

Les *Chroniques italiennes*: Stendhal à la recherche d'une forme

YVON HOUSSAIS
Université de Besançon

Resumen:

Lejos de constituir una colección homogénea, las *Chroniques italiennes* pueden ser leídas como la aventura de una escritura, en el sentido que Stendhal, decepcionado por su primer tratamiento de la crónica, va alejándose, de un texto a otro, de la traducción para volver a trabajar el material narrativo. Dramatización parece ser la palabra maestra de este trabajo a partir de los textos italianos. Las *Chroniques italiennes* participan así plenamente de esta estética de la nouvelle que se instala en la primera mitad del siglo XIX y que descansa sobre la poderosa tensión dramática que engendra el relato al oponer violentamente personajes transformados en fuerza de la naturaleza. Esta tensión culmina con la caída, donde la muerte representa la apoteosis la heroína.

Palabras clave:

Nouvelle, crónica, dramatización, caída, personajes.

Abstract:

Far from being a homogeneous collection, *The Italian Chronicles* may be read as a venture into writing in that Stendhal, being disappointed by a first treatment of the chronicle, strays, text after text, from translation in order to rework the narrative material. Dramatization may well be the key word of the work, based on Italian texts. *The Italian Chronicles* thus partakes fully of that aesthetic of the short story, which came into use in the first part of the nineteenth century, and rests upon the powerful dramatic tension that the narrative creates by pitting violently characters turned into Goliaths against one another. That tension culminates in the fall, where death figures as the apotheosis of the heroine.

Key words:

short story, chronicle, dramatization, fall, characters.

Comme chez beaucoup d'écrivains, à la fois romancier et nouvelliste, le prestige des grands romans tend à faire oublier un peu les nouvelles. En témoigne le peu d'études consacrées à l'œuvre de nouvelliste de Stendhal. Et pourtant, nul doute qu'est fondamentale l'influence de cette œuvre dans la métamorphose que connaît la nouvelle au début du dix-neuvième siècle. C'est cette maîtrise de l'écriture de la nouvelle que nous souhaiterions mettre en évidence au travers de l'analyse d'un recueil : les *Chroniques italiennes*. Encore ne faut-il se laisser abuser ni par le terme «recueil», ces textes ont été réunis après la mort de l'auteur, ni par le titre, puisque, si les préfaces prétendent en faire la traduction de chroniques de l'Ita-

lie de la Renaissance, ces textes sont, pour la plupart, issus de l'imagination de Stendhal et participent de la nouvelle beaucoup plus que de la chronique.

En effet, si la fascination exercée par les manuscrits italiens sur Stendhal est indéniable, paradoxalement, il n'utilise que très peu du gisement de textes dont il prétend disposer. En 1837, il n'a somme toute publié que deux textes, *Vittoria Accoramboni* et *Les Cenci*. L'année suivante s'y ajoute *La Duchesse de Palliano*, qui, déjà, marque un terme à la production. *Trop de faveur nuit* commencé le 8 Avril 1839 est abandonné une semaine plus tard, au profit de *Suora Scolastica*, nouvelle délaissée également pour *Lamiel*.

Comment interpréter cette étrange attitude? Nous voudrions montrer comment Stendhal déçu par la chronique, va petit à petit retravailler le matériau narratif, dans le sens de la dramatisation, contribuant ainsi à une esthétique qui deviendra emblématique de la nouvelle du dix - neuvième siècle.

1. Les insuffisances de la chronique. La chronique se définit par la relation d'un certain type d'événements, de faits historiques. Elle est donc centrée sur la trame événementielle et cette importance donnée au plan narratif implique que soient relégués au second plan des éléments de l'ordre du descriptif ou du discursif. D'autre part, ces faits doivent être racontés dans l'ordre où ils se sont produits dans la réalité, d'où une organisation d'ensemble proche de l'ordre chronologique et une temporalité linéaire. Située plutôt du côté de la description d'actions, la chronique va donc s'éloigner considérablement du récit. Elle est en effet dénuée du processus de transformation des prédicats, et cette absence de procès transformationnel fait qu'elle ne comporte ni mise en intrigue, ni problématisation.

Vittoria Accoramboni, premier texte du recueil, offre un «modèle de base» du travail effectué par Stendhal sur les manuscrits italiens. La fidélité du texte stendhalien à la chronique de la Renaissance est communément admise par la critique. *Vittoria Accoramboni* permet donc de mesurer l'écart considérable qui sépare la chronique de la nouvelle. Une différence majeure concerne l'unité thématique. La chronique considérée s'ouvre bien sur l'identification d'un personnage, Vittoria Accoramboni, qui peut dès lors être perçue comme l'élément central de la narration, puisqu'elle est le thème de la relation événementielle:

- Vittoria est mariée à Félix Peretti
- Celui-ci est assassiné par un inconnu
- Elle se remarie avec le prince Orsini
- Le prince meurt subitement à son tour
- Son beau frère, Louis Orsini, tue Vittoria
- Louis et ses complices sont arrêtés et exécutés.

Cependant, la logique narrative de la chronique s'écarte très vite de celle du récit. En effet, après la mort du premier mari, au tout début de l'histoire, le lecteur attendrait plutôt

des informations portant sur les réactions et actions de l'héroïne après un épisode aussi dramatique. Or, la narration s'écarte totalement de la jeune femme et place au premier plan le cardinal Montalto et l'extrême distance dont il fait preuve après l'annonce de la mort de son neveu. Ce détour est tout à fait cohérent dans la perspective de la chronique, axée plutôt sur une famille que sur un individu isolé, et s'ordonnant autour de la chronologie au détriment de la cohérence psychologique et thématique. Cependant, parce qu'il provoque un effet de rupture, le procédé donne au récit un aspect déconcertant.

Ainsi, lorsque le lecteur retrouve Vittoria, c'est comme au hasard d'une phrase. L'effet est d'autant plus frappant qu'il s'agit, non pas d'une précision donnée au passage, mais d'un épisode crucial et pour le moins surprenant : «Le troisième jour après la mort de Félix Péretti, Vittoria, accompagnée de sa mère, alla s'établir dans le palais du prince Orsini.» (p. 184¹) Le prince Orsini est, rappelons-le, le principal suspect de la mort de Félix. Au lieu de suivre cette autre ligne narrative qui s'esquisse alors, le récit de la vie de Vittoria chez le prince, la chronique opte pour le discontinu. Vittoria est bien vite abandonnée au profit de la narration de l'enquête sur la mort de Félix, enquête qui n'aboutit à rien. Si elle réapparaît une page plus loin, lors du mariage avec le prince Paul Orsini, la perspective choisie déroute quelque peu. En effet, alors que le lecteur attendrait plutôt une narration focalisée sur Vittoria et mentionnant son mari au second plan, il se passe exactement l'inverse. Le prince occupe le devant de la scène: Nous sont narrées son entrevue avec le pape, ses relations politiques avec les seigneurs de Venise, ses voyages, sa maladie et Vittoria n'est plus mentionnée qu'au passage. D'où une impression de dispersion, d'éparpillement du texte, et une certaine frustration du lecteur, dans la mesure où il ne saura jamais qui était l'assassin de Péretti. En effet, Stendhal, suivant en cela le chroniqueur italien, ne fait que passer en revue les différentes interprétations possibles. Le lecteur ne bénéficie donc pas de point d'ancrage, de lieu de certitude, qui lui permettraient de dégager, derrière les événements racontés, une intentionnalité, une signification et la fin du récit, liste fastidieuse d'inculpations, de jugements, ne vient pas combler cette incomplétude.

Cette première stratégie d'écriture élaborée par Stendhal, et qui consiste à rester le plus fidèle possible à la chronique, si elle satisfait à la vérité historique, amène rapidement à un dilemme : la transparence à la chronique risque fortement de perturber la lecture et donc de déstabiliser le lecteur dans ses habitudes. L'auteur semble lui-même peu satisfait de cette première posture d'écriture, comme il l'indique à propos de *La Duchesse de Palliano*, autre texte du recueil très proche de la chronique:

I though in march 1833 of making of this story as of that of Julien mais où est l'intérêt, où est la satire, bases of every novel ? Je ne suis pas en peine d'un

¹ Nous renvoyons à l'édition suivante: *Chroniques italiennes*, texte établi, annoté et préfacé par Béatrice Didier, 1977, Paris, Garnier Flammarion, 440 p.

succès vulgaire mais où l'auteur qui n'est pas antiquaire prendrait-il des détails vrais, en nombre illimité ? Mais ceci n'est qu'une nouvelle good for the revue de Paris. (p. 386)

Ce commentaire de l'auteur frappe par l'impression de déception qui s'en dégage. Aucun traitement du matériau initial ne semble satisfaisant. En effet, Stendhal montre ici à l'évidence qu'il avait songé à un développement romanesque, mais se l'interdit, par souci de fidélité à l'histoire, mais peut-être aussi parce qu'il doute de l'intérêt de la chronique italienne, tout en ne cessant dans les préfaces, comme dans les lettres à ses amis ou ses écrits personnels, de vanter le haut intérêt historique et moral des chroniques de la Renaissance. Le recours à la nouvelle fait alors figure de pis-aller, comme si, puisqu'il était impossible de tirer de la chronique un roman digne de son nom, elle servirait au moins à des fins lucratives, *La Revue des deux mondes* payant bien.

Le problème posé est donc celui de la distance à adopter face aux manuscrits, et c'est cette insuffisance de la chronique, perçue par Stendhal qui va l'amener à faire évoluer la forme et à prendre davantage de distance avec les manuscrits de base, notamment pour mettre en œuvre une esthétique, qui est celle de la nouvelle. Si *Vittoria Accoramboni* ne s'éloigne guère de la traduction, *Les Cenci*, écrit par la suite, révèle déjà une attitude différente, Stendhal traduit toujours, mais brode, en rajoute sur la caractérisation des personnages, pour en accentuer la force dramatique et l'impact auprès du lecteur. Cette mise en avant du personnage est également sensible dans *La duchesse de Palliano*, où Stendhal affirme, en outre, sa liberté d'écriture en jouant sur deux manuscrits qu'il combine. Enfin, *L'Abbesse de Castro* manifeste une prise de distance beaucoup plus nette à l'égard des textes de départ puisque seule la dernière partie est inspirée d'une chronique de la Renaissance, les deux tiers de la nouvelle émanant de l'imagination de Stendhal. De la même manière, *Trop de faveur tue* et *Suora Scolastica* proviennent de la *Chronique du couvent de Baïano* mais en sont très librement inspirées. Quant à *San Francesco a Ripa* et *Vanina Vanini*, l'existence d'un manuscrit d'origine est fortement contestée.

Certes, en optant pour l'adaptation sous forme de nouvelles, Stendhal, tout en affectant le plus grand mépris pour le succès, n'est pas dénué d'arrière-pensées mercantiles et compte sur la publication des récits italiens pour se mettre à l'abri des embarras que pourrait lui causer la suppression de son poste de consul. Il exploitera donc parfaitement l'engouement de l'époque pour le récit court, en témoignent les négociations avec *La Revue des deux mondes*. *Vittoria Accoramboni* y paraît en Mars 1837. Dès le mois suivant, Stendhal signe un contrat avec Buloz, le directeur de la revue et s'engage à fournir six ou sept nouvelles. Ainsi, pourra-t-il profiter du succès des textes parus dans *La Revue des deux mondes* pour les faire paraître sous forme de recueil et en librairie. En 1839, il publie donc en volume *L'Abbesse de Castro*, *Vittoria Accoramboni* et *Les Cenci*.

Pendant, la formule citée plus haut, «ceci n'est qu'une nouvelle» ne doit pas nous

abuser. Si Stendhal voit dans la nouvelle une possibilité de profit, s'il hésite, d'une chronique à l'autre, entre la traduction, l'adaptation, la réécriture pure et simple, il s'achemine néanmoins vers un récit sobre, dépouillé, aux ressorts dramatiques puissants, et c'est ce qui fait de lui un maître de la nouvelle.

2. La dramatisation. La dramatisation semble bien le maître mot de ce travail à partir des textes italiens. Les *Chroniques italiennes* participent ainsi pleinement de cette esthétique de la nouvelle qui se met en place dans la première moitié du dix-neuvième siècle et qui repose, comme l'a montré Florence Goyet, sur la tension dramatique puissante que le récit engendre en opposant violemment des personnages, transformés en forces de la nature, du fait de ce que l'auteur appelle «la caractérisation paroxystique» (Goyet 1993: 28).

2.1. Des héroïnes de tragédie. La caractérisation outrancière des personnages en fait des sortes de prodiges, de forces de la nature, qui s'imposent à l'attention du lecteur et occupent le devant de la scène. Il suffit, pour se convaincre de ce caractère prodigieux des personnages, de parcourir la galerie des portraits dressés par Stendhal.

Si dès le début de la chronique, Vittoria Accoramboni est présentée comme un être extraordinaire, le traitement hyperbolique s'avère encore plus net dans *La Duchesse de Paliano*, puisque l'ensemble du portrait de l'héroïne provient sans aucune contestation possible de l'imagination de Stendhal. Ainsi, alors que le manuscrit italien réduisait au maximum le portrait de Violante, se contentant des épithètes «bellissima e graziosa», Stendhal prolonge la description pour parer la jeune femme de qualités physiques et morales:

Violante, célèbre par sa rare beauté et par les grâces qu'elle savait se donner quand elle cherchait à plaire, l'était encore davantage par son orgueil insensé. Mais il faut être juste, il eût été difficile d'avoir un génie plus élevé, ce qu'elle montra bien au monde en n'avouant rien, avant de mourir, au frère capucin qui la confessa. Elle savait *par coeur* et récitait avec une grâce infinie l'admirable Orlando de messer Arioste, la plupart des sonnets du divin Pétrarque, les contes du Pecorone ...etc. (p. 158)

Violante partage avec les autres héroïnes du recueil la grâce, la beauté, la culture, le pouvoir de séduction. Le portrait contribue donc à propulser l'héroïne au premier rang de la scène en en faisant un être doué de qualités exceptionnelles, enregistrant ainsi l'écart entre ce parangon de l'Italie de la Renaissance et le commun des mortels, telle Hélène, que son excellence place même bien au-dessus des femmes du dix-neuvième siècle: «Elle n'éprouvait d'ailleurs aucun des sentiments qu'une aventure de ce genre ferait naître, de nos jours, chez une jeune fille de la haute société, préparée à la vie par une belle éducation» (p. 74).

Ainsi l'héroïne stendhalienne devient-elle un prodige de beauté, de charme, de culture, en elle s'incarne la passion italienne, la *virtu*, parvenues à leur plus haut degré d'intensité.

2.2. Le choc des titans. La caractérisation outrancière des personnages ne prend son sens que rapportée à la structure d'ensemble des textes. Le récit va en effet placer ces êtres

surhumains dans des rapports d'opposition, et la tension dramatique résulte dès lors du choc violent entre ces forces de la nature, qui ne peuvent que s'affronter dans un duel à mort, telles les deux héroïnes de *San Francesco a Ripa*.

Le portrait des deux nièces du pape, la Campobasso, la princesse Orsini, portrait qui ouvre le texte, est tout entier sous-tendu par une série d'oppositions: «L'Orsini, comme on dit familièrement à Rome, était gaie et disinvolta, la Campobasso tendre et pieuse ...» (p. 271). L'antithèse est reprise par la suite, mais cette fois sous l'angle de leur comportement amoureux :

La comtesse Orsini, moins jolie, mais brillante, légère, intrigante, avait des amants dont elle ne s'occupait guère, et qui ne régnaient qu'un jour...Elle se moquait fort de sa cousine, la Campobasso, qui, après s'être fait voir partout, trois ans de suite, avec un duc espagnol, avait fini par lui ordonner de quitter Rome dans les vingt quatre heures, et ce, sous peine de mort. (pp. 271-272)

Cette antithèse entre les deux figures féminines est explicitée dès l'ouverture par l'accent qui est mis sur leur rivalité: « Ces dames étaient rivales en tout : beauté, crédit, richesse.» (p. 271). L'insistance sur le crédit et la richesse n'est pas neutre, puisque dans le paragraphe précédent, à portée historique, le narrateur prend bien soin de préciser que, dans l'Italie du XVIII siècle, quiconque possède puissance et richesse est au dessus des lois. Les deux nièces du pape pourront donc agir en toute impunité, et le récit déjà mentionné de l'exil du duc espagnol par la Campobasso en est l'illustration la plus flagrante. D'autre part, cette expression «rivale en tout» tait volontairement ce qui va être le principal axe du récit : la rivalité amoureuse.

Cette première ligne d'opposition se double en effet d'une autre, entre la Campobasso et Sénécé, son amant. La frivolité, l'insouciance, la vanité du chevalier, tout en le rapprochant de la comtesse Orsini, l'opposent bien évidemment au caractère entier, passionné de la Campobasso et cette opposition permet d'introduire le thème de la déception amoureuse.

Le récit des amours de la Campobasso et du français suit en effet deux lignes opposées, détachement et ennui du côté de Sénécé, mouvement paroxystique chez sa maîtresse, en qui l'amour, nous dit le narrateur, atteignait la passion la plus effrénée. Ces deux oppositions Campobasso/Orsini, Campobasso/Sénécé, se rejoignent dès lors que la Campobasso apprend que l'Orsini est sa rivale en amour. Cette situation initiale est donc une situation totalement explosive, la Campobasso ne peut qu'être déçue par son amant et la déception, dans une âme italienne, telle que la dépeint Stendhal, ne peut que déboucher sur la mort. L'ouverture annonce donc très clairement le dénouement et c'est cette entrée qui permet la brièveté du récit, les tensions débouchant d'autant plus vite sur une crise paroxystique que le drame est noué dès le départ, puisque les oppositions sont irréductibles. Stendhal fait ainsi démarrer la nouvelle au moment précis où la tension est à son maximum d'intensité : «Notre histoire commence le soir du jour où la Campobasso avait reçu son annonce fatale.» (p. 274). Le

reste de la nouvelle va donc très vite et s'organise en deux scènes : les deux rencontres entre Sénecé et sa maîtresse, débouchant toutes deux sur l'incompréhension puisque le jeune chevalier est incapable de comprendre la souffrance de la Campobasso, souffrance qui culmine dans la décision de le faire assassiner. Le paroxysme de la tension dramatique est donc très rapidement atteint et il culmine dans la chute .

De la même manière, la puissance dramatique des *Cenci* repose sur l'opposition violente entre Béatrix et son père, dépeints comme deux forces de la nature. Constamment revient ce leitmotiv de la différence essentielle de Béatrix, être d'exception, et donc supérieure aux autres protagonistes de la fiction. Cette supériorité éclate dans le récit du procès:

Mais il n'en fut pas de même pour Béatrix Cenci, jeune fille pleine de vivacité et de courage... Jamais le juge ne put l'induire à une réponse qui la compromît le moins du monde ; et, bien plus, par sa vivacité pleine d'esprit, elle confondit complètement ce célèbre Ulysse Moscati, juge chargé de l'interroger. (p 256)

Face à cette force de la nature qu'est Béatrix s'en dresse une autre : son père. Incarnation du Dom Juan mythique, un des rares à oser traverser seul la forêt de la Faggiola sans craindre une attaque, il ne semble vivre que pour braver ses ennemis, comme la morale ou la religion. Le texte est ainsi entièrement structuré autour de l'opposition entre les deux figures «prodigieuses» du père et de la fille, opposition entre le crime et l'innocence, la beauté et la laideur, le pouvoir absolu et l'impuissance. Le récit s'ouvre donc, là encore, au moment où la tension est à son comble, où la seule issue pour l'héroïne est le meurtre du père: «La vie devint absolument insupportable, et ce fut alors que, voyant bien qu'elles n'avaient rien à espérer de la justice du souverain,... elles eurent l'idée d'en venir au parti extrême qui les a perdues...» (p. 252). L'économie d'ensemble de la nouvelle repose dès lors sur l'inversion du rapport de force entre les deux «prodiges ». Dans la scène du meurtre, le père cruel et d'une force surhumaine devient «un pauvre vieillard endormi» (p. 255), à l'inverse, la victime impuissante de naguère organise le crime et bien plus, devant la lâcheté de ses complices, propose d'enfoncer elle-même le clou dans l'œil de son père.

2.3. une fatalité de l'échec. Cette tension dramatique a pour effet d'inscrire l'échec tragique au cœur des nouvelles du recueil. Incarnation de la passion italienne, l'héroïne va se heurter avec d'autant plus de force à ce qui va à l'encontre de son amour. La plupart des textes se conforme ainsi à un schéma structural qui s'articule en trois temps: Déclaration/Divulgation/Répression.

L'amour déclaré vient troubler l'existence, jusque là paisible, de l'héroïne. Hélène de Campireali ou son alter ego, la Rosalinde de *Suora Scolastica*, sont, au début du récit, de jeunes filles vertueuses de familles aristocratiques. La déclaration d'amour de leur soupirant, Jules ou Gennarino, vient bouleverser le cours de leur existence. Cet amour passion fonctionne d'emblée comme une force irrésistible qui mène inéluctablement au malheur : «Je veux dire l'amour passionné qui se nourrit de grands sacrifices, ne peut subsister qu'entouré

de mystères, et se trouve toujours voisin des plus affreux malheurs » (p. 71). Si l'amour est tragique, c'est qu'il est socialement et idéologiquement impossible. Hélène de Campireali ne peut être aimée du fils d'un brigand, de même, quoique issu d'une riche et noble famille, Gennarino ne pourra échapper à la pauvreté parce qu'il est le cadet, tout comme Rosalinde, condamnée au couvent, parce que son père possédant déjà trois fils d'un premier mariage ne pourra pas l'établir.

Parce que cet amour est impossible, sa divulgation entraîne nécessairement le drame. La dénonciation est une véritable obsession des *Chroniques italiennes*. Hélène est dénoncée par le voisinage, qui s'inquiète de ses fréquents séjours à la fenêtre. Marcel et Violante sont dénoncés par Diane qui croit ainsi prendre sa revanche, Gennarino est dénoncé par deux sœurs du couvent qui se vengent ainsi du dédain du jeune homme. L'opinion publique, regard/voix anonyme devient ainsi une force dramatique redoutable contre laquelle luttent les protagonistes, toute action devenue publique risquant d'entraîner la mort.

Cette révélation de l'amour génère la lutte sans merci, et vaine, entre les amants, qui tentent de préserver ce qui les unit, et l'ordre social, qui s'efforce d'interdire cette passion. Si la société est en effet ce qui contrecarre le libre jeu des passions naturelles, alors l'Italie de la Renaissance est société par excellence, force qui brime, qui sépare, comme en témoigne la symbolique du couvent, instance séparatrice, s'il en est.

Dans cette topographie de l'enfermement qui parcourt l'ensemble des nouvelles, le couvent fait figure en effet de tombeau, de mort sociale de l'héroïne, destin auquel elle ne peut échapper et dont son amant s'exténuera à la délivrer. Espace clos, prison, séparé de l'extérieur, il proscriit le désir et fonctionne dès lors comme un espace à l'intérieur de l'espace, dans la ville, mais en même temps fondamentalement étranger à elle, comme un monstre, une excroissance fascinante. Le couvent est avant tout un espace carcéral, clos sur lui-même, d'où on ne s'échappe pas, où on ne pénètre pas. Toutes les tentatives du héros pour délivrer sa belle s'avèrent donc d'emblée vouées à l'échec, le couvent fonctionnant comme un véritable piège, composé de portes, de niveaux successifs entre lesquels l'intrus peut se trouver enfermé. C'est précisément ce qui arrive à Jules et à ses hommes. Les soldats du couvent occupant le passage et barrant toute retraite, la seconde porte étant fermée de l'intérieur, Jules est littéralement pris au piège, tout se passe comme si le couvent s'était refermé sur lui. De la même manière, dans *Suora Scolastica*, le cachot apparaît comme le lieu emblématique de cette réclusion qui est en même temps interdiction du désir.

En même temps, comme l'a mis en évidence Philippe Berthier (*Espaces Stendhaliens*, 1997), cette étanchéité de l'espace exaspère le désir d'y pénétrer, d'où l'importance que prennent des lieux intermédiaires comme le jardin, qui apparaît comme le lieu des excès, de la violence, du sang, mais aussi de l'irruption du désir. C'est par les jardins qu'ont lieu les tentatives d'enlèvement dans *Suora Scolastica* ou *L'abbesse de Castro*. Dans *Trop de faveur tue*, le jardin du couvent est à la fois le lieu des rencontres amoureuses, de la réalisation illi-

cite du désir, et le théâtre des affrontements les plus sanglants, puisqu'y meurent les amants des religieuses. Tout se passe comme si dans le jardin s'affrontaient le désir qui cherche à se manifester et sa censure absolue par l'ordre religieux .

L'action de *L'Abbesse de Castro*, *Suora Scolastica* ou *Trop de faveur tue* peut ainsi se résumer à l'affrontement entre ces deux forces contradictoires, la famille, la société, qui enferment, les amants qui tentent d'échapper à cette réclusion. Ainsi, dans *L'Abbesse de Castro* s'affrontent des groupes mouvants de protagonistes: D'un côté, Fabio et son père, de l'autre, l'ensemble formé par Hélène et sa mère qui vivent elles aussi en osmose. Les deux clans s'opposent l'un à l'autre dans une scène symbolique où la mère détourne sur elle la colère du père, qui a surpris l'entrevue entre Jules et Hélène, et parvient à dissimuler les lettres compromettantes. La tension entre Fabio, son père, et le deuxième groupe de personnages, composé de Jules, Hélène et la mère de la jeune fille, atteint un paroxysme au moment où Jules tue le frère d'Hélène. Désormais morale et amour deviennent antithétiques. Cette scène du meurtre du frère constitue réellement un tournant dans la mesure où elle amène à un éclatement et à une recomposition des groupes, sépare les amants, cédant la place à la déception, aux malentendus, jusqu'à ce que la mort de l'héroïne les réconcilie à nouveau.

2.4. La mort: Apothéose de l'héroïne. Cette structure dramatique tend dès lors à faire de la situation finale le point culminant du texte, le moment paroxystique de l'intensité dramatique.

Cette issue tragique acquiert d'autant plus de force qu'elle est placée d'emblée sous les yeux du lecteur. Ainsi, dès la préface des *Cenci*, l'auteur annonce les principaux événements qui feront l'objet de la narration, à savoir que François Cenci «a été tué sous les yeux de sa fille et de sa femme, le 15 Septembre 1598.» (p. 244). Plus loin, avant même de démarrer le récit proprement dit, Stendhal reproduit le titre de la chronique italienne, titre qui ne laisse aucune ambiguïté sur la fin: «Histoire véritable de la mort de Jacques et Béatrix Cenci, et de Lucrece Petroni Cenci, leur belle mère, exécutés pour crime de parricide, samedi dernier, 11 Septembre 1599» (p. 246). Cette construction n'est pas sans rappeler le fait divers. L'issue est déjà connue, l'attention du lecteur est donc plutôt tournée vers le pourquoi ? le comment?, en l'occurrence, la mécanique implacable qui fait que, de même que Béatrix n'échappera à son tortionnaire que pour tomber entre les mains du bourreau, les héroïnes des chroniques ne peuvent échapper à la mort.

Le procédé est systématique dans les textes du recueil. *L'Abbesse de Castro* s'ouvre même «par la fin», si l'on peut dire, dans la mesure où le premier élément mentionné est précisément le dénouement : «Je vais parler de cette fameuse abbesse du couvent de la Visitation à Castro, Hélène de Campireali, dont le procès et la mort donnèrent tant à parler à la haute société de Rome et de l'Italie» (p. 69). L'annonce du dénouement accentue donc le tragique du récit, surtout lorsqu'elle prend l'allure d'une prophétie. Ainsi, dans la même nouvelle, un vieux moine prédit la fin de la famille Campireali, promettant ainsi l'héroïne à une mort certaine, avant même que ne commence le récit.

Ainsi constamment annoncée, la mort est triomphe de l'héroïne, réaffirmation des valeurs, témoignage par excellence de la *virtu* qu'elle incarne au plus haut point. Violante, dans *La duchesse de Palliano* y accède au sublime: «Le comte lui mit la corde au cou ; mais, comme elle n'allait pas bien, le comte la lui ôta et s'éloigna de quelques pas ; la duchesse, l'entendant marcher, s'ôta le mouchoir de dessus les yeux et dit : - Eh bien donc ? Que faisons-nous ?» (p. 170). La mort de Violante devient ainsi proprement spectaculaire et l'effet est d'autant plus remarquable que, comme souvent dans les textes les plus proches des chroniques, il se distingue par une très grande économie de moyens. Les gestes du comte, qui essaie une première fois d'étrangler la jeune femme puis s'éloigne pour changer de corde, sont d'autant plus frappants qu'ils sont rapportés comme des actions ordinaires, banales, sans aucune qualification, aucune émotion. De même, la simple question de l'héroïne, derrière son apparente banalité, est la manifestation la plus claire du caractère prodigieux du personnage, totalement lucide et maître de ses émotions.

Cette fermeté et cette grandeur d'âme devant la mort font de Violante la soeur de Béatrix. La montée à l'échafaud de la jeune fille devient apothéose, exaltation de la grandeur d'âme proprement surhumaine de l'héroïne : «Montée sur l'échafaud, elle passa lestement la jambe sur la planche, posa le cou sous la manna et s'arrangea parfaitement bien elle-même pour éviter d'être touchée par le bourreau» (p. 267).

Hélène de Campiréali est la seule héroïne du recueil à choisir librement sa mort, puisque, alors qu'elle pouvait être sauvée par sa mère et retrouver Jules, elle choisit de se suicider. En ce sens, l'acte décisif peut être vu comme un moyen d'affirmer sa liberté, sauvegarder son honneur contre la dégradation qu'elle a subie, comme l'explique très nettement la dernière lettre d'Hélène (totalement imaginaire, cela va sans dire): «Vis et rappelle toi souvent la mémoire de Ranuce, tué aux Ciampi, et celle d'Hélène, qui, pour ne pas voir un reproche dans tes yeux, est morte à Sainte Marthe.» (p. 149). Ce thème de la mort volontaire de l'héroïne pour sauver son honneur est également présent dans les deux dénouements projetés pour *Suora Scolastica*, comme s'il s'imposait à l'imaginaire stendhalien avec suffisamment de force pour que l'auteur en soit incapable d'imaginer une fin heureuse.

Le dénouement, dans les *Chroniques italiennes* prend donc toujours l'aspect d'une mise en scène grandiose et baroque de la mort. L'exécution de l'héroïne, dans *Les Cenci*, est décrite comme une mort ritualisée, le narrateur suivant en détails les diverses phases de ce rite, de la procession jusqu'à l'entrée sur l'échafaud des différents protagonistes. Il s'attarde longuement sur la peinture de la foule, insistant sur tout ce qui est susceptible de conférer au trépas de l'héroïne une dimension collective, qu'il s'agisse d'un vase qui tombe sur l'assistance, d'un échafaud qui s'écroule ou de tout ce qui démultiplie la mort, donnant à l'exécution une dimension tragique parce qu'universelle, partagée avec cette foule, qui n'est plus seulement spectatrice, mais participe du rituel, baigne également dans le sang comme s'immolant elle-même.

San Francesco a Ripa pousse au maximum le raffinement dans la mise en scène de la mort. Sénecé, le frivole français, poursuivi dans la rue, se réfugie dans une église, où il assiste à son propre enterrement, avant de se faire abattre précisément au moment où il se croit en sécurité chez lui et rit des peurs de son valet. Stendhal semble même avoir un goût très prononcé pour ce genre de mise en scène. En atteste cette description contenue dans la deuxième version de *Suora Scolastica*:

Enfin, il arriva à la salle sombre dont nous avons parlé et qui était éclairée par quatre cierges posés sur un autel. Deux religieuses, jeunes encore, étaient couchées par terre et paraissaient mourir dans les convulsions du poison; trois autres placées vingt pas plus loin, étaient aux genoux de leur confesseur. Le chanoine Cybo, assis sur un fauteuil placé contre l'autel semblait impassible quoique fort pâle, deux grands jeunes gens placés derrière lui, baissaient un peu la tête pour tâcher de ne pas voir les deux religieuses qui étaient couchées au pied de l'autel et dont les longues robes de soie d'un vert foncé étaient agitées par des mouvements convulsifs. (p. 347)

Il est significatif que ce passage se trouve dans un plan de rédaction que l'auteur n'a pas eu le temps de développer. Il ne peut donc se retrancher derrière l'argument de la traduction. D'autre part, alors que les événements du récit ne sont qu'à peine esquissés, cette scène est très précisément décrite, comme si Stendhal la voyait très clairement en imagination, avant même de se faire une idée plus précise de l'intrigue. On y retrouve un sens très stendhalien du tableau. Le narrateur semble soucieux de situer d'abord les groupes dans l'espace, comme le ferait un peintre : les deux religieuses agonisantes au premier plan, puis au second plan, un autre groupe autour du chanoine, les religieuses à ses pieds, les jeunes gens debout derrière lui. De même, il restitue très exactement les couleurs : la quasi pénombre de la pièce, la pâleur du chanoine, le vert foncé des robes accentuent l'horreur et le macabre de cette scène, comme si Stendhal ne pouvait imaginer autre dénouement que la mort pour clore cette lutte acharnée, passionnée des héroïnes contre tout ce qui oppresse et brime.

Plus que d'un manuscrit historique, les chroniques proviennent ainsi d'un scénario obsessionnel de Stendhal, une rêverie sur l'Italie où l'héroïne, incarnation «prodigieuse» de la passion, se voit, de ce fait même, condamnée à la claustration et à la mort. Stendhal n'a pas inventé ce thème dramatique, présent dans la plupart des manuscrits dont il s'est inspiré, mais il donne l'impression de n'avoir cessé de broder sur ce canevas initial pour en extraire toutes les potentialités dramatiques. Ce faisant, par ce portrait en majesté de l'héroïne, par cette condensation du récit autour de rapports antithétiques d'une extrême violence, culminant dans la chute tragique, il contribue à mettre en oeuvre, au même moment que son ami Mérimée (et bien avant Maupassant!), une esthétique, qui s'imposera rapidement au cours du dix-neuvième siècle, esthétique qui fait de la nouvelle, pour reprendre les termes de René Godenne, « une histoire grave ...un art narratif, qui sacrifie tout à l'intérêt anecdotique, au paroxysme dramatique avec, comme point culminant, la chute, ou finale-choc saisissante» (Godenne 1974:108).

BIBLIOGRAPHIE

- BERTHIER, Philippe, 1997, *Espaces stendhaliens*, Paris, P.U.F, 343 p.
- BLUEHER, Karl Alfred, 1982, *L'amour tragique dans les premières nouvelles de Stendhal*, *Stendhal Club* n°96, pp. 374-387.
- BRYANT, David, 1985, *Stendhal et la tentation de la «littérature facile», être lu en 1830*, *Stendhal Club* n°107, pp. 264-275.
- CLÉMENT, Martine, 1985, *L'écriture d'une chronique : Les chroniques italiennes de Stendhal*, Thèse non publiée, 322 p.
- CROUZET, Michel, 1982, *Stendhal et l'italianité. Essai de mythologie romantique*, Paris, José Corti, 415 p.
- 1990, *Stendhal ou Monsieur Moi-même*, Paris Flammarion, 796 p.
- 1996, *Stendhal et le récit tragique*, *Stendhal Europeo*, Schena- Nizet, pp. 109-162 .
- DÉDEYAN, Charles, 1962, *Stendhal chroniqueur*, Paris, Didier, 124 p.
- DEL LITTO, Victor, 1985, *La création romanesque chez Stendhal*, Actes du XVI^e congrès international stendhalien, Genève, Droz, 318 p.
- ETIEMBLE, 1974, *Problématique de la nouvelle, Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 290 p.
- GODENNE, René, 1970, *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 354 p.
- 1974, *La nouvelle française*, Paris, Presses Universitaires de France, 176 p., rééd., Paris, Champion, 1995.
- 1985, *Etudes sur la nouvelle française*, Genève-Paris , Slaktine, 302 p.
- 2005, *Etudes sur la nouvelle de langue française*, III, Genève, Slaktine, 462 p.
- GOYET, Florence, 1993, *La nouvelle 1870-1925*, Paris, PUF, 264 p.
- GROJNOWSKI, Daniel, 1993, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 210 p.
- OZWALD, Thierry, 1996, *La nouvelle*, Paris, Hachette Supérieur, 191 p.