

Tom CONLEY

« Nouvelle et point de fuite : Pierre Boaistuau, *Histoires tragiques* (1559) »

### ***Le Roman à la Renaissance***

Actes du colloque international de Tours dirigé par Michel Simonin (CESR, 1990)  
publiés par Christine de Buzon, Lyon, RHR, 2012.

URL : <http://www.rhr16.fr/ressources/roman-rennaissance>

---

### **Pour citer cet article :**

Conley, Tom, « Nouvelle et point de fuite : Pierre Boaistuau, *Histoires tragiques* (1559) », *Le Roman à la Renaissance*, Actes du colloque international dirigé par Michel Simonin (Université de Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 1990), publiés par Christine de Buzon, Lyon, RHR, 2012, 12 p.

URL : <http://www.rhr16.fr/ressources/roman-rennaissance>



Article protégé par la loi sur le droit d'auteur, selon les conditions générales de la licence Creative Commons.  
Pour plus d'informations, écrivez à : [contact@rhr16.fr](mailto:contact@rhr16.fr)

**Tom CONLEY**

*University of Wisconsin  
Madison*

## **Nouvelle et point de fuite : Pierre Boaistuau, *Histoires tragiques* (1559)**

Dans les remarques à suivre, je voudrais poser les jalons d'une étude qui rattacherait à l'analyse du roman de la Renaissance des pratiques visuelles du discours. Il s'agit de voir dans quelle mesure la tradition romanesque découle d'une écriture basée sur des principes de composition picturale. Il ne sera pas question de métaphores qui invitent le lecteur, comme par exemple chez Balzac, de « figurer » une image au-delà des mots qui la véhiculent. Plutôt, il s'agira de mettre en regard la création romanesque en tant que matière langagière avec des schémas de perspective. Le roman et la nouvelle du XVI<sup>e</sup> siècle seraient-ils infléchis par des marques visibles qui ordonnent leurs surfaces et fonctionnent comme leurs supports discursifs ? Si la réponse est à l'affirmatif, il faut se demander comment ces textes sont produits, à partir de quelles dates, et pour quelles raisons.

Une première réponse pourrait être tentée à partir d'une comparaison entre les dates de parution des livres de perspective et de l'histoire tragique. En 1560, Jean Cousin publie son *Livre de perspective*, une année après la parution des *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel* (Paris : Sertenas, 1559), de Pierre Boaistuau. Ce dernier annonce la production d'un genre qui va bientôt dominer tout le reste du siècle. Les *Histoires tragiques* sont reprises en une série de sept volumes par le cosmographe François de Belleforest, ainsi que dans *Le Printemps d'Yver* (1572), dans les *Nouvelles histoires* de Vérité Habanc (1585), et les *Nouvelles histoires tragiques* de Bénigne Poissenot (1586). Il se peut que la fébrilité du genre explique comment la violence de la matière reflète la production d'images des guerres de religion dont les dates (officiellement entre 1562-98) coïncident avec la vie de cette forme littéraire<sup>1</sup>. Si l'on considère le même développement d'un point de vue esthétique, on pourra voir combien, depuis l'ère de François I<sup>er</sup>, le patrimoine français s'est identifié à la mode italienne en architecture, dessin, peinture, et littérature. Dans ce sens la composition

<sup>1</sup> Michel Simonin remarque que le genre trahit un aspect sériel, suit le patron d'un discours dramatique et, à l'instar des novellistes italiens, contracte une dette envers le théâtre. La nouvelle retrouve non la tragédie antique mais le fait divers. « Au même moment, le monde du livre développe de brèves plaquettes, ancêtres de la presse à sensation, qui exploitent le goût latent pour l'information récente, authentique, brute, ce qui n'est pas à dire qu'elle le soit ; il suffit qu'elle y paraisse », in : « Faits divers tragiques », *Studi de letteratura francese* 18 (1990), p. 142 et p. 149-150. Il suggère que le rapport entre la gravure et le texte du roman mérite une étude plus approfondie.

verbale ferait partie d'un programme culturel qui utilise les innovations albertiennes, et adapte à ses fins les carrures d'une architecture étrangère aux formes gothiques connues en France<sup>2</sup>. Considéré comme un produit de la rhétorique et du roman — comme exercice du discours moralisant et de réécriture romanesque — le grand succès de l'histoire tragique serait le résultat des effets de prédication lors des guerres de religion. De ce point de vue, narration, persuasion, production d'images et moralisation feraient partie d'un même travail<sup>3</sup>.

L'emblème infléchit lui aussi l'histoire tragique. A partir de 1550, sa présence en tant que schéma discursif et élément de narration visible, ou de « parole muette », est bien établie. Le discours narratif remanie à sa façon des divisions connues sous la forme de l'*emblema triplex* portant en tête un aperçu ou un sommaire de l'histoire qui occupe la place retenue pour l'inscription, et la *coda*, morale affichée à la fin, joue le rôle d'une extirpation en subscription. Ces altérations de la narration, même si elles ont l'air de trahir de nouvelles pratiques livresques, indiquent qu'une « visibilité » du monde inspire la création de textes emblématiques. Mais pour le lecteur moderne, pour qui depuis Jean-Paul Sartre toute fiction ou tout roman constitue la mise-en-scène de la transparence du langage, comment le discours narratif pourrait-il être et le mobile et la preuve de ce qu'il n'est pas, à savoir une stratégie du visible ? C'est à partir de cette interrogation que je voudrais essayer une lecture des *Histoires tragiques* de Pierre Boaistuau.

Boaistuau façonne une littérature de rhétorique, mais sa parole est trahie par des propriétés oculaires. Auteur d'un exercice intitulé le *Bref discours de l'excellence et dignité de l'homme* (1558), et qu'il appelle un « desseing », il publie aussi un ouvrage ménipéen, le *Théâtre du monde* (1558), dans lequel on voit, amassé pêle-mêle, des fragments et figments divers<sup>4</sup>. En 1559, la traduction des œuvres de Bandel constitue un autre apprentissage, une nouvelle exercitation ou un autre entraînement verbal. Il semble que pour Boaistuau, traduire soit un travail linéaire. Il suivrait la trace du modèle italien au pied de la lettre. Mais Boaistuau, d'après René Sturel, prend de grandes libertés avec l'original<sup>5</sup>. Les changements sont-ils le résultat d'un « desseing » narratif<sup>6</sup>,

<sup>2</sup> A titre d'exemple : dans son introduction à *L'escalier à la Renaissance* (Paris, 1987), Jean Guillaume remarque qu'en France, dans le château des années 1520-30, un modèle linéaire remplace l'escalier à vis au moment même où sa perfection est réalisée. Le roman et la nouvelle subissent-ils des rectifications analogues ? La question serait à examiner du point de vue d'une lecture de la forme du roman du XVI<sup>e</sup> siècle.

<sup>3</sup> A propos de la littérature emblématique, François Cornilliat constate que la rhétorique du visible s'acharne à « l'invention d'un sens moral pour une image muette », in : « De l'usage des images muettes : Imagination poétique de Barthélémy Aneau », *L'Esprit créateur* 28.2 (Summer 1988), p. 86. Vue ainsi, la tradition emblématique subit des influences que l'on voit aussi dans le domaine de la nouvelle, genre qui, à partir des années 1550, commence à « moraliser » ses narrations dans les suites ajoutées aux histoires

<sup>4</sup> Voir Michel Simonin, éditions critiques du *Théâtre du monde* (1558) (Genève : Droz, 1981) ; *Bref discours de l'excellence et dignité de l'homme* (1558) (Genève : Droz, 1982).

<sup>5</sup> Boaistuau « supprime, ajoute, abrège, développe ou modifie à son gré », dans « Bandello en France au XVI<sup>e</sup> siècle, *Bulletin italien* 13 (1913), p. 210-27 ; p. 331-47. Texte cité par Richard Carr, édition critique de Pierre Boaistuau, *Histoires tragiques* (Paris, S. T. F. M., Champion, 1977). Toute référence aux *Histoires tragiques* sera prise de cette édition quasi-exhaustive et notée entre parenthèses dans le texte ci-dessus.

ou est-ce qu'ils signalent la présence d'autres influences qui marquent le texte, soit à l'insu de l'auteur, soit d'après le plan de faire du texte le reflet du monde ?

Les *Histoires tragiques* comprennent six nouvelles. La première prend la forme d'un exemple stoïque de bonne conduite et finit par différer ce que le titre annonce. La sixième — la plus rocambolesque — se termine sur un *happy-ending* qui renvoie à la première. Encadrées par leur contraire, les « histoires tragiques » sont, en fait, les quatre au centre du volume (II, III, IV, V). La première histoire, traitant d'Edouard m d'Angleterre, de longueur moyenne (37 pages), fait contraste avec la brièveté de la seconde (12 pages) qui, elle, entame la matière tragique. Le joyau du recueil, l'histoire de Roméo et Juliette (III, 59 pages), ainsi que son envers, la sixième (63 pages), constituent de véritables romans en miniature. Le récit de Roméo et Juliette est suivi d'une autre nouvelle tragique (IV), très courte (11 pages). La cinquième, plus ample (29 pages), répond à la deuxième, à la fois par sa durée et l'identité de ses effets tragiques. Un ordre obtenu par cadrage et dédoublement s'impose là où les histoires situées aux bords du recueil enchâssent le théâtre tragique au centre. Les histoires appellent ainsi une lecture en miroir<sup>7</sup>, lecture qui oriente le volume vers des pratiques historiographiques. Le livre se compose selon un plan de réversibilité et de parties alternant en termes de durée et de volume. Une telle composition rappelle l'ordre des *Essais* de Montaigne où les deux moitiés de chaque volume convergent vers un axe caché et isotope. A rencontre de celle de Montaigne, pour qui un centre est toujours soumis aux lois de montage, la notion de centre chez Boaistuau est, comme le dessein moral, fixe dans sa réversibilité même. La troisième nouvelle se lit comme un petit roman au point de fuite d'un tableau narratif.

Il y a au moins deux centres dont le premier se trouve entre la fin de la troisième histoire et le début de la quatrième. Un autre centre est marqué par l'échelonnement de l'ensemble, déterminé par les coordonnées 1) de la longueur moyenne de chaque récit et 2) du lien entre l'aspect non-tragique de la première et de la cinquième histoires par rapport à ce qu'elles encadrent. Selon cet ordre, les histoires II, III, IV, et V sont les seules qui répondent au titre de l'ouvrage. D'un point de vue géométrique l'axe virtuel et textuel du volume — son centre concret — se trouve précisément à la fin de la troisième histoire, où le narrateur décrit le « piteux spectacle » du sort de Roméo et Juliette. Là on fait construire une colonne pour marquer le site où l'histoire vient d'avoir lieu, où l'espace de la fiction et celui de la ville de Vérone coïncident. Tout à la fin, pour décorer le monument, « une haute colonne de marbre » est érigée au-dessus de leur tombeau,

<sup>6</sup> Dans sa préface au *Théâtre du monde*, à propos du dessein et du genre du texte, Michel Simonin observe que Boaistuau inscrit son « 'discours' dans une gigantesque métaphore, celle du 'théâtre' ». Ainsi les personnages deviennent des acteurs « juchés sur une scène », ce qui permet à Boaistuau de nous inviter « à être spectateurs de nous-mêmes (on notera les multiples invitations à regarder au fil du texte) » (p. 20-21). On verra qu'il s'agit de la même mise en scène dans l'écriture de l'histoire tragique.

<sup>7</sup> Il se peut que la symétrie latente fasse partie d'un ordre « en miroir » — donc un texte d'une mise en scène théâtrale — qui fait partie de la tradition des écritures spéculaires. « Elle aurait, comme dans les cryptographies, dans les jeux d'enfants ou dans les imitations de monnaie par les faussaires, valeur d'écriture en miroir, fiction fabricatrice de tromperie et de secret, traçant le chiffre d'un silence par l'inversion d'une pratique normative et de sa codification sociale », remarque Michel de Certeau dans *L'écriture de l'histoire* (Paris : Gallimard, 1984, p. 102. Il montre que la pratique profite « d'un passé pour dénier le présent », ce que répète le genre du « miroir de l'histoire, afin de mettre « à part quelque chose d'étranger aux relations sociales actuelles » et de produire du secret dans le langage » (p. 103).

« honoré d'une infinité d'excellens epitaphes, encore entre toutes les plus rares excellences qui se retrouvent en la cité de Veronne » (p. 119). Juste avant la fin de l'histoire qui transforme le souvenir de leurs amours en un site touristique, les « Magistrats ordonnerent que les deux corps morts fussent erigez sur un theatre à la veue de tout le monde, en la forme qu'ils estoient quand ils furent trouvez au sepulchre » (p. 114). Le texte construit deux lieux qui se confondent. Le « théâtre » se trouve à l'intérieur de la narration, mais la métaphore la déborde, puisqu'elle enchaîne des lieux-dits identiques aux autres narrations. Le « spectacle » du destin funeste des amants se rattache aux lieux notables — composé d'éléments géographiques, narratives, et textuelles — décrits dans les récits environnants. Un champ de tension est ouvert entre le centre virtuel du recueil et les histoires qui l'entourent et l'encadrent.

Il semble que le volume s'organise autour de deux centres principaux. L'un porte sur la question du « genre » qui oscille entre un exemple à suivre (histoires I et VI) ou à ne pas suivre (histoires II, III, IV, V), et l'autre sur les effets qui engagent la théâtralité de l'histoire. Deux schémas peuvent illustrer la tension qui découle du discours et de la géométrie du recueil :

*Cadrage selon des critères de genre et de durée :*



*Cadrage selon le volume même du livre :*



Chaque histoire répond en quelque sorte à la fois à l'appel du titre et à la forme qu'elle manifeste vis-à-vis de l'architecture de l'ensemble. De la variation établie entre le titre et la trempe (en d'autres mots, le style) de chaque histoire, émerge la forme latente d'un amphithéâtre. Celui-ci est présent dans chaque narration afin, semble-t-il, d'imposer un ordre moral sur le plan discursif. À la fin de la première histoire, un exemple de bonne conduite est mis en scène. Le récit mène à un dénouement qui imprime sur les yeux du lecteur la leçon signalée par la métaphore d'un « piteux spectacle » (p. 44), répétée au moment même du dénouement de chaque histoire tragique, et qui inspire le survivant à suivre le chemin de la vertu.

Au-delà et à l'intérieur de chaque narration — et quelles qu'en soient les péripéties — l'histoire aboutit à une scène d'horreur mise en instance par la même formule : le « spectacle », le « chef-d'œuvre », « la machine », ou la « piteuse tragedie » du monde (p. 44, 59, 114, 133, 162, 218). Le point de fuite du volume va de pair avec l'inscription récurrente de cette figure, et la structure narrative attire le regard vers un même tréteau imaginaire. Chaque histoire est déterminée non seulement par sa disposition rhétorique ; elle incarne une forme qui traduit en mots un procédé emblématique qui suit de façon générale des plans « rotatifs » ou en « échelon », très répandue dans la

littérature des guerres de religion qui décrit les horreurs et les abus du monde<sup>8</sup>. L'artiste construit une narration visuelle qui tourne autour d'une figure afin de la cerner, de l'expliquer, mais aussi de la révéler et de la cacher. Comme une sorte d'objet de perspective, ce point marque la croisée du visible et de l'invisible<sup>9</sup> où, selon le lexique de Boaistuau, l'horreur d'un tel excès dépasse le champ de vision de ceux qui sont convoqués pour assister au « piteux » spectacle. Le dénouement est censé mettre en scène la limite — sans limite — de toutes les limites de la *mimésis*.

Les narrations de Boaistuau visent un tel centre et convergent vers lui à partir de tous les points cardinaux du volume. C'est pour au moins trois raisons, nous semble-t-il, que le texte élabore aussi soigneusement la description de ce « théâtre à la vue de tout le monde » (p. 114) à l'axe virtuel des *Histoires tragiques*. En premier lieu, au moment-clé de l'histoire de Roméo et Juliette, le texte imprime sur le lecteur une impression d'horreur par l'accent qu'il met sur ses propres qualités oculaires. Le lecteur se transforme en un spectateur poussé à admirer le spectacle — ou à en être repoussé — de manière à ce que la violence décrite puisse imprimer sur son œil et sur son âme une leçon morale. Celle-ci est véhiculée par la narration mais intensifiée par le plan emblématique de l'ensemble. (Il suffit de rappeler que le sommaire de chaque histoire joue un rôle analogue à la *superscriptio*. Le récit, surtout dans le dénombrement anatomique des violences exercées sur le corps des personnages, fonctionne comme une sorte d'*inscriptio*, tandis que le retour à la figure du spectacle à la fin de chaque histoire équivaut à une *subscriptio* qui signale une explication morale). L'histoire dévoile en même temps un rapport intime avec des procédés lithographiques tels qu'ils se trouvent dans des livres illustrés. Sur le plan textuel le volume annonce un procédé qui va marquer une bonne partie de la propagande des guerres de religion.

En second lieu, le texte joue sur une identité des histoires et de l'architecture du livre. Chaque instance du « piteux spectacle » suit de près la poétique d'Aristote, dont elle annonce en même temps la clôture. Ici la tragédie se met en question par son évidence, sinon par ses effets d'ostentation. Le lieu de la métaphore du « théâtre » ou du « spectacle » constitue un trophée<sup>10</sup>, point tournant de chaque narration, qui marque une

<sup>8</sup> On pense aux bandes dessinées de Tortorel et Perrissin, *Grandes scènes historiques du XVI<sup>e</sup> siècle*, surtout à Richard Verstegen, *Théâtre des cruautés des Hereticques de nostre temps* (Anvers, Chez Adrien Hubert, 1588), ou aux pratiques de Théodore de Bry dans ses gravures. Voir l'article de Frank Lestringant à propos du théâtre de cruauté dans *La Renaissance et le nouveau monde* (Québec : Bibliothèque nationale, 1984) ; *L'Amérique de Théodore de Bry* (Paris, CNRS, 1987) ; Bernadette Bûcher, *La sauvage aux seins pendants* (Paris : Hermann, 1977), ch. 1, 3e partie. Le système des images d'horreur est amorcé dans notre *Theaters of Cruelty : Wars of Religion, Violence, and the New World* (Chicago : The Newberry Library, 1990)

<sup>9</sup> Voir le traitement du concept dans Guy Rosolato, *Éléments de l'interprétation* (Paris : Gallimard, 1985), p. 123-33, et aussi les points de repère qu'il établit avec *Le visible et l'invisible* de Merleau-Ponty (Paris : Gallimard, 1964) texte qui reprend la même problématique sous un autre angle.

<sup>10</sup> Stephen Greenblatt traite de l'ambivalence au fond des monuments de la Renaissance qui s'érigent sur des restes de violence. Le dessein des monuments d'Albert Dürer, par exemple, « *risks collapse into its own antithesis* ». Les mobiles de l'intention et du genre (en architecture ou en littérature) « *are as social, contingent, and ideological as the historical situation they combine to represent* », in : « *Murdering Peasants : Status, Genre, and the Representation of Rebellion* », *Representations* 1.1 (1983), p. 13-13. Par un autre biais on pourrait étudier les décalages mis en évidence entre la violence des « piteux spectacles » et les doubles entraves qui génèrent les

conjointure entre passé et présent, entre le discours et le lieu où il vient d'être énoncé, comme entre fiction et vérité. Le trophée est ainsi un monument fêtant Fauteur et la forme qu'il instaure. En ce sens « l'histoire » devient une écriture de l'histoire, puisque la fonction vise la vérité en raison de l'évidence du lieu dans lequel la narration se déroule. L'architecture et la géographie imaginaire du livre dévoilent un leurre d'authentification, mais au même endroit une ambivalence en ce qui concerne le statut du mot histoire. La morale qu'elle voudrait « illustrer » est au-dessus de toute vraisemblance, mais dans le champ mimétique qui la représente le texte doit se servir de tout ce qu'il y a de vraisemblable. En d'autres mots, la violence traite de la violence. Le style de chaque histoire est si emphatique que la rhétorique se substitue à la narration. Le texte du récit oscille entre *peroratio* et *narratio*, de sorte que vraisemblance et amplification se confondent.

En troisième lieu, il est possible de voir que l'abîme connoté par la figure picturale du « théâtre à la vue de tout le monde » reste un effet de signature. Déjà, le nom de l'auteur (Boaistuau, qui fait trembler le sens par ses résonances multiples — de « boyaux », ce qui tue « aux eaux au fond du bois », le chien aboyant au lecteur, celui qui fait boire la mort, ou qui s'exhibe dans ses « boîtes » narratives<sup>11</sup>) semble être inséré au point de fuite du volume. C'est Pierre Boaistuau qui vient de publier le *Théâtre du monde*, vu ici en microcosme, à l'ombilic de chaque histoire. Boaistuau s'inscrit dans la figure qui renvoie au titre d'un autre ouvrage de sa signature<sup>12</sup>. Le nom de l'auteur se retrouverait au centre du texte, sous forme d'« épitaphe », dans la figure de l'écriture au site même des amours de Roméo et Juliette. Ainsi le traducteur trahit son modèle dans le commerce œdipien au fond de l'ordre du truchement. Le nom de Bandel doit et figurer et disparaître devant celui de Boaistuau.

L'ordre des histoires tragiques (II, III, IV, V) encadrent ce monument mais, en même temps, chaque histoire vise un point de fuite dans ses jeux de figures et de discours. Une mise en place s'opère avant que la fiction n'arrive au théâtre de violence, à la fin, qui transforme le récit en un spectacle d'horreur. Les remarques préliminaires de la seconde histoire récusent « le malheureux vice de l'impudique amour » (p. 47), celles de la troisième « les furieuses flammes du trop ardent amour » (p. 61) ; « les affections desordonnées de celles qui sont dissolues et lascives » (p. 121) sont le prétexte de la quatrième histoire, et « les affections d'une femme cruelle » (p. 138) celui de la cinquième. Chaque sommaire fournit des incipits touristiques mélangeant des éléments cartographiques au champ fictionnel. Or le « théâtre du monde » dépend de l'espace imaginaire que suscitent les noms de Turquie (II), Vérone (III), Piémont (IV), et Valence

narrations d'où de semblables effondrements — et productions idéologiques — sur le plan de la *mimésis* des histoires tragiques.

<sup>11</sup> Notons qu'Albert-Marie Schmidt a été grand admirateur de ce nom à l'orthographe si souple et évocatrice, dans « Histoires tragiques », in : *Études sur le XVI<sup>e</sup> siècle* (Paris : Albin Michel, 1967). Le nom tisse un réseau d'analogies avec le traitement du corps.

<sup>12</sup> L'inconscient pourrait comprendre tout ce qui ne tombe pas sous le contrôle verbal d'un sujet qui s'exprime. Roger Chartier suggère que les opérations de rédaction produisent un « inconscient » dans la mesure où des écarts se manifestent entre ce qui est lu et ce qui est vu. Les images volantes, les placards, et les canards témoignent d'une division, c'est-à-dire de la matière connexe à la tradition de l'histoire tragique — d'où une différence qui met en l'inconscient entendu de cette façon — qui s'instaure dans le monde du livre à partir des années 1530, in : *Histoire de l'édition française* (Paris : Promodis, 1982), 1 : p. 584-603.

(V), somme toute, d'une carte méditerranéenne. L'effet d'un monde composé de singularités infinies est enjolivé par les traits oculaires de la description.

Le lecteur est témoin d'un ensemble qui se construit selon une rhétorique spatiale. Écrites tantôt selon l'ordre de *brevitas*, tantôt l'*amplificatio*, les histoires fêtent une plasticité rhétorique qui ressemble, comme Boaistuau a montré par la recette de son *Théâtre du monde*, à la variété de ce que l'on peut observer ou enregistrer dans le champ du vécu. Le rappel à l'ordre l'emporte sur le chaos : brève ou longue, chaque narration revient au même site et insiste sur la même morale. Le discours, forgé d'une matière empruntée à la rhétorique<sup>13</sup>, se voit comme si les péripéties de chaque narration figurait en tant que manuel de phrases sententieuses. Chaque réplique engage une performance de circonstance dont la durée est cantonnée selon la gravité de sa leçon et les confins de l'espace textuel. Ainsi la rhétorique sert à souligner la plasticité verbale de chaque récit.

L'ordre de l'ensemble dépend de la mise en place de la figure théâtrale. Tout récit « tragique », quelle que soit la façon dont il se déroule, vise un même « théâtre » ou « spectacle ». Dans le discours, les mots marquent toujours des points de fuite et dédoublent le travail des symétries. Dans la seconde histoire, la belle grecque, Hyrenée, victime de la « furieuse bataille » en l'âme de Mahomet II (p. 57), est subitement décapitée par son cruel amant. Déchiré entre sa passion et son sentiment de devoir civique, Mahomet ne peut que se détruire. Victime de l'excès de sa raison, affolé, il veut faire graver sur la prunelle de ses compatriotes le signe de sa vertu omnipotente. Il exerce sa violence sur le corps d'Hyrenée afin de faire un spectacle. Devant tous ses compatriotes, Mahomet

print incontinent d'une main la Grecque par les cheveux, et de l'autre tira le cymeterre qu'il avoit au costé ; et ayant les mains lacées à la blonde trace de son chef, d'un seul coup luy trencha la teste, avec une espouvantable tremeur d'un chacun ; puis ayant mis fin à ce *chef d'œuvre*, leur dist : « Cognoissez maintenant si vostre Empereur sçait commander à ses affections ou non ». (p. 59, je souligne)

Un nouvel effet d'abîme. Du point de vue des assistants turcs, en admiration devant la beauté ravissante d'Hyrenée, le lecteur voit la cause de son ardeur amoureuse. Le meurtre de l'objet érotique dépasse le cadre du théâtre au sens figuré, car *chef-d'œuvre* fait allusion au site du spectacle dans la narration mais aussi dans le réseau du livre. Le texte fête sa fin comme *chef-d'œuvre*, mais la figure confond la tête de la victime et la forme du récit. Hyrenée décapitée devient un chef-d'œuvre. L'équivoque dénote où le texte met en profil des mobiles autre que ceux de son exemplarité. Puisqu'il s'agit d'un jeu de catachrèse, le *chef-d'œuvre* du roi Mahomet — flottant ainsi entre personnage, théâtre, et livre — souligne comment la narration voudrait figurer son discours, le fixer, sinon l'éterniser sous forme d'épithaphe immortel. La formule rend au texte une nouvelle visibilité, sans doute afin de graver le « caractère » de sa moralité sur le corps et dans l'âme du spectateur-lecteur.

Toujours dans le contexte du « spectacle » ou du « théâtre » le discours développe une rhétorique graphique dans laquelle le signifiant, suivant ses pratiques emblématiques, « imprime » le caractère même de la leçon sur le lecteur. L'instrument

<sup>13</sup> Voir la belle analyse du rapport de la rhétorique et de la narration dans Richard Carr, *Pierre Boaistuau's 'Histoires tragiques' : A Study of Narrative Form and Tragic Vision* (Chapel Hill : University of North Carolina Press, North Carolina Studies in the Romance Languages and literatures, 1979).



meurtrier qu'agite Mahomet, le *cymeterre*, acquiert des propriétés oculaires qui fonctionnent de la même manière que *chef-d'œuvre*. Sur un tout premier plan, la géographie du récit est confirmée par l'aspect quasiment exotique du mot. Sans doute, pour le lecteur de 1560, l'épée se voit-elle par ressemblance à l'italien *scimitarra*, Bandel est mis en évidence par le truchement de l'objet italien dans le texte français. La véracité de l'histoire de Mahomet II serait garantie par le mot qui appartient à l'espace de l'histoire contemporaine. Mais en même temps, *cymeterre* confond narration, moralité, et volume théâtral. La symétrie des histoires tragiques dicte que la narration mène au spectacle de la mort ; ici, dans son orthographe, le *cimeterre* anticipe le *cimetière* dans lequel les protagonistes seront bientôt enterrés. En même temps, grâce au coup de théâtre qu'effectue le mot, un espace totalisant est évoqué, au-delà de toute histoire contingente, dans le reflet de *cime-terre*, deux extrémités du monde, en antithèse, vues dans la configuration en microcosme du « théâtre du monde ».

Reprenons le travail du signifiant dans la quatrième histoire. Un même patron moule la forme du même dénouement : une Piémontaise infidèle, son amant, et sa domestique sont punis par un mari affolé. Le mari et ses aides découvrent les amants en flagrant délit, « aussi honteux que Eve et Adam » (p. 132) :

mais à l'instant mesmes ils lierent les bras et les jambes du pauvre gentil-homme avec les licols de leurs chevaux qu'ils avoient apportez expres. Et lors le seigneur commanda que les deux damoiselles qui estoient au chasteau et quelque reste de vallets fussent appelez pour assister et prendre exemple à ce beau spectacle. (p. 133)

La mise en scène, signalée par le lieu commun du théâtre, annonce, comme toujours, le site où la torture et l'inscription de la lettre vont converger. Abruti, écartelé, l'amant subit des ravages au corps, mais aussi au niveau du signifiant qui le cicatrise. Déclarant à sa femme combien « le saint et précieux lien du mariage par lequel nous estions liez et uniz ensemble », le mari invente une torture qui tourne autour du *lien* enchaînant à la fois les amants et les caractères imprimés du texte :

Il envoya querir un gros *cloud* de charrette qu'il feist attacher à la poultre de la chambre, et feist apporter une eschelle, et lors la [sa femme] contraignit d'attacher le *collier* de l'ordre des malheureux au *col* de son triste amant ; et parce qu'elle ne pouvoit seule satisfaire à une charge si grievve et pesante, il ordonna que, ainsi que la vieille [sa domestique] avoit esté loyale ministre des amours de sa femme, ainsi le seconderoit-elle en l'accomplissement de ce chef-d'œuvre. (p. 133)

Le *col* marque le lieu spectaculaire où le mari voudrait inscrire la « coulpe » de la femme. *Cloud* et *poultre* n'y figurent pas en tant qu'effets et réel ou de détails soulignant la véracité des propos. Le caractère des mots figure les mailles de la torture par l'incarcération. *Cloud* est la première syllabe de *poultre* (la lettre *p* c'est *d* en miroir et à l'envers), qui reflète l'origine, l'adultère, en *coulpe* ; par allitération, *collier* et *col* varient sur le même jeu de lettres qui remonte à *licol*. Lorsque le mari commande que l'on fasse « brusler le *lict*, la *coitte*, et les draps » (134) des amoureux, le menu détail fait partie du réseau d'effets régis par les graphèmes l-i-c-o-l. Dans la couche visible du texte, au niveau de sa paragrammaire, les lettres impriment leur vérité sur et à travers les

personnages. Le livre même joue le rôle de l'objet sadique<sup>14</sup>. Grâce à la présence de la figure théâtrale, le signifiant prend rang parmi les appareils de torture dans la rhétorique de l'histoire.

Le mari, toujours hors de lui-même, fait enfermer le couple dans une chambre solitaire. Il « feist seulement laisser un petit permis ouvert par lequel on leur donnait de pain et de l'eau » (p. 134). De nouveau, le mode de la torture choisie confond la cause et l'effet de la narration. « Ceste obscure prison » (p. 134) est indiquée là où, par analogie, à la fin de la troisième histoire, la colonne marquait la fin des amours de Roméo et Juliette. Ainsi chaque récit tragique voudrait retrouver le même site (au moyen des mêmes mots) désignant un « vrai-lieu » d'hypervisibilité, où le théâtre de cruauté montre ce qui doit dépasser les limites du visible. La narration tourne autour de ces mêmes formules-matrices qui constituent une série de points de fuite. Leur récurrence signale la présence d'un procédé emblématique au fond du discours de l'histoire. Un effet spectaculaire — et spéculaire — est produit à l'endroit même où ce que l'histoire cherche à « engraver » équivaut à ce que la rhétorique voudrait « imprimer » dans l'âme du lecteur. Dans ce sens, le livre emprunte des éléments de torture, bien connus dans les emblèmes de cruauté (ex. : Verstegen), mais les replie dans la rhétorique du théâtre qui les exhibe pour le bénéfice du monde. Sur un plan structurel Boaistuau confirme que la torture exige un contrat (implicite ou explicite) entre torturant ou auteur, et torturé, ou le public qui assiste. Le spectacle fait toujours partie intégrale de la représentation de la cruauté<sup>15</sup>.

Ici et ailleurs, les *Histoires tragiques* sont parsemées de traits optiques qui marquent la jointure entre visible et invisible. Montaigne théorise cette dialectique, dans « De la cruauté » (II, XI) en soulignant que tout spectacle de violence fait appel à la vue. Il hait « cruellement la cruauté », et il éprouve de la douleur à regarder la violence exercée sur un corps vivant. « Les executions mesmes de la justice, pour raisonnables qu'elles soyent, je ne les puis voir d'une veue ferme ». Chez Boaistuau, l'excès de la cruauté se voit obliquement, dans la pratique de la lettre. La disposition de l'orthographe souligne l'effet de moralité ; en tant qu'agent de violence, la lettre figure parmi les outils sadiques. Puisqu'ils se donnent en spectacle à la fin de chaque histoire, les caractères imprimés tissent un réseau de rappels qui dédoublent la narration de la torture et prolongent sa durée.

<sup>14</sup> Devant une telle mise en scène de la lettre, on voit un point de repère entre l'histoire tragique et la pratique des médias modernes. Dans ceux-ci, des lettres et des figures glissent dans le champ mouvant de l'image afin d'« imprimer » sur l'inconscient du spectateur des effets de mort ou de désir. Par *subliminal seduction* est entendue une logique de marquage qui écrit un nom qui apparaît et disparaît dans le montage. Le stratège voudrait susciter la peur par la présence d'un « X » éphémère désignant un interdit ou la mort. Par ailleurs, on insère dans la bande-image le nom breveté d'un produit à vendre. Voir par exemple Mark Crispin Miller, « The Hollywood Ad », *The Atlantic Monthly*, no. 264 (avril 1990), ou, d'un point de vue sémiotique, Doris-Louise Haineault et Jean-Yves Roy, *L'inconscient qu'on affiche* (Paris : Aubier, 1984), p. 96-97. L'idéologie qui informe cette pratique veut que l'on touche à l'inconscient du spectateur qui ne sait pas dire « non » au message projeté. Par contraste, dans l'histoire tragique, qui fait partie d'une littérature de torture, il semble que ces mêmes effets visent une attention tout à fait consciente. Il n'y a pas de surface subliminale ; plutôt, l'opération de la rhétorique marque et le « corps » et « l'âme » du lecteur-spectateur. Il faudrait ainsi inclure l'histoire tragique dans une histoire des stratégies médiatiques.

<sup>15</sup> A cet égard, voir Elaine Scarry, *The Body in Pain* (New York : Oxford UP, 1985), chapitre 1.

Au début de la quatrième histoire, le narrateur entame deux *topoi*, l'un comparant les vertus de la ville à celles de la province, l'autre soulignant que les temps modernes sont signe d'un « monde en dégénération »<sup>16</sup>. Devant le destin de l'histoire mondiale, une ambiance « bourgeoise » est ainsi inscrite par la mention de la cour et des « lieux de plaisance » dans le Piémont. Une cartographie narrative suggère que le site de la torture sera bientôt celui du monde en entier :

L'ancienne et generale coustume des gentils-hommes Piedmontois et damoiselles a tousjours esté d'abandonner les villes fameuses et murmures de républiques pour se retirer aux champs en leurs chasteaux et autres lieux de plaisance, à fin de décevoir les ennuyeuses parties de la vie avec plus grand repos et contentement que ceux qui s'occupent à desmeller les troubles de la chose publique. Ce qui se gardoit si curieusement avant que les guerres eussent preposteré l'ordre de l'ancienne police qu'à peine eussiez-vous trouvé un gentil-homme oysif en une ville, ains se retiroient tous en leurs maisons champestres avec leurs familles. [...] (p. 123)

Ici, *villes fameuses* et *murmures des républiques* indiquent qu'une écriture de l'histoire se fait par l'allusion à l'espace ailleurs, ou *off*, en Italie, qui refoule et révèle à la fois le contexte des guerres de religion (à venir) en France. La ville dénote une géographie décorative qui mène à l'enclos du château, là où les amants, comme nous l'avons vu, seront fatalement incarcérés. Le lieu de plaisance est systématiquement focalisé, puis inversé. A début de sa dernière exhortation, lorsque le vieux mari — car il s'agit encore du topos du malmarié ou du conjoint « pourri »<sup>17</sup>... exclame à sa jeune femme, « Viença, louve vile et destable, puis que tu as eu le coeur si trahistre et desloyal d'introduire ce ruffien infâme de nuict en mon chasteau » (p. 133), l'épithète *louve vile* joue sur l'espace urbain et la femme adultère<sup>18</sup> et, par un transfert langagier, sur l'objet même de la moralité : *vile love*. Les hasards de la lettre superposent une leçon, un code de conduite et une géographie sociale au-delà des frontières nationales ou linguistiques.

D'autres mots suivent la même parabole tracée entre le texte et son aspect géographique. Il suffit de voir en quelle mesure les mots se désagrègent et se réarticulent selon l'ordre double de la figuration et du discours imprimé. Bien des lecteurs ont remarqué que les *Histoires tragiques* sont criblées de coquilles ; et que Boaistuau même néglige l'orthographe de son livre<sup>19</sup>. S'agit-il d'une écriture qui se sert

<sup>16</sup> « Mais ainsi que le monde a commencé de vieillir... », remarque le narrateur avant d'amorcer l'histoire (p. 123). Ici le texte entame un élément cosmographique. A propos du « monde en dégénération », voir Margaret Hodgen, *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Philadelphia : University of Philadelphia Press, 1964), p. 300 ; Harry Levin, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance* (Indiana : Indiana University Press, 1966), p. 77.

<sup>17</sup> Voir les points de repère que Lévi-Strauss établit entre folklore (Van Gennep) et la mythologie (les catégories du cru et du pourri portées sur le corps) dans « Noces », 5<sup>e</sup> partie, ch. 3 du *Cru et le cuit* (Paris : Plon, 1964).

<sup>18</sup> « Louve : f. *A she Wolfe ; also, a whore* », selon Cotgrave.

<sup>19</sup> Dans la préface à son édition critique des *Histoires tragiques* Richard Carr a raison de souligner comment Boaistuau « se souciait fort peu de l'orthographe » (p. LXXIV), et d'ajouter que le texte est troué de variantes grammaticales. Il semble que ces irrégularités travaillent au service de l'inconscient (dans le sens de la psychopathologie) de figures ou de mots sous les mots. A l'époque de Boaistuau un système analogique n'a pas encore cédé la place à la loi de la transparence de la syntaxe ou de l'orthographe.

de procédés analogiques pour concrétiser la variété infinie du monde dans le travail de la lettre ? qui demandent à l'observateur de voir les mots qui naissent les uns des autres, par expansion, dans le champ de vision entre la page imprimée et les lieux-dits du texte ? L'imaginaire du lecteur est censé figurer dans le champ de l'histoire. Il semble que la liberté (ou la négligence) de l'édition vis-à-vis de l'orthographe souligne encore le primat du visible dans le théâtre géographique du discours. L'attention libre<sup>20</sup> portée sur le texte veut qu'un enchaînement de figures enjolive les allégories narratives en sourdine et établisse ainsi une cartographie plus vaste. Un exemple s'impose : dans la même histoire, le jeune amant entre dans un piège tendu par le vieux mari. Le jeune homme a l'habitude de se rendre en visite chez les conjoints, mais cette fois,

estant arrivé au chasteau, il demanda en quelle disposition estoit monsieur [le mari] et s'il y avoit ordre de l'aller voir ; auquel il fut fait réponse que non et qu'il repositoit, *mais que* ma damoiselle estoit au jardin seule, qui se pourmenoit et laquelle on alloit advertir de sa venue. (p. 128, je souligne)

Dans les cinq éditions parisiennes de 1559, le mari « repositoit masqué » (au lieu de « repositoit, mais que » dans les éditions à partir de 1560). Le mari, en cachette, repose « masqué » en même temps que la femme attend l'amant au jardin. L'intrigue permet une double lecture. Le mari jaloux, ayant repéré les amants au jardin par « une petite fenestre treillissée », retourne au lit où il fait semblant de souffrir d'une indigestion. « L'heure de souper venue, ma dame luy alla demander s'il luy plaisoit souper en sa chambre ou en la salle, à laquelle il feist response (avec un visage masqué de joye) qu'il se commençoit à trouver bien... » (p. 129). La formule est aussi bifide que les personnages, de sorte que *masqué* indique qu'une dissimulation se trouve dans la position de *mais que*. C'est grâce aux traits oculaires de l'écriture et de la figure du « spectacle » que l'analogie opère librement entre le signifiant et le signifié. L'orthographe met l'accent sur le rapport entre visibilité et torture, entre écriture et spectacle.

Au début de cette étude, notre but était de voir dans quelle mesure une logique visuelle informait la composition de l'histoire tragique. Chemin faisant, nous nous sommes servi du concept d'inconscient pour relier le discours des *Histoires tragiques* à leurs effets de figure. L'inconscient a été entendu ici non comme une force refoulée, mais comme un ensemble d'éléments résistant au contrôle du discours — coquilles, une image dans le texte, répétitions graphiques, syntaxe visuelle, ordre imposé par la maquette, ou la présence de plusieurs langues dans un même énoncé —, éléments qui étendent ou compliquent le champ de la signification. Mais nous avons constaté que là où le hasard semble régir dans le destin de l'histoire tragique, même au niveau du signifiant, rien en fait n'opère au hasard.

<sup>20</sup> Dans le domaine de la lecture d'un tableau, Louis Marin note que « l'attention libre » est plus efficace que le concept de « l'association libre » (*free association*), en raison des formes visibles qui nous regardent et ainsi nient toute liberté de perception chez le lecteur. Marin ajoute que les figures dans un tableau de la Renaissance comprennent « ce dispositif d'inscription de la pulsion de voir », et fait inscrire « le voir dans l'invisible même », « Les fins de l'interprétation ou les traversées du regard dans le sublime d'une tempête », in : *Les fins de l'homme* (Paris : Galilée, 1981), p. 330. Il semble que, dans son aspect scénique et théâtral, le texte moralisateur de Boaistuau opère de la même façon.

Les narrations de Boaistuau constituent un véritable théâtre de visibilité. Le texte déploie des stratégies de composition en miroir. Des bordures et des jeux d'espace narratif constituent l'architecture du volume, des centres de violence d'où émergent leurs « théâtres piteux ». Ceux-ci se voient par l'intermédiaire de la lettre, agent cicatriciel, qui imprime sa loi sur la page (au sens propre), sur les personnages (au sens figuré) et sur l'œil du lecteur. La feuille qui reçoit l'impression du poinçon fonctionne dans le système métaphorique de la torture comme peau du corps humain. Le caractère métaphorise une force « neutre » ou implacable, qui remonte à Dieu, qui met en place le « sujet » dans un lieu entre la lettre inexorable et le dessein de réécriture ou de la signature de Boaistuau<sup>21</sup>.

Dans un tel système figuratif, le lecteur cerne des objets de perspective qui marquent la rencontre violente du visible et de l'invisible. Ceux-ci se trouvent au site même de renonciation des formules de « théâtre », de « chef-d'œuvre », et de « beau » et « piteux spectacle », qui prépare systématiquement le dénouement de chaque histoire. Ces métaphores constituent une mise en scène qui souligne la présence du texte imprimé dans le champ narratif. Points de fuites, elles identifient les lieux où il n'y a point de fuite. De cette façon, et à son insu peut-être, l'histoire tragique traite de la limite qu'affronte le langage dans l'acte de représenter la violence. L'histoire tragique entraîne qui veut graver sur le corps et l'âme du lecteur-spectateur à la fois ses causes (ses modes de production) et ses effets (ses narrations).

Reste à voir en quelle mesure l'histoire tragique deviendra un programme et si sa rhétorique du visible va infléchir le roman à la suite des guerres de religion. Béroalde de Verville et Charles Sorel semblent reprendre quelques procédés de l'histoire tragique dans leur pratique du signifiant<sup>22</sup>. Mais ce serait le début d'une histoire au-delà des confins de ce présent exposé.

<sup>21</sup> La lecture du supplice ressemble à l'épreuve du spectacle public de la torture. Avant les temps modernes, « le supplice pénal ne recouvre pas n'importe quelle punition corporelle : c'est une production différenciée de souffrances, un rituel organisé pour le marquage des victimes et la manifestation du pouvoir qui punit. (...) Dans les 'excès' des supplices, toute une économie du pouvoir est investie », selon Michel Foucault dans *Surveiller et punir* (Paris : Gallimard, 1975), p. 39. Voir aussi l'article de Frank Lestringant dans *La Renaissance et le nouveau monde*, op. cit.

<sup>22</sup> Dans *Le Procès du roman : écriture et contrefaçon chez Charles Sorel* (Saratoga : Anma Libri, 1989 [rééd. Orléans, Paradigme, 2000]) Martine Debaisieux estime que le signifiant, en tant que caractère flottant et visible, détermine bien des aspects du roman.