine. *La Rhétorique françoise d'Antoine Fouquelin de Chauny en Vermandois*. *Op.cit.,* p.46.
[817] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* canard LIII, p.446.
[818] *Idem.,* canard V, p. 81-82.

Dans cet exemple, l'adverbe « misérablement » et l'adjectif « extrême » (renforcé par l'adverbe intensif « si ») participent de l'hyperbole au même titre que le rapport logique *trois fois de dettes que de bon rapport* réévalué à la hausse par système comparatif relatif de supériorité « *plus* trois fois ».

> **Ex. 6 :** L'autre prochaine était la tête d'un horrible serpent ; l'autre était comme la tête d'un cheval, lequel avisait si horriblement que c'est une chose impossible à croire ;(…) c'était la tête d'un terrible et épouvantable dragon, lequel jetait les plus horribles cris et feux ardents par la gueule, par le nez jetait une grande fumée, et avait des yeux horribles et épouvantables.[819]

La figure de l'hyperbole est construite, dans cet exemple, à partir de deux procédés : lexicaux : « horrible », « terrible », épouvantables », et adverbiaux : « horriblement ». La redondance dans l'emploi de certains termes : quatre occurrences de « horrible(s)/ horriblement » et deux de « épouvantable(s) » en quelques lignes accroit l'effet de l'hyperbole.

- Structure comparative

> **Ex. 7 :** Comme il n'y a rien de si bouillant que le miel ou l'huylle quand ces douces liqueurs font une fois eschauffées ; Aussi n'y a-t-il rien de si aspre qu'une haine qui naist d'une véhémente amour outragée.[820]

Cet exemple, dont nous avons étudié le système de comparaison (p.290), pousse le procédé à son plus haut degré d'expressivité dans la mesure où chacun des éléments qui le compose est lui-même un élément de comparaison hyperbolique (de type quantitatif). La présence de l'outil comparatif « si » (qui n'est pas à confondre avec l'adverbe intensif) illustre le procédé.

---

[819] *Ibid.,* canard XXVIII, p.265.
[820] Camus, Jean-Pierre. *Les Spectacles d'Horreur. Op.cit.*, spectacle XV, p.166-167.

- Les degrés extrêmes de l'hyperbole

Ex. 8 : Voici la plus étrange, la plus inouïe chose qui soit jamais arrivée au monde, jamais de pareil n'y arrivera.[821]

Ex. 9 : Aussi, on ne saurait lui ôter l'honneur d'être un des plus vaillants hommes du monde [822]

Ex. 10 : La demoiselle retrousse sa robe et sa côte et leur fait voir la plus horrible, la plus vilaine, la plus puante et la plus infecte charogne du monde. [823]

Dans les exemples 8, 9 et 10, on constate la prééminence du superlatif de supériorité : « le/un/un des plus… » ; L'effet hyperbolique s'accroît lorsqu'il est doublé triplé au sein d'une accumulation (ex.10). En outre, le terme évaluatif, second membre de la structure superlative, se situe lui-même dans l'hyperbole puisque les personnages ou les événements sont mis en rapport avec des comparants universaux: « du/au monde » ; (8, 9 et 10). L'antéposition de l'adjectif par rapport au nom auquel il se rapporte, contribue à renforcer la subjectivité de l'énonciation.

Le recours à l'hyperbole est ainsi, dans certains une menace pour la crédibilité essentielle du récit dans la mesure où nous avons vu que certaines situations peuvent être déformées jusqu'à l'excès par le prisme du narrateur.

Certains phénomènes « impossibles » apparaissent comme des conséquences de ces actes immoraux et rappellent en certains points la punition par l'apocalypse mais aussi la petitesse de l'Homme face à la toute-puissance divine.[824] Simone Perrier remarque à juste titre que *c'est le fait d'une* hybris *certaine*.[825] Caractéristique de l'esthétique baroque, l'hyperbole dans son degré le plus extrême usage rend compte des angoisses profondes de l'Homme de cette époque telles que :

- la peur de la mort (réminiscence du Moyen-âge)
- l'écho à l'*Apocalypse* de Saint Jean (image suscitée par la Contre-Réforme)

---

[821] Rosset, François de. Les *Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire III, p.112.
[822] *Idem,* histoire IV, p.152.
[823] *Ibid.,* histoire X, p.259.
[824] Il semble important de rappeler que le Dieu des histoires tragiques est un Dieu « vengeur » qui punit ses créatures. Il est alors proche de la figure de Yahvé dans l'Ancien Testament.
[825] Perrier, Simone. « Jeux de l'ordre et du désordre. L'adynaton dans la poésie lyrique et la tragédie du XVIe siècle ». *Op.cit.,* p.234.

- le recours à l'hyperbole (inspirée de la double antithèse baroque de la vanité des hommes et de la toute-puissance de Dieu)
- une syntaxe tourmentée à l'image des incohérences du monde

L'auteur de l'article *Jeux de l'ordre et du désordre* déclare à propos de l'adynaton, figure hyperbolique voisine mais reposant sur une comparaison : *Son énonciation excessive de l'excès met en jeu la notion de limite et la question d'un ordre humain face à un ordre naturel*. et que *si on le prend maintenant dans sa globalité, c'est une hyperbole à son plus haut degré, car son enjeu est de faire croire à une réalité outrepassant toute limite et que rien ne peut relativiser*.[826] Les exemples suivants illustrent ces hyperboles paroxystiques :

Ex. 1 : O soleil, arrête ta carrière en l'autre hémisphère pour n'avancer point, par la lumière que tu veux redonner à la nôtre, un si sanglant désastre![827]

Ex. 2 : Au même instant, il se fait comme un coup de tonnerre. Nos hommes tombent à terre comme morts.[828]

Ex. 3 : Voyant des exemples si exécrables, il ne faut point douter que la fin du monde ne soit prochaine et que Dieu n'extermine bientôt cette grande machine pour en former une autre, d'une matière plus noble et plus pure.[829]

Ex. 4 : Sitôt que le soleil, appelé par la courrière du jour, eût commencé de montrer ses chevaux dorés et de jaunir la cime des Apennins et des Alpes, voilà un brouillas qui se lève, si épais et si noir qu'on n'y voyait goutte. Il était entremêlé de foudres, d'orages et d'éclairs si épouvantables que plusieurs croyaient que la fin du monde était venue.[830]

Ex. 5 : Cette honnête dame se mit à verser un torrent de larmes en présence de sa fille et de son mari, et puis proféra les plus pitoyables paroles.[831]

Ex. 6 : Il semble que le soleil pâlit de peur à ce sanglant spectacle. [832]

Ex. 7 : Que désormais ce jour soit marqué d'une lettre rouge de nos éphémérides et qu'il y pleuve toujours du sang.[833]

---

[826] Perrier, Simone. « Jeux de l'ordre et du désordre. L'adynaton dans la poésie lyrique et la tragédie du XVIe siècle ». *Op.cit.,* p.222 et 231.
[827] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire X, p.245.
[828] *Idem*, p.259.
[829] *Ibid.,* histoire V, p.179.
[830] *Ibid.,* histoire XVIII, p.393.
[831] *Ibid.,* histoire VIII, p.229.
[832] *Ibid.,* histoire II, p.93.
[833] *Ibid.,* histoire IV, p.159.

	Eléments naturels et cosmiques	**Eléments Tragiques**	**Eléments divins et apocalyptiques**
Ex.1	*Soleil ; hémisphère*	*sanglant désastre ; coup de tonnerre ;*	
Ex.2			*à terre comme morts*
Ex.3			*la fin du monde ; Dieu n'extermine bientôt cette grande machine*
Ex.4	*le soleil ; la courrière du jour ; jaunir la cime des Apennins et des Alpes, voilà un brouillas qui se lève, si épais et si noir qu'on n'y voyait goutte. Il était entremêlé de foudres, d'orages et d'éclairs ;*		*la fin du monde était venue*
Ex.5		*un torrent de larmes ; les plus pitoyables paroles*	
Ex.6	*le soleil pâlit de peur*	*ce sanglant spectacle*	
Ex.7			*il y pleuve toujours du sang*

Les trois grands thèmes relevés dans le corpus d'exemples ci-dessus sont les suivants : procession solaire (contrariée ou non) : ex. 1,4,6, déchainement des Cieux et représentations apocalyptiques : ex. 2, 3, 4, 7, spectacle épouvantable et tragique : 1,5,6. Ainsi, l'hyperbole excessive contribue ainsi à *donner une aura mythique aux prières* […] *et aux cris de la tragédie*.[834]

De manière très originale, le narrateur propose, outre l'emploi traditionnel, une variante stylistique de l'hyperbole qui va consister à présenter les effets cataclysmiques puis les invalider : nous l'appellerons « hyperbole contrecarrée ». En effet, elle symbolise pleinement l'homme « baroque » dans la mesure où le procédé rappelle le motif de la roue de la Fortune qui laisse croire au lecteur un retournement possible de la situation tragique mais finalement l'annule pour ne présenter que la Chute de l'Homme. L' « hyperbole contrecarrée» présente toutes les caractéristiques « impossibles » et « angoissantes » des hyperboles extrêmes de notre corpus, que le narrateur prend soin

[834] Perrier, Simone. « Jeux de l'ordre et du désordre. L'adynaton dans la poésie lyrique et la tragédie du XVIe siècle ». *Op.cit.,* p.228.

de disqualifier. La figure est réduite à ses seuls effets, menaçant le lecteur et rappelant que Dieu est prêt à punir les péchés commis par les hommes à tout instant.

> Les regrets que faisait cette folle eussent été capables d'émouvoir les ours, les lions et les tigres, et d'arrêter de pitié le soleil en sa course, s'il eussent été employés pour une juste cause.[835]

L'effet « avorté » de l'hyperbole est, ici, marqué par la double occurrence du subjonctif plus que parfait : « eussent été », en proposition principale et en subordonnée hypothétique qui annule l'effet catastrophique annoncé et le transforme en menace.

c) Les figures d'opposition : l'antithèse et le paryponoïan

Cette fille de lumière et cet enfant des ténèbres[836] tels pourraient être les termes pour qualifier l'esthétique des figures d'opposition. De Rosset aime à faire apparaître, dans son œuvre, les contradictions du monde et de l'homme en multipliant les procédés d'opposition : tantôt elles prennent la forme d'un jeu (paradoxe et pointe finale) tantôt le ton se fait grave ; derrière les beaux décors, elles rappellent la présence de la maladie et de la mort. Comme le déclare Jean Rousset à propos de l'esthétique baroque : « la mort est en mouvement »[837]. Cela signifie que le baroque parvient à mettre en mouvement ce qui pourrait s'apparenter à la fin ultime ; toutefois, comme il s'agit d'un état transitoire, pour les catholiques, dans l'attente de la résurrection, il est normal que la mort contienne une part de vie et vice-versa. Le rapprochement de ces deux états, apparemment antithétiques, peut susciter la surprise chez le lecteur.

Dans son article sur la structure du fait divers, Roland Barthes présente le procédé en ces termes : « La distance originelle des parcours est spontanément ressentie comme un rapport de contrariété, on approche ici d'une figure rhétorique fondamentale dans le

---

[835] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire XXIII, p.497.
[836] Camus, Jean-Pierre. *Les décades historiques dans* Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.293.
[837] Rousset, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France. Op.cit.,* p. 75.

discours de notre civilisation : l'antithèse. »[838] On constate ainsi l'ampleur et la portée d'un tel procédé au sein d'une littérature qui tente de montrer les paradoxes du monde et les conflits internes propres à l'Homme.

- L'antithèse

L'antithèse est la principale figure baroque de la contradiction largement représentée dans le corpus. Bary précise que *cette figure consiste à remplir de contrariétés les périodes ou les phrases.*[839] D'après les grammaires plus contemporaines, elle « établit une opposition entre deux idées dont l'une met l'autre en relief. »[840] Les extraits suivants sont classés et analysés suivant les thèmes confrontés et leur degré d'opposition. On parlera ainsi d'énantiose[841] pour nommer les antithèses les plus radicales comme le bien/le mal ; le blanc/le noir etc., qui frôlent la figure du paradoxe. En outre, on constate que les indices temporels jouent un rôle majeur dans l'intensité du contraste et la force de l'image suscitée ; leur fonction au sein de l'antithèse est également étudiée.

- Antithèses pures

Ex. 1 : Mais comme les accidents humains sont divers et sujets à l'inconstante roue de la fortune, ce brave prince, digne de ne mourir jamais (si par le mérite on évitait la nuit du trépas), fut un jour mis à mort par ceux à qui il avait tant de fois conservé la vie. [842]

Ex. 2 : Calliste veut tuer cette passion en naissant mais son cœur trop doux ne tient point de l'humanité de Médée qui fit mourir ceux qu'elle avait fait naître.[843]

Ex. 3 : Tu donnes en un moment une cruelle mort au milieu d'une douce vie.[844]

Ex. 4 : Parmi ses breuvages plus délicieux, tu lui fais avaler une amère poison.[845]

---

[838] Barthes, Roland. « Structure du fait divers ». *Op.cit.*, p.201.
[839] Bary, René. *La rhétorique françoise, où pour principale augmentation l'on trouve les secrets de nostre langue.Op.cit.*, p.344.
[840] Bergez Daniel, Géraud Violaine, Robrieux Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire. Op.cit.,*p.20.
[841] Gilbert Durand critique ce procédé : *elle hante de son manichéisme implicite la majeure partie de l'Occident* . Dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire.* Paris : Dunod, 1960 (1ère édition), p.453.
[842] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire II, p.74.
[843] *Idem,* histoire IV, p.139.
[844] *Ibid.,* p.149.

Ex. 5 : Il voudrait bien résister mais son amour est trop forte et sa raison trop faible.[846]

Ex. 6 : Il ignore les tragiques et les sanglants effets qui sortiront d'une si douce cause.[847]

Ex. 7 : Il trouve Fleurie de qui la beauté luisait parmi les ténèbres.[848]

Ex. 8 : Hélas, au milieu de ces plaisirs, elle ne prévoit les malheurs qui lui doivent arriver ; en ces délices elle ne reconnaît son désastre ![849]

- Enantioses

Ce type d'antithèse met en relation des faits qui, séparément dégagent du sens, mais confrontés, heurtent le sens commun, voire, créent une impossibilité.

Ex. 9 : Calliste rougit et pâlit en même temps.[850]

Ex. 10 : c'est la manière des femmes qui pleurent et rient en même temps.[851]

Ex. 11 : en lui jetant des regards capables de faire en même temps mourir et revivre.[852]

Ex. 12 : Les plus belles lumières nous sont ténèbres, le jour nous est une nuit, la joie nous est tristesse et le repos nous est travail, le manger nous affame. En somme notre vie n'est pas vie, mais une mort continuelle.[853]

Ex. 13 : Ils cachent la pointe de leurs poignards dans le ventre qui les avait nourris, ils ouvrent ce qui les avait éclos, ils mettent en la tombe ce qui les avait mis au berceau, et vitement, à la nuit, ce qui les avait donné au jour. [854]

Les thèmes mis en confrontation dans ces deux figures d'opposition sont typiquement baroques :

- la vie/la mort
- le jeu des sensations

---

[845] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire IV, p.149.
[846] *Idem,* p.135.
[847] *Ibid.,* p.141.
[848] *Ibid.,* histoire XIV, p.335.
[849] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* canard X, p.121.
[850] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire IV, p.138.
[851] *Idem,* histoire XIII, p.306.
[852] *Ibid.,* histoire XXIII, p.485.
[853] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* canard XXV, p.242.
[854] *Idem,* p.115.

S'ajoutent à cela, des facteurs stylistiques et grammaticaux qui renforcent le procédé :

- facteur quantitatif qui accroit le décalage
- superposition d'oppositions
- ancrage temporel qui fige le contraste

	Eléments mis en rapport		**Facteur quantitatif**	**Ancrage temporel**	**Explications**
Ex.1	*mourir jamais*	*un jour mis à mort*	*il* (seul) / *par deux*	*Jamais/ un jour/ tant de fois*	Il s'agit d'une illustration des aléas de la roue de la Fortune qui punit celui qui avait pourtant fait le Bien dans une parfaite alliance des contraires. Le narrateur ne fait que déplorer ce revers de fortune sans toutefois exprimer le terme d'injustice, puisque tout ce qui est voulu par Dieu est forcément « juste ».
	mis à mort	*conservé la vie*			
Ex.2	*Tuer*	*en naissant*	*Trop doux/* (contraste englobé dans le GN antiphrastique humanité de Médée)	*Veut tuer, en naissant, tient/ fit mourir, avait fait naître*	Il s'opère une scission temporelle dans la construction de cette antiphrase.[855] La périphrase actancielle volutive : *veut tuer* est ancrée dans une temporalité présente mais s'oppose à une analepse qui présente elle aussi une antithèse propre ancrée dans le passé avec les périphrases factitives *fit mourir* et *avait fait naître.* Le GN *l'humanité de Médée* est lui-même une figure de contrastes : l'antiphrase puisque le personnage de Médée représente exactement l'inverse de l'humanité, telle qu'on la conçoit. L'effet de surprise naît justement de cette « humanité » particulière propre à Médée, qui apparaît comme un monstre mais n'est finalement qu'une femme déçue qui agit par un geste paroxystique.
	son cœur trop doux	*l'humanité de Médée*			
	fit mourir	*ceux qu'elle avait fait naître*			

[855] Fabri voit dans l'*antefrasis* une forme d'*yronie* usitée *de paour de offencer les auditeurs.* dans Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520), dans Société des bibliophiles normands.*Op.cit.,* p.189.

Ex.3	*cruelle mort*	*douce vie*		*en un moment*	La précipitation de l'action accentue le contraste entre ce qui est fait *une cruelle mort* et le contexte antérieur *une douce vie* dans un parfait parallélisme antithétique terme à terme.
Ex.4	*breuvage plus délicieux*	*Une amère Poison*			La structure en chiasme N+adj./ adj.+ N accentue l'opposition sémantique entre les termes.
Ex.5	*son amour est trop forte*	*sa raison est trop faible*	*trop forte/ trop faible*		La dualité entre « amour » et « raison » est fréquente à la fin du XVIe siècle et s'accentue au XVIIe. Le débordement s'opère par le choix fatidique du personnage pour l'amour (celui que l'on retrouve dans les romans sentimentaux) et qui prend le dessus sur la volonté. La répétition de l'adverbe excessif marque un parallélisme qui ne fait que déséquilibrer la donne entre « amour » et « raison ».
Ex.6	*tragiques et sanglants effets*	*si douce cause*	La coordination des épithètes antéposées : *et*	Adverbe intensif : *si*	Le narrateur montre ici la non coïncidence entre une cause positive et une conséquence tragique. Toute la poétique des récits sanglants est présente ici : une Fortune néfaste et un dérèglement causal entre les événements qui aboutissent finalement au tragique.
Ex.7	*la beauté luisait*	*parmi les ténèbres*			C'est le verbe qui comporte le sème de « lumière » et qui s'oppose au substantif contenant le sème d'obscurité. L'antithèse est assez puissante car elle est contenue dans un même syntagme.
Ex.8	*Rougit*	*pâlit*		*en même temps*	Il s'agit d'une énantiose chromatique proche du paradoxe. Pris séparément les deux actes ont du sens mais rapprochés ils semblent impossibles à moins que l'on considère un abus temporel et que l'on considère la fusion entre les deux expressions : rougir de honte/pâlir de honte, à moins qu'il s'agisse d'une succession des deux faits mais

					que leur enchainement si proche soit rapporté par le fait d'une simultanéité par le narrateur afin de leurrer la perception du lecteur et de créer cet effet saisissant.
Ex.9	*Pleurent*	*Rient*		*en même temps*	Il s'agit d'une énantiose ; la surprise étant peut-être un peu moins forte que dans l'exemple précédent, dans la mesure où l'acte est plus plausible, physiologiquement. On remarque également que la Femme est le plus souvent le lieu de tels paradoxes « incompréhensibles » illustrant ainsi le caractère misogyne de ces récits.
Ex.10	*Mourir*	*Revivre*		*en même temps*	Cette énantiose s'effectue sur le registre poétique puisque l'action est insérée dans le registre amoureux et plus particulièrement pétrarquiste et décrit le pouvoir du regard de la femme séductrice, qui conjugue une phase de mort spirituelle avant une renaissance. Synthétisée, la formule est particulièrement percutante.
Ex.11	*ces plaisirs* *ces délices*	*Les malheurs* *son désastre*			Les structures parallèles s'opposent terme à terme et accentuent le tragique de la situation à travers différents procédés : la dimension prospective : « elle ne prévoit » justifiée par l'ubiquité du narrateur, mais également par le jeu des déterminants entre les démonstratifs (connotés péjorativement dans le contexte car ils renvoient au péché) et recentrent le propos sur le destin du personnage, et ce, au moyen de l'article défini puis du déterminant possessif qui vise tragiquement la jeune fille.
	Lumières *Jour*	*Ténèbres* *Nuit*	*les plus belles*		Il s'agit d'une accumulation de six énantioses qui constituent

Ex.12	*Joie*	*Tristesse*			le paroxysme (la pointe) du discours moralisant du narrateur. L'ensemble crée des couples antithétiques illustrant une constellation négative qui atteint son acmé dans la dernière phrase avec la négation simple du premier terme corrigée par une épanorthose contenant elle-même un oxymore : *mort continuelle*. Il s'agit d'une phrase d'une extrême complexité stylistique dans laquelle sont imbriquées plusieurs figures d'opposition dans un système que l'on pourrait qualifier d' holiste.[856] Cet énantiose est plus complexe que les prédents dans la composition car il n'oppose pas réellement les termes un à un . Il s'agit plutôt d'une mise en rapport d'images contradictoires qui décrivent la transformation de la vie en mort dans une progression régressive : *nourris*, *éclos*, *berceau*, *donné jour*. Ainsi, l'enfant qui tue sa mère est comparé à celui qui tue la vie-même, avec la métaphore finale du jour et l'expression « donner au jour » ou « mettre au jour ».
	Repos	*Travail*			
	Manger	*Affame*			
	Vie	*n'est pas vie mort continuelle*			
Ex.13	*ouvrent*	*avait éclos*		*Vitement*	
	Tombe	*Berceau*			
	Nuit	*Jour*			

- Le paryponoïan

[856] L'holisme est considéré en sémantique comme un point de vue selon lequel le sens d'un élément du discours appartient au discours lui-même et ne peut pas être considéré isolément. Ainsi, telle figure macrostructurale contient en elle-même d'autres qui forment un ensemble cohérent, celui des figures d'opposition, pour notre exemple. Voir l'article d'Elizabeth Pacherie sur ce phénomène : Pacherie, E. 1997. Faut-il avoir peur du holisme sémantique? In D. Dubois (ed.), *Catégorisation, Représentation et Systèmes Symboliques*, Paris: Kimé, pp. 190-208.

Proche de l'antithèse et de l'énantiose, le paryponoïan *consiste à faire jaillir en apparence une idée de son contraire, par un lien de causalité paradoxal.*[857] Il s'agit ainsi d'une figure de logique qui naît d'une surprise liée à un raisonnement paradoxal. L'exemple ci-dessous présente ce type d'opposition mentale dans un système binaire coordonné que l'on pourrait qualifier d'équilibré :

Il faisait gloire de son ordure et tirait de la vanité de son infamie.[858]

d) Les figures de construction : aposiopèse, polyptote, attelage et paronomase

Il s'agit de procédés possédant tous des intentions propres mais créant le même effet de surprise. Figure de l'invocation tragique, l'aposiopèse est « l'interruption brusque dans un discours, marquant une réticence à continuer une phrase qui traduit une émotion ou exprime une menace »[859] Son fonctionnement est en corrélation avec le procédé de l'interrogation oratoire qui a été étudié en amont de cette étude. Les aposiopèses les plus célèbres appartiennent au genre dramatique et sont issues de célèbres tirades tragiques ; cette coïncidence, avec l'emploi qui en est fait dans les récits sanglants, n'est pas anodine puisque nous avons vu dans le premier chapitre de notre étude que nos auteurs affectionnent particulièrement les croisements génériques, et notamment avec la tragédie. Les emplois de l'aposiopèse sont relativement variés et traduisent différentes manifestations émotives issues de la voix narrative. Toutefois, alors que l'aposiopèse constitue traditionnellement une adresse du personnage ou du narrateur à lui-même (mais également au lecteur par le jeu de la double énonciation), on recense un certain nombre de cas pour lesquels l'adresse s'effectue directement à Dieu, en alternant entre registres pathétiques et polémiques et introduisant toute la force de conviction du message apologétique souhaité par l'Eglise tridentine. Les exemples suivants recensent les aposiopèses les plus illustratives :

---

[857] Bergez Daniel, Géraud Violaine, Robrieux Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire. Op.cit.*, p.159.
[858] Camus, Jean-Pierre. *L'amphithéatre sanglant. Op.cit.,* p.231.
[859] *Idem,* p.27.

- Aposiopèses ouvertes (réflexives et adressées au lecteur)

Ex. 1 : Ah ! pestes abominables qui faites servir à jeûne et pour l'oraison ! […]O temps ! O siècle ! O mœurs ! Que les mortels sont dépravés ! [860]

Ex. 2 : Quelle encre noircie d'infamie pourra bien tracer à la postérité l'histoire que je vais décrire ! En quel siècle maudit et détestable avons-nous pris naissance […] ! [861]

Ex. 3 : O, méchant abominable ! O, âme du tout perfide ! O, langue serpentine et détestable ! Qu'est ce que tu dis ? Méprises-tu en telle sorte celui qui t'a sauvé (…) ? Oses-tu jeter tel blasphème ? Ne crains-tu pas son ire ? N'as-tu pas peur de sa fureur ? (…) Qu'est ce que tu attends davantage, sinon une juste et très miraculeuse punition divine ? [862]

Les aposiopèses constituent une véritable pause discursive au sein du récit. Le narrateur manifeste expressément son opinion personnelle sur le personnage, le récit puis ouvre généralement son jugement sur la déplorable condition de l'Homme et sa petitesse face à la Grandeur de Dieu. Il est, en effet, possible de relever un nombre important d'interjections, avec une omniprésence du « Ô » qui ancre le discours dans le registre tragique et fait plus précisément écho au monologue. Selon la définition du *Dictionnaire d'analyse du discours*, il s'agit d'un *discours non adressé, si ce n'est à soi-même*[863], on peut alors parler de « trope communicationnel ». L'aposiopèse participe pleinement du cadre participatif mis en place par le discours du narrateur : tout en restant maître du récit, celui-ci intègre le lecteur dans sa surprise et sa dénonciation des vices. Ainsi, il crée une habile connivence avec le lecteur du récit, et ce, face aux personnages souillés de vices. Le lecteur s'en offusque et prend peur par effet cathartique, car il est effrayé par l'ampleur des excès représentés mais se reconnaît fatalement en ceux-ci. La ponctuation expressive traduit des émotions diverses : les exclamations créent une dimension pathétique en rapport avec la condition humaine tandis que les interrogations rhétoriques invitent à la polémique et au réveil des consciences sur les divers péchés de l'Homme.

- Aposiopèses adressées à Dieu

Ex. 4 : O bonté de Dieu, que vous êtes grande de souffrir si longtemps cet abominable ! O justice

[860] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire XVI, p.359.
[861] *Idem,* histoire IX, p.234.
[862] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* canard XXXVIII, p.319-320.
[863] Charaudeau Patrick, Maingueneau Dominique. *Dictionnaire d'analyse du discours.Op.cit.,* p.390.

divine ! Où est votre foudre O terre ! Que ne t'ouvres-tu pas pour engloutir cet esprit d'enfer ? [864]

Ex. 5 : Comment détestables que nous sommes, la frayeur et l'épouvante des justes châtiments que Dieu envoie le plus tard qu'il peut aux méchants, ne nous feront-ils pas frémir d'horreur ? (…) Oui, bon Jésus ! car dès l'instant que par malheur et certaine mauvaise habitude, le péché s'est emparé de nous, vous nous abandonnez et [nous] sommes privés de votre grâce.[865]

Les adresses à Dieu correspondent à des apartés théâtraux au sein desquels le narrateur délaisse, cette fois ci, sa complicité avec le lecteur, pour se faire l' « avocat » de la parole divine. Véritable intercesseur entre Dieu et les hommes, le narrateur se considère clairement au-dessus de ceux-ci. Il est peut-être possible de voir en lui la figure du prêtre qui insère son sermon dans un cadre ludique et attrayant pour un lecteur avide de sensations fortes.

- Le polyptote

Selon Fouquelin, le polyptote est : *compris sous l'agnomination ; les français le peuvent apeller traduction, Nombre par lequel souventesfois le cas est changé.*[866] Cette figure repose donc sur la reprise sémantique d'un terme *en lui faisant subir des variations morphosyntaxiques par la conjugaison.*[867] Son intérêt est de mettre en relief un mot dans son contexte grâce à un procédé de répétition tout en présentant de la *variatio*. Les thèmes abordés sont principalement la mort et la religion :

Ex. 1 : Il le tuerait en se tuant [868]
Ex. 2 : Je me repens de m'être si tard repentie! [869]
Ex. 3 : Ouïe elle confesse, confessant et condamnée, à la condamnation [870]
Ex. 4 : Jean-Baptiste qui prêchait dans le désert comme il avait été prêché.[871]

[864] Rosset, François. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire V, p.173.
[865] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* canard LIII, p.445.
[866] Fouquelin, Antoine. *La Rhétorique françoise d'Antoine Fouquelin de Chauny en Vermandois.op.cit.*, p.33.
[867] Bergez Daniel, Géraud Violaine, Robrieux Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire. Op.cit.,*, p.177.
[868] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* canard IX, p.116.
[869] *Idem,* canard XI, p.126.
[870] *Ibid.,* canard XV, p.175.
[871] *Ibid.*, canard XXV, p.239.

- L'attelage

Appelé ainsi par Morier[872], Lausberg[873] lui préfère le nom de « zeugme sémantique » ; l'attelage réunit un terme abstrait à un terme concret, c'est pourquoi, *il est particulièrement adéquat pour présenter une métaphore à isotopie complexe en équilibre*.[874] Grâce à ce procédé, l'exemple suivant peut représenter non seulement l'extrême violence des deux actes mais aussi leur rapidité perceptible dans leur simultanéité : *mais ce tigre se ruant sur elle, lui coupa en même temps la gorge et la parole.*[875]

- Paronomase

Fouquelin définit le principe de la sorte : *Mais aucunefois, le Nombre est engendré par la seule consonnance et accord des vois semblables, laquelle les Grecz apellent Paronomasie.*[876] Un siècle plus tard, Bary simplifie extrêmement sa définition : *cette figure consiste à changer quelques lettres.*[877] Cette figure est ainsi fondée sur le principe de la paronymie. Les mots rapprochés peuvent ainsi présenter des ressemblances phonétiques ou sémantiques dans certains cas. L'exemple suivant conjugue les deux phénomènes :

> Considérant l'obstination de ces pauvres dévoyés qui ont quitté l'Eglise ancienne, romaine, catholique et apostolique, pour une nouvelle autant déformée, comme ils la veulent dire réformée.[878]

---

[872] Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique.* Paris : P.U.F., 1998, (5e édition).
[873] Lausberg, Heinrich. *Handbook of literary rhetoric: a foundation for literary study.* Leiden, Boston and Cologne, Brill, 1998.
[874] Dupriez, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires. Op.cit.,* p.474.
[875] Camus, Jean-Pierre. *Les événements singuliers. Op.cit.,* p.285.
[876] Fouquelin, Antoine. *La Rhétorique françoise d'Antoine Fouquelin de Chauny en Vermandois*.*Op.cit.,* p.32.
[877] Bary, René. *La rhétorique françoise, où pour principale augmentation l'on trouve les secrets de nostre langue*. *Op.cit.,* p.339.
[878] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* canard XXXVIII, p.318.

Le jeu phonétique et sémantique repose ici sur les termes « déformée » et « réformée ». La paronymie, très prononcée (seule la consonne initiale diffère) est ici porteuse de sens dans la mesure où elle illustre l'ironie du propos puisque le narrateur raille les « parpaillots », et apparaît comme une « pointe » rhétorique où la dimension formelle illustre ainsi le mot d'esprit. Ainsi, au regard des sources que nous avons sollicitées, on remarque que ces figures microstructurales se retrouvent davantage dans les « canards sanglants » que les histoires tragiques. Peut-être pourrait-on y voir les prémisses du style du fait divers, faisant la part belle aux formules brèves et saisissantes ?

Chapitre III

CADRE D'EXECUTION ET TYPOLOGIE DES CRIMES RECENSES

A) Problématiques liées à la représentation du réel

Les rapports entre la littérature et le concept de « vérité » sont excessivement complexes et une étude large de cette problématique nous entraînerait bien au-delà de notre questionnement initial. De nombreux critiques et chercheurs se sont attardés sur cette question depuis l'aube de la littérature, Aristote et Platon faisant figures de Pères ; encore aujourd'hui, d'excellents travaux proposent des voies d'interprétation particulièrement pertinentes. Au sein de notre étude, la question de la représentation de la « vérité » au sein des récits épouvantables semble néanmoins déterminante dans la mesure où l'enjeu moral est une des finalités majeures ; le support se doit ainsi d'être crédible. Ainsi, nous tenterons de définir la place et le rôle que jouent les notions de « réel », de « vrai » et de « vraisemblable » dans ces récits en prenant en compte les spécificités de la littérature de cette époque et des mentalités qui la sous-tendent dans la mesure où ces considérations théoriques ne peuvent être appréhendées de manière identique au XVIe et au XXIe siècle. Ces facteurs seront pris en compte au regard du pacte fiduciaire liant auteur et lecteur. Dans le cadre de la comparaison générique que nous avons voulu pour notre étude, il paraît important de mettre en perspective le genre de l'histoire tragique avec celui du « canard sanglant » dans la mesure où, comme nous l'avons étudié précédemment, les sources génériques divergent selon un genre ou l'autre. Il est également extrêmement délicat de déceler la part de fiction et de véracité au sein de ces récits, bien que « canards sanglants » et histoires tragiques s'illustrent comme la mise en récit d'un fait divers, d'une histoire de village, d'un accident, d'un événement incroyable, d'une catastrophe naturelle, dont les faits sont censés être attestés, les exceptions sont partout et les invraisemblances également. Il sera également intéressant de questionner les effets techniques et de différencier ce qui « est vrai » de ce qui « fait vrai », alors que nous avons pu déjà observer certains effets de représentations saisissantes grâces aux procédés stylistiques issus du mouvement baroque.[879] Ainsi, fiction et réalité semblent entretenir des liens étroits, dont l'ambiguïté

[879] Voir chap. II, C, 3. de cette étude.

et l'alternance apparaissent comme des caractéristiques fondatrices et majeures des récits épouvantables. La question n'est donc pas tant de faire un travail archéologique sur la part de vérité attestée des événements narrés[880], mais bien de comprendre la volonté et les enjeux littéraires de ce rendu « réel » en prenant en compte l'époque et ses exigences littéraires, les croyances religieuses et ses superstitions et ce qui appartenaît au domaine de la « vérité », mais également ce que l'homme « baroque » de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle est prêt à croire, ce à quoi il ne croit plus et quels enseignements la fiction est-elle en mesure de lui apporter.

1) Quelle place pour la « vérité » ?

a) Une problématique ancestrale

Avant de soumettre quelque proposition d'interprétation ou de conclusion sur la place et le rôle du « vrai » dans notre corpus, il semble nécessaire, comme nous l'avons mentionné *supra* de se positionner sur les termes-clés que nous avons pu citer à savoir « réalité », « vrai » et « vraisemblable ». Leur implication définitionnelle réciproque nous invite à les questionner dans une perspective croisée et non singulière.

Dans son article sur Deleuze et la question de la vérité en littérature,[881] Philippe Mengue ne manque pas de plaisanter sur la question en déclarant : *de la vérité, la littérature, elle s'en fout !* [882] Positionnement radical et problématique vite évacuée ! La question mérite-t-elle cependant des termes plus complexes ? Le critique se justifie, toutefois, de manière limpide en invoquant Aristote lui-même qui définit le concept « comme une relation de conformité entre une représentation, un discours, une idée et ce à quoi elle se rapporte, son référent, la chose, le monde, la réalité. »[883] Le critique poursuit en précisant que *la littérature est caractérisée comme puissance de fiction, de narration, de récit, qui se moque par définition de son rapport à la réalité, puisque cette*

[880] Nous pouvons citer le travail remarquable d'Anne de Vaucher Gravili qui restitue avec précision les sources et les influences de chacune des histoires de Rosset dans l'édition sur laquelle nous travaillons.
[881] Mengue Philippe. « Deleuze et la question de la vérité en littérature », *E-rea* [Online], en ligne depuis le 15 Octobre 2003, URL : http://erea.revues.org/371.
[882] *Idem,* p.ii.
[883] *Ibid.*

réalité les fictions se la créent. [884] Dans le cas des récits sanglants, les auteurs souhaitent se démarquer de cette fiction créatrice en sollicitant comme socle narratif des événements présentés comme « vrais » mais insérés dans un cadre tragique qui nécessite inévitablement une subjectivisation prononcée du propos, nécessaire à l'accomplissement de la morale inculquée. C'est pourquoi, il semble plus pertinent de parler de « re-création » d'un univers fondé sur un rapport prégnant à la réalité mais conditionné par la puissance tragique de la fiction souhaitée par l'auteur et mise en œuvre par le discours du narrateur. Comme le précise le critique : *le référent du récit, la diégèse, est un univers imaginaire qui, même quand il emprunte à la réalité (lieux, personnages, etc.) des pans entiers de narration, comme c'est le cas avec le roman réaliste et naturaliste, reste un univers fictif.* [885] Ainsi, face à l'évidence du statut fictif de la littérature, il convient de s'interroger : en quoi cette littérature est-elle porteuse de vérité, et de quelle « vérité » s'agit-il ? Car il s'agit bien de l'enjeu fondamental des auteurs de notre corpus. L'apport philosophique nous éclaire sur l'espérance d'un « nouveau langage », rêve pyrrhonien de Montaigne, trouvant justement son apogée au XVIe siècle et consistant en la quête de la vérité et de son lieu. Se trouve-t-elle dans les mots ? Au regard de La Fontaine *effrayé par les longs ouvrages* comme il l'avouait volontiers, Yves Delègue, déclare que *c'est bien la vérité, ou, plus exactement, ses imaginaires éclatés en tant de formes qui est en cause dans toute démarche d'écriture.* [886] En effet, par la *varietas* des thèmes abordés au sein des histoires tragiques, les auteurs de récits sanglants tentent bien en ce sens, de montrer au lecteur que de nombreux chemins mènent aux vices, à Satan, etc. et de les effrayer ; mais dans leur effort moral, ils intègrent « le plaisir du texte », *invention moderne, qui restreindra sa seule vérité à ce plaisir supposé.* [887] En ce sens, le XVIe siècle est tout à fait novateur mais réussit difficilement à convaincre et dans l'impact du discours moral et dans le pur plaisir de la lecture qui est entravé par de nombreuses intrusions narratives rappelant « l'urgence morale ». *Le faux de la fiction qui se donne pour vrai, réduit à lui-même, est*

[884] Mengue Philippe. « Deleuze et la question de la vérité en littérature », *E-rea* [Online], en ligne depuis le 15 Octobre 2003, URL : http://erea.revues.org/371.
[885] *Idem.*
[886] Delègue, Yves. « De la vérité en littérature » (introduction), Contributions à la théorie en littérature, université de Strasbourg, 20 février 2005, URL : http://pierre.campion2.free.fr/delegue.htm.
[887] *Idem.*

bien distrayant, mais volatile.[888] En effet, la seule voie du plaisir conduit à une impasse théorique : *s'il n'y a pas de vérité en littérature, à quoi bon celle-ci ?*[889] s'interroge Philippe Mengue ; *En se servant du « faux » ou du fictif comme d'un moyen ou d'un détour n'énonce-t-elle* [la richesse des écrits] *pas, voire même à son insu, de la vérité ?* [890] Aussi, ce que nous dit le texte littéraire est vrai dans le sens où il est conforme à ce qu'il est et *nous dévoile quelque chose de vrai sur le monde, l'homme sa condition, ses idéaux, ses attentes, sa vie, ses possibilités de vie, etc.*[891] les récits tragiques nous parlent ainsi de la vérité d'une époque, de ses angoisses liées aux guerres civiles, de ses goûts pour la macabre, mais aussi de la vérité des mythes qui s'accomplissent encore avec Médée ou Tantale qui resurgit dans des faits divers de village.[892]

b) Le positionnement des auteurs

Il n'y a plus de vérité ! s'exclame Pierre de L'Estoile, dans son *Journal d'un bourgeois de Paris sous les règnes d'Henri III et Henri IV*.[893] Cette réflexion surprenante nous invite, face aux discours théoriques, à observer le point de vue des principaux intéressés : les auteurs de notre corpus et la façon dont ils envisagent eux-mêmes la légitimité de leurs sources, et l'intention qu'ils lui confèrent. Nous remarquons que ceux-ci ne se prononcent que très peu sur le sujet : quelques allusions ou une présentation simplement argumentée des choix d'écriture.

Ainsi, en supposant la présence d'un « pacte » avec le lecteur, celui-ci n'est qu'implicite, peut-être relatif à un *habitus* littéraire propre à l'époque, mais certainement extérieur au récit lui-même. En effet, chez Poissenot, la représentation « sur le vif » apparaît comme une nécessité pour faire briller la vertu stylistique du

---

[888] Mengue Philippe. « Deleuze et la question de la vérité en littérature », *E-rea* [Online], en ligne depuis le 15 Octobre 2003, URL : http://erea.revues.org/371.
[889] *Idem.*
[890] *Ibid.*
[891] *Ibid.*, p.iv.
[892] Voir a section B, 4.c., de ce chapitre.
[893] Propos repris par Samuel Junod. « Comment sortir du cauchemar ? Le discours de l'histoire dans les tragédies des guerres de religion », L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n°39, 2006, p.60-74, URL : http://id.erudit.org/iderudit/041634ar, p.62.

récit : *L'histoire perdroit toute sa grace si les choses n'y estoient représentées au vif et exprimées comme un tableau, ainsi qu'elles se sont passées.*[894] comprenons « sur le vif », la retranscription de la « vérité » de l'instant. Près de quarante ans plus tard, François de Rosset est peut-être plus soucieux de la réception de son œuvre et de la « véracité » des faits narrés ; il déclare ainsi dans son prologue au lecteur des *Histoires tragiques* : *Lecteurs, corrigées en cette dernière édition, plus exacte que les précédentes et augmentées de six nouvelles pièces que j'ai écrites fidèlement, et sans m'éloigner de la vérité.*[895] La notion de « fidélité » et de distance relative avec la vérité sont autant de concepts délicats qui méritent une attention particulière car ils montrent bien l'acception particulière qu'en font les auteurs de cette époque et qui s'éloigne des règles strictes que nous lui conférons aujourd'hui. Pourtant, la volonté de transparence du narrateur est réelle et s'accompagne de précisions métatextuelles jalonnant les récits : parmi elles, la couverture du nom des familles et des personnes impliquées dans ces histoires afin de créer une pudeur bienséante mais aussi un effet de *realia* : *J'ai protesté au commencement de cet ouvrage que je ne voulais point nommer de leur propre nom ceux de qui je publie la fin funeste et tragique. Pour quelques particuliers, je ne veux point diffamer plusieurs honnêtes familles.*[896] ou au contraire dans un effet de *variatio* stylistique, les noms sont explicités et permettent d'asseoir l'authenticité du propos : *Je nommerai en cette histoire de leur propre nom les personnes dont je veux vous parler, contre les protestations que j'ai ci-devant faites.* [897] Parfois, le narrateur adopte une posture intradiégétique ce qui légitime immédiatement la véridicité de la narration aux yeux du lecteur lorsque l'événement narré est très improbable : *Voici une cruauté non moins étrange que véritable, j'en parle comme un témoin oculaire.* [898] Enfin, la proximité temporelle est un argument souvent sollicité par le narrateur pour répondre aux potentiels « doutes » du lecteur : *L'histoire que j'écris maintenant, arrivée depuis trois ou quatre ans, traite d'une constance plus prodigieuse qu'imitable.*[899] On constate ainsi que l'approximation dont il est fait preuve, fait écho à ce que les auteurs de ces récits ont voulu fuir par-dessus tout au XVIe siècle, à savoir la tradition orale, proprement médiévale, et inévitablement symbole de légende, de conte, de miracle et

[894] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques. Op.cit.,* p.49.
[895] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* p.35.
[896] *Idem.* p.401-402.
[897] *Ibid.*, p.284.
[898] *Ibid.*, p.234.
[899] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* p.223.

d' « enrobement » subjectif. L'originalité voulue par ces auteurs est justement de proposer au lecteur des histoires proches de leur quotidien afin que l'impact moral soit plus prégnant et apparaisse ainsi comme une « garantie d'authenticité » : *Je me contente de rapporter la vérité du sujet, les lieux ou les provinces où les choses sont arrivées, ensemble le temps à peu près, encore qu'il n'en soit pas trop besoin, puisqu'il n'y a point ici d'histoire en ce volume qui ne soit advenue depuis vingt ans.*[900] L'histoire dévote mise en place par Jean-Pierre Camus, est peut-être la forme narrative la plus stratégique face à la question du « vrai ». En effet, elle parvient à combiner puissance intentionnelle de l'auteur pour la rendre crédible, en se voulant d'abord une « fiction vraie », non fabuleuse, *écho vraisemblable d'une vérité*,[901] avec des éléments romanesques, fictionnels, destinés à « enrober » le récit, mais permettant également « l'objectivisation » de celui-ci en diminuant la présence du narrateur et de son énonciation par *la mise à l'écart de son amour propre.*[902] L'inconciliable se trouve ainsi concilié grâce à un écran stylistique, certes vaporeux, mais néanmoins efficace.

Au sein des « canards sanglants » le contraste entre le « prodigieux » du récit et l'assurance du narrateur dans la foi qu'il confère à sa narration est accru, voire paroxystique. Si l'on parvenaît à identifier les auteurs de ces récits dont l'anonymat *devient une donnée intéressante lorsque l'on sait que ces textes apparemment destinés à informer ou à divertir font la promotion virulente des dogmes catholiques post-tridentins* [903], on serait peut-être surpris de voir certains membres du clergé ayant utilisé le pouvoir de l'imprimerie *pour atteindre le plus de gens possible, et celui du macabre pour susciter l'intérêt afin d'inculquer leur doctrine*.[904] En effet, seules des personnes hautement investies dans une stratégie de communication, celle mise en place par le pape Léon X, en 1514, avec le Concile de Latran, engageant le principe de censure et d'endoctrinement, pourraient avoir autant de conscience dans la ferveur et l'engagement

---

[900] *Idem*, p.402. Dans ses notes critiques Anne de Vaucher Gravili ne manque pas de remarquer que : *dans son désir d'authenticité, Rosset oublie que l'histoire* De la conjuration de Baïamont *Tiepolo qu'il vient de raconter date de trois siècle auparavant !*

[901] Termes de Christian Jouhaud dans *Roman historié et histoire romancée : Jean-Pierre Camus et Charles Sorel,* « XVIIe siècle 2002/2 », Paris : PUF, n°215, p.309.

[902] *Idem.*

[903] Savary Karine, Masson-Labonte Amélie. «*Un guide de bonne conduite pour catholiques à travers les faits divers: Les "canards d'information" en France entre la fin du XVIe siècle et le début du XVII* », Université de Sherbrooke, 2008, URL : http://pages.usherbrooke.ca/ctrhus/index.php?id=11&tx_ttnews%5Btt_news%5D=21&tx_ttnews%5BbackPid%5D=9&cHash=bbd26bb0bb.

[904] *Idem.*

de convaincre les esprits par le moyen de récits parfois parfaitement invraisemblables. Aussi, comme le remarque Maurice Lever, *tel fait historique sera présenté comme un prodige : on l'agrémentera de mystère, de détails bizarres*.[905] En effet, les titres sont très révélateurs de cette sensibilité hyperbolique, comme en témoigne cet exemple : *Le désastre merveilleux et effroyable d'un déluge advenu au faubourg Saint-Marcel, lès Paris, le 8e jour d'avril 1579, avec le nombre de morts et blessés et maisons abattues par ladite ravine.*[906] On constate que les détails les plus véridiques cohabitent avec les adjectifs subjectifs les plus incroyables traduisant ainsi l'émotion du narrateur. Au contraire, on fera tout pour *authentifier une fable imaginée de toutes pièces : on multipliera les preuves, les justificatifs, les témoignages dignes de foi.*[907] Nous avons pu observer la portée des titres[908] et l'importance de la caractérisation par les adjectifs « vrai » et « véritable » qui témoigne de l'implication très personnelle du narrateur, n'hésitant pas à engager sa parole, pour créditer son récit : *Ce ne sont point des contes faits à plaisir et qu'on imprime ordinairement pour abreuver les oreilles de quelque nouvelle inventée*[909], *je déclarerai un cas qui épouvantera le monde, et non pas comme ont accoutumé de faire les babillards orateurs avec leurs fables et mensonges, mais je dirai une vérité notable et pour telle approuvée.*[910] Toutefois, malgré ces protestations hautement clamées, il est difficile de ne pas remettre en cause la parole des canardiers lorsque ceux-ci attestent la vision de *fantomes au nombre de douze mille*[911], d'un *terrible et épouvantable dragon apparu sur l'île de Malte, lequel avait sept têtes*[912] ou encore *une sultane turquesque laquelle a fait un monstre : savoir la tête d'un éléphant, les bras et jusques au nombril en corps humain, et depuis le nombril en bas en forme d'un bouc, lequel naquit le 27 février 1608.*[913] Aussi, même si les auteurs des canards insistent sur la véracité de leurs propos, il faut préciser que leurs lecteurs ne croient pas tout ce qu'ils lisent, comme l'a remarqué Pierre de l'Estoile dans ses *Mémoires.*[914] Maurice Lever estime par là-même que *seuls méritent peut-être notre confiance les canards relatant*

---

[905] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p.17.
[906] Hubert, Jocelyne (édition établie par). *Histoires vraies : le fait divers dans la presse du XVIe au XXIe siècle.* Paris : Magnard, « Classiques et contemporains », n°87, 2007, p.33.
[907] Lever, Maurice. *Le roman français au XVIIe siècle. Op.cit.,* p.18.
[908] Chap. II, A, 1, de cette étude.
[909] Lever, Maurice. *Le roman français au XVIIe siècle. Op.cit.,* p.393.
[910] *Idem.* p.474.
[911] Lever, Maurice. *Le roman français au XVIIe siècle. Op.cit.***,** canard XXXIII, p.291.
[912] *Idem.,* canard XXVIII, p.263.
[913] *Ibid.,* canard LXII, p.483.
[914] Voir Chap. IV, A, de cette étude.

soit de crimes attestés par ailleurs (meurtres, viols, incestes, délits de sorcellerie, etc.), soit des catastrophes dûment observées (inondations, drues, incendies, etc.) soit encore les passages de comètes.[915] A cela, il est encore nécessaire d'expurger les dérives romanesques mais aussi les fausses inductions prophétiques liées à la quête incessante d'explications rationnelles à ces prodiges, corroborant par là-même la thèse d'auteurs catholiques missionnés par Rome.

2) Fiction et vérité à la Renaissance

a) Une crise de la vérité

N'écrire nulle nouvelle qui ne soit véritable histoire, tel pourrait être le cri de ralliement des conteurs bien décidés à suivre l'exemple honorable de Boccace. En effet, la dimension générique et séculaire prend toute son importance lorsque l'on sait que le genre narratif bref, sous la forme de la nouvelle, est le lieu, au XVIe siècle, d'une réflexion toute particulière entre fiction et récit mensonger. L'historien Charles de la Ruelle distingue, en 1573, trois types de narration dans l'*inventio* rhétorique[916] : *vraie, vraisemblable et mensongère : Si la fable ovidienne relève de l'énonciation mensongère (fabula) et le récit de Boccace du vraisemblable (argumentum), des historiens tels que Salluste et Plutarque sont réputés produire un discours de vérité (historia).* Le statut intermédiaire des histoires tragiques (issues des récits de Boccace) est alors explicité : agrémenter d'une fable complaisante le discours de faits réels. Le critique déclare également dans son article sur le discours de l'histoire que *l'historien dit le vrai, car il s'attache aux faits.*[917] Nous comprenons dès lors toute l'importance que les auteurs d'histoires tragiques accordent au genre de l'histoire et la volonté de se rapprocher, voire d'imiter leur poétique, afin de s'approprier l'aura dont bénéficie le genre. Toute la difficulté pour ces auteurs réside dans le fait de faire croire au « vrai » et de s'attacher à la crédibilité de leur énonciation plutôt qu'à la restitution des faits eux-mêmes. Comme

[915] *Idem.,* p.19. Nous nous attarderons sur la classification des crimes dans la partie B suivante.
[916] Division établie originellement par Cicéron issue de son traité : *De Inventione* (I, XIX, 27) et reprise par Samuel Junod. « Comment sortir du cauchemar ? Le discours de l'histoire dans les tragédies des guerres de religion », L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n°39, 2006, p.60-74, URL : http://id.erudit.org/iderudit/041634ar, p.65.
[917] *Idem.*

nous venons de le constater, s'il est vrai que tout récit de fiction énonce une « vérité » (celle de la fiction), et donc auto-suffisante puisqu'elle est la seule référence auquel le lecteur peut de fier, le discours de la Renaissance va plus loin en insérant un type de discours métadiscursif proféré par le narrateur qui « enfonce le clou » par un jeu de formules de vérité. En effet, dans cette perspective, et selon l'étude de Daniela Ventura,[918] on pourrait envisager de classer les récits brefs en trois grandes catégories :

- Ceux qui empruntent les arguments à l'histoire et dont la véracité de certains éléments de la narration a été prouvée,
- Ceux qui sont tirés de sources et/ ou littéraires très variées,
- Ceux qui semblent nés de l'invention de l'auteur.

Il est troublant de constater que les histoires tragiques et les « canards sanglants » sont en mesure d'appartenir aux trois catégories[919] même si ceux-ci revendiquent un ancrage historique fort, *l'auteur (et narrateur omniscient) s'inscrit lui-même dans le procès de « fiction » du cadre. Par là, fiction et réalité s'entremêlent*[920]; ainsi, *la vérité des faits ne coïncide que rarement avec la vérité factuelle, mais correspondra au vraisemblable.*[921]

b) La solution du vraisemblable

Cette troisième notion est centrale pour comprendre les œuvres de notre corpus et l'esthétique de l'époque dans laquelle elles s'inscrivent. En effet, comme le souligne G.-A. Pérouse :

> Lorsque tout au long du XVIe siècle comme au Moyen Age, nous voyons les auteurs de narrations brèves s'épuiser à affirmer l'authenticité de leurs récits (car c'est ce qu'ils veulent dire en affirmant leur nouveauté), nous devons comprendre que leurs déclarations ne portent pas sur la

[918] Ventura, Daniela. *Fiction et vérité chez les conteurs de la renaissance en France, Italie, Espagne.* Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2002, p.220.
[919] Voir le B. de ce chapitre pour le classement des faits relatés.
[920] *Idem.*
[921] *Ibid.*

> teneur même de l'histoire mais sur le fait qu'ils empruntent aujourd'hui cette histoire à un bon garant, auteur ou premier narrateur qui accrédite le récit.[922]

Ainsi, un récit « mensonger » ne serait pas un récit qui dit le contraire du fait empirique (si celui-ci possède un fond anecdotique ou issu d'un fait divers), mais un récit qui s'éloigne de la « vraisemblance », c'est-à-dire qu'il tombe dans l'invraisemblance ou l'extravagance. Pour Daniela Ventura, la réclamation de la « vérité » au XVIe siècle consiste en ce que *dans les récits il n'y a rien qui ne soit tiré d'un auteur connu ou bien entendu d'homme digne de foi.*[923] Nous constatons ainsi que l'acception de la notion de « vérité » est très variable en fonction de l'époque, et le XVIe siècle se place logiquement en marge de la production littéraire médiévale et de sa conception de la « vérité » liée à la notion de « fidélité ». Marguerite de Navarre, héritière de Boccace, et de la tradition de la nouvelle française, a été le lieu d'études très instructives sur le rapport entre le genre de la nouvelle, cousine des récits sanglants, et la question de la « vérité ». L'étude de Pierre Jourda montre que quatorze des soixante douze nouvelles de l'*Heptameron* sont issues d'histoires vraies (de faits qui ont véritablement eu lieu). Toutefois, pourquoi devrions-nous croire à la véracité d'un récit narré par une personne qui se dit de bonne foi ? Par cette interrogation, nous comprenons que le socle de vérité est d'une importance notoire dans la communication littéraire entre auteur et lecteur dans la mesure où il est nécessaire de croire en la personne du narrateur pour croire en son récit. L'entité littéraire intermédiaire que celui-ci représente doit ainsi s'assurer de sa crédibilité pour être entendu sur son récit. Peut-on y voir alors une forme de *captatio benevolentiae* ? La forme singulière qu'elle présenterait dans les récits sanglants peut interroger. En effet, la répétition anxieuse et « anarchique » de ces affirmations de véridicité au sein du récit nous semble davantage traduire une forme d'angoisse de la part du narrateur, plutôt qu'une formule invitant sereinement le lecteur à entrer dans le texte. Fabri la définit comme n'étant *aultre chose que une suavité et doulceur de langaige plaisant à l'auditeur pour lui donner courage*

---

[922] Gabriel.-A. Pérouse, « Le *Parangon* dans la nouvellistique du XVIe siècle » dans *Le Parangon de Nouvelles*, Paris-Genève, Droz, 1979, p. LXXXIII.
[923] Ventura, Daniela. *Fiction et vérité chez les conteurs de la renaissance en France, Italie, Espagne. Op., cit.,* p.221.

d'entendre ce que l'en veult dire.[924] Dans une problématique similaire au récit autobiographique, la confiance accordée à l'auteur-narrateur pourrait être scellée par un « pacte de vérité », levant ainsi toute mise en doute possible face au récit. Guy Achard-Bayle introduit cette notion[925] en explicitant l'existence d'une « ligne de démarcation » entre récits fictifs et récits non-fictifs par le fait que la seule proclamation de « vérité » en prologue suffirait à situer la narration du côté des récits non-fictifs :

> […] le producteur d'un récit non fictif s'engage sur la vérité de son énoncé, ce que ne fait pas l'auteur d'une fiction. Donc si le producteur d'un récit non fictif affirme qu'il produit un énoncé vrai tout en énonçant des faussetés, nous ne pouvons pas placer son discours sous le couvert de la fiction, mais convenir qu'il s'agit d'un mensonge.[926]

Or, nous l'avons constaté, bien que la volonté de s'en tenir à la vérité des faits soit explicitée quasi systématiquement dans les prologues de nos récits, cela ne semble pas suffire à rassurer les auteurs qui insistent à nouveau sur la question, au sein de leur récit, à de nombreuses reprises ; donc, si de fausses informations ou autres invraisemblances évidentes sont décelées, il s'agit bien de « mensonges » proférés, mais sans que le statut du genre ne soit affecté. On peut dès lors parler de « crise de la transmission », dans la mesure où le « cadre de bienveillance » nécessaire à la lecture, n'est pas automatique ; il nécessite un réel effort de persuasion de la part du narrateur.

Ainsi, comme le constate Daniela Ventura : *dans la nouvelle, le vraisemblable a surtout pour fonction de créer l'illusion de vérité.*[927] Cependant, s'il s'agit bien d'un vestige de tradition orale au XVIe siècle, noté par la critique, il nous semble que l'on n'est pas, dans le cas des récits sanglants, dans un système de « tradition » mais bien dans une réelle inquiétude de l'instruction au moment de l'écriture. Ceci est d'autant plus remarquable que les récits de notre corpus se situent à la charnière des XVIe et XVIIe siècles et relèvent ainsi d'une esthétique de transition qui n'est plus celle des

---

[924] Fabri, Pierre. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri* (1520), dans Société des bibliophiles normands. Publié avec introduction, notes et glossaire, par A. Héron- Le Fèvre, 1889 pour le « Premier livre », p.58.
[925] Achard-Bayle, Guy. « Nommer et décrire au XVIe siècle : référence et catégorisations, entre savoir et fiction », *Fictions du savoir à la Renaissance,* p.23.
[926] *Idem.*
[927] Ventura, Daniela. *Fiction et vérité chez les conteurs de la renaissance en France, Italie, Espagne. Op., cit.,* p.222.

nouvelles de Marguerite de Navarre, ou Bandello issus de la période humaniste. Le récit qui a *besoin de se présenter de bonne source et en même temps d'apparaître comme véritable.*[928] fait écho aux propos de Platon repris par la critique : *la persuasion relève de la vraisemblance*.[929] Le lecteur joue donc un rôle fondamental dans la mesure où c'est son acceptation bienveillante des faits narrés déclarés comme « authentiques » qui est caution de la réussite de l'entreprise. Aussi,

> Lorsque nous parlons du vraisemblable dans le récit bref, nous devons tenir compte de l'idée d'apparence de vérité chez un lecteur du XVIe siècle. Le vraisemblable était étroitement lié à la doxa. Et l'opinion commune de l'époque était forcément en rapport avec un système de valeurs, un ensemble de croyances, bref une vision du monde qui ne correspondent qu'en partie aux nôtres, lecteurs du XXIe siècle.[930]

C'est, en effet, sur le « rendu » vraisemblable qu'il importe de s'attarder ; le danger pour le narrateur résidant finalement dans une démonstration trop « visible » qui mettrait en péril le mince fil de confiance que le narrateur se doit d'instaurer avec le lecteur. Entrainés par la volonté de (trop) bien faire, les auteurs de récits sanglants transgressent généralement la juste mesure et le lecteur ne peut que mettre en doute la parole d'un auteur qui assène la véridicité de sa propre parole. Il est difficile de savoir exactement ce que pensaient les lecteurs de cette époque mais comme l'ont noté différents critiques dont Karine Savary et Amélie Masson-Labonté,[931] tous [les lecteurs] n'étaient pas dupes, d'où une certaine virulence et une certaine inquiétude chez les auteurs. Quels sont donc les procédés énonciatifs et stylistiques mis en œuvre pour annoncer, au sein des récits, les crimes et les créatures les plus invraisemblables, mettant en péril la crédibilité profonde de la parole des auteurs tout en affirmant l'originalité de leur discours ?

---

[928] Ventura, Daniela. *Fiction et vérité chez les conteurs de la renaissance en France, Italie, Espagne. Op., cit.,* p.222.
[929] *Idem.*
[930] *Ibid.*
[931] Savary Karine, Masson-Labonte Amélie. «*Un guide de bonne conduite pour catholiques à travers les faits divers: Les "canards d'information" en France entre la fin du XVIe siècle et le début du XVII* », Université de Sherbrooke, 2008. *Op.cit.*

3) Nommer l'étrange(r)

L'effet cathartique, de l'histoire tragique, mais surtout du « canard sanglant », participe d'une mise en extraction de ces éléments « hors cadre ». En effet, le personnage fautif, ou qui glisse vers la faute, subit une mise en contexte énonciative qui le singularise dès les premières unités du récit jusqu'à la contemplation horrifiée (correspondant à la distance psychologique maximale opérée entre le lecteur et le « monstre » au sens étymologique) de l'acte puis au spectacle de sa « chute ». Ainsi, entre la fascination pour celui qui est étrange(r), mais qui est proche par le contexte-même de ces récits sollicitant un cadre quotidien, il s'agit bien de *prendre en compte deux dimensions contradictoires : le besoin de réalité et le sentiment d'irréalité.*[932] Aussi, dans ces circonstances, quels peuvent être les procédés linguistiques et énonciatifs mis en œuvre afin de caractériser l'inconnu ?

a) Opérations discursives d'intégration

Le classement opéré par Guy Achard-Bayle dans son article consacré à la désignation et à la caractérisation des entités nouvelles dans les récits des grandes découvertes[933], constitue un précieux apport théorique pour notre étude dans la mesure où le narrateur des récits sanglants opère un même « regard » distancé face au sujet de sa narration. L'un, intégré dans une conception occidentale observe et juge l' « exotisme », l'autre, catholique éclairé, juge les emportements et les débordements sanglants de ses congénères en implorant le pardon de Dieu. Aussi, la mention de ce qui est « étranger » paraît identique puisque chaque locuteur confronte son univers culturel et de croyances à l'inconnu et le mode de désignation de celui-ci s'en trouve inévitablement affecté. C'est à ces procédés que nous allons nous intéresser afin d'évaluer le degré de distanciation et d'analyser le mode opératoire d'intégration de ces éléments dans le discours, mais également l'éventuelle complicité que peut manifester la voix narrative avec celles-ci. Dans un premier temps, il est possible d'observer le

[932] Junod, Samuel. « Comment sortir du cauchemar ? Le discours de l'histoire dans les tragédies des guerres de religion » dans *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°39, 2006, p.72.
[933] Achard-Bayle, Guy. « Nommer et décrire au XVIe siècle : référence et catégorisations, entre savoir et fiction », *Fictions du savoir à la Renaissance,* URL : http://www.fabula.org/colloques/document95.php.

double système de référence mis en place dans ces récits illustrant la traditionnelle dichotomie manichéenne, et opposant en contexte, l'univers du narrateur, représentant de la morale et la mesure catholique, face à « l'autre », caractérisé par les personnages ou créatures viciés sombrant dans les débordements sanglants contre-nature, ou signifiés par les propos du narrateur discourant sur le comportement perverti général relatif à l'Humanité. Le recentrement sur l'univers commun de croyance entre le narrateur et le lecteur s'organise de manière subtile et complexe en même temps et se caractérise par un jeu sous-entendu qui alterne entre complicité avec le lecteur face aux débordements excessifs et sanglants du personnage coupable, et condamnation de celui-ci, également condamnable parce qu'il appartient à l'Humanité. On décèle alors dans ce dernier cas, une forme de hauteur perceptible chez le narrateur, suffisamment éclairé pour observer et juger ses semblables, comme l'illustrent ces exemples :

> Je m'étonne que la justice de Dieu n'extermine le monde comme il fit du temps du déluge universel, puisque le vice y est monté en un si haut degré qu'il est impossible que la patience du Ciel le puisse plus longuement supporter. Voici une histoire non moins véritable qu'horrible et exécrable. Elle se présente sur le théâtre au grand déshonneur des chrétiens parmi lesquels on trouve des monstres qui donnent sujet à ma plume de la décrire en cette sorte. [934]

> […] Quand le Ciel, fâché de nos crimes, permit qu'un parricide (…).[935]

La distance opérée par le narrateur, en situation d'exégète, lui permet de condamner explicitement son/ses personnage(s) fautifs grâce au « nous » intégratif rassemblant les deux unités de la communication mais excluant le tiers. *Nous savons (peuple catholique) que devant que Notre Seigneur Jésus-Christ voulût détruire et abîmer la ville de Sodome et Gomorrhe*[936] ; *Peuple chrétien, prions Dieu qu'il nous préserve de ce que les astres nous menacent !*[937] *; Reconnaissons donc notre Dieu et craignons ses jugements, puisqu'il permet ainsi que ceux qui l'oublient trébuchent en des horreurs si étranges.*[938]

---

[934] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1619), *Op.cit.,* histoire XVI, p.353.
[935] *Idem*, histoire I, p.45.
[936] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* canard XXXI, p.277.
[937] *Idem.*
[938] *Ibid.*

Les différents procédés de catégorisation relevés illustrent par là-même, la très grande « plasticité » du matériel discursif remarquable dans l' « élasticité » sémantique du référent dénommé. Plusieurs degrés de saisie ont pu être relevés.

- assimilation distanciée

La désignation sémantique du référent s'opère dans ce cas par le recours au déterminant démonstratif « ce » et ses dérivés morphologiques. La mise en présence de la « créature » joue ainsi sur le double effet d'une désignation péjorative, « modificateur locatif d'éloignement »[939] mais également d'un mode de référencement proche du déictique accentuant la dimension spectaculaire du récit. Les exemples suivants sont extraits des *Histoires tragiques* de François de Rosset :

- Après que **cette** exécrable femme eut demeuré quelques temps enfermée dans la forteresse de Suse, elle fut menée dans un carrosse aux prisons du juste Sénat de la Perse. Quelles poires d'angoisse et quels crève-cœurs à **cette** femme insolente (…)[940]
- Toutefois, quand il se représenta la vie passée de **cette** exécrable, les sanglantes tragédies qu'elle avait excitées.[941]
- **Ces** extrémités, **cette** folle résolution[942]
- Déplorable condition de ceux qui servent à de **tels** maîtres! [943]

- De la désignation commune à l'approximatif

L'hyperonymie, parfois périphrastique, est courante et caractéristique des récits sanglants. Elle permet d'asseoir les fondements du discours moral en amorçant le propos par des lieux communs ou des généralités.

- Si jamais **l'**ennemi commun du genre humain a donné du scandale au monde. [944]
- L'ignorance que **les** mortels avaient pour lors du vrai Dieu. [945]
- Notre siècle est l'égout de **toutes les** vilenies du monde. [946]

---

[939] Achard-Bayle, Guy. « Nommer et décrire au XVIe siècle : référence et catégorisations, entre savoir et fiction », *Fictions du savoir à la Renaissance,* URL : http://www.fabula.org/colloques/document95.php.
[940] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1619), *Op.cit.,* histoire I.
[941] *Idem*, p.69.
[942] *Ibid.,* histoire VI, p.201.
[943] *Ibid.*
[944] *Ibid.,* histoire III, p.102.
[945] *Ibid.,* p.103
[946] *Ibid.,* histoire VII, p.207.

Il est également possible de relever l'emploi tout à fait significatif de la tournure impersonnelle « il semble que » qui modalise le propos du narrateur dans l'assurance de sa référentialité:

- **Il semble que** ce généreux cavalier est devenu léthargique durant quelques jours.[947]
- **Il semble que** le soleil pâlit de peur à ce sanglant spectacle.[948]

b) Opérations stylistiques d'intégration

Comme le remarque Guy Achard-Bayle, *la comparaison peut* [paradoxalement] *instaurer une distance plus grande dès lors que le rapprochement creuse le fossé ou l'écart entre son référent (inédit) et son modèle (familier).*[949] La surprise est notamment créée, dans les exemples ci-dessous, par le degré d'éloignement dans « l'échelle de la nature »[950] entre l'élément comparant et l'élément comparé.

- la comparaison

- Le prince Alexandre (…) **paraissait** sur tous les plus vaillants, **comme** un beau cyprès parmi les arbrisseaux.[951] (Rapport : humain/arbre).
- L'autre était percé **comme** un crible.[952](Rapport : humain/objet)
- **Tels que** sont les paysans qui vivant extraordinairement parmi les bêtes, en tiennent beaucoup de choses.[953](Rapport : humains/bêtes)

---

[947] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire II, p.88.
[948] *Idem,* histoire II, p.93.
[949] Achard-Bayle, Guy. « Nommer et décrire au XVIe siècle : référence et catégorisations, entre savoir et fiction », *Fictions du savoir à la Renaissance,* URL : http://www.fabula.org/colloques/document95.php.
[950] *Idem*
[951] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire II, p.79.
[952]*Idem.,* histoire II, p.94.
[953] Camus Jean-Pierre, *Les spectacles* d'horreur, dans Biet, Christian : *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle),* p.271.

- Les dénominations

Ce dernier mode de représentation linguistique de l' « étrange(r) » s'illustre lorsque le narrateur présente au lecteur un être aux caractéristiques uniques (ou voulant le faire croire comme tel afin d'en accentuer l'intérêt) ne permettant nul rapprochement avec l'univers commun de références. L'onomastique prend ainsi toute son importance dans la mesure où les noms des personnages « vicieux » seront porteurs d'une caractéristique spécifique.

- Cette Dragontine (ainsi **nommons-nous** cette demoiselle).[954]
- Dragontine, que je ne puis **nommer** sans horreur pour les maux qu'elle a causés.[955]
- Sa mère que **j'appelle** Grabine (parce qu'elle ne cédait nullement en toutes sortes d'exécrables méchancetés à la femme exécrable d'Argée).[956]

Dans les canards sanglants, la galerie des portraits de créatures présentées dans les derniers récits du recueil de Maurice Lever[957] illustre les limites lexicales du narrateur face à la diversité dans l'étrangeté. C'est pourquoi, on constate un recours systématique à l'hyperonyme « monstre »[958], en guise de baptême, suivi d'une description nécessaire pour spécifier les particularités de chacun : *Monstres sont ainsi nommés à cause des difformités qui sont en eux ou bien pource qu'ils montrent coutumièrement aux pêcheurs les fléaux préparés de Dieu pour la punition de leurs crimes.*[959] Le narrateur emploie le terme dans son sens étymologique de *monstrum* : « que l'on montre ». En outre, c'est ici que l'ajout iconographique (en l'occurrence la gravure) prend toute sa mesure dans ces récits puisqu'elle accompagne véritablement le

[954] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire I, p.41-42.
[955] *Idem,* p.42.
[956] *Ibid.,* histoire XXII, p.464-465.
[957] Canards LIV, LV, LVI, LVII, LVIII, LIX, LX, LXI, LXII.
[958] Le canard LIV présente la seule exception en nommant la créature : « bête » (p.449), du fait de son éloignement notoire avec les caractéristiques communes de l'être humain. Contrairement aux autres portraits où ces caractéristiques humaines sont reconnaissables mais difformes ou multiples.
[959] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers ? Op.cit.,* canard LVII, p.456.

travail du narrateur dans son discours descriptif qui n'oublie pas que c'est l'image qui frappe le plus l'imagination.[960]

L'aporie de « l'innommable monstrueux » semble alors trouver une voie de solution dans le support iconographique, seul capable de figurer tant de bigarrure.

- **Le monstre** que vous voyez ci-dessus ayant deux têtes : l'une de limier, la langue longue d'un pied, l'autre de veau, ayant la langue comme le naturel (…).[961]
- (…) **Un monstre** lequel a sept têtes et sept bras et les jambes de bête, ayant le pied fourchu ainsi qu'un bœuf.[962]
- Je dis **le monstre** portraité ci-dessus être une démonstration de l'ire de Dieu déployée et prête à tomber sur nous.[963]
- Je n'eusse voulu entreprendre, ami lecteur, mettre en lumière un prodige et **monstre** si inouï.

Le baptême linguistique est ainsi, très riche et porteur de sens lorsque le narrateur sollicite l'univers culturel du lecteur, comme nous l'avons vu avec Dragontine (furieuse et dangereuse comme un dragon, ou Grabine et sa référence mythologique) dont la richesse est caractéristique de l'histoire tragique par rapport à « l'esprit » populaire des canards sanglants où les créatures si différentes soient-elles se regroupent sous le terme de « monstre ».

Au terme de cette section, nous constatons que le lecteur se trouve finalement dans une situation assez inconfortable, puisque entraîné par le discours moral du narrateur qui s'emploie à démontrer sa véridicité, il se trouve, en outre, systématiquement pris à parti par la voix narrative, soit en tant que fidèle catholique condamnant les vices, soit en tant que pécheur héréditaire de la condition humaine, comme en témoignent ces exemples caractéristiques issus des récits mais aussi des préfaces aux œuvres :

---

[960] Nous pouvons, toutefois, affirmer que les gravures illustratives liminaires accompagnant les canards sanglants sont le fruit d'un travail collectif avec celui de l'écriture. En effet, comme il est possible de le constater au travers de plusieurs exemples, le narrateur en fait mention dans le corps-même du récit. Il ne s'agit donc pas de deux travaux associés artificiellement et ultérieurement au moment de l'impression du canard mais bien d'un travail étroit entre le texte et l'image. Le narrateur est-il également l'auteur des gravures ? Certains propos bien qu'ambigus laissent penser que non : *Je vous ai mis le portrait tout au commencement de ce Discours.* (*Canards sanglants*, p.469) : le verbe « mettre » semble renvoyer à un travail extérieur. Dès lors, lequel posséderait la primauté de l'information? L'illustrateur se fie-t-il au récit du narrateur pour composer sa gravure ou est-ce l'inverse ? Il est difficile de la savoir car nous ne pouvons nous fier qu'au texte et, de ce point de vue, le narrateur se réclame comme le premier rapporteur de l'information: *une chose jamais vue* (*Canards sanglants*, p.474). Voir gravures p.421-422.
[961] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers, Op.cit.,* canard LV, p.451.
[962] *Idem,* canard LVI, p.452.
[963] *Ibid.,* canard LVII, p.456.

- J'ai voulu représenter la face de ces antiques merveilles, afin que vous puissiez croire plus aisément aux merveilleux prodiges et événements que l'on a remarqué depuis peu de jours aux parties du Levant.[964]
- Ce ne sont point des contes faits à plaisir. Je récite la pure vérité de cette histoire. Fatyme est encore en vie pour témoigner que ce que je dis est véritable.[965]
- Je me contente de rapporter la vérité du sujet, les lieux ou les provinces où les choses sont arrivées, ensemble le temps à peu près, encore qu'il n'en soit pas trop besoin, puisqu'il n'y a point ici d'histoire en ce volume qui ne soit advenue depuis vingt ans.[966]
- Lecteur, corrigées en cette dernière édition, plus exacte que les précédentes et augmentées de six nouvelles pièces que j'ai écrites fidèlement, et sans m'éloigner de la vérité.[967]
- Cecy je ne le dis point tant pour descrier mes adversaires, que pour rendre tesmoignage à la vérité.[968]

Le cadre didactique, somme toute « transgressif », qu'est le récit sanglant, réussit pourtant à s'imposer pour ce type de professe. Crédible ou pas, la démarche du narrateur est bien celle de la propagande en adoptant la fonction de voix morale directrice, substituant par là-même, celle du prêtre, intermédiaire entre l'Eglise et les hommes.

B) Typologie classifiante des crimes et des criminels

Le crime tragique, le scelus nefas*, est une atteinte à l'ordre du monde, par un être qui s'en est déjà extrait*.[969] Nous venons, en effet, d'observer comment le « monstre » émerge linguistiquement du discours par sa singularité excessive. Il semble nécessaire, à présent, d'en définir les contours et de classer les différents cas offerts au lecteur afin d'en comprendre le fonctionnement au sein des récits sanglants. Tout d'abord, il semble important de préciser que, si le crime, au sens d'atteinte à la vie

[964] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*, *Op.cit.,* canard XXVI, p.250.
[965] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1619). *Op.cit.,* histoire VI, p.191.
[966] *Idem.,* histoire XIX, p.402.
[967] *Ibid.,* préface, p.35.
[968] Camus, Jean-Pierre. *Les événemens singuliers de M. de Belley*. Rouen : chez David Berthelin, 1659, préface, p.2.
[969] Junod, Samuel. « Comment sortir du cauchemar ? Le discours de l'histoire dans les tragédies des guerres de religion » dans *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°39, 2006, p.66.

d'autrui, est caractéristique de cette littérature, il n'est point systématique. En effet, un nombre assez important d'histoires relate de délits périphériques tels que viols, suicides ou catastrophes naturelles voire même de faits non-sanglants comme la sorcellerie ou les portraits de monstre. Tous seront envisagés même si nous souhaitons porter l'accent sur la *varietas* au sein des crimes sanglants. Comme le souligne Franck Evrard à propos du fait divers: *L'adjectif « divers » accolé au substantif révèle la difficulté à donner un contenu thématique aux faits.*[970] Cette difficulté est également inhérente aux « canards sanglants » mais témoigne, cependant, de crimes caractéristiques. Ainsi, la diversité et la quantité des crimes commis ainsi que les portraits caractéristiques de criminels interrogent. De quelle nature est la transgression ? Quel en est le motif ? Sur quels principes est-il possible d'établir une typologie du crime et peut-on la mettre en rapport avec un type de criminel ? La dimension sociale entre-t-elle en considération quant à la nature du crime ? Quelles nuances apporter entre les crimes relatés dans les histoires tragiques et ceux issus des canards sanglants? Vers quels sujets le genre évolue-t-il et quelles observations pouvons-nous faire sur la transformation des attentes du lecteur ? Un classement des crimes nous permet également d'étudier les vices récurrents condamnés souvent explicitement par le discours moral du narrateur : *le blasphème, le jeu et l'ivrognerie, trois vices exécrables et qui aliènent le corps et l'esprit du train de la vertu et de la raison.*[971]

Avant d'étudier en détail les modes de représentation des crimes et de l'exécution dans les récits épouvantables, observons les procédures en vigueur à l'époque afin de mieux comprendre leur fonction au sein de la narration. Pascal Bastien rapporte que :

> Pour être enclenchée, une procédure criminelle n'avait pas besoin d'être fondée par une plainte ou par une dénonciation. La seule reconnaissance du délit permettait à la justice de poursuivre d'office. […] Les ordonnances de Villers-Cotterêts (1539), d'Orléans (1560), de Châteaubriant (1565), jusqu'à celle de Saint Germain-en-Laye (1670), confirmèrent toutes que le procureur, ou le magistrat […] pouvait entreprendre l'enquête dès que le crime avait été vérifié.[972]

---

[970] Evrard, Franck. *Fait divers et littérature.* Paris : Nathan université, « collection 128 », 1997, p.361.
[971] Camus, Jean-Pierre. *Les événements singuliers* (1631), dans Biet, Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.285.
[972] Bastien, Pascal. *Une histoire de la peine de mort. Bourreaux et supplices. Paris-Londres 1500-1800.* Paris : Seuil, 2011, p.67.

En outre, *l'objectif de la loi est de régler la société civile et de réprimer toutes les entreprises qui peuvent en déranger l'ordre et l'économie.*[973] Les traités relatifs à la justice sous l'Ancien Régime notent que :

> Le resaisissement politique, religieux et doctrinal du XVIe siècle, multiplia les textes pour affirmer et mettre en œuvre une répression rigoureuse des désordres et des écarts à la morale. (…) la typologie des crimes changea peu et proposait une synthèse du désordre universel que la justice du roi devait impérativement combattre.[974]

Dans un ordre décroissant d'importance, il est stipulé que[975] :

> D'un point de vue juridique, les crimes de lèse-majesté divine et humaine, les *crimen majestatis* tirés du code de Justinien, méritaient lorsqu'ils étaient jugés, les peines les plus rigoureuses. La lèse-majesté au premier chef désignait l'agression directe contre le roi[976] et les membres de sa famille : ayant attenté à la vie d'une personne sacrée, le criminel trahissait Dieu et les hommes et il ne pouvait y avoir, en ces conditions, de circonstantes atténuantes. Le droit alors s'effaçait. Le crime de lèse-majesté de second chef, plus extensif, réunissait les autres grands crimes contre l'Etat : agression contre les ministres de la Couronne[977], rebellion, fausse monnaie et le duel. […] Imprégnés par l'esprit du Concile de Trente et par les princiês de lma Contre-Réforme, les justes prévoyaient contre les atteintes à la religion et face aux désordres sexuels des peines extrêmement sévères. […] confiée au XIIIe siècle aux tribunaux de l'Inquisition, l'hérésie devint au XVIe siècle, avec le protestantisme, un véritable problème politique. […] La sorcellerie,

---

[973] Jousse, Daniel. *Traité de justice criminelle de France.* Paris : Debure, 1771, tome I, p.II et IV.
[974] *Idem,* tome I, p.76.
[975] *Ibid.*, p.77à 81.
[976] Les cas « de premier chef » sont très rares : pour la période du XVIe au XVIIIe siècle on relève François Ravaillac, qui poignarde Henri IV le 14 mai 1610, Robert François Damiens, dont la tentative d'assassinat contre Louis XV échoue le 5 janvier 1757. Le cas de Jacques Clément, l'assassin d'Henri est juridiquement très délicat. En effet, pour les monarchomaques catholiques, le prince, considéré comme hérétique, devenait une personne privée et donc exerçait l'autorité sans aucune légitimité. Il devenait de ce fait un tyran d'usurpation, permettant à une personne privée de se défendre contre lui. C'est en suivant ce raisonnement que le dominicain Jacques Clément assassina le roi Henri III le 2 aout 1589. Il se considéra comme libre de perpétrer un tel crime dans la mesure où Henri III était excommunié (en fait, le pape avait seulement lancé contre lui un monitoire d'excommunication), d'où le litige.
[977] L'histoire I du recueil de Rosset qui relate de l'exécution du couple Concini livré en pâture à la foule est tout à fait problématique. Les historiens contemporains ne sont pas duppes de la supercherie du procès : Concino Concini, maréchal de France, accusé de trahison (sur preuves supposées) et Leonora Caligaï, Marquise d'Ancre, (condamnée pour sorcellerie et envoûtement sur la personne de Marie de Médicis) n'ont pu être mis sur l'échafaud que sur ordre d'une personne à autorité supérieure de celui de la Régente, à savoir Louis XIII. En effet, l'arrestation et « l'assassinat » de ces deux notables auraient dû constituer un crime « de second chef » si les consignes ne venaient pas de roi du lui-même et s'il n'y avait pas un intérêt politique notoire.

à son tour crime religieux mais aussi politique parce qu'elle ébranlait l'ordre du roi, toucha le Paris de la seconde moitié du XVIe siècle jusqu'en 1640. […][978]

Le suicide, alors nommé « homicide de soi-même » associait de droit l'atteinte à la personne à la lèse-majesté divine. Le procès au cadavre fut une pratique commune dès le XIIIe siècle et la dépouille du criminel pouvait, en cas de condamnation, être pendue par les pieds puis jetée à la voirie avec les ordures et les carcasses d'animaux.

Les crimes de mœurs traversent différentes modulations répressives […] la Contre-Réforme resserra la vigilence des magistrats et aggrava les peines prononcées contre certains comportements qui […] devaient conduire à la potence.

Les crimes « contre-nature » étaient considérés […] comme des fautes particulièrement graves. La sodomie conduisait au bûcher : reflet du sort réservé par Dieu à Sodome et préfiguration des flammes de l'enfer.[979]

L'adultère, qui ne considérait généralement que l'infidélité de l'épouse, pouvait être puni […] par l'enfermement dans un couvent.[980]

Le viol, appelé « rapt de violence » conduisait dans les faits à de rares condamnations : le règlement entre parties était souvent préféré par la famille de la victime, afin d'éviter que le déshonneur entachât la maison[981] […] la peine de mort était seulement appliquée […] lorsque la victime était mineure.

L'assassinat qui […] est prémédité était […] irrémédiablement passible de mort.

Le vol par effraction et le vol avec violence étaient généralement punis de la peine capitale.

Comme le remarque Samuel Junod : *Un motif récurrent est révélateur de cette perception. C'est celui de l'accumulation, de l'amas, de l'entassement de l'empilement. Amas de cadavres, accumulation des perversités, qui se traduit par une notion du*

[978] Les récits de notre corpus, en matière d'hérésie, traitent exclusivement du cas très en vogue, comme nous venons de le voir, de la sorcellerie et de la pratique du sabbat.

[979] Les deux violeurs de Flaminio, de l'histoire XVII de Rosset (voir note 382), sont en effet condamnés au bûcher : *Leur procès leur fut bientôt fait et eux, ayant confessé le crime, furent condamnés : le chevalier d'avoir la tête tranchée au pont Saint-Ange et son corps d'être brûlé, et le moine d'y être pendu, étranglé et brûlé.* dans Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1619). *Op.cit.,* p.363.

[980] L'histoire XVII du recueil de Rosset présente un cas équivalent, rare dans notre corpus. Les termes de la clausule sont les suivants : *Après que toutes les cérémonies furent achevées et qu'on lui eut coupé ses cheveux plus longs qu'une toison, elle reçut le voile et donna sa foi à un époux qui ne lui manquerait jamais* dans Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1619). *Op.cit.,* p.385.

[981] L'histoire XVI de Rosset relate du cas rare du viol d'un homme par deux autres. On observe que le narrateur traduit également cette « honte », ressentie par la personne abusée, chez l'homme : *j'ai perdu mon honneur ! Aurais-je bien le courage de me présenter désormais à mes parents, ayant fait une telle brèche à ma réputation ? Non ! Il faut que j'expie par une autre pénitence un si grand défaut.* dans Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1619). *Op.cit.,* p.364.

« comble du péché.[982] En effet, il est possible de percevoir, dans certaines histoires, une forme de jouissance de l'écriture dans la narration des furies sanglantes balayant, par là-même, les remords de circonstances du narrateur.[983] John Costa précise qu'au point d'acmé du crime :

> Les personnages se laissent dominer par des actes de violence irréversibles, mais sont prêts à une confrontation, une fois la transgression accomplie, avec la Lex, et à une acceptation totale de celle-ci afin que soit rétabli d'une part cet ordre du monde qu'ils ont renié et bouleversé et, d'autre part, l'inviolabilité de la vie.[984]

C'est pourquoi, effectuée sous les coups du bourreau, la condamnation à mort du criminel par la justice, au terme du récit, constituerait un acte sanglant en soi. Toutefois, il s'agirait, cette fois-ci, d'un acte vertueux qui réparerait, aux yeux de Dieu, la faute commise par le meurtrier. Le sang de la victime serait ainsi lavé par l'épanchement du sang coupable, *habitus* soutenu par le narrateur : *Miroir terrible de la pernicieuse mort des pécheurs, finissant dans l'impénitence, la juste providence permettant que ceux-là en mourant s'oublient eux-mêmes, qui ont mis en leur vie la salutaire crainte de Dieu en oubli*.[985]

Le « type »- même du criminel nous renseigne sur la nature du crime et la solution morale développée par le narrateur en fin de récit. Nous constatons, par exemple, le rôle fréquemment passif de la femme à l'initiale du récit. Elle est celle qui est trompée, abusée, manipulée mais se transforme incroyablement en « agent volontaire »[986] après la transgression. L'image de la femme furieuse, dans tout ce qu'elle a de la *furie* antique, et qui trouve son apogée dans le récit de François de Rosset (histoire XXII, *Des*

---

[982] Junod, Samuel. « Comment sortir du cauchemar ? Le discours de l'histoire dans les tragédies des guerres de religion » dans *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°39, 2006, p.70.
[983] On pourrait noter, dès lors, les traces d'un plaisir légitime de la part de l'auteur qui ressentirait un plaisir identique à celui du lecteur dans la lecture/écriture de récits macabres. Mais celui-ci ne peut l'avouer puisque sa parole est censée combattre ce même plaisir « coupable » de la jouissance de l'horreur.
[984] Costa, John. *Le conflit moral dans l'œuvre romanesque de J.P. Camus*. New York : Burt Franklin, 1974, V, p.56-57.
[985] Camus, Jean-Pierre. *Les événements singuliers* (1631), dans Biet, Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.285.
[986] Expression de John Costa dans : *Le conflit moral dans l'œuvre romanesque de J.P. Camus*. *Op.cit.,* p.37.

barbaries étranges et inouïes d'une mère dénaturée) mais aussi chez Jean Pierre Camus (spectacle XV, *La Mère Médée*) est renforcée par l'autre écho mythologique, central dans ces récits, qu'est celui de Médée. Ces récits étant sciemment misogynes du fait de leur ultra catholicité, il est aisé pour le narrateur, dans bon nombre de récits de condamner les vices tels que l'envie, la luxure, l'esprit de vengeance etc. considérés comme proprement féminins. Le poids du péché originel souvent rappelé au sein des récits est prétexte à culpabilité que l'on qualifierait aujourd'hui de « facile » et injuste. Les récits les plus frappants, et par conséquent, les plus sanglants, sont ceux commis par des femmes. Faudrait-il y voir une tentative de culpabilisation par la création d'un bouc-émissaire facilement désigné depuis le début du christianisme ? Ceci pourrait être probable compte-tenu du la présence quasi-systématique de la femme comme instigatrice des « péchés » les plus graves dans les récits sanglants. L'étude des cas peut être en mesure de le prouver.

1) Cas publics

Dans son étude sur la structure du fait divers[987], Roland Barthes dissocie clairement l'assassinat politique du fait divers ; le premier relevant de l'information publique pour laquelle un certain nombre de connaissances contextuelles, qu'elles soient historiques, politiques ou sociales, sont nécessaires à la compréhension de l'information mais aussi parce que l'homme politique fait partie de la sphère publique alors que le fait divers, immanent par essence, se suffit à lui-même pour sa compréhension et relève du domaine du privé. Si ces propos méritent d'être nuancés aujourd'hui, au regard des nouvelles critiques et à l'épreuve des nouveaux médias, ils s'appliquent à notre corpus qui n'illustre principalement que des figures de criminels anonymes. Toutefois, alors que les « canards sanglants » semblent suivre ce principe, les histoires tragiques de Rosset créent l'écart dès les deux premières histoires de son recueil.

[987] Barthes, Roland. « Structure du fait divers » (1962, *Méditations*), dans *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964, p. 194-204.

a) Crimes à caractère public

En effet, peu d'exemples dans notre corpus engagent des personnalités politiques de l'époque dans des histoires criminelles. L'histoire I du recueil de Rosset raconte la chute pitoyable du couple Concini du sommet du pouvoir. Conseillers principaux de la Régente Marie de Médicis, ils attisent la haine du peuple français qui voit en eux une force manipulatrice et étrangère. Ainsi, l'un est assassiné sur ordre du roi Louis XIII qui espère ainsi reprendre les rennes du pouvoir, et l'autre est accusée de sorcellerie et condamnée au bûcher après un simili procès. A propos de ce type de crime politique, Barthes déclare à juste titre : *Puisque mourir est un protocole, la victime est toujours saisie dans le décor de la vie.*[988] Précautionneux dans sa volonté de ne point diffamer, l'auteur prend soin, à juste titre, de dissimuler les figures publiques sous des pseudonymes littéraires de convention à l'époque que le lecteur décrypte aisément. Anne de Vaucher Gravili précise, dans le préambule critique de notre édition de référence, le décodage onomastique à opérer pour que le lecteur contemporain puisse comprendre les clefs de l'histoire. Ainsi, sous *Parthénie,* il faut reconnaître Marie de Médicis, Henri IV : *Alcandre*, Louis XIII : le *Sofi*, Le duc de Guise : *Alphée* et les coupables Concini en *Filotime* et Leonora Caligaï en *Dragontine,* mais aussi bien d'autres personnes illustres à l'époque. Cette histoire tragique est particulièrement intéressante car elle présente un certain nombre de traits formels spécifiques.

Tout d'abord, sa situation liminaire dans le recueil pourrait faire office de dédicace élogieuse à la monarchie mais également de faire-valoir. L'auteur y loue abondamment les représentants légitimes du pouvoir (Marie de Médicis, Henri IV et Louis XIII, tout en se gardant bien de prendre position dans le conflit de pouvoir séditieux qui oppose la Régente et son fils)[989], mais il se fait également la voix du peuple en condamnant le couple déchu et en applaudissant à leur massacre, il ne prend ainsi aucun risque. En outre, le jeu des pseudonymes, de la Fortune malheureuse et la mascarade du procès d'Elena Caligaï, illustrent le goût du théâtre et de l'apparence si caractéristiques de l'histoire tragique. Les personnages apparaissent ainsi à la façon de

[988] Barthes, Roland. « Tacite et le baroque funèbre » (1959, *L'Arc*), dans *Essais critiques.* Paris : Seuil, 1964, p.114.
[989] Théophile de Viau fut une victime de cette guerre pour le pouvoir et se vit disgracié par ses mauvais choix d'alliance.

marionnettes dans une dimension très manichéenne où les « bons » vertueux (la famille royale) s'opposent aux insupportables arrogants et manipulateurs (les Concini). Par ailleurs, s'il s'agit bien d'un récit sanglant narrant l'exécution politique et publique du couple de conseillers, son titre *Des enchantements et sortilèges de Dragontine, de sa fortune prodigieuse et de sa fin malheureuse* n'illustre que la chute de la confidente de la Régente et insiste ainsi essentiellement sur la faute féminine. Enfin et surtout, ce récit n'est pas à proprement parler une histoire tragique dans la mesure où il n'y a pas réellement de crime commis par un dément mais simplement l'exécution de personnes considérées comme nuisibles pour l'état et ce, malgré le goût du détail horrible caractéristique dans tous les autres récits sanglants : *quelques-uns (...) se jetèrent sur cette tête séparée du corps et en jouèrent longuement à la pelote.*[990] Le crime sous-entendu pourrait alors être celui d'avoir abusé de la confiance de la Régente pendant de nombreuses années et de l'avoir manipulée au détriment du peuple : *Tant de sanglantes tragédies que Filotime [Concini] causa depuis ne seraient pas arrivées.* [991] mais dans ce cas, les criminels seraient eux-mêmes des victimes et c'est la justice qui serait le bourreau, cette position étant impensable pour l'auteur. C'est pourquoi, il semble que ce récit doit être considéré comme le récit d'une exécution « bienheureuse » pour l'Etat et le peuple tout en asseyant en même temps les fondements du recueil et les positions de son auteur.

Cette première histoire tragique semble programmatique du recueil en comportant les indices formels du style de Rosset, néanmoins on constate une certaine forme d'originalité dans la mesure où ce récit liminaire est en même temps une exception en proposant le récit d'une exécution et non d'un crime.

Le deuxième récit du recueil de Rosset *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* se situe dans le prolongement du premier, en proposant au lecteur un cadre plus anecdotique que le renversement des Concini, tout en mettant en scène des personnes de notoriété publique au sein d'un acte sanglant. Ainsi, la transition semble s'effectuer dans une continuité thématique et formelle et pour

[990] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire I, p.69.
[991] *Idem,* histoire I, p.49.

laquelle la concaténation s'illustre par un sonnet *Sur le sépulcre où était enterré Filotime*[992] à l'intersection des deux récits Comme le remarque Anne de Vaucher Gravili, l'acte sanglant s'apparente à un *simulacre de duel ou [une] véritable exécution dans cet affrontement entre les barons de Luz et le chevalier de Guise, dernier fils du Balafré [ce qui] provoque une tempête à la cour et défraie la chronique de 1613*.[993] C'est donc davantage par notoriété que le récit trouve sa place dans le cadre des histoires tragiques que par son contenu propre qui se trouve fort commun : un duel très injuste. Les clefs de l'histoire sont identiques à la précédente avec les correspondances onomastiques adaptées aux circonstances historiques : *Alcandre* est Henri IV, *Parthénie* est Marie de Médicis, le *sofi* est Henri III, *Alexandre* est François-Alexandre, le protagoniste, avec *Clarimont* et *Lucidor* comme substituts aux barons de Luz père et fils, et bien d'autres encore.

Une fois encore, le narrateur se sert d'événements qui lui sont contemporains comme source anecdotique de son récit mais également comme *exemplum* au précepte moral édicté : *Il est bien dangereux de dire non seulement des choses fausses mais encore d'en proférer de véritables, lorsque celui contre lequel on les adresse ne manque point de pouvoir ni de ressentiment.*[994] Anne de Vaucher Gravili l'interprète comme *une règle de comportement (le silence) fondée sur l'acceptation passive du système politique constitué.*[995] Ainsi, on ne peut que constater, une fois de plus, l'ambivalence du discours du narrateur qui s'exprime à mots couverts et se laisse le droit d'interpréter à sa guise des affaires d'ordre public.

---

[992] Il est mort l'insolent, cet enfant de la terre,
Qui, comme les Géants, foulait l'honneur des dieux,
Ce courage félon, ce superbe odieux,
Alors qu'aux immortels il déclarait la guerre.
En tout ce que la mer, de ses grands bras enserre,
On n'a point vu jamais un plus ambitieux,
Et déjà de son front il toucherait les Cieux,
Si sur lui Jupiter n'eût lâché son tonnerre.
Le feu, l'air et la terre, et le moite élément,
Refusant de donner à son corps monument,
D'autant que sa mémoire est partout diffamée.
Toi, passant, qui cherchais de ses cendres ici,
Quand son ambition fut réduite en fumée,
Je t'apprends que son corps y fut réduit aussi.

[993] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire II, p.73.

[994] *Idem,* p.99.

[995] *Ibid.,* p.73.

b) Grands crimes de mœurs

- Sorcellerie

Comme le souligne Mathilde Bernard : *La fin du Moyen Age et le début du XVIe siècle sont vraisemblablement marqués par la volonté d'effrayer les fidèles. Que ce soit dans la pastorale de la peur selon l'expression de Jean Delumeau, ou dans les prédications paniques selon les termes de Denis Crouzet.*[996] Cette volonté politico-religieuse est parfaitement en accord avec le dessein de nos récits sanglants mais témoigne parallèlement d'une pratique superstitieuse chez les plus hauts membres de l'Etat. L'image de Catherine de Médicis est presque systématiquement associée à des pratiques divinatoires à travers ses astrologues attitrés, Michel de Nostradamus puis Côme Ruggieri, à des fins politiques, c'est dire l'importance qui leur était consacrée. En réalité, c'est toute la dynastie des Valois qui semble impliquée dans cette pratique « démoniaque ». De nombreux écrits, pour la plupart à caractère romanesque, relatent de la toute-puissance des horoscopes à la cour de France et semblent l'expliquer en imaginant une cause néfaste dès la naissance de la reine :

> Le goût de la Reine pour tout ce qui impliquait le mystère, la dissimulation, la perfidie, les manœuvres secrètes, et ce mélange d'ompiété et de fétichisme si caractéristique de sa nature. […] [997] Les uns lui durent de périr sur l'échafaud, les autres, tel Henri IV, de conserver l'existence et même de gagner leur couronne, à la seule faceur de ses horoscopes.[998] Elle recourut successivement à tous les moyens pour forcer la nature, allant jusqu'à demander au Démon ce qu'elle jugeait dieu incapable de lui accorder.[999] Ruggieri, revenant sur une nouvelle centurie de Nostradamus, aurait jeté les bases d'une bizarre espérience connue sous le nom de Catoptromancie ou Cristalomancie, soit traduit en termes vulgaires : évocations pratiquées à l'aide des miroirs.[1000]

---

[996] Bernard, Mathilde. *Ecrire la peur à l'époque des guerres de Religion. Une étude des historiens et mémorialistes contemporains des guerres civiles en France (1562-1598).* Paris : Hermann, collection « Savoir lettres », 2010, p. 256.
[997] Imann-Gigandet. *Ruggieri, Magicien de Catherine de Médicis.* Paris : éditions Fernand Sorlot, 1941, p.6.
[998] *Idem*, p.11.
[999] *Ibid.,* p.16.
[1000] *Ibid.,* p.23.

En outre, les enfants de la reine-mère ne sont pas épargnés. De nombreux écrits polémiques atteignent plusieurs de ses fils, dont Henri III, avec un certain nombre de pamphlets, notamment celui intitulé : *Les sorcelleries de Henri de Valois*[1001] qui décrit la pratique certifiée du monarque pour la sorcellerie et de son soutien à celle-ci selon les termes suivants :

> Henri de Valois, (…) d'Epernon et de ses autres mignons, lesquels quasi publiquement faisaient profession de leur sorcellerie. […] Au bois de vincennes on a trouvé nouvellement deux satyres d'argent doré […] Dans ces vases il y avait des drogues inconnues. […] Ainsi, Henri de Valois exerçait plusieurs sorcelleries, même soutenaît et défendait les sorciers, comme on l'a vu par ci-devantes les années 1586 et 1587 (…) il les faisait renvoyer absous et condamnaît les magistrats.[1002]

Deux historiens racontent notamment deux grands moments de l'Histoire de France sous les Valois, tenus sous l'égide de la magie ; l'un concernant les inquiétudes de Catherine de Médicis et l'avenir du pays :

> L'état de santé de François ne cessait de s'aggraver. Catherine redoutait le pire. Les prédictions des mages qu'elle avait naguère consultés risquaient de se réaliser. Un jour, à Chaumont, un miroir magique qu'elle faisait interroger avait montré une grande salle dans laquelle était introduit chacun de ses fils. François n'avait fait qu'un tour de la pièce, Charles quatorze, Henri quinze. Après une courte apparition du duc de Guise, le prince de Navarre-fils d'Antoine de Bourbon-était apparu. Le futur Henri IV avait fait vingt-deux tours et s'était brusquement évanoui. Catherine n'était pas mère à consulter qu'un oracle. Une fois de plus Nostradamus fut interrogé. La convergence avec ses prédictions alarma davantage encore la reine mère. (…) après de cruelles souffrances, François II mourut le 5 décembre 1560. Il n'avait régné qu'un peu plus d'un an. Le miroir n'avait pas menti.[1003]

L'autre, concerne l'assassinat de Riccio par les anglais, favori de Marie Stuart passant pour être son amant:

[1001] Anonyme (et collectif, signé sous le nom des « Catholiques de l'Union », c'est-à-dire la Ligue ». *Les sorcelleries de Henri de Valois et les oblations qu'il faisait au diable dans le bois de Vincennes. Avec la figure des démons, d'argent doré, auxquels il faisait offrandes et lesquels se voient encore en cette ville* (1589) dans Biet, Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.862-866.
[1002] *Idem.* p.862-865.
[1003] Solnon, Jean-François. *Henri III.* Paris : Perrin, 2007, p.30.

> A la lueur de l'unique bougie, les intrus se ruent sur Riccio qui s'accroche désespérément à sa protectrice. L'un des agresseurs immobilise alors Marie de ses deux bras tandis qu'on dénoue l'étreinte du malheureux qui se débat en hurlant. Sa robe est éclaboussée de sang. (…) un meurtre propitiatoire, quasi rituel : en ce temps-là, au pays de Macbeth, on croyait très fort aux envoûtements, aux interventions sataniques et Ruthven lui-même passait pour un sorcier.[1004]

Ainsi, si la magie est bien considérée comme une réalité dans les apparitions ou les contrepoisons, chers à Catherine de Médicis, elle n'a pas à être pratiquée par le peuple et est la cause d'un très grand nombre de condamnations au bûcher. Comme l'analyse Muarice Lever, *Le châtiment [du bûcher] récupère symboliquement le damné pour le ramener au sein de la communauté chrétienne. Rien de plus significatif, à cet égard que l'exécution des sorciers. Rien de plus édifiant que son rituel.*[1005] Aussi, dans notre corpus, *les canards les plus diffusés et donc très probablement les plus lus, dans la deuxième moitié du XVIe siècle portent sur les prodiges*[1006], remarque soulignée également par le critique des *Canards sanglants* : *Magie, sorcellerie, diableries composent une bonne partie de nos faits divers. Incontestablement, Satan fait recette. Beaucoup plus que le bon Dieu.*[1007]

Comme le remarque Anne de Vaucher Gravili : *L'obsession du diable partout présent autant que le Dieu souverain fait partie de l'univers mental des hommes des XVIe et XVIIe siècles et explique en partie la vague de hantise démoniaque qui sévit en France entre 1580 et 1640.*[1008] Les auteurs des récits sanglants, conduits par le grand mouvement de la Contre-Réforme, aiment à relater les affaires de sorcellerie car elles fascinent le lectorat autant qu'elles effraient. Le condamné y est observé comme une bête curieuse, un intermédiaire effrayant entre les hommes et Satan, et la réalité des faits n'a plus vraiment d'importance. La condamnation pour sorcellerie devient vite prétexte, véritable « fourre-tout » pour les indésirables. Incontestable, elle est aussi invérifiable et instaure ce climat de terreur aux yeux de la population qui peut être menacée à tout

---

[1004] Bertière, Simone. *Les reines de France au temps des Valois /2. Les années sanglantes –Catherine de Médicis/Marie Stuart/Elisabeth d'Autriche/ Louise de Lorraine/ Marguerite de Valois.* Paris : Le livre de poche, 2008, p.152.
[1005] Lever, Maurice. *Canards sanglants. Op.cit.,* p. 40.
[1006] Bernard, Mathilde. *Ecrire la peur à l'époque des guerres de Religion. Une étude des historiens et mémorialistes contemporains des guerres civiles en France (1562-1598).* Paris : Hermann, collection « Savoir lettres », 2010, p. 294.
[1007] Lever, Maurice. *Canards sanglants. Op.cit.,* p. 35.
[1008] *Idem,* p.102.

instant comme le souhaite l'Inquisition. Nous l'avons vu dans le récit de l'arrestation de Léonora Caligaï (histoire I) : ne sachant pas quelle faute lui administrer pour la condamner (si ce n'est l'accusation invérifiable de manipulation), le Parlement condamne la conseillère au bûcher pour sorcellerie à cause de ses soi-disantes « facultés divinatoires » et de la réputation qui lui était attribuée à cet égard.

Rosset fait du procès de Louis Goffredy, curé de Marseille accusé de sorcellerie, un spectacle presque théâtral (histoire III) afin d'inquiéter et de convaincre son lectorat de la menace démoniaque, d'autant que c'est par les péchés le plus fréquents dans ces récits, la curiosité et l'envie, que le Mal apparaît dans le récit et parviennent à tenter le curé qui s'adonne alors au sabbat : *il assiste ordinairement au sabbat des sorciers et à leurs assemblées générales. » et offre sa fille de dix ans à Satan : il la mène vers le bouc, qui était Belzébuth et la lui présente. L'exécrable démon […] s'accouple avec elle et la viole.* [1009] Comme le souligne Marianne Closson : *Le sabbat se trouve au cœur de la sorcellerie démoniaque, puisque c'est la participation au sabbat qui suffit à justifier la condamnation à mort des sorciers et sorcières.* [1010]

Une quinzaine d'années plus tard, Jean-Pierre Camus présente *L'innocente sorcière*,[1011] un récit qui raconte la tentation puis la rédemption d'une jeune fille tentée par une vieille sorcière *contrefaisant la bigote*. L'auteur démontre ainsi qu'avec la reconnaissance de la faute et la demande de pardon, mais aussi du fait du jeune âge de la demoiselle et de l'innocence de son âme, elle a pu être sauvée par la justice, malgré les manipulations de sa vieille servante pour l'entraîner dans sa chute. Marianne Closson souligne l'appétence de Camus pour le sujet :

> Esprit curieux de tout, Camus s'intéressa à la magie et à la sorcellerie ; le chapitre d'une vingtaine de pages qu'il consacra à ces matières dans son ouvrage à la fois historique et théologique paru en 1609, les Diversitez, est une bonne synthèse de ce qu'un homme cultivé du XVIIe siècle et de surcroît religieux, pouvait penser de l'action du diable dans le monde. [1012]

[1009] Lever, Maurice. *Canards sanglants. Op.cit.,* p.106.
[1010] Closson, Marianne. *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650).* Genève : Droz, 2000, « Travaux d'humanisme et Renaissance », volume 341, p.212.
[1011] Camus, Jean-Pierre. *Les succès différents* (1630) dans Biet, Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.274.
[1012] Closson, Marianne. *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650). Op.cit.,* p.303.

L'organisation des « canards sanglants » au sein du recueil semble être le résultat, même si ce n'est pas explicitement déclaré, d'un classement thématique, opéré par Maurice Lever semble-t-il[1013]. On constate, en effet, que les histoires de sorcellerie sont regroupées dans les canards XLII, XLIII, XLIV et XLVI. Le « canard sanglant », plus encore que les histoires tragiques, semble déterminé à éduquer le lecteur sur les dangers moraux de la sorcellerie. Cette question, qui, comme nous l'avons dit, est centrale aux XVIe et XVIIe siècles se voit conférer une dimension didactique très importante par la morale de ces récits. Aussi, dans le premier des quatre canards qui traitent du sujet (canard XLII), on constate que la narration (plaisante) des faits se limite proportionnellement à environ un quart de l'ensemble. Le reste étant consacré au développement du châtiment infligé par le Parlement aux condamnés composés de *trois espagnols, magiciens, accompagnés d'une femme espagnole aussi sorcière et magicienne*[1014] suivi des intentions sans équivoque possible du narrateur : *Voilà qui doit servir d'exemple à plusieurs personnes qui s'estudient à la magie.*[1015] Cette idée s'illustre notamment dans les deux canards suivants (XLIII et XLIV) qui reprennent le sujet de la troisième histoire tragique de Rosset sur le curé de Marseille, Louis Goffredy (noté Gaufridy dans les canards) accusé de sorcellerie.[1016] Il est intéressant de voir comment les canards s'emparent et restituent stylistiquement l'affaire. L'histoire se développe ainsi en un diptyque de deux récits dans le recueil de Maurice Lever. Alors que dans l'histoire tragique de Rosset le narrateur prenait en charge le récit à la P3 en y intégrant le traditionnel cadre didactique et moral à la P1 et à la P4, l'auteur du canard choisit de s'effacer derrière le discours direct de son personnage dans le cadre générique

[1013] C'est également le cas pour les cas de catastrophes naturelles et la galerie de portraits de monstres.
[1014] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p. 352. Dans les récits sanglants, les espagnols et l'Espagne n'ont pas bonne presse aux yeux des catholiques français. Les récits témoignent que le pays comporte un grand nombre de juifs et on leur attribue de nombreuses histoires de sorcellerie. Il pourrait s'agir d'une critique non-explicite de la politique pro espagnole et impopulaire de Marie de Médicis.
[1015] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p.355.
[1016] Cette histoire connut un vif succès puisque, outre la version rapportée par les « canards sanglants » et reprise par Rosset que nous étudions, nous pouvons ajouter du Père Sébastien Michaëlis, dont le titre abrégé est *Histoire admirable de la possession et conversion d'une pénitente,* en 1613, et dont la forme se rapproche très nettement d'une histoire tragique mais avec une coloration très nettement objective dans le rapport des événements, grâce, notamment à l'insertion du discours direct qui crée une illusion de vérité mais aussi de tournures impersonnelles telles que : *On se prit* ; *il fallut* ; *il y avait* etc. Le récit est rapporté dans le recueil de Christian Biet. *Op.cit.,* p.150-153.

d'une confession [1017] présentée de la sorte : *Il y a cinq ou six ans que je commençai à lire un livre de magie que j'avais eu d'un mien oncle il y a treize ou quatorze ans.*[1018] La suite du canard consiste en la liste des promesses écrites que le curé fit à Belzébuth en l'échange d'incroyables faveurs :

> Je, Louis Gaufridy renonce à tous les biens tant spirituels que temporels qui pourraient être conférés de la part de Dieu, de la Vierge Marie […] et me donne corps et âme à vous Lucifer ici présent. […] Voilà la teneur de la promesse.
> 1. Cela fait, je lui demandai en quoi il désirait me satisfaire.
> 2. J'avoue comme je tenais le susdit livre de magie dessous le manteau de la cheminée (…)
> 3. J'avoue comme je prenais un extrême plaisir à lire ledit livre (…)
> […]
> 53. J'avoue comme il y a environ treize ou quatorze ans que je me suis baillé au Diable corps et âme, et ai renoncé à tout ce que je pouvais espérer de la miséricorde de Dieu.[1019]

Le deuxième volet de l'affaire, présenté dans le canard XLIV correspond à l'extrait des registres du Parlement sur la condamnation du curé sans aucune intervention narrative et dans le seul style administratif : *Vu par la Cour le procès criminel et procédures faites par autorité d'icelle, à la requête du procureur général du roi…*[1020] Ainsi, l'étude comparative d'une même affaire nous a permis d'observer les choix narratifs opérés par les deux genres. Alors que l'histoire tragique privilégie l'accompagnement pédagogique du propos par un narrateur omniprésent ainsi qu'un développement conséquent de l'affaire, en ayant recours à des « ficelles » romanesque telles que le goût du détail et une certaine forme de suspense, le « canard sanglant » s'inscrit dans le rendu journalistique en effaçant largement la présence narrative et en présentant les faits tels des documents officiels et authentiques. La volonté est donc de présenter réellement cette affaire comme de l'information, telle que nous l'entendons aujourd'hui, et non plus comme un discours moral, même si les intentions de condamner la pratique de la sorcellerie sont identiques, le moyen est différent.

[1017] Le titre est : *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.*
[1018] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* p. 359.
[1019] *Idem,* p.361 et 369.
[1020] *Ibid.,* p.371.

- Libertinage

Dans le climat d'ardente controverse religieuse qui oppose apologistes et libertins au début du XVIIe siècle, Rosset choisit d'exposer le procès de *l'exécrable docteur Vanini* accusé d'impiétés et de blasphèmes (histoire V du recueil). Cette histoire semble avoir fait beaucoup parler d'elle à l'époque car ce prêtre défroqué ayant quitté le catholicisme pour le protestantisme et revenu à sa religion première par intérêt mettait les thèses de l'averroïsme padouan, amorcé par Pomponazzi au XVIe siècle, en langue française, et donc à la portée de tous. On sait que dans ses recherches biographiques, Rosset apprit avec stupeur que Jules-César Vanini était protégé par les plus hauts dignitaires de la Cour et de l'Eglise. Aussi, compte-tenu de la dangerosité de l'affaire pour l'Eglise catholique, état repris par le discours du narrateur : *Tandis que cet exécrable abreuve de son poison venimeux les esprits qui sont destinés à la perdition*[1021], elle fut traitée avec la plus grande sévérité et Vanini fut condamné à la même sanction que les sorciers et magiciens : le bûcher.

c) Catastrophes naturelles et échos bibliques

Fidèles à leur organisation thématique, les « canards sanglants » XXI, XXII, XXIII et XXV présentent des récits de catastrophes naturelles. Nous observons qu'il s'agit là d'un domaine d'information spécifique au canard, qui ne semble pas concerner l'histoire tragique puisqu'au regard des auteurs sur l'ensemble de la période concernée (1560-1640) aucun n'en consacre un récit. Ce thème appartient bien au domaine, émergeant au tout début du XVIIe, de l'information journalistique, mais duquel il faut extraire une portée morale. Ces quatre récits traitent respectivement d'une invasion de *serpents et autres bêtes venimeuses* sur les habitants de La Rochelle et de Saint-Jean-d'Angély. (XXI), d'un déluge *advenu au faubourg Saint-Marcel, lès Paris, le 8ème jour d'avril 1579.* (XXII), de l'*embrasement du Pont-aux-Oiseaux et du Pont-au-Change de Paris, arrivé la nuit du 23 octobre de l'année présente 1621*. (XXIII) et *les épouvantables tremblements de terre et feux miraculeusement tombés du ciel, dont six villes ont été ruinées, tombées et foudroyées, tant par le feu du ciel que par le*

[1021] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire V, p.165.

tremblement. (XXV). La nature des catastrophes renvoie très visiblement aux épisodes des plaies d'Egypte racontés dans l'Ancien Testament et évoqués explicitement dans le récit XXI au cours de la professe du narrateur: *Qu'ils se proposent ce qui est écrit au livre des Nombres, XXIe chapitre*[1022] *: les enfants d'Israël partirent de la montagne de Hor par le chemin qui mène à la Mer Rouge…*[1023]. Le narrateur relie explicitement ces tragiques événements aux vicissitudes des hommes mais en fait une interprétation tout à fait chrétienne: *si par notre obstination et endurcissement nous périssons, nous n'en pouvons imputer la faute qu'à nous-mêmes.*[1024] ; *Nous pouvons dire que Dieu est extrêmement irrité contre notre France et que l'énormité de nos vices a surpassé les bornes de sa patience.*[1025] ; *Que donc les habitants de La Rochelle et de Saint-Jean-d'Angély reconnaissent leur faute*.[1026] d'où une acceptation difficile mais néanmoins nécessaire de ces souffrances comme rédemption des péchés humains. Il est intéressant de constater que les manifestations divines dans les récits sanglants s'apparentent au Dieu cruel et vengeur de l'Ancien Testament, la bonté et le pardon évangélique n'y trouve pas sa place car le lecteur doit être tenu en vigilance sur l'imminence du péché. En outre, si la narration de la catastrophe révèle les détails macabres attendus : *Les pauvres petits enfants dans leurs berceaux agités et poussés de çà de là, criant miséricorde !*[1027] ; *les uns courraient à demi-brûlés, criant et hurlant, les autres arrivaient à la nage au bord tout défaits et mutilés, les autres gargotaient dans l'eau en se noyant.*[1028] la dimension anecdotique est également rendue tel un journal d'information : *Dans ledit faubourg, il y a en somme de vingt à vingt-cinq personnes, tant hommes que femmes que petits enfants morts* (…) *Ladite crue a noyé plusieurs bêtes à cornes* (…) *Le total de la perte* (…) *est estimé à soixante mille écus.*[1029] ces derniers détails prosaïques n'auraient pu se trouver au sein d'une histoire tragique.

[1022] La correspondance entre le numéro du chapitre de la Bible et celui du récit dans le recueil n'est peut-être pas anodine.
[1023] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* canard XXI, p. 219.
[1024] *Idem*, p.217.
[1025] *Ibid.,* canard XXIII, p.227.
[1026] *Ibid.,* canard XXI, p.221.
[1027] *Ibid.,* canard XXII, p.225.
[1028] *Ibid.,* canard XXIII, p.229.
[1029] *Ibid.,* p.226.

2) Cas domestiques

Le cercle familial, élargi au proche voisinage, est le lieu de prédilection pour l'épanouissement de la tragédie quotidienne. Comme nous l'avions souligné dans le chapitre I, les récits sanglants recentrent l'essentiel de leur cadre d'action dans l'univers de proximité du lecteur[1030]. Cette opération de recentrement autour du « domestique » est en mesure de plaire et de toucher plus aisément un lectorat qui se retrouve dans ce qu'il lit. De même, la création de la *catharsis* et la lecture du message moral s'en trouvent alors facilitées. Le classement ci-dessous répertorie les principaux thèmes sanglants évoqués, dans le cadre domestique. Les récits les plus caractéristiques seront présentés et étudiés pour leurs spécificités. En revanche, il est nécessaire de ne pas simplifier l'hybridité fondatrice de ces histoires qui font combiner le plus souvent les vices chez leurs personnages dans des situations très proches des sentiments humains. Ainsi, il peut se trouver des cas où il se présente un adultère suivi d'une vengeance, ou d'un inceste et d'une vengeance ; l'amour déraisonnable est fréquemment à l'origine d'actes barbares et les membres familiaux sont souvent les victimes.

a) Meurtres familiaux

- Passions ardentes et violence

Les manifestations excessives de l'amour, les passions désordonnées sont dans la ligne de mire des auteurs de récits sanglants. En effet, Jean-Pierre Camus, dans sa lutte contre les méfaits du roman sentimental qui exacerbe les tempêtes de la passion, considère ces emportements amoureux comme néfastes, voire dangereux, dans la mesure où ils divertissent l'homme de l'amour divin et de la juste mesure, plaisante à Dieu. C'est pourquoi, Jean-Pierre Camus, pour ne citer que lui, place essentiellement les débordements de l'amour, *cette maladie contagieuse qui naît de l'oisiveté,* pour reprendre ses termes, au centre de son Œuvre afin d'en fustiger les effets.

[1030] Nous rappelons ici, l'influence des nouvelles de Boccace et Bandello pour les narrations dans un cadre national, mais aussi de Marguerite de Navarre, qui reprend le motif de l'enfermement dans son *Heptameron*.

En outre, le cercle familial apparaît comme le lieu privilégié des règlements de comptes sanglants. Les auteurs tragiques semblent vouloir briser l'image conventionnelle d'« unité protectrice» qui caractérise la famille. Bon nombre de récits sanglants présentent, en effet, le cas d'un membre qui se marginalise de cette unité puis se retourne contre elle avec violence. Une pièce rapportée, comme la belle-mère, semble concentrer tout ce que la recomposition familiale possède de négatif. En effet, les histoires tragiques les plus impressionnantes font de la marâtre le personnage le plus accompli dans la violence débridée.

- La marâtre

Identifiée comme l'épouse vénale et charnelle dénuée de sentiments maternels et protecteurs, la marâtre est représentée comme l'essence-même de la femme pécheresse, colérique, tentatrice, manipulatrice, régie par les pulsions les plus basses, elle porte la Faute originelle.

Dans *La mère marâtre*,[1031] Jean-Pierre Camus dresse le portrait « en action » de la belle-mère possessive et puissante, « masculine » pourrait-on dire, dans la mesure où le récit se solde par l'assaut de son château qu'elle tente de défendre. Armille est une riche veuve et possède un fils éduqué qu'elle entend conserver le plus longtemps possible auprès d'elle. Mais celui-ci tombe inévitablement amoureux [1032]d'une noble mais pauvre jeune fille, issue de la cour de sa mère, qu'il épouse malgré le désaccord maternel. *Cette mère vraiment marâtre*[1033], jalouse de celle qu'elle avait vu à ses pieds et qui est aujourd'hui à son égal, décide de se venger en se remariant, ce que son fils, légitimé dans la possession du château, ne peut supporter, et décide alors de congédier le couple recomposé, moyennant un logement. Armille *estimant que ce fût elle [sa belle-fille] qui eût donné ce conseil à son fils de la chasser* déploie alors un *diabolique dessein qui fut d'étrangler dans son lit l'innocente Léonide [la belle-fille] et ensuite deux petits enfants qu'elle avait eus de Cyriaque [l'époux, le fils], qui étaient encore à*

[1031] Camus, Jean-Pierre. *Les rencontres funestes* (1644). *Op.cit.,* p.75.
[1032] D'une *flamme si pure et claire* précise le narrateur afin d'opposer ces sentiments à ceux liés à *la propension des animaux à la propagation de leur espèce*.
[1033] On notera que le terme est, ici, utilisé comme adjectif conférant ainsi une certaine caractéristique (négative) à ce que serait l'essence de la « mère », alors que son emploi a évolué en substantif pour désigner « la » belle-mère connotée négativement dans l'absolu par l'usage qu'il en est fait notamment dans les contes populaires.

la mamelle. Le fils ayant de *la peine à croire cela de sa mère* mais apprenant *qu'il n'est sorte d'horreur que ne puisse commettre une mère dénaturée* et se voyant banni de la maison par le nouvel époux, *eut recours à la justice* qui investit le château à coups de canon. La prévisible « chute » du personnage vicié par le défaut de jalousie est également symbolique dans la mesure où *Armille, se voulant sauver, sauta par une fenêtre et, l'échelle lui manquant sous les pieds parce qu'elle fut mise en hâte et qu'elle sortait avec frayeur, elle tomba de si haut qu'elle se tua*. Cette fois-ci, la « justice divine » prend le relai de la « justice humaine » pour châtier la « mère marâtre ». Si la morale du narrateur invite à l'obéissance en condamnant les enfants qui se marient contre le gré de leurs parents, elle interpelle également le lecteur sur les excès de *fureur d'une femme [une fois qu'] elle s'abandonne à l'esprit de vengeance*.

Cette figure de la mère que l'on pourrait qualifier de « castratrice » au regard des apports de la psychologie contemporaine, répond à l'image de la « marâtre » cristallisée par les contes de Perrault à la fin du XVIIe siècle. Elle est conduite à faire le mal, conséquence d'un amour excessif pour son fils et illustrant ainsi le principe classique de « juste mesure » revendiqué par le narrateur. La cruauté sans bornes de cette femme semble signalée par le narrateur par une précision qui peut passer inaperçue : *deux petits enfants* (…) *qui étaient encore à la mamelle*. mais qui a tout son sens. Pourtant, le narrateur précise également que cet « accident » qui la fait tomber de l'échelle lui évite les tortures de la justice des hommes. Il semblerait, également au regard de la morale évoquée, que le narrateur atténue sensiblement la peine infligée à ce personnage qui s'est finalement retranché dans cet état de furie en grande partie à cause de la désobéissance initiale de son fils voulant épouser cette demoiselle contre le gré de sa mère. Les deux condamnations se trouvent alors équitablement partagées dans la morale, mais la barbarie maternelle ne pouvant être plus excusée que la désobéissance des enfants, c'est elle qui périt et qui porte le titre de l'histoire tragique. Soutenant le pouvoir légitime, on pourrait faire un parallèle relatif entre cette histoire tragique et la situation toute aussi conflictuelle opposant Louis XIII à sa mère Marie de Médicis souhaitant conserver le pouvoir coûte que coûte. Tout d'abord, le mari initialement défunt pourrait renvoyer à la mort d'Henri IV conférant la Régence à celle-ci, puis, le couple royal (légitimé dans l'exercice du pouvoir) qui renvoie la Reine-mère est également exprimé dans le récit. Enfin, l'exil à Blois de la Régente sur ordre de son fils d'où elle s'échappe par la fenêtre, comme le veut la légende, serait illustré par sa

« chute » au sens propre comme au figuré, note personnelle de l'auteur, qui la fait plier aux lois divines qui imposent la légitimité de l'exercice du pouvoir.

Parallèlement au visage « masculin » et martial est également représenté le portrait de la marâtre sensuelle qui délaisse son rôle de mère et d'épouse pour celui de maîtresse et dont les pulsions envers des hommes plus jeunes et le plus souvent autour de la figure du gendre ou du beau-fils sont hautement condamnables pour les auteurs tragiques. Dans *La juste perfidie*[1034] et *La pénitence exécrable*[1035], Camus nous dévoile le cas d'un jeune homme qui *faisait le joli et le compliment auprès d'elle [la marâtre] pour gagner ses bonnes grâces et obtenir d'elle sa fille en épouse.*[1036] mais la *vieille bourgeoise* tomba amoureuse et *enfanta enfin une horrible et sanglante injustice* contre sa fille : *elle lui donna tant de coups dans la poitrine, et dans la gorge, qu'elle l'assassina.* Le jeune homme voyant sa femme à demi-morte *entra un tel transport que se ruant sur cette malheureuse furie* (…) *il donna tant de coups à cette abominable femme qu'il lui fit vomir l'âme avec le sang.*[1037] Dans le second récit, celle *dont vous allez voir le misérable repentir en cette rencontre funeste (...) cette marâtre*[1038] épouse un vieillard estropié mais tombe amoureuse de son jeune fils qui rejette ses avances et menace de la dénoncer auprès de son père. Celle-ci, mise au désespoir de ses injures lui fait avaler du venin avec sa viande mais le jeune homme ayant compris que le poison venaît d'elle lui pardonne son geste car celui-ci lui évitera d'avoir à endurer les mêmes souffrances que son père lorsqu'il aurait été vieux. Affligée, la marâtre envoie *le père avec le fils* par le même procédé puis *elle augmenta par l'homicide d'elle-même.*[1039] C'est ici davantage le portrait de la séductrice incomprise et insoumise au barbon qui nous est présenté. Celui-ci se double du visage de la sorcière qui use du venin mais qui ne peut supporter l'image de ce qu'elle est réellement, par le fils agonisant. Le narrateur condamne ici le suicide, car ce n'est pas à l'homme de se faire justice : *le Roi de gloire aime le jugement.*[1040]

- Violences conjugales

[1034] Camus, Jean-Pierre. *Les rencontres funestes* (1644). *Op.cit.,* p.131.
[1035] *Idem*, p.216.
[1036] *Ibid.* p.131.
[1037] *Ibid.*
[1038] *Ibid.,* p.216.
[1039] *Ibid.*
[1040] *Ibid.*

L'illustration des passions féminines excessives et transgressives ne cesse de nourrir la matière des histoires tragiques. Cette propension qu'auraient les femmes à commettre l'adultère et à s'emporter de colère entérine une image négative de celle-ci, et ce, quel que soit son statut social[1041]. Comme le constate Anne de Vaucher Gravili, *l'amour reste le premier acteur de la scène tragique. (...) Le lecteur perçoit que les terribles effets de la passion exercent sur le narrateur une grande fascination.*[1042] La dernière histoire du recueil de Rosset présente Calamite, *une des plus belles femmes que la nature ait jamais produite*[1043], épouse de Corneille un riche commerçant de vin. De plus en plus comblée de biens et d'amour de son mari, *cette bourgeoise*[1044] se laisse séduire par Cilandre un jeune homme de Gascogne et les deux commencent à s'éprendre follement mais le mari ne tarde pas à les surprendre et menace l'adultère qui propose à Calamite d'en finir avec son époux *pourvu qu'elle s'y voulût résoudre, qu'il ne trouvait rien de plus facile.*[1045] écartant le poison, ils décidèrent de payer deux larrons pour tuer Corneille. Mais cette *Hécube* [1046] est vite démasquée par la police et accuse sans remords Cilandre afin de se sauver des mains de la justice. Le narrateur se surprend lui-même qu'une telle beauté contienne autant de cruauté. La femme y est, de surcroît, montrée comme une menteuse invétérée, et la fausseté de leur amour (illicite) s'illustre dans le fait que chacun souhaite se décharger sur l'autre afin de sauver son existence. Le narrateur ne souhaite pas s'arrêter sur les regrets de Calamite car ils sont fondés sur *la folie de ses amours que j'accuse.*[1047] elle fut pendue et lui : *après avoir brisé bras et jambes, on le laissa vivre tout ce qui restait du jour, et sur la minuit, on l'étrangla.*[1048] Tout en dénonçant l'acte, c'est davantage la fascination et la chute dans la manipulation criminelle causées par la folle passion amoureuse, qui fascine le narrateur.

Le contraste entre la « qualité » des jeunes femmes et l'épouvantable nature de leurs actes est largement illustré par les auteurs de récits sanglants car ils suscitent

---

[1041] Rosset y souligne notamment la grande liberté dont jouissent les femmes en France (*Les histoires tragiques*, *Op.cit.,* p.487, voir note 1.)
[1042] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire XXIII, p.481.
[1043] *Idem,* p.482.
[1044] *Ibid.* p.483.
[1045] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire XXIII, p.490.
[1046] Anne de Vaucher Gravili explique le rapprochement entre le personnage mythologique, femme de Priam devenue esclave d'Ulysse, métamorphosée en chienne pour sa cruauté et présentée par Rosset comme une chienne enragée. Note 1 p.493.
[1047] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* p.497.
[1048] *Idem.*

davantage la surprise et l'émotion du lecteur. Le récit IC du recueil de Bandello traduit par François de Belleforest[1049] présente une jeune noble femme, Anne de Buringel, confrontée à la situation traditionnelle, d'un mariage forcé avec un barbon et d'un jeune homme d'extraction inférieure, Taleys, dont elle est éprise et avec qui elle décide d'éliminer le mari gênant et commet ainsi un uxoricide[1050]. L'originalité de Bandello réside non pas dans la description minutieuse de l'acte sanglant mais dans l'amoncellement de cadavres que la machination diabolique entraîne. Ainsi, le lecteur assiste à une véritable hécatombe tragique transformant la demoiselle en une sorte de tueuse en série que rien ne semble arrêter :

> Anne faisant la bonne chambrière, prit la tasse et mit le poison dedans avec le vin, et la présenta à son père (…) dont après il mourut. (…) sa sœur voyant l'heure propre à son dessein, n'oublia à lui donner le pareil breuvage qu'elle avait fait à son père. (…) la pauvre Lucienne décéda. (…) Avant que de partir [Anne] donna ordre à sa maison et laissant la garde d'icelle à une sienne tante ensemble ses neveux (…) mais la malheureuse leur avait donné tel breuvage qu'à la mère (…) ne pouvant longuement supporter le poison, trépassèrent bientôt, après le départ de la malheureuse tante. (…) Taleys commença fièrement à regarder sa femme, (…) l'appelant méchante. (…) se voyant dépriser, la heurta du pied par sous la table, tellement que se sentant blessée elle l'appela meurtrier et empoisonneur. Taleys mit la main à la dague pour la frapper et étant empêché par quelqu'un de la compagnie, la dague lui échappa et s'alla planter au côté d'un jeune gentilhomme de bonne apparence, duquel coup il mourut peu après.[1051]

Ainsi, l'auteur montre au lecteur que la folie de la passion a semé la mort autour du couple homicide entraînant famille et proches. Plus que la terreur, c'est l'apitoiement envers le duo concupiscent désireux de voluptés charnelles, qui semble suscité. Comme nous l'avons souligné précédemment, lorsque la femme franchit le cap de la transgression, elle devient furieusement incontrôlable dans ses pulsions, elle devance l'homme dans le crime, écho explicite de la répétition de la Faute originelle.

[1049] *Histoires tragiques, extraites des œuvres italiennes de Bandel et mises en langue françoise par François de Belle-Forest, Comingeois*. Rouen : chez Pierre l'Oyselet, 1604, histoire IC, tome cinquième.
[1050] Il s'agit du meutre du mari par son épouse.
[1051] *Histoires tragiques, extraites des œuvres italiennes de Bandel et mises en langue françoise par François de Belle-Forest, Comingeois*. dans Biet. Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.64-69.

Parallèlement, les auteurs tragiques aiment à montrer les différentes facettes de l'âme humaine et leur expression dans le fait sanglant. Ainsi, à la femme adultère, sorcière concupiscente, on oppose l'image de la mère de famille qui devient meurtrière par le trop grand souci de son ménage. Le cinquième « canard sanglant » du recueil de Maurice Lever présente Marguerite Haldebois, habitante de Cahors qui, désespérée par la ruine de son ménage à cause des jeux d'argent de son mari, et parce qu'elle ne pouvait apaiser la famine insupportable de ses deux enfants massacra ceux-ci et ledit mari. L'accent est porté sur le pathétique de la situation qui échappe à la pauvre femme : [les] *petits enfants sont misérablement à jeûner et à languir, criant à la famine en leur maison, ou la désolation est si extrême qu'il y a trois fois plus dettes que de bons rapports.*[1052] ce qui la conduit à devenir *enragée et hors du sens*[1053], et à tuer ses enfants de plusieurs coups de couteau. Si Marguerite Haldebois est condamnée pour homicide et condamnée par le narrateur, principalement pour avoir tué des êtres innocents, le double discours lui attribue également un statut de victime puisque dépendante du vice de son mari. La morale du récit condamne ainsi les dérives des jeux illicites qui ont fait que tout a été *dissipé, mangé et ruiné* dans ce ménage. Dans cet écho tragique au conte du *Petit Poucet,* on observe l'image tragique de la mère désespérée qui, impuissante et victime, devient le bourreau de tous. La furie féminine est, dans cette vision, amorcée par le vice de l'homme, mais la femme reste l'actrice majeure de la transgression.

- Violence inexplicable

Parfois, la violence représentée ne semble pas posséder d'explication plausible ou alors il existe une telle disproportion entre les raisons et le massacre que le lecteur ne peut que s'effrayer des abysses du cœur humain, de surcroît lorsque le cadre de la narration est familial. Les « canards sanglants » s'approprient largement ce mode de représentation d'une violence aveugle, disproportionnée et domestique tout en y intégrant la dimension judiciaire consécration de l'information journalistique naissante.

Nous avons vu précédemment le traitement narratif et romanesque réservé au récit de tueur en série dans le cadre des histoires tragiques. Le « canard sanglant » opère

---

[1052] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* p.81-82.
[1053] *Idem,* p.84.

différemment dans la mesure où il s'attache moins aux états d'âme (amour, jalousie, envie…) ayant amené le meurtrier à de tels actes qu'aux circonstances matérielles de son exécution avec un soin particulier accordé aux détails souvent hyperboliques, mais aussi à l'ancrage géographique du crime. Ainsi, le canard IV du recueil de Maurice Lever[1054] raconte comment Cristeman, un allemand exécuté pour avoir assassiné un ami, confessa pendant le procès *avoir depuis son jeune âge commis neuf cent soixante-quatre homicides* à *une lieue loin de notre ville*[1055] précise le narrateur. On constate ainsi que l'accent est porté sur la dimension incroyable du fait, des circonstances de l'aveu, puisque l'homme était déjà condamné à mourir, mais aussi de la proximité des faits avec un environnement immédiat. Ces procédés rendent compte d'une volonté explicite d'effrayer le lecteur.

b) Accidents

Les tragédies par accidents sont également très prisées des auteurs de récits sanglants. Ils montrent la toute-puissance de la Fortune et de ses revers et engagent à une acceptation passive de celle-ci. Dans *Le stratagème renversé*[1056] le narrateur condamne, en guise d'exorde à son récit, les parents qui font entrer de force les filles au cloître, afin de *se défaire de ce meuble à meilleur marché*[1057], car ceci finit par donner lieu à des scandales qui entachent l'honneur des familles. Dans ce récit, il est raconté comment Argentine, *l'une de ces vestales grillées*[1058] ourdit une machination pour introduire son amant au couvent au moyen d'une malle scellée qui devait lui être livrée dans la soirée. Mais la sœur, chargée de la lui apporter, considère que ceci peut attendre le lendemain matin. Au petit jour, quand on lui apporte *ce faix sanglant qui pesait bien fort*[1059] la jeune fille saisie d'horreur *trouve ce gentilhomme mort et suffoqué du sang qui lui sortait par la bouche, le nez, les yeux et les oreilles, ayant été toute la nuit la tête en*

[1054] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* p.71.
[1055] *Idem,* p.73.
[1056] Camus, Jean-Pierre. *Les rencontres funestes*. dans Biet, Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*. *Op.cit.,* p.126.
[1057] *Idem.*
[1058] *Ibid.,* p.314.
[1059] *Ibid.,* p.315.

bas et les pieds en haut.[1060] La femme est donc encore une fois illustrée par son goût pour la luxure et les manigances mais aussi pour son manque de respect des lois divines.

Le rôle des parents dans l'éducation des enfants est souvent pris comme sujet dans les récits sanglants, qui en illustrent le mauvais exemple. L'horreur semble atteindre son paroxysme dans *Le jeu d'enfants*[1061] où le constat d'un *habitus* : *Les enfants ont cela du naturel avec les singes qu'ils sont imitateurs*[1062] se double d'une leçon domestique : *qui nous avertit à ne rien faire de mauvais devant les enfants*[1063] mais nous prévient aussi de la perversité de la Fortune qui transforme des innocents en coupables. L'exemple montré raconte dans un village d'Alsace le spectacle d'un paysan qui décide d'égorger un veau afin de le vendre en détail au marché et dont la scène a été observée avec attention par ses deux enfants de huit ou neuf ans. Le lendemain, alors qu'ils jouent et que leurs parents sont occupés au marché, ils délibèrent d'imiter le père et d'aller *égorger le veau* en choisissant comme support le petit frère dans le berceau. Mais effrayés par la vue du sang et les cris du petit, ils se cachent dans le fourneau du poêle, vite chargé par le bois que rapporte la mère et qu'elle allume en préparation du repas. Alerté par les cris du nourrisson la mère découvre la scène avec horreur et *la fuite des deux petits les fit juger coupables.*[1064] De là, la situation finale est prévisible : *leurs corps demi-grillés qu'elle-même y avait mis le feu, pensa tomber dans un désespoir si furieux que, si on ne l'eût retenue, elle se fût donnée la mort*.[1065] Il est ainsi original de voir que des récits qui se veulent exemplaires présentent le cas où la *mimesis* en tant qu'imitation des actions peut également se révéler mortelle si Dieu le souhaite.

[1060] Camus, Jean-Pierre. *Les rencontres funestes*. dans Biet, Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*. *Op.cit.,* p.315.
[1061] Camus, Jean-Pierre. *Les spectacles d'horreur*. *Op.cit.,* livre I, spectacle XVIII.
[1062] Camus, Jean-Pierre. *Les spectacles d'horreur* dans Biet, Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*. *Op.cit.,* p.266. Caractéristique signalée également dans les « canards sanglants » : ces pauvres petits, qui sont comme la cire échauffée, prête à recevoir tel caractère que l'on veut y imprimer » dans Lever, Maurice. *Canards sanglants*. *Op.cit.,* p.115.
[1063] Camus, Jean-Pierre, *Les spectacles d'horreur* dans Biet, Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*. *Op.cit.,* p.267.
[1064] *Idem.*
[1065] *Ibid.*

c) Vengeances

La vengeance représente une part quantitative considérable sur l'ensemble des récits sanglants car elle appartient à une tradition littéraire et mythologique véhiculée depuis l'Antiquité[1066]. Fabien Cavaillé déclare que :

> D'Aristote à Montaigne, on considère qu'il est doux de se venger : l'offensé échappe au péril, arrête la cruauté de l'autre et rétablit la justice. Le vengeur peut se réjouir d'être sorti d'un mauvais pas ; c'est le plaisir des fins heureuses, en somme. Il faut bien voir que ce caractère agréable est toujours lié à l'utilité et à la légitimité de la vengeance.[1067]

Il s'agit là encore d'une démonstration de violence et de jalousie où la femme joue le rôle principal soit en tant qu'épouse bafouée transformée en Furie soit en tant que maitresse adultère sacrifiant avec elle son amant, et éventuellement les progénitures, dans le tombeau tragique.

- Adultérines

Dans de nombreux récits sanglants, il est souvent souligné le caractère volage des jeunes hommes, princes ou chevaliers causant le malheur des jeunes filles qu'ils ont séduites, ceci, constituant un écho négatif aux romans sentimentaux, qui vantent, pour leur part, les méritent de l'amour courtois.

Les récits tragiques montrent combien la femme trompée peut être plus dangereuse, dans sa furie, que l'homme armé. Le plus souvent, elle surprend le mari adultère ou l'amant infidèle par sa cruauté et sa violence insoupçonnées jusqu'alors. Le lecteur possède pourtant des indices pour ne pas se laisser abuser par l'angélisme apparent de femme. La cinquième histoire des *Histoires tragiques* de Bandello[1068], raconte comment une jeune femme, du nom de Violente, se venge du chevalier espagnol

---

[1066] Voir la sous-section B. 4. de ce chapitre.
[1067] Cavaillé, François. « Les perversions de la vengeance dans la tragédie baroque française. » Dans *Revue d'études théâtrale*, Presses Sorbonne-Nouvelle, Nos 9-10, hiver 2004- printemps 2005, p.88-99.
[1068] *Histoires tragiques, extraites des œuvres italiennes de Bandel, et mises en langue Françoise, par Pierre Boaistuau surnommé Launay, natif de Bretaigne*. Paris : chez Vincent Sternas, 1559, reprises dans les recueils de François de Belleforest.

qui l'a épousée pour jouir d'elle, puis abandonnée avant d'en épouser une autre pour les mêmes raisons. Ici, l'onomastique apparaît clairement comme la clef de lecture du personnage féminin, en donne le trait de caractère principal et laisse présager le martyre de l'époux adultère : *après avoir reçu dix ou douze coups mortels (...) elle lui tira les yeux avec la pointe du couteau hors de la tête.*[1069] C'est toute la dimension pétrarquiste et courtoise de l'amour par le regard qui semble démolie par ce geste. C'est également le cas dans *La princesse jalouse*, récit sanglant qui raconte la vengeance d'une épouse bafouée sur sa rivale adultère et qui porte le nom pour le moins évocateur de « Gorgonia ». L'expression de sa violence est digne des supplices antiques que son nom évoque dans la mesure où elle fait étrangler les enfants de sa rivale sous ses yeux puis *lui fit lier les pieds et les mains des mêmes cordes qui avaient étouffé ses enfants. Et l'ayant fait coudre dans un suaire, elle la fit clouer en une bière et les corps de ses enfants avec elle.*[1070] L'épouse trompée, ne semble pas avoir de limites dans l'accomplissement de sa cruauté et dans sa soif de vengeance. Une telle imagination dans la création de la souffrance ne peut susciter que l'effroi: le récit de Camus : *la vengeance féminine* est particulièrement représentatif à ce titre :

> Elle fit donc saisir ce misérable par des valets ; et après lui avoir fait lier les pieds et les mains elle se met avec ses femmes et filles à le fouetter si démesurément qu'il n'y avait partie sur son corps dont le sang ne sortît. Après cela, elles lui crevèrent les yeux avec leurs aiguilles et, avec leurs ciseaux (…) lui firent tant d'incisions et de balafres au visage et par tout le corps qu'il n'était plus reconnaissable. Après cela, elles versèrent dans ses plaies du sel et du vinaigre, ne pouvant s'assouvir de ses douleurs.[1071]

Mais, la victime martyrisée par les méfaits d'un mari trop coupable est parfois montrée en exemple dans l'exercice de sa vengeance : *vengeance qu'elle avait exécutée comme poussée par Dieu sur ces infâmes adultères* (…) *de telle sorte qu'en la contrée,*

[1069] *Histoires tragiques, extraites des œuvres italiennes de Bandel* (…) dans Biet, Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*. *Op.cit.,* p.60.
[1070] *Idem,* p.241.
[1071] Camus, Jean-Pierre. *Les entretiens historiques de Jean-pierre Camus, Evêque de Belley* (1639) dans Biet, Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*. *Op.cit.,* p.298.

quand il se trouvait quelque (…) *cruel ou infidèle mari, les femmes et même les hommes le menaçaient de la valeur de Gondène.*[1072]

Les récits sanglants présentent également le cas inverse où la femme trompe honteusement un mari vertueux alors même que devant la justice l'infidélité d'une femme est tenue bien plus grande que celle d'un homme. Chez les époux, la vengeance apparaît, toutefois, en demi-teinte, moins éclatante dans la violence, et montre du doigt une caractéristique qui se voudrait tout à fait féminine. Dans l'histoire IX de Rosset[1073], Polydor tue sa femme adultère et son amant Mélidor par vengeance, mais périt à son tour, tué par un tiers qui se venge de son geste. Dans *l'imprécation châtiée*, l'épouse adultère, enceinte d'un autre homme, jure le Ciel que cet enfant est bien de son mari sous peine de mourir si elle ment. Son mensonge et blasphème est aussitôt puni : *elle mourut en des convulsions et des tourments si extraordinaires que la malédiction du Ciel était toute visible sur elle. (...) et la chétive créature fut trouvée toute pourrie dans son ventre.*[1074] Pris à contre-pied par l'intercession divine, l'époux est donc évacué de l'acte de vengeance salvateur de l'honneur : *l'honneur est une chose si chère aux gentilshommes qu'ils doivent librement exposer leur vie au hasard de mille morts pour l'acquérir* (…) *et ils doivent plutôt épancher leur sang* (…) *que d'en perdre un seul point.*[1075] La violence de certaines vengeances masculines fait exception, le canard IX du recueil de Maurice Lever le prouve en racontant comment un gentilhomme savoyard fait tuer son épouse traitresse par ses propres enfants en leur disant qu'ils étaient eux-mêmes souillés de cet affront. L'époux trompé se montre donc manipulateur mais n'accomplit pas le terrible geste de la vengeance. Le narrateur insiste fortement au cours de toute la description de l'acte sanglant sur l'inhumanité et le non-sens de cette vengeance par procuration au moyen de métaphores antithétiques et de paradoxes.[1076] La mère adultère est d'ailleurs surprise dans la mort *croyant que ce fût de la main de son mari courroucé*[1077] précise le narrateur. Le récit se termine sur les remords des enfants,

---

[1072] Camus, Jean-Pierre. *L'amphithéâtre sanglant*. « L'impudent adultère » (1630) dans Biet, Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*. *Op.cit.,* p.251.
[1073] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* p.262.
[1074] Camus, Jean-Pierre. *Les rencontres funestes, ou Fortunes infortunées de nostre temps, par Jean-Pierre Camus, évêque de Belley* (1644). dans Biet, Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*. *Op.cit.,* p.302.
[1075] Lever, Maurice. *Canards sanglants. Op.cit.,* canard IX, p.114.
[1076] Voir chapitre II. C. 2. (extrait 4).
[1077] Lever, Maurice. *Canards sanglants. Op.cit.,* canard IX, p.114.

comparés à des Oreste, qui sont tant victimes que bourreaux de l'inconscience et de la faiblesse de leur père.

- Autres

Les autres effets de la vengeance sont remarquables dans ces récits par la diversité du mode de vengeance et de la situation. Ainsi, la deuxième histoire des *Histoires tragiques* de Rosset[1078] présente le cas « pitoyable » d'un fils voulant venger la mort son père mais qui se fait lui-même tuer par le meurtrier de celui-ci, montrant ainsi, le ridicule de la vengeance générationnelle, dans le *Sang juste versé*[1079] c'est un amoncellement de « tragiques succès » qui est représenté : un seigneur commande l'enlèvement d'une jeune épouse, la viole et la tient prisonnière, mais celui qui a opéré le rapt tombe amoureux de la captive ce qui déclenche la colère de sa femme qui la fait empoisonner, l'homme rentra dans une colère furieuse et la *battit outrageusement (...) elle mourut dans les douleurs insupportables d'un accouchement abortif, ce qui fut le commencement de la vengeance du sang juste.*[1080] Le seigneur crut que le décès de la jeune femme était le fait de son dépositaire et le poignarda. La famille de celui-ci se plaignit à la justice qui condamna à mort le seigneur qui perdit tous ses biens au profit des enfants de la jeune épouse enlevée. On observe que c'est l'effet de la vengeance « divine » qui rétablit la justice morale et qui se trouve complétée à terme par celle des hommes dans l'héritage fructueux aux orphelins. Dans *L'artificieuse vengeance*, on assiste à la situation de « l'attrapeur attrapé » : celui qui voulait hériter seul des biens imagine un stratagème visant à accuser la partie adverse d'être porteuse de peste et de mettre en danger toute la maisonnée. Il achète les corbeaux[1081] par procuration, mais ceux-ci se trompent et le conduisent, lui, dans un charriot de contaminés ce qui entraîne sa perte en quelques jours. Ce *stratagème agréable et propre à faire rire*[1082] témoigne encore de la toute-puissance de la Fortune. Les mariages forcés, déséquilibrés dans le rapport entre les époux est un autre thème largement exploité par les récits sanglants mais que l'on retrouve aussi abondamment dans l'ensemble de dramaturgie comique du

[1078] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* p.73.
[1079] Camus, Jean-Pierre. *Les observations historiques de Jean-Pierre Camus, évêque de Belley* (1631) dans Biet, Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*. *Op.cit.,* p.287.
[1080] *Idem.*
[1081] Ceux qui cherchent les malades et les amènent à l'hôpital Saint Louis, à Paris.
[1082] Camus, Jean-Pierre. *Les décades historiques de Jean-Pierre Camus, Evêque de Belley* (1632) dans Biet, Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*. *Op.cit.,* p.291.

XVIIe siècle et condamnés par nos auteurs car pouvant susciter colère et emportements. Le canard XV est original dans le traitement du thème car la jeune fille, mariée contre son gré à un vieillard impuissant, se venge non sur l'époux forcé mais sur son père qui le lui a imposé. Cette affaire *exécutée à Nice en Piémont, le 14e jour de mars 1609*[1083] suscite l'effroi du narrateur qui condamne ici l'acte contre-nature du parricide : *action (...) désespérée qui étonne le sens humain et fait naître mille points d'étonnement et d'horreur.*[1084]

d) Viols et dérèglements sexuels

Les actes qualifiés de « contre-nature » sont rapportés modérément dans les récits sanglants et concernent essentiellement les rapports incestueux et plus marginalement homosexuels-sodomiques. Il est intéressant de voir que Rosset intègre les deux cas dans son recueil de vingt-trois histoires.[1085] S'il est fréquent dans les récits des XIIe et XIIe siècles, le récit d'inceste semble s'absenter dans la littérature narratice du XVIe, à quelques exceptions près.

L'une de ces histoires est considérée comme *la plus célèbre du recueil*,[1086] selon les termes d'Anne de Vaucher Gravili. Il s'agit *Des amours incestueuses d'un frère et d'une sœur, et de leur fin malheureuse et tragique*. Doralice et Lizaran étant *doués d'excellente beauté* cultivés, nobles et de parfaite ressemblance, ils sèment le trouble dans le discours, traditionnellement sans compromis, du narrateur. Hésitant entre condamnation et absolution, son doute réside dans le fait que l'extrême beauté des jeunes gens puisse amener de tels *exécrables désirs.*[1087] Le canard VI[1088] conjugue une tentative de viol et un travestissement qui faillit coûter la vie à la victime abusée. Ce récit à tiroirs, du fait de l'insertion de multiples péripéties indépendantes qui viennent se greffer à l'intrigue principale, raconte les malheurs d'une jeune demoiselle flamande qui s'est enfuie de chez elle car son père voulait abuser d'elle. Elle se déguise en homme et

[1083] Lever, Maurice. *Canards sanglants. Op.cit.,* canard XV, p.163.
[1084] *Idem,* p.175.
[1085] Dans notre édition augmentée de 1619.
[1086] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire VII, p.206.
[1087] *Idem,* p.210.
[1088] Lever, Maurice. *Canards sanglants. Op.cit.,* canard VI, p.87.

change de nom mais se trouve accusée, à tort, d'avoir violé de jeunes enfants. Au pied du bûcher, elle révèle son identité et est évidemment innocentée face à ses accusateurs. Ainsi, le narrateur cautionne le geste « carnavalesque » de la jeune fille du fait qu'il lui permet de sauver son âme. On notera, cependant, que la tentative d'inceste initiale ne sert que d'élément perturbateur au récit et qu'il n'en est plus question par la suite, au point-même que la faute du père est oubliée. Ce récit amorce, en ce sens, de nombreux traits les caractéristiques du roman libertin, chez Sade, à travers les trois versions de l'histoire de Justine *: Les infortunes de la vertu* (1787), *Justine ou les malheurs de la vertu* (1791) et *La nouvelle Justine* (1797) où l'on retrouve la persécution d'une héroïne vertueuse par une providence libertine mais aussi dans *La paysanne pervertie* (1787), de Restif de la Bretonne, où le lecteur assiste à la lente mais irréparable perversion et débauche progressives d'un personnage féminin initialement vertueux sorti du cadre familial et abusé par tous et de tous côtés. Toutefois, dans le « canard sanglant », l'héroïne est sauvée par sa vertu, alors que chez Sade, elle la condamne. Ainsi, comme le remarque Michèle Clément *malgré la différence de pacte de lecture entre fin XVIe et fin XVIIIe, la ressemblance troublante des matériaux et la même recherche voluptueuse de l'horrible.*[1089]

Selon les commentaires d'Anne de Vaucher Gravili, à propos du recueil de Rosset, *il ne pouvait manquer une histoire de sodomie.*[1090] L'auteur semble opérer, dans sa seizième histoire, un transfert de modèle entre son personnage : un bel aristocrate polonais (blond) beau et jeune et le personnage féminin aux mêmes attributs que l'on peut identifier dans l'exemple précédent. Il semble que le jeune homme possède toutes les caractéristiques d'une jeune femme, ce qui est susceptible d'atténuer le scandale du crime aux yeux du lecteur et du narrateur dans la restitution d'un semblant d'ordre « naturel », en précisant, toutefois, qu'il était amoureux de Virginie, une belle florentine, évacuant ainsi tout doute possible d'une possible complicité dans l'acte sodomique. Parallèlement, les deux agresseurs appartiennent à deux catégories sociales où l'homosexualité est de notoriété : l'ordre militaire, représenté par un chevalier de l'ordre Malte, ordre qui avait déjà à l'époque une réputation de débauche chez ses chevaliers, et un moine corrompu : affranchi des règles séculaires, le statut monacal est

[1089] Michèle Clément RHR p.127.
[1090] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire XVI, p.353.

depuis longtemps soupçonné pour ses mœurs dissolues, telles que la gourmandise et la concupiscence, largement illustrées dans l'Œuvre de Rabelais, par exemple. L'auteur se protège donc de toute attaque en choisissant des représentants marginaux de chaque ordre Ainsi, il semblerait que, face à des clichés forts, le lecteur ne puisse pas s'identifier dans les actes des personnages mais en déplore seulement les effets, ce que le narrateur accentue dans le prologue de son récit : *je m'étonne que la justice de Dieu n'extermine le monde comme il le fit au temps du déluge.*[1091] L'acte condamnable, doublé d'un viol, est donc placé sous le signe de l'euphémisation, et même de l'ellipse, tant il semble honteux pour le narrateur de le décrire : *la crainte de mourir fit que le Polonais laissa faire au chevalier de Malte ce qu'il voulut. Le moine en prit aussi sa part. (...) Lorsqu'ils eurent achevé cette belle besogne, ils étaient en résolution de le faire mourir* (…)[1092] Rosset parle, toutefois, « d'amour » pour qualifier la relation entre le chevalier et le jeune homme, ce qui est surprenant, il y donc une forme de conception du sentiment même s'il est considéré comme *le grand déshonneur des chrétiens.*[1093] C'est avec une gêne évidente que le narrateur explore ce thème qui semble encore plus délicat pour lui que l'inceste et nous renseigne ainsi sur l'état des mœurs à l'époque.

3) Créatures diaboliques

Nous avons observé les cas « publics » de sorcellerie dans la sous-section précédentes ; l'apparition de créatures diabolique et plus confidentielle car elle relève, dans l'absolu, de la perception subjective d'un ou de quelques individus, donc sa légitimité est bien plus menacée aux yeux de la foule. Sur les soixante-trois canards du recueil de Maurice Lever, onze font états de récits recentrés essentiellement sur des créatures diaboliques, monstres ou fantômes. C'est dire l'importance que ce phénomène occupe dans les esprits de l'époque. Maurice Lever observe que *le monstre occupe la double fonction, à la fois spectaculaire et oraculaire ; il terrifie et prophétise. (...) le latin monstrum ne vient-il pas du verbe monere : prédire, annoncer ?*[1094] En effet, au début de la Renaissance, il semble que les rapports entre l'homme et l'animalité

[1091] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* histoire XVI, p.353.
[1092] *Idem,* p.361.
[1093] *Ibid.*
[1094] Lever, Maurice. *Canards sanglants. Op.cit.,* p. 33.

permutent; la bête se libère pour acquérir un fantastique singulier. Et celle-ci, par un étonnant renversement devient prédatrice de l'homme pour s'emparer de lui et mettre à nu sa propre vérité. Les animaux impossibles, issus d'une imagination en folie, sont devenus la nature sombre de l'homme. Comme le souligne Christopher Partridge :

> L'histoire de la personnification du mal sous forme de démons, diables, esprits et entités malignes peut être retracée à travers l'histoire de la pensée religieuse. (…) Durant la période gréco-romaine tardive, le terme daimonia était appliqué spécifiquement pour les mauvais esprits, dont le travail principal était de frustrer, maltraiter et tenter les humains vers le péché. [1095]

On voit que *les canards cultivent également le goût de l'époque pour les formes grotesques et les créatures hybrides* (…) *tout un bestiaire inquiétant, mi-homme, mi-animal grouille à travers ces histoires.*[1096] Cette continuité culturelle avec les peurs obscures du Moyen-âge s'observe encore au moment de la Révolution, où les angoisses populaires ont resurgi en masse. La reine Marie-Antoinette a fait l'objet de violentes critiques pendant cette période trouble au point que la fureur populaire lui attribuait des propriétés de sorcières, mais aussi d'inceste et nombreuses autres atrocités. Des gravures satiriques illustrent ainsi l'épouse de Louis XVI en femme-serpent aux allures de gorgone comme en témoigne cette gravure de la période révolutionnaire :

Figure 16 : Marie-Antoinette représentée en harpie, 1785, 670 × 459, Anonyme, collection particulière.

[1095] Partridge, Christopher. « Alien Demonology : the Christian Toots of the malevolent extraterrestrial in UFO religions and abductions spiritualities. » Chester : *Religion*, 2004, p.1.
[1096] Lever, Maurice. *Canards sanglants. Op.cit.,* p. 32-33.

a) fantômes

Les histoires de fantômes sont rares dans les récits sanglants. Ils évoquent une conscience passée qui n'a pas été vengée ou qui est morte injustement ou le tourment moral d'un personnage, et de ce fait, entrent difficilement dans le cadre de terreur sanglante de nos récits. En revanche, ils participent assez bien à la dimension vengeresse qui les occupe. Le canard XX du recueil de Maurice Lever intègre la figure du fantôme vengeur dans les circonstances, très controversées à l'époque, du duel. Un gentilhomme ayant à honorer deux duels simultanément et se trouvant dans une position délicate, se voit secouru par un cavalier fantôme qui prend en responsabilité son premier opposant qu'il abat aisément et fait de même avec le second, laissant ainsi le gentilhomme pantois. La réflexion du narrateur sur le sujet concerne la bestialité des hommes qui se traduit à travers ce *premier naturel insipide et inhumain.*[1097] qu'est le duel : *plusieurs d'entre eux ont dégénéré de ce généreux projet et n'ont embrassé que des exercices d'excès et des contemplations d'un honneur imaginaire.*[1098] Ainsi, sous son aspect de sauveur, c'est bien une incitation à la violence qu'il entraîne. C'est pourquoi, le narrateur ne manque pas de rapprocher cette figure d'une illusion satanique davantage identifiable par le lecteur : *Mais ceux approchent plus près de la vérité qui croient qu'il est démon qui a pris la figure d'un cavalier, comme il a pu faire, puisque les diables se transforment quelques fois en anges de lumière.*[1099] Il est intéressant de voir que Jean-Pierre Camus met lui-aussi en doute l'identité réelle des apparitions fantomatiques. Dans son spectacle d'horreur intitulé : *Le fantôme,*[1100] le narrateur juge que ces apparitions sont souvent le prétexte des jeunes gens pour cautionner leurs ébats sexuels nocturnes. Apparaissant à un jeune clerc, le fantôme de cette histoire semble attribuer ses caractéristiques macabres à celui qui l'observe. Aussi, ce n'est finalement pas lui qui est le plus effrayant mais bien l'état de la victime lorsqu'il y a échange de regards : *dans le lit, plus mort que vivant* ; *il ne pouvait se remuer non plus qu'une statue* ; *le maitre évanoui dans le lit, aussi raide et froid que s'il eût été mort* ; *il revint à*

[1097] Lever, Maurice. *Canards sanglants. Op.cit.,* p. 210.
[1098] *Idem.*
[1099] *Ibid.,* p. 213.
[1100] *Divertissement historique, par Monsieur l'évêque de Belley* (1632) dans Biet, Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.288.

lui, mais si abattu et si troublé qu'il semblait qu'il sortît du tombeau comme un autre Lazare.[1101] On relève le motif de l'apparence trompeuse, de l'illusion, à travers des tournures grammaticales et expressions telles que l'emploi de certains verbes d'état (paraître, sembler), l'emploi du subjonctif plus que parfait et des comparaisons évocatrices. Ces caractéristiques renvoient également à l'esthétique baroque, c'est pourquoi, cette créature trouve également sa place dans ces récits.

b) Portraits de monstres

Comme nous l'avons expliqué en introduction à cette sous-partie, le monstre est une entité très présente dans les « canards sanglants » mais absente des histoires tragiques bien que son sujet soit très en vogue, comme le souligne Mathilde Bernard en rappelant qu'au XVIe siècle : *La tératologie entre dans l'étude scientifique et Ambroise Paré a consacré un ouvrage à l'étude des monstres.*[1102] Ce que nous appellerons la « galerie des monstres » se présente comme une succession de canards sanglants faisant mention de divers monstres et regroupés à la fin du recueil de Maurice Lever (récits LIV à LXXII). Ces portraits, bien plus concis que les autres récits, se résument, pour la plupart, à la description du contexte dans laquelle la créature est apparue aux yeux des témoins, tout en y intégrant des éléments de description dont le but est d'effrayer le lecteur au moyen d'amoncellement d'anomalies physiques : *En l'an de Notre-Seigneur 1531, au pays du très révérend seigneur archevêque de Salzburg, a été prise une terrible bête de couleur grise, ayant la face d'un homme à longue barbe et quatre pieds avec longues griffes.*[1103] ; *Au mois de janvier de la présente année 1578 […] en Lombardie, un monstre lequel a sept têtes et sept bras et les jambes de bête, ayant le pied fourchu ainsi qu'un bœuf.* [1104]*Le 27 février 1608, (…) la sultane Brachasse fit un monstre des plus horribles (…) Car premièrement, il avait la tête en forme d'éléphant, les bras et le corps jusques au nombril en forme humaine, et le résidu du corps en forme*

[1101] *Divertissement historique, par Monsieur l'évêque de Belley* (1632) dans Biet, Christian. *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.289.
[1102] Bernard, Mathilde. *Ecrire la peur à l'époque des guerres de Religion. Une étude des historiens et mémorialistes contemporains des guerres civiles en France (1562-1598).* Paris : Hermann, collection « Savoir lettres », 2010 p.294-295.
[1103] Lever, Maurice. *Canards sanglants. Op.cit.,* p. 449.
[1104] *Idem.,* p. 453.

de bouc.[1105] L'étude des autres portraits montre que le même protocole liminaire est reproduit et que le narrateur se sert de détails physiques anormaux pour établir sa leçon comme le montre clairement cet exemple : *En la tête principale, il y a un seul œil au front qui nous démontre l'orgueil et avarice avoir plus de cours parmi les républiques chrétiennes que l'amour d'un seul Dieu, et que par le vice nous mêlons et mixtionnons la brutalité avec la raison.*[1106] Comme nous le mentionnions en introduction à cette sous-partie, le monstre n'est finalement que le catalyseur des angoisses de l'homme qui est effrayé par ce qu'il est capable de produire et par la colère divine que le monstre représente. Celui-serait, en quelque sorte, et dans l'intention tant explicative que culpabilisatrice du narrateur, le fruit, le rejeton difforme de ses péchés. Ce déplacement de point de vue est perceptible dans le canard LIV où la créature est elle-même effrayée par les hommes qui la surprennent : *Et quand cette bête a vu la face des gens, elle s'est si fort épouvantée qu'elle ne cherchait fors à se cacher dessous les lits, bancs, coins, recoins, en lieux secrets.*[1107] A la différence des autres « canards » et surtout des histoires tragiques, les « portraits de monstre » n'intègrent pas de scènes de meurtres ou de massacres. En cela, ils se différencient du protocole narratif de notre corpus. Néanmoins, ils intègrent parfaitement le dessein commun à tous les récits, à savoir, effrayer le lecteur en montrant une difformité inhumaine, tout en étant le « résultat » d'un péché bien humain. Certains portraits de monstres sont, toutefois, clairement intégrés à un cadre narratif (LVIII, LIX, LXII) : une femme qui mis au monde un enfant singe après avoir été accouplée avec un primate, une femme qui accoucha de deux filles siamoises tenues par le nombril et un récit très particulier, concentrant les signes évidents et précoces de l'Apocalypse et matérialisés par la naissance d'un enfant-monstre dont les caractéristiques sont explicitées dans le titre-même :

> Monstres prodigieux advenus en la Turquie, depuis l'année de la comète jusqu'en l'an présent 1624, menaçant la fin entière et ruine de l'empire turquesque. Le dernier prodige arriva au mois d'avril dernière en la ville d'Ostrouizze, forteresse du Turc, d'un enfant ayant à la tête trois cornes, trois yeux, deux oreilles d'âne, une seule narine et les pieds tordus et renversés, ainsi qu'il est

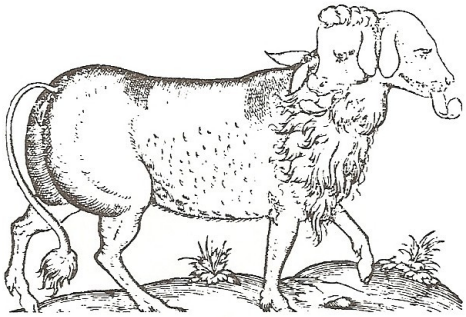
[1105] Lever, Maurice. *Canards sanglants. Op.cit.,* p. 484-485.
[1106] *Idem,* p. 453.
[1107] *Ibid.,* p. 449-450.

représenté par la figure suivante. Aussi l'interprétation et signification d'iceluy monstre par les devins et astrologues des Turcs.[1108]

Comme nous venons de le relever dans le titre de canard précédent, il est également intéressant de constater que chaque portrait de monstre est accompagné d'une gravure, assez fidèle, le représentant. En voici quelques exemples :

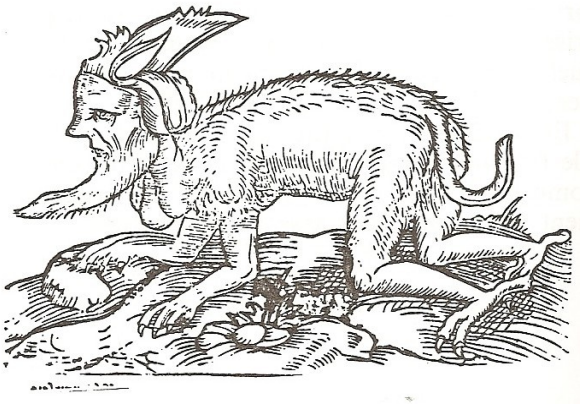
Figure 17 : Gravure représentant le monstre « au naturel ». B.N. : 8° Tb[73] 15 (microfiche) illustrant le canard intitulé : *Discours prodigieux et véritable d'une fille de chambre, laquelle a produit un monstre après avoir eu la compagnie d'un singe, en la vile de Messine. En ce discours sont récitées les paroles que ladite fille proféra étant au supplice, et les prières qu'elle fit ensemble le jour qu'elle fut brûlée avec le monstre et le singe.*

Figure 18 : B.N. : Rés. Fol. La[25] 6 (45). Gravure sur bois représentant le monstre avec un corps de vache et deux têtes, l'une de veau ; l'autre de dogue illustrant le canard intitulé : *Le vrai portrait d'un monstre né d'une vache le dixième jour de mai 1569 au village de Bellefontaine, à deux lieues près d'Abbeville.*



[1108]Lever, Maurice. *Canards sanglants. Op.cit.,* p. 487.

<u>Figure 19</u> : B.N. : Rés. Fol. La[25] 6 (45). Figure sur bois coloriée, en-tête d'un placard in-4° illustrant le canard intitulé : *La figure de la Bête trouvée en la terre du très révérend seigneur l'archévêque de Salzbourg, au pays des Allemagnes, contrefait après le vif au vrai.* (texte imprimé en caractères gothiques).



Ce support illustratif, présent ponctuellement dans les autres récits sanglants mais systématique pour ces portraits, interroge. Il semble que le dessein de ces canards spécifiques soit véritablement de frapper d'horreur l'œil, puis la conscience du lecteur. Conscient des limites de la prose, l'auteur déciderait d'agrémenter le corps du texte, proprement informationnel (date, lieu, étalage de précisions géographiques) et présenté comme une caution véridique de sa bonne foi, par une illustration frappante. Précédant le titre hyper-développé dans l'organisation typographique du canard, l'illustration en fait le pendant iconique. Nous ne manquerons pas de rappeler qu'à la fin du XVIe siècle, et au début du XVIIe siècle, une majorité de lecteurs ne croit plus à ces histoires de monstres, malgré l'insistance du narrateur sur la véracité de ses propos. Ceux-ci appartiennent, en quelque sorte, au folklore régional et apparaissent comme une des spécificités du canard alors peu ou plus crédible.

c) le lycanthrope

Figure 20 : La peur du loup-garou (Bois gravé de Lucas Cranach le Vieux, XVIe siècle), Kunsthalle, Hambourg.

Maurice Lever souligne également qu'*au thème du diable se rattache tout naturellement celui du lycanthrope, dont l'existence n'a jamais été mise en cause dans la tradition populaire.*[1109] C'est pourquoi, un « canard sanglant » traite spécifiquement de ce cas (canard XXXIX). Cinq meurtres d'enfants lui incombent. Ici encore le récit oscille entre fait divers (lieu, date, âge de l'enfant) et fantasmes d'auteur (référence au bois, au jeune âge des victimes et coïncidence entre l'acte sanglant et le « jour de fête Saint-Barthélémy »). Cette attention particulière à ce type de monstre se perçoit notamment dans le fait que, suite aux différents meurtres recensés et attribués au loup-

[1109] Lever, Maurice. *Canards sanglants. Op.cit.,* p. 41.

garou, un ensemble de textes hétérogènes de divers auteurs complète le fait divers afin de tenter une explication de ce type de transformation à partir des différents cas répertoriés dans la littérature antique et biblique.

d) Apparitions, possessions sataniques

Les apparitions et/ou possessions sataniques[1110] sont également très prisées des récits sanglants. Toutefois, *s'il ne fait pas de doute que l'on croit encore aux pouvoirs et à l'action du diable entre 1550 et 1650, il est tout aussi certain que certains n'y croient plus et surtout que beaucoup hésitent sur le statut des illusions diaboliques*.[1111] Ces manifestations diaboliques, tourmentant la vie des hommes, occupent les différents récits de notre corpus, à diverses époques. Ainsi, les *Nouvelles histoires tragiques de Bénigne Poissenot*, publiées en 1586, comportent en plus des six histoires centrales, un *Discours confirmatif de l'authorité des anciens touchant l'apparition du mauvais Démon ou Génie* [1112] dans lequel apparaît *un petit nain ou pigmée, portant une grande barbe noire pendant jusqu'en terre et une trogne affreuse.*[1113] Rosset expose le sujet dans ses histoires X et XX qui peuvent aisément être mises en parallèle, certainement par jeu littéraire de l'auteur en y intégrant, dans les deux cas, une dimension fortement sexuelle. L'esprit diabolique y est, en effet, présenté comme une créature tentatrice, qui, sous des apparences séduisantes ne manque pas de révéler sa « pourriture » intérieure lorsque le charme tombe. Ainsi, dans l'histoire X, Satan prend l'apparence d'une jeune femme très désirable qui séduit un lieutenant de la ville de Lyon, mais celle-ci se révèle être en fin de compte : *la plus horrible, la plus vilaine, la plus puante et la plus infecte charogne du monde.*[1114] La sanction divine est alors immédiate : *Et, au même instant, il se fait comme un coup de tonnerre. Nos hommes tombent à terre comme morts. La maison disparaît et il ne reste que les masures d'un vieux logis découvert, plein de fumier et d'ordure. Ils demeurent plus de deux heures étendus comme des pourceaux*

[1110] Nous ne reviendrons pas sur les crimes de sorcelleries étudiés en III, B.1 dans cette sous-section.
[1111] Closson, Marianne. *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650)*. Genève : Droz, 2000, « Travaux d'humanisme et Renaissance », volume 341, p.255.
[1112] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques* (1586).*Op.cit.*, p. 267.
[1113] *Idem,* p.269.
[1114] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* p.259.

dans le bourbier, sans reprendre leurs esprits.[1115] mais *Dieu permit qu'un homme portant une lanterne s'arrêtât en ce lieu pour y décharger son ventre.*[1116] Toutefois, personne ne survécut : *La Jaquière mourut le lendemain et l'autre ne vécut que trois ou quatre jours.*[1117] Dans cette chute « ordurière », il est possible de croiser différents thèmes d'influences mythologiques ou proprement séculaires et propres aux récits sanglants tels que le goût pour l'illusion, la métamorphose. On y voit toute l'illusion du plaisir (à travers la femme et la riche maison) s'effondrer et apparaître finalement comme un lieu de souillure et de pourriture. Le visage de Circée semble également se dessiner sous les traits de la créature diabolique, renvoyant cet homme guidé par le plaisir charnel à la condition dégradante du pourceau, comme le fait la magicienne dans le récit d'Homère, combinant ainsi références antiques et chrétiennes. Par ailleurs, le goût de l'ordure est également un poncif rabelaisien qui ancre ces récits dans l'esthétique de leur siècle. La luxure apparaît donc, dans ce récit, comme une illusion diabolique incarnée sous les traits d'une créature changeante. L'histoire XX du recueil de Rosset fait le pendant « féminin » de l'histoire X, dans la mesure où c'est une jeune religieuse *contrainte* qui se laisse envoûter par les charmes *d'un esprit qui avait apparence d'homme.*[1118] Un parallèle thématique évident semble s'opérer entre ce récit et le précédent puisque le lecteur y retrouve les mêmes *topoï* mythologiques et esthétiques. Ainsi, *cette malheureuse, prêtant l'oreille à cette sirène tromperesse, se laissa piper aux amorces de son chant* et abuser par *le malin esprit* apparaissant *en la même figure* [que] *celle d'un cochon et en autres formes détestables.*[1119] Le lieu du crime est également condamné à disparaître *elle fait ses plaintes à son amoureux qui l'induit à se venger et à mettre le feu dans le couvent.*[1120] Aussi, surprenant leurs ébats, les sœurs du couvent *aperçurent à l'instant un petit pourceau qui se vautrait sur le ventre de cette exécrable fille.*[1121] On retrouve ainsi des clefs de lecture identiques à celles de l'histoire précédente comme l'écho intertextuel à Homère avec le chant des sirènes, le principe de métamorphose et le rapport au bas et à la fange cher à l'esthétique rabelaisienne. Comme nous venons de le voir, les apparitions diaboliques

[1115] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* p.259.
[1116] *Idem.*
[1117] *Ibid.*
[1118] *Ibid.,* p.432.
[1119] *Ibid.*
[1120] *Ibid.* p.433.
[1121] *Ibid.* p.434.

s'accompagnent de manifestations divines, comme si l'irruption de Satan entrainaît celle du Seigneur. C'est également le cas dans les « canards sanglants » XXIV et XL où, dans le premier cas, un *démon horrible et épouvantable (...) de couleur verte, ayant une longue queue de pareille couleur*[1122] apparut au son d'un coup de tonnerre et brûla la haute pyramide de plomb sur la nef de la grande église de Quimper-Corentin mais aussi toute la ville. Le démon apparaissait dans une grande flamme. Les villageois procédèrent alors à un exorcisme pour le faire partir définitivement. On prit *un pain de seigle de quatre sols, dans lequel on y mit une hostie consacrée, puis on prit de l'eau bénite avec du lait d'une femme nourrice de bonne vie, et tout cela jeté dans le feu.*[1123] L'histoire XL présente la comtesse de Hornoc, femme aveuglée par le luxe, qui se donne au diable *en figure d'homme de haute stature, habillé de noir*[1124] pour porter le vêtement parfait qu'elle désire : *je vous prie mettez le moi et je suis à vous de corps et d'âme !*[1125] Le diable ne manque pas de disparaître à son tour *faisant un gros pet, comme si l'on eût tiré un grand coup de canon, qui rompit toutes les verrines de la salle.*[1126] Ici encore, on assiste à une prédominance du bas-corporel rabelaisien intimement lié aux péchés de luxe et de luxure de personnages. On s'étonnera, toutefois, de constater que les apparitions sataniques sont là paradoxalement pour punir les personnes marquées du vice ; comme si le diable était encore au service de Dieu.[1127] La concordance morale vers le châtiment suprême pour celui qui a transgressé est toute-puissante : les personnages fautifs sont emportés par les créatures ou ne se remettent pas de leurs visions.

Alors que Rosset souhaite maintenir, par conviction ou par croyance personnelle (nous ne pouvons le déterminer), la véracité de ses apparitions à travers ces propos : *Ceux qui nient l'apparition des esprits ne savaient que dire, se voyant confondus en un*

[1122] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.*, p.234.
[1123] *Idem,* p.234.
[1124] *Ibid.*, p.337.
[1125] *Ibid.*
[1126] *Ibid.*
[1127] Le diable est, dans la tradition judéo-chrétienne un « ange déchu », donc d'une créature de Dieu et n'a pas été créé mauvais mais s'est déchu lui-même en se voulant l'égal de Dieu et en le rejetant. Ce faisant il a rejeté le Bien et il est à l'origine du mal : « Il a été meurtrier dès le commencement, et il ne se tient pas dans la vérité, parce qu'il n'y a pas de vérité en lui. Lorsqu'il profère le mensonge, il parle de son propre fonds; car il est menteur et le père du mensonge » (Jean chapitre 8 verset 44).

tel exemple.[1128]La conclusion de ces cas similaires d'apparitions sataniques reviendrait à Poissenot qui, citant Erasme, dit que celui-ci :

> (…) ne s'est seulement gaudy et gossé par parolles des illusions nocturnes, ainsi a laissé on ses Colloques un Dialogue intitulé Spectrum, auquel il se raille assez joyeusement de ceux qui croyent trop de leger telles badineries ; toutesfois, le feu sieur Belleforest, en ses Histoires Prodigieuses (…) où il ne traite presque autre subject que de nostre presente matiere, escrit que sur la fin de ses jours il cognut qu'il s'estoit trompé.[1129]

4) Echos mythiques

Outre les sources « naturelles » puisées dans l'Ancien Testament ou dans les saintes Ecritures, les récits sanglants s'inspirent abondamment de l'Antiquité cruelle pour nourrir la violence de leurs histoires. Maurice Lever nous rappelle que *Troie fut ruinée par le ravissement d'Hélène, que Thèbes paya de son déclin l'enlèvement de Chrysippe et l'inceste d'Œdipe, et que les rois furent bannis de Rome à cause de Lucrèce.*[1130] Ainsi, ces mythes horribles et intemporels trouvent leur écho dans les foyers de la fin du XVIe siècle, début du XVIIe siècle et établissent un pont tant culturel que référentiel avec le lecteur. Comme le souligne Christian Biet, *les mythes servent d'exempla dans les oraisons, les prêches et les plaidoiries : la mythologie est une sorte de réservoir de cas propres à soutenir les argumentations, mais elle contient aussi des fables à même d'être directement transcrites dans la réalité présente.*[1131] Le présent est capable d'être aussi cruel, voire pire, que l'Antiquité et les modèles sont en passe d'être actualisés : *perfide Médée ! Quel titre attribueras-tu désormais à ton nom ?*[1132] La liaison antiquité/baroque trouve ainsi toute sa place dans une société qui relativise la supériorité de l'époque d'Eschyle, Euripide et Sophocle et Sénèque et pour qui *notre siècle barbare* vaut bien ceux des Anciens.[1133]

[1128] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps. Op.cit.,* p.259.
[1129] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques* (1586). Genève : Droz, 1996, p.272.
[1130] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* p.15.
[1131] Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.452.
[1132] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* canard I, p.52.
[1133] *Idem.* Termes de Christian Biet.

a) Le mythe de Médée

Pour l'approche de ce mythe et l'observation de son actualité dans les récits sanglants en prose, un regard sur l'actualisation des sources dramaturgiques nous permet de comprendre que dans la tragédie humaniste de *Médée,* Corneille imite Sénèque en accentuant la violence et le spectaculaire, ce que commente Elliotte Forsyth : *Cette Médée est donc une pièce où, en dépit du cadre classique, les tendances baroques de Sénèque pénètrent dans la tragédie française, et où l'image de la vengeance humaine est transposition quelque peu simplifiée de l'image sénéquéenne.*[1134] Figure emblématique, brillante et terrible, Sénèque nous a présenté le discours d'un monstre en action. Corneille aura la réponse face à cet excès antithétique d'horreur et de brillance : *diriger d'une part vers un éthos sublime, qui dans une esthétique moderne et machinée, recycle l'éthos grec (...) d'autre part vers la mise en place d'une réflexion sur ce qu'est réellement et abstraitement la violence.*[1135] Comprenons-le par une maternité inversée, c'est-à-dire la féminité absolue, toujours dans des teintes de clair-obscur puisque celle-ci est bafouée par l'abandon de l'être aimé. Les récits sanglants n'ont cessé d'interroger ces êtres qui ne sont des monstres que parce qu'ils interrogent la nature humaine et la remettent en question par des actes qui dépassent l'entendement du commun des mortels.

Le mythe de Médée apparaît donc comme le plus prégnant car il est très présent dans les esprits de l'époque et semble parfaitement actualisable. En effet, les histoires tragiques, en tant qu' « histoires de loi » se chargent d'ancrer juridiquement le mythe et de rompre avec le merveilleux de la tragédie. Quel châtiment réel est attribué à telle cruauté exemplaire ? *La vérité de Médée est donc à lire au présent.*[1136] Mais ce personnage n'apparaît que comme une monstruosité isolée parmi d'autres. En effet, il semble pertinent de l'intégrer à un rhizome de personnages féminins qui se rassemble autour du fait qu'elles représentent tout ce que le féminin a de plus dangereux et que l'Eglise véhicule à travers un représentant comme Jean-Pierre Camus. L'image de la femme fautive, de la dégradation de l'Humanité est bel et bien présente. Médée est

[1134] Forsyth, Eliotte. *La vengeance dans le théâtre précornélien.* Paris : A.G. Nivet, 1963, p.150.
[1135] Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.457.
[1136] *Idem,* p.453.

nièce de Circé[1137], elle est : la *figure inquiétante du crime contre-nature, elle représente dans l'imaginaire occidental l'incarnation de la féminité dangereuse et de l'éros mortel.* […] *les magiciennes, en détruisant la puissance de l'homme, en en faisant l'objet ou l'instrument d'une passion effrénée et désespérée viennent rompre l'ordre du monde*.[1138] Ainsi, Dragontine la sorcière, Grabine, la mère dénaturée chez Rosset, Pandore chez Belleforest, Alfride, la « Mère Médée » de Camus et de nombreuses figures plus anonymes, dans les « canards sanglants » sont toutes mères, mais toutes aussi barbares.[1139] Réécritures et actualisations du mythe concordent ainsi vers une juridiction bien séculaire du crime mais présentée avec une dimension stylistique prégnante à valeur de démonstration idéologique.

Au sein du corpus, les périphrases rapprochant les femmes criminelles « contemporaines » évoquées dans les histoires à cette illustre figure mythique, sont nombreuses et éloquentes. Elles témoignent de la familiarité entretenue entre l'auteur et le lecteur autour de cette référence culturelle commune et fige le personnage féminin criminel du récit dans cette catégorie de femme monstrueuse. Ainsi, il est possible de relever les expressions suivantes disséminées dans les différentes narrations: *O siècle dernier et le plus abominables des autres !* (…) *tu es tout plein de Médées, d'Atrées et de Thyestes*[1140] ; *cette cruelle Médée*[1141] ; *aujourd'hui femme très cruelle, tu t'acquiers le nom de l'ingrate et très cruelle Médée !*[1142] ; *plus impitoyable que Médée, qui démembrait et jetait en l'air les ossements de sa propre nourriture*[1143] ; *la Mère Médée* [1144] ; *un poète ancien parlant de la jalouse fureur de Médée dit qu'il n'y a ni*

[1137] Circé est fille d'Hélios : sa mère est tantôt une fille d'Océanos, tantôt Hécate. Sa nièce, fille de son frère Eétès, roi de Colchide, est, dans certaines traditions, sa sœur, et elles sont toutes deux considérées comme les filles d'Hécate.
[1138] Closson, Marianne. *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650).* Genève : Droz, 2000, « Travaux d'humanisme et Renaissance », volume 34, p.83.
[1139] Voir Maurice Lever. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* canard XIII : « Histoire prodigieuse d'une jeune demoiselle (…) laquelle fit manger le foie de son enfant à un jeune gentilhomme qui avait violé sa pudicité (…) » ; canard XVIII : « Histoire véritable d'une femme qui a tué son mari, laquelle exerça des cruautés inouïes sur son corps (…).
[1140] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1619). *Op.cit.,* histoire XXII, p.462.
[1141] *Idem,* p.468.
[1142] Maurice Lever. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* canard I, p.52.
[1143] *Idem,* canard XV, p.174.
[1144] Camus, Jean-Pierre. « *Les spectacles d'horreur* » (1630) dans Biet, Christian « Théâtre de la cruauté et récits sanglants ». *Op.cit.*, p.489.

vent, ni torrent, ni embrasement, ni tourbillon qui se puisse comparer à une femme qui, méprisée de son mari, brûle en même temps d'amour et de haine.[1145]

L'histoire XXII des *Histoires tragiques* de Rosset intitulée *Des barbaries étranges et inouïes d'une mère dénaturée*[1146] apparaît comme le paroxysme de la furie chez la marâtre. Anne de Vaucher Gravili rapproche le portrait de Grabine de *l'inique femelle* dont parle l'Arioste dans le *Roland furieux*. *C'est le portrait de la femme au négatif. Scélérate, perfide, méchante et sensuelle.*[1147] Mère d'un jeune homme brillant et généreux, Falante, *cette vieille croupière*[1148] tombe sous le charme « sensuel » de l'ami le plus proche de son fils, Tanacre. Celui-ci, tout d'abord écartant ses avances, cède à son opiniâtreté quand *cette exécrable femme*[1149] lui propose son héritage, à la place son fils, en échange de *bon temps*. Le jeune homme cède mais demande des garanties : *Leur dessein fut que cette malheureuse femme, pour arrhes de son affection, enivrerait sa fille et puis en ferait avoir la jouissance à Tanacre ; qu'en même temps elle empoisonnerait Falante*[1150] pendant ce temps, Tanacre irait tuer sa femme et reviendrait pour prendre possession des biens de Grabine en épousant sa fille. Cependant, les cris du fils, rongé par le poison, menacent d'éveiller les soupçons sur le voisinage et Grabine finit par achever son fils au poignard et à le découper pour se débarrasser du corps devant son amant qui a quasiment perdu connaissance devant telle cruauté. Ce récit montre que finalement les récits sanglants, exposant des crimes contemporains du lecteur, peuvent être plus violents que l'Antiquité elle-même. De plus, la figure de Médée, ici représentée dépasse la simple femme « furieuse » car elle s'empare même de la virilité de l'homme dans ses attributs guerriers : *que tu es d'un lâche et d'un faible courage ! La nature nous a fait un grand tort à tous deux. Je devais être un homme et toi une femme.*[1151] C'est elle qui manie l'arme : *elle se rue sur son fils à demi-mort et lui donne cent coups de poignard*[1152] tandis que l'amant *était devenu aussi froid et aussi*

[1145] Camus, Jean-Pierre. « *Les spectacles d'horreur* » (1630) dans Biet, Christian « Théâtre de la cruauté et récits sanglants ». *Op.cit.*, p.490.
[1146] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps*. *Op.cit.,* histoire XXII, p.462.
[1147] *Idem.*
[1148] *Ibid.*, p.465.
[1149] *Ibid.,* histoire XXII, p.465.
[1150] *Ibid.,* p.468.
[1151] *Ibid.,* p.471.
[1152] *Ibid.*

blanc que la neige.[1153] Les transferts comportementaux, visuels et de sensations semblent parfaitement se conjuguer pour que le lecteur soit déstabilisé dans son horizon d'attente et ses principes moraux à l'image de l'instabilité des êtres et des formes propre au mouvement baroque.

Les « canards sanglants » s'illustrent par des techniques proprement journalistiques du « rendu » sanglant, notamment dans le goût du détail horrible et la description d'actions saisissantes : *elle le prit par les pieds et l'élevant en l'air le tua, escarbouillant sa tête contre la muraille, de manière que du sang de son second fils, elle tacha et colora la muraille de la chambre maritale.*[1154] Ce récit datant de 1574, on suppose que Camus s'en inspire pour rédiger sa *Mère Médée* qui semble reprendre les mêmes procédés narratifs et descriptifs en les poussant au paroxysme de leur effet.

En effet, dans la narration de l'évêque de Belley, la vengeance de la femme trompée est également prétexte à épanchement sanglant à travers une course-poursuite au massacre entre elle et ses enfants. De ce fait, la profonde souffrance intérieure de l'épouse bafouée largement développée chez Sénèque, et engageant ce geste extrême, est survolée chez Camus. Sa propre mort semble également moins importante que celle de ses progénitures. L'introduction du fait divers dans la description est alors notoire de par la précision des détails, le goût de la variété et de l'accumulation dans l'horreur. Le nombre des mythes importants sont autant de morts différentes que le narrateur peut développer. Le motif de la vengeance ne semble plus avoir de réelle importance, seul le massacre compte. *ayant donc fermé sur elle toutes les portes de la maison, elle empoigne une hache destinée à fendre du bois*, Alfride se transforme alors en « tueuse en série » et, dans un massacre organisé, abat des enfants de l'aîné au nourrisson ajoutant de multiples atrocités : *lui fend la tête*, *le met en pièces*, *la taille en morceaux*, *et, lui ayant coupé le col, bat les murailles de sa tête.*[1155] On constate, ainsi, que le mythe de Médée se trouve enrichi dans sa représentation par son actualisation dans le contexte quotidien mais aussi dans son mode de représentation. Le personnage de Médée apparaît alors plus emporté que jamais.

[1153] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps*. *Op.cit.,* histoire XXII, p.471.
[1154] Maurice Lever. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* canard I, p.51.
[1155] Camus, Jean-Pierre. « *Les spectacles d'horreur* » (1630) dans Biet, Christian « Théâtre de la cruauté et récits sanglants ». *Op.cit.*, p.491.

b) Le mythe du « cœur mangé »

Les origines de cette légende remontent au Moyen Age et montrent comment un mari jaloux, après avoir découvert la tromperie de sa femme, se venge en lui faisant déguster, à son insu, le cœur de son amant fraîchement tué. Ainsi, comme le souligne Mariella Di Maio : *l'adultère, l'assassinat et l'acte cannibale (bien qu'involontaire) constituent les* (…) *éléments intrinsèques de cette légende, qui vont à l'encontre des règles sociales.*[1156] Dans sa 39e nouvelle du *Décaméron*, dont on connaît l'influence sur les récits sanglants du corpus, Boccace écrit : « *Il cuoco, presolo e postavi tutta l'arte e tutta la sollecitudine sua, minuzzatolo e messevi di buone spezi assai, ne fece un manicaretto troppo buono. /* Le cuisinier prit le cœur. Mettant en œuvre tout son art et tous ses soins, il le hacha menu, l'assaisonna à point de bonnes épices, et en fit un plat délicieux. »[1157] Vérité Habanc, dans ses *Histoires tant tragiques que comiques*, en 1585, associe l'acte cardiophage au phénomène de vengeance amoureuse marquant, ainsi, une rupture avec la tradition médiévale. Comme le note Mariella Di Maio : *une vénitienne du nom de Florance épouse l'un des deux assassins de son amant et le poignarde pendant sa nuit de noce. Elle lui extrait alors le cœur de la poitrine et le mange.*[1158] L' « énergie impitoyable » qui est rendue s'accorde alors très bien formellement avec la violence des récits sanglants.

Jean-Pierre Camus traite du sujet dans un récit éponyme.[1159] L'histoire dégage les principaux aspects du roman amoureux dont les thèmes ont également été très exploités par la comédie. Memnon, un gentilhomme de province gagne le cœur de la jeune Crisele après de nombreux gages d'amour. Leur idylle semble promise à un doux avenir jusqu'à ce qu'apparaisse Don Rodrigo, un riche et respecté gentilhomme mais d'un âge avancé. Les parents de Crisele voient de bonne augure l'arrivée de ce riche parti sans tenir compte des sentiments premiers de leur fille éplorée. Camus en profite alors pour

---

[1156] Di Maio, Mariella. *Le cœur mangé : histoire d'un thème littéraire du Moyen âge au XIXe siècle.* Paris : Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2005, p.15.
[1157] Texte et traduction extrait de l'ouvrage de Mariella Di Maio, *op.cit.,* p.33.
[1158] *Idem,* p.46.
[1159] *Les spectacles d'horreur* (1630) dans Biet, Christian, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.,* p.259.

faire la morale aux parents qui livrent leurs enfants comme du bétail sous accord monétaire. Memnon décide de partir en guerre afin de l'oublier mais précise à sa belle avant de se sacrifier au combat que son « cœur » soit déposé dans la *tombe de ses ancêtres* et que Crisele continue à l'aimer, comme autrefois. Envahi par la jalousie, le vieux mari ne tolère plus ses épanchements auprès de reliques et médite l'atroce vengeance de lui faire manger le cœur de celui que sa jeune épouse vénère tant. Le plat est trouvé « gouteux » par la malheureuse qui incite un membre de la belle-famille à se venger du vieux jaloux, qui périt finalement sous les coups des hommes de main. La jeune femme se retire au couvent pour y périr à son tour gardant éternellement en mémoire son premier amour. Au même titre que Médée, on constate la très grande souplesse de ce motif littéraire qui semble s'adapter tant aux exigences morales de l'auteur qu'aux goûts esthétiques de l'époque. Comme le remarque encore Mariella Di Maio : *la jalousie et la vengeance, deviennent des sujets de prédilection qui ne représentent plus les valeurs véhiculées par la légende lorsqu'elle était essentiellement un* exemplum *de* fin'amor.[1160] On remarquera également que c'est la femme qui est à l'initiative du duel qui achèvera son époux et que c'est également elle qui se réfugie au couvent affichant ainsi une prise de décision « virile » déjà remarquée à travers les « nouvelles Médée ».

La fortune de ce mythe est grande à travers les siècles, comme le décèle la critique avec une réapparition remarquée dans le *Rouge et le Noir* de Stendhal. Il est intéressant de remarquer que le conte de Blanche-Neige présente, dans la version cinématographique et vingtièmiste de Disney, un acte cardiophage, euphémisation du conte originel de Grimm en 1812 où la marâtre souhaite manger d'autres organes de sa bru: *un marcassin passait justement. Il [le chasseur] le tua de son poignard, prit ses poumons et son foie et les apporta à la reine comme preuves de la mort de Blanche-Neige. Le cuisinier reçut l'ordre de les apprêter et la méchante femme les mangea.*[1161] La conservation de l'organe en reliques, pour le cas de la jeune fille qui a perdu son amant, ou pour la version médiatisée de Blanche-Neige procède d'une vision proprement « courtoise » de ce mythe. En revanche la belle-mère cannibale dans la

[1160] Di Maio, Mariella. *Le cœur mangé : histoire d'un thème littéraire du Moyen âge au XIXe siècle. Op.cit.,* p.49.
[1161] Grimm, Jacob et Wilhelm. *Contes merveilleux* (1812). Paris : le livre de poche, 1963 (pour la traduction), 1987 (préface et commentaires), p.87.

version allemande des Grimm fait écho au type de la sorcière qui souhaite s'approprier pouvoir et beauté de la victime sacrifiée.

c) Le banquet de Thyeste

Le supplice de l'anthropophagie « forcée », également présent dans *Les spectacles d'horreur* de Camus[1162], trouve son pendant dans la consommation « non révélée » de sa descendance. Ce motif apparaît dans la continuité thématique du mythe du « cœur mangé » dans la mesure où il fait explicitement écho au mythique banquet de Thyeste ; Thyeste ayant séduit Erope, la femme de son frère jumeau Atrée, se voit offrir, après plusieurs années d'exil, le banquet de la « réconciliation » par son frère bafoué qui lui fait, en réalité, manger la chair de ses enfants nés de l'adultère. Ainsi, dans le canard XIII, Cécile, une jeune femme abusée et déflorée par un jeune homme volage qui lui avait promis le mariage, se venge de celui-ci, *prend son enfant qu'elle avait fait venir à cet effet, le tue et prend le foie*[1163], *et le fait apprêter en hachis.* […] *le premier met qui lui fut servi fut le foie de son enfant, qu'il mangea sans savoir ce que c'était.*[1164] Sortant le corps de l'enfant du buffet, elle assène également au beau parleur *trois ou quatre coups de couteau dans le ventre (...) puis elle lui arrache le cœur, les yeux et la langue*[1165] avant de se livrer à la justice. Ce récit montre, une fois encore, la détermination de la femme, puisqu'elle décide le procédé de sa vengeance, mais décide également le choix de sa propre mort en se livrant à la justice. On constate que l'organe hépatique est à nouveau sollicité pour l'accomplissement de l'acte vengeur alors qu'il

---

[1162] *Les entre-mangeurs* dans *Les spectacles d'horreur* (1630), spectacle XX. Paul Kenis, le gouverneur de la Basse-Hongrie, punit les traitres dans sa ville assiégée en égorgeant un homme par jour et en les forçant à s'entre-manger, jusqu'à ce que qu'il n'en reste qu'un, qu'il fit emmurer vivant et qui mourut enragé, se dévorant les bras. Camus amorce par là-même une sorte de réflexion sur les supplices et leurs extrémités, ce qui fit la renommée de Sade, à la toute fin du XVIIIe siècle.

[1163] D'après Jean chevalier et Alain Gheerbrant dans le *Dictionnaire des symboles*, *Op.cit.,* p.451 : *Le foie est communément lié aux mouvements de la colère, le fiel à l'animosité, aux intentions délibérément venimeuses, ce qu'explique la saveur amère de la bile.* Dans le mythique banquet de Thyeste, il pourrait s'agir d'une allégorie de colère d'Atrée envers son jumeau. Annick de Souzenelle dans *Le symbolisme du corps* (1984) précise que le foie est l'organe sacré par excellence car c'est lui qui ramasse toutes les énergies accomplies. Les richesses du monde, qu'elles soient nutritives, émotionnelles, affectives, encombreraient le foie de vaines gloires.

[1164] Maurice Lever. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.,* p.150.

[1165] *Idem.*

est absent dans le mythe. Peut-être peut-on y voir un écho au supplice de Prométhée, également connu du lecteur et mettant en scène cet organe.

d) Hercule furieux

Au paroxysme de la folie, on constate donc que les enfants sont utilisés comme « instruments » de la vengeance, aboutissement de la cruauté parentale et souvenance du dieu Saturne dévorant ses enfants. Les échos à la fin misérable du héros mythique Hercule, et repris dans la tragédie de Sénèque *Hercule furieux*, sont visibles dans deux récits de Camus qui illustrent la *furor* en tant que « folie furieuse » ou « délire aveugle ». Le récit mythologique présente deux versions : dans la plus ancienne, Heraklès devient fou et jette au feu ses enfants sous l'effet de la déesse Héra qui lui est malveillante. Chez Euripide, Heraklès est frappé de folie par la déesse Iris qui a également été envoyées par Héra. Dans son accès de rage meurtrière, le demi-dieu massacre ses enfants et son épouse, les prenant pour ceux du roi Eurysthée, dont il a été l'esclave pendant ses douze travaux.

Dans *l'aveugle fureur* et *la fureur brutale*, deux récits issus des *Spectacles d'horreur* de Camus, c'est tout comme chez Sénèque, sur une affreuse méprise que le personnage commet l'irréparable. Dans le premier récit (spectacle XVIII, livre II), le fils d'un paysan se tue, par accident, avec un couteau. La mère découvre avec effroi le bain de sang et l'horrible spectacle. Arrive alors son époux qui croit que sa femme a tué son fils et l'abat sur le champ. Le narrateur s'interroge : *comment appellerons-nous les mouvements furieux de cet esprit transporté ?* (…) *nous dirons* (…) *en un mot que ce fut le mouvement d'une aveugle fureur.*[1166] Dans la seconde narration (spectacle XV, livre II), un père alcoolique et joueur rentre chez lui ayant dépensé le salaire de trois mois à la taverne. Résolu à en finir avec la vie, il croise son fils qui lui demande du pain, ce qui *le rendit impitoyable*[1167] Sa petite, qui était à proximité, lui apporte pensant qu'il avait de la nourriture à leur offrir, mais le père *diabolique et dénaturé* égorge les

[1166] Camus, Jean-Pierre. *Les spectacles d'horreur* (1630) dans Biet, Christian, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.*, p.272.
[1167] *Idem*, p.284.

deux enfants et aussi le nourrisson dans le berceau adjacent. Quand son épouse découvre le massacre et se met à crier, il *lui coupa en même temps la gorge et la parole.*[1168] A partir des deux cas qui nous sont présentés, on observe que ce qui rend « furieux » Heraklès dans la mythologie est renvoyé au pouvoir intangible et malfaisant d'Héra alors que dans les récits sanglants, il s'agit d'un danger bien concret et séculaire, à savoir l'alcool.

L'auteur dépasse ainsi la dimension mythique, qui ne propose qu'une histoire fabuleuse et divertissante au lecteur, pour ouvrir la voie à une réflexion morale où le lecteur se sent directement concerné. L'utilisation de référents culturels communs, à savoir les mythes antiques, est un moyen pour Camus et les auteurs tragiques d'impliquer le lecteur dans le propos à partir de sujets concrets et percutants. La dimension pédagogique et morale est ainsi aboutie ; toutefois, les interrogations systématiques de l'auteur sur la propension qu'a l'homme à faire le Mal, laissent une suspension intrigante et angoissante pour le lecteur qui est invité à réfléchir sur ses actes et sa condition.

C) Comparaisons statistiques des occurrences et conclusions

La mise en confrontation statistique et quantitative des crimes recensés sur un grand nombre de récits, à partir d'œuvres intégrales du corpus, permet d'observer et de proposer des conclusions sur les choix esthétiques opérés par les auteurs et de déduire un certain nombre d'observations sur l'emploi synchronique de thèmes, relatives à des sensibilités singulières et à des traits stylistiques propres, mais également d'observer les évolutions thématiques qui parcourent le genre du récit bref et sanglant de 1580 à 1630, à partir des recueils d'auteurs les plus représentatifs du genre, et par là-même l'évolution du goût des lecteurs.

[1168] Camus, Jean-Pierre. *Les spectacles d'horreur* (1630) dans Biet, Christian, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.*, p.285.

Les graphiques suivants proposent une mise en regard des recueils « constitutifs » du genre de l'histoire tragique, c'est-à-dire ceux qui ont su s'imposer comme des œuvres majeures par leurs qualités littéraires et stylistiques mais aussi par leurs caractère innovant, apparaissant ainsi, comme des « jalons » au sein du genre par leurs apports structuraux, stylistiques ou thématiques. Le recueil de « canards sanglants » constitué par Maurice Lever est également observé pour sa spécificité générique de « fait divers sanglant ». Intégrés aux histoires tragiques pour l'étude des crimes recensés, ces récits seront confrontés aux histoires tragiques, au terme de l'étude, afin d'en tirer un bilan générique contrastif éclairant la problématique initiale de ce travail. Ainsi, les œuvres retenues pour cette étude statistique sont[1169] :

- *Nouvelles histoires tragiques* de Bénigne Poissenot (1586)[1170]
- *Histoires tragiques* de François de Rosset (1619)[1171]
- *Les spectacles d'Horreur* de Jean-Pierre Camus (1630)[1172]

- *Canards sanglants* (1569-1625)[1173]

Outre, les qualités littéraires et génériques évidentes que nous nous sommes efforcés de démontrer au long de ce travail, ces quatre recueils se situent dans amplitude diachronique très représentative et jalonnent les axes de progression générique majeure du genre ce qui paraît donc tout à fait intéressant pour l'étude des évolutions thématiques et formelles. Le genre du récit sanglant est ainsi brossé aux points forts et dans quasiment l'ensemble de son existence sous cette forme et à cette époque.[1174]

[1169] Afin que les résultats de cette synthèse statistique aient une valeur quantitative parfaitement juste, ce sont les recueils originaux et intégraux (et non pas des extraits choisis) qui ont servi de support pour les données. Ainsi, on pourra conclure, sans faute d'écart, que dans tel recueil, on recense, par exemple, tel ou tel pourcentage de crimes liés à des viols. L'alea de la part variable est donc écarté.

[1170] Poissenot, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques* (1586). Edition établit et annotée par J.-C Arnould et Richard A. Carr. Genève : Droz, 1996.

[1171] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1619). *Op.cit.*

[1172] Camus, Jean-Pierre. *Les Spectacles d'horreur où se descouvrent plusieurs tragiques effets de nostre siècle*. Paris : André Soubron, 1630. Compte-tenu du volume de récits sanglants écrits par Camus entre 1630 et 1644 (dix recueils et plus de quatre cents récits), *Les spectacles d'horreur* ont été retenus parce qu'ils apparaissent comme le recueil le plus significatif pour illustrer le style caractéristique de l'auteur pour mais aussi parce que bon nombres de récits étudiés dans ce travail proviennent de cette œuvre.

[1173] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*, Paris: Fayard, 1993.

[1174] Les auteurs de la première génération (Bandello, Boaistuau) et « tardifs », après 1640, (Malingre, Parival) n'ont pas été intégrés dans les statistiques dans la mesure où, pour les premiers, se composent de récits divers rassemblés autour d'une caractéristique commune : ce sont des récits tragiques issus de

Les graphiques proposés présentent deux valeurs notoires : le premier ensemble numéraire se rapportant au nombre de récits concernés dans le recueil par rapport au thème soumis. Le second rapporte le pourcentage correspondant à cette part par rapport au nombre total de récits du recueil (précisé dans le titre du graphique).

1) Classement des criminels

L'étude des crimes à proprement parler et de leur nature ne peut être dissociée de celle des criminels. La question de la misogynie des auteurs tragiques ayant été soulevée, il semble intéressant d'observer, à présent, la part relative de récit mettant en scène des transgressions opérées spécifiquement par des femmes afin de tirer des conséquences quantitatives corroborant ou modérant les nombreux propos diffamatoires, à l'encontre du sexe féminin, qui ont pu être relevés textuellement au sein des récits sanglants.

---

sources hétérogènes. Le travail de l'auteur ne fut pas tant dans la constitution de caractéristiques stylistiques propres (hormis le registre tragique) que dans le rassemblement et l'organisation de ces récits. Les successeurs de Boaistuau présentent un effort de traduction en français des récits italiens d'origine accompagnés de quelques enrichissements par des récits nouveaux mais ne se font pas spécifiquement remarquer par des apports génériques personnels. Avant 1580, le genre prend encore ses marques dans le champ littéraire de l'époque. Les auteurs « tardifs », quant à eux, n'apportent plus de registres nouveaux, on constate même une dégradation stylistique et une forte reprise d'anciennes histoires déjà traitées ; avec eux l'histoire tragique s'éteint dans sa forme de l'époque.

a) Résultats

Figure 21 : Criminels dans les *Nouvelles histoires tragiques* de Poissenot (sur 8 récits)

Graphique 1 :

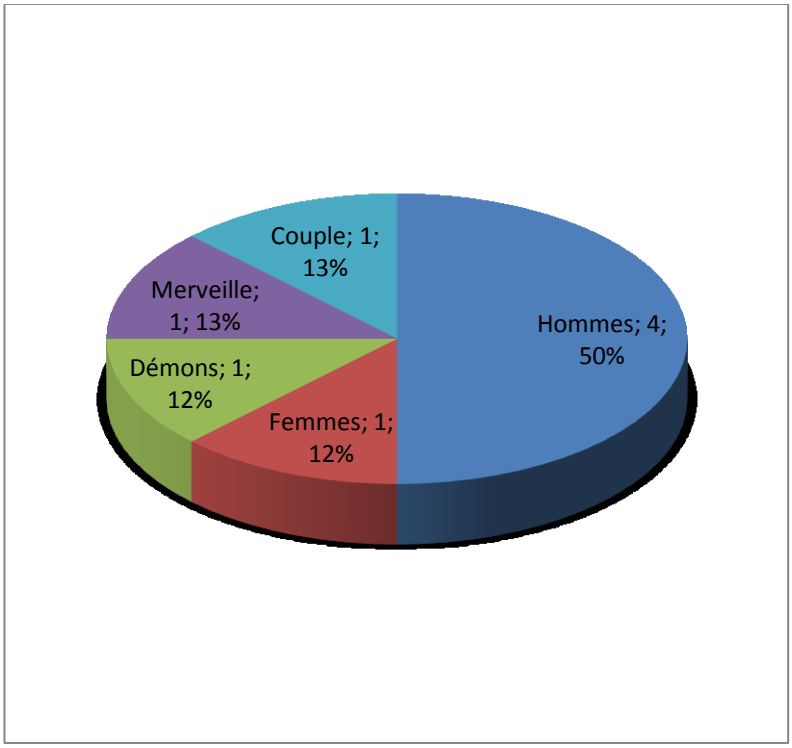


Figure 22 : Criminels dans les Histoires tragiques de Rosset (sur 23 récits)

Graphique 2 :

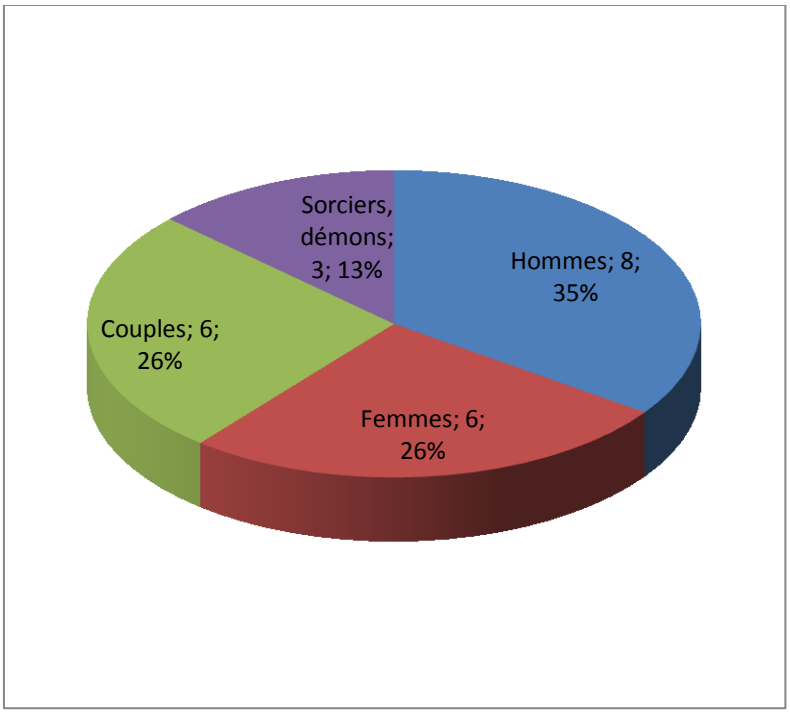


Figure 23 : Criminels dans les *Spectacles d'Horreur* de J.-P. Camus "(sur 50 récits)

Graphique 3 :

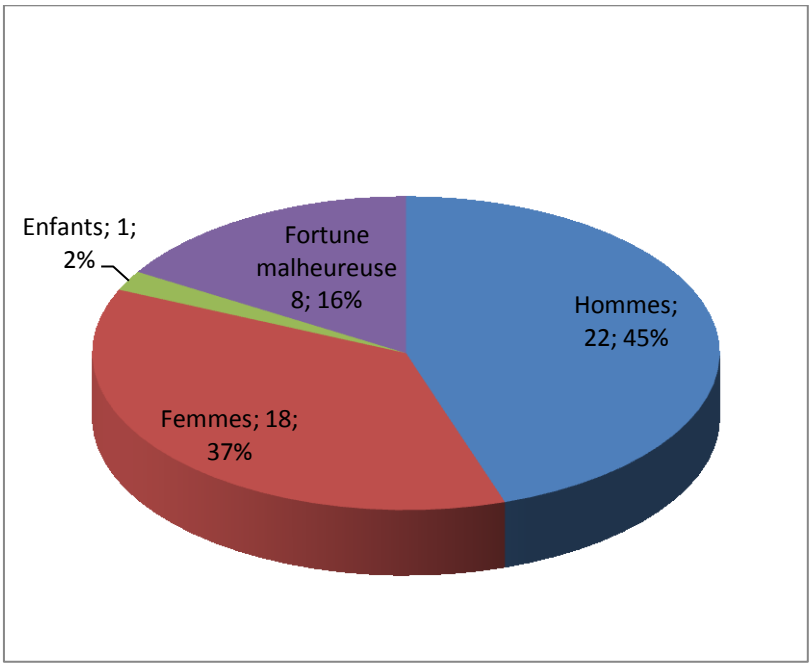
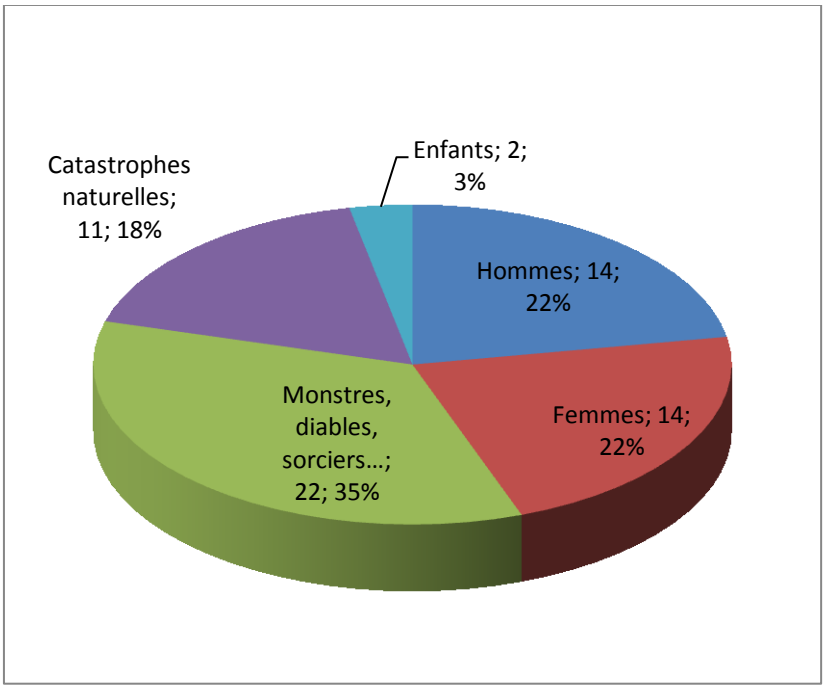


Figure 24 : Criminels dans les *"canards sanglants"* (sur 63 récits)

Graphique 4 :



b) Observations et interprétations

Graphique 1 (Poissenot) :

Il est intéressant de constater que les *Nouvelles histoires tragiques* de Bénigne Poissenot présentent, en 1586 à la date de parution du recueil, et en substance, l'ensemble des criminels tragiques types présents dans les autres recueils et à d'autres époques. Ainsi, à cette date, les fondements thématiques semblent posés et stables pour le genre. La nuance propre à cet auteur, et certainement à l'époque particulièrement trouble et politiquement instable des deux dernières décennies du XVIe, apparaît dans la proportion notable de crimes commis par des hommes (4 récits, 50% du total). S'agissant essentiellement de règlements de comptes, et de faits guerriers notables, Poissenot illustre par là-même, le tragique des guerres de religion représenté tout naturellement par des hommes. Les autres thèmes semblent les germes d'une nouvelle esthétique à venir au sein du genre.

Graphique 2 (Rosset) :

Quarante ans après Poissenot, le recueil de Rosset présente quasiment la même typologie de criminels mais dans des proportions quantitatives relativement homogènes ce qui n'était pas le cas chez son prédécesseur. En effet, les récits sanglants relatant de crimes essentiellement masculins se recentrent autour de règlements de compte et de duels, conflits propres au premier tiers du XVIIe siècle. Les guerres de religions semblent appartenir à une autre époque, les centres d'intérêt se sont déplacés sur l'honneur à l'aube du siècle de Corneille. En outre, la criminologie des femmes semble avoir considérablement été développée dans le genre au point d'équivaloir quasiment celui des hommes. Il s'agit là de l'explosion des cas mythiques, des « *Mères Médée* » et autres furies féminines engageant alors le processus de discrimination face à la « Faute » originelle largement repris et ancré chez Camus. Par ailleurs, les histoires d'amour malheureuses, présents à 13% chez Poissenot, doublent chez Rosset (26%), faisant ainsi écho à la vogue très marquée des romans sentimentaux au moment de la parution du recueil en 1619. Le goût prononcé du lecteur pour ce type de récit à la mode, dans les premières décennies du XVIIe siècle, est ainsi exploité puis corrigé par la morale développée au sein de la narration. Toutefois, Rosset ne manque pas d'exprimer parfois sa compassion, ou sa peine, face à certains personnages « fautifs ». Cette marque de sensibilité lui est assez propre et témoigne d'une forme de préciosité tout à fait caractéristique de la Régence. En outre, les histoires de démons occupent une place plus congrue, (13% des récits) au sein du recueil, mais révèle encore un certain goût pour les apparitions diaboliques, davantage caractéristiques des « canards sanglants » et du fait divers populaire. On notera que les trois histoires « diaboliques » du recueil intègrent apparitions sataniques et séductions à des fins charnelles ; Satan charmant tour à tour un homme sous les traits d'une séduisante demoiselle (histoire X) ou d'un démon en forme de goret abusant d'une religieuse (histoire XX). Ainsi, chez Rosset, la séduction et le péché de concupiscence se situent même dans les récits les plus inattendus.

Le classement s'est, cependant, avéré délicat pour certains cas transversaux. Ainsi, si une jeune fille, héroïne du récit a été forcée par un homme, le récit a été classé dans la catégorie des « hommes criminels » même si le personnage n'est que secondaire

car c'est à lui qu'incombe le méfait dans la logique manichéenne souhaitée par l'auteur. De plus, les couples incestueux, principalement frère/sœur ont été rangés dans la section « couple », et ce, malgré l'incongruité de la situation, car c'est sur cette transgression qu'ils sont jugés et condamnés à la fin du récit.

Graphique 3 (Camus) :

Chez Camus, une dizaine d'années après Rosset, on remarque la pérennité des sujets criminels ainsi que leurs proportions entre homme et femmes. Les enfants meurtriers font leur apparition dans les histoires tragiques et constituent un degré supplémentaire dans l'horreur, certes en proportion minimale (2%), mais sans être, toutefois, excentrique puisqu'on retrouve plusieurs récits où un enfant est protagoniste de crime, dans les autres récits tragiques de Camus et aussi dans les « canards sanglants ». Le fait notoire réside, cependant, dans la mise en scène de cas liés aux aléas de la Fortune malheureuse (16%) et corroborés par la morale très rigoureuse de l'évêque de Belley ; ces accidents sont, le plus souvent, considérés comme une punition divine face aux péché du monde.

Graphique 4 (« Canards sanglants ») :

Le classement par « catégories » de criminels dans les « canards sanglants » n'est pas aisé à constituer. En effet, trois cas de figure marginaux peuvent se présenter :

- le protagoniste du récit est une femme mais elle est victime et non criminelle (canards VI et X).[1175]
- le protagoniste du récit est une créature mais il ne commet aucun crime si ce n'est celui d'être né monstrueux apparaissant ainsi comme une punition divine aux infractions des Hommes.
- Le protagoniste est un homme ou une femme, qui invoque un démon ou qui en est victime, et appartient donc à plusieurs catégories.

[1175] Ces deux récits apparaissent comme les prémisses inspiratrices du roman sadien, dans lequel une jeune fille vertueuse est soumise et dégradée face à la dureté des hommes et du monde.

Les choix opérés ont été les suivants : pour le premier cas, nous nous en tenons au statut de criminel, si c'est un homme qui est le criminel il entre dans sa catégorie correspondante même si c'est une femme qui tient le rôle principal du récit. Dans le second cas, dans l'état d'esprit de l'époque, les monstres et créatures humaines difformes sont responsables de leur état en tant que témoins des péchés du monde et sont donc des criminels à part entière entrant pleinement dans la catégorie qui leur est réservée. Dans le dernier cas, plus délicat, il nous a semblé que l'apparition démoniaque est suffisamment remarquable pour prévaloir sur les intentions, malfaisantes ou non, du personnage. Une catégorie spécifique sur les démons a donc été créée.

Au vu des résultats ainsi obtenus, on constate, à nouveau, une parité exemplaire entre homme et femme (14% et 14%) au niveau des transgressions au regard des histoires tragiques ce qui laisse supposer une diversité généralisée du lectorat de ces récits ou chacun est en mesure de tirer l'enseignement qui lui revient. Les crimes d'enfants sont également représentés en faible proportion (3%, canards II et VIII) mais témoignent d'un goût prononcé pour l'anecdotique macabre, caractéristique du fait divers sanglant. Le résultat le plus notoire surgit notamment dans la proportion massive de récits dans lesquels le protagoniste du récit est non-humain. Entre catastrophes naturelles (18%) et apparitions diaboliques (35%), on comptabilise 33 récits, soit 53% des récits du recueil ; la part de récits recentrés sur des Hommes est donc en nombre moyen inférieur (47%). Les « canards sanglants » se caractérisent, dès lors, par une illustration des malheurs du monde sans être homocentrés. Ici-même, naît le cœur du fait divers au cours duquel le lecteur assiste au « spectacle tragique du monde ». La dimension inexplicable des événements et des revers de Fortune fascinent. Aussi, si les histoires tragiques tentent de montrer les abymes du cœur humain, les « canards sanglants » ouvrent le propos tragique sur monde et plus spécifiquement sur ce qui agite les esprits à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle, comme les récits d'apparitions fantomatiques (XXXIII), de sorcellerie (XLII, XLIII) mais aussi de survivances médiévales comme les récits de loup-garou (canard XXXIX) ou de diable (XLVI, XLVII, XLVIII …). Plus caractéristique du genre, les observations autour des catastrophes naturelles tragiques. Elles témoignent d'un regard sur le monde servi à des fins catholiques exposant la petitesse de l'Homme face à la toute-puissance divine et justifiant sa « colère » puisque Dieu « regarde nos péchés » et ne peut les tolérer davantage. Loin de la douce miséricorde, le Dieu des « canards sanglants est vengeur et

cruel à l'image de la propagande instituée par la Contre-Réforme. Cette illustration des faits catastrophiques de la nature est ainsi tout à fait propre au fait divers sanglant.

2) Etude des crimes recensés

Cette deuxième étape s'intéresse plus spécifiquement aux sujets tragiques développés. La grande hétérogénéité des histoires, voire leur enchevêtrement thématique complexifie le classement. En effet, par exemple, un crime politique peut également entrer dans la catégorie des crimes de sorcellerie, comme c'est le cas dans l'histoire I de Rosset où Léonora Caligaï est condamnée pour ses crimes envers le peuple mais aussi pour avoir « envoûté » la Reine. En, outre, un crime épouvantable peut également se situer dans le cadre d'une vengeance familiale (histoire XXII) de Rosset.

a) Résultats

Figure 25 : Nature du tragique dans les *Nouvelles histoires tragiques* de Poissenot (8 récits)

Graphique 5 (Poissenot) :

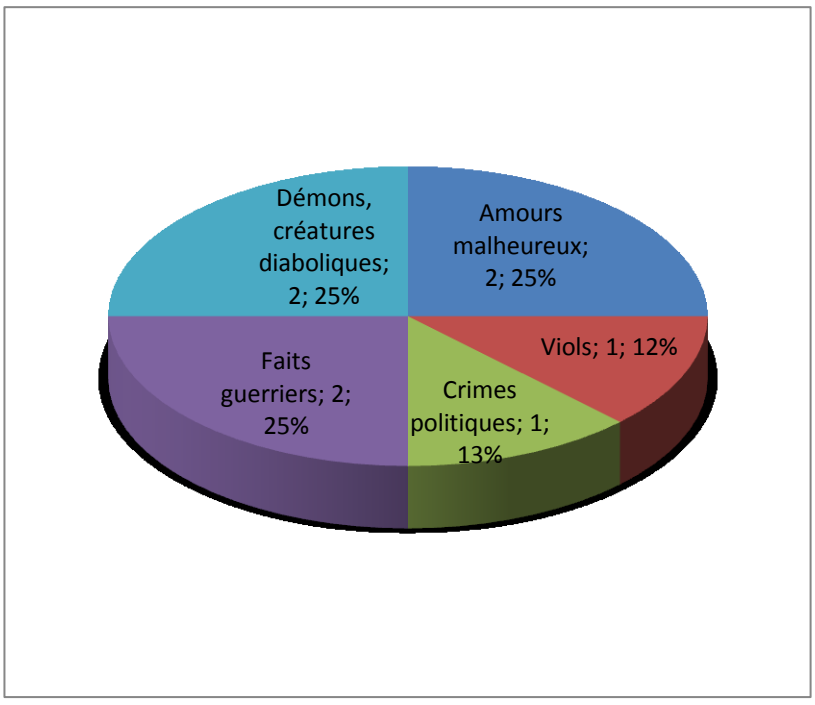


Figure 26 : Nature du tragique dans les histoires de Rosset (23 récits)

Graphique 6 (Rosset) :

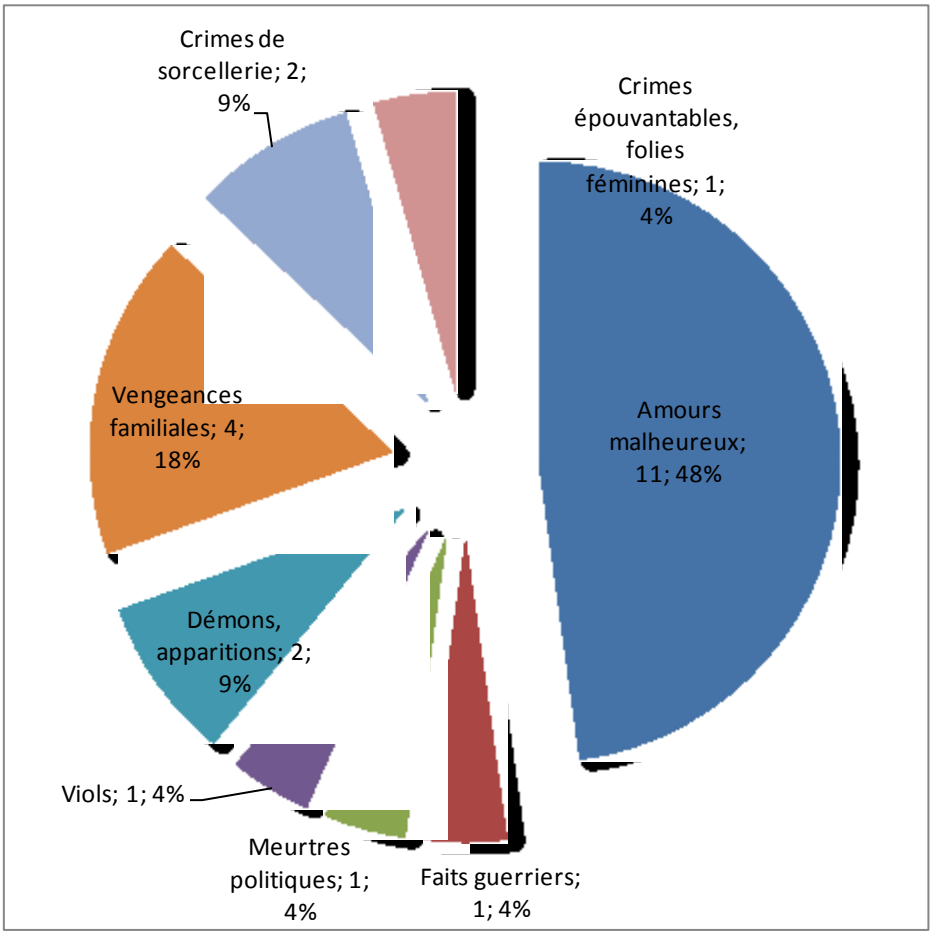


Figure 27 : Nature du tragique dans les *Spectacles d'horreur* de Camus (50 récits)

Graphique 7 (Camus) :

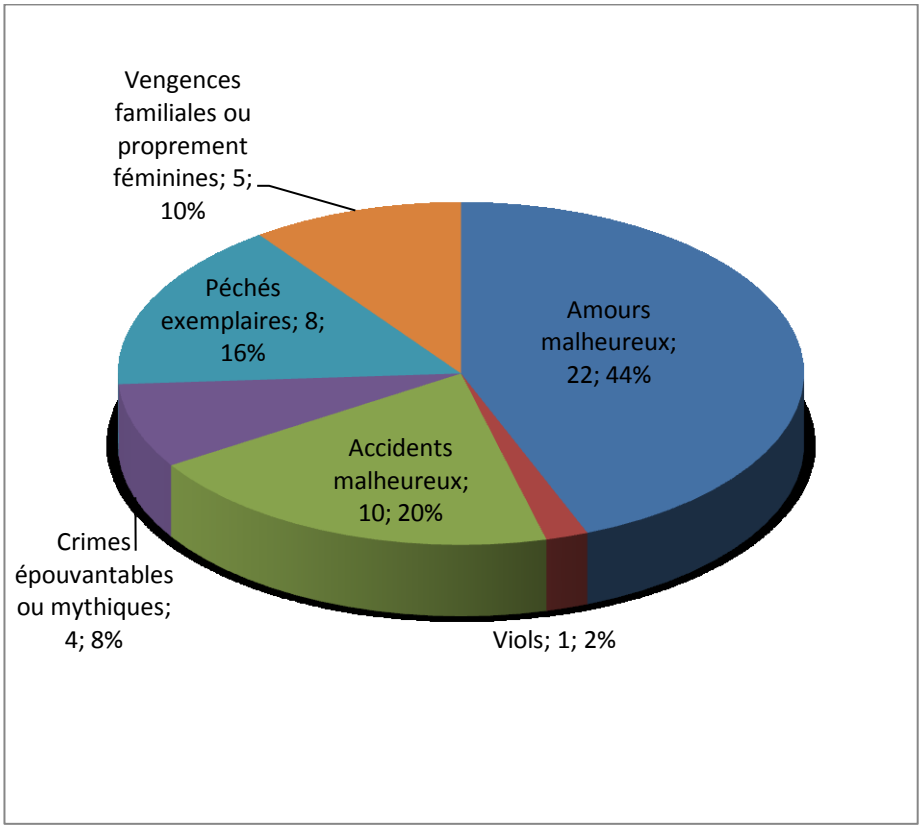
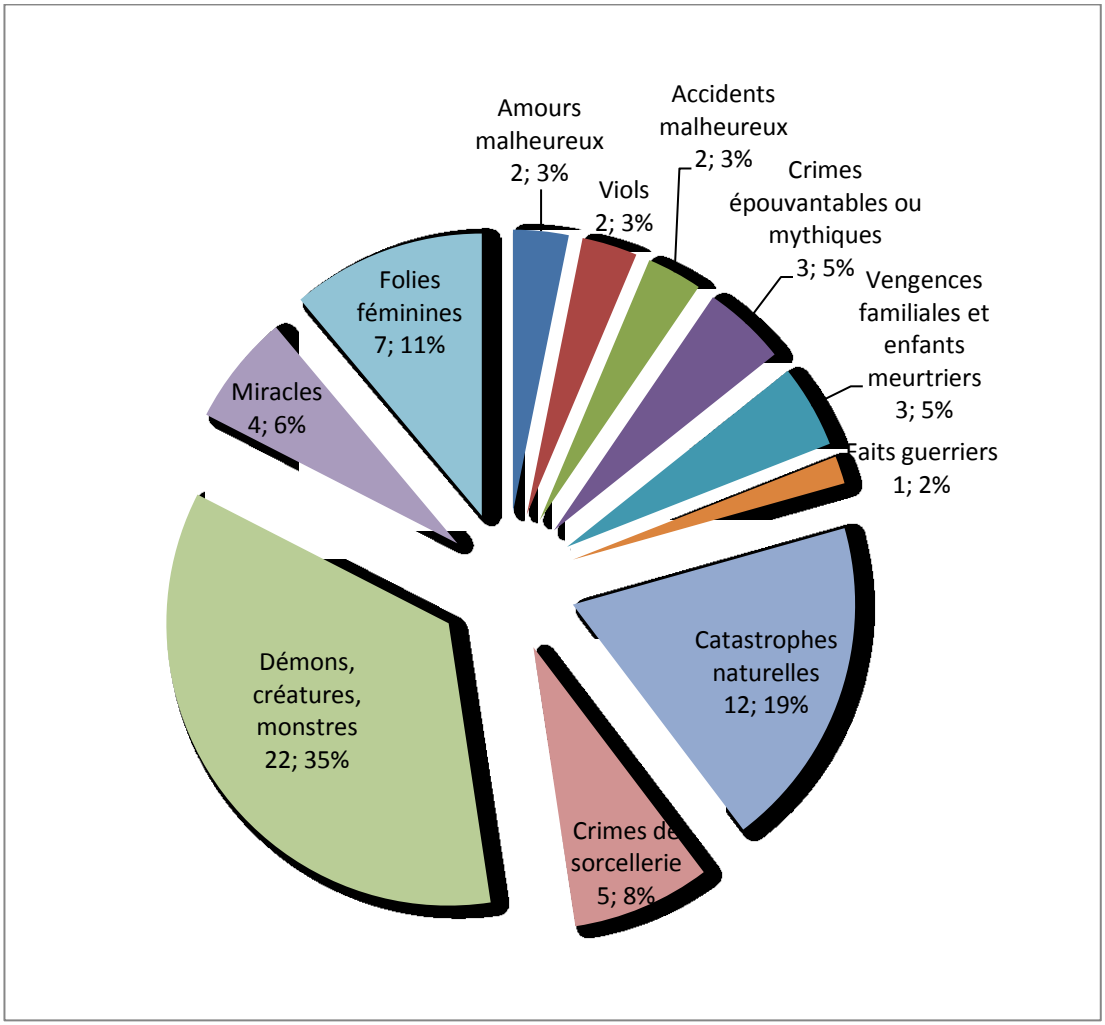


Figure 28 : Nature du tragique dans les *"Canards sanglants"* (63 récits)

Graphique 8 (« Canards sanglants ») :



b) Observations et interprétations

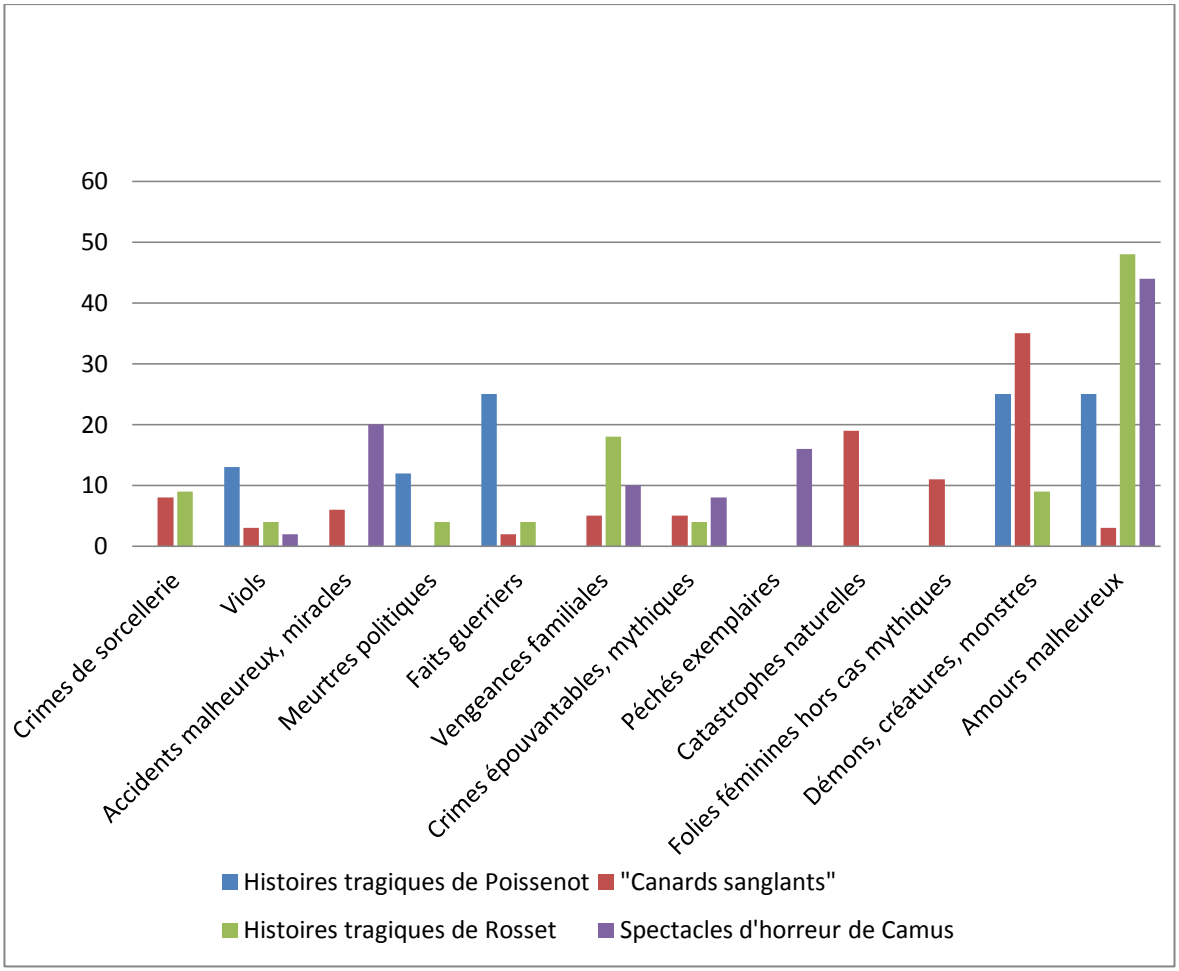
Au regard des résultats obtenus **(graphique 5)**, les sujets tragiques abordés par Poissenot confirment les suppositions émises précédemment à partir des protagonistes choisis : la présence très marquée de crimes liés à la politique ou à la guerre (25% pour les faits guerriers + 13% crimes politiques soit 38% du total), ancre ces récits dans l'esprit belliqueux et tourmenté des conflits très récents des guerres de religion. Parallèlement, les récits d'apparitions diaboliques (25%), en vogue à l'époque, et les amours malheureux (25%) qui sont en passe de le devenir constituent la seconde tranche majeure du recueil avec 50% des récits. Poissenot apparaît ainsi attentif aux goûts de son époque qui ne cessent d'évoluer ; mais c'est avec François de Rosset **(graphique 6)**, et près de quarante ans plus tard, que le virage semble être opéré au sein du genre.

La mode du roman sentimental, couplée aux idées morales du narrateur, qui luttent contre cet emportement dans l'amour oisif, débridé et charnel, occasionnent l'abondance de récits tragiques recentrés autour d'amours malheureux (48% des récits). En outre, l'ancrage dans un cadre domestique et quotidien, revendiqué par le genre et lié au thème de la vengeance familiale, concentrent 18% des récits, autant que les histoires de démons (9%) et de sorcellerie (9%) réunies, qui apparaissent toujours d'actualité, contrairement aux récits de guerre (un seul récit sur 23) largement écartés, qui ne font plus recette à l'aube du courant précieux. En revanche, Rosset n'écarte pas un certain nombre de cas limites originaux (8% des récits) comme le viol d'un jeune homme par un soldat et un moine (histoire XVI) ou l'émergence des « cas mythiques » faisant écho aux grands mythes tragiques antiques tels que Médée, Thyeste etc. dans les « folies féminines », mères dénaturées, barbaries perverses… et qui ne sont que les conséquences hyperboliques des amours malheureux sus répertoriés. Les *Spectacles d'horreur* de Camus **(graphique 7)**, conservent globalement les mêmes dispositions thématiques dans les mêmes proportions avec près d'un récit sur deux concentré sur les amours malheureux (48%), sans surprise, dans la mesure où Camus fait de la lutte contre le roman sentimental son « cheval de bataille », 10% des spectacles sont des histoires de vengeances familiales, 8% des crimes exemplaires à caractère mythique et 2% (un seul récit) raconte une histoire de viol pour un total de 64% concernant des thèmes repris d'auteurs tragiques et constituant dès lors le fond thématique du genre. La grande originalité de Camus réside dans l'exposition de spectacles illustrant des péchés exemplaires dans une certaine proportion (8 récits, soit 16%), c'est-à-dire des fautes « capitales » inspirées de l'Ancien Testament telles que la luxure, l'envie, la colère etc. caractérisées par leur dimension excessive et hyperbolique. A cela s'ajoutent les très remarquables « accidents de Fortune » en nombre assez important (10 récits, soit 20%). Camus consacre dix récits à montrer comment la Fortune s'amuse à reprendre ce qu'elle a donné ou à destituer les insolents qui la bravent. Du fait de la dimension tragique des récits, celle-ci n'exerce qu'un mouvement descendant et ne s'illustre que dans l'abattement de la condition humaine jugée trop orgueilleuse par le narrateur, qui est, par ailleurs, évêque de Belley et artisan acharné de la cause catholique pour la Contre-Réforme. Ses récits traduisent, dès lors, ce dessein extrêmement prosélyte. Les « Canards sanglants » **(graphique 8)**, qui se développent principalement entre 1570 à 1625 ont développé ce que l'histoire tragique a négligé dans sa quête de considération et de statut littéraire élevé. Ainsi, faits guerriers (2%), les amours malheureux (3%),

accidents malheureux (3%), vengeances familiales (5%) et crimes épouvantables ou mythiques (5%), qui constituent le vivier thématique majeur dans les histoires tragiques, représentent péniblement 18% dans les « canards sanglants » alors qu'ils rassemblent cinq catégories. En revanche, les histoires de monstres ou créatures diaboliques représentent plus d'un tiers (35%) des anecdotes répertoriées et se classent comme la principale source d'inspiration thématique. Les catastrophes naturelles, apparitions de comètes ou phénomènes naturels extraordinaires suivent avec 19% de récits représentés dans le recueil de Maurice Lever. Ces deux catégories illustrent ainsi plus de la moitié des histoires (54%) et constituent, de surcroît, des ensembles de sujets spécifiques au genre du fait divers sanglant. Enfin, les récits de sorcellerie (6%) et de miracles (8%) sont présents en part non négligeable (14%) étant toujours très attendus et appréciés du lecteur avide de lectures incroyables. Les récits illustrant les emportements féminins (11%) s'intègrent dans la perspective générale des récits sanglants.

Les trois histogrammes ci-dessous présentent une synthèse des graphiques précédents dans un classement qui rassemble l'ensemble des œuvres choisies dans le corpus avec les thèmes tragiques qui y sont sollicités ainsi que le nombre de récits relatifs à ceux-ci.

Figure 29 : Répartition des sujets de prédilection par recueil et nombre de récits représentés



Ce bilan visuel et chiffré nous apporte un certain nombre d'informations importantes permettant de comprendre les thèmes fondamentaux qui structurent le récit sanglant mais qui permettent également d'observer les évolutions du genre entre le XVIe et le XVIIe siècle puisque les recueils ont été classés par ordre chronologique de parution.

Ainsi, si le récit de viol est illustré en faibles proportions (un ou deux par recueil tout au plus), il est intéressant d'observer qu'il est commun à tous les recueils de notre corpus représentatif, c'est-à-dire que le sujet reste une constante du récit sanglant. Parallèlement, les catastrophes naturelles et les crimes de sorcellerie apparaissent caractéristiques du fait divers sanglant même si Rosset exploite également ce dernier thème très à la mode. En outre, les accidents malheureux, les récits de miracles et les péchés exemplaires sont particulièrement développés chez les auteurs perçus comme les

porte-paroles du mouvement de la Contre-Réforme à savoir Rosset et Camus, notamment ce dernier, missionné par sa fonction première d'homme d'Eglise.

Au regard des sujets observés dans les quatre recueils, on constate que les récits relatifs au crime politique sont en baisse d'influence : très présents chez Poissenot qui participe encore de la valorisation du genre en lui attribuant des sujets, « élevés » (d'inspiration épique), ils apparaissent encore chez Rosset mais ne sont pas représentés dans les « Canards sanglants » ni chez Camus en 1630. Les mêmes remarques pourraient être faites sur les faits guerriers et les histoires de Diable, très représentés (Poissenot, canards, Rosset mais absent chez Camus, le plus tardif). Ces caractéristiques appartiennent à la fin du XVIe siècle, et sont encore influencées par les guerres de religion et les croyances médiévales.

En revanche, le motif de la vengeance est en plein essor et bien représenté au début du XVIIe siècle. Il s'exprime largement par la représentation de violences adultérines ou maternelles aux échos mythiques (Rosset, canards, Camus). Ce sont surtout les histoires d'amours tragiques qui sont le plus en vogue au XVIIe siècle, et en même temps, spécifiques au genre de l'histoire tragique, les « Canards sanglants » en faisant peu cas, comme expliqué précédemment. Le couple antithétique d'*Eros* et *Thanatos* rayonne dans le genre à son apogée. A l'aube de l'ère classique, les référents tragiques s'illustrent paradoxalement dans les récits sanglants par une nette opposition idéologique face à l'héritage antique. Une lecture religieuse décèlerait une critique de l'ère païenne aux mœurs débridées, dont les effets réitérés à l'époque de l'auteur, sont très souvent condamnés par lui-même. Comme le déclare Rosset dans l'avis au lecteur de son recueil : *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 représentés divers personnages.*[1176] La lecture générique et structurelle qui est adoptée dans ce travail voit dans cette opposition, somme toute artificielle puisque l'héritage antique, tant dans la *dispositio* que dans l'*inventio,* surgit de façon relativement évidente, la constitution d'une littérature nationale émergente qui doit nécessairement passer par le reniement de toute influence antérieure.

[1176] Rosset, François de. *Les Histoires tragiques de nostre temps*. *Op.cit*., p.35.

3) Conclusions partielles sur l'histoire tragique et le « canard sanglant »

Les deux graphiques suivants rendent compte de l'écart entre les sujets abordés spécifiquement par les histoires tragiques (regroupant un bilan quantitatif des recueils de Poissenot, Rosset et Camus, tracé en bleu) et ceux s'illustrant dans les « canards sanglants » (recueil de Maurice Lever, tracé en rouge).

Figure 30 : Comparaison quantitative des sujets de prédilection entre histoires tragiques et "canards sanglants"

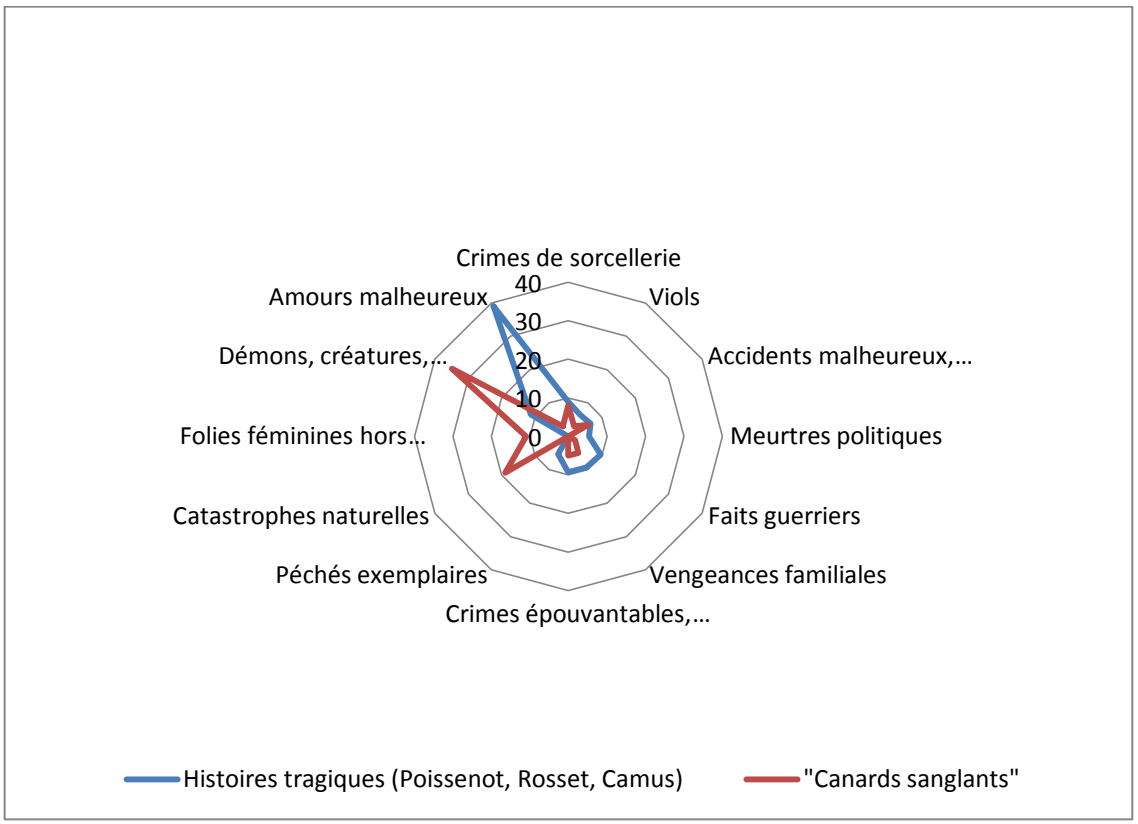
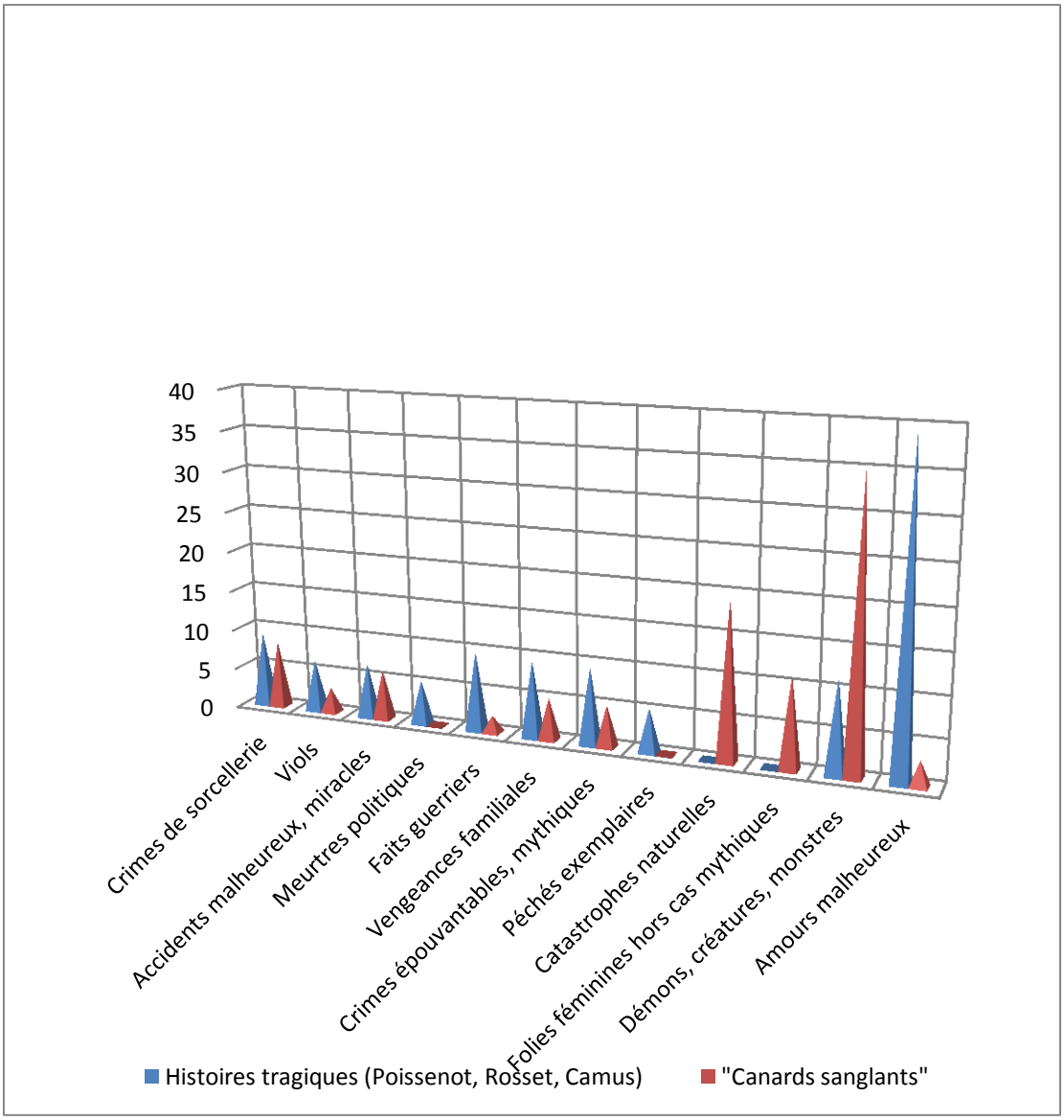


Figure 31 : Comparaison quantitative des sujets de prédilection entre histoires tragiques et "canards sanglants" (variante en histogramme)



Les interprétations de la sous-section précédente sont confirmées par ces deux graphiques, le premier en « radar », le second étant un histogramme, d'où se détachent très clairement trois catégories : les récits d' « amours malheureux » pour les histoires tragiques (tracé bleu) et les récits d' « histoires de démons » et de « catastrophes naturelles » pour les « canards sanglants » (tracé rouge). Chacun des deux genres tragiques précise ainsi ses spécificités thématiques et crée une singularité au sein du récit bref et sanglant à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle.

Chapitre IV

CAS PARTICULIERS

A) Les « chroniques journalières » de Pierre de l'Estoile

1) Les *Registre-journaux* ou la tragédie de l'Histoire vécue au jour le jour

L'œuvre de Pierre de l'Estoile, *Journal du règne de Henri III, Roy de France et de Pologne : ou Mémoires pour servir l'histoire de France* et le *Journal du règne d'Henry IV, Roi de France et de Navarre*, regroupés sous le titre de *Registres journaux* présente une forme au sein de laquelle l'écriture du *moi* intègre la dimension anecdotique (et sanglante) du fait divers mais semble épouser également les principes de l'histoire tragique. Au même titre que les récits sanglants de notre corpus, les *Registre-journaux* établissent la première pierre d'un édifice générique qui trouve son apogée chez Saint-Simon et témoigne cependant d'une qualité rédactionnelle à part. En outre, les hésitations formelles des *Registre-journaux* semblent faire écho aux problématiques de l'histoire tragique, bien que divergentes dans la forme propre, dans la mesure où l'œuvre de Pierre de l'Estoile, comme le remarque Gilbert Schrenck : *est restée pendant très longtemps du domaine quasi exclusif des historiens*[1177] et tente ainsi de s'en extraire, alors que l'histoire tragique se sert de l'Histoire pour se construire une assise générique. Pour ce fait, les récits de Pierre de l'Estoile méritent toute notre attention puisqu'ils pourraient illustrer de façon pertinente les affinités formelles entre l'histoire tragique et le fait divers sanglant.

Rédigés entre 1574 (mort de Charles IX) et 1611 (mort de l'auteur), publiés de façon posthume à la césure de deux dynastie royales, ces registres mensuels ou « ramas » (pour écrits ramassés), comme il les appelait lui-même, sont des pièces très diverses, de valeur et de longueur inégales, placards satiriques ou pamphlets[1178] qui constituent un précieux témoignage sur les règnes de Henri III et Henri IV auxquels sont intégrés d'autres textes génériquement divers, tels des sonnets et des pamphlets illustrant la culture apocalyptique de l'époque et mise en place au temps de la Ligue.

[1177] Schrenck, Gilbert. « Pierre de l'Estoile, *En premières lignes…*, la poétique du seuil dans le *registre-journal du règne de Henri III* » dans *L'histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats.* Genève : Droz, 2001, p.494.

[1178] L'Estoile, Pierre (de). Journal (morceaux choisis), extraits du *Journal de Henry III, Roy de France et de Pologne : ou Mémoires pour servir à l'histoire de France* et *du Journal du règne de Henry IV, Roi de France et de Navarre*. Préface de Madeleine Lazard. Bordeaux : Confluences, 1999, p.10.

Pierre de l'Estoile choisit de les rapporter dans son journal *dont le ton en apparence léger ne masque pas le message qu'elles portent*[1179] :

> Les Ligueurs demandent Tout,
> Le Roy leur accorde Tout,
> Le Guisard lui vole Tout,
> Le soldat ravage Tout,
> Le pauvre peuple porte Tout,
> La Roine Mere conduit Tout,
> Le Chancelier scelle Tout,
> Le Parlement passe Tout,
> Le duc Desparnon gaste Tout,
> La Religion couvre Tout,
> Le Pape pardonne Tout,
> Le Diable enfin emportera Tout.[1180]

En outre, certaines particularités formelles sont à souligner chez cet auteur, comme le remarque Mathilde Bernard : *malgré cette méfiance affichée, les historiens et mémorialistes de la fin du XVIe siècle ne s'empêchent pas par moment de prophétiser […] Pierre de l'Estoile, quant à lui, se livre au jeu de l'interprétation des songes, prisé par les prophètes bibliques.*[1181] Ainsi, l'auteur se charge de raconter, en position de témoin privilégié, utilisant un point de vue omniscient, les faits remarquables et/ou épouvantables qui illustrent la France de cette époque, en parcourant lui-même le pays. Des divergences thématiques et formelles font des *Registres-Journaux* une exception générique au regard des récits sanglants de notre corpus.

Les exemples suivants, qu'il s'agisse d'extraits ou du récit intégral, ont été sélectionnés en raison de leur hétérogénéité formelle, mais tous recentrés autour de faits sanglants et/ou épouvantables correspondant à la ligne esthétique directrice de notre corpus.

[1179] Bernard, Mathilde. *Ecrire la peur à l'époque des guerres de Religion. Une étude des historiens et mémorialistes contemporains des guerres civiles en France (1562-1598). Op.cit.*
[1180] L'Estoile, Pierre (de). *Journal du regne de Henri III*. Genève : Droz, 1992, p.237.
[1181] Bernard, Mathilde. *Ecrire la peur à l'époque des guerres de Religion. Op.cit.*, p.301-302.

2) Corrélats formels : entre histoire tragique et « canard sanglant »

(Extrait 1) *-Assassinat du capitaine Gast dans sa maison de Paris-*

> […] Jugement de Dieu sur le Gast. – Ce capitaine avoit repandu beaucoup de sang innocent à la S.Berthelemi, dont ne se faut estonner si, suivant la parole de Dieu, le sien fust aussi respandu : et comme il avoit pris quelques uns dans le lit (dont il se vantoit), aussi y fust il lui mesme pris et tué. Qui sont tous effets de cette divine Providence admirable et adorable.[1182]

On sait que Pierre de l'Estoile fut proche d'Agrippa d'Aubigné. Celui qui signaît ses œuvres sous les initiales L.B.D.D., dernier fut probablement inspiré par le chroniqueur pour élaborer le thème des frères ennemis développé dans un poème au sein duquel *la France est allégorisée par la figure de la mère allaitant deux enfants. Le premier dont il est question représente le catholique, qui veut empêcher le protestant d'avoir sa part aux richesses de la France.*[1183] L'extrait suivant illustre la portée satirique et ironique, propre au poète protestant, dans sa représentation des exécuteurs de la Saint-Barthélémy. On retrouve également le motif de la roue de la Fortune, thème central dans l'histoire tragique comme dans le canard sanglant : les tournures grammaticales réflexives illustrent parfaitement le retournement de situation qui s'est opéré grâce aux *effets de cette divine Providence admirable et adorable*. La fausse objectivité qui se traduit par des tournures impersonnelles : *ne se faut estonner*, cache en réalité un contentement du narrateur qu'il dissimule derrière la justice divine.

(Extrait 2) *Septembre 1577- Histoire tragique de la Villequier, tuée par son mari.*

> Au commencement de ce mois de septembre, le Seigneur de Villequier, chevalier de l'ordre du Roy et capitaine de 50 hommes d'armes dedans le chasteau de Poictiers, où lors estoit leRoy et où ledit Villequier, comme favori de Sa Majesté, estoit aussi logé, tua sa femme sortant de son lict et la poignarda, avec une de ses demoiselles, qui lui tenoit le mirouer, et lui aidoit à se pinplocher. Et ce, sur le subject d'un pacquet que ledit Villequier surprist, duquel il print asseurance de sa paillardise (que depieça, toutefois, il estoit bien adverti qu'elle exerçoit avec plusieurs personnes).

[1182] L'Estoile, Pierre (de). Journal (morceaux choisis), extraits du *Journal de Henry III. Op.cit.*, p.21.
[1183] Bernard, Mathilde. *Ecrire la peur à l'époque des guerres de Religion. Op.cit.*, p.272-273. Le poème se situe dans le *Registre-Journal d'Henri III. Op.cit.*, t.I, p.216.

> […] Ce meurtre fust trouvé cruel, comme commis en une femme grosse de deux enfants ; et estrange, comme fait au logis du Roy, Sa Majesté y estant, et encores en la Cour où la paillardise est publiquement et notoirement prattiquée entre les Dames, qui la tiennent pour vertu. Mais l'yssue et la facilité de la grace et de la remission qu'on obtinst Villequier sans aucune difficulté firent croire qu'il y avoit, en ce fait, un secret commandement ou tacite consentement du Roy, qui hayoit ceste Dame (encores qu'il en eust abuzé long temps, à ce qu'on disoit, par l'entremise de son mari, qui en estoit le maquereau) pour ung rapport qu'on lui avoit fait qu'elle avoit mesdit de Sa Majesté en plaine compagnie.
>
> Sur ceste mort tragique et estrange accident furent faits et divulgués plusieurs et diverses sortes de Tombeaux et Epitaphes [dont] Acte généreux pour une dame de son mestier.[1184]

Ce récit présente la cadre formel d'une histoire tragique dans les limites strictes du genre, à commencer par le choix de l'appellation du récit qui désigne directement le genre. Pierre de L'Estoile y intègre tous les composants essentiels jusqu'aux symboles de l'arme du crime (le poignard destiné à l'élimination d'un membre de la famille, selon Poli). En outre, les insertions du narrateur par des commentaires entre parenthèses sont également caractéristiques de l'histoire tragique, doublée des adjectifs traditionnels tels « tragicque » ou « estrange ». L'auteur apporte, enfin, sa « touche personnelle » en y intégrant l'humour de l'épitaphe finale.

L'extrait suivant témoigne de la grande proximité formelle entre les chroniques de Pierre de l'Estoile et les « canards sanglants » :

(Extrait 3) *Juillet 1578- Meurtre du Mignon Saint-Mesgrin-*

> Le lundi 21 juillet, S.Mesgrin, jeunne gentilhomme bourdelois, beau, riche et de bonne part, l'un des Mignons fraisés et frizés du Roy, sortant à onze heures du soir du chasteau du Louvre, où le Roy estoit, en la mesme rue du Louvre, vers la rue S. Honnoré, est chargé de coups de pistole, d'épée et de coustelas par vingt ou trente hommes incongneus qui le laisserent sur le pavé pour mort. Comme aussi mourust-il le jour enduivant et fut merveilles encore comme il peust tant vivre, estant atteint de trente-quatre ou trente-cinq coups mortels. (…)
>
> Cause de la mort de Saint-Mesgrin- De ce meurtre et assassinat n'en fut faite autre instance et poursuite, tout Mignon qu'il estoit : Sa Majesté estant bien advertie que le Duc de Guise l'avoit fait faire pour le bruit qu'avoit ce Mignon d'entretenir sa femme et que celui qui avoit fait le coup portoit la barbe et la contenance du Duc de Maïenne, son frere.
>
> Dire du Roi de Navarre sur ceste mort- Les nouvelles venues en Gascogne au Roy de Navarre, on dit qu'il dit ces mots : « Je sçai bon gré au Duc de Guise, mon cousin, de n'avoir peu souffrir qu'un mignon de couchette, comme Saint-Mesgrin, le fist coqu. C'est ainsi qu'il foudroit accoustrer tous ces austres petis galans de la Cour, qui se meslent d'approcher les Princesses pour les mugueter et leur faire l'amour.[1185]

[1184] L'Estoile, Pierre (de). Journal (morceaux choisis), extraits du *Journal de Henry III. Op.cit.*, p.28.
[1185] *Idem,* p.32.

Cette anecdote possède de nombreux traits caractéristiques du fait divers : le meurtre, la précision de la date et des circonstances. On retrouve également à travers une composition tri-partite du récit, les caractéristiques journalistiques de l'exposition des faits, suivis des suppositions quant aux causes, dont on connaît leur importance dans la structure logique du fait divers, et enfin les témoignages qui illustrent le propos et cautionnent la véracité du fait. En outre, on peut, de surcroît, juger le parti-pris à peine dissimulé du narrateur qui expose une description humoristique du Mignon, notamment avec la paronomase « fraisés » et « frizés », puis fait justifier l'acte par un « bon mot » d'Henri de Navarre, forcément opposé à la victime.

Juillet 1579-Histoire piteuse et prodigieuse.-

Ung capitaine qui suivoit les trouppes de Monsieur, estant logé chez un bon homme de village, qui le traictoit à tire larigot (comme l'on dit), fut assailli par ce garnement de lui donner une sienne fille en mariage, laquelle estoit de singulière beauté. Le bon homme, qui estoit contraint de lui faire un visage riant en mangeant son bien et en le lui volant lui dit gracieusement qu'il lui falloit une demoiselle et non pas sa fille, parce qu'elle n'estoit de sa qualité. La-dessus, ce malheureus, prenant une querelle d'Aleman, commence à prendre les plats, assiettes et escuelles qui estoient sur la table et les jette à la teste du de ce bon homme, qui n'eust rien plus expédient que de se sauver de vitesse en un lieu secret de son logis, où il ne fut sitot caché, que ce monstre avec aucuns de ses soldats, ne se jetassent sur ceste pauvre fille, laquelle il viola visiblement devant eux, qui lui tenoient forcement les jambes, bras et teste, en façon qu'elle ne peut resister à leur violence. Violée qu'elle fust, ce tigre la fist venir à table, lui jettant infinis brocards, ords et vilains, jusqu'à lui demander comment se portoient ses parties basses et c'elles ne lui cuisoient point. Lors ceste pauvre fille, regardant la constance de ce crocodil, comme elle vid qu'un soldat s'approchoit pour lui parler à l'aureille, et qu'il estoit atentif à ce que l'autre lui disoit, prist un grand cousteau qui estoit sur la table et lui planta dans l'estomac, de telle raideur qu'à l'instant mon capitaine tumba mort sur la place. Ce que ses soldats voians, prinrent ladite fille, et l'aiant attacchée à un arbre, l'harquebuzerent sur le champ. Dequoi les seingneurs et gentilshommes voisins esmus, assemblerent les communes ; et estant entrés dans le village où le fait avoit esté commis, trouvant ces voleurs de soldats qui troussoient bagage, les hacherent et taillerent en pieces. Voilà ce que les trouppes de Monsieur faisoient allantes en Flandres, et les jugements de Dieu menassant les testes des François d'une prochaine vengeance (comme il advint sitot apres) pour tant de meschancetés et barbares crualtés qu'ils commettoient de toutes parts.[1186]

Le titre du récit renvoie encore une fois directement au genre de l'histoire tragique. La dimension narrative est visiblement supérieure à l'anecdotique car le fait en

[1186] L'Estoile, Pierre (de). Journal (morceaux choisis), extraits du *Journal de Henry III. Op.cit.*, p.35-36.

soi n'a rien de spectaculaire, mais l'organisation des circonstances et l'enchainement narratif sont, eux remarquables. En effet, outre la dimension de « martyre » qui découle du personnage de la jeune fille, du fait que son corps est livré à toutes les exactions possibles, en partie à cause de la couardise de son père, c'est une « cascade » croissante d'actes violents et tragiques qui s'ensuivent : 1) dévastation de l'auberge, 2) viol de la jeune fille, 3) meurtre du capitaine, 4) exécution de la jeune fille par les soldats, 5) massacre des soldats par les villageois. Enfin, les commentaires du narrateur sur la politique conduite par la famille royale et ancrée dans un contexte précis, participent de l'originalité de l'auteur en tant que mémorialiste des rois. Mathilde Bernard constate également que *L'Estoile ne se contente pas de retranscrire les textes* […] *il expose l'action des Ligueurs dans des narrations.* […] *Cet événement confirme* [l'historien] *dans sa conviction que l'homme doit être éduqué en vue de contrôler ses passions*.[1187]

L'extrait suivant illustre la fureur du spectateur dans les exécutions. Plutôt que de rendre compte d'un contre-exemple du fait de l'excès de violence, l'auteur cautionne l'attitude car il reflète la liesse du peuple parisien uni dans la foi catholique.

Juing 1588- Les Foucaudes bruslées à Paris, pour la Religion.-

> Le mardi 28 juing, par sentence du Pévost de Paris, confirmée par arrest de la Cour, furent pendues et puis bruslées, en la place de Grève à Paris, deux sœurs parisiennes, filles de feu maistre Jaques Foucaud, quand il vivoit procureur au Parlement, comme Huguenotes et Hérétiques des plus obstinées et opiniastres. Partout, furent baillonnées quand on les mena au supplice ; lequel elles endurerent fort constamment, sans se vouloir jamais desdire : tellement qu'une des deux fut bruslée toute vive, par la fureur du peuple animé, qui coupa la corde avant qu'elle fut estranglée et la jetta dans le feu.[1188]

Le narrateur adopte, dans ce récit, les traits formels du fait divers notamment en ce qui concerne le phrasé lapidaire et l'acte singulier qui y est représenté. Il s'agit d'une exécution seule, parmi d'autres mais qui comporte des éléments remarquables comme le fait qu'il s'agît de filles de procureur et que le déchainement du peuple parisien très

[1187] Bernard, Mathilde. *Ecrire la peur à l'époque des guerres de Religion. Op.cit.*, p.306-307.
[1188] L'Estoile, Pierre de. Journal (morceaux choisis), extraits du *Journal de Henry III. Op.cit.*, p.53-54.

catholique en conduisit une à mourir brûlée vive. Par là-même, le narrateur intègre ce goût du macabre qui vise à effrayer le lecteur qui tenterait de s'écarter de la « vraye foy », cette portée moralisante étant typique de l'histoire tragique.

La dimension anecdotique du récit suivant est évidente : aucun recentrement sur un meurtre en particulier n'est évoqué, seule la description de la misère croissante est décrite avec soin et minutie, privilégiant le détail épouvantable.

> Aoust 1590-
>
> […] pendant ce temps, qui estoit de six jours avant la levée du siège de Paris, et jusques à la fin d'icelui, vous eussiez veu le pauvre peuple, qui commençoit à mourir à tas, manger les chiens morts tous cruds par les ruës ; autres mangeoient les trippes qu'on avait jettées dans le ruisseau, autres des rats et souris (…) et quelques-uns les os de la teste des chiens moulus (chose qui montroit une grande extrêmité) ; et estant la pluspart des asnes, chevaux, mulets mangés, on vendoit les peaux et cuirs des distes bestes cuites, dont les pauvres mangeaient avec fort bon appetit. De ce que j'escris, mes yeux en ont veu une bonne partie, et le reste m'a esté testifié par gens dignes de foi, et mesme par un pauvre bon homme que je nourissais durant ce temps, lequel pour un morceau de pain, me sçavoit dire tout ce qui advenoit de nouveau et de prodigieux dans la ville.
>
> Finablement, la nécessité croissant, deux ou trois jours devant la levée du siege, les Lansquenets, gens de soi barbares et inhumains, mourant de male rage de faim, commencèrent à chasser aux enfans comme aux chiens et en mangerent trois (…) Ce que tenant du commencement pour une fable, pource qu'il me sembloit que hoc erat atrocius vero, j'ai trouvé depuis que c'estoit vérité, confessé et tesmoigné par la propre bouche des Lansquenets.[1189]

Bien que la logique argumentative de cette anecdote soit implacable, c'est la spontanéité stylistique qui semble l'emporter. Le récit progresse pourtant vers l'abominable au moyen du connecteur logique « finablement » qui présente l'horreur absolue dans un ultime paragraphe avec l'évocation du cannibalisme qui représente le point d'acmé du récit. Les images sont fortes et intègrent le procédé de l'hypotypose, en présentant l'horreur dans sa réalité la plus nue au lecteur. Ceci s'accompagne, par effet de conséquence, d'une volonté de se justifier qui est recherchée et qui se concrétise par un appel à des cautions extérieures, que le narrateur sent le besoin de solliciter tant l'acte évoqué est invraisemblable. Il pourrait, en effet, mettre en péril la véracité de son œuvre que l'on pourrait taxer de fable. Il ne faut pas s'y tromper, ce n'est pas la politique d'Henri IV qui est visée, ici, ni même l'état de siège, mais les mœurs barbares

[1189] L'Estoile, Pierre de. Journal (morceaux choisis), extraits du *Journal de Henry III. Op.cit.,* p.60-61.

des Lansquenets, ce qui projette immédiatement le récit dans l'anecdotique du fait divers. On peut alors dire que le tragique de l'histoire renvoie irrémédiablement à celui de l'Histoire dont Pierre de L'Estoile nous fait le triste portrait.

Au terme de cette parenthèse consacrée à l'œuvre de Pierre de l'Estoile, nous pouvons observer un grand nombre de similitudes formelles entre ses Journaux et les genres de l'histoire tragique et du canard sanglant mais aussi des points de divergence fondamentaux tels que la précision de la date propre au genre du journal, les titres lapidaires voire absents qui n'ont pas du tout la même fonction que dans les genres du corpus, mais aussi la présence de l'humour, caractéristique de l'auteur, absent des deux genres tragiques du fait de leur vocation à corriger les vices en effrayant le lecteur.

La diversité des faits racontés tant ironiques que tragiques et le plus souvent anecdotiques font des *Registres journaux* de Pierre de l'Estoile une « œuvre meslée » qui se positionne assez précisément au croisement des deux genres de notre corpus en adoptant les procédés des deux, comme nous l'avons vu. Aussi, comme le constate Gilbert Schrenck, c'est bien de *l'effondrement du rêve humaniste miné chaque jour par le poids des calamités publiques et de la délinquance morale, faute d'un monarque* [Henri III] *à la hauteur de ses tâches qui lui incombent* qu'il est question, mais également de *témoigner de ce naufrage universel des valeurs fondatrices des grandes monarchies, de comprendre les raisons de leur naissance et de leur désastre.*[1190] Néanmoins, nous ne pouvons affirmer que cette œuvre est essentiellement « tragique » dans la mesure où c'est davantage le tragique quotidien qui semble l'objet de la quête, que la volonté de faire du tragique à partir du quotidien, comme c'est le cas pour l'histoire tragique et le canard sanglant.

Aboutissement du canard sanglant ou point de départ de l'histoire tragique l'œuvre de Pierre de l'Estoile est un exemple saillant de croisement générique entre la littérature anecdotique, historique et morale. Elle semble articuler ces mêmes principes qui composent tant l'histoire tragique que le canard sanglant et illustre remarquablement le goût de l'époque pour le « spectaculaire quotidien ».

[1190] Schrenck, Gilbert. « Pierre de l'Estoile, *En premières lignes…*, la poétique du seuil dans le *registre-journal du règne de Henri III* ». *Op.cit.*, p.499.

B) Alexandre Sylvain Van den Bussche et les épitomes judiciaires

1) Origines et motivations de l'œuvre

La mise en perspective des œuvres de notre corpus avec l'œuvre majeure de celui qui était appelé « le Sylvain des Flandres »: *Epitomes de cent histoires tragiques*, parus en 1581, est particulièrement intéressante dans la mesure où celui-ci reprend une forme littéraire brève : l'épitome ou « épitomé », qui, malgré le choix de sujets et « cas judiciaires » antiques ou bibliques, a le mérite de réunir les principales sources d'intérêt littéraires et esthétiques de la fin du XVIe siècle. Auteur polygraphe particulièrement apprécié par la reine Elizabeth, douairière de France, pour ses *Cinquante aenigmes françoises* qui paraissent également en 1581, cet écrivain est aussi un poète reconnu puisqu'il compose des anagrammes en l'honneur d'Henri III, de Catherine de Médicis et de la famille royale : *Poèmes et anagrammes composez des lettres du nom du roy et des roynes, ensemble de plusieurs princes et gentilshommes et dames de France,* mais ce sont les *Plaidoyers historiques* qui lui assurent la notoriété. Pleinement ancré dans les tourments de son époque, Alexandre Sylvain Van den Bussche ne manque pas, pourtant, de rappeler l'influence d'auteurs latins dans son œuvre sollicitant Thucydide ou Tite-Live pour ses arguments, mais aussi Valère Maxime dont le *Dictorum et factorum memorabilium tam romanorum quam externorum collectanea* connaît de nombreuses rééditions aux XVe et XVIe siècles, œuvre reprise et traduite notamment par Robert de Valle en 1525, sous le nom du *Floralier, recueil et épithome des hystoires, dits et sentences du grand Valère* etc. à qui il emprunte le terme. Signifiant «abrégé » en grec ancien, issus de deux mots : *ἐπι* = « sur » et *τομε* = « section », le choix de cette *brève forme littéraire qui met en évidence les contradictions humaines et les soumet à une plaidoirie, habilement mise en forme par l'auteur* [1191], n'est pas sans plaire à l'homme du XVIe siècle et se rapproche en cela des histoires tragiques dans la mesure où l'auteur

[1191] Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.* p.72.

actualise des cas exemplaires capables d'entraîner le lecteur à la vertu[1192] grâce, notamment, à l'intérêt pédagogique des cas présentés.

2) Structure de l'épitome

Afin de visualiser les différentes étapes structurelles de ce genre rhétorique peu connu nous en proposons un exemple représentatif issu du recueil de Van den Bussche[1193] :

EPITOME 61

De deux filles violées dont l'une demande la mort du violateur et l'autre le veut pour mari[1194]

La loi permet qu'une fille violée peut choisir ou la mort du violateur ou le prendre pour mari.

Sur quoi advint qu'un homme viole deux filles en une même nuit tellement que [le] lendemain l'une demande qu'il meure et l'autre le veut pour mari, dont celle qui demande la mort dit ainsi :

« Qui voit jamais aucun se sauver de la punition d'un crime par le moyen d'un autre crime plus grand, car si le péché est fragilité humaine, la continuation en péché est obstination diabolique ; l'une, outragée, l'accuse, l'autre le défend. Vengez-nous, ô Juges ! [Que] la sévérité de la discipline soit redoublée puisque le crime est double. Déjà le peuple tacitement le demande, car non seulement il en a forcé une violé deux, mais moi seule suis violée de deux, à savoir de lui et d'elle qui le veut garder de mourir. Faut-il laisser vivre un qui mérite de mourir deux fois ? S'il n'eût mérité qu'une seule mort, il ne serait plus vif car personne ne l'eût défendu. Mais cette femme veut, à notre honte, vérifier le proverbe que les hommes nous imposent disant que les femmes ont un esprit contredisant et qu'elles choisissent toujours le pire. Si tu eusses été la première violée, je ne sais si tu le demanderais pour mari. Finalement, tu ne peux demander rien davantage en sa faveur sinon de n'être privée de choix, mais aussi ne peux-tu faire que le mien se perde : tu peux choisir qu'il ne meure point pour la

---

[1192] Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.* p.72.
[1193] Van den Bussche, Alexandre-Sylvain. *Epitome de cent histoires tragiques* (1581), dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle).Op.cit.*, « épitome 61 », p.90-91.
[1194] La spécificité du viol au regard de la loi est étudié au chapitre III.B.2.d. Nous y signalons que si le viol est puni (très sévèrement sur les mineurs), la solution du mariage entre les deux personnes concernées est préférée par la famille de la victime afin d'étouffer le scandale. Cette mise en perspective dans l'épitôme a le mérite de présenter deux positions usuelles et opposées à partir un crime très répandu.

faute commise en toi, mais tu ne peux commander qu'il ne meure point pour le crime qu'il a commis contre moi. Puisque je suis la première injuriée, [que] soit accompli ce que je demande, et puis tu l'épouseras si tu veux. »

Réponse

« Tu dis que tu es la première in juriée, je l'ignore, et [je] dis que c'est moi, ou si je suis la dernière, je suis la plus intéressée, car ce qu'il a fait à toi se peut excuser sur l'amour ou la nécessité, mais en mon endroit ne se peut nommer qu'insolence, malice ou mépris vu que son ardeur plus grande était passée. Néanmoins, considérant que la clémence est plus naturelle à notre sexe [que] la cruauté, je dis que, [là] où les prééminences ou prétentions sont de force égale, que la plus humaine doit être préférée à la plus rigoureuse ; et si vous m'alléguez les exemples de Lucrèce et Virginia, je vous alléguerai les Sabines et autres non moins honnêtes, mais plus discrètes et en plus grand nombre desquelles est venu plus grand bien, témoins tant de Romains dignes qui en sont provenus. Sa mort ne peut servir que d'éterniser la mémoire de notre honte, par la vengeance publique ou secrète de ses parents. Jamais mort d'homme ne fait bien à femme.

Conclusion : s'il te semble que ton honneur mérite de lui faire perdre la vie, je réponds que le mien n'est indigne de lui la sauver, et crois que les juges diront que mon opinion est plus juste que la vôtre. »

Ainsi, l'épitome supporte une structure formelle stable répondant à des critères de démonstration, de morale et juridique :

> La première, minimaliste et d'un ton neutre, présente les faits -qui sont les personnages, que leur est-il arrivé, quel est le motif de leur conflit- la deuxième est la première plaidoirie, et la troisième est la seconde plaidoirie. Par cela le lecteur est exactement mis dans la situation du public assistant à un procès : rappel des faits suivi de l'échange de plaidoirie. Il n'y a pas de jugement, pas de conclusion sur l'opinion d'une éventuelle cour, aucun épilogue.[1195]

Cette synthèse, qui comme il se doit se veut généraliste, et bien que pertinente pour la plupart des cas, peut, toutefois, être nuancée et complétée en certains points, d'autant que seuls sept épitomes sur les cent du recueil sont proposés à l'étude même

[1195] Biet Christian dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.,* p.73.

s'ils ont été choisis par l'auteur pour leur critère représentatif. De plus, il est intéressant de confronter ce genre transversal avec les histoires tragiques à proprement parler et les « canards sanglants » afin d'en éprouver les différents points formels convergents ou spécifiques aux épitomes. Chaque épitome est ainsi numéroté et possède un titre, dont la structure se rapproche stylistiquement de ceux proposés par Rosset[1196], mais possèdent, en outre, une certaine de forme de concision sans atteindre, toutefois la brièveté des titres camusiens. On peut ainsi relever: *de deux filles violées, dont l'une demande la mort du violateur et l'autre le veut pour mari* (épitome 61) ; *De celui qui ayant recueilli et nourri des petits orphelins inconnus, les mutile des membres pour mendier avec eux* (épitome 86). On note que, dès le titre, apparaît la dimension polémique du « cas », dans une binarité qui traduit déjà l'affrontement des deux argumentaires, mais de façon induite : il s'agit du premier éveil de conscience pour le lecteur. La première phase, que l'on peut assimiler à un exorde, correspond à un paragraphe de une à trois phrases (mis en exergue ou non par un retour à la ligne). Comme le souligne Christian Biet, *le ton est neutre et le présent de vérité générale est employé pour statuer de l'état de la loi* sur un « cas » donné. Les termes liminaires sont le plus souvent : *la loi dit que…*, *la loi défend que…*, *la loi permet…* créant ainsi une amorce au procès. La dépersonnalisation des actants, illustrant par là-même la notion d'étude de « cas » théoriques face à une situation donnée, se traduit par une répartition en catégories : la jeune fille, le fils, la mère, l'orphelin, etc. et intégrés dans des contextes tragiques qui sont ceux du fait divers : la jeune fille violée, l'homme sans main, le fils qui tue sa mère, le chirurgien qui ausculte à vif etc. La dépersonnalisation est poussée grammaticalement, dans le titre, jusqu'à la dénomination du personnage par un pronom démonstratif du type « celui qui », « celle qui », (épitomes 60-66).

Il semble intéressant de nuancer cette première phase que Christian Biet rassemble sous les termes : *minimaliste et d'un ton neutre, présente les faits -qui sont les personnages, que leur est-il arrivé, quel est le motif de leur conflit*[1197]En effet, nous y voyons une étape indépendante, au sein de celle-ci amorcée par la tournure impersonnelle « il advint » et sa variante « sur quoi advint » qui amorcent la narration des faits présentée de manière succincte, quelques lignes tout au plus : *Sur quoi advient*

[1196] Voir chap. II.A.1.b. de cette étude.
[1197] Biet Christian dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.,* p.73.

qu'un homme viole deux filles en une même nuit tellement que [le] lendemain l'une demande qu'il meure et l'autre le veut pour mari (épitome 61). Le ton est également neutre et l'anecdote est intégrée dans une temporalité assez trouble : en effet, la nature caricaturale de l'histoire racontée et sa dimension d'*exemplum* fortement décontextualisée, illustrant un *cas d'école*[1198], ancrerait ce présent dans une valeur de vérité générale. Pourtant, la présence d'un ancrage certain dans le temps du récit : *il advint, le lendemain* etc. évacue cette possibilité ; le lecteur ne possède pas un indice qui puisse déterminer l'époque de l'anecdote (temps réel), fait de style qui écarte l'épitome du fait divers sur ce point ; de plus, la seule présence d'une temporalité au présent écarte également le présent de narration qui ferait surgir un événement d'un contexte au passé. Le présent d'énonciation, par son immédiateté retranscrite est également exclu. Ainsi, ce brouillard temporel semble traduire le croisement générique entre l'impersonnalité du discours de loi, la narration propre au récit bref mais aussi les aspects itératif et achronique de l'*exemplum*. Proportionnellement, ces deux premières étapes occupent environ 1/5 du récit, et occupent une place secondaire par rapport à la vraie plaidoirie que constituent les deux étapes suivantes.

La troisième phase correspond à la première plaidoirie et invite indifféremment soit un personnage soit un magistrat à dévoiler ses arguments. La concaténation des deux phases se présente le plus souvent par l'introduction du discours direct dans la narration ouvrant réellement l'audition du procès : « Le demandeur appelant devant la Seigneurie de Berne, dit : *Messieurs, je vous supplie de considérer…* » ; « le chirurgien confessa le fait, disant : *Il est vrai, ô juste juge…* » (épitome 81) ; « et dit l'accusateur ainsi : *Hélas ! Combien sont misérables ces enfants…* » (épitome 86) etc. L'expression est vive et renvoie à la dimension théâtrale du procès qui s'effectue face au lecteur-spectateur. Le plaignant dévoile alors dans un paragraphe qui occupe les 2/5 du discours les arguments qui apparaissent comme les plus « évidents » à l'esprit du lecteur. Ceci n'est bien évidemment qu'un leurre rhétorique qui a pour but de faire surgir une vérité bien plus éclatante dans un quatrième et dernier paragraphe.

Celui-ci est fortement démarqué typographiquement du reste du discours ce qui tend ainsi à le mettre en valeur, en plus de la position finale dans l'argumentation, qui a

[1198] Terme de Christian Biet, *Op.cit.,* p.73.

valeur de crédit puisque c'est le dernier propos que le lecteur garde à l'esprit. En outre, celui-ci est amorcé par l'intitulé : *Réponse* dans la plupart des cas mais présente également des variantes stylistiques: *Fort notable réponse du fils* (épitome 60) ; *Réponse du procureur général* (épitome 81) ; *Réponse du mendiant* (épitome 86) etc. Il s'agit également d'un paragraphe exprimé au discours direct correspondant à la plaidoirie de la partie adverse (dans la logique de l'argumentaire *pro et contra*). L'intensité argumentative y est davantage prégnante que dans le premier discours. Pour l'auteur, il s'agit réellement de « convaincre » et d'illustrer la morale qu'il souhaite exposer. Aussi, la démonstration répond à des critères argumentatifs très stricts, visibles par le nombre important de connecteurs logiques et le soin pris dans la concaténation des arguments et la suite logique de la pensée: *je confesse…je ne récuse…afin que…La loi dit que…pourquoi me voulez-vous couper…Vu que ce serait plus contrevenir…Aussi, si je n'eusse eu cette occasion* etc. (épitome 6). En ce point, la différence est notable avec les histoires tragiques et les « canards sanglants » qui s'illustrent avant tout comme des récits au sein desquels la narration est privilégiée par rapport au discours démonstratif qui s'illustre dans la morale, celle-ci cherchant le plus souvent, comme nous l'avons constaté, à persuader (grâce aux procédés de l'aposiopèse ou de l'adresse au lecteur) plutôt qu'à convaincre. Enfin, alors que les histoires tragiques se concluent systématiquement par la « condamnation-spectacle » du ou des coupables, les épitomes de Van den Bussche s'en dispensent, le « spectacle » se situant visiblement dans l'intensité de l'affrontement argumentatif des étapes 2 et 3. Aussi, Christian Biet, dans sa préface sur le recueil, déclare : *Il n'y a pas de jugement, pas de conclusion sur l'opinion d'une éventuelle cour, aucun épilogue*[1199]. Si, effectivement, le procès s'achève sur le seul discours de la partie adverse, certains épitomes signalent soit typographiquement (par un décrochage à la ligne couplé d'un connecteur logique conclusif de type : *aussi, donc* etc., soit expressément, ce qui s'apparente à une conclusion morale exprimée par le personnage mais qui laisse entendre de façon significative la voix du narrateur et traduisant ainsi la pluralité des voix et l'importante dimension polyphonique du discours : *Conclusion : s'il te semble que ton honneur mérite de lui faire perdre la vie, je réponds que le mien n'est indigne de lui la sauver, et je crois que les juges diront que mon opinion est plus juste que le vôtre* (épitome 61) ;

[1199]Biet Christian dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.,* p.73.

Conclusion, souverain Juge, et vous Sénateurs illustres, je confie tant de votre prudence… (épitome 81). Dès lors, comme le nomme Dianne Dutton dans son article consacré au genre du plaidoyer au XVIIe siècle : *le Juste comme valeur transcendantale sera atteint non pas dans l'objectivité mais dans la réunion de multiples subjectivités*[1200] pourtant, on ne peut s'empêcher de constater que la dernière voie est clairement mise en exergue et constitue ce que l'on pourrait appeler le *concetto* du discours qui oriente clairement le jugement du lecteur.

3) Convergences génériques et spécificités

Genre esthétique hybride, les *Epitomes* de Van den Bussche sont traversés par diverses influences génériques, nourries tant par le potentiel littéraire de ce type discours que par le rayonnement du baroque à cette époque. Nous avons, en effet, constaté le goût prononcé de l'auteur des *Cinquante aenigmes françoises* pour le mystère et les devinettes. On retrouve cette particularité dans la démonstration-même de l'*exempla* qui présente un piège pour le lecteur et un dilemme pour sa conscience. Si la vérité doit éclater aux yeux du lecteur lors du second discours, l'auteur lui présente de prime abord une fausse piste, un écueil moral, conduisant le premier plaideur à une condamnation immédiate et aveugle du second. Ce procédé s'inspire directement des principes baroques jouant sur l'illusion et l'apparence d'une clairvoyance démonstrative mais qui ne recèle une autre facette plus pertinente encore. Amorçant la pratique des jeux d'esprit et autres divertissements en vogue dans les salons du début du XVIIe, mais également fortement ancré dans le XVIe siècle avec l'influence des dialogues philosophiques et de la *disputatio* à la Renaissance[1201], Alexandre Van den Bussche fait de la scène du procès un jeu divertissant et spirituel, témoignage d'un esprit brillant.

Par ailleurs, le genre de l'Histoire que nous avons pu confronter aux histoires tragiques, n'est pas étranger aux épitomes et les rapproche donc des récits sanglants

---

[1200] Dutton, Dianne. *Le plaidoyer de l'âge classique : Olivier Patru, Antoine Le Maistre et Claude Gaultier*. Paris : L'Harmattan, 2007, p.297.

[1201] Voir à ce sujet l'article de Béatrice Périgot : «Dialectique et littérature : les avatars de la dispute à la Renaissance », *L'information littéraire*, 2001-2003, 53, p.15-18 et L'article de Véronique Zaercher : « Entre dispute et conciliation : stratégies et figures du *consensus* dans le dialogue de la seconde moitié du XVIe siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2001-5, vol. 101, p.1331-1348.

mais sous un angle différent puisque les histoires tragiques ont une véritable prétention de rapprochement génériques avec le genre de Tite-Live, même si nous avons vu qu'il n'était qu'un prétexte à anoblissement générique, alors que Van den Bussche n'y puise que ses antiques exemples de cas, lorsque ceux-ci ne sont pas empruntés à de vieilles légendes gantoises (épitomes 2, 80 et 94), de nouvelles italiennes ou de faits divers, ce qui lui permet de s'exercer sur différents sujets théoriques tout en interrogeant la conscience du lecteur, mais permet somme toute de le faire réfléchir, avant de juger, sur les multiples interprétations d'un cas dont la sanction paraît de prime abord, évidente. Les exemples antiques ou bibliques semblent fournir à l'auteur une variété et un terrain de *disputatio* très favorable à ses exercices d'élocution et de rhétorique. Aussi, contrairement, aux histoires tragiques et encore plus aux « canards sanglants » qui puisent principalement leurs sources dans l'actualité récente de l'époque, les *Epitomes* de Van den Bussche « recycle[nt] le corpus antique, propose et actualise des cas exemplaires capables d'entraîner le lecteur à la vertu » ; comme le précise Christian Biet : *Il est certain que Van den Bussche a repris une brève forme littéraire qui met en évidence les contradictions humaines et les soumet à une plaidoirie habilement mise en forme par l'auteur.*[1202]

En outre, dans sa dimension formelle, l'épitome présente des aspects évidents de théâtralité, comme en témoigne la mise en spectacle du débat avec l'intervention réglée des « acteurs » du procès. Le lecteur se trouve, en outre, dans la situation d'un public assistant à un procès : la recréation du lieu scénique est ainsi spatialement complète. L'expression des deux arguments au discours direct confère une oralité certaine au genre et place également le lecteurdans une situation de spectateur. Dès lors, les conditions d'un véritable « lieu » de procès tentent d'être au mieux recrées. Le défi de l'auteur consiste ainsi, à conjuguer un discours rationnel avec une esthétique narrative et ludique. Dianne Dutton, déclare à propos des correspondances entre ce genre et le théâtre que :

> Par la représentation, nous arrivons à l'aspect mimétique de la plaidoirie et du procès. Le parquet est une scène sur laquelle jouent les avocats, dans une salle d'audience qui contient des

[1202] Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants. Op.cit.*, p.72.

> spectateurs et des juges. Le plaidoyer, comme le texte d'une pièce de théâtre, doit être prononcé pour atteindre sa réalisation complète. Par l'actio, la plaidoirie devient spectacle dramatique et l'avocat plaidant acteur. C'est au moment de prononcer son discours, la partie dramatique et la plus forte de l'éloquence, que l'avocat peut le plus influencer les émotions des juges et persuader son auditoire. Le public au XVIIe siècle reconnaît l'énorme intérêt et le plaisir du spectacle des plaidoiries.[1203]

En effet, ce sont bien de récits de plaidoiries qui se cachent derrière les *Epitomes* de Van den Bussche. Alors que dès la fin du XVIe siècle, les grands avocats commencent à faire publier leurs plaidoyers, cette pratique devient habituelle au XVIIe siècle et *le public lit avidement les plaidoyers comme on lirait un journal, une histoire ou une nouvelle.*[1204] Le mode de lecture et l'engouement suscité par ce type de discours semblent donc similaires avec les récits de notre corpus. Pourtant, on notera que dans les principes fondamentaux, les histoires tragiques ont été conçues pour divertir et moraliser alors que les plaidoyers sont, au fondement, un rapport judiciaire publié d'un jugement à la cour dans lequel le lecteur a trouvé un intérêt plaisant. C'est pourquoi, comme le remarque Dianne Dutton : *les avocats s'empressent de donner essor à leurs intentions artistiques, et de l'autre, l'horizon d'attente du public permet à celui-ci de recevoir les plaidoyers en tant que discours et textes esthétiques.*[1205] Les rapports entre le droit et la littérature y sont exposés et mettent en valeur la transversalité du genre dans cette présentation:

> Le plaidoyer se caractérise par un mélange ingénieux de mimèsis et de diégesis.[1206]L'avocat représente son client et son histoire dans un spectacle qui est le procès devant le tribunal et l'avocat raconte l'histoire de son client pour le tribunal et pour le public de lecteurs. Il y a au moins deux mouvements esthétiques dans ce processus : celui d'un écrivain et celui d'un acteur. Il s'ensuit que l'avocat est doublement artiste et le plaidoyer est doublement un genre esthétique.[1207]

[1203] Dutton, Dianne. *Le plaidoyer de l'âge classique : Olivier Patru, Antoine Le Maistre et Claude Gaultier. Op.cit.*

[1204] Munier-Jolain, Jacques. *La plaidoirie dans la langue française : cours libre professé à Sorbonne.* Université de Harvard : Chevalier-Marescq, 1900, Tome 1, p.33.

[1205] Dutton, Dianne. *Le plaidoyer de l'âge classique. Op.cit.*, p.14.

[1206] Les termes sont employés dans leur sens aristotélicien d' « imitation » ou de « représentation » en tant qu'arts représentant une action, et « narration », pour les arts racontant une action (*Poétique I*, 1447a) tout en prenant compte des nuances apportés par les définitions de Platon dans *La République* et G.Genette dans *Figures III*.

[1207] Dutton, Dianne. *Le plaidoyer de l'âge classique. Op.cit.,* p.14-15.

La construction littéraire du genre s'effectue également par la création d'un héros ou d'un anti-héros. Chaque avocat, par son discours de défense, tente, effectivement, de faire de son client le héros de l'histoire. Courtisé par un lectorat avide d'une littérature brève, ludique et proche du quotidien, le plaidoyer devient alors le lieu d'une expérimentation esthétique aux prétentions littéraires et stylistiques à laquelle les avocats-orateurs s'adonnent ; à partir d'une forme simple, reposant sur une structure binaire et s'illustrant comme *un discours constitué autour de deux pôles sémantiques opposés.*[1208] Comme le constate Dianne Dutton :

> Ils [les avocats] prêtent à la composition de leurs récits et oraisons professionnels, une attention assidue à la langue, au style et aux formes d'expression. Les avocats contribuent, comme les traducteurs, à la réaffirmation de la capacité esthétique de la prose. A cette époque, le plaidoyer tente donc non seulement de persuader les juges de la justesse de la cause, mais aussi de les captiver par une narration bien menée, par de belles tournures de phrases, par des figures à la fois poétiques et rhétoriques, par des arguments ingénieux, bref, à leur plaire tout comme les avocats voulaient plaire aux spectateurs de la salle.[1209]

Ainsi, l'art de l'*elocutio* semble prendre l'avantage face à une forme d'intégrité morale relative à la force des arguments. Le critique constate que dans notre culture, la rhétorique serait hermétique à la poétique, c'est-à-dire que les démonstrations les plus justes ne s'accommodent pas d'effets esthétiques ; dilemme qui renvoie invariablement au conflit entre fond et forme. La question de la séduction par la forme interroge directement notre corpus : en effet, que reste-t-il des conseils moraux de l'auteur une fois le plaisir du texte passé ? Les grands procès d'aujourd'hui ont conservé ce même principe qui fait que les avocats charismatiques dont le discours est particulièrement éloquent ont davantage d'atouts pour réussir à convaincre juges et jurés. En effet, la plaidoirie, est jeu de pouvoir s'obtenant par la séduction ; séduction issue par le verbe, celui qui envoûte. Les *Epitomes* de Van den Bussche traduisent cet état de fait du langage enchanteur par ses effets de style mais aussi convaincant par l'organisation pertinente des arguments. La conscience du pouvoir des mots, de la littérature et son impact sur la politique et la justice est en plein essor en ce début de XVIIe siècle.

[1208] Dutton, Dianne. *Le plaidoyer de l'âge classique. Op.cit.,* p.294.
[1209] *Idem,* p.13.

La portée réelle du récit reste à interroger. Comme les récits sanglants de notre corpus, les plaidoiries de l'auteur flamand se terminent *in abrupto*, par le discours du dernier avocat. Si l'opinion de l'auteur sur le cas présenté est dissimulée, comme nous l'avons vu, dans ce dernier discours, plus pertinent que celui qui le précède, on ne peut pourtant que constater l'absence de clausule explicite dans les *Epitomes,* là où le lecteur attendrait le verdict du jugement, au même titre que l'exécution du coupable est présente dans les récits sanglants. Ce suspens du procès n'est, en réalité, qu'une stratégie narrative pour laisser le lecteur songeur sur la portée des arguments et sur la teneur de son jugement. Ce petit jeu est évidemment biaisé puisque tout a été mis en œuvre pour que le lecteur se laisse abuser par la condamnation facile du coupable, puis que celui-ci se remette en question. Aussi, la dimension « interactive », entre la fausse *disputatio* et le lecteur, apparaît comme une pédagogie plus active que la litanie morale présente dans les histoires tragiques et les « canards sanglants ». Alors que dans les épitomes le plaisir du lecteur se situe dans le goût des arguments et le jeu du procès-spectacle, dans les histoires tragiques et les « canards sanglants », le plaisir du lecteur se situe dans la représentation transgressive de situations crues. L'esthétique baroque apparaît ainsi au fondement du procédé qui illusionne le lecteur et joue sur les apparences souvent trompeuses ; ainsi pourrait-on parler d' « illusion pédagogique ». En effet, un double problème semble affecter le genre : de quel intérêt pédagogique le lecteur peut-il encore bénéficier une fois le fonctionnement du genre décelé ? Entendons par là, une fois que le lecteur a compris que la « solution raisonnable» se situe dans l'argument du second avocat, et quel plaisir en tirer s'il n'y a plus d'effet de surprise ? Cette problématique s'applique également aux histoires tragiques et aux « canards sanglants » dont l'issue fatale est inévitable et acquise par le lecteur avant qu'il n'entreprenne la lecture. Il semblerait que le plaisir de la lecture soit ailleurs que dans le suspense[1210], dans les deux genres : dans les œuvres de notre corpus, c'est la description du meurtre et la situation de violence paroxystique qu'il entraîne qui est attendue, alors que dans les *Epitomes* : c'est le goût du débat et l'originalité des arguments sollicités par l'avocat qui sont appréciés du lecteur. C'est pourquoi, on constate que les récits sanglants font le choix d'un ancrage narratif alors qu'il serait davantage discursif au sein des *Epitomes*. Ainsi, on peut également évoquer la pratique de la « lecture guidée »

[1210] Voir chap. I.C.1.a. de cette etude.

pour les *Epitômes* dans la mesure où l'auteur oriente son récit vers la démonstration qui est la plus conforme à la morale, d'où un sentiment de fausse liberté dans le jugement final. Dès lors, une fois le second argument exposé, celui renversant la première évidence, et lieu de surprise, il est temps pour le lecteur de tirer les leçons et de faire face à ses instincts qui l'auraient conduit en toute logique à adopter le point de vue du premier argument, c'est à dire celui suggérant un châtiment immédiat du coupable. La leçon est ainsi prise en compte dans la mesure où le lecteur peut se trouver mal à l'aise face au jugement qu'il pensait être le plus juste de prime abord.

Ainsi, dans la mise en rapport entre les histoires tragiques, les « canards sanglants » et les *Epitomes* d'Alexandre Sylvain Van den Bussche, il semblerait que le choix des anecdotes traitées semble partagé, notamment dans la sollicitation de cas « extrêmes ». Toutefois, le recours aux situations de dilemmes ou aux cas pédagogiquement intéressants sont privilégiés au sein des *Epitomes* qui mettent l'accent sur la « démonstration » aux dépens de la « description ». C'est au sein du schéma narratif que l'on perçoit mieux la correspondance entre les récits sanglants et les œuvres de Van den Bussche puisque les *Epitomes* pourraient illustrer l'étape du jugement des coupables, faisant défaut dans les histoires tragiques. En effet, leur étude nous a montré que dans la majorité des cas, l'exécution des coupables en place publique fait immédiatement suite à la scène de tuerie. La scène du jugement n'est donc quasiment jamais représentée dans les récits sanglants car la pédagogie de ces récits semble reposer sur un principe différent, celui de la monstration de la faute et de la punition immédiate des coupables ; ceci dans le seul but d'inquiéter le lecteur sur le châtiment qui l'attend au cas où il serait tenté de reproduire ces actions. Sans laisser la place à une quelconque alternative ou échappatoire, il s'agit en quelque sorte d'une « pédagogie de la terreur ». Les *Epitomes*, dans le goût du débat judiciaire et du discours délibératif privilégient, au contraire, la réflexion face à une faute commise en donnant une fausse impression de libre arbitre au lecteur. En effet, l'analyse de l'argumentation prouve que l'auteur conduit inévitablement le lecteur vers le point de vue qu'il établit comme le plus juste lors du second argument. L'alternative de jugement est certes proposée, mais présentée de telle sorte que finalement, le lecteur n'a pas le choix. Ainsi, la pédagogie de la morale apparaît plus subtile dans ces scènes de procès, dans la mesure où il s'agit d'un pur jeu rhétorique. Celles-ci apparaissent peut-être davantage révélatrices de l'esthétique propre au siècle qui vit naître le dilemme « cornélien ».

CONCLUSION

PERSPECTIVES

Les situations de crise historiques ou politiques ont toujours produit une littérature paroxystique extrêmement intéressante, révélatrice des mentalités d'une époque, mais déployant également une dimension stylistique tout à fait particulière et personelle. Les histoires tragiques et les « canards sanglants » ne font pas exception et nous livrent simultanément l'expression d'une apologétique, d'un outil politique et d'une esthétique sur une période d'environ quatre-vingts ans.

Les travaux élaborés jusqu'alors nous ont montré que l'histoire tragique est un genre littéraire irréductible qui a mis en échec les cloisonnements formels stricts et univoques du fait d'une constitution essentiellement hybride. En effet, ses sources génériques puisent dans la nouvelle, l'histoire de loi, la tragédie antique et humaniste, le fait divers. En outre, ses thèmes connaissent des influences toutes aussi diverses telles que le roman sentimental, la mythologie antique mais aussi les anecdotes sanglantes du quotidien. Ainsi, la représentation du « tragique quotidien », pour reprendre l'expression de Maeterlinck, nous est apparue comme un des points de convergence esthétique les plus frappants avec le genre du « canard sanglant » qui s'illustre à la même époque et dont la fortune éditoriale a de quoi faire rougir la modeste critique dont il a bénéficié. L'enrichissement mutuel qui s'est opéré entre ces deux genres, tant idéologique que formel, nécessitait une étude conjointe, trop souvent négligée à ce jour, mettant en regard les convergences stylistiques d'une littérature de l'épouvantable regroupant faits sanglants mais aussi catastrophes et monstres, intégrée au grand mouvement historique de la Contre-Réforme. Ainsi, nous n'avons pas souhaité partir d'une posture naïve consistant à étudier isolément deux genres et, aux vues des résultats, conclure à leur convergence générique, mais plutôt de partir du postulat d'une convergence générique établie par des signes internes et externes aux récits et d'en éprouver les effets afin de mieux mettre en évidence les coïncidences et les contrastes.

Œuvres de propagande et outils militants de communication religieuse, le plaisir de la lecture frivole, que les auteurs estiment « coupable », devient son propre outil de guerre par rapport à l'instruction morale, comme on le voit dans l'œuvre de Jean-Pierre Camus qui use expressément des attraits du roman pour séduire le lecteur et le conduire dans son système de pensée nourri par « l'urgence morale » ressentie à l'époque. Cette stratégie de leurre est apparue active sur l'ensemble des œuvres de notre corpus qui ont

su développer un intérêt formel majeur pour atténuer la rigueur de la leçon qui se présente comme un obstacle très net à la fluidité de la narration si caractéristique de ces récits.

C'est pourquoi, il nous a semblé fructueux de restituer à cet espace littéraire qui s'étend de 1559 (date du premier recueil d'histoires tragiques de Boaistuau) à 1644 (date des *Rencontres* funestes, dernier recueil de J.-P.Camus), une unité poétique du récit épouvantable à cette époque, riche de son intersécularité, et qui se justifie par une adhésion formelle remarquable entre histoire tragique et « canard sanglant ». Nous allons le restituer dans les grandes lignes et ouvrir le propos à partir des résultats obtenus. Nous nous sommes efforcés de toujours veiller à étudier le « canard sanglant » et l'histoire tragique dans un regard réciproque. Lorsque ces genres ont fait l'objet d'analyses autonomes (chapitre I. B.et C.), l'intention était soit d'en dégager les aspects singuliers, soit de souligner leurs particularités propres. Cette position d'observation des différences face aux supports étudiés témoigne de notre volonté de ne pas restreindre le corpus à une structure univoque et immuable, dont nous avons montré les limites.

Les problématiques générales énoncées relatives au premier chapitre étaient les suivantes :

- Quels sont les fondamentaux structurels qui sous-tendent les genres du « canard sanglant » et de l'histoire tragique ?
- Dans quelle mesure les influences génériques fondatrices (*novella* italienne, tragédie) puis novatrices (roman sentimental) ont-elles participé de l'évolution formelle du récit épouvantable tout en maintenant une logique narrative commune ?

Dans un premier temps, il nous est apparu essentiel de justifier un ancrage générique commun à l'histoire tragique et au « canard sanglant » en constatant leur indépendance par rapport aux modèles aristotéliciens même si les échos aux textes de référence sont loin d'être occultés mais davantage adaptés aux circonstances d'écriture de l'époque. Les récits épouvantables sont avant tout des récits non-institutionnels, hybrides, qui puisent leurs influences dans ce que les genres « établis » offrent de meilleur au lecteur. On perçoit ainsi de la nouvelle : l'efficacité de la narration brève ; de la tragédie : la noblesse du genre, la performance de la *catharsis*, la représentation du

spectacle ; de l'histoire de loi : la rassurante structure tripartite ; du fait divers : les sujets liés aux calamités du quotidien et nous voyons, dans les insertions poétiques, un épanchement « précieux » lié à une quête de noblesse stylistique mais aussi un effet de mode, particulièrement remarquable dans le recueil de Rosset. Malgré le peu d'études consacrées au « canard sanglant », et grâce au travail de synthèse de Maurice Lever et Jean-Claude Arnould, il nous a été permis de mettre en évidence les similitudes thématiques et formelles qui nous ont conduit, en amont, à élaborer ce travail de convergences vers la constitution du genre des « récits épouvantables ». En effet, le fait divers tragique se place d'emblée à la croisée du journalisme, de la chronique judiciaire et de la fiction. Genre autotélique recentré sur l'horreur de son anecdote, ces récits de crimes s'élaborent dans un aller-retour permanent entre réalité et imaginaire, caractéristique également commune avec l'histoire tragique. C'est pourquoi, la dimension de rassemblement historique autour d'une même époque, mais aussi d'une même cause, à savoir la propagande des idées catholiques de la Contre-Réforme, nous a semblé un ancrage important car nous avons bien affaire à des récits-témoins de cette période de transition qui a vu l'affaissement de la culture face à un regain de l'agressivité brutale. Samuel Junod l'analyse en ces termes:

> Les références à l'image de la Patrie moribonde ou cadavérique concordent pour lier l'histoire à la tragédie par l'intermédiaire du spectre de l'image hallucinée qui travaille la mémoire. Elles légitiment une approche rhétorique du genre tragique au temps des guerres de religion, mais une rhétorique des images essentiellement fondée sur leur fonction mémorielle et émotive.[1211]

Les récits sanglants illustrent ainsi les angoisses et les désirs d'un pays qui n'a plus foi en l'autorité. Les histoires de loi apparaissent alors d'elles-mêmes comme un pont littéraire nécessaire face à l'incommunicabilité entre la justice et le peuple. Aussi, malgré une certaine rigidité, soulignée dans le préambule de cette conclusion, les études formalistes et post-formalistes ont su poser les jalons d'une structure stable de l'histoire tragique, à savoir : loi/transgression/punition. Il s'est avéré que si ce schéma s'adapte très bien aux histoires de Rosset, dont le recueil apparaît comme le plus « normé » à

[1211] Junod, Samuel. « Comment sortir du cauchemar ? Le discours de l'histoire dans les tragédies des guerres de religion ». *Op.cit.*, p.61.

l'image du roman classique. Le modèle s'assouplit relativement avec les successeurs tels que Camus Malingre ou Parival qui tendent à un effacement de la présence narrative, énonçant la *Lex* au sein du récit, et un affrontement plus direct avec la transgression opérée par le personnage. Ainsi, ce prototype narratif séculaire, déjà présent dans les fabliaux médiévaux, est revisité au regard du nouveau contexte politico-religieux et de l'établissement des nouvelles institutions dont il se fait l'écho. On constate dès lors un bouleversement entre l'histoire tragique d'avant 1590, fidèle aux structures de Boaistuau, influencée par les nouvelles médiévales et hésitant dans le registre à adopter, et celles d'après les « canards », influencées par la dimension judiciaire et la construction de la norme classique mais également par les genres « majeurs » tels que la tragédie ou le roman.

Cette grande souplesse de composition a surtout été perçue, et nous l'avons largement souligné dans cette étude, dans l'absorption de caractéristiques formelles issues de genres « secondaires » tels que l'histoire de loi, et bien sûr, le fait divers épouvantable, mais aussi à travers des genres plus conventionnels tels que le roman, la tragédie et la poésie. Nous avons, tout d'abord, étudié la présence des codes romanesques dans notre corpus et avons analysé le jeu opéré dans la subversion des codes traditionnels du genre. Ceux-ci sont apparus prépondérants dans les récits sanglants appartenant au premier tiers du XVIIe siècle, plus spécifiquement chez Rosset, dont les histoires s'adressent aux mêmes lecteurs que ceux des romans sentimentaux alors que Camus fait de ses « spectacles » une antidote contre ces récits à la mode qu'il juge dangereux pour les esprits. Il s'agit donc bien de rétablir les principes vertueux édictés par l'Eglise, tout en s'amusant avec les codes du genre qui possède également un rôle d'appât auprès du lecteur. Les motifs « sentimentaux » ont tout naturellement servi de support aux récits tragiques ; notamment celui du suicide qui apparaît comme un *topos* littéraire majeur et un contre-exemple condamné par la morale catholique de l'auteur. Les échos à la tragédie sont apparus comme une évidence grâce au pivot linguistique de l'épithète « tragique » commune aux deux genres. La transversalité dramatique nous a semblé la plus aboutie, tant dans l'imprégnation des formes liées au spectacle et à la représentation, que dans l'imitation des sujets tragiques, comme nous avons pu le voir avec l'exemple de François de Belleforest, surnommé le « Sophocle moderne », qui réécrit la tragédie de *La Soltane* de Gabriel Bounin, mais est également l'auteur de l'histoire tragique d'Hamlet, elle-même réécrite par Shakespeare.

En outre, au-delà de la féconde *mimésis* réciproque entre les deux genres, la tragédie apparaît également comme un important « faire-valoir » nécessaire à l'histoire tragique, imparfaite par essence. La communication avec le destinataire apparaît également au centre d'un dispositif qui n'est pas étranger à celui de la scène théâtrale. En effet, outre les effets « spectaculaires » mis en œuvre au sein des récits grâce à un champ lexical faisant constamment écho au genre dramatique mais aussi de nombreux procédés visuels comme l'hyperbole ou l'hypotypose, le lecteur est réellement assimilé à un spectateur. La tentative de fonction cathartique le prouve également puisque nos auteurs ont essayé de plaquer un procédé tragique sur une prose qui souhaite susciter les mêmes effets. Toutefois, l'échec est flagrant puisqu'il paraît évident que l'engouement qu'ont connu les récits épouvantables ne peut être motivé par le désir de recevoir une leçon. Comme l'a exprimé Dianne Dutton à propos des histoires de loi, il s'agit bien pour les récits épouvantables, d'une *réaffirmation de la capacité esthétique de la prose.*[1212] Les récits épouvantables assurent par là-même ce lien nécessaire entre le peuple et l'organe judiciaire dont il ignore les finesses du fnctionnement et n'en voit que les « conséquences » publiques. Ainsi, les œuvres du corpus, en plus d'exemplifier une punition exemplaire, illustrent les rouages du système et les décisions qui motivent les sanctions ; c'est pourquoi, les récits sanglants sont aussi « histoires de loi ». Les plaidoyers des avocats fascinent au XVIe siècle et les magistrats comprennent alors l'enjeu et l'importance de leur discours. Or la prose est en mesure de remplir cette double fonction de discours d'idée mais aussi discours artistique tout en étant particulièrement compatible avec la brièveté exigée par le genre. Pourtant, nous avons constaté que les formes poétiques ne sont pas écartées, bien au contraire, elles s'illustrent principalement dans les recueils du XVIIe siècle, pour exprimer les angoisses du baroque « macabre » à travers des sonnets funèbres, des épitaphes tragiques ou des chansons teintées d'un amour condamné au malheur. La grande diversité des formes représentées montre également l'attrait certain que le lecteur de l'époque pouvait avoir pour ces formes poétiques dont il était friand. C'est pourquoi, forts de tous ces acquis intergénériques, les récits épouvantables s'illustrent comme des structures narratives complexes manifestant une hyperconscience de leurs codes mais aussi de leurs limites ; ces dernières étant traduites par une sur-représentation du

[1212] Dutton, Dianne. Le plaidoyer de l'âge classique : *Olivier Patru, Antoine Le Maistre et Claude Gaultier. Op.cit.,* p.13.

discours du narrateur pour cadrer de façon permanente la lecture du récit. Comment donner alors de la nourriture spirituelle à des affamés de chair ? Les récits sanglants relèvent de la recette : un lecteur à éduquer, un narrateur missionné, le plaisir de l'horreur. Comment cela se manifeste-t-il dans la composition du récit ?

C'est ce que nous avons abordé dans un deuxième chapitre où nous avons souhaité étudier en détail les unités fondamentales des récits épouvantables afin de dégager la « mission » de chacune et la stratégie formelle adoptée. Nous avons surtout souhaité approfondir le schéma en étudiant les unités péritextuelles de l'histoire tragique et du « canard sanglant » et en effectuant un rapprochement avec le genre du conte, appartenant également à la narration brève, et possédant des procédés voisins. Le titre a tout d'abord retenu notre attention du fait de sa double posture : synthétique mais extrêmement dense, en rapportant l'ensemble du contenu informationnel et en sapant un quelconque effet de suspense. Sa composition en fait une unité prédicative autonome qui interroge dans la mesure où elle en bouscule les fonctions ; celui-ci étant habituellement présenté comme un embrayeur narratif suscitant la curiosité. Le titre n'est donc pas un premier pas dans le récit mais la synthèse de celui-ci. L'intérêt du lecteur est ainsi porté sur le développement sanglant des faits puisque la chute du personnage transgressif est irrémédiablement connue. Les termes « histoires » et « discours », les plus fréquents dans les titres pour qualifier le récit témoignent de cette tension permanente entre narratif et rhétorique qui traverse le genre. Avec l'évolution de celui-ci, le titre connaît une réduction d'expansion notoire ; d'abord chez Camus, qui le réduit le plus souvent à un groupe nominal, puis chez Parival, où le titre s'approprie un effet « journalistique » : *Exécution pour fausse monnaie* (histoire I) ; *Tailleur assassiné par jeune homme* (histoire II) ; *Valet meurtrier* (histoire III) ; *Gentilhomme tué par brigands la nuit* (histoire IV) ; *Voyous qui balafrent les passants.* (histoire V)[1213]… Nous constatons ainsi, que l'histoire tragique tend à évoluer vers l'information propre au fait divers.

En revanche, nous avons validé la vraie fonction de seuil de l'incipit qui possède, dans les récits épouvantables, toutes les propriétés d'un exorde rhétorique du fait de son entière prise en charge par le narrateur qui se positionne en tant que personne physique

[1213] Parival, Jean-Nicolas. *Histoires tragiques de nostre temps arrivées en Hollande. Op.cit.*

et morale, c'est-à-dire en démantelant l'illusion narrative. L'incipit répond aux fonctions morales attendues et voulues par les auteurs. Respectant la structure canonique de la « pyramide inversée » consistant à partir d'un propos large souvent « calamiteux » pour se recentrer progressivement sur le vif du sujet, ce discours liminaire fait émerger, à l'initiale, une réalité issue du quotidien ou d'un précepte moral souvent vétérotestamentaire qui justifie le récit anecdotique sanglant. Le *topos* du *laudo tempori acti* est permanent et illustre l'angoisse eschatologique de la dégradation des mœurs depuis la mort du Christ. Le discours progresse ensuite jusqu'à la situation des protagonistes et semble noter soit le contraste avec les événements en suite, soit l'inévitable accomplissement de ceux-ci. Nous avons constaté le statisme du coupable qui est condamné aux yeux du narrateur dès l'incipit voire dès le titre sans autre rédemption possible que la mort. Nous en avons conclu à l'extrême oppression du discours didactique accaparant des unités narratives entières et ce tant au sein de l'histoire tragique que dans le « canard sanglant » pourtant plus bref.

Au terme des récits, la clausule qui illustre inévitablement châtiment des coupables, parvient à créer des effets de séries dans sa structure pourtant invariante. Selon le protocole judiciaire, les différentes condamnations infligées : pendaison, décapitation, bûcher, supplice de la roue, démembrement, étranglement, s'appliquent selon la nature de la transgression commise créant ainsi de la diversité dans la répétition. Terrifiante, la condamnation se veut spectaculaire, à la hauteur de la faute commise, et recrée les conditions du spectacle populaire sur la place publique avec les sentiments du personnage au moment du supplice. Précision qui a toute son importance puisque le récit montre, dans la plupart des cas, les regrets de ceux-ci face à la tentation du démon. Ce que mentionne Jean-Pierre Camus sous le terme dévot de « syndérèse » signifiant le reproche secret dont la conscience se tourmente après un crime. La justice rend donc légitime son autorité aux yeux du lecteur et verrouille l'assise morale des récits épouvantables qui rassure le lecteur en lui offrant l'image d'une société où les infractions sont systématiquement punies. A une époque où la politique est en perpétuel mouvement, les situations angoissantes : l'*innamoramento*, le sexe, la violence incontrôlée, sont contrecarrées par une justice implacable. L'affrontement entre

l'application d'une justice féodale individuelle et une justice d'Etat[1214] cristallise des tensions, comme la Fronde en a connues. En outre, un tournant dans la responsabilité des crimes est très nettement remarqué entre les auteurs de la première génération (récits du XVIe siècle) ceux de la deuxième génération (récits du XVIIe siècle). En effet, alors que les personnages des récits du XVIe siècle sont victimes d'une cause extérieure (mauvaise Fortune, accidents, hérédité etc.) les histoires du XVIIe siècle, à quelque exception près (histoire XII du recueil de Rosset, par exemple) exposent des personnages qui ont chuté de leur propre gré dans le *scelus nefas*, ils ne sont donc que plus responsables de leurs actes.

Au sein des « canards sanglants » si le protagoniste n'est pas explicitement coupable pour le cas des catastrophes naturelles, des phénomènes mystérieux ou des monstres, le narrateur pointe du doigt les péchés des Hommes que Dieu ne peut plus tolérer, c'est pourquoi il envoie des signes de malheur. Ainsi, dans tous les cas l'Homme est fautif. C'est pourquoi, nous avons tenté, par la suite, de comprendre la mise en œuvre et la faillite du discours moral à travers les problématiques suivantes :

- Comment l'auteur parvient-il à concilier la narration d'un discours transgressif et l'impératif du discours moral ?
- Dans quelle mesure ces récits s'affranchissent-ils des préceptes moraux traditionnels pour rétablir un ordre moral qui se veut rassurant et effrayant en même temps pour l'Homme enclin tout naturellement aux vices ?

Nous avons tout d'abord constaté que le discours moral apparaît comme un *habitus* littéraire dans la narration brève et que dans les récits épouvantables il rayonne au-delà des lieux « réservés ». Deux types de leçon apparaissent dans les récits épouvantables : celles que l'on peut qualifier de « concrètes » qui instruisent pour la vie quotidienne et relatives à l'éducation des enfants notamment, mais aussi celles que l'on peut qualifier de « supérieures » qui possèdent une portée religieuse corrigeant les vices humains. Pourtant, la stratégie mise en place par les auteurs s'avère être peu performante. En effet, l'auteur pêche dans les deux cas par excès d'implication qui

[1214] Giraud, Yves. « Du fait divers à l'histoire tragique : le retour de martin guerre ». (Université de Fribourg) dans *L'histoire littéraire*. Volume 389 de l'histoire des idées et critique littéraire. Dirigé par Luc Fraisse et Madeleine Bertaud, p.491.

traduit inévitablement une faille morale ou stratégique. Stylistiquement, cette dichotomie apparaît entre le style hyperbolique de la narration et le discours de la morale qui prône la mesure à tout niveau. Plus précisément, la fortune des récits sanglants repose, en grande partie, sur la connivence nécessaire avec le lecteur qui doit être mis en confiance et en même temps conquis par le discours moral proposé dans la leçon. Une double tension nous a semblé répondre aux exigences du genre, à savoir la nécessité d'un lecteur bienveillant face à la bonne parole du narrateur, mais aussi la proscription du lecteur herméneute qui souhaiterait librement interpréter le message véhiculé par l'anecdote du récit. En effet, nous avons constaté, particulièrement dans les œuvres de Camus, la très grande autorité narrative dans la conduite du lecteur vers le système de pensée de l'auteur qui impose ses prises de positions univoques et autoritaires. En outre, afin que la dimension éthique soit active et réciproque, une stratégie autour d'un discours subjectif intégrant des formules schématiques telles que *la généreuse fille*, *ce brave homme* ou au contraire *cette Médée* ou *ce perfide* est mise en place pour que le lecteur éprouve de la sympathie pour le personnage bon et en imite les actions ou inversement pour qu'il éprouve du rejet pour celui qui est mauvais, faisant ainsi écho au principe cathartique sollicité. Jean-Claude Arnould note ainsi l'impossible articulation entre éthique et narration. En effet, si Jean-Pierre Camus propose une pédagogie morale efficace conciliant son lectorat avec les textes sacrés : *Ceux* [les récits] *que je propose ne volent pas si haut, aussi ne sont-ils que pour des personnes séculières, qu'il faut plutôt songer à détourner du mal qu'à les élever à ces sublimes étages de la perfection.*[1215] L'échec moral se situerait, pour nous, dans une *mimêsis* trop difficile d'accès pour le lecteur qui peut ne pas se reconnaître dans les personnages présentés tant ils apparaissent paroxystiques dans leur furie. De ce fait, les récits épouvantables effraient davantage qu'ils n'instruisent, le devoir de l'instruction étant relégué après le plaisir de la peur dans la mesure où la leçon nécessite l'adhésion. L'usage veut que les leçons ne semblent adoptées par le lecteur que si une autorité qui lui apparaît crédible les lui édicte comme un homme d'Eglise. Or, le vecteur littéraire, de surcroît par un auteur qui ne possède aucune autorité morale spécifique (excepté Jean-Pierre Camus qui est évêque au moment où il rédige ses récits) ou qui est même anonyme, comme c'est le cas pour les « canards sanglants » ne peut avoir l'impact

[1215] Camus, Jean-Pierre. *Observations historiques* (1631). *Op.cit.,* p.148.

souhaité sur les consciences et nous en avons conclu à l'échec moral des récits épouvantables. Dans ce second chapitre, nous avons également soulevé cette problématique majeure présentée en introduction :

- Quelles sont les incidences esthétiques et stylistiques liées au contexte historique engageant le mouvement de la Contre-Réforme et que Jean Rousset définit comme le baroque ?

Les récits épouvantables nous sont apparus comme des narrations pleinement ancrées dans l'esthétique de leurs siècles du fait que les auteurs les plus « virulents », notamment ceux des « canards sanglants » mais aussi Jean-Pierre Camus, ont appartenu aux mêmes groupes catholiques porteurs de l'idéologie post-Tridentine. Le moyen et la forme ne peuvent être que confondus. Cette esthétique est représentée de façon éclatante dans le cœur du récit, au moment de l'acte sanglant. Nous avons distingué deux modes opératoires pour restituer le carnage : la mort « dynamique » répondant à des principes maniéristes de mouvements et de déformation des corps à laquelle nous opposons la mort « tableau » figeant le meurtre dans une scène picturale, à même de susciter l'horreur. La recherche excitante et voluptueuse de l'horrible témoigne, en ce sens, des limites du discours moral au plus profond de l'intention. Le fétichisme des organes nous a semblé saisissant dans de nombreux récits ; la « matière humaine » maniée comme un objet et source de jeu est apparue comme l'aboutissement ultime de la spiritualité et du déni corporel. Le tragique sanglant est un outil esthétique cautionnant ainsi la portée morale. L'aspect « choquant » résulte d'une stratégie aux modes opératoires proprement stylistiques. L'énonciation brute des actes barbares propre aux canards n'est pas suffisante pour ébranler l'esprit du lecteur sans quoi un titre suffirait. L'appareil énonciatif subjectif est présent pour rendre l'anecdote lisible et la morale performante. En outre, situés historiquement entre les deux essors de l'histoire tragique, les « canards sanglants » ne peuvent se soustraire entièrement à l'esthétique du genre issu des nouvelles de Bandello ; les convergences formelles que nous avons étudiées, entre les deux genres, témoignent d'une complicité esthétique, sous l'égide du baroque, surmontant, peut-être involontairement, le message des auteurs. Les nombreuses évocations de l'Ancien Testament que nous avons mentionnées résultent d'une volonté pédagogique qui consiste à faire dévoiler les causes cachées en ayant systématiquement recours aux vices ancrés dans l'Homme. En effet, les protagonistes présents dans les

récits épouvantables n'ont, pour la plupart, pas de contexte favorable à un épanchement sanglant, en apparence, pour commettre des actes horribles : ce sont des jeunes filles, des épouses, des enfants…mais qui se révèlent « furieux » lorsque les circonstances (manipulées de fait par le narrateur) mettent à l'épreuve les faiblesses de l'Homme, telles que la jalousie, la colère ou les pulsions sexuelles. Nous touchons là un point essentiel, puisque ce retournement de situation n'est pas vraiment lié aux caprices de la Fortune mais à une prédestination tragique liée à l'imperfection originelle de l'Homme. C'est ce que souligne Barthes à propos du fait divers: *La causalité est retournée en vertu d'un dessin exactement symétrique. Ce mouvement était bien connu de la tragédie classique, où il avait même un nom : c'était le « comble ».*[1216] Le lecteur trouve ainsi une source de plaisir évidente et proprement littéraire, à observer le contraste entre l'*ethos* et l'*actio* du personnage suscitant un phénomène de surprise et de dégénération jouissive. Les récits épouvantables expriment la part maudite et absurde de l'existence. Aussi, nous avons choisi d'observer syntaxiquement le discours à partir de la réflexion de Barthes qui note l'impact de la causalité dans son article sur la structure du fait divers. L'hypotaxe exprimant la cause et la conséquence nous est apparue dominante dans le discours exprimant cette volonté que tout acte possède une cause déterminée par Dieu. Les aléas de la Fortune représentés, et plaisants à la lecture, apparaissent comme un stratagème narratif que les auteurs de notre corpus recadrent rigoureusement vers une explication divine. C'est pourquoi, l'appareil syntaxique mis en place, souvent lourd et envahissant, se justifie par une nécessité de clarté idéologique qui se traduit selon un schéma simple :

- si vous êtes/faites A : vous serez punis
- si vous ne faites/êtes pas A vous serez épargné

L'accompagnement interprétatif conduit par le narrateur passe également par la subjectivisation prononcée du groupe nominal au moyen d'une surdétermination adjectivale qui caractérise d'emblée les sujets selon l'unique point de vue de l'instance narrative. Associée à l'esthétique baroque, la syntaxe des récits sanglants se traduit dès lors par des représentations stylistiques tout à fait saisissantes qui rendent compte au mieux de la fusion entre le fond idéologique et la forme sollicitée. Aussi, la fréquence

[1216] Barthes, Roland. « Structure du fait divers ». *Op.cit.*, p.201.

d'une figure comme : *vomir l'âme avec le sang*, témoigne de la parfaite adéquation entre le spirituel et le tragique, de la syntaxe avec l'idée. Aussi, de Poissenot à Camus en passant par Rosset, on constate une simplification narrative et stylistique du genre que l'on peut attribuer à l'influence et au style vif et saillant des « canards sanglants ». De surcroît, les nombreux procédés baroques relevés frappent par leur diversité et leur force visuelle. L'apologétique catholique de la Contre-Réforme est, dans les récits épouvantables, particulièrement bien menée jusque dans les figures microstructurales du discours. Les figures d'analogie et d'amplification apparaissent très révélatrices : les unes en sollicitant des références mythologiques, bibliques ou poétiques assoient le statut élevé du genre, les autres en exprimant et dénonçant l'*hybris,* à travers l'amplification et l'opposition expriment le point de vue subjectif du narrateur sur le monde.

Au cours du troisième chapitre, nous nous sommes intéressés à la représentation du réel dans les récits épouvantables. Il était indispensable de recontextualiser la problématique dans le cadre de la production littéraire du XVIe siècle qui l'envisage comme l'expression d'une volonté commandée par Dieu. Au sein de notre corpus, nous avons constaté que les histoires les plus incroyables côtoyaient les récits d'anecdotes. C'est donc bien à la réalité du récit et des choix stylistiques opérés pour traiter l'ensemble de cette production littéraire qu'il convient de s'intéresser. En outre, la volonté de restituer un cadre « réaliste » appartient à la tradition du récit bref, et plus spécifiquement à la nouvelle depuis Boccace et continuée en France par Marguerite de Navarre et ses successeurs, dont les auteurs de notre corpus, qui ajoutent aux récits épouvantables la dimension macabre accentuant l'effet de réel. Que les histoires soient de pures fictions ou issues d'un compte-rendu d'une actualité, il s'agit d'une réalité transcendée qui exprime la potentialité d'un monde cauchemardesque issu du quotidien. Il était intéressant d'observer les procédés d'intégration du sujet transgressif au sein du discours et les prodécés stylistiques pour le singulariser dans le tissu narratif. Encore une fois, la syntaxe nous a permis une lecture claire des opérations de mise en spectacle de la figure du criminel. La problématique de l'introduction était la suivante :

- Quelles sont les spécificités thématiques et formelles liées aux crimes et aux criminels qui caractérisent les deux genres, et ce, au sein d'un même socle générique ?

L'acte criminel en lui-même a particulièrement retenu notre attention ; les quinze types de crimes que nous avons regroupés en quatre catégories : cas publiques, cas domestiques, créatures diaboliques et échos mythiques, traduisent l'idée de *variatio* au sein du péché mais aussi de l'ubiquité diabolique. Comme le souligne Jean-Claude Arnould : *par delà les variations possibles, le trait qui définit universellement le criminel est l'accomplissement d'actes extrêmement choquants.*[1217] La dimension cyclique et tragique de la faute s'opère par un une comparaison inévitable avec les plus grands crimes antiques rejoués sur la scène publique mais recentrés dans la sphère privée qui devient alors le lieu du spectacle sanglant inattendu. On montre que les pires horreurs se situent au sein du foyer. Ceci apparaît comme un tour de force des auteurs qui entérinent ainsi la peur du péché au plus profond de l'âme en l'intégrant dans le quotidien des lecteurs. Il s'agit bien de créer un sentiment alarmiste. Ceci a, en outre, permi d'intégrer le corps judiciaire au sein des récits, plus spécifiquement à travers les crimes de sorcellerie qui sont relatés. Ceux-ci traduisent une mise en garde des dangers spécifiquement actuelle. Cette popularité s'observe notamment par des effets de série : une même anecdote est réécrite par plusieurs mains avec des variantes, comme c'est le cas pour l'histoire du curé Gioffredy reprise écrite par un canardier, puis reprise par le père Sébastien Michaëlis en 1613 et enfin par Rosset en 1619. Par ailleurs, la figure de la marâtre s'inscrit comme le personnage négatif-type en trouvant une continuité, notamment, dans les contes merveilleux au XVIIe siècle. Plus généralement : *le « sexe » est plus volontiers porté au crime. La vertu paraît un défi à sa faiblesse innée* note Jean-Claude Arnould[1218] et les récits épouvantables stigmatisent les vices féminins même si le rapport proportionnel entre les deux sexes est quasiment proportionnel ; les femmes accaparent toutefois, le rôle principal dans les crimes les plus effroyables. Pourtant, ces récits ne font qu'illustrer ni plus ni moins la vision portée sur la femme à cette époque qui porte les siècles de discours chrétiens ayant incriminé la descendante d'Eve. C'est

[1217] Arnould, Jean-Claude. « Le juge et le criminel dans les *canards* (1574-1610) », dans *Juges et criminels dans la narration brève du XVIe siècle,* volume d'études préparé au cours du séminaire tenu à Rouen les 25 et 26 février 2010 sous la direction de Jean-Claude Arnould. Publications numériques du CEREDL, « actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054), n°5, 2010.
[1218] *Idem.*

pourquoi, on ne peut parler de « misogynie » dans le sens que nous l'entendons aujourd'hui. Quant aux sujets non-humain : catastrophes naturelles et catégories de monstres, ils apparaissent comme des spécificités des « canards sanglants » qui font le pari de l'étrange. Nous avons constaté une évolution nette dans le choix des crimes évoqués ; en effet, quand Poissenot, en 1586, se situe dans un cycle guerrier avec des récits de duels, Rosset, une trentaine d'années plus tard, ancre ses récits dans un cycle romanesque avec une production de récits sanglants largement recentrés autour des amours malheureux. Ceci s'observe par un glissement des thèmes propres aux guerres de religion jusqu'à ceux relatifs à une première forme de préciosité littéraire. La suavité baroque des romans sentimentaux l'emporte sur les récits tragiques, vestiges d'une période chaotique que l'on veut faire oublier. La violence caractéristique du genre épouvantable ne faiblit pas chez les successeurs du genre comme Parival. On observe cependant un retour à une bipartition comique/tragique présente chez Habanc, en 1585. L'auteur de 1656 exprime son choix en ces termes :

> Quittons le récit de tant d'actions dénaturées, fugons ces Tibères, ces Nérons, ces Domitiens, ennemis du genre humain et des hommes vertueux : maudissons ces meschants sujets qui font mourir leurs Princes, ou refusent de leur obéir et finissons par une histoire divertissante qui puisse dissiper le chagrin.[1219]

Dans un quatrième et dernier chapitre, nous avons choisi de mettre en lumière deux cas particuliers remarquables par leurs convergences génériques notables avec les œuvres de notre corpus : Pierre de l'Estoile et son *Journal d'Henri III*, et Alexandre-Sylvain Van den Bussche, auteur des *Epitomes*. Nous avons pu observer le regard intime porté sur les anecdotes relatées par Pierre de l'Estoile malgré une volonté d'objectivité qui apparaît dans l'organisation générique-même du journal. L'auteur nous montrerait que la violence quotidienne sous Henri III n'est pas le produit d'une fiction mais bien un constat. Aussi, on retrouve dans son œuvre les convergences formelles propres au canard sanglant mais le goût de la narration et de l'hypotypose plus caractéristiques de l'histoire tragique. Si Pierre de l'Estoile a voulu frapper le lecteur par

[1219] Parival, Jean-Nicolas. *Histoires tragiques de nostre temps arrivées en Hollande (...). Op.cit.,* histoire 38, p.311.

le quotidien tragique de l'époque, c'est particulièrement grâce à son style vif et précis qu'il a éclairé l'envergure du récit épouvantable. Parallèlement, grâce à son recueil de cent épitomes tragiques, Alexandre-Sylvain Van den Bussche assoit la proximité formelle du récit bref et sanglant avec le pouvoir judiciaire. La construction rhétorique tri-partite composée de l'exorde et du discours des deux points de vue adverses sur un cas judiciaire sans condamnation finale, ni conclusion morale du narrateur n'a fait que rendre compte de l'incroyable dictat religieux et moral imposé par les œuvres du corpus qui présentent un point de vue militant et univoque.

Au cours de cette étude, une surprenante interrogation s'est posée au fil des lectures de nos récits. Peut-il être question d'une dimension comique au sein de récits qui ont fait le choix du tragique ? Nous avons vu que si l'hésitation de registre persiste jusqu'en 1585 avec les histoires de Vérité Habanc, les récits n'en restent pas moins exclusifs à savoir soit comiques, soit tragiques, évacuant toute conception de mélange des genres. Pourtant, le décalage évident qui existe dans la perception de ces récits entre un lecteur d'aujourd'hui et un de l'époque de ces récits est-il si flagrant ? Comme l'a souligné Maurice Lever, par exemple, beaucoup de lecteurs, notamment urbains, et ne croyaient déjà plus aux histoires de diable et de monstres présentés comme véridiques dans les « canards sanglants ». On constate dès lors qu'une certaine mise à distance était déjà opérée. Aussi, certaines scènes de violence, accentuant particulièrement la dimension incroyable et hyperbolique de l'acte narré, peuvent susciter une forme d'humour noir, prémisse d'un comique involontaire émergeant des images sollicitées pour rendre compte de l'horreur, dont certains extraits font preuve :

> Un gentilhomme du pays de Savoie […] ayant demeuré quinze mois absent de sa maison, étant au service de l'archiduc d'Autriche, voulut revoir sa famille. Mais de malheur, il y trouva fort contrairement à ses désirs, une petite fille de deux mois dont il n'avait laissé la façon.[1220]

[1220] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*. *Op.cit.,* « canard IX », *Histoire tragique d'un gentilhomme savoyard, qui ayant trouvé sa femme adultère, la fit tuer par ses deux propres enfants, avec une fille qu'elle avait eue en son absence, et depuis tua lui-même ses deux enfants. Au mois de février mil six cent cinq,* p.111.

> On va à la cave, on le déterre, on le trouve encore tout vivant, par miracle et providence de Dieu, qui ne voulut perdre cette petite créature, laquelle ayant reçu le baptême expira tout soudain.[1221]

> Fleurie tire un petit couteau dont elle lui perce les yeux, et puis les lui tire hors de la tête. Elle lui coupe le nez, les oreilles et assistée du valet, lui arrache les dents, les ongles et lui sépare les doigts l'un après l'autre.[1222]

L'efficacité de l'effroi semble ici, compromise par le franchissement d'une limite qui fait basculer l'ensemble dans le grotesque. Le premier exemple rend compte de la traditionnelle situation farcesque du mari trompé avec « preuve » à l'appui ; le second, par un effet de parataxe et de précipitation suscite le comique dans le retournement de la situation, de l'enfant que l'on croyait miraculeusement sauvé qui perd finalement la vie sans raison évoquée et le dernier exemple, désincarne la scène de massacre tant l'acte rendu prend la forme d'un jeu. Ainsi, ces trois exemples montrent qu'une dimension comique peut surgir avec intention ou non de la part du narrateur. Aussi, il est très délicat de déterminer le dégré de subjectivité et surtout d'universalité d'une telle réaction, et surtout si elle peut s'appliquer au lecteur des XVIe-XVIIe siècles, tant le fossé culturel est important. Néanmoins, cela interroge. Le problème de véridicité n'est finalement que secondaire dans cette approche puisque le canard IV du recueil de Maurice Lever qui raconte comment un homme *a confessé entre autres crimes avoir tué et assassiné neuf-cent soixante et quatre personnes*[1223] est attesté par un acte juridique. Il s'agit donc du choix de publication de l'information caractérisée comme « tragique » qui peut prêter à méprise. La postérité du récit épouvantable accomplit au XVIIIe siècle, ce qu'il a de plus amoral à travers l'œuvre de Sade : des malheurs de Justine jusqu'à l'œuvre paroxystique des *Cent vingt journées de Sodome et Gomorrhe.* Cette dernière œuvre présente quatre proxénètes « historiennes », se succédant de mois en mois, faisant le récit de six cents perversions, à raison de cent cinquante chacune, que les maîtres du château mettent souvent en pratique à l'instant même, trouve son pendant au XXe siècle dans le théâtre du Grand Guignol dont l'activité fonctionne de 1897 à 1963 et met en scène des divertissements fondés sur un spectacle d'horreurs macabres et

---

[1221] *Idem,* « canard XVI », p.181.
[1222] Boaistuau, Pierre. *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise* (1559) *in* Biet, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle). Op.cit.,* histoire tragique XIV, p.187.
[1223] Lever, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers. Op.cit.* p.71.

sanguinolentes qui se spécialise avec les années sur les déséquilibres mentaux. Certains auteurs comme André de Lorde et Alfred Binet ne produisent que pour ce type de théâtre. Il est intéressant de constater qu'avec le temps, l'expression « grand guignolesque » est devenue péjorative et désigne désormais, plus généralement, des situations exagérées, abusant d'effets spectaculaires démesurés, caractéristiques qui peuvent être attribuées aux récits épouvantables, toutes proportions conservées. Ainsi, certains extraits de notre corpus semblent, en effet le suggérer même si ce type de comique est difficile à analyser :

> ce furieux animal […] le traite tellement avec ses cornes, qu'il le terrasse et lui fait sortir le sang et la vie du corps. Sa pauvre femme, qui le voit en telle extrémité, toute enceinte qu'elle est, court pour le délivrer ; mais ceste cruelle beste quitte l'homme pour attaquer la femme à laquelle il donne de ses cornes dans le ventre de telle roideur qu'il la jette bien haut en l'air, de façon que la mère tomba à terre d'un costé, et l'enfant de l'autre.[1224]

Ainsi, nous pouvons encore observer la grande porosité générique des récits épouvantables qui intègrent volontiers la dimension théâtrale ; Jean Genêt en mettant en scène *Les Bonnes* en 1947, s'inspire d'un fait divers sanglant qui lui est contemporain. L'enrichissement mutuel entre le fait divers et la littérature issue des genres nobles apparaît comme une constante : c'est également le cas du genre poétique ; Jacques Prévert nous en donne la preuve en réussissant le pari de constituer un « fait divers poétique », composition générique surprenante :

> [...]
> Un homme très estimé dans son quartier
> a été égorgé en plein jour
> l'assassin le vagabond lui a volé
> deux francs
> soit un café arrosé
> Zéro franc soixante-dix
> deux tartines beurrées
> et vingt-cinq centimes pour le pourboire du garçon
>
> Il est terrible
> le petit bruit de l'œuf dur

[1224] Parival, Jean-Nicolas. *Histoires tragiques de nostre temps arrivées en Hollande* […]. *Op.cit.,* histoire XXII, p.273.

cassé sur un comptoir d'étain
il est terrible ce bruit
quand il remue dans la mémoire
de l'homme qui a faim.[1225]

Les poètes du début du XXe siècle n'ont pu être que fascinés par l'acte surréaliste que constitue la fatalité du fait divers, l' « accident » impromptu à la cause opaque. C'est pourquoi, il n'est pas surprenant qu'à la fin des années vingt Jean Cocteau et Pierre Mac Orlan deviennent les collaborateurs du premier « Détective », magazine consacré aux faits divers et qu'André Breton, dans son *Second Manifeste du surréalisme*, s'empare du fait divers pour en faire quelque chose comme un élément central de ses théories : *l'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut dans la foule*.[1226]

Ainsi, le poète pourrait bien être ce « déchiffreur d'énigme » dont parle Roland Barthes. *Mais comment le fait divers va-t-il se transformer en histoire tragique ?*[1227] Si on a pu s'interroger de la sorte à propos des mutations génériques internes à notre corpus, au XXIe siècle, le fait divers sanglant n'a plus besoin de se transformer pour exister en tant que tel alors que l'histoire tragique disparaît « sans autre forme de procès » en tant que genre « moral », sous la forme étudiée. La concurrence avec la nouvelle, précédant de plusieurs décennies l'histoire tragique et ne présentant pas de dessein moral l'emporte, nous l'avons souligné en citant le marquis de Sade, mais aussi au regard des nouvelles « noires » de la fin du XIXe siècle, puis du roman policier au XXe. Le conflit entre plaisir d'une narration horrible et leçon semble avoir eu raison du genre qui n'a pas survécu à cette aporie ni aux valeurs de l'absolutisme naissant. Pourtant, on peut dire que ces récits, en véhiculant un message d'acception docile de l'autorité (la *Lex*) divine et monarchique ont contribué à l'instauration de celui-ci. L'histoire tragique est donc une expression propre à une époque et à des circonstances politico-religieuses exceptionnelles. Le fait divers connaît, pour sa part, une prospérité considérable croissant avec la laïcisation de la société où le voyeurisme et l'anecdotique ont droit de cité celui-ci progresse plus que jamais. Quelles sont les causes de cette

[1225] Prévert, Jacques. *La grasse matinée*, dans « Paroles », 1946.
[1226] Breton, André. *Second Manifeste du surréalisme*, 1929.
[1227] Giraud, Yves. « Du fait divers à l'histoire tragique : le retour de martin guerre ». *Op.cit.*, p.491.

vivacité aujourd'hui ? que ce soit à travers le support éditorial d'un magazine spécialisé tel le *Nouveau Détective* sous sa nouvelle forme, plus illustrée, plus explicite encore, ou à travers le puissant support télévisuel, qui semble s'être également accaparé du phénomène, au sein d'émissions qui lui sont consacrées comme « Enquêtes criminelles » ou « Les enquêtes impossibles »[1228]? Nos sociétés sont-elles donc équivalentes ? Oui, par certains aspects. L'Homme n'a pas résolu son problème avec la mort. Nous vivons dans une société de la représentation qui expose le spectacle du vice aux yeux de tous. Par ce goût de l'*hybris*, notre société est tout à fait baroque en ce qu'elle ne valorise pas l'expression tout à fait classique de la juste mesure. L'affranchissement moral étant consommé, on ne retrouve pas dans les faits divers actuels cette intention de blâmer, le narrateur se veut le plus objectif possible, ce qui est parfois troublant dans la perspective d'une lecture « bourgeoise » dont les attentes sont celles d'une justice infaillible face à la transgression. Les surréalistes nous ont montré qu'une autre vision des événements, plus brutale est également possible. En outre, cette métamorphose énonciative s'explique en partie par le fait que l'auteur de ce genre de littérature est devenu journaliste ce qui le pose en informateur et non plus en narrateur. Toutefois les caractéristiques invariantes qui se maintiennent sont : un lectorat populaire, la peur de l'inconnu et le goût pour un « réalisme » macabre. Aussi, il faudrait à présent percevoir la réelle violence de ces récits, non pas dans ce qu'ils décrivent, mais bien dans le dessein de leur entreprise.

Ainsi, forts de leur popularité, les récits épouvantables ont su se faire remarquer comme un formidable instrument de propagande mobilisant des foules nombreuses et diverses. Exploités pour les desseins politico-religieux de la Contre-Réforme ces histoires apparaissent dès lors comme un outil « démagogique » au sens étymologique de *dêmagôgikos* : « qui conduit le peuple ».

[1228] Claire Secail, chargée de recherche au laboratoire Communication et politique, membre de l'Institut des Sciences de la Communication au CNRS (ISCC) et chercheur associé au Centre d'Histoire Culturelle des Société Contemporaines (CHSCC) a publié sur la présence obsédante du fait divers à la télévision un ouvrage intitulé : *Le crime*.

BIBLIOGRAPHIE

A) Bibliographie primaire : œuvres supports

1) Histoires tragiques

a) Auteurs de la première génération (années 1560)

BANDELLO, Matteo. *Novelle* (1554), Milan: Flora, 1976.

BOAISTUAU, Pierre. *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Françoise* (1559). Paris : Honoré Champion, « Société des textes français modernes », 1977.

b) Auteurs de la deuxième génération (années 1580)

BELLEFOREST, François de. *Le sixième Tome des Histoires tragiques contenant plusieurs discours mémorables, la plupart recueillis des histoires advenues de nostre temps. Par François de Belleforest, Commingeois. Revues, corrigées et augmentées outre les précédentes impressions.* Lyon : pour César Farine, 1583.

HABANC, Vérité. *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques* (1585). Edition établie et annotée par J.-C. Arnould et Richard A. Carr.Genève : Droz, 1989.

POISSENOT, Bénigne. *Nouvelles histoires tragiques* (1586). Edition établie et annotée par J.-C. Arnould et Richard A. Carr. Genève : Droz, 1996.

c) Auteurs de la troisième génération (années 1610-1640)

CAMUS, Jean-Pierre. *L'Amphithéâtre sanglant où sont représentées plusieurs actions tragiques de nostre temps.* Paris : chez Joseph Cottereau, 1630.

- *L'Amphithéâtre sanglant*. Paris : éd. Stéphan Ferrari, Honoré Champion, 2001.
- *Les Spectacles d'horreur où se descouvrent plusieurs tragiques effets de nostre siècle, par Jean-Pierre Camus, Evêque de Belley*. Paris : chez André Soubron, 1630.
- *Les Succès différents de Jean-Pierre Camus, Evêque de Belley*. Paris : chez Joseph Cottereau, 1630.
- *Les Evénements singuliers de Mr de Belley, divisés en quatre livres.* Paris : chez Mathurin Hénault, 1631.
- *Les Observations historiques de Jean-Pierre Camus, Evêque de Belley*. Douai : Vve Marc Wyon, 1631.
- *Les Décades historiques de Jean-Pierre Camus, Evêque de Belley*. Douai : Vve Marc Wyon, 1632.
- *Divertissement historique, par Monsieur l'Evêque de Belley*. Rouen : chez François Vaultier, 1632.
- *Divertissement historique,* éd. Constant Venesoen, Tübingen, Gunter Narr, 2002.
- *Les Entretiens historiques de Jean-Pierre Camus, Evêque de Belley*. Paris : Robert Bertaut, 1639.

- *Mémoriaux historiques, par Jean-Pierre Camus, Evêque de Belley.* Paris : chez Jacques Villery, 1643.
- *Les Rencontres funestes, ou Fortunes infortunées de notre temps. Par Jean-Pierre Camus, évêque de Belley.* Paris : chez Jacques Villery, 1644.

ROSSET, François de. *Les histoires tragiques de nostre temps* (1619 ; sixième réédition). Paris : Le livre de poche, 1994, « Classiques de poche », n°16101.

d) Auteurs « tardifs » (après 1640)

MALINGRE, Claude. *Histoires tragiques de nostre temps: Dans lesquelles se voyent plusieurs belles maximes d'Estat & quantité d'exemples fort memorables, de constance, de courage, de generosité*. Bibliothèque de Catalogne : David Ferrand & Thomas Daré, 1641.

PARIVAL, Jean-Nicolas. *Histoires tragiques de nostre temps arrivées en Hollande et Quelques dialogues françois selon le langage du temps.* Leyden : chez Nicolas Hercules, 1656, (pour les histoires tragiques).

e) Recueil d'oeuvres tragiques hétérogènes (histoires tragiques, « canards sanglants », tragédies) des XVIe et XVIIe siècles.

BIET, Christian (Dir.). *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle).* Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 2006.

2) « Canards sanglants » des XVIe et XVIIe siècles

HUBERT, Jocelyne (édition établie par). *Histoires vraies : le fait divers dans la presse du XVIe au XXIe siècle.* Paris : Magnard, « Classiques et contemporains », n°87, 2007.

LEVER, Maurice. *Canards sanglants* : *naissance du fait divers*, Paris: Fayard, 1993.

SAVARY Karine, MASSON-LABONTE Amélie. «*Un guide de bonne conduite pour catholiques à travers les faits divers: Les* "*canards d'information" en France entre la fin du XVIe siècle et le début du XVII* », Université de Sherbrooke, 2008, URL : http://pages.usherbrooke.ca/ctrhus/index.php?id=11&tx_ttnews%5Btt_news%5D=21&tx_ttnews%5BbackPid%5D=9&cHash=bbd26bb0bb. Consulté le 12/08/2011.

3) Autres œuvres citées

a) Moyen-âge

ANONYME. *Les cent nouvelles nouvelles* (vers 1460). Introduites et annotées par Thomas Wright, Paris : Pierre Jannet, 1857.

CHRETIEN DE TROYES. *Le chevalier de la charrette* ou *Le roman de Lancelot* (1176-1181 ?) Dans *Romans.* Paris : Librairie générale française, 1994, p.495-704.

TUROLD (attribué à) *La chanson de Roland : poëme de Theroulde*, traduction de François Génin, Paris, imprimerie nationale, 1850.

b) XVIe siècle

ANONYME (et collectif, signé sous le nom des « Catholiques de l'Union », c'est-à-dire la Ligue. *Les sorcelleries de Henri de Valois et les oblations qu'il faisait au diable dans le bois de Vincennes. Avec la figure des démons, d'argent doré, auxquels il faisait offrandes et lesquels se voient encore en cette ville.* Paris : Didier Millot, 1589.

AIGALIERS LAUDIN (ou DELAUDIN), Pierre d'. *Dioclétian*, *Argument,* cité dans l'Introduction de *L'Art poëtique françois* (1597), publié sous la direction de Jean-Charles Monferran. Paris, Société des textes français modernes, 2000.

DES PERIERS, Bonaventure. *Les nouvelles récréations et joyeux devis* (1558), dans « Conteurs français du XVIe siècle ». Paris : Gallimard, 1965, p.365-594. Bibliothèque de la Pléiade.

L'ESTOILE, Pierre (de). *Journal* (morceaux choisis), extraits du *Journal de Henry III, Roy de France et de Pologne : ou Mémoires pour servir à l'histoire de France* et du *Journal du règne de Henry IV, Roi de France et de Navarre*. Présenté par Madeleine Lazard. Bordeaux : Confluences, 1999.

- *Journal du regne de Henri III*. Genève : Droz, 1992.

NAVARRE, Marguerite (de). *Heptaméron de la Royne de Navarre ou histoires des amants fortunez* (1542-46).

VAN DEN BUSSCHE, Alexandre-Sylvain. *Epitome de cent histoires tragiques* (1581), dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle)*. Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 2006, ouvrage dirigé par Christian Biet, p.68 à 98.

c) XVIIe siècle

AUBIGNE, Agrippa d' *Les Tragiques* (1616). Paris : Gallimard Flammarion, 1968.

CAMUS, Jean-Pierre. *La Tour des miroirs, ouvrage historique de M. J.-P. C., E. de Belley*. Paris: R. Bertault et L. Bertault, 1631.

RACINE, Jean. *Esther*, *tragédie tirée de l'Ecriture sainte* (1689), Paris, Garnier Frères, 1888.

RONSARD, Pierre (de). *Œuvres complètes de Pierre de Ronsard*. *Les quatre saisons de l'An, Hymnes* (1563) « Hymne de l'Automne ». Paris : P.Jannet, 1866.

ROSSET, François de (attribué à). *Le Romant des chevaliers de la Gloire contenant plusieurs hautes et fameuses adventures des Princes, et des Chevaliers qui parurent aux Courses faictes à la Place Royale pour la feste des Alliances de France et d'Espagne, avec la description de leurs Entrées, Equipages, habits, Machines, devises, armes et blasons de leurs Maisons, dédié à la Reine Régente,* Paris : Pierre Bertaud, 1612.

SCEVE, Maurice. *Délie, objet de la plus haulte vertu,* dans « Les poètes du XVIème siècle ». Paris : Pléiade, p.80, poème XII.

VIAU, Théophile (de). *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (1623). Paris : Classiques Garnier/Poche, 2008, p.423 à 479.

4) Œuvres des XVIIIe, XIXe et XXe siècles

BRETON, André. *Second Manifeste du surréalisme*, 1929.

GRIMM, Jacob et Wilhelm. *Contes merveilleux* (1812). Paris : le livre de poche, 1963 (pour la traduction), 1987 (préface et commentaires).

PACARONY (dit chevalier de). *Bajazet Premier*, Paris, Prault, 1739.

PREVERT, Jacques. *La grasse matinée*, dans « Paroles », 1946.

B) Bibliographie secondaire : ouvrages critiques

1) Sur l'histoire tragique

ARNOULD, Jean-Claude. « L'impasse morale des histoires tragiques au XVIe siècle ». Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance. 2003, n°57, p.93-108.

- « Le juge et le criminel dans les « canards » (1574-1610) », *in Juges et criminels dans la narration brève du XVI^e^ siècle*, Volume d'études préparé au cours du séminaire tenu à Rouen les 25 et 26 février 2010 sous la direction de Jean-Claude Arnould. Publications numériques du CÉRÉdI, « Actes de colloques et journées d'étude » n° 5, 2010.

BERTAUD, Madeleine. « Le Genre des Mémoires, essai de définition », colloque international de Strasbourg des 4-7 mai 1994, en collaboration avec F.X. Cuche. Paris : Klincksieck, 1995, p.8-9.

BOGGIO QUALLIO, Elena (Dir.). *L'automne de la Renaissance*, 1580-1630. Paris : Vrin, 1981. « La structure de la nouvelle tragique de Jacques Yver à Jean-Pierre Camus », p.209-218.

COSTA, John. *Le Conflit moral dans l'œuvre romanesque de Jean-Pierre Camus (1584-1652)*, New York : B. Franklin, 1975.

CORDELL, Claire Jane. *La transgression dans l'histoire tragique au XVIe siècle*, Thèse en vue de l'obtention d'un doctorat (en français). Johannesburg : Université Johannesburg, *faculty of humanities* : février 2005.

FAUSKEVÅG, S.E. « Violence et sexualité dans le roman baroque français chez François de Rosset et Jean-Pierre Camus », Orbis litterarum, Oslo, 1979, 34, p.11-16.

FAVET, René. *Introduction à J.P. Camus* : *Trente nouvelles*. Paris : Vrin, 1977.

GODENNE, René.
URL: http://buweb.univ-angers.fr/PRESSES/publicationsnumeriques/Godenne. Consulté le 11/08/2011.

JOUHAUD, Christian. « Roman historié et histoire romancée : Jean-Pierre Camus et Charles Sorel. » Paris : PUF, *XVIIe siècle 2002/2*, n°215, p.307-316.

LA CHARITE, Claude. *L'ethos pathétique* de Marguerite d'Auge dans *Les pitoyables et funestes regrets* (1600) » URL : http://id.erudit.org/iderudit/011700ar.

LEVER, Maurice. *Le roman français au XVIIe siècle.* Paris : P.U.F., 1981.

MORISSETTE, Bruce. « Structures et sensibilités baroques dans le roman pré-classique ». Cahiers de l'Association internationale des études françaises, Xe congrès de l'Association, 21 juillet 1958 : p. 86-103.

PARE, François. *Formes du récit dans les* Nouvelles histoires tragiques *de Bénigne Poissenot.* Dans *Ecrire et conter : mélanges de rhétorique et d'histoire littéraire du XVIe siècle offerts à Jean-Claude Moisan*. Laval : P.U.L., 2003.

PECH, Thierry. *Conter le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme : les histoires tragiques (1559-1644)*, Paris : Honoré Champion, 2000.

- *Histoire(s) tragique(s) : Anthologie/Typologie d'un genre littéraire*. Fasano et Paris : Schena et Nizet, 1991.

POLI, Sergio. *Histoire(s) tragique(s). Anthologie/typologie d'un genre littéraire*. Fasano et Paris : Schena et Nizet, 1991.

- « Autour de Rosset et de Camus : l'histoire tragique ou le bonheur impossible » dans *romanciers du XVIIe siècle,* Littératures classiques*,* 15 octobre 1991, p.29-39.

- « Violence et mythe dans l'histoire tragique » dans *Violence et fiction jusqu'à la Révolution.* Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1998, textes édités par Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier, dans revue « études littéraires françaises ». p.55-62.

RENAUD, Michel. « Vérité Habanc, *Nouvelles Histoires tant tragiques que comiques* », Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance, 1990, vol.30, n°1.

RIEGER, Dietmar. *Dynamique sociale et formes littéraires ; De la société de cour à la misère des grandes villes*, *histoire de loi-histoire tragique.* Tübingen: études littéraires françaises, Gunter Narr Verlog, 1997, p.19-35.

- « Histoire de loi-histoire tragique, authenticité et structure de genre chez F. de Rosset ». *XVIIe siècle*. Paris : 1994, vol.46, n°3, p.461-477.

SCHRENCK, Gilbert. « Pierre de l'Estoile, *En premières lignes…*, la poétique du seuil dans le *registre-journal du règne de Henri III* » dans *L'histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats.* Genève : Droz, 2001, p.493 à 502.

THOMAS-CAMPANGNE, Hervé. « De l'histoire tragique à la dramaturgie : l'exemple de François de Belleforest ». Revue d'histoire littéraire et de la France, Paris, PUF, 2006, vol.106.

VAUCHER GRAVILI, Anne (de). *Loi et transgression, les histoires tragiques au XVIIe siècle.* Lecce : Millela, 1982.

- « Discours didactique et contre-discours dans l'histoire tragique au XVIIe siècle, Le roman à la Renaissance », XXIIIe colloque international d'études humanistes de Tours, 2-8 juillet 1990.
- « Langages et figures de séduction dans les « Histoires tragiques » de François de Rosset, Miti e linguaggi della seduzione », Convegno internazionale, Catane, 3-5 décembre 1992, Catane, C.U.E.C.M., 1993.
- « Violence représentée, violence exorcisée : François de Rosset et la peinture de son temps » dans *Violence et fiction jusqu'à la Révolution.* Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1998, textes édités par Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier, dans revue « études littéraires françaises ». p.63-76.

ZUFFEREY, Joël, « Un cas de positionnement générique : les récits brefs de J.-P. Camus ». *Seuil*. « Poétique », n°152, Paris, novembre 2007, p.423-437.

- « Fiction et vérité dans les nouvelles de J.-P. Camus ». *Seuil*, « Poétique », n°124, Paris, novembre 2000, p.475-484.
- « De l'occasionnel au sériel : les histoires tragiques de Jean-Pierre Camus ». *Variations*, Zürich, 2001, n°7, p.75-87.

2) Sur le fait divers

ARNOULD, Jean-Claude. « Le juge et le criminel dans les *canards* (1574-1610) », dans *Juges et criminels dans la narration brève du XVIe siècle,* volume d'études préparé au cours du séminaire tenu à Rouen les 25 et 26 février 2010 sous la direction de Jean-Claude Arnould. Publications numériques du CEREdl, « actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054), n°5, 2010.

BARTHES, Roland. « Structure du fait divers » (1962, *Méditations*), dans *Essais critiques.* Paris : Seuil, 1964, p. 194-204.

- « Tacite et le baroque funèbre » (1959, *L'Arc*), dans *Essais critiques.* Paris : Seuil, 1964, p. 112-115.

BAUDRILLARD, Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe.* Paris : Gallimard, 1972.

EVRARD, Franck. *Fait divers et littérature.* Paris : Nathan université, « collection 128 », 1997.

GIRAUD, Yves. « Du fait divers à l'histoire tragique : le retour de martin guerre ». (Université de Fribourg) dans *L'histoire littéraire*. Volume 389 de l'histoire des idées et critique littéraire. Dirigé par Luc Fraisse et Madeleine Bertaud, p.476-492.

GRENIER, Roger. « De l'utilité du faits-divers », *Les temps Modernes,* n°17, 950-955, fév. 47.

HOUEL Annick, MERCADER Patricia, SOBOTA Helga. *Le fait divers passionnel* : *La force des passions*. Paris : « Sciences Humaines », 2003, Août-Septembre, n°141.

MARZANO, Michela. *La mort spectacle : enquête sur « l'horreur réalité ».* Paris : Gallimard, 2007.

SAVARY Karine, MASSON-LABONTE Amélie. « Un guide de bonne conduite pour catholiques à travers les faits divers : Les *Canards d'information* en France entre la fin du XVIe siècle et le début du XVIIe. (06/03/2008), URL: http://pages.usherbrooke.ca/ctrhus/index.php?id=11&tx_ttnews[tt_news]=21&tx_ttnews[backPid]=9&cHash=bbd26bb0bb. Consulté le 12/08/2011.

VANDENDORPE, Christian. « La lecture du fait divers : fonctionnement textuel et effets cognitifs ». Ottawa : Tangeance, 1992, p.56-69, n°37.

http://ipjblog.com/lapressemagazine/detective-2. Consulté en ligne le 10/05/11.
http://presse-paris.univ-paris1.fr/spip.php?article63. Consulté en ligne le 10/05/11.

3) Sur le baroque et le style tragique

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La folie du voir. Une esthétique du virtuel.* Paris : Galilée, 2002.

CHEDOZEAU, Bernard. *Le baroque.* Paris : Nathan université, 1989.

ORS, Eugenio (d'). *Du baroque.* Paris : Gallimard, 1936.

ROUSSET, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon* (1989). Paris : José Corti, 1953, 2 volumes.

- *Dernier regard sur le baroque*. Paris : José Corti, 1998.
- *L'Intérieur et l'Extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au 17e siècle*. Paris : José Corti, 1968.

Michel JEANNERET et Jean STAROBINSKI. *L'Aventure baroque*. Carouge-Genève : Éditions Zoé, 2006 [avec plusieurs essais de Jean Rousset].

ROBIC DE BAECQUE, Sylvie. *Le salut par l'excès*. Paris : Champion, 1999.

TREILHU-BALAUDE, Catherine. « Le spectacle de la violence dans le théâtre baroque ». *Revue d'études théâtrales*, Presses Sorbonne-Nouvelle, Nos 9-10, hiver 2004- printemps 2005, p.81-88.

4) Ouvrages historiques, politiques, artistiques, philosophiques et religieux

DI MAIO, Mariella. *Le cœur mangé : histoire d'un thème littéraire du Moyen âge au XIXe siècle.* Paris : Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2005.

MECHOULAN, Eric (Dir.). *La vengeance dans la littérature d'Ancien Régime, Paragraphes.* Montréal : Université de Montréal, 2000.

BASTIEN, Pascal. *Une histoire de la peine de mort. Bourreaux et supplices. Paris-Londres 1500-1800.* Paris : Seuil, 2011.

BRUNEL, Pierre. *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané.* Paris : Librairie des Méridiens, 1982.

CAVAILLE, François. « Les perversions de la vengeance dans la tragédie baroque française. » Dans *Revue d'études théâtrale*, Presses Sorbonne-Nouvelle, Nos 9-10, hiver 2004- printemps 2005, p.88-99.

DE VINCI, Léonard. *Le traité de la peinture* (posth.1651). Traduit et commenté par Gault de Saint Germain. Genève : Sestié, 1820.

DANTE Alighieri. *De vulgari Eloquencia* (1303-1304). Steven Botterhill, Cambridge University Press, 2005.

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire.* Paris : Dunod, 1960 (1ère édition).

JUNOD, Samuel. « Comment sortir du cauchemar ? Le discours de l'histoire dans les tragédies des guerres de religion » dans *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°39, 2006, p.60-74.

JOUANNA, Arlette. *Histoire et dictionnaire des guerres de religions*. Paris : Robert Laffont, 1998.

JOUSSE, Daniel. *Traité de justice criminelle de France.* Paris : Debure, 1771, tome I.

MACHIAVEL, Nicolas. *Discours politiques de Machiavel sur la première décade de Tite-Live (Premier et second livre, troisieme est dernier livre).* Amsterdam : Henri Desbordes, 1701.

MENGUE Philippe. « Deleuze et la question de la vérité en littérature », *E-rea* [Online], en ligne depuis le 15 Octobre 2003, URL : http://erea.revues.org/371.

NIETZCHE, Friedrich. *Par delà le Bien et le Mal : prélude à une philosophie de l'avenir.* Paris : Editions L'Harmattan, 2006.

SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions.* Université de Gand : chez Pierre-Alexandre Martin, 1741.

C) Bibliographie tertiaire : ouvrages périphériques

1) Sur les genres littéraires, la rhétorique et l'énonciation

a) Théorie générale

ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque* (traduit par J. Tricot). Paris : Vrin, édition 8.

- *Poétique.* (traduite et annotée par M. Magnien). Paris : Le livre de poche, 6734, 1990.
- *La Politique.* Introduit et traduit par Jules Tricot. Paris : Vrin, 1995.

BOILEAU, Nicolas. *Art poétique* (1674). Paris : Auguste Delalain, 1815.

CAMPUBRI, Josep Besa. *Les fonctions du titre.* Limoges : PUBLIM, 2002.

COMBE, Dominique. *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*. Paris : Corti, « Les Genres littéraires », 1992.

- *Les genres littéraires.* Paris : Hachette Supérieur, 1992.
- *Le Démon de la théorie*. Paris : Seuil, 1998.

COMPAGNON, Antoine. Cours de littérature à l'université Paris-IV, http://www.fabula.org/compagnon/genre.php, site consulté le 23/08/2011.

- *Le démon de la théorie.* Paris : Seuil, 1998.

DELEGUE, Yves. « De la vérité en littérature » (introduction), Contributions à la théorie en littérature, université de Strasbourg, 20 février 2005, URL : http://pierre.campion2.free.fr/delegue.htm.

FONTAINE, David. *La Poétique.* Paris : Nathan Université, « Collection 128 », 2002.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, « Poétique », 1982.

- *Seuils*. Paris : Seuil, « Poétique », 1987.
- *Fiction et diction*. Paris : Seuil, « Points-essais », 2004.

GENETTE Gérard, TODOROV, Tzvetan. *Théories des genres*. Paris : Seuil, 1986, coll. « Points », vol.81, p.41.

MACE, Marielle. « Le genre littéraire », article XII, J.M.Schaeffer : *Pluralité de la décision générique* ; article XV, K.Hamburger : *Critères énonciatifs, retour aux modes.* Paris : Gallimard Flammarion, 2004.

SEBILLET, Thomas. *Art poétique françoys* (1555). Genève : Slatkine reprints, 1972.

STEMPEL, Wolf-Dieter. *Aspects génériques de la réception*. Paris : Seuil, 1986.

TODOROV, Tzvetan. *Nouvelles recherches sur le récit*. Paris : Seuil, 1978, Les transformations narratives, p.117-132. Essais.

- *Nouvelles recherches sur le récit*. Paris : Seuil, 1978, La lecture comme construction, p.176-188. Essais.
- *L'origine des genres. Les genres du discours*. Paris : éditions du Seuil, 1979.
- *Poétique de la prose et nouvelles recherches sur le récit.* Paris : éditions du Seuil, 1980.

WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe.* Cambridge: Harvard University Press, 1990.

YANAL, Robert. « The paradox of suspense », *British Journal of Aesthetics,* n°36 (2), p.146-158.

b) Sur le théâtre

CHARPENTIER, Françoise. *Les débuts de la tragédie héroique : antoine de montchrestien (1575-1621).* Thèse représentée devant l'université de paris IV, le 22 mai 1976, service de reproduction des thèses université de lille III, 1981.

COUPRIE, Alain. *Le théâtre*. Paris : Nathan Université, « Collection 128 », 2000.

FORSYTH, Eliotte. *La vengeance dans le théâtre précornélien.* Paris : A.G. Nivet, 1963, p.150.

LEBEGUE, Raymond. *Etude sur le théâtre français, I, Moyen Age, Renaissance, Baroque.* Paris : Nizet, 1977.

c) Sur la fiction narrative

ACHARD-BAYLE, Guy. « Nommer et décrire au XVIe siècle : référence et catégorisations, entre savoir et fiction », *Fictions du savoir à la Renaissance,* URL : http://www.fabula.org/colloques/document95.php.

BARONI, R. *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise.* Paris : Seuil, 2007.

BELZANNE, Guy. *La nouvelle, un genre à part*, URL : http://www.sceren.fr/revueTDC/776-41209.htm.

BOGGIO QUALLIO, Elena. « Structure de la nouvelle tragique de JacquesYver à Jean-Pierre Camus » dans *L'automne de la Renaissance*. XXIIe colloque international d'études humanistes à Tours, 2-13 juillet 1979, Paris : Vrin, 1981, p.209-217.

CHEVROLET, Teresa. *L'idée de fable : théories de la fiction poétique à la Renaissance*. Genève : Droz, 2007, « Travaux d'humanisme et de la Renaissance », volume 423.

CHUPEAU, Jacques. « Quelques formes caractéristiques de l'écriture romanesque à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe » dans *L'automne de la Renaissance*. XXIIe colloque international d'études humanistes à Tours, 2-13 juillet 1979, Paris, Vrin, 1981, p.219-228.

FABRE, Jean. *Sade et le roman noir.* Paris : Armand Colin, 1968, p.253-278.

FREYERMUTH, Sylvie. « Poétique de la prose ou prose poétique ? Le rythme contre le prosaïsme », URL : http://www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/print.php?dossier=dossier6&file=03freyermuth.xml.

GRIVEL, Charles. *Production de l'intérêt romanesque.* Paris/La Haye : Mouton, 1973.

HOLZBERG, Niklas. *The ancient novel. An introduction. (1987),* traduit de l'allemand par Christine Jackson-Holzberg. London & New-York : Routledge, 1995.

LEMELIN, Jean-Marc. « Du déclin de l'histoire à la montée du discours », Loxias 8, mis en ligne le 15 mars 2008.
URL : http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=101, consulté le 31/07/11.

PEROUSE, G.A., *Nouvelles françaises du XVIe siècle. Images de la vie, du temps.* Genève : Droz, 1977.

PROPP, Vladimir. *Morphologiija skazki = Morphologie du conte*. Paris : Seuil, 1970, [©1928, Leningrad], « Points-Essais », n° 12.

REYNIER, Gustave. *Le roman sentimental avant l'*Astrée. Paris : Armand Colin, 1908.

SADE, Donatien-Alphonse-François. (Comte de Sade, dit Marquis de). *Les crimes de l'amour. Nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans* (1800). Paris : Gallimard, 1987.

VENTURA, Daniela. *Fiction et vérité chez les conteurs de la renaissance en France, Italie, Espagne.* Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2002.

VERNET, Max. *Jean-Pierre Camus : théorie de la contre-littérature.* Paris : Griffon d'argile, 1994.

ZINGUER, Ilana. « Tentative de définition de la nouvelle » dans *L'automne de la Renaissance*. XXIIe colloque international d'études humanistes à Tours, 2-13 juillet 1979, Paris : Vrin, 1981, p.195-205.

d) Sur la poésie

WEBER, Henri. « Poésie polémique et satirique de la Réforme sous les règnes de Henri II, François II et Charles IX ». Communication au IXe congrès de l'association, cahiers de l'association internationale des études françaises, Paris, 1958, n°10, p. 89-118.

e) Sur la rhétorique et l'énonciation

CAPELLO, Giovanni. *Il titolo e il testo atti del XV convegno interuniversitario*, « Retorica del titolo = Rhétorique du titre ». Bressanone : édition Michele A. Cortelazzo, 1987, p.11-26.

DEL LUNGO, Andréa. *L'incipit romanesque.* Paris : Seuil, « Poétique », 2003.

FABRI, Pierre. Le Grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri, dans Société des bibliophiles normands. Publié avec introduction, notes et glossaire, par A. Héron- Le Fèvre, Pierre (1450?-1535?), 1889 pour le « Premier livre ».

FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence: rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique.* Genève : Droz, 2002, p.678.

MARTIN, David. « Écrire et conter » : mélanges de rhétorique et d'histoire littéraire du XVIe siècle offerts à Jean-Claude Moisan. Textes rassemblés et édités par Marie-

Claude Malenfant et Sabrina Vervacke. Réforme, Humanisme, Renaissance, Paris, 2005, Volume 61, Numéro 1, p.98-109.

NOILLE-CLAUZADE, Christine. *La rhétorique et l'étude des textes.* Paris : Ellipses, 1999.

PACHERIE, Elizabeth. « Faut-il avoir peur du holisme sémantique? » dans *Catégorisation, Représentation et Systèmes Symboliques*, Paris, 1997: éditions D.Dubois Kimé, p. 190-208.

PERRIER, Simone. « Jeux de l'ordre et du désordre. L'adynaton dans la poésie lyrique et la tragédie du XVIe siècle » : actes du colloque Renaissance, Humanisme, Réforme, Nice septembre 1993, textes réunis et présentés par G.A. Pérouse, publications de l'université de Saint-Etienne, p.222 à 234.

STERNBERG, Marcelo. « How narrativity makes a difference », *Narrative*, N°9 (2), p.115-122.

f) Sur la dispute et le plaidoyer à la Renaissance

DUTTON, Dianne. *Le plaidoyer de l'âge classique : Olivier Patru, Antoine Le Maistre et Claude Gaultier.* Paris : L'Harmattan, 2007.

MUNIER-JOLAIN, Jacques. *La plaidoirie dans la langue française : cours libre professé à Sorbonne.* Université de Harvard : Chevalier-Marescq, 1900, Tome 1, p.33.

PERIGOT, Béatrice. «Dialectique et littérature : les avatars de la dispute à la Renaissance », *L'information littéraire*, 2001-2003, 53, p.15-18.

ZAERCHER, Véronique. « Entre dispute et conciliation : stratégies et figures du *consensus* dans le dialogue de la seconde moitié du XVIe siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2001-5, vol. 101, p.1331-1348.

2) Ouvrages de référence

a) Dictionnaires, lexiques

Encyclopédie Universalis,
URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/I921202/FAIT_DIVERS.htm.

BERGEZ Daniel, GERAUD Violaine, ROBRIEUX Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris : Nathan université, 2001.

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires.* Paris : 10/18, 2006 [©1984].

FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours* (introduction de G.Genette). Paris : Flammarion, 1968, in-8°.

GREIMAS, A.J. et Keane. *Dictionnaire du Moyen français : la Renaissance*. Paris : Larousse, 1992.

LAUSBERG, Heinrich. *Handbook of literary rhetoric: a foundation for literary study*. Leiden, Boston and Cologne, Brill, 1998.

MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique.* Paris : P.U.F., 1998, (5e édition).

NEVEU, Franck. *Lexique des notions linguistiques.* Paris : Nathan université, « Collection 128 », 2000.

REY, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française,* Paris : Le Robert, 1998.

VAPEREAU, Gustave. *Dictionnaire universel des littératures*, Paris : Hachette, 1876.

b) Grammaires

- De la langue du XVIe siècle

GOUGENHEIM, Georges. *Grammaire de la langue française du XVIe siècle.* Paris : éditions Picard, 1974.

MARTIN Robert, WILMET M., *Syntaxe du moyen français* (2e vol. du manuel de français du Moyen âge). Bordeaux : SODOBI, 1980.

- Du français moderne

DENIS Delphine, SANCIER-CHATEAU Anne. *Grammaire du français*, Paris : Librairie générale française, 1994.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René. *Grammaire méthodique du français.* Paris : PUF, 1994.

c) Ouvrages méthodologiques

FONDANECHE, Daniel. *Rédiger un mémoire professionnel, de master ou une thèse* (2e édition conforme au LMD). Paris : Vuibert, 2006.

HUCHON, Mireille. *Encyclopédie de l'orthographe et de la conjugaison*. Paris : Le Livre de Poche, 1992. Les Usuels de poxhe, n°8070.

3) Ouvrages linguistiques

a) Sur les discours

ANSCOMBRE, Jean-Claude. « Espaces discursifs et contraintes adjectivales sur les groupes nominaux à article zéro ». De Mulder W. et alii, énonciation et parti-pris, Rodopi, Amsterdam, 1992, p.17-33.

BERTHONNEAU, Anne-Marie. « Prochain, dernier et compagnie. Les adjectifs *déictiques* à l'épreuve de l'espace et le texte ». Langue française, Paris, 2002, 136, p.104-125.

BOURDIEU, Pierre. *Langage, pouvoir et symbolique.* Paris : Seuil, 2001, « Points Essais ».

BOKOBZA, Serge F., *Déictique, énonciatrice et poétique : les fonctions du titre.* USA : Suma publication, 1994, « 20 years of French literary criticism ».

CHARAUDEAU Patrick, MAINGUENEAU Dominique. *Dictionnaire d'analyse du discours.* Paris : Seuil, 2002.

DONAIRE, Maria Luisa. *La place de l'adjectif qualificatif dans les stratégies énonciatives.* Limoges : Lambert Lucas, 2009.

FOURNIER, Henri. *Traité de la typographie*. Bruxelles : Librairie française et étrangère, 1826. n°1188.

GREIMAS A-J., COURTES J. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.* Paris : Hachette Education, 2000 [©1979], « HU linguistique ».

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *L'Enonciation. De la subjectivité dans le langage.* Paris : Armand Colin, 1980.

- *L'Implicite*. Paris : Armand Colin, 1986.
- *Les Interactions verbales*, 2 vol. Paris : Armand Colin, 1990.

KIBEDI VARGA, Aron. *Discours, récit, image.* Bruxelles : Philosophie et langage, 1989, p.70-73.

LEGALLOIS, Dominique. « Incidence énonciative des adjectifs *vrai* et *véritable* en antéposition nominale », Langue française, Paris, 2002, 136, p.46-59.

MAINGUENEAU, Dominique. *Linguistique pour le texte littéraire.* Paris : Armand Colin, 2005 (©1986), p. 57-58 et 167-169.

NOLKE, Henning. « Où placer l'adjectif épithète? Focalisation et modularité », Langue française, Parus, 1996, 111, p.38-58.

REBOUL A., MOESCHLER J., *Pragmatique du discours: de l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours,* collection U série "linguistique". Paris : Armand Colin, 1998.

REINIER, Erwin. *La place de l'adjectif épithète en français. Théories traditionnelles et essai de solution.* Vienne-Stuttgart : Wilhelm Braumüller, 1968.

RIFFATERRE, Michael. *L'illusion référentielle.* Paris : Seuil, 1982, p.91-137.

SARFATI, Georges-Elia. *Eléments d'analyse du discours.* Paris : Nathan université, « Collection 128 », 1997.

SIMONIN, Michel. « Le statut de la description à la fin de la Renaissance » dans *L'automne de la Renaissance*. XXIIe colloque international d'études humanistes à Tours, 2-13 juillet 1979, Paris : Vrin, 1981, p.129-138.

ZUFFEREY, Joël. *Discours fictionnel : autour des nouvelles de Jean-Pierre Camus*, Leuven : Peeters, 2006.
URL : http://www.peeters-leuven.be/boekoverz.asp?nr=8050.

b) Sur la langue du XVIe siècle

FRAGONARD, Marie-Madeleine, KOTLER, Eliane. *Introduction à la langue du XVIe siècle.* Paris : Nathan université, « Collection 128 », 1994.

4) Sur l'histoire de France

a) Monographies

BERNARD, Mathilde. *Ecrire la peur à l'époque des guerres de Religion. Une étude des historiens et mémorialistes contemporains des guerres civiles en France (1562-1598).* Paris : Hermann, collection « Savoir lettres », 2010.

BERTIERE, Simone. *Les reines de France au temps des Valois /2. Les années sanglantes –Catherine de Médicis/Marie Stuart/Elisabeth d'Autriche/ Louise de Lorraine/ Marguerite de Valois.* Paris : Le livre de poche, 2008.

ELLEREY, Schalk. *L'épée et le sang. Une histoire du concept de noblesse (vers 1500-vers 1600),*
URL: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_2000_num_55_2_279855_t1_0499_0000_3.

EL KENZ, David. .*Le Massacre, objet d'histoire*. Paris : Gallimard, 2005.

IMANN, Georges. *RUGGIERI magicien de Catherine de Médicis*. Paris : Fernand Sorlot, 1941.

SOLNON, Jean-François. *Henri III.* Paris : Perrin, 2007.

b) Articles

FUMAROLI, Marc (de l'Académie française). « Les reines de France », Le Point, Paris, 7 mai 2009, n°1912, p.108-111.

LORRAIN François-Guillaume, DUFOURMONT Sabrina. « Henri IV Secret », Le Point, Paris, 13 août 2009, n°1926, p.53-71.

5) Sur la démonologie

CLOSSON, Marianne. *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650).* Genève : Droz, 2000, « Travaux d'humanisme et Renaissance », volume 341.

PARTRIDGE, Christopher. « *Alien Demonology : the Christian Toots of the malevolent extraterrestrial in UFO religions and abductions spiritualities.* » Chester, *Religion*, 2004.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Achard-Bayle, 355, 357, 359, 360

Agamemnon, 83, 84, 213

Amleth, 113, 119, 120, 122, 123, 124

Ancien Testament, 329, 379, 406, 428, 465

Anne d'Autriche, 201

Anscombre, 307, 308, 310

Aristote, 22, 37, 46, 92, 105, 108, 109, 110, 221, 345, 346, 389

Arnould, 4, 13, 128, 145, 205, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 272, 291, 416, 458, 464, 468, 476, 479, 481

Art poétique, 137, 484

Astrée, 31, 90, 96, 98, 487

Atrée, 69, 115, 173, 178, 408, 413

Aubigné, 12, 46, 50, 55, 70, 74, 437

Bajazet, 112, 243

Bakhtine, 14, 70, 71

Bal, 71, 72

Bandello, 17, 18, 25, 27, 28, 41, 43, 44, 53, 62, 70, 89, 112, 115, 120, 127, 356, 380, 385, 389, 416, 465

Baroni, 88

Barthes, 23, 38, 71, 84, 85, 166, 233, 234, 235, 239, 240, 247, 248, 249, 270, 271, 332, 333, 368, 466, 473, 513

Bary, 123, 137, 268, 319, 321, 326, 333, 342

Bastien, 364

Baudrillard, 271

Belleforest, 11, 13, 17, 18, 25, 26, 27, 41, 61, 74, 103, 111, 112, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 122, 127, 149, 184, 229, 246, 274, 275, 385, 389, 406, 408, 459, 481, 512, 513

Belzanne, 79

Bérégovoy, 80

Bergez, 110, 271, 291, 296, 311, 313, 314, 315, 319, 320, 326, 333, 339, 341

Bernard, 108, 110, 220, 241, 253, 290, 313, 319, 342, 372, 374, 398, 436, 437, 440, 482, 488

Bertaud, 124, 479

Berthonneau, 310

Bertière, 374

Biet, 13, 21, 104, 105, 119, 120, 130, 131, 136, 176, 199, 200, 211, 218, 222, 234, 235, 245, 246, 250, 259, 274, 276, 277, 278, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 292, 299, 309, 311, 312, 314, 315, 320, 323, 326, 332, 360, 364, 367, 373, 375, 376, 385, 387, 388, 390, 391, 392, 397, 398, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 414, 415, 443, 444, 446, 447, 448, 450, 471, 478

Boaistuau, 41, 43, 44, 53, 57, 66, 74, 77, 90, 112, 120, 127, 149, 184, 207, 250, 277, 278, 283, 284, 286, 287, 289, 290, 292, 298, 323, 389, 416, 459, 471

Boccace, 25, 144, 352, 354, 380, 411, 467

Boggio Quallio, 49, 65

Bokobza, 166, 168

Bounin, 11, 112, 113, 459

Bourdieu, 203, 204, 205, 223, 225

Breton, 473, 479

Buci-Glucksmann, 257

Caligaï, 51, 198, 369, 375, 424

Calvino, 170

Campubri, 144, 166, 167

Camus, 12, 18, 29, 30, 32, 41, 42, 48, 51, 52, 55, 56, 61, 63, 88, 89, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 112, 114, 120, 121, 122, 129, 152, 154, 165, 173, 175, 176, 180, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 211, 214, 218, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 235, 245, 246, 247, 254, 259, 260, 274, 277, 278, 281, 284, 285, 287, 289, 298, 299, 309, 311, 312, 314, 315, 320, 328, 332, 339, 342, 350, 360, 363, 364, 367, 368, 375, 380, 381, 383, 387, 388, 390, 391, 392, 397, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 414, 415, 416, 419, 421, 422, 426, 428, 431, 432, 456, 457, 459, 461, 462, 464, 465, 467, 479, 480, 481, 487, 491, 512, 513

Capello, 166

Catherine de Médicis, 12, 53, 114, 372, 373, 374, 443, 491

Cavaillé, 389

Charaudeau, 90, 340

Charles IX, 53, 114, 435, 487

Charpentier, 102, 105, 106, 115, 229

Chedozeau, 253

Chevrolet, 126

Chklovski, 70, 71

Chupeau, 58, 486

Cicéron, 57, 270, 352

Circé, 54, 56, 57, 232, 233, 245, 263, 408, 482

Clément, 128, 365, 394

Closson, 375, 403, 408

Coligny, 131, 135, 136

Combe, 484

Compagnon, 37, 39, 40, 45, 46, 70

Concile de Trente, 47, 55, 257

Concini, 51, 52, 134, 198, 249, 365, 369, 370

Contre-Réforme, 11, 12, 19, 31, 47, 48, 54, 55, 58, 68, 73, 74, 77, 86, 99, 113, 151, 221, 230, 231, 245, 249, 256, 259, 263, 270, 295, 312, 365, 366, 374, 424, 456, 465, 467, 480, 513

Cordell, 480

Corneille, 55, 56, 384, 407, 421

Costa, 203, 225, 367

Couprie, 102, 109, 115

Courtès, 167

Croce, 40, 42

Culioli, 71, 72

D'Aigaliers Laudin, 234

Dante, 129

Del Lungo, 170, 171, 177

Delègue, 347

Denis, 372

Des Périers, 41, 74, 143, 144, 148

Di Maio, 411, 412

Donaire, 303, 306

Du Vair, 229

Duprat, 218, 219

Dupriez, 110, 290, 313, 319, 342

Durand, 333

Dutton, 449, 450, 451, 452, 460

Eco, 39, 231

El Kenz, 47, 198

Elizabeth I, 120

Ellerey, 105

Erasme, 40, 406

Euripide, 406, 414

Evrard, 85, 364

Fabre, 214

Fabri, 31, 59, 123, 137, 142, 168, 169, 175, 176, 177, 195, 217, 251, 307, 308, 314, 319, 325, 327, 335, 354, 355, 487

Fauskevåg, 41

Favet, 48

Fondanèche, 33, 34

Fontanier, 268

Forsyth, 407

Foucault, 188

Fouquelin, 123, 137, 208, 308, 319, 326, 327, 341, 342

Fournier, 167, 168

François de Sales, 30, 99, 101

François I, 48, 102

François II, 53, 373, 487

Freyermuth, 124

Fumaroli, 257, 264, 270, 271, 312

Garnier, 115

Genêt, 472

Genette, 38, 40, 45, 71, 72, 116, 117, 166, 268, 451, 489

Giraud, 463, 473, 482

Godenne, 79, 480

Gougenheim, 305

Grand Guignol, 471

Greimas, 41, 167

Grenaille, 99

Grenier, 2

Grimm, 412

Grivel, 87, 166

Habanc, 27, 41, 42, 56, 74, 89, 127, 151, 172, 177, 283, 298, 314, 411, 469, 470, 512, 513

Henri II, 48, 102, 487

Henri III, 12, 41, 51, 53, 112, 114, 118, 131, 185, 348, 371, 373, 435, 436, 437, 442, 443, 469, 478, 481, 491

Henri IV, 53, 185, 263, 348, 369, 371, 373, 382, 435, 441, 492

Heraklès, 318, 414, 415

Hercule, 414

Homère, 404

Hubert, 351

Imann-Gigandet, 372

Jeanneret, 54

Jodelle, 39, 115

Joris, 186, 187

Jouanna, 41

Jouhaud, 100, 101, 102, 350

Jourda, 354

Jousse, 203, 365

Junod, 272, 348, 352, 357, 363, 366, 367, 458

Kerbrat-Orecchionni, 296, 302

Kotler, 4, 491

l'Estoile, 24, 35, 49, 51, 351, 435, 436, 437, 438, 442, 469, 481, 513

La Charité, 75

La Fontaine, 347

la Péruse, 106, 114

Latran, 350

Lausberg, 342

Lebègue, 103

Leeman, 270

Legallois, 307

Lemelin, 10, 71, 73

Léon X, 350

Lever, 14, 15, 16, 17, 18, 23, 32, 38, 40, 54, 56, 60, 74, 76, 78, 81, 82, 83, 87, 96, 97, 155, 165, 166, 185, 188, 190, 191, 192, 193, 205, 207, 209, 213, 215, 217, 223, 233, 238, 239, 244, 247, 250, 259, 260, 275, 285, 287, 288, 289, 290, 294, 298, 299, 309, 311, 314, 320, 323, 326, 327, 334, 340, 341, 342, 351, 358, 361, 362, 374, 375, 376, 377, 379, 386, 387, 388, 391, 393, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 402, 405, 406, 408, 410, 413, 416, 429, 432, 458, 470, 471, 513

Louis XIII, 51, 52, 53, 97, 98, 124, 131, 137, 249, 365, 369, 382

Louis XVI, 396

Machiavel, 220, 221, 222, 484

Maeterlinck, 456

Maingueneau, 90, 340

Malherbe, 42, 240

Malingre, 18, 41, 63, 99, 184, 201, 202, 213, 214, 223, 224, 416, 459, 513

Marie de Médicis, 29, 50, 51, 53, 134, 185, 195, 198, 224, 365, 369, 371, 376, 382

Marie-Antoinette, 396

Martin (Robert), 279, 280, 305

Marzano, 14

Masson-Labonté, 221, 222, 223, 350, 356

Médée, 30, 69, 83, 105, 112, 114, 173, 174, 175, 176, 177, 239, 246, 247, 267, 268, 333, 335, 348, 368, 406, 407, 408, 409, 410, 412, 421, 428, 464

Mengue, 346, 347, 348

Mitterrand, 80

Moeschler, 295

Molinié, 97

Montaigne, 40, 47, 55, 60, 347, 389

Morier, 342

Morissette, 53

Navarre, 25, 26, 41, 48, 49, 112, 143, 144, 354, 356, 373, 380, 435, 438, 439, 467, 478

Néron, 83, 234

Nietzsche, 221

Noille-Clauzade, 86, 221

Nølke, 303

Nostradamus, 129, 372, 373

Œdipe, 84, 406

Ors, 230

Pacarony, 242, 243

Pacherie, 338

Pandore, 112, 127, 130, 408

Paré, 398

Parival, 18, 41, 56, 63, 74, 99, 201, 202, 203, 204, 227, 275, 283, 310, 416, 459, 461, 469, 472, 513

Partridge, 396

Pech, 11, 34, 48, 73, 74, 75, 76, 77, 86, 113, 221

Pellat, 144, 146, 148, 281, 282, 283, 284, 285, 289, 303, 305, 306, 309, 310, 311

Périgot, 4, 449

Pérouse, 41, 353, 354, 488

Perrier, 329, 330, 331

Platon, 221, 345, 356, 451

Plenel, 78

Plutarque, 40, 44, 204, 352

Poissenot, 11, 13, 21, 28, 41, 43, 66, 128, 129, 132, 144, 145, 148, 149, 154, 172, 176, 204, 207, 218, 224, 226, 229, 257, 272, 274, 278, 283, 289, 290, 291, 315, 348, 349, 403, 406, 416, 420, 421, 424, 427, 431, 432, 467, 469, 480, 512, 513

Poli, 73

Prévert, 472, 473, 479

Procné, 176, 178

Propp, 14, 37, 38, 65, 70, 142

Quintilien, 270

Rabelais, 39, 40, 395

Racine, 139, 242, 244, 245

Reboul, 295

Réforme, 54, 130, 329, 428, 431, 458, 474, 487, 488, 513

Régence, 137, 201, 249, 382

Reinier, 306

Renaissance, 14, 26, 28, 41, 45, 82, 103, 118, 126, 140, 143, 158, 159, 232, 257, 271, 312, 352, 353, 355, 357, 359, 360, 375, 395, 403, 408, 449, 479, 481, 485, 486, 487, 488, 489, 492

Renaud, 28, 89

Restif de la Bretonne, 96, 119, 394

Rey, 156, 157

Reynier, 74, 98

Ricardou, 71, 72

Richelieu, 30, 52

Riegel, 144, 146, 148, 281, 282, 283, 284, 285, 289, 303, 305, 306, 309, 310, 311

Rieger, 12, 23, 65, 88, 91, 98

Rioul, 144, 146, 148, 281, 282, 283, 284, 285, 289, 303, 305, 306, 309, 310, 311

Robic de Baecque, 99, 101

Ronsard, 26, 42, 46, 112, 116, 121, 126, 479

Rosset, 10, 11, 12, 21, 23, 29, 30, 41, 42, 43, 44, 50, 51, 52, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 67, 69, 75, 76, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 106, 107, 108, 109, 110, 121, 124, 126, 127, 129, 130, 132, 134, 137, 140, 144, 149, 151, 152, 154, 161, 162, 165, 167, 173, 176, 179, 189, 191, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 202, 204, 213, 228, 229, 249, 258, 266, 291, 292, 293, 303, 318, 332, 341, 346, 349, 350, 359, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 375, 376, 378, 384, 391, 392, 393, 395, 403, 405, 408, 409, 416, 419, 421, 422, 424, 425, 428, 430, 431, 432, 446, 458, 459, 463, 467, 468, 480, 481, 513

Rousset, 19, 54, 56, 57, 87, 230, 232, 233, 245, 263, 270, 313, 318, 332, 465, 483

Ruelle, 352

Ruggieri, 372

Sade, 23, 42, 96, 119, 214, 394, 413, 471, 473, 486, 487

Saint Augustin, 44, 45

Saint-Barthélémy, 48, 118, 120, 241, 402, 437

Satan, 267, 347, 374, 375, 403, 421

Savary, 221, 222, 223, 350, 356

Schrenck, 435, 442

Sebillet, 46, 132

Secail, 474

Sénèque, 11, 22, 83, 98, 232, 234, 242, 270, 406, 407, 410, 414

Sergio Poli, 2, 14, 61, 64, 88, 93

Simonin, 231, 264, 491

Solnon, 373

Sophocle, 11, 111, 114, 115, 406, 459

Starobinski, 54

Stempel, 46

Sternberg, 87

Stuart, 373, 374, 491

Tantale, 348

Thomas-Campangne, 11, 111, 113, 118

Thyeste, 69, 115, 173, 176, 178, 218, 408, 413, 428

Timon d'Athènes, 84

Tite-Live, 221, 443, 450, 484

Todorov, 10, 65

Tomachevski, 70, 71

Turold, 265

Urfé, 55, 90, 96

Valois, 372, 373, 374, 478, 491

Van den Bussche, 24, 35, 443, 448, 449, 450, 451, 452, 454, 469, 512, 513

Vanini, 150, 195, 378

Vapereau, 169

Vaucher Gravili, 10, 12, 14, 43, 48, 55, 62, 63, 64, 66, 67, 99, 184, 185, 201, 220, 221, 222, 224, 225, 258, 264, 293, 346, 350, 369, 371, 374, 384, 393, 394, 409

Ventura, 353, 354, 355, 356

Viau, 55, 98, 239, 242, 369

Vinci, 258

Walton, 88

Wilmet, 279, 280, 305

Yanal, 88

Yver, 56, 113, 479

Zaercher, 449

Zinguer, 64, 487

INDEX DES NOTIONS

A

absolutisme, 48, 53, 96, 473

adultère, 68, 97, 153, 178, 200, 228, 248, 260, 309, 320, 380, 384, 386, 389, 391, 411, 413

adynaton, 110, 182, 325, 329, 330, 331, 488

âge d'or, 18, 29, 48, 53, 68

allégorie, 89, 257

amant, 66, 67, 89, 97, 121, 132, 153, 269, 271, 309, 373, 387, 389, 391, 409, 411, 412

anthropophagie, 413

antithèse, 53, 224, 234, 330, 332, 333, 334, 335, 336, 339

apologétique, 11, 12, 18, 40, 47, 55, 57, 101, 105, 122, 258, 288, 339, 456, 467

aposiopèse, 110, 243, 339, 340, 448

apostrophe, 89, 121, 123, 125, 137, 179, 209

attelage, 339, 342

baroque, 19, 29, 41, 47, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 69, 81, 82, 86, 97, 110, 115, 118, 125, 133, 138, 139, 140, 151, 160, 162, 206, 212, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 247, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 270, 294, 312, 313, 318, 319, 322, 323, 325, 329, 330, 331, 332, 333, 345, 389, 398, 406, 410, 449, 453, 460, 465, 466, 469, 474, 480, 482, 483, 520

bourreau, 51, 110, 191, 203, 213, 259, 367, 370, 386, 392

captatio benevolentiae, 354

catamorphe, 92, 273

catharsis, 65, 106, 108, 120, 226, 380, 457

catholique, 30, 47, 51, 57, 68, 99, 100, 112, 131, 214, 225, 227, 254, 259, 272, 342, 357, 358, 362, 378, 428, 437, 440, 441, 459, 467

causalité, 84, 85, 271, 339, 466

cause, 26, 35, 38, 109, 116, 119, 140, 190, 205, 206, 227, 271, 272, 274, 275, 278, 281, 286, 287, 288, 310, 332, 334, 336, 347, 351, 361, 374, 375, 382, 386, 402, 406, 428, 440, 452, 458, 463, 466, 473, 520

chanson, 127, 129, 130, 131, 140, 193, 264, 265, 478

clausule, 184, 185, 190, 191, 193, 194, 196, 203, 205, 213, 228, 462, 520

cœur mangé, 218, 411, 412, 413, 483

comique, 13, 20, 42, 127, 283, 298, 314

comparaison, 145, 306, 313, 315, 316, 317, 318, 321, 322, 328, 330, 345, 360, 398, 468

concetto, 126, 135, 449

concupiscence, 395, 421

conséquence, 22, 35, 63, 149, 235, 272, 273, 275, 284, 285, 286, 287, 288, 293, 326, 336, 382, 441, 466, 520

copia, 273, 275, 284, 294, 305, 309

crime, 11, 21, 34, 48, 69, 73, 74, 75, 77, 86, 93, 113, 122, 173, 188, 191, 200, 206, 214, 221, 228, 239, 267, 327, 363, 367, 370, 385, 387, 394, 404, 408, 422, 424, 431, 438, 462, 468, 474, 480

descriptio, 264

dévot, 21, 462

dialogisme, 70, 71, 137, 208, 264

disputatio, 449, 450, 453

domestique, 89, 233, 240, 265, 269, 380, 386, 388, 428

ekphrasis, 264

énantiose, 333, 336, 337, 339

épée, 51, 94, 95, 239, 240, 250, 252, 255, 259, 260, 318, 438, 491

épitaphe, 129, 135, 136, 438

épithète, 11, 16, 20, 21, 82, 85, 100, 103, 113, 196, 302, 303, 305, 306, 309, 311, 459, 490

épitome, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 450

épouvantable, 16, 17, 19, 20, 35, 38, 77, 82, 150, 155, 158, 160, 162, 163, 171, 190, 235, 248, 264, 287, 294, 299, 301, 326, 328, 331, 351, 384, 405, 424, 441, 456, 457, 459, 469, 470, 471, 520

exécution, 35, 50, 51, 57, 87, 93, 110, 134, 164, 184, 185, 189, 190, 191, 193, 195, 198, 199, 201, 202, 206, 212, 215, 228, 304, 308, 370, 371, 374, 387, 440, 453, 454

exorde, 168, 169, 170, 171, 172, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 196, 387, 446, 461, 470

explicite, 38, 45, 47, 73, 107, 112, 199, 257, 271, 277, 278, 319, 376, 385, 387, 453

fait divers, 15, 22, 23, 38, 41, 42, 78, 81, 84, 85, 247, 248, 249, 270, 271, 333, 361, 368, 439, 446, 458, 466, 482

fatum, 115, 126, 219, 256, 273, 276, 295

fortune, 13, 28, 29, 43, 57, 58, 59, 62, 77, 82, 84, 114, 119, 126, 128, 149, 151, 152, 153, 219, 220, 224, 228, 232, 252, 253, 256, 281, 282, 285, 299, 331, 333, 335, 336, 369, 370, 387, 388, 392, 412, 422, 423, 428, 437, 456, 463, 464, 466

fratricide, 94, 95

furor, 414

génération, 25, 26, 27, 29, 31, 42, 51, 63, 65, 68, 89, 90, 106, 111, 115, 120, 121, 144, 145, 184, 193, 273, 416, 463, 476

hétérogénéité, 13, 33, 35, 127, 424, 436

histoire de loi, 12, 34, 62, 65, 69, 73, 82, 88, 99, 142, 184, 185, 222, 456, 458, 459, 481, 520

histoire dévote, 100, 199

hybris, 92, 120, 152, 233, 238, 240, 266, 329, 467, 474

hyperbate, 148, 164

hyperbole, 53, 59, 110, 115, 158, 255, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 460

hyperonyme, 361

hypertextuel, 90, 91

hypotaxe, 163, 238, 271, 272, 273, 290, 466

hypotypose, 45, 50, 59, 89, 260, 261, 264, 268, 296, 441, 460, 469

implicite, 490

incipit, 168, 169, 170, 171, 175, 177, 180, 181, 183, 184, 194, 203, 205, 206, 212, 213, 228, 461, 487, 520

innamoramento, 89, 121, 132, 324, 462

intergénérique, 103

laudator temporis acti, 48, 68, 76, 208

loi, 21, 29, 40, 48, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 70, 71, 73, 74, 83, 185, 189, 190, 194, 199, 210, 211, 212, 226, 227, 407, 446, 447, 448, 458, 460, 481, 520

lycanthrope, 402

lyrisme, 121, 123, 179

macabre, 49, 56, 85, 97, 99, 100, 134, 149, 175, 178, 245, 250, 254, 261, 262, 270, 348, 350, 423, 441, 460, 467, 474

maniérisme, 236, 237, 257, 267

métaphore, 31, 133, 156, 208, 233, 253, 254, 261, 263, 313, 318, 319, 321, 322, 323, 327, 337, 342, 391

métatextuelle, 116, 166, 210

mimésis, 17, 53, 58, 264, 460

mimétisme, 84, 161

miroir, 11, 31, 41, 61, 83, 87, 126, 138, 139, 174, 185, 191, 196, 264, 313, 326, 327, 373

monologue, 109, 110, 137, 340

monstre, 21, 66, 68, 76, 140, 191, 207, 243, 335, 351, 357, 361, 362, 363, 395, 398, 400, 402, 407, 439

morale, 29, 31, 40, 43, 44, 47, 55, 61, 62, 65, 70, 71, 76, 80, 81, 97, 101, 117, 143, 149, 163, 176, 181, 183, 184, 185, 190, 191, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 254, 256, 272, 297, 321, 347, 358, 363, 367, 376, 378, 382, 386, 392, 405, 412, 415, 421, 422, 442, 445, 448, 452, 453, 454, 456, 459, 462, 464, 465, 470, 479

mythe, 80, 93, 94, 95, 96, 112, 130, 231, 232, 407, 408, 410, 411, 412, 413, 480

oxymore, 208, 211, 337

paronomase, 342

paroxysme, 232, 257, 262, 293, 337, 388, 409, 410, 414

paroxystique, 21, 86, 202, 258, 335, 350, 453, 456, 471

parricide, 94, 95, 150, 153, 164, 213, 228, 358, 393

paryponoïan, 332, 338, 339

passion, 12, 21, 48, 89, 92, 93, 121, 150, 174, 175, 192, 195, 253, 262, 263, 266, 268, 318, 324, 333, 380, 384, 385, 408

périphrase, 122, 124, 135, 309, 310, 311, 312, 335

poignard, 95, 213, 216, 239, 243, 254, 267, 268, 409, 412, 438

poison, 93, 94, 95, 243, 333, 378, 383, 384, 385, 409

polyphonie, 70, 71, 283, 292, 303, 305, 306, 308

polyptote, 211, 339, 341

polysyndète, 290

prière, 32, 110, 124, 125, 193, 217

punition, 21, 63, 64, 65, 74, 83, 134, 149, 150, 157, 164, 184, 185, 200, 201, 202, 206, 212, 255, 256, 274, 276, 309, 327, 329, 340, 361, 422, 454, 458, 460, 520

realia, 252, 253, 264, 349

roman sentimental, 12, 18, 19, 30, 53, 74, 90, 91, 93, 97, 98, 99, 380, 428, 456, 457, 487, 520

roue de la Fortune, 57

sorcellerie, 52, 150, 248, 352, 364, 369, 373, 374, 375, 376, 377, 423, 424, 428, 430, 468

spectacle, 11, 14, 17, 21, 54, 66, 88, 107, 108, 110, 118, 180, 181, 211, 214, 218, 221, 233, 235, 238, 241, 247, 249, 254, 258, 265, 270, 274, 298, 299, 309, 314, 325, 328, 330, 331, 357, 360, 368, 375, 388, 397, 413, 414, 423, 448, 450, 451, 453, 458, 459, 462, 467, 468, 471, 474, 482, 483, 520

subordonnée consécutive, 91

suicide, 80, 89, 93, 94, 95, 97, 98, 114, 121, 254, 255, 383, 459

suspense, 68, 87, 88, 277, 377, 453, 461, 485

synesthésie, 313

theatrum mundi, 118, 233, 322

titre, 12, 16, 18, 23, 32, 34, 37, 56, 58, 65, 75, 76, 77, 81, 84, 87, 103, 104, 105, 112, 143, 144, 148, 149, 152, 155, 159, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 182, 184, 189, 195, 202, 223, 233, 237, 247, 248, 265, 297, 328, 329, 370, 376, 377, 382, 390, 399, 400, 406, 412, 417, 435, 439, 446, 453, 461, 462, 465, 484, 487, 490, 520

tragédie, 11, 12, 17, 18, 19, 20, 22, 27, 39, 42, 64, 71, 84, 87, 91, 96, 97, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 151, 158, 162, 178, 179, 189, 196, 226, 230, 234, 235, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 257, 265, 329, 330, 331, 339, 380, 389, 407, 414, 435, 456, 457, 458, 459, 466, 478, 483, 488, 520

trahison, 94, 95, 122, 153, 201, 224, 255, 278

transgression, 12, 14, 21, 32, 43, 48, 55, 57, 63, 64, 65, 74, 83, 85, 88, 92, 99, 135, 171, 184, 185, 201, 202, 220, 222, 224, 225, 272, 295, 364, 367, 385, 386, 422, 458, 462, 474, 480, 481, 520

transtextualité, 38, 117

varietas, 92, 206, 252, 347, 364

vertu, 40, 87, 92, 96, 101, 119, 138, 204, 205, 209, 217, 221, 222, 226, 274, 278, 292, 348, 364, 394, 438, 444, 450, 466, 468, 479, 520

vertueux, 64, 89, 367, 370, 391, 394, 459, 469

vice, 47, 67, 68, 72, 76, 87, 89, 91, 92, 100, 102, 120, 121, 125, 152, 180, 190, 199, 203, 205, 206, 221, 226, 227, 228, 230, 282, 309, 332, 358, 386, 399, 405, 474, 520

vicieux, 40, 92, 93, 101, 205, 230, 361

vraisemblable, 45, 59, 159, 218, 269, 345, 346, 350, 352, 353, 355, 356

vraisemblance, 45, 58, 59, 61, 255, 262, 268, 354, 356

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Jérôme Bosch, *Le jardin des délices* (détail du panneau central), 220x195, 1503, Musée du Prado, Madrid. 133

Figure 2: Structures syntaxiques remarquables 146

Figure 3 : Adjectifs qualificatifs « tragiques » 150

Figure 4 : Syntaxe du titre chez J.P. Camus 154

Figure 5 : Dénominations génériques des récits (diagramme) 155

Figure 6: Dénominations génériques des récits (histogramme) 157

Figure 7 : Les degrés de l'expansion du G.N. initial 161

Figure 8 : Convergences adjectivales 162

Figure 9 : Etude syntaxique des titres 163

Figure 10 : Histoires tragiques (Rosset) 194

Figure 11 : Types d'exécutions publiques dans les Histoires tragiques de Rosset 196

Figure 12 : La mort de Laocoon, Le Greco, 1604-1614, huile sur toile, 142×193, National Gallery of Art, Washington. 236

Figure 13 : *Massacre fait à Cahors en Quercy (19 novembre 1561)*, d'après Jean Perrissin et Jacques Tortorel, Musée Calvin , Noyon, 1561. 240

Figure 14 : Claude Dubois, *Le Massacre de la Saint-Barthélémy*, 157-1584, Musée des Beaux-arts, Lausanne. 241

Figure 15 : Classement des adjectifs qualificatifs des Ex. 1 à 8 301

Figure 16 : Marie-Antoinette représentée en harpie, 1785, 670 × 459, Anonyme, collection particulière.....396

Figure 17 : Gravure représentant le monstre « au naturel ». B.N. : 8° Tb[73] 15 (microfiche) illustrant le canard intitulé : *Discours prodigieux et véritable d'une fille de chambre, laquelle a produit un monstre après avoir eu la compagnie d'un singe, en la vile de Messine. En ce discours sont récitées les paroles que ladite fille proféra étant au supplice, et les prières qu'elle fit ensemble le jour qu'elle fut brûlée avec le monstre et le singe.* 400

Figure 18 : B.N. : Rés. Fol. La[25] 6 (45). Gravure sur bois représentant le monstre avec un corps de vache et deux têtes, l'une de veau ; l'autre de dogue illustrant le canard intitulé : *Le vrai portrait d'un monstre né d'une vache le dixième jour de mai 1569 au village de Bellefontaine, à deux lieues près d'Abbeville.*.....400

Figure 19 : B.N. : Rés. Fol. La[25] 6 (45). Figure sur bois coloriée, en-tête d'un placard in-4° illustrant le canard intitulé : *La figure de la Bête trouvée en la terre du très révérend seigneur l'archévêque de Salzbourg, au pays des Allemagnes, contrefait après le vif au vrai.* (texte imprimé en caractères gothiques). 401

Figure 20 : La peur du loup-garou (Bois gravé de Lucas Cranach le Vieux, XVIe siècle), Kunsthalle, Hambourg. 402

Figure 21 : Criminels dans les *Nouvelles histoires tragiques* de Poissenot (sur 8 récits) 418

Figure 22 : Criminels dans les Histoires tragiques de Rosset (sur 23 récits).....419

Figure 23 : Criminels dans les *Spectacles d'Horreur* de J.-P. Camus "(sur 50 récits)..419

Figure 24 : Criminels dans les *"canards sanglants"* (sur 63 récits).....420

Figure 25 : Nature du tragique dans les *Nouvelles histoires tragiques* de Poissenot (8 récits).....424

Figure 26 : Nature du tragique dans les histoires de Rosset (23 récits) 425

Figure 27 : Nature du tragique dans les *Spectacles d'horreur* de Camus (50 récits) 426

Figure 28 : Nature du tragique dans les *"Canards sanglants"* (63 récits)..... 427

Figure 29 : Répartition des sujets de prédilection par recueil et nombre de récits représentés..... 430

Figure 30 : Comparaison quantitative des sujets de prédilection entre histoires tragiques et "canards sanglants" 432

Figure 31 : Comparaison quantitative des sujets de prédilection entre histoires tragiques et "canards sanglants" (variante en histogramme) 432

SUMMARY

This study is a comparison between two literary genres: the tragic story and the « canard sanglant », in order to determine a common poetic that would be unique to dreadful stories of the late 16th and early 17th centuries. The structure of the tragic story was analyzed during the 1980s according to an invariant scheme: law/transgression/ punishment. In this study however, this system has been softened to introduce a new corpus and approach. To create this desired unity of the short and tragic story of this epoch, it appears particularly interesting to confront two genres that deliver the same moral message but using different thematic postures and genres. This work thus examines jointly the writings of three generations of authors of tragic stories from 1559 to 1644: Pierre Boaistuau and François de Belleforest; Vérité Habanc and Bénigne Poissenot; François de Rosset and Jean-Pierre Camus. Two later authors are also briefly mentioned: Claude Malingre and Jean-Nicolas Parival who historical Works were published between 1641 and 1656, as are 63 sanguinary stories (from Maurice Lever's *Canards sanglants)* written between 1574 and 1624. The method used is essentially one of classification, even if it does propose to analyse the facts is diachrony in fix narrative units. In the first part, the question of genre did not appear to be straightforward, when analyzed in the light of the tales lacking recognition and multiple generic influences. That is why, after having confronted the existing theories and shown their limits when confronted to our new problematic, we have restored respectively a historical and aesthetic framework to the stories by showing the pertinence of a similitude in the "tragic" register but at the crossroads nonetheless of multiple genres with the tragedy, the novel and poetry.

In a second part, we analyse the formal convergences between both genres from constitutive macro-units on the margins of the story such as the title, the incipit, the closing section, and inside the narrative, the very invading moral discourse of the narrator who advocates virtue by denouncing vice. We were particularly attentive to the barbarous act, the "bleeding" heart in the dreadful story which is represented by two modes: pictorial or dynamic, both part of the baroque spectacular. To finish, we studied the relation between cause and consequence which leads the protagonist into the catastrophic murderous spiral using the thoughts of Roland Barthes on the "broken" cause.

In the third chapter, we invoke the problematic linked to the representation of reality because of the many improbabilities even though the thruth is always proclaimed by the narrator. A study of the different crimes and criminals listed shows the themes and predilection of each of the genre. The statistical analyses also permit us to observe the distribution and evolution of crimes typical of the sanguinary stories.

Finally, an ultimate chapter studies cases on the fringe through the chronicles of Pierre de L'Etoile and the judiciary epitomes of Alexandre Sylvain Van den Bussche. At the turn of the 16th and 17th centuries, the tragic story has used all of its narrative possibilities for the last 30 years. It has tired its readers who turn towards tragic stories which are closer to their everyday lives. The "canards sanglants" have been created to compensate the lack of tragedy with subjects and a specific and concise form. Later, the tragic story will be born again thanks to the success of the sentimental novel, despite the latter's attack on the former's corruptive ideas. This reciprocal necessity between two genres both complementary and exclusive implied a simultaneous study of both. The results obtained demonstrate the extreme density of the narrative of these "absorbing" genres, well-anchored in their time. They bring the readers back to their own fears and to the worries of a militant post-tridentine Church which tries to protect its followers against the temptations of the Reform.

Keywords: Tragic story structure; the brief story at the 16th and the 17th centuries; the bloody news item; generic hybridism; law's story; narrative strategies; statistical calculations of occurrences; intertextuality; Cons-Reformation; morbid baroque.

RESUME

Cette étude choisit de mettre en regard le genre de l'histoire tragique et celui du « canard sanglant » afin de déterminer une poétique commune qui serait propre aux récits épouvantables de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle. Alors que la structure de l'histoire tragique a été identifiée par la critique des années quatre-vingts selon le schéma invariant : loi/transgression/punition, nous avons souhaité assouplir ce système au regard d'un nouveau corpus et d'une nouvelle approche. Afin de créer cette unité souhaitée, du récit bref et tragique à cette époque, il nous a semblé particulièrement intéressant de confronter deux genres qui délivrent un même message moral mais à partir de postures thématiques et formelles différentes. Ce travail examine donc conjointement les œuvres de trois générations d'auteurs d'histoires tragiques de 1559 à 1644 : Pierre Boaistuau et François de Belleforest ; Vérité Habanc et Bénigne Poissenot ; François de Rosset et Jean-Pierre Camus ; nous mentionnons également deux auteurs « tardifs » : Claude Malingre et Jean-Nicolas Parival dont les recueils d'histoires tragiques sont publiés en 1641 et 1656, plus soixante-trois faits divers sanglants (issus du recueil de Maurice Lever : *Canards sanglants*), écrits entre 1574 et 1624.

La démarche choisie est essentiellement classifiante même si elle se propose d'analyser des faits en diachronie dans des unités narratives fixes. De prime abord, la question du genre n'est pas apparue évidente, au regard de ces récits en manque de reconnaissance et aux influences génériques multiples. C'est pourquoi, après avoir confronté les théories existantes et montré leurs limites aux vues de nos nouvelles problématiques, nous avons restitué respectivement un cadre historique et esthétique à ces récits en démontrant la pertinence d'un rapprochement générique autour du registre « tragique » mais aux croisements génériques multiples avec la tragédie, le roman et la poésie. Dans un second temps, nous analysons les convergences formelles des deux genres à partir des macro-unités constitutives aux marges du récit telles que le titre, l'incipit, la clausule, et plus en interne de la narration, l'envahissant discours moral du narrateur qui prône la vertu en exhibant le vice. L'acte barbare, cœur « sanglant » du récit épouvantable a retenu toute notre attention par ses deux modes de représentation : en effet, que la description soit picturale ou dynamique, celle-ci appartient au spectacle baroque. Enfin, à partir de la réflexion de Roland Barthes sur la cause « détraquée » qui existe entre les événements dans le fait divers, nous étudions ce rapport de cause à conséquence entrainant le personnage dans la spirale catastrophique du meurtre. Dans un troisième chapitre nous invoquons les problématiques liées à la représentation du réel car les invraisemblances sont nombreuses mais la véracité toujours clamée par le narrateur. Une étude des différents crimes et criminels recensés fait apparaître les thèmes de prédilections de chacun des genres. Les analyses statistiques nous permettent également d'observer la répartition et l'évolution des crimes chers aux récits sanglants. Enfin, un ultime chapitre étudie les cas-frontières à travers les chroniques de Pierre de l'Estoile et des épitômes judiciaires d'Alexandre Sylvain Van den Bussche.

A la charnière du XVIe et du XVIIe siècle, l'histoire tragique a usé de tous ses ressorts narratifs depuis plus de trente ans et lassent un lectorat avide de renouveau tragique, plus proche de son quotidien. Les « canards sanglants » sont venus compenser ce déficit tragique avec des sujets et une mise en forme spécifique concise et efficace, avant que l'histoire tragique ne renaisse de ses cendres relancée par le succès du roman sentimental dont elle combat pourtant les idées corruptrices. Cette nécessité réciproque entre deux genres à la fois complémentaires et exclusifs impliquait une étude conjointe et les résultats obtenus rendent compte de l'extrême densité du tissu narratif de ces « genres-éponges », pleinement ancrés dans leurs siècles qui renvoient au lecteur ses propres peurs mais aussi les inquiétudes d'une Eglise post-tridentine militante qui tente de protéger ses fidèles face au chant des sirènes de la Réforme.

Mots clés : Structure du récit tragique, le récit bref aux XVIe et XVIIe siècles, le fait divers sanglant, hybridité générique, l'histoire de loi, stratégies narratives, transgressions formelles, calculs statistiques des occurrences, échos intertextuels, Contre-Réforme, le baroque funèbre.