Aspects du tragique dans les *Cento Novelle Amoro* se des *Incogniti* (1641-1651)

*Aspetti del tragico nelle Cento Novelle Amoro*se degli *Incogniti* (1641-1651)

Agnès Morini

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/2179>

DOI : 10.4000/cei.2179

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2014

Pagination : 149-162

ISBN : 978-2-84310-285-1

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Agnès Morini, « Aspects du tragique dans les *Cento Novelle Amoro*se des *Incogniti* (1641-1651) », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 19 | 2014, mis en ligne le 01 mai 2016, consulté le 27 mars 2021.
URL : <http://journals.openedition.org/cei/2179> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.2179>

ASPECTS DU TRAGIQUE DANS LES *CENTO NOVELLE AMOROSE DES INCOGNITI* (1641-1651)

Agnès Morini

Université Jean Monnet – Saint-Étienne

Dans les cent nouvelles de l'ouvrage auquel nous nous sommes attachée, publié en trois parties par les académiciens Incogniti entre 1641 (pour une première partie comptant trente récits) et 1651 (pour la première édition complète)¹, le tragique comme matière narrative première concerne plus d'un tiers des récits. Ces nouvelles sont très représentatives du souci qu'eurent les 44 auteurs du volume de mettre au premier plan non pas les tourments de héros que leur destin place soudain face à la décision du sacrifice personnel en contradiction avec l'expression libre de leurs aspirations, mais les effets d'impulsions amoureuses (de pulsions, dirions-nous aujourd'hui) aboutissant à toute sorte de désordres et de violences, et à la mort très souvent. En effet, prix de l'inconduite amoureuse, la mort est aussi le prix du déshonneur², un concept central pour l'époque et l'œuvre considérées. Il s'agit donc, pour nos auteurs, de dépeindre les excès auxquels porte inéluctablement une passion qu'on ne parvient pas à soumettre, non pas à des fins proprement cathartiques, d'ailleurs, mais

1. Les textes principalement retenus, dans ce recueil où prédomine la matière tragique, sont, par ordre alphabétique d'auteur : Maiolino Bisaccioni (I, 6); Pietro Paolo Bissari (III, 13); Sebastiano Bonadies (III, 27); Girolamo Brusoni (I, 19), (II, 20), (III, 24); Francesco Carmeni (I, 29), (I, 30); Girolamo Cialdini (I, 22); Giovanni Croce Bianca (I, 8); Marco Dal Giglio (III, 14); Filippo Da Molino (III, 9); Michiele Foscarini (III, 10); Giovan Battista Fusconi (III, 31); Giovan Francesco Loredano (I, 1), (II, 2), (III, 1); Federico Malipiero (II, 5); Pietro Michiel (I, 3); Giovan Battista Moroni (I, 11) (I, 12); Liberal Motense (I, 16); Ferrante Pallavicino (I, 25); Ferrante Palmerini (II, 23); Pietro Pomo (II, 13); Carlo Pona (II, 27); Giovan Battista Settimio (II, 7); Francesco Paolo Speranza (II, 9); Tomaso Tomasi (I, 13); Girolamo Zaguri (III, 5). Ce corpus premier ne nous interdira pas quelques incursions éclairantes dans d'autres récits du recueil. Notre édition de référence est cette première édition des trois parties composant le volume : *Cento novelle amorose de i signori Accademici Incogniti...*, Venise, Guerigli, 1651.

2. On le sait : « *Amore [...] paga sempre un momentaneo piacere con una eterna ruina* [Amour [...] paie toujours d'une ruine éternelle le plaisir d'un instant] » (II, 20).

bien plutôt pour inviter à mieux l'endiguer ou, à défaut, à la masquer sous une morale de façade (on peut badiner avec l'honneur, pas avec ses apparences!). D'autre part, ce recueil, comme la plupart des nouvelles des un peu plus de trois siècles qui séparent les *Incogniti* de Boccace, modèle qui se profile en lointain arrière-fond de notre texte, s'inscrit dans une tradition didactico-moralisatrice qui fait rimer exemplarité avec prétérité³ : pour bien instruire, il convient de bien montrer ; le spectacle du châtiment est donc aussi un spectacle de la faute, qui déjoue volontiers les limites entre le *delectare* et le *prodesse* d'horacienne mémoire⁴. Enfin, nouvelles peu inventives au plan des situations tragiques qu'elles proposent, celles qui nous intéressent ont en revanche la particularité de parier sur la superlativisation du tragique — effective ou potentielle —, élaborant, comme le roman de la même période, ce qu'on pourrait appeler une esthétique du nombre.

Précisons tout d'abord que le mot d'ordre thématique donné par le titre du recueil ne laisse guère de surprise quant aux ressorts du tragique qu'on y rencontre. L'adultère (vrai ou supposé), la jalousie (fondée ou pas), le faux-pas social et la perversion du caractère — cas plus rare et peut-être moins banal⁵ — suscitent le cortège attendu d'épouses, de filles⁶

3. « *Io che presi a raccontare la tela di questa funestissima Tragedia, mi confesso di non haver spirito bastante per raccontare dell'Innocente moribonda* [Moi qui ai commencé à raconter la trame de cette très funeste tragédie, je n'ai pas assez d'esprit pour parler de cette innocente moribonde] », par exemple (Maiolino Bisaccioni, III, 15).

4. Une posture qui inspire à Quinto Marini le jugement suivant : « *Esortare continuamente all'astinenza e al dominio dei sensi [...] proprio mentre si celebra l'esatto opposto in una programmatica raccolta di casi erotici, è il maggior monumnetto che Loredano e gli Incogniti potevano erigere al falso idolo della libertà di coscienza, al loro libertinismo di facciata* [Exhorter sans cesse à l'abstinence et au contrôle des sens [...] alors même qu'on célèbre exactement le contraire dans un recueil programmatique de cas érotiques est le plus grand monument que Loredano et les Incogniti pouvaient ériger au faux idole del la liberté de conscience, à leur libertinage de façade] » (« *Le Cento novelle amorose de i Signori Accademici Incogniti* », dans *Storia della letteratura italiana*, dir. E. Malato, vol. V, *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Rome, Salerno Editrice, 1997, chap. XIII « La prosa narrativa », 6, p. 1020).

5. Nous renvoyons surtout à Filaura, « parangon du vice » — pour reprendre de titre d'un de nos articles publié dans : B. Bijon et P. Meunier (dir.), *Figures du monstre, Cahiers du CELEC*, n° 1, janvier 2011, <<http://cahiersducelec.univ-st-etienne.fr>> —, emportée par un coup de vent purificateur alors qu'elle est en plein ébat sur le pont d'un navire... (III, 9) ; mais Audemia de (II, 27) et la Marivilla de (III, 24) entrent aussi dans cette catégorie. On pourrait y ranger aussi Teodoro Cantaguzeno, souverain de la nouvelle historique (I, 13), dissolu et ambitieux, qui est *in fine* exécuté pour avoir incarné une forme déviante du pouvoir.

6. Signalons le cas de Laurinda, que son père fait emmener au fond d'un bois avec l'espoir qu'elle y périra sous les crocs de quelque animal sauvage (III, 13).

ou de sœurs tuées⁷, de femmes violées⁸, de servantes sacrifiées⁹, de maris ou d'amants poignardés¹⁰ ou décapités (I, 3), d'attentats¹¹, d'emprisonnements¹², de suicides¹³ et autres morts plus ou moins « naturelles » (... plus ou moins « méritées »)¹⁴ : « un univers de perfidies, de passions, de trahisons et de poignards, d'épées, d'arquebuses, de pistolets, de poisons, de collets¹⁵ ». On ajoutera à cet inventaire que le crime politique n'est pas rare, dans ces récits — on pense en particulier à la nouvelle (II, 5) de Federico Malipiero. Et on relèvera aussi que cet arsenal de situations augmente

7. Laurilla tuée par son mari Ottavio bien qu'elle n'ait pas encore commis faute plus grave que l'appeler du nom de celui qui n'est pas encore son amant; Florinda, la cible de la cruauté de ses frères, hostiles à ses amours avec un jeune homme d'une famille ennemie (ils l'emmènent « en la tirant par les cheveux [...] avec l'intention de l'enterrer vivante », I, 22); Clarice, dont Polidoro découvre l'infidélité et la responsabilité dans la mort de son Ghirardo, et qu'il tue (II, 9); Alessandro tue d'un même coup d'épée sa femme et son amant, faisant ensuite exposer leurs cadavres à une fenêtre (II, 20). Du côté des hommes, le père d'Elpinda, qu'Antirno, amant fou et éconduit, fait tuer pour prix de son échec auprès de la belle, dans (I, 29); Ardelio, frère de Giacinta, tué par le fiancé de celle-ci (III, 1), tandis que ce dernier se bat avec le père de Giacinta, chacun y laissant sa vie.

8. Lucio tente de violer Celia, sa belle-sœur (III, 14); Filomante viole Nicaste sous la menace d'un poignard (« il la déflora par la force », III, 27); un viol à part : Solidoro fait ouvrir le cadavre de sa femme enceinte d'un autre : « *Appena fu tagliato il ventre, che si vidde bamboleggiante il parto d'un fanciullo maschio unitamente con la madre privo di vita* [À peine le ventre fut-il ouvert qu'on vit le corps d'un enfant mâle aussi privé de vie que celui de sa mère] » (III, 10)!

9. Dans (II, 7), Limisinda, meurtrière de Gelindo, fait chanter sa servante Fosca en menaçant de la dénoncer de son propre crime, s'assurant ainsi de sa complicité pour cacher le cadavre à la cave; pour protéger sa réputation, lors de sa nuit de noces, Nicaste (qui a été violée avant son mariage) met sa servante Nicori, encore vierge, dans le lit de son mari; elle protège définitivement son secret en tuant la servante : elle la pousse dans un puits et fait passer sa chute pur un accident (III, 27).

10. Dans (I, 3), Giolanda se précipite sur son mari, poignard à la main, mais ne parvient qu'à le blesser plusieurs fois; dans (I, 11), Cloricia tente de poignarder son amant qui veut se venger de sa longue froideur; dans (II, 7), Limisinda se venge de la mort mystérieuse de son mari sur Gelindo, qui l'aime : elle le drogue puis s'acharne sur lui à coup de poignard; dans (III, 14), Celia tue Lucio, son jeune beau-frère qui est venu se substituer à son vieux mari dans son lit; Marivilla et sa mère tentent de poignarder Aristeo (III, 24); Nicaste tue son violeur et le jette dans un canal (III, 27).

11. Le *conte* Dorotei de (I, 8), se croyant trompé, scie les montants du garde-fou du balcon d'où il espère voir tomber mortellement Retalba; dans (III, 24), Marivilla complotte par deux fois pour faire assassiner Aristeo et, à défaut d'y parvenir, essaie de faire tuer un autre de ses amants.

12. Clarice, condamnée à mort pour avoir tué Polidoro (c'est en fait le cadavre de son ami Ghirardo, défiguré, qui a été trouvé), mais celui-ci est en vie et revient pour la sauver (II, 9); Marivilla, mère indigne, amante déloyale et meurtrière, est blessée à son tour et traînée dans une cave dont les magistrats de la ville ne la font sortir que pour l'amener dans l'hôpital où elle meurt (III, 24).

13. Aleria qui, dans (I, 1), monte se pendre au grenier parce qu'il ne lui reste plus aucune issue après la mort de ses maîtres et de celui qu'elle aime (« digne prix de sa propre malhonnêteté »); Giolanda qui, dans (I, 3), se poignarde après avoir tenté de tuer son mari, meurtrier de Lambrone; dans (I, 11), Cloricia ne réussit pas à poignarder son amant et retourne son arme contre elle-même, sans plus de succès; Elpinda qui se défenestre pour échapper à la violence de celui qui la veut à tout prix dans (I, 29); la servante « entremetteuse » de (II, 9) se tue; Florinda refusant d'être soignée et préférant la mort pour cacher qu'elle est enceinte (III, 10); Audemia, belle-mère incestueuse, qui se pend (II, 27).

14. Giacinta mourant de chagrin après qu'aient été tués son frère, son père et son amant (III, 1); à sa manière, Polidoro devenant fou après avoir tué la déloyale Clarice sur leur lit de noces (II, 9).

15. Q. Marini, dans *Storia della letteratura italiana*, ouvr. cité, p. 1017-1018 (« *un universo di perfidie, passioni, tradimenti, e di pugnali, spade, archibugi, pistole, veleni, lacci* »).

proportionnellement aux « effets de mort » qui reposent sur le quiproquo, le mensonge, les apparences trompeuses et toute autre forme de « faux ».

Amorale moralité

L'exposé sur l'amour de la nouvelle (III, 39) de Francesco Belli délimite clairement les deux territoires moraux sur lesquels semblent se disputer les questions amoureuses, celui des amours « furieuses » et celui des amours « honnêtes » :

Voilà pourquoi nous voyons certains transportés par un amour devenu chez eux, avec leur consentement, impétueux et violent, de sorte que, dans l'élan amoureux, ils n'ont d'autre but que le beau et la jouissance de l'objet aimé, et de ce que l'inventivité amoureuse dicte à l'instinct et aux règles de la nature; se détournant en tout cas du droit chemin, ils tombent au fond d'un précipice, gisent languissants et confus, et [...] quittent leur habit d'homme pour revêtir celui d'animal. D'autres au contraire, accueillant avec placidité cette flamme amoureuse, non seulement ne l'avivent pas outre mesure avec le soufflet d'intentions effrénées et d'agitations sensuelles mais, du souffle pur et doux de leur volonté et de leur satisfaction, ils l'alimentent de telle manière qu'ils ne se permettent pas de sortir de la juste sphère qui est celle de la tempérance et de l'honnêteté¹⁶.

Voilà qui laisserait supposer une même bi-partition entre le châtiment des uns et la louange des autres. Pourtant, le décalage que l'on peut la plupart du temps observer entre l'horreur des crimes et la sentence sur laquelle se referment presque tous les récits — « une faible conclusion pédagogique qui [...] scèle d'une hypocrisie subtile le moralisme pervers des Incogniti », nous dit Quinto Marini¹⁷ —, révèle une élasticité morale bien loin de ce partage manichéen. D'abord parce que le crime n'est pas toujours puni,

16. « *Veggiamo perciò alcuni trasportati dall'amore fatto impetuoso e violento in essi per loro consenso, tutto che nello impulso amoroso si propongano per oggetto il bello, e la fruizione di quello, e'l principio dello inventivo amoroso indirizzino allo istinto ed allo prescritto dalla natura, traviando ad ogni modo dal sentiero diritto, capitano a termine di precipizio, giacciono languenti e confusi, e [...] spogliano la qualità di uomo per vestire la condizione di Bruto. Altri per l'opposto ricevendo placidamente questo amoroso calore, non solo non lo accendono di soverchio col mantice di sfrenati proponimenti e di agitazioni sensuali, ma con fiati puri e soavi della loro volontà e compiacimento, lo vanno alimentando in tal guisa che non si permettono il vagare fuori della propria sfera, ch'è il temperamento, e l'honesto.* »

17. « *Le Cento novelle amorose...* », dans *Storia della letteratura italiana*, ouvr. cité, p. 1019 (« *debole chiusa pedagogica che [...] sigilla con sottile ipocrisia il perverso moralismo degli Incogniti* »). Voici deux exemples de ces sentences finales : « *Così vè. Tosto perisce, chi troppo fallisce* [Il en va ainsi. Qui trop faillit pèrit bien vite] » (I, 8) ; « *Così nacquero, così visero e così morirono Anselmo e Laureta, essemplio al Mondo di pudicissimo ed infellicissimo Amore* [Ainsi nacquirent et ainsi moururent A. et L., exemples au monde d'un amour très pudique et bien infortuné] » (I, 19). Elles se glissent parfois dans le corps du texte, comme c'est le cas dans (I, 6), de M. Bisaccioni, où l'on trouve, espacées de quelques lignes à peine, ces ponctuations gnomiques : « *Chi prende pietà de gli amori altrui fabrica un ponte a se stesso per introdursi Amore in casa* », « *Donna honesta che maneggia*

quand il n'est pas justifié voire pardonné; ensuite parce qu'il lui arrive d'être présenté comme un mal nécessaire (« politiquement correct », ose-rions-nous dire). Citons l'exemple de la Limisinda de (II, 7), qui enterre dans sa cave le corps de celui qu'elle croit coupable de la mort de son mari et qui continue sa vie sans être le moins du monde inquiétée; son histoire serait, conclut l'auteur du récit, une invitation à « l'imprudente jeunesse à se comporter en amour avec modération » ! Nous pensons aussi au crime de Nicaste, dans la nouvelle (III, 27) de Sebastiano Bonadies, qui utilise sa servante pour cacher à son époux, la nuit de ses noces, qu'elle n'est plus vierge (elle a été violée et a tué son agresseur) mais, « elle doute de la foi de celle qui l'a jusque là protégée des dangers [...] et elle veut éliminer la crainte de son esprit en se débarrassant d'elle au plus vite [...], elle la conduit vers le puits sous un prétexte quelconque et [...] la précipite dedans ». Cette chute fut considérée comme « accidentelle » et « sans que quiconque eût à en pâtir, les appréhensions [de Nicaste] connurent une fin parfaite » ; et l'auteur de souligner le « courage » de celle-ci, ses « prouesses » « pour le triomphe de la pudeur », puisqu'elle a « remédié à ses ennuis par ces deux homicides » ; et puis, la servante était cupide et donc, méritait bien un peu son sort... Nicaste, elle, confessera plus tard ses deux crimes à son mari pour calmer sa jalousie :

L'un et l'autre vivant ensuite dans l'affection et la fidélité et dans la conviction de la réciprocité de leurs sentiments, leur mariage se conclut par une paix qui, sans l'intervention de la cruauté, n'aurait pu échapper [...] à de mortelles dissensions.

Autre exemple, la mal mariée de la nouvelle (III, 14) de Marco Dal Giglio — « Qu'il suffise de dire qu'elle prit un mari vieux et honni » —, victime de son beau-frère, alors qu'elle n'a de cesse d'organiser une rencontre avec Orazio, qu'elle aime, tue « le traître incestueux¹⁸ » et se voit du même coup débarrassée de son mari — qu'on accuse de fraticide, qu'elle fait libérer, mais qui meurt opportunément peu après —, Celia, donc, se remarie avec celui qu'elle n'a jamais cessé d'aimer avec lequel « elle vécut heureuse le restant de sa vie ». Or ce bonheur est fondé sur une absolution du Prince (de son représentant, en l'occurrence) qu'elle sut convaincre de son bon droit, si bien que : « elle fut lavée [...] de toute condamnation alors qu'elle présenta comme cause légitime de son juste ressentiment les

amori, né diventa hospite di foriera [Qui prend pitié des amours d'autrui fabrique un pont pour introduire Amour dans sa propre maison], « *Chi la fa, l'aspetti* [Attends-toi à recevoir ce que tu fais à d'autres] ».

18. Il invente une diversion pour faire sortir du lit de Celio son vieux mari Eurillo et prend sa place : « [...] *godé incognito, e furtivo quegl'amplessi, che conosciuto non haverebbe mai meritato.* »

lois de la chasteté et de la fidélité maritale», ce qui est pour le moins douteux quand on se souvient que les ennuis de Celia surviennent alors qu'elle tente de précisément manquer à cette «*fede*».

On ne multipliera pas les illustrations, ces cas suffisent déjà à déduire, d'une part, que le respect de certain ordre social apparent, ou le retour à celui-ci, prime sur tout autre considération, d'autre part, que dans le cadre social étroitement hiérarchisé que dessinent ces nouvelles¹⁹, les plus humbles ne sont pas seulement l'objet de manipulations narrativement fonctionnelles (ils sont les intermédiaires tout désignés dans l'orchestration des adultères ou autres), mais ils peuvent l'être parce qu'ils appartiennent à une classe corruptible, méprisable, porteuse de défauts qui disculpent *a priori* les maîtres des mauvais traitements à leur rencontre. Le préjugé social justifie l'instrumentalisation de ces personnages, de ce fait, doublement subalternes. Se surajoute à cet ordre extérieur, celui d'une hiérarchie familiale au service de la morale répressive, *stricto sensu*, qui se dégage de ces récits : c'est ce qu'illustre tout particulièrement la nouvelle (I, 19) de Girolamo Brusoni, qui reproduit, avec les amours d'Anselmo et Laureta, la tragique aventure de Pyrame et Thisbé²⁰. Et si elle condamne au passage l'intransigence de parents obstinés à imposer une loi familiale aveugle²¹ contre la revendication légitime du droit à s'aimer de leurs enfants, ceux-ci n'échappent pas pour autant au châtement d'une désobéissance toujours coupable :

Les deux jeunes gens enlacés très fortement (Las! je voudrais éloigner ma plume du récit d'un si malheureux événement), enlacés donc, leurs âmes, arrachées du cœur par une très grande douceur, arrivaient à leurs lèvres réunies dans un baiser et s'unissaient elles aussi dans les baisers et dans l'union de ces bouches amoureuses, ayant trouvé la voie ouverte, s'envolèrent ensemble vers le lieu de leur éternel repos, laissant le corps des deux amants transformés en froids cadavres. Malheureux et misérable exemple au monde d'amours chastes et généreuses, mais infortunées et tragiques.

Ces textes, qui ne présentent aucune « contemporanéisation » comparable à celle qu'opère Boccace dans le *Décameron*, restituent toutefois,

19. Sans détailler ce point, qui n'est pas l'objet de cette étude, précisons qu'à quelques exceptions près, les *Cento novelle amorose* font évoluer des personnages de haut rang, nous déplaçant de châteaux en nobles demeures citadines, de Cours en lieux champêtres, de bals en chasses ou en joutes, tournois, divertissements carnavalesques..., un univers aristocratique, avec de rares excursions dans la sphère d'une « plèbe » crainte et méprisée (voir les nouvelles (II, 4) de P. Michiel et (III, 36) de Domenico Caramella).

20. Sur ce thème ovidien (*Métamorphoses*, L. IV), Loredano écrit un récit intitulé *Gli amori infelici*, avec lequel la nouvelle de Brusoni présente de nombreux points de ressemblance.

21. Condamnation convenue, y compris dans les termes (« de nombreux pères stupides [...] se croient dans leur bon droit, qui tyrannisent la libre volonté de leurs enfants bien qu'elle soit laissée intacte par Dieu lui-même »).

malgré l'absence presque totale de contextualisation concrète et homogène des récits (en temps et lieux vraisemblables ou reconnaissables), le cadre idéologique fortement conservateur des sociétés de l'Ancien Régime dans lesquelles évoluaient leurs auteurs. Et ce qu'ils proposent à leurs lecteurs, issus des mêmes rangs, ce ne sont pas des récits cathartiques au sens le plus originel du terme, désamorçant, par le spectacle d'une horreur qui doit être contenue dans les lignes du livre, toute tentation de violence et de subversion moins littéraires, mais des récits qui invitent au contrôle des passions, à leur raisonnable canalisation ou à leur contension dans le secret et le silence.

C'est l'emblématique leçon donnée par la nouvelle (II, 20) de Brusoni. Un jeune prince macédonien et la noble épouse d'un autre se fourvoyant «sur la route lubrique de l'impatience amoureuse, jusqu'à la perte de sa réputation et de sa vie», le mari qui les surprend tue d'un même coup d'épée des deux amants et fait exposer leurs cadavres à une fenêtre donnant sur la rue. Cette mise en scène funèbre n'a pas d'autre sens que d'inspirer l'horreur du premier vrai crime commis, l'atteinte à l'honneur, «éclaboussé de cette tache d'infâmie qui ne se lave que dans le sang des coupables». Mais elle donne à la mère d'Euristeo (le prince tué) l'occasion d'en dénoncer un autre : alors qu'on lui annonce la fin tragique des deux amants, elle répond en ces termes et «en un geste magnanime!» : «Celui qui par sa mort a fait connaître au monde qu'il a manqué de son vivant au devoir d'un fils ne peut être mon fils.» Tué une première fois par le mari trompé, Euristeo l'est une seconde fois par le reniement de sa mère, laquelle ne déplore pas tant sa mort, ni même sa faute, que la publication de celle-ci. La mort la plus scandaleuse est aussi la plus impudique.

Mais on la préfère souvent plus surnoise, plus discrète, n'en réservant le spectacle qu'au lecteur, dans la paix d'un sous-bois où il est seul à pénétrer²², dans le silence d'une maison provisoirement désertée²³, dans l'intimité d'un dîner littéralement «empoisonnant²⁴». D'où la valeur symbolique d'une pratique relevée dans la nouvelle (III, 38) d'Antonio Santa Croce. Cleusa, fille cadette d'une famille vénitienne qui la destine au couvent, accouche d'un enfant qu'elle fait porter à son père, manifestant ainsi son reproche contre la «tyrannie» dont elle est l'objet; le père décide

22. Dans la nouvelle (I, 16) de L. Motense, lors d'une promenade champêtre sur les bords de la Seine, Roleone pousse son épouse infidèle au fond de l'eau.

23. «Le mari dédaigné fit en sorte de fragiliser tous les appuis du balcon avec une scie afin qu'elle en tombe.» (G. Croce Bianca, I, 8)

24. Pour les nouvelles «à poison», nous renvoyons à (I, 25) de F. Pallavicino et (II, 3) de P. Michiel.

alors de la faire enterrer vive. Le couvent bien sûr, la tombe ensuite, sont par excellence les lieux du silence et de la suffocation. Mais le deuxième est de loin le plus sûr²⁵, aussi en fait-il rêver certains, comme ces frères de la nouvelle (I, 22) de Girolamo Cialdini qui, pour punir une sœur indigne, l'enlèvent « avec l'intention de l'enterrer vive » — que les âmes sensibles se rassurent, comme dans la nouvelle précédente, la malheureuse sera sauvée in extrémis. Mais dans (I, 22), par un renversement coutumier de la littérature baroque, l'étouffement exemplaire engendre une clameur assourdissante : « d'horreur, les cris affligés des populations environnantes déchirées par un spectacle si cruel et si inattendu résonnèrent alors dans la vaste forêt ». C'est cependant une réaction exceptionnelle et qu'il convient même d'éviter : comme on l'a dit, de tels spectacles ne doivent pas tant inciter à la purgation des passions ni à l'expression malséante (c'est-à-dire « publique ») de la compassion qu'à une « dissimulation honnête²⁶ ».

Du degré

Discrète, sauf rare exception, la mort, pour émouvoir ou étonner, doit encore être délectable. De fait, elle ne va jamais sans l'évidente complaisance des auteurs à en décrire les signes physiques. On a abondamment écrit sur la fascination morbide de la littérature baroque pour l'horreur, nos nouvelles n'échappent pas au goût de leur siècle²⁷, n'épargnant pas au lecteur une seule goutte des flots de sang déversés par les plaies, ni les livi-

25. On reviendra naturellement sur tout ce que les nouvelles reflètent aussi quant au rôle social du couvent dans la société qu'elles reconstituent.

26. Q. Marini, encore : « *anche l'onore, nella mafiosa società delle Cento novelle amorose, è solo un valore esteriore, da proteggere o col sangue [...] o col silenzio e la dissimulazione, l'arte di parere onesti* » [même l'honneur, dans la société mafieuse des *Cento novelle amorose*, n'est qu'une valeur extérieure à protéger par le sang [...] ou par le silence et la dissimulation, l'art de paraître honnête] » (ouvr. cité, p. 1019) ; dans une étude de ces nouvelles nettement dégagée du poids de la tradition critique de ces textes, plus nuancée donc, Giovanni Ragone y voit à juste titre, une opération de refoulement politique (« Le maschere dell'interprete barocco. Percorsi della novella secentesca », dans *La novella, la voce, il libro. Dal «cantare» trecentesco alla penna narrativa barocca*, Naples, Liguori, 1996, p. 197). On méditera, à la lumière de ces deux jugements, l'épilogue de (I, 6), où un mari jaloux et meurtrier de sa femme, découvre l'innocence de celle-ci, mais non content de ne pas se repentir, la fait « honorablement enterrer et avec des larmes éternelles, prouva la douleur causée par cette mort et pensa qu'il pouvait racheter la perte de son corps par les prières pour son âme [...] » !

27. En son temps, C. Jannaco évoquait « *storie tutte intrise di un maniaco erotismo dignitosamente mascherato, dal quale trapela uno strano gusto del sangue e dell'effeatezza* [des histoires tout imprégnées d'un érotisme maniaque masqué de dignité, qui laisse deviner un curieux goût du sang et de l'atrocité] » (*Storia della letteratura d'Italia, Il Seicento*, Milan, Vallardi, 1966², chap. VI « La prosa narrativa », « Le novelle degli Incogniti », p. 489).

dités cadavériques, les agonies interminables, les humeurs, les cris²⁸, etc. Empoisonnée par des champignons, une malheureuse est ainsi décrite : « Le tumulte des humeurs de son estomac faisaient gonfler son ventre, enfler ses yeux, pâlir ses lèvres et écumer sa bouche. » (I, 25) Exemplaïre, la triste héroïne de la nouvelle (I, 29) de Francesco Carmeni, la belle Elpinda — « (ah ! non plus belle) » après s'être défenestrée pour échapper à un mariage forcé, précise l'auteur —, meurt sous nos yeux :

Le regard torve, hagard, à moitié brisée, elle exhalait par la bouche une âme noyée dans un flot de sang. Ces tresses si joliment blondes étaient restées la proie des ronces qui, injustement, avaient non seulement déraciné l'or des cheveux de sa tête, mais lui avait arraché l'œil gauche, qui n'était plus comme avant un globe brillant mais une horrible caverne [...]. (I, 29)

Il convient cependant de remarquer que beaucoup de ces récits exploitent habilement l'idée de l'indissociabilité du plaisir et de la souffrance, mêlant vie et mort dans des scènes d'une ambigüité apte à accompagner le drame du trouble de l'équivoque. Ainsi Laurilla, dans la nouvelle (II, 9) de Francesco Paolo Speranza, se jette « impatiente autant qu'amoureuse » dans les bras d'Ottavio, son mari, alors qu'elle attendait Polidoro, son amant : l'obscurité et le silence d'Ottavio aidant, le quiproquo permet alors de confondre les caresses de l'une aux élans meurtriers de l'autre : « [...] toute assurance et lasciveté, elle ouvre les bras, s'avance et veut l'étreindre quand lui [...] courut répondre à son épouse dissolue non pas avec la langue, mais avec son épée. » Peu après, quand arrive Polidoro, on passe des ébats amoureux et mortels du premier couple aux étreintes sinistres d'une moribonde et d'un désespéré :

[...] il tendit la main vers son visage [...] : à peine eut-il touché sa chair qu'il s'aperçut que son aimée avait perdu la vie ; elle était déjà exsangue [...]. À cette découverte, le malheureux Polodiro tomba de nouveau sur son corps, si languissant qu'on l'aurait juré moins vivant que ce cadavre, car elle, maculée de sang, portait sur son visage la mort déguisée en vie tandis que lui, avec sa pâleur, donnait l'image d'une vie déjà morte et expirée.

Pire encore, dans une escalade singulière, quelque temps plus tard, quand Polidoro se retrouve marié à certaine Clarice, les époux se retirent dans la chambre nuptiale, et là, Polidoro comprend qu'il a été abusé et, reproduisant la scène du meurtre de Laurilla par Ottavio, « devenu fou de colère, il prit une épée [...] et blessa son innocente épouse en plusieurs endroits,

28. Ou les cris étouffés : « [...] afin qu'on n'entendît pas crier [Lambrone] tandis qu'ils le tuaient, ils lui enfilèrent de force un chiffon dans la bouche et, lui plaçant un collet autour de la gorge, ils l'étranglèrent ; puis, ceci fait, ils lui coupèrent la tête. » (I, 3)

la laissant noyée et agonisante dans son sang sur cette couche qui était destinée aux douceurs du mariage » : l'amour et la mort se vautrent dans le même lit. De la même manière, la nouvelle (II, 13) de Pietro Pomo mêle la description d'une double scène érotique aux meurtres en série des protagonistes. Deux épouses se sachant trompées avec leurs servantes respectives, remplacent celles-ci à l'insu de leurs maris, mais ces derniers n'étant pas dans les lits où on les croyait, le malheureux échange suscite un drame qui nous fait passer de couplets brûlants — « elles s'abandonnèrent à l'excès des lascivetés les plus hardies [...] prévenant par leurs attraits tout ce qu'elles croyaient pouvoir plaire au mieux à ceux qu'elles prenaient pour leurs maris » — à d'autres, sanglants :

Gernando [...] transperça Anselmo d'une horrible estocade [quand] voici que Leonora, prenant la voix du blessé pour celle de son agresseur [...], pour venger la mort de Gernando, donna la mort à Gernando [...]. Ils agonisaient tous les deux [...] quand [...] Dorilla [...], devant ce spectacle cruel [...], prit l'épée de la main du moribond et, en appuyant le pomeau contre le sol, [...] se jeta sur la pointe encore fumante du sang d'Anselmo, tomba, transpercée, face contre terre et expira [...].

La vie et la mort sont donc appréhendées avec une même sensualité²⁹, le signe et son envers entremêlés. C'est là une première forme de tragique « au carré », dans un ensemble de récits qui recherchent clairement leur expressivité dans le degré et dans la prolifération.

En effet, il est aisé de remarquer que, dans les *Cento novelle amoroze*, la mort ne se contente jamais de frapper : elle s'acharne. Soit qu'un coup de poignard ne suffise pas à garantir la fin tragique de telle victime, alors on en donne deux, trois ou plus, même si la victime n'est plus en état de se défendre, comme Gelindo drogué par Limisinda dans (II, 7) — mais celle-ci, « ayant empoigné étroitement [le poignard de Gelindo] le lui passa plusieurs fois sous la gorge » —, soit que le moyen choisi paraisse insuffisant, alors on en utilise un second, voire un troisième : dans la nouvelle (I, 6) de Bisaccioni, celui qu'on charge de tuer la présumée adultère Pentesilea « s'empara d'un poignard et la blessa de plusieurs coups, mais, la voyant expirer, fit un collet de ses jarretières et l'étrangla, si bien que la malheureuse mourut de trois morts très cruelles ». Dans (II, 20), un

29. Dans une étude sur les tragédies de Giralaldi Cinzio, Corinne Lucas Fiorato, rappelant la part du plaisir dans la pitié inspirée par les victimes (en l'occurrence, objets d'une vengeance), cite cette phrase du *Discorso sulle commedie e sulle tragedie* (1554) : « *La tragedia ha anco il suo diletto e in quel pianto si scopre un nascosto piacere che fa il dilettevole a chi l'ascolta e tragge gli animi alla attenzione* [la tragédie a aussi son plaisir et dans ce pleur on découvre un plaisir caché qui réjouit ceux qui écoutent et attirent l'attention des esprits]. » (Cité dans *De l'horreur au « lieto fine »*. *Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giralaldi Cinzio*, Rome, Bonacci, 1984, « Lippogrifo », 32, p. 69, n. 39.)

mari jaloux embroche d'un même coup d'épée l'épouse infidèle et son amant. Dès (I, 1), de Loredano, le ton est du reste donné, avec la mort enchaînée des quatre protagonistes du récit : un mari trompé tue l'amant de sa femme, celle-ci tue alors son mari, puis se donne la mort, enfin, la servante, pion des trois premiers, monte se pendre au grenier de la maison³⁰... Champions du « chiffre », citons Filaura, la nymphomane de (III, 9), qui élimine sur son chemin tous ceux qui pourraient témoigner de sa débauche, et Dionisio, le tyran fou de la nouvelle (II, 5) de Federico Malipiero, lequel, pour littéralement obtenir la tête de son ennemi, se fait d'abord apporter celle de sa femme, puis celle de son fils aîné et ainsi de suite, faisant tuer pas moins de douze enfants : au total, une tête par jour est coupée pendant treize jours au terme desquels le tyran fait exposer ses trophées dans une galerie³¹ :

Dans celle-ci, on voyait par milliers les crânes corrompus et putréfiés de ceux qui mouraient sur ordre de ses lois féroces. Cet homme cruel avait l'habitude d'entrer ici plus d'une fois par jour pour se repaître la vue de manière inhumaine. [...] Il se vantait, le cruel, qu'il y eût, conservés là, plus de crânes d'innocents et de justes que de coupables.

La violence des passions ne se satisfait donc pas de la mort, elle ne s'assouvit que dans sa « quantité » et son degré d'atrocité.

Sans doute parce que le lecteur, faute d'être comblé par une mort de fait sans grand pouvoir de surprendre dans un parcours vers le tragique trop bien tracé, ne peut s'émerveiller que dans la surenchère. À moins que, seul vrai sursaut possible dans ces « chroniques d'une mort annoncée », l'épilogue aille précisément contre toute attente, c'est-à-dire que cette mort ne survienne curieusement pas ou, mieux encore, qu'elle soit fausse.

Au compte de la première de ces deux situations, nous mettons les quelques cas de ce qu'on pourrait appeler la frustration du crime, comme dans la nouvelle (I, 8), avec cette Retalba qui, avant même que fonctionne le piège tendu par son mari, s'effondre « frappée d'une violente apoplexie³² ». Mais on peut encore citer la nouvelle de Pallavicino, (I, 25), dans laquelle Euridea, rêvant que son mari Niarpe la trahit, crie si fort que celui-ci, réveillé et la croyant en danger, sort son poignard pour la secourir ; elle se réveille alors et croit que Niarpe veut la tuer, ce qui déclenche toutes

30. Voir aussi (II, 13) de P. Pomo, dans laquelle le quiproquo amoureux entre deux amis et leurs deux amantes aboutit à ce que l'un des deux tue l'autre, puis l'une des deux dames tue celui qui reste...

31. La biennommée « Galleria della Morte » ; au quatorzième jour, il ne reste à sacrifier que Cassandra, mais elle réussit à s'enfuir, provoquant la colère de Dionisio, qui fait alors massacrer tous ceux qui restent et raser le palais de la famille qu'il a décimée...

32. (III, 5) : Odalla achève elle-même son amant pour éviter que la main « félone » de son mari ne le fasse.

sortes de mésaventures (dont la mort accidentelle par empoisonnement d'un tiers).

Au registre du faux, dont les *Cento nouvelle amorose* jouent avec maestria, nous inscrivons : les morts « provisoires », banales pour le genre — voir le cas d'Orazio qu'on croit étouffé dans la malle où Celia l'a caché (III, 14) de Ferrante Palmerini — avec des effets de resurrection bien commodes pour multiplier les rebondissements de l'action ; celles auxquelles fait croire la rumeur publique, le mensonge d'un personnage manipulateur — et le déguisement, bien entendu : la nouvelle (II, 23) parvient à combiner les trois ! Ajoutons encore les morts « par erreur ». Ainsi, toujours dans la nouvelle (II, 9), Ghirardo est pris deux fois pour Polidoro, la première fois, cela cause sa perte, la seconde fois, on confond son cadavre défiguré avec celui de Polidoro, qui peut alors s'enfuir ; si l'on compte bien, vraie mort de Ghirardo (1), fausse mort de Polidoro (2), fausse reconnaissance du corps de Polidoro soit une deuxième fausse mort de ce personnage en quelque sorte (3) et une deuxième mort symbolique de Ghirardo (4), puis disparition (provisoire) de Polidoro au bénéfice d'une usurpation de mort (5)... avec une mort, on en fait cinq.

Bien sûr, la prolifération de telles situations repose largement sur le nombre des protagonistes que l'on fait entrer dans la « danse macabre », mais elle procède souvent d'un jeu, parfois facile, parfois plus sophistiqué, sur les points de vue narratifs : tel personnage agit dans l'ignorance, tel autre ment ou se trompe, bref toute forme de faux peut se glisser entre les personnages et la réalité. De ce fait, partant d'une situation déjà exploitée dans un récit, par exemple « X trompe Y avec Z », on peut réécrire un récit sur le schéma « Y croit que X le (la) trompe avec Z ». La translation du vrai en faux multiplie potentiellement par deux toute situation narrative. En tout cas, en combinant les deux types de tragique, le « vrai » et le « faux », on atteint une prolifération exponentielle. Qu'on recoure en plus au déguisement d'un personnage, de plusieurs, aux multiples déguisements du même, et ainsi de suite, on imagine alors aisément le potentiel d'auto-développement de tout récit, ce qui suggère en outre que seul l'arbitraire de la longueur du récit peut alors définir l'appartenance générique au roman ou à la nouvelle. Mais l'adresse a parfois ses revers, comme dans la nouvelle (I, 30) de Francesco Carmeni, dans laquelle Darineo s'éprend de Vittoria, tue le frère de la belle qui les a surpris, s'éloigne sur les conseils d'un ami pour échapper au châtement publiquement annoncé à son encontre et, lorsqu'il revient, trouve Vittoria mariée à cet ami. Scandale et jalousie, Darineo, qui a décidément le sang chaud, tue le mari. Seulement voilà, Vittoria n'est pas Vittoria, son frère n'était donc pas son frère, mais

un malheureux qui passait au mauvais endroit et au mauvais moment, et il n'y a jamais eu d'amours clandestines entre Darineo et Vittoria — la vraie comme la fausse —, pas plus que n'ont été publiés les bans de la condamnation de Darineo. S'il n'y avait pas le mariage de l'ami et de la fausse Vittoria, la nouvelle ne serait au fond que le récit d'un non-drame, une imposture en somme. Du moins a-t-elle le mérite d'introduire une forme originale de *meraviglia* là où l'innovation dramatique est visiblement à bout de souffle.

On l'a dit en préambule, nos nouvelles exploitent des recettes très largement usées, nous en voulons pour dernière preuve les calques des amours tragiques de Pyrame et Thisbé (la nouvelle de Brusoni déjà citée) ou de Roméo et Juliette, sans parler de la réécriture de la célèbre histoire de la Matrone d'Ephèse, (I, 24), qui relève d'un plagiat certes ordinaire pour l'époque, mais qui s'avère, quoi qu'il en soit, un cas extrême de non-crédation. Cela leur a valu, dans les assez peu nombreuses critiques qui les ont réellement étudiées, et moins nombreuses encore celles qui l'ont fait en les exonérant d'une comparaison sans nuance avec le *Décameron*, des reproches à l'aune de ce jugement de Ginetta Auzzas : « *L'intera novellistica italiana del Seicento, infatti, vive faticosamente sulle ultime propaggini del filone boccaccesco, frangendosi e impicciolendosi sempre più nella misura meschina dell'aneddoto*³³. » Cependant, ces nouvelles compensent leur banalité thématique par un art consommé de la superlativisation et de la multiplication qui nous intéresse. Ce sont des nouvelles expérimentales, d'une certaine manière, au sens où, comme le roman moderne naissant, elles explorent des solutions structurelles et stylistiques en accord avec le goût de leur époque, dans les excès d'une casuistique érotico-amoureuse destinée à faire frissonner de plaisir et d'horreur un lecteur que n'abusent guère les intentions moralisatrices qui couvrent le macabre voyeurisme auquel on l'invite. Contrairement à ce que dénonçait Carmine Jannaco lorsqu'il affirmait que, dans ces récits « *c'è velleità di raccontare, anzi di romanzo, ma incapacità di sviluppo*³⁴ », ces nouvelles ne témoignent pas d'une « incapacité » à développer, les romans qu'une grande partie des

33. « Di alcune altre forme narrative contemporanee al romanzo », dans G. Arnaldi et M. Pastore Stocchi (dir.), *Storia della cultura veneta*, vol. 4/1, *Il Seicento*, Vicence, Neri Pozza Editore, 1983, « Le nuove esperienze narrative: il romanzo », p. 292-293.

34. Et d'illustrer son propos en évoquant « *la frequente inserzione di lettere, che interrompono bruscamente l'azione* [la fréquente insertion de lettres qui interrompent brusquement l'action] », avec une analyse aussi sommaire qu'erronée sur la fonction et le statut des très nombreuses lettres dans les nouvelles de ce recueil (*Storia letteraria d'Italia. Il Seicento*, Milan, Vallardi, [1963] 1966³, chap. VI « La prosa narrativa », p. 489).

Incogniti ont publié le montrent, mais d'une volonté de contenir l'action dans les dimensions du récit bref. Il serait donc injuste de continuer à considérer ces nouvelles comme des romans avortés et beaucoup plus juste de les qualifier de romans en puissance.

Bibliographie

- ARNALDI Girolamo et PASTORE STOCCHI Manlio (dir.), *Storia della cultura veneta*, vol. 4/1, *Il Seicento*, Vicence, Neri Pozza Editore, 1983, «Le nuove esperienze narrative: il romanzo».
- BIJON Béatrice et MEUNIER Philippe (dir.), *Figures du monstre*, *Cahiers du CELEC*, n° 1, janvier 2011, disponible sur <<http://cahiersducelec.univ-st-etienne.fr>>.
- Cento novelle amorose de i Signori Accademici Incogniti. Divise in tre parti. All'illustrissima, e virtuosissima Accademia de' Signori Delfici di Venetia*, Venise, Guerigli, 1651.
- La novella, la voce, il libro. Dal «cantare» trecentesco alla penna narrativa barocca*, Naples, Liguori, 1996.
- «Le *Cento novelle amorose de i Signori Accademici Incogniti*», dans *Storia della letteratura italiana*, Enrico Malato (dir.), vol. V, *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Rome, Salerno Editrice, 1997, chap. XIII «La prosa narrativa».
- LUCAS FIORATO Corinne, *De l'horreur au «lieto fine». Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldo Cinzio*, Rome, Bonacci, 1984.
- Storia della letteratura d'Italia, Il Seicento*, Milan, Vallardi, 1966², chap. VI «La prosa narrativa», «Le novelle degli Incogniti».