



Publif@rum 26, 2016

Du labyrinthe à la toile / Dal labirinto alla rete

Anne de VAUCHER

Retour sur les figures de séduction dans les « histoires tragiques » de Francois de Rosset

Nota

Il contenuto di questo sito è regolato dalla legge italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'editore.

Le opere presenti su questo sito possono essere consultate e riprodotte su carta o su supporto digitale, a condizione che siano strettamente riservate per l'utilizzo a fini personali, scientifici o didattici a esclusione di qualsiasi funzione commerciale. La riproduzione deve necessariamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il documento di riferimento.

Qualsiasi altra riproduzione è vietata senza previa autorizzazione dell'editore, tranne nei casi previsti dalla legislazione in vigore in Italia.

Farum.it

Farum è un gruppo di ricerca dell'Università di Genova

Pour citer cet article :

Anne de VAUCHER, *Retour sur les figures de séduction dans les « histoires tragiques » de Francois de Rosset*, Du labyrinthe à la toile / Dal labirinto alla rete , Publifarum, n. 26, pubblicato il 2016, consultato il 16/06/2019, url: http://publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?id=377

Editore Publifarum (Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Univerità di Genova)

<http://www.farum.it/publifarum/>

<http://www.farum.it>

Documento accessibile in rete su:

http://www.farum.it/publifarum/ezine_articles.php?art_id=377

Document généré automatiquement le 16/06/2019.

Retour sur les figures de séduction dans les « histoires tragiques » de François de Rosset

Anne de VAUCHER

Table

- 1. De la séduction diabolique
 - 2. De la séduction diabolique à la séduction amoureuse
 - 3. Les figures de la séduction : « Rets et filets d'amour »
-

Résumé

Séduction, un mot soumis à une évolution sémantique qui se modifie constamment au cours des siècles : d'abord, une connotation négative, avec un revers diabolique, celle de la tromperie, de l'erreur et du péché, dont le premier acteur est le Malin. S'ensuit la séduction amoureuse qui est aussi un jeu de fiction et de fausses apparences, mené dans le secret et la simulation. *Les histoires tragiques* de François de Rosset (1613) s'inscrivent parfaitement dans ce parcours sémantique. Dans ces récits cruels et sanglants édités quarante fois (1613- 1758), on peut lire des histoires de possession diabolique et de séduction amoureuse où la stratégie de la conquête obéit au code inscrit dans les livres d'amour espagnols. Aujourd'hui le mot séduction a une connotation positive qui se décline à l'infini. Ce qui demeure toutefois, c'est cette *aura* de mystère et d'indéchiffrabilité qui s'en dégage, peut-être en raison de ce discours de non vérité qui remonte si haut dans le temps.

Les figures métaphoriques qui se réfèrent à la séduction sont parmi les plus complexes à définir et à circonscrire car elles sont soumises à une évolution sémantique qui ne cesse de se modifier au cours des siècles dans les lettres comme dans les mœurs. L'œuvre d'art en est le premier exemple, depuis les origines elle doit séduire pour être divulguée et survivre dans le temps. En outre séduire une personne et en être séduite, jouer à l'amour et y mettre en jeu son identité est également un des premiers signifiants, mais aujourd'hui l'usage de ce verbe s'est élargi jusqu'à l'excès et désigne de façon inconditionnelle tout ce qui est susceptible d'exercer une forte attraction sur quelqu'un, que ce soit une personne, un objet, un livre, un film, un parfum, un lieu, un mets, bref des géométries qui se déclinent à l'infini tout en conservant *in absentia* quelque chose d'inexplicable, d'irrésistible, de secret. C'est sans doute la raison pour laquelle ce mot continue à exercer une très grande fascination verbale. Aujourd'hui sa connotation est clairement positive. Or, dans les siècles passés, elle était plutôt négative, avec un revers diabolique qui ne peut que surprendre le lecteur contemporain. C'est précisément ce qui nous engage à revisiter ce champ sémantique à travers une forme littéraire mineure mais très appréciée au début du XVIIe siècle : les histoires tragiques.

Sergio Poli et moi, compagnons de fortune en ce domaine, avons longuement exploré ces histoires pétries de violence et de sang de l'âge baroque qui ont exercé une extraordinaire fascination sur le public de l'époque et sur lesquelles les critiques d'aujourd'hui continuent à s'interroger¹. Pourquoi l'horreur et le monstrueux, le passionnel et la déviance séduisent-ils autant les lecteurs dans une sorte de séduction perverse qui n'exclut pas la séduction amoureuse ? En réalité c'est bien toujours l'amour et l'ambition les principaux « acteurs de la scène »² qui, par leur fréquence et leur force impétueuse, entraînent les hommes dans les abîmes de leurs instincts.

C'est à l'occasion d'un congrès de 1992, à Catane, intitulé *Miti e Linguaggi della seduzione*, organisé par Maria Teresa Puleio dont nous saluons ici la mémoire, et par son équipe³ que nous avons ensemble réfléchi sur les potentialités sémantiques et

narratives de la séduction. Sergio a élaboré une véritable poétique sur le discours de la vérité et la fascination du Mal ; personnellement je me suis attachée aux formes linguistiques et aux situations narratives où, sous le couvert de l'horreur et de la cruauté, serpente un discours de séduction amoureuse tout à fait intéressant. C'est pourquoi j'éprouve un certain plaisir à revenir sur cette étude, car elle évoque pour moi tout un cheminement de recherche extrêmement riche au plan critique et littéraire, mais me rappelle aussi la grande intégrité intellectuelle de Sergio Poli. Nous travaillions sur les mêmes thèmes, les mêmes textes, lui publiant plutôt en italien, avec son très beau volume *Storia di storie*,⁴ moi plutôt en français, avec *Loi et transgression, les histoires tragiques au XVIIIe siècle*,⁵ enfin avec l'édition modernisée des 23 nouvelles de François de Rosset, *Histoires tragiques* (1619),⁶ sous la direction de Michel Simonin, en 1994.

Nous étions amis, nous le sommes encore, ce qui n'est pas peu dire.

Les histoires tragiques nous viennent du siècle précédent et s'inscrivent dans le sillage des *Novelle* de Bandello, librement traduites en France par Pierre Boaistuau⁷ et François de Belleforest⁸ et seront imitées dans les vingt dernières années du siècle par d'autres auteurs mineurs, aujourd'hui sortis de l'ombre, à savoir Jacques Yver⁹, Vérité Habanc¹⁰ et Bénigne Poissenot,¹¹ auteurs qui témoignent que la *vis tragica* ne s'est jamais tarie et ne fait que resurgir au début du siècle avec François de Rosset qui leur redonne un élan vigoureux et durable. Il faut dire qu'au seuil du XVIIIe siècle la France est encore le théâtre de grands conflits religieux et politiques qui s'entrechoquent avec les lignes-forces d'un monde classique, un monde voulu par Dieu, garanti par des lois rigoureuses et par la souveraineté absolue du monarque.

L'auteur des *Histoires mémorables et tragiques de ce temps* est un polygraphe misérable, toujours en quête de protecteurs, plutôt connu comme traducteur de Cervantès avec Vital d'Audiguier,¹² de l'Arioste,¹³ de Boiardo¹⁴ et de quelques ouvrages moraux et religieux espagnols et portugais. Il met sa plume au service des éditeurs de l'époque pour écrire des histoires funestes puisées dans les « canards » d'information et les chroniques judiciaires, sans que lui soit demandée aucune recherche de style ou d'analyse. La vie quotidienne est constellée d'événements inexplicables, de crimes horribles qui peuvent inspirer les histoires les plus cruelles, la réalité dépassant toujours la fiction la plus débridée. Publiées pour la première fois en 1613,¹⁵ *Les Histoires tragiques de notre temps* seront rééditées six fois en quatre ans, augmentées et revues pour la dernière fois par l'auteur en 1619 (23 nouvelles). Constamment augmenté par des tiers, le recueil connaîtra pas moins de quarante éditions jusqu'à la fin du siècle, et au-delà puisque la dernière édition recensée date de 1758. Les traductions ne manquent pas à l'appel : une en hollandais en 1623, neuf en allemand, dont la première date de 1624, enfin une en anglais parue en 1650.

Au monde illusoire et fabuleux des « livres d'amour » où se réfugiaient idéalement les lecteurs de ce temps, Rosset oppose un « théâtre du monde » dur et violent, bouleversé par la force instinctive de l'homme et où toute transgression à un code préétabli et aux lois divines et humaines entraîne inéluctablement une punition exemplaire et une fin mortelle. Dans ces récits tragiques l'amour est donc décrit comme un « désir téméraire », une « faiblesse de l'homme, une « fureur », une « rage désespérée », une « plaie incurable » et les figures qui le métaphorisent, sont le plus souvent négatives : une « mer pleine d'orages et d'écueils », un « rivage asphaltique », c'est-à-dire un rivage noir comme les rivages de la mer morte, qui cache « un noir serpent sous une belle fleur » (*H. IV*, p.136). Rosset exploite tous les cas de figure où la passion déferle sur les êtres, où le désir frénétique et violent s'instaure et provoque la mort : les amours sont le plus souvent adultères car les mariages sont clandestins ou forcés. En outre sont décrites des amours contre nature (sodomie ou incestes), des amours défendues par l'ordre social entre une vieille femme et un jeune homme, enfin des amours magiques et charnelles nées de l'artifice du diable. Un véritable champ de bataille, écrit Sergio Poli dans *Storia di storie*, où s'affrontent sans cesse des forces irréductibles et contraires¹⁶ qui créent une dramaturgie aux effets tragiques destinés à susciter chez le lecteur une forte émotion et une réaction exemplaire, celle de s'instruire à travers l'exemple d'autrui.

Dans ces récits de passion violente on constate que l'emploi du mot séduction est rare. On le rencontre une seule fois comme substantif et huit fois comme verbe dans différentes flexions verbales sur les vingt-trois histoires de l'édition de 1619. En voici l'unique citation :

Si jamais l'ennemi commun du genre humain a donné du scandale au monde. Si jamais il a fait par ses horribles impiétés et par ses abominables **séductions**, la malice de sa Nature et la tyrannie qu'il exerce sur ceux qui en sont possédés, l'estime qu'il a fait en ce siècle où nous vivons, plus qu'en tout autre (*H. III*, p.103).¹⁷

Ce pluriel redondant nous reconduit au premier sens étymologique que recensent tous les dictionnaires du XVIIIe siècle. Richelet dans son *Dictionnaire françois* (1680), puis Furetière, dans son *Dictionnaire universel* (1690) que nous citons ici, s'accordent pour définir la séduction comme une « tromperie, un engagement dans l'erreur et le péché » et le séducteur comme celui qui trompe, qui abuse les peuples et les particuliers. L'Écriture appelle le Diable « l'Esprit séducteur », « le serpent qui séduit la femme d'Adam », Mahomet « le séducteur de tout l'orient. On punit les séducteurs des filles, les subornateurs, de même que les ravisseurs »¹⁸ Si on remonte au latin le premier sens du verbe *se-ducere* est celui d'emmener

à l'écart, de séparer, de diviser. Dès l'étymologie se profile par conséquent la différence entre deux types de discours : tout d'abord le discours de vérité qui est celui du Père de la Création, celui qui, par la parole est à l'origine de tout ce qui est, même de l'existence du diable dont la Bible fait foi.¹⁹ Ensuite un discours de subversion de cette vérité qui fait apparaître les choses vraies comme fausses et fausses les vraies et dont le porte-parole est l'antagoniste de Dieu, le Séducteur, ou ses disciples dont le but est de détourner l'homme du chemin qui mène à la cité de Dieu.

1. De la séduction diabolique

Quatre histoires tragiques trouvent place dans ce discours de séduction diabolique. Le Malin, condamné à ne jamais paraître sous son véritable jour, déploie ses déguisements pour mieux charmer la personne à conquérir. Tour à tour il est le pourreau dont parlent les évangélistes,²⁰ une charogne qui se déplace et qui marche, une quelconque « forme humaine », une Ève aux blonds cheveux qui se révèle être une charogne. Au début de l'histoire X Rosset expose avec conviction sa théorie des bons et des mauvais anges (*H. X*, p.252) mais le masque le plus fascinant qui revient trois fois, c'est celui de l'ange de lumière dont les reflets divins éblouissent et confondent la victime désignée. Le Séducteur scelle son pacte avec celle-ci, médiant un certain nombre d'objets, feintes reliques, amulettes « Agnus Dei », lettres et caractères, « pêche charmée » qui rappelle la pomme d'Adam et Ève et confirme ainsi sa volonté de séduire pour mieux la « hanter », car le diable ne se donne pas, il possède : les procès en sorcellerie et les séances d'exorcisation, fidèlement rapportés dans plusieurs récits, regorgent de détails à cet égard.

Mais qui sont celles et ceux qui se laissent prendre au piège de ce discours du mensonge ? Ce sont des esprits pleins d'imagination, insatisfaits, enclins aux grandeurs, assoiffés de désirs, « qui désirent le désir »²¹ En dissimulant ses stratagèmes sous les attraits de biens fortement désirés, Lucifer leur promet tout ce qui leur manque : à l'abbé Goffredy (*H. III*), docteur Faust *ante litteram*, l'éternelle jeunesse, une santé à toute épreuve et le pouvoir de conquérir toutes les femmes « en les soufflant », d'où son nom de « prêtre souffleur ». À Mélisse, mariée à treize ans et devenue veuve, puis enfermée au couvent, il promet de contenter tous ses désirs charnels mais aussi de devenir « la plus savante et la mieux disante de toutes les religieuses et de chanter mieux qu'aucune autre » (*H.XX*, p. 432).

La promesse la plus fascinante, c'est celle du don de l'intelligence omnipotente qui fait de l'homme un égal de Dieu. Ainsi Jules César Vanini, moine italien disciple de Pomponazzi et de Cardan, diffuse en France les thèses de l'averroïsme padouan .« Séduit et ébloui par l'ennemi du genre humain » *H V*, p. 172), il est accusé d'athéisme et condamné au bûcher comme les possédés du démon. Rosset, sans doute fasciné par ce personnage hors du commun dont le procès est resté célèbre à cause des diatribes des Pères Garasse et Mersenne contre les libertins, le condamne en le couvrant d'injures, mais on sait qu'à l'époque c'était une façon de déguiser sa pensée pour échapper à la censure. En revanche il inscrit sur ses lèvres un des discours les plus subtils de séduction diabolique :

Il [Vanini] entretenait bien souvent le comte [de Cramail, libertin notoire] et par ses artifices acquérait tous les jours de plus en plus son amitié [...] Il recommença à semer sa doctrine diabolique ; toutefois ce ne fut pas tout à coup ouvertement, mais par manière de risée. Jamais il ne se trouvait en bonne compagnie qu'il ne jetât quelque brocard contre la divinité, et particulièrement contre l'humanité du Fils de Dieu [...] Comme la licence de parler n'est que trop grande en France par la liberté qu'on y a introduite, chacun, qui entendait ces paroles exécrables, attribuait plutôt à une certaine bouffonnerie d'esprit ce qui procédait d'un cœur rempli de toute malice. Et par ce moyen, ce venimeux serpent glissa peu à peu dans l'âme de plusieurs auxquels il prêcha clairement l'athéisme quelque temps après, et quand il vit qu'ils étaient disposés de recevoir son poison. (*H.V*, p.171)

Mettre en question la loi biblique, au nom de spéculations philosophiques, tel est bien le but du faux langage de Vanini qui subvertit l'autorité divine - *diabolos* ne veut-il pas dire qui désunit ? - et démantèle le langage symbolique de l'Un. Dans cette optique, son défi et son supplice final sont très significatifs. L'italien ne se soumet pas à l'amende honorable, à savoir demander pardon à Dieu, au Roi, à la Justice, ce qui voudrait dire reconnaître le discours de vérité en rentrant au sein de l'Église. On lui inflige une double amputation de la langue, ce qui veut signifier la mort métaphorique du faux langage par la suppression de l'organe émetteur. Dans ces histoires de possession démoniaque il n'y a pas d'espace pour la fiction. Le diable n'est jamais ludique, le message est toujours exemplaire et le lecteur toujours exhorté à ne pas céder au discours du mensonge.

2. De la séduction diabolique à la séduction amoureuse

En revanche il en est une qui se distingue des autres par son niveau d'élaboration narrative. Le diable y entre sur scène non plus en envahisseur mais en protagoniste de la *fabula*. Il s'agit de l'histoire X où Thibaud de la Jacquièrre, chevalier du guet à Lyon, est un véritable Don Juan, prêt à défier le diable pour prouver sa capacité de séducteur :

Je ne sais mes amis 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 à ma volonté (H.X, p. 253).

Ce défi ne reste pas lettre morte, une belle femme blonde et masquée apparaît, accompagnée de son petit valet noir. Thibaud, non content de demander avec arrogance les faveurs de la jeune femme, veut en faire bénéficier deux de ses amis. L'éros occupe la scène et les détails érotiques sont nombreux. La jeune femme se fait prier mais accepte : « Je veux me découvrir à vous et vous faire paraître qui je suis ». Ce disant, elle leur fait voir la plus « la plus horrible, la plus vilaine, et la plus infecte charogne du monde » (H. X, p. 259). Coup de tonnerre, les trois acolytes sont frappés l'un après l'autre de mort violente, la maison est détruite, l'histoire diabolique s'achève de façon exemplaire.

Laissons de côté le point de vue religieux et moral, présent au niveau du prologue et de la conclusion et voyons de plus près les moyens narratifs mis en œuvre qui relèvent plutôt du discours de la séduction amoureuse. Tout d'abord l'espace de rencontre, à Lyon, dans un lieu écarté, au bord de la Saône, à la faveur de la nuit (*l'a parte* est toujours favorable à la duction) et l'instant de rencontre, fulgurant et irrésistible, grâce à l'étincelle du regard : « Les doux regards qu'elle lui avait jetés en le saluant l'allumèrent aussitôt d'un désir amoureux [...] » (H. X, p. 253). Dès lors s'organise une sorte de « duel énigmatique »²² - l'expression est de Jean Baudrillard qui l'emprunte à Kierkegaard - entre celui qui veut séduire et l'inconnue dont l'identité reste un mystère jusqu'à la fin du récit. Ce secret, « qualité initiatique », est non seulement le moteur de l'intrigue mais aussi l'enjeu sans cesse relancé, indispensable dans le rituel de la conquête de l'Autre. Dans cet espace ludique commence alors un chassé-croisé de fausses apparences. Ni Thibaud ni la belle ne sont eux-mêmes, tous deux mettent en jeu leur propre identité en se cachant derrière un masque et en se défiant tour à tour : le chevalier du guet joue le rôle du protecteur de la femme seule en proie aux dangers de la nuit, alors qu'il ne pense qu'à la séduire. Quant à elle, elle feint d'être l'épouse terrorisée d'un mari brutal alors qu'elle est Satan et qu'elle déploie tous ses artifices pour séduire le chevalier du guet.

À partir de cette situation ambiguë vont se jouer des actes de séduction qui s'expriment à travers l'usage de verbes qui portent toutes les marques de la simulation. Ainsi l'acte du refus est un artifice pour mieux fouetter le désir de l'Autre : « Elle faisait semblant de le refuser, opposant l'honneur pour sa défense (H. X, p. 256) [...] Enfin, après beaucoup de refus et de plaintes qu'elle fait, il la fléchit à ce qu'il désire, encore qu'elle fasse semblant d'en être toute dolente » (H. X , p. 257). À remarquer aussi, la fuite de la séductrice qui s'éclipse de temps à autre. Cette « présence intermittente » est un dispositif stratégique dont l'effet est assuré : « Ce disant, elle se lève et fait semblant de s'en vouloir sortir hors de la garde-robe : mais la Jacquièrre la retient, et puis avec les plus belles paroles qu'il peut proférer, la supplie d'apaiser sa colère » (H.X, p. 257).

Sont ponctuellement soulignées les fausses attentes, les fausses menaces, les fausses promesses : « Je vous prie, ne me parlez plus de ces choses, autrement je me donnerais la mort de ma propre main (p.257) » ; voire même les demi-concessions : « Ils poursuivirent ce discours [...] que la Jacquièrre faisait toujours tomber sur l'amour, sans qu'elle fit semblant d'en être mécontente » (H. X, p.255). Dans cette stratégie du jeu d'amour, c'est la femme qui mène le jeu et le relance selon sa volonté, car il s'agit bien de capturer la volonté de l'Autre, la soumettre pour mieux l'anéantir. Bref, à ce « jeu de parade séductrice » ne saurait manquer la célébration de la beauté féminine, à travers un petit blason en prose digne de la meilleure tradition romanesque et poétique de la Renaissance, si ce n'est que la signification en est inversée. Ce n'est pas l'exaltation de la joie de vivre et de la nature, mais au contraire, la beauté en tant que piège, dernier expédient avant que la séduite-séductrice ne laisse tomber son masque et mette fin à la séduction : « je veux me découvrir à vous faire paraître qui je suis » (p. 258)

Dans cette histoire le diable est certes encore présent et la morale de la *fabula* reconduit au discours de vérité et décrète la mort du séducteur-séduit et de ses amis. Mais toute cette scène tragique se transforme et devient ludique, le faux langage des deux personnages devient un discours de fiction et acquiert de ce fait une authentique autonomie narrative. Ce n'est donc pas un hasard si des écrivains du XVIIIe siècle en seront fascinés et la réécriront, selon des modalités différentes et une sensibilité qui leur est propre. Cazotte pourrait bien s'en être inspiré pour le personnage de Blondette du *Diable amoureux* (1776). Quant à Jan Potocki et Charles Nodier, ils en reprennent le titre et la *fabula*, l'amplifient et la diversifient et font de cette histoire diabolique un divertissement pour l'esprit.²³ Dans ce récit le mot séduction ou le verbe séduire n'y sont jamais inscrits. Et pourtant, malgré l'absence du mot, la séduction circule entre les mots, de signe en signe, secrète et calculée,

extraordinairement présente.

Une fois le diable disparu, le discours du mensonge se vide de son sens religieux sans rien perdre toutefois de sa force de signification morale à savoir de tromperie, d'*inganno*, à l'égard d'autrui et de soi-même. Rosset glisse de situation en situation, la séduction peut devenir aussi une terrible arme de vengeance dans les belles mains de Fleurie (*H. XIV*) qui décide de séduire Clorizande amoureux d'elle et coupable du meurtre de son fiancé. Les doux yeux, les petites privautés, la fiction de l'amour, les fausses attentes, la dissimulation de la haine et la beauté rayonnante (encore un blason !), rien ne manque à cette panoplie de la séduction, pour que Clorizande tombe dans les filets, au propre et au figuré, d'un guet-apens mortel. Jeu cruel et sanglant, très haut en couleurs, où la beauté féminine apparaît comme le piège irrésistible de la séduction.

Le fait est que Rosset nous invite impérativement à une lecture tragique de l'existence humaine, il écrit contre les « Livres d'amour », ces romans espagnols encore très lus à l'époque, pour en dénoncer l'influence douceuse et consolante. Mais en réalité, du point de vue de la narration, il ne se détache pas de la convention romanesque, de « l'ornatus » riche de stéréotypes figés, de situations-clichés de la littérature sentimentale, il s'y attarde même volontiers et sait peindre avec délicatesse la naissance de l'amour et les jeux de dissimulation quelquefois nécessaires pour en sauvegarder le secret. Il s'inscrit donc naturellement dans la tradition du roman courtois où le service d'amour se scelle secrètement entre la dame et le chevalier. Avant que les effets dévastateurs de la passion ne modifient à l'improviste ces jeunes Protées, Rosset les décrit comme des aristocrates « accomplis en rares dons de nature » (*H.XIII*), formés aux bonnes lettres, jouant de l'épulette, mariant le vers avec bonheur, habitués enfin aux bienséances où jouer à l'amour est un passe-temps agréable et raffiné. Ce sont des instants brefs et intenses, faits d'échanges de regards qui font en même temps « mourir et revivre », de sourires esquissés au balcon, d'une révérence et puis, d'une porte aussitôt refermée. Si la femme est mariée, il va de soi qu'il ne s'agit plus d'amour naissant mais bien de « service d'amour » qui ressemble fort à de la séduction. Ainsi Calliste de l'Histoire IV, épouse du jaloux Lyndorac, s'amuse, l'instant d'un bref regard, à séduire Rochebelle : « Et au lieu de châtier sa folie et sa témérité, il semble qu'elle [Calliste] prenne plaisir à rallumer sa flamme par des regards mutuels qu'elle lui donne, bien qu'en effet elle le fasse pour avoir du passe-temps et pour se rire de cette jeune audace » (*H.IV*, p. 143).

Si l'héroïne est une femme de tête, comme Callirée (*H. VI*) qui prie son amant d'être amoureux d'une autre, alors la mise en scène devient plus complexe et l'espace ludique plus mouvementé : se créent alors des jeux de dédoublement et d'illusion qui démultiplient le sens et favorisent le discours allusif, le chassé-croisé de gestes, de messages écrits, de sonnets, chantés ou joués par un instrument de musique, tel le luth dans l'Histoire VI que les destinataires savent interpréter, sans jamais se méprendre. C'est alors que la séduction devient jeu et plaisir pour les deux protagonistes et que le déguisement acquiert une authentique fonction au niveau de la narration. On se rapproche de la modernité où, comme l'écrit Jean Baudrillard, la séduction n'est pas désir, elle est ce qui joue avec le désir, ce qui se joue du désir. Ce qui éclipse le désir, c'est-à-dire qui le fait apparaître et disparaître, ce qui dresse des apparences pour faire le vide devant le désir de l'autre, ce qui le déjoue dans sa finalité et le précipite selon sa propre force ou sa propre logique vers sa fin. 24

Rosset connaît fort bien le code de la séduction des livres d'amour, il a même écrit dans un volume intitulé *Les délices de la poésie française* des stances intitulées *Jeu aux Dames* où, dans un style allégorique, est décrite une partie de Dames qui peut être entendue comme un parfait manuel de séduction. Ce jeu peut donc recommencer à l'infini pourvu que le secret soit sauf : « Nous jouerons bien souvent aux Dames / Si tu conserves mon honneur »25

3. Les figures de la séduction : « Rets et filets d'amour »

Quant à l'écriture de l'amour ou de la fiction de l'amour qu'est la séduction, elle est au XVII^e siècle très codifiée. Les références à la mythologie foisonnent car depuis que celle-ci a été redécouverte par la Pléiade, elle est le répertoire exemplaire et culturel pour tout écrivain qui se respecte et pour tout lecteur instruit aux bonnes lettres. Les figures rhétoriques destinées à orner le discours renvoient systématiquement à un univers analogique qui agit au niveau du sacré. « Celle qui prend les belles ames dedans les filets de l'amour... » (*Jeu aux Dames*). Rosset évoque ici Aphrodite, fille de Zeus et de Dioné, mère d'Eros. Figure ambiguë, à la fois bénéfique et maléfique, principe primordial de la conjonction amoureuse qui submerge les dieux aussi bien que les hommes, elle inspire l'*eros amechanos* qui fait naître les amours incoercibles, comme celle de Paris et d'Hélène, mais elle préside à l'union des corps dans le mariage. Dans ses *Histoires tragiques* Rosset préfère la nommer Cypris car, selon certaines versions de la légende, elle était née des eaux qui entourent l'île de Chypre. L'emblème qui accompagne cette divinité marine, c'est celui des filets, des rets, des fils qui, au sens propre comme au figuré, représente le piège qui se replie et enferme la victime. Rosset s'en souvient aussi lorsqu'il évoque Vulcain qui surprend Aphrodite et Adonis et leur lance un filet de fer pour les emprisonner. Mais cette métaphore au singulier du « filet d'amour » est élaborée à travers la médiation des lettres italiennes, de Pétrarque, admirable réinventeur de mots à partir de l'*imitatio* de l'Antiquité : « Amor fra l'erbe una leggiadra rete/D'oro di perle tese sott'un ramo »26 L'Arioste la reprend à son compte et la réélabore en parlant « d'amorosa rete » : « Ne l'avea tratto all'amorosa rete /Sè la beltà di lei»27

Pour Rosset, qui est le traducteur officiel pour la France du *Roland furieux*, il va de soi que cette métaphore « ariostesque » vienne tout naturellement sous sa plume. Chez lui, toutefois, elle assume toujours une connotation négative pour exprimer le piège qu'est la séduction. Sur cet emblème il en greffe un autre, celui de la chevelure féminine qu'il assimile à un filet qui enserre la liberté de celui qui est séduit. Ainsi Alidor, gentilhomme de Picardie, fait deux portraits de sa maîtresse l'un mort, l'autre vif. Voici le premier quatrain d'un sonnet-blason :

Il n'est point de beauté semblable à Callirée :
Son front est un miroir où se mirent les Dieux,
La liberté s'enfuit au devant de ses yeux
Et l'amour est lié de sa tresse dorée. (H. VI, p. 188)

Cette même figure se retrouve dans l'Histoire de Thibaud de la Jaquière où son compagnon exprime la force de la séduction à laquelle il succombe : « Il se met sur la louange de ses blonds cheveux qu'elle déliait [...] Et ne cesse de proférer tout haut que ce sont des filets où le fils de Cypris (Eros) arrête la liberté des hommes et des Dieux » (H.X, p. 258). Ici la figure renvoie directement au mythe. La séduction est évoquée aussi à travers l'usage de prénoms de femmes qui fonctionnent comme des emblèmes que Rosset élucide parfois mais de façon très concise, ce qui laisse entendre que le lecteur du XVIIe siècle pouvait capter le message sans autre forme d'explication. Mélisse par exemple, pauvre nonne possédée par le diable, « avait plus d'inclination à la Terre qu'au Ciel » (H XX, p. 430). Son prénom semble l'y prédestiner, puisque Mélissai, la femme-abeille de l'Antiquité, est celle qui apprend aux hommes à manger le miel, celle qui ouvre le procès nuptial. Gabrine, (H. XXII), séductrice abjecte et sénile, c'est « la femme exécration d'Argée », mentionne l'auteur à l'intérieur de la narration. Le prénom et la brève détermination qui l'accompagne, assez énigmatique pour le lecteur d'aujourd'hui, renvoie à l'*Orlando furioso* qui nous apprend que Gabrina est le parangon de l'inique femelle. Quant à Calamite de l'Histoire XXIII, ainsi nommée parce qu'elle captive insensiblement les âmes et que ceux qui en sont fascinés « se sentent arracher le cœur, de même que le fer est attiré par la pierre d'aimant », écrit Rosset (p. 483), c'est le nom que Pétrarque donnait déjà à Laura : « Veggio trarmi a riva ad una viva voce calamita »²⁹ mais aussi le nom que Maurice Scève donnait à sa Délie : « Croissant le feu de mon désir ardent /est calamite à mes calamités » (*Délie*, 1544).

François de Rosset s'inscrit donc dans l'horizon culturel de son temps où les légendes de l'Antiquité gréco-latine autant que les grands textes de la Renaissance étaient connus, lus et imités. Chez lui la mythologie joue le rôle d'un univers analogique, source inépuisable du mythe. Les histoires tragiques de François de Rosset témoignent d'une évolution sémantique de ce sens premier de séduction, totalement oublié aujourd'hui, mais aussi celle d'un discours de fiction qui constitue un élément très dynamique à l'intérieur de ces narrations marquées par l'horreur et le sang. Ce mot se régénère continuellement au fil des siècles et s'élargit à des domaines toujours plus vastes. Actuellement on le prononce ouvertement, on l'écrit, on l'emploie même jusqu'à l'excès, nous l'avons dit. Ce qui demeure toutefois, c'est cette *aura* d'indéchiffrabilité, de mystère, de secret qui s'en dégage, peut-être est-ce en raison de ce discours de non vérité qui remonte si haut dans le temps, de fiction à soi-même, ce jeu des apparences qui reste la clef de l'énigme, la clef du jeu de séduction toujours à recommencer.

Notes

²¹ Seminari Malatestiani (eds) *Il piacere del Male. Le rappresentazioni letterarie di un'antinomia morale (1500-2000)*. Le séminaire de Venise qui s'est tenu en mars 2014 s'intitulait *Seduzione e malvagità nella letteratura europea del '600*. À paraître Roma, Bulzoni, 2016.

²² F. de ROSSET, *Histoires tragiques de nostre temps*, « Au Lecteur », édition modernisée établie, préfacée et annotée par A. de Vaucher Gravili, Paris, Le Livre de Poche classique, 1994, p. 35. Toutes les citations renvoient à cette édition.

²³ M.G. ADAMO, R. GASPARRO, M.T. PULEIO (eds), *Miti e linguaggi della seduzione*, Catania, CUEM, 1996. A l'intérieur, nos deux communications: S.POLI, « Poetica della verità e fascinazione del male », p. 79-96 et A. de VAUCHER, « Langages et figures de séduction dans les *Histoires tragiques* de François de Rosset », p. 97-114.

²⁴ S.POLI, *Storia di storie. Considerazioni sull'evoluzione della storia tragica dalle fine delle guerre civili alla morte di Luigi XIII*, Abano Terme, Piovan, 1985. [*Histoire d'histoires. Considérations sur l'histoire tragique du premier XVIIe siècle*, trad. sous la direction de C. Rolla, Paris, Classiques Garnier, 2016.]

²⁵ A. de VAUCHER, Lecce, Milella, 1982.

? 6 F. de ROSSET, *Histoires tragiques*, cit.. Sur le frontispice figure le titre original, *Les Histoires mémorables et tragiques de ce temps* .

? 7 *Histoires tragiques des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue françoise*, Paris, 1559.

? 8 *La continuation des histoires tragiques*, Paris, 1559.

? 9 *Le Printemps d'Yver...*, Paris/Anverse, 1572.

? 10 *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques...*, Paris, Quillemot, 1585.

? 11 *Nouvelles histoires tragiques...*, Paris, Bichon, 1586.

? 12 *Les nouvelles exemplaires , le Persiles et Don Quichotte* , 2e partie, 1615.

? 13 *Le divin Arioste et la suite de l'Arioste*, 1615

? 14 *Roland l'amoureux*, 1619.

? 15 M. Campanini a retrouvé récemment cette édition de 1613 considérée comme perdue à la Bibliothèque d'Edimbourg. Voir *Les premières éditions des histoires tragiques de Rosset : un bilan bibliographique*, in B. CONCONI (ed.) *Les histoires tragiques de Rosset*, Bologna, Emil, 2014, p. 281-313. Voir aussi son article, «Rappresentazione del male e piacere perverso della lettura delle *Histoires tragiques* del primo Seicento», in *Il piacere del Male* , op. cit.

? 16 Cf. S.Poli, *Storia di storie*, cit., p.204.

? 17 C'est nous qui soulignons.

? 18 FURETIÈRE , ad vocem .

? 19 *Paralipomènes* , XVIII, 20.21-21.

? 20 Matthieu, VIII, 30-31-32, IX, 32-34; Marc, I, 24-25-26-27; Luc , IV, 33-34-35-41.

? 21 Cfr A. VERGOTE, *Charmes divins et déguisements diaboliques* in M.OLENDER, J. SOJCHER (eds), *La séduction*, Actes du congrès de Bruxelles (1979), Paris, Aubier-Montaigne , 1980. réédition de cet important colloque auprès de la même maison d'édition en 1997.

? 22 Cfr. Jean BAUDRILLARD, *Les abîmes superficiels* in *La Séduction* , op. cit.

? 23 J. POTOCKI, *Le manuscrit trouvé a Saragosse* , (1814 édition originale) ed. intégrale par R. Radrizzani, Paris Corti, 1990. On peut y lire une *Histoire de Thibaud de la Jaquière* que le comte polonais enrichit d'une seconde narration. Charles Nodier, dans ses *Contes fantastiques* (1823), serre de près le texte de Potocki et écrit *Les aventures de Thibaud de la Jaquière*.

? 24 J. BAUDRILLARD, op. cit .

? 25 F. DE ROSSET , *Les délices de la poésie française ou recueil des plus beaux vers de ce temps*, recueilli par F. de Rosset et dédié à Mgr le cardinal de Retz, Paris, Toussaint de Bray, 1618, p.1097-1099.

? 26 F. PETRARCA, *Il Canzoniere (Rerum vulgariarum. Fragmenta)*, CLXXI, 1.2

? 27 L. ARIOSTO, *L'Orlando furioso* , XLII; 29, 3-4.

? 28 *Dictionnaire des mythologies* , maître d'œuvre Y. BONNEFOY, Paris, Larousse, ad vocem .

? 29 F. PETRARCA , *Il Canzoniere*, cit.

Pour citer cet article :

Anne de VAUCHER, *Retour sur les figures de séduction dans les « histoires tragiques » de François de Rosset*, Du labyrinthe à

la toile / Dal labirinto alla rete , Publifarum, n. 26, pubblicato il 2016, consultato il 16/06/2019, url:
http://publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?id=377