



HAL
open science

La femme du Midi dans les nouvelles de Stendhal et Mérimée nature, caractère et passions

Concetta Angelone

► **To cite this version:**

Concetta Angelone. La femme du Midi dans les nouvelles de Stendhal et Mérimée nature, caractère et passions. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2019. Français. NNT : 2019USPCA055 . tel-02329883

HAL Id: tel-02329883

<https://theses.hal.science/tel-02329883>

Submitted on 23 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITÉ
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 120 LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE
Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX^e siècle
(EA 3423)

Thèse de doctorat en littérature française

Concetta Rita ANGELONE

**La femme du Midi dans les nouvelles de
Stendhal et Mérimée : nature, caractère et
passions**

Thèse dirigée par Mme Éléonore Reverzy

Soutenue le 15 juin 2019

Jury :

M. Xavier Bourdenet, maître de conférences HDR à l'ESPE, Université de Paris-Sorbonne

M. Andrea del Lungo, Professeur à l'Université de Lille III

Mme Éléonore Reverzy, Professeur à l'Université de Paris-Sorbonne nouvelle

M. Paolo Tortonese, Professeur à l'Université de Paris-Sorbonne nouvelle

Résumé

La femme du Midi dans les nouvelles de Stendhal et Mérimée : nature, caractère et passions

Les études sur les personnages féminins stendhaliens et mériméens sont certainement nombreuses. Toutefois, notre travail envisage une nouvelle approche qui a pour objectif de mettre en évidence les rapports que Stendhal et Mérimée entretiennent avec les théories qui prédominent dès le XVIII^e siècle. Nous nous référons en particulier à la théorie des quatre tempéraments et la théorie des climats et leur influence sur la création des figures féminines, protagonistes des histoires qui constituent le corpus des *Chroniques italiennes* et des nouvelles de Mérimée, c'est-à-dire *La Vénus d'Ille*, *Colomba* et *Carmen*. Notre propos est de découvrir un nouvel aspect de la problématique féminine en analysant le type humain de la femme du Midi étudié sous la perspective de l'influence des théories susmentionnées. Nous avons également mis en relation la forme littéraire adoptée par les deux écrivains (la nouvelle, le petit roman) avec les sujets qu'ils abordent et l'effet qu'ils veulent produire sur le lecteur. En quoi, en effet, la forme brève qu'ils choisissent contribue-t-elle à l'effet de violence que la représentation du Sud est supposée produire ? Le récit court sert, à l'évidence, l'efficacité d'un propos à la fois esthétique, ethnologique et éthique. L'étude s'articule en trois temps. Dans un premier temps, nous nous intéressons à l'évolution de la théorie des tempéraments et la théorie des climats, ensuite, au contexte historique et culturel de la période à cheval entre le XVIII^e et XIX^e siècles qui influence aussi la création littéraire de Stendhal et de Mérimée. Dans un deuxième temps, nous nous occupons de la poétique stendhalienne et mériméenne par rapport aux récits courts. Enfin, nous analysons les figures féminines par rapport aux études préliminaires que nous avons faites dans les parties précédentes.

Mots clefs : Stendhal, Mérimée, personnages féminins, théorie des tempéraments, théories des climats, récit court.

Abstract

The Southern woman in Stendhal's and Mérimée's short stories: nature, character and passions

Studies about female characters in Stendhal's and Mérimée's works are in no doubt numerous. However, the aim of our work is to highlight the relationship between these authors and the theories that prevailed from the eighteenth century onwards. We refer in particular to both the four temperaments theory and the climate theory and their influence on the creation of female characters, protagonists in the stories we chose for our corpus: the *Chroniques italiennes* of Stendhal and the short stories *La Vénus d'Ille*, *Colomba* and *Carmen* of Mérimée. Our purpose is to unveil a new aspect of the female problematic by analysing Southern Europe woman human type observed from the perspective of the influence of the above-mentioned theories. We also linked the form chosen by the two writers (short story, little novel) with the themes they address and the effect they want to produce on the reader. To which extent is the short story type contributing to the effect of violence supposed to be produced by the depiction of the South? Short stories serve the efficiency of a purpose at the same time aesthetic, ethnological and ethical. This study consists of three parts. First of all, we examine the evolution of both four temperaments theory and climate theory, as well as the eighteenth, beginning of the nineteenth century historical and cultural background which also influences Stendhal and Mérimée literary creation. Secondly, we reflect upon Stendhal's and Mérimée's poetics in relation to short stories. Finally, we analyse the female characters in relation to the preliminary studies previously mentioned.

Key words: *Stendhal, Mérimée, female character, four temperaments theory, climate theory, short story.*

Riassunto

La donna del Sud nelle novelle di Stendhal e Mérimée : natura, carattere e passioni

Gli studi sui personaggi femminili di Stendhal e Mérimée sono sicuramente numerosi. Ciò nonostante, il nostro lavoro prevede un nuovo approccio che ha come obiettivo di mettere in evidenza l'influenza che le correnti di pensiero, che predominano a partire dal diciottesimo secolo, hanno sulla produzione letteraria di Stendhal e Mérimée. In particolare, ci riferiamo alla teoria dei quattro temperamenti e alla teoria dei climi rispetto alla creazione dei personaggi femminili, protagonisti delle storie che costituiscono il corpus delle *Cronache italiane* e delle novelle di Mérimée, ossia *La Venere d'Ille*, *Colomba* et *Carmen*. Il nostro scopo è quello di mettere in luce un nuovo aspetto della problematica femminile, analizzando il tipo umano della donna meridionale studiato sotto la prospettiva delle teorie sopra menzionate. Abbiamo anche messo in relazione la forma letteraria adottata dai due scrittori (la novella, il piccolo romanzo) con l'argomento che trattano e l'effetto che vogliono produrre sul lettore. Concretamente, in che modo la forma breve che scelgono contribuisce all'effetto di violenza che la rappresentazione del Sud è presupposta produrre? La novella serve a rendere efficace un pensiero estetico, etnologico et etico. Lo studio si divide in tre parti. In un primo momento, ci interessiamo all'evoluzione della teoria dei temperamenti e alla teoria dei climi, in seguito, al contesto storico-culturale del periodo a cavallo tra diciottesimo e diciannovesimo secolo che influenza anche la creazione letteraria di Stendhal et Mérimée. In un secondo momento, ci occupiamo della poetica di Stendhal et Mérimée rispetto alla novella. Infine, analizziamo i personaggi femminili in rapporto agli studi preliminari effettuati nelle parti precedenti della nostra tesi.

Parole chiave : *Stendhal, Mérimée, personaggi femminili, teoria dei temperamenti, teoria dei climi, novella.*

À ma fille Elea
Et à la mémoire de mon “nonno”

Remerciements

Je souhaite remercier avant tout ma directrice de thèse, Madame Éléonore Reverzy, qui m'a constamment guidée, depuis le choix de mon sujet jusqu'à la dernière relecture de mon travail. Je tiens à la remercier pour ses conseils, le temps consacré et l'aide qu'elle m'a apportée tout au long de ces années de recherches et de rédaction.

Mes remerciements vont aussi aux membres du jury, Messieurs Xavier Bourdenet, Andrea del Lungo et Paolo Tortonese qui ont accepté d'examiner mon travail.

Mes pensées vont également vers mon compagnon Kevin qui, par sa présence quotidienne et son affection, m'a permis de mener à terme cette aventure intellectuelle.

Je remercie infiniment mes parents pour leur aide et leur réconfort permanent, ils ont toujours cru en moi et soutenu avec leur amour inconditionné. Ma reconnaissance va également à ma sœur Loetitia qui a été une aide précieuse surtout en ces derniers temps où mon travail a été un peu perturbé par l'arrivée de ma petite et magnifique fille, Elea. Tante et marraine dévouée, elle s'est occupée d'elle avec amour pendant que je terminais la rédaction de ma thèse.

Je remercie sincèrement mon ami et collègue d'aventures doctorales Marco Provenzano pour son aide active, sans laquelle je n'aurais pas été capable de terminer mon travail.

Je remercie tout particulièrement M. Didier Aveline pour la patience démontrée lors de la relecture de la thèse.

Enfin, je tiens à exprimer ma reconnaissance à tous ceux qui ont pris le temps de m'écouter et qui ont par leur réflexion nourri la mienne.

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

Les références bibliographiques des œuvres de Stendhal et de Mérimée de notre corpus figurent dans les notes sous une forme abrégée. Toutes les citations des œuvres romanesques sont tirées des éditions de la collection “Bibliothèque de la Pléiade”. Nous utiliserons des abréviations pour les œuvres de Stendhal et Mérimée auxquelles nous ferons le plus recours.

Les sigles et les abréviations employés dans la présente thèse renvoient aux œuvres suivantes :

ŒUVRES DE STENDHAL

Corpus

ORC : *Œuvres romanesques complètes*, éd. Yves Ansel, Philippe Berthier, Xavier Bourdenet et Serge Linkés, Paris, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”. (Toutes les œuvres dont nous n’indiquons pas les références bibliographiques sont tirées de cette édition).

Tome I (2005):

VV : *Vanina Vanini*

Tome II (2007):

SFR : *San Francesco a Ripa*

VA : *Vittoria Accoramboni*

LC : *Les Cenci*

Tome III (2014) :

DP : *La Duchesse de Palliano*

AC : *L’Abbesse de Castro*

TFT : *Trop de faveur tue*

SS : *Suora Scolastica*

Autres œuvres

Corr. : *Correspondance*, édition de Henri Martineau, 10 vol., Paris, Le divan, 1933-1934. (Nous utiliserons cette édition de la correspondance stendhalienne parce que de plus facile accès, en n’ayant pas eu la possibilité d’avoir toujours à disposition les éditions plus récentes)

CP : *La Chartreuse de Parme*

DA : *De l’amour*, édition de Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. “Folio Classique”, 1980.

HPI : Histoire de la peinture en Italie, édition établie par Victor del Litto, Paris, Gallimard, 1996.

Journ. : Journal, édition d'Henri Martineau revue par Xavier Bourdenet, Paris, Gallimard, 1955, 2010.

MIM : Mélanges intimes et Marginalia, établissement du texte et préfaces par Henri Martineau, Paris, Le Divan, tomes I-II, 1936.

ML : Mélange de littérature, établissement du texte et préfaces par Henri Martineau, Paris, Le Divan, t. I-III. 1933.

PFN : Pensée. Filosofia Nova, édité par Henri Martineau, Paris, Le Divan, t. I-II, 1931.

PdR : Promenades dans Rome, édition de Victor del Litto, préface de Michel Crouzet, Paris, Gallimard, coll. "Folio Classique", 1997.

RN : Le Rouge et le Noir

RNF 1817 : Rome, Naples, Florence en 1817, révision du texte et préface par Henri Martineau, Paris, Le Divan, tomes I-II-III, 1927.

RNF : Rome, Naples, Florence, édition de Pierre Brunel, Paris, Gallimard, coll. "Folio Classique", 1987.

SE : Souvenirs d'égotisme édition de Philippe Berthier, Paris, GF Flammarion, 2013.

VHB : Vie d'Henri Brulard

Les manuscrits italiens seront abrégés avec le sigle *Ms Ita* suivi du numéro de référence.

ŒUVRES DE MERIMÉE

TCG : Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles, édition établie par Jean Mallion et Pierre Salomon, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1978. (Toutes les œuvres dont nous n'indiquons pas les références bibliographiques sont tirées de cette édition).

Corpus

Pour les nouvelles de *Carmen* et *Colomba* nous garderons le titre complet.

VI : La Vénus d'Ille

Autres œuvres

AP : Les âmes du purgatoire

CG : *Correspondance Générale*, 2^{ème} série, établie et annotée par Maurice Parturier, Toulouse, E. Privat, 1953-1961.

CRC : *Chroniques du règne de Charles IX*

HB : *HB, suivi de XIX lettres à Stendhal*, édition de Victor del Litto, Genève, Slatkine, 1998.

LE : *Lettres d'Espagne*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1989.

MF : *Mateo Falcone*

SOMMAIRE

RÉSUMÉ.....	3
ABSTRACT.....	4
RIASSUNTO.....	5
REMERCIEMENTS.....	8
SIGLES ET ABRÉVIATIONS	10
SOMMAIRE	14
INTRODUCTION.....	16
PREMIÈRE PARTIE : ARRIÈRE-PLAN THÉORIQUE.....	33
CHAPITRE 1 : LES THEORIES DES HUMEURS ET TEMPERAMENTS	38
CHAPITRE 2 : LA THEORIE DES CLIMATS	86
CHAPITRE 3 : UN NOUVEAU SUD ?.....	152
DEUXIÈME PARTIE : LE CHOIX DU RÉCIT BREF	205
CHAPITRE 1 : LA TRADITION DES HISTOIRES TRAGIQUES	210
CHAPITRE 2 : FORMES ET PARTICULARITES DU RECIT COURT : LES NOUVELLES DE STENDHAL ET MERIMEE	244
CHAPITRE 3 : LA POETIQUE DE STENDHAL ET MERIMEE	268
TROISIÈME PARTIE : LA FEMME DU MIDI	308
CHAPITRE 1 : LA FEMME : IMAGES ET CONDITIONS SOCIALES	312
CHAPITRE 2 : CREATION DES PERSONNAGES FEMININS : PARENTE ET UNICITE.....	355
CHAPITRE 3 : DES AMES MEDITERRANEENNES	399
CONCLUSION	483
ANNEXES.....	496
BIBLIOGRAPHIE	602
INDEX NOMINUM	645
TABLE DES MATIÈRES	656

INTRODUCTION

1. Objet de l'étude et choix du corpus

L'étude des figures féminines dans les œuvres de Stendhal et Mérimée n'est certainement pas un sujet nouveau. En regardant la bibliographie consacrée à cette problématique, on pourrait croire qu'il a été analysé sous tous les aspects possibles. Pourtant, la lecture d'une œuvre offre à chaque fois de nouvelles visions et interprétations. C'est pourquoi, nous étudierons un nouvel aspect de cette problématique : le type humain de la femme du Midi observé sous la perspective de l'influence des théories pseudo-scientifiques de l'époque, la théorie des tempéraments et la théorie des climats. Ces théories, que Madame de Staël et les théoriciens de son temps, comme Simonde de Sismondi entre autres, avaient réélaboré à partir des idées de Montesquieu, étaient très répandue à l'époque où Stendhal et Mérimée écrivaient leurs œuvres. Cela nous permettra d'analyser la création des personnages féminins sous différents domaines qui s'entrecroisent : culturel, anthropologique, littéraire, philosophique et historique.

La Méditerranée fait revenir Stendhal et Mérimée à la primitivité, à la source de toute chose, car c'est là qu'il faut rechercher la matrice de la culture, de l'esprit des peuples qui entourent cette mer. L'éloignement de la civilisation française de cette matrice primordiale fait sentir à nos auteurs le besoin de retourner à cette mer/mère oubliée et qu'ils retrouvent dans des filles sauvages et séduisantes.

Notre étude a pour objet les figures féminines protagonistes des récits courts stendhaliens et mériméens dont l'histoire se déroule dans certains pays méditerranéens. L'observation de ces femmes méridionales, de leur milieu, des événements qui les entraînent, nous permettra de voir comment le caractère du peuple auquel elles appartiennent ressort. La passion qui les possède est la part la plus visible de leur tempérament méridional. Des œuvres de l'auteur grenoblois, donc nous prendrons en considération les nouvelles qui ont été recueillies sous le titre de *Chroniques italiennes*¹ par son cousin Romain Colomb. Il s'agit de récits de la Renaissance et du XVIII^e siècle, violents et passionnés, qui inspirent à Stendhal les histoires de *Vanina Vanini*, *San Francesco a Ripa*, *Vittoria Accoramboni*, *Les Cenci*, *La Duchesse de Palliano*, *L'Abbesse de Castro*, *Trop de faveur tue* et *Suora Scolastica*. Nous examinerons aussi les nouvelles *La Venus d'Ille*, *Colomba* et *Carmen* de son ami Prosper

¹ Selon les éditeurs de la nouvelle édition des *Œuvres Romanesques Complètes* de Stendhal de la « Bibliothèque de la Pléiade » cette dénomination, créée de manière posthume, est trompeuse et artificielle. Cependant, nous l'emploierons pour une question de simplicité. Nous tomberons, donc, quand nous aurons besoin de faire référence à tout le corpus stendhalien que nous traitons, dans « la paresse de certaines habitudes invétérées ». Voir, « Note sur la présente édition », in *ORC*, t. I, p. LXXXIV.

Mérimée. Nous retrouverons dans ces récits les mêmes éléments qui ont conditionné l'écriture des *Chroniques italiennes*, car, comme Xavier Darcos l'affirme : « Mérimée est plutôt en avance sur son temps, en s'intéressant aux formes féminines et stendhaliennes de la maladie d'amour. [...] l'influence littéraire et philosophique de Stendhal sur Mérimée est donc perceptible¹ ».

C'est dans les *Chroniques italiennes* que Stendhal nous montre des histoires italiennes qui vont au-delà des stéréotypes communs liés à ce pays. L'Italie présentée dans ces nouvelles est celle des petites histoires tragiques qui ont été cachées par pudeur, et où des femmes sont l'origine et la cause d'événements funestes :

L'Italie [...] possède l'énergie qui donne du feu aux passions [...]. L'amour y est donc naturel, profond, délicieux. Il y est naturel parce que les Italiens sont impulsifs et ne se cachent pas de l'être. [...] Il y est profond, d'abord parce qu'il est sincère : « en Italie on aime sans le vouloir ». [...] Enfin l'amour y est délicieux, parce que les femmes d'abord sont délicieuses, simples, vraies, avec une âme de feu².

L'amour, la passion et la femme selon la géographie et le climat sont des thèmes importants et récurrents dans l'œuvre de Stendhal. C'est dans *De l'Amour* que ces thèmes sont analysés et où Stendhal établit la théorie des femmes du Nord et des femmes du Midi, en soulignant sa préférence pour ces dernières, car : « [...] en Italie, en Espagne, elles sont si supérieures aux hommes et je dirais même si supérieures aux femmes des autres pays³ ».

De même, Mérimée met en scène des histoires et des personnages tirés des Pays qu'il porte dans son cœur, en particulier : « L'Espagne – comme la Corse, l'Italie [...] – offre à Mérimée un excellent terrain d'observation de ces sauvages. Il aime leur mode de vie et les valeurs qui leur sont chères⁴ ». Les héroïnes de ses nouvelles, comme Colomba ou Carmen, sont en proie à des passions fatales qui pulvérisent ces femmes ou leur entourage.

Malgré les points communs, nous nous retrouverons à analyser deux typologies de femmes différentes, car la figure féminine, chez Stendhal, est idéalisée par son amant, et par l'auteur lui-même, l'amour qu'elle inspire est pur même s'il est impossible. La femme chez Mérimée, en revanche, est plus sensuelle et exotique, elle a du pouvoir sur les hommes qui la

¹ DARCOS Xavier, *Mérimée et Stendhal*, Conférence du 9 octobre 2002 de l'Association des amis de Stendhal, Paris, Académie des sciences morales et politiques, sur <http://www.asmp.fr>

² BISI Alceste, *L'Italie et le romantisme français*, Genève- Paris, Slaktine, 1982, pp. 317-318.

³ DA, p. 218.

⁴ TOLO K.-B., *L'Intertextualité chez Mérimée. L'Études des Sauvages*, Birmingham (Alabama), Summa Publication, 1998, p. 50.

comparent même au diable. Bien que différentes entre elles, ces femmes sont animées par une énergie hors du commun qui les amène à un même épilogue : une fin inexorable. Elles ne peuvent pas échapper à leur destin, car il est inscrit dans leur nature. Stendhal a bien étudié cette nature, et, dans ses récits de voyage, on retrouve quelques descriptions des traits de caractère de ces femmes dont il a été un observateur attentif. Dans *Rome, Naples et Florence*, par exemple, il découvre qu'« une Italienne est bien loin de suivre un *système de conduite*. [...] [Les] passions la subjuguent, l'occupent entièrement et l'empêchent de sentir que la vie s'écoule¹ ». Il découvre ainsi la force des passions en Italie.

En définitive, nous retrouvons distinctement des liens avec l'idée conçue par Montesquieu : « Approchez des pays du midi vous croirez vous éloigner de la morale même ; des passions plus vives multiplieront les crimes : chacun cherchera à prendre sur les autres tous les avantages qui peuvent favoriser ces mêmes passions² ».

Notre travail de recherche s'est déroulé en différentes étapes. Premièrement, nous avons fait des recherches sur les origines des théories des tempéraments et des climats. Ce travail s'est avéré long et complexe, étant donné l'ampleur d'un argument au-delà de nos compétences initiales. Dans un deuxième temps, nous avons étudié la période historique de la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle, et, plus précisément, nous avons considéré comme importants les éléments bibliographiques nécessaires pour cerner la personnalité de Napoléon Bonaparte en tant que corse et en tant que facteur d'influence sur la culture et les écrivains de l'époque. Ensuite, nous avons étudié la littérature secondaire, voire le *status quaestionis* sur le corpus que nous avons choisi d'aborder, pour avoir une vision complète de l'état de la recherche sur les figures féminines en question. D'après nous, ces recherches s'avèrent peu satisfaisantes, rendant nécessaire des analyses plus ciblées et détaillées. Ces recherches et la connaissance de la langue italienne, nous ont amené à l'étude des manuscrits italiens d'où Stendhal a tiré les histoires de la plupart de ses nouvelles italiennes. Nous les avons retrouvés à la Bibliothèque Nationale de France, en particulier : *Ms ita 169, Relazione della morte di Paolo Giordano Orsini e Vittoria Accoramboni* (f. 181-247) ; *Ms ita 171, Relazione della morte di Felice Peretti e Vittoria Accoramboni* (f. 194-259), *Caso occorso in Castro fra l'abbadessa del monastero della Visitazione ed il Vescovo, nel 1572* (f. 134-168) ; *Ms ita 172, Relazione della morte di Giacomo, Beatrice e Lucrezia Cenci* (f. 57-138) ; *Ms ita 174-175-176-*

¹ Édition de Pierre Brunel, Paris, Gallimard, coll. "Folio Classique", 1987, p. 209.

² Montesquieu, *L'Esprit des lois*, in *Œuvres complètes*, préface de George Vedel et présentation et notes de Daniel Oster, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p.477.

177-178, *Relazione della morte di Giacomo e Beatrice Cenci* (f. 339-394) ; *Ms ita 296-297, Successi tragici ed amorosi occorsi in Napoli ed altrove a' signori napoletani* ; *Ms ita 179, Aneddoti segreti del sec. XVI publicati da G. M. : copia d'una stampa, secondo una nota marginale del Beyle* (f.1-86), De cette histoire nous avons étudié aussi d'autres sources : *Distruzione del Monastero di S. Arcangelo a Bajano accaduta nell'anno 1577. Successo del Monastero di S. Arcangelo a Bajano nella regione Forcellanese della città di Napoli in Campania. Scritta dal Cav. Fra P.C.*, Napoli 1770 ; *Le couvent de Baïano: chronique du seizième extraite des archives de Naples* par Caracciolo Francesco Paolo, Navaro J.C.¹. Cette étude nous a permis de comprendre comment Stendhal a créé ses héroïnes. Il s'agit d'une analyse comparative de ces sources et des chroniques de Stendhal. Lire les manuscrits en italien nous a donné la possibilité de bien mettre en évidence les moments où Stendhal reste assez fidèle à sa source et ceux où il commence à s'en éloigner. Nous avons observé une progression ascendante de la mise en œuvre de ces personnages féminins et leur lien avec les tempéraments qui leurs sont attribués par la pensée de l'époque. Par la suite, nous avons recherché tous les détails du caractère et du comportement de chaque héroïne dans les œuvres analysées. Cela a été nécessaire pour pouvoir vérifier notre hypothèse, selon laquelle ces figures ont été créées sous l'influence de la théorie des climats et de la vision exotique que la femme du Midi acquiert au XIX^e siècle et aux yeux de nos écrivains.

2. Plan de l'étude

Dans notre première partie, nous nous sommes demandé comment les personnages de notre corpus pouvaient être analysés de manière critique en les reliant à la pensée et au contexte historique de l'époque à laquelle ils ont été créés. Ainsi, cette partie a le but d'élucider certains arguments que nous croyons fortement liées à la création romanesque de Stendhal et Mérimée. C'est pourquoi, nous avons choisi de rechercher dans les théories pseudo-scientifiques et littéraires qui prédominent dès le XVIII^e siècle, mais qui remontent à l'Antiquité, l'explication des traits de caractère de ces figures féminines. Nous avons donc fait un *excursus* sur la théorie des tempéraments et la théorie des climats pour mettre en évidence les rapports que Stendhal et Mérimée entretiennent avec ces pensées.

C'est Montesquieu qui expose la théorie des climats dans le livre XIV de *L'Esprit des lois*, en démontrant comment les peuples du Midi, influencés par le climat chaud sont plus

¹ Voir en annexe l'étude sur le Couvent de Bajano.

impulsifs et moins raisonnables que les peuples du Nord. En effet, comme Raymond Aron le précise : « Montesquieu semble penser qu'un certain milieu physique détermine directement une certaine manière d'être physiologique, nerveuse, psychologique, des hommes ». Et il poursuit : « Dans nombre de cas, Montesquieu explique directement le tempérament des hommes, leur sensibilité, leur manière d'être, par le climat¹ ».

Montesquieu hérite cette théorie d'une philosophie antique, qui part d'Hippocrate et sa théorie des humeurs, où l'équilibre ou le déséquilibre des quatre humeurs présentes dans le corps humain déterminent l'état de santé de l'individu. Cette théorie, se développe ensuite en une autre théorie qui vise à définir la nature de l'homme et son caractère à travers différents tempéraments qui proviennent des quatre humeurs. À ces thèses, se rattache une nouvelle théorie, celle des climats. Nous verrons, comment Aristote, Hippocrate et Vitruve sont les premiers philosophes occidentaux à avoir étudié comment le climat peut influencer la nature humaine et les sociétés. Ensuite, ces théories seront reprises et réélaborées, mais sans réellement être changées. Le mérite de Montesquieu est d'avoir élaboré cette théorie en l'appliquant au domaine politique, ce qui lui a donné un plus grand retentissement. Les idées de Montesquieu sont reprises au début du XIX^e siècle par Madame de Staël, dans son traité *De la littérature* ; ensuite elle tente de les appliquer dans un de ses chefs-d'œuvre, *Corinne ou l'Italie*. Elle n'est pas la seule, car certains de ses fidèles, comme Simonde de Sismondi et Charles Bonstetten, contribuent aussi au développement de cette pensée grâce à leurs œuvres, respectivement *De la littérature du Midi de l'Europe* et *L'homme du Nord et l'homme du Midi*. Stendhal et Mérimée font également leur propre distinction du Nord et du Sud, en définissant les pays du Sud comme moins civilisés, mais plus enclins aux plaisirs de la vie. Si Stendhal se conforme aux principes des théories connues, Mérimée crée sa propre opposition entre Nord et Sud qui devient une bipartition entre civilisation et sauvagerie. Toutefois, leur but est le même : Stendhal et Mérimée veulent connaître l'homme selon nature, délivré de la rationalité imposée par des règles asservissantes qui effacent toute particularité de caractère.

Ensuite, nous analyserons la situation politique et culturelle du début du XIX^e siècle, que vivent nos deux auteurs. C'est une période dominée par la figure imposante de Napoléon Bonaparte, empereur des Français, d'origine corse. Nous constaterons que la culture de son pays d'origine, acquis par la France seulement peu avant sa naissance, reste ancrée dans son esprit, malgré son éducation française. Nous verrons de quelle manière Napoléon a influencé les écrivains et la littérature de son vivant et après sa mort, en donnant vie au mythe

¹ ARON Raymond, *Les étapes de la pensée sociologique*, Paris, Gallimard, 1967, p. 47.

napoléonien. À cela s'ajoute la vague de cosmopolitisme qui déjà à partir du siècle des Lumières se heurte avec celle de nationalisme, mais qui est alimentée par les campagnes napoléoniennes. Par ailleurs, les nombreux voyages à la découverte de nouveaux Pays, désormais accessibles à un plus large public, ont provoqués un réveil des consciences sur la présence de populations différentes avec d'autres mœurs, proches de chez soi. Cela a alimenté d'un côté la curiosité et la soif de connaissance de ceux qui veulent s'ouvrir au monde, de l'autre la volonté d'exalter la nation d'origine en réponse à cette ouverture des confins. En effet, à partir du XVII^e siècle, l'Europe voit la naissance d'un phénomène qui intéresse d'abord les jeunes aristocrates de la société anglaise et allemande avant de se répandre dans tout le continent ainsi que dans la haute bourgeoisie : le Grand Tour¹. L'objectif de ce long voyage est de couronner l'achèvement de l'éducation des jeunes hommes par une tournée à travers toute l'Europe. L'Italie est l'une des étapes élue. Mais c'est au XVIII^e siècle que le Grand Tour connaît une évolution importante. Sous l'influence des Lumières, l'intérêt pour les peuples étrangers – pour leurs cultures, leurs conditions de vie et leur milieu – s'accroît constamment. L'envie de voyager est stimulée par les récits de voyage et la littérature correspondante. L'amélioration des voies de communication, grâce au développement du chemin de fer, a permis aussi à des catégories de population, autres que la noblesse, de voyager et de faire leur cette formation culturelle. Le désir de voyager ne s'apaise pas au XIX^e siècle. Les écrivains de cette période, comme leurs prédécesseurs au XVIII^e siècle, voyagent dans toute l'Europe et même ailleurs, avec toutefois des ambitions différentes. Ils ne quittent pas la France pour diffuser leurs idées, mais pour offrir à leur imagination de nouveaux sujets, des milieux différents et des caractères qui s'éloignent de ceux des français. Le voyage en Orient devient une destination attrayante : Chateaubriand², Lamartine³, Nerval⁴ nous en donnent la preuve. Toutefois, les pays méditerranéens restent un passage presque obligé : comme l'Italie pour Stendhal, l'Espagne pour Théophile Gautier⁵ et

¹ Voir, BERTRAND Gilles, *Le Grand Tour revisité : pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle*, Rome, École française de Rome, 2008 ; « Grand Tour (tourisme, touriste) », in Olivier Christin, dir., *Dictionnaire des concepts nomades en sciences humaines*, Paris, Métailié, 2010, pp. 171-187 ; « Le voyage et les usages de l'espace méditerranéen à l'époque du Grand Tour », in *ILCEA (Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie)*, vol. 28, 2017, p. 7 ; BURGESS Anthony et HASKELL Francis, *Le Grand Siècle du Voyage*, Paris, Albin Michel, 1968 CHESSEX Pierre, « Grand Tour », in *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, pp. 518-521.

² *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811).

³ *Voyage en Orient* (1835) ; *Nouveau voyage en Orient* (1850) ; *Histoire de la Turquie* (1853-1857) ; *La vie de Mahomet* (1854).

⁴ *Scène de la vie orientale* (1846-1847) ; *Les nuits du Ramazan* (1850) ; *Voyage en Orient* (1851).

⁵ *Voyage en Espagne* (1843).

Mérimée, l'Afrique du nord, plus tard, pour Maupassant¹. Aucun de ces écrivains ne manque pas de passer par l'Angleterre, l'Allemagne, la Suisse et jusqu'en Russie.

À travers la lecture des œuvres de Stendhal et Mérimée, nous pourrions remarquer combien leurs voyages hors de France ont influencé leur désir de connaissance des peuples avec lesquels ils sont entrés en contact. L'Italie et l'Espagne ont été leurs étapes privilégiées. Ils sont devenus, pendant leurs séjours dans ces Pays, d'excellents observateurs : du caractère italien et espagnol, des villes parcourues et des événements politiques. Stendhal et Mérimée y ont trouvé l'inspiration pour rédiger quelques-unes de leurs plus belles œuvres et de leurs plus remarquables personnages féminins, donnant vie à leurs propres mythes méditerranéens

Notre deuxième partie se concentre sur la poétique du récit court, car nous croyons fondamental de mettre en relation la forme adoptée par Stendhal et Mérimée avec les sujets qu'ils abordent et l'effet qu'ils veulent produire sur le lecteur. La forme brève leur permet de mieux reproduire ces éclats de violence qu'un tempérament du Sud est censé produire.

Par ailleurs, il ne faut pas sous-estimer la vogue de l'époque avec la croissance des publications dans la presse privilégiant la littérature de format bref, qui trouve sa place dans les colonnes des journaux. Prenons l'exemple de la *Revue de Paris* qui naît en 1829 :

Tout en répondant à un besoin de la part du public l'avènement de la *Revue de Paris* a aussi créé des conditions et des avantages financiers qui devaient stimuler l'évolution du récit court. [...] on peut constater que la crise de la librairie à cette époque et la difficulté pour les écrivains de recevoir une rémunération suffisante [...] valorisaient la *Revue de Paris* qui promettaient des paiements réguliers et en espèces².

Stendhal y publie, le 13 décembre 1829, *Vanina Vanini*. Mérimée y fait paraître sa première nouvelle, *Mateo Falcone*, le 3 mai 1829. Mais, c'est sur *La Revue des deux mondes*, qu'ils font paraître toutes les nouvelles qui constituent notre corpus. Stendhal, y publie la plupart de ses nouvelles italiennes : *Vittoria Accoramboni*, le premier mars 1837 ; *Les Cenci*, le premier juillet 1837 ; *La Duchesse de Palliano*, le 15 août 1838 ; *L'Abbesse de Castro*, en deux épisodes le premier février et le premier mars 1839 ; et posthume en 1853 *San Francesco a Ripa*. Mérimée publie dans cette revue *La Vénus d'Ille*, en 1837 ; *Colomba*, le premier juillet 1840 et *Carmen*, le premier octobre 1845.

¹ *Au soleil* (1884) ; *La vie errante* (1890)

² BRYANT David, « Stendhal et la tentation de la "littérature facile" : être lu en 1830 », in *Stendhal Club*, n°107, 15 avril 1985, p. 266.

Pour connaître les choix poétiques de Stendhal et Mérimée nous remonterons aux sources de la nouvelle, c'est-à-dire à la « *novella* » italienne de Boccace et de Bandello pour arriver à la tradition française des « histoires tragiques » du XVI^e et XVII^e siècle. Bandello, en particulier, a un certain succès international, et il est admiré des siècles plus tard par Stendhal¹, non seulement pour les histoires qu'il raconte, mais aussi pour l'absence de style et la sobriété qu'il emploie pour écrire ses nouvelles². Sa prose est irrégulière et peu raffinée, mais ses nouvelles sont des récits à effet ; il s'avère être un grand peintre de fresques anecdotiques. Bandello est un chroniqueur pittoresque et ses nouvelles deviennent des canevas pour nombre de grands auteurs, tels Shakespeare³ et Cervantès⁴. Toutefois, ce qui nous intéresse est son accueil et sa notoriété en France, car c'est de son œuvre que naissent les « histoires tragiques », réexhumées, ensuite, par les romantiques. L'aspect le plus important de sa création littéraire donne naissance à un souci de vérité, à une technique narrative qui est capable de condenser en elle une réalité historique et culturelle riche et singulière. Ceci sera le point de départ de notre étude du phénomène narratif des histoires tragiques.

Les histoires tragiques ne suivent pas de règles spécifiques, mais la répétition de certaines caractéristiques en a tout de même fait un genre littéraire :

Bien qu'elle présente des traits caractéristiques permettant de la distinguer des autres types de récits en prose et d'évaluer ses similitudes avec eux, l'histoire tragique ne fait en effet pas l'objet d'un discours théorique particulier, que ce soit sur le plan formel, structurel ou thématique : l'absence d'une poétique normative explicite ne constitue pas une exception concernant les formes narratives, néanmoins le discours auctorial se révèle particulièrement vague et lacunaire dans le paratexte même

¹ « N'avez-vous jamais lu les épîtres dédicatoires de certaines nouvelles de Bandello ? rien ne peint mieux la façon d'être de ce beau pays vers 1510. J'aime mieux ces petits morceaux naïfs que toutes les généralités d'animaux tels que Sismondi, Roscoé, Ginguéné, qui songent à faire une jolie phrase au lieu de songer à peindre d'une façon ressemblante. Plusieurs petits événements *of those days* ressemblent aux petites choses, extrêmement importantes pour les acteurs, que raconte Bandello. Les résultats sont imperceptibles : un homme après six mois de soins parvient à émettre ½ once d'une petite liqueur visqueuse ; qu'importe au genre humain ? rien assurément ; mais pour lui c'est le bonheur, c'est la vie. Cette comparaison de c...ll.n (comme di Clara) me semble parfaitement adapté à mes héros », *Corr.*, t. II, pp. 128-129.

« Bandello, qu'Henri II fit évêque d'Agen (1550), est un excellent romancier qui, je ne sais pourquoi, ne jouit pas de la réputation dont il est digne ; il a laissé neuf volumes de nouvelles charmantes, peut-être un peu trop gaies, où l'on voit, *comme dans un miroir*, les mœurs du XV^e siècle. Bandello se trouvait à Rome en 1504. Il n'invente rien, ses nouvelles sont fondées sur des faits vrais. On y voit ce qu'était Rome du temps de Raphaël et de Michel-Ange », *PdR*, pp. 28-29.

² Nous savons que Stendhal méprise la manière trop pompeuse d'écrire des italiens, plusieurs remarques sont présentes dans les *marginalia* de ses manuscrits italiens.

³ La neuvième nouvelle de la deuxième partie des *Novelle* de Matteo Bandello, *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti*. lui inspire le sujet de sa tragédie *Romeo et Juliette*.

⁴ La nouvelle *La española inglesa* reprend des éléments de la quatrième nouvelle de la deuxième partie des *Novelle*, *Fra Francesco veneziano ama una donna che in un altro s'innamora e vuol far ammazzar il frate, il quale ammazza il rivale e la donna lascia per morta*.

des œuvres. Le choix du vocable histoire en lieu et place de celui de nouvelle, pourtant en vogue à cette date, permet d'ailleurs une certaine indétermination générique grâce à une extension sémantique plus grande.¹

C'est le genre littéraire qui « ajoute aux codes de la nouvelle les codes de la tragédie », à travers des faits que l'on prétend véridiques, « accrédités par le narrateur ou par des témoins dignes de foi² ». De plus, il se fonde sur un langage qui appartient au théâtre tragique et sur une scénographie quasi répétitive qui se lie à un développement dramatique prévisible. En fait, la structure et les thèmes de ce genre de récits brefs nous intéressent, car leurs spécificités formelles et thématiques se lient aux crimes :

Dans la France du début du XVII^e siècle, la tragédie est à l'ordre du jour. Trente ans de guerres civiles ont marqué les mœurs du sceau de la violence et la barbarie s'est installée dans le pays. Les sujets des histoires de Rosset appartiennent pour la plupart à cet entre-deux siècle où on ne parlait que de sang et de carnage par toutes nos provinces [...] le père n'y épargnait pas le sang de son propre fils, ni le fils celui de son père³.

Dans les histoires tragiques, il est question de passions représentées dans leurs excès. Nous verrons de quelle manière, les écrivains comme Jean Pierre Camus et François de Rosset ont inspirée Stendhal et Mérimée avec leurs histoires funestes et intimement liées à l'ambiance des guerres et des massacres de leur époque, car elles sont très proches de celles du XIX^e siècle, à savoir les guerres napoléoniennes et les persécutions des autrichiens contre les patriotes italiens.

« Si [le] héros, à l'époque de la Renaissance, est l'individu qui s'affirme face à un système de mœurs rigides et révolues, le renouveau du genre est lié également à une puissante vague d'individualisme⁴ ». Dans les nouvelles les personnages assument un rôle spécifique en relation avec leur fonction. Ils peuvent se montrer comme des figures dotées d'individualité et de complexité ou comme un type à peine esquissé. Il faut tenir compte du fait que les narrateurs ne disent pas forcément tout du personnage, aussi devient-il intéressant de découvrir pour quelle raison celui-ci fait un certain choix, agit d'une certaine manière plutôt que d'une autre et les effets que cela crée.

¹ ZIERCHER Estelle, « Histoires tragiques et formes narratives au XVI^e siècle », in *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°73, 2011, pp. 9-10.

² MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, « Violence et passion : l'histoire tragique », in *Sans autre guide. Mélanges de littérature française de la Renaissance offert à Marcel Tetel*, réunis par P. Desan, A. Kritzmann, R. La Charité et M. Simonin, Paris, Klincksieck, 1999, pp. 221-223.

³ VAUCHER GRAVILI Anne de, « Introduction », François de Rosset, *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1619 ; sixième et dernière réédition), Paris, Le livre de poche, 1994, p.8.

⁴ *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 1997, p. 503.

Nous analyserons l'esthétique de la nouvelle : un genre qui n'est pas « pur », car il est difficile de lui assigner une définition bien précise. En fait, la nouvelle est souvent confondue avec le conte. Cette difficulté est parfois due à des questions de contenu, à la présence d'éléments appartenant à différents formats voire à sa longueur. Nous observerons, le problème de la définition de certains récits, comme par exemple, *La Vénus d'Ille* qui est considéré un conte fantastique, mais également comme une nouvelle. En effet, au XIX^e siècle, le mot conte et le mot nouvelle semblent être employés indifféremment en se référant aux récits brefs en prose ; les écrivains eux-mêmes qualifient leurs récits tantôt de contes ou de nouvelles. Les frontières entre les deux genres sont si perméables que, parfois, il est difficile de les cerner. La nouvelle est une forme de narration brève qui tire ses origines des *exempla* latin où les personnages accomplissent des actions, face à certaines situations qui les mènent à des finalités moralisatrices. Par ailleurs, dans les nouvelles, les personnages sont souvent simplifiés pour représenter certains traits à la limite de la caricature. Elles semblent donc avoir, la plupart du temps une finalité éducative, mais, à partir de Boccace, elles ont aussi pour but d'entretenir le lecteur. Les nouvelles sont dénuées des éléments magiques et surnaturels, caractéristiques prioritaires des contes. Lorsqu'éventuellement une dimension magique apparaît, elle est à considérer comme un aspect des croyances du temps, des superstitions et non comme un élément qui en modifie le sens. L'intrigue de la nouvelle est réduite au minimum, parce qu'elle a une finalité illustrative, et qu'il ne s'agit pas de perdre le lecteur avec des informations superflues.

Dans notre analyse, il sera également nécessaire de prendre en considération les spécificités des chroniques et des faits divers, afin d'avoir une vision plus complète de la « création narrative brève » chez nos auteurs, selon notre corpus.

La chronique, nous intéresse comme « récit mettant en scène des personnages fictifs, tout en évoquant des faits sociaux et historiques authentiques [...] »¹. Les faits divers, à l'instar des canards sanglants pour les histoires tragiques, contribuent à donner des éléments d'inspiration à Stendhal, Mérimée et autres auteurs. Au XIX^e siècle, il s'agit d'une rubrique que « les journaux groupent avec art et publient régulièrement les nouvelles de toutes sortes qui courent le monde ». En particulier, les écrivains et les lecteurs, en général, préfèrent celles qui concernent : « petits scandales [...] crimes épouvantables, suicides d'amour [...] aventures cocasses, enlèvement mystérieux, exécutions à mort [...] ». Cependant, le rédacteur doit être

¹ « Chronique » in *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)*, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/chroniques>. A présent nous utiliserons l'acronyme *CNRTL*.

capable de les arranger et les pimenter pour donner un effet qui puisse attirer le lecteur ; « il en résulte quelquefois d'assez étranges mystifications¹ ».

Ensuite, nous regarderons les caractéristiques spécifiques des récits brefs et des nouvelles, utilisées par Stendhal et Mérimée dans les œuvres étudiées dans notre corpus. En débutant, par la *brevitas*, à travers laquelle ils arrivent à exposer une histoire et ses personnages. Tout se réduit à l'essentiel, le recours à la brièveté met en lumière la finesse de l'observation que Stendhal et Mérimée ont su développer. Ils parviennent à rendre les émotions, les passions et les caractères en profondeur, de manière fulgurante. La *brevitas* se relie à l'intensité que génère une tension dramatique s'achevant à son paroxysme par une conclusion brutale. En fait, l'élément commun des nouvelles de notre corpus est leur dénouement violent et spectaculaire. C'est à ce moment, que la tension dramatique accumulée explose et c'est aussi le moment où nous retrouverons le complet déploiement des personnages féminins qui y jouent le rôle principal.

Stendhal et Mérimée se rejoignent sur différents points au niveau poétique, en gardant, tout de même, leurs particularités. Comme le dit Michel Crouzet :

[L'] expérience de la nouvelle associe continuellement Stendhal à *Clara*, comme si les deux amis étaient unis par l'invention de la nouvelle romantique dans une sorte de match inamical et de rivalité. C'est bien leur *romantisme* à eux deux qui aboutit alors à cette gerbe parallèle, « récits tragiques » chez l'un et l'autre².

Une anecdote marque encore plus le lien entre les deux auteurs : Stendhal aurait signé *San Francesco a Ripa* avec le nom de Mérimée. Ceci pourrait confirmer l'influence de Mérimée sur Stendhal dans la production de ses premières nouvelles, mais Romain Colomb dans la publication posthume aurait effacé cette signature³.

Ils méprisent le style trop élaboré. Le *Code Civil* à la main, ils écrivent avec un style épuré de toute exagération, emphase ou détails superflus. Les détails revêtent malgré tout une

¹ LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. 8, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1872, p. 58.

² CROUZET Michel, « Stendhal et le récit tragique », in *Stendhal europeo*, Atti del Congresso internazionale Milano 19-21 maggio 1992, Fasano, Schena editore, 1996, p. 123.

³ « Si Romain Colomb avait reproduit le texte fidèlement ou aveuglement, et sans aucun commentaire, *San Francesco a Ripa* aurait pu être reçu comme une nouvelle-sœur de *Mateo Falcone*, ou du *Vase étrusque*, autrement dit, que cet artifice avait la force de construire une fiction. On aurait été alors obligé de se poser la question sérieusement : quelles sont les différences qui séparent l'œuvre de Stendhal de celle de Prosper Mérimée ? Il aurait fallu s'interroger sur les différences qualitatives du romanesque des deux écrivains. », Kajino Kichiro, « *San Francesco a Ripa* : Stendhal et Mérimée », in *Stendhal Club*, 15 juillet 1995, n°48, pp. 283-284. Toutefois, il est sûr qu'il y a un strict lien entre cette nouvelle et *Les Âmes du purgatoire*.

certaine importance dans leur activité créative. En effet, partant d'un travail de collecte de tous les éléments possibles pour connaître à fond leur sujet, ce n'est ensuite qu'ils épurent leurs recherches et gardent seulement les données les plus significatives.

Le récit bref permet aux écrivains de créer des histoires où l'ambiance est certainement celle de la violence, pour la défense de l'honneur, ou solution d'un orgueil blessé. Cette culture de l'honneur est au centre de la mentalité méditerranéenne, ce qui la différencie du Nord de l'Europe y compris la France. Comme le disait Henri de Montherlant : « Il ne faut pas défier les Méditerranéens : ils répondent au défi. On peut défier les Parisiens : ils n'y répondent pas¹ ».

Enfin, notre troisième partie est consacrée à la femme du Midi et sa représentation littéraire dans les œuvres de Stendhal et Mérimée. Les femmes que nous étudierons sont des figures reproduites selon une vision totalement masculine. En fait, depuis toujours la femme a été sujette aux jugements des hommes. Ces jugements trouvent parfois des justifications scientifiques : la femme est étudiée d'un point de vue biologique pour expliquer ses comportements et son caractère. Cela a créé des stéréotypes qui se sont perpétrés dans les siècles avec peu de changements. Quoiqu'il y ait aussi des savants qui essaient de réfuter les théories misogynes et de donner de nouvelles explications à la nature féminine. Nous étudierons de manière générale et synthétique cette vision de la femme dans le domaine scientifique et philosophique, dans le but de donner une vue d'ensemble sur l'état de la question, en les reliant aux théories précédemment analysées.

À la suite de cet *excursus*, nous verrons comment Stendhal et Mérimée s'engagent dans l'univers féminin qui est indéniablement leur centre d'intérêt dans la vie et dans la création littéraire. Les rapports, qu'ils entretiennent avec les femmes dans la vie réelle, influencent leur domaine créatif. Stendhal, outre qu'il tire les caractères féminins de ses romans parmi les femmes de son entourage, consacre son essai *De l'amour* à l'une de ses passions amoureuses les plus importantes : « le nom de Matilde est écrit en filigrane tout au long du livre² ». Mérimée « consacrait ses livres [...] pour arracher un compliment et un sourire à des lèvres aimées » mais n'arrive plus à être productif après la fin de sa longue relation avec Mme Delessert : « la pensée de son œuvre, qui eût pu l'arracher à sa douloureuse passion, s'était évanouie avec sa maîtresse³ ».

¹ MONTHERLAND Henri de, *Carnets*, "Carnet XIX, Alger ; 1930-1931, Paris, La Table Ronde, 1995, p. 16.

² DEL LITTO Victor, Introduction *De l'Amour* de Stendhal, Paris, Gallimard, coll. "Folio Classique, 1980, p. 17.

³ REBELL Hugues, *Les inspiratrices de Balzac, Stendhal, Mérimée*, Paris, Dujarric et Cie, 1902, pp. 181 et 188.

Après avoir étudié la condition de la femme en général et dans la vie de nos deux auteurs, nous verrons comment ils créent leurs personnages. Pour ce faire, nous aurons besoin de partir des études faites sur la question du personnage en littérature. Nous définirons le personnage, comment l'analyser et comment il se présente dans l'œuvre stendhalienne et mériméenne. Nous avons estimé nécessaire d'analyser certaines théories sur les personnages romanesques et les débats qui s'en suivent, car le personnage a toujours été un élément de discussion pour les théoriciens, les critiques et les philologues littéraires. Bien que la tradition structuraliste ait souvent décrété l'inconsistance du personnage et la difficulté de rentrer dans le cadre d'une définition scientifique, nous verrons comment les personnages que nous étudions démontrent leur indéniable vitalité soit dans l'expérience empirique, soit dans la critique historique et littéraire.

Pour notre étude, nous prendrons en considération, en particulier, la pensée de Philippe Hamon développée dans son article « Pour un statut sémiologique du personnage », qui nous aidera à démontrer le rôle central de nos figures féminines, ainsi que leur inéluctable fonction narrative à la base de toute forme d'écriture et son efficacité au niveau interprétatif du texte littéraire.

Successivement, nous nous intéresserons aux caractéristiques physiques, à travers les descriptions pour en venir à la sphère morale. Nous observerons, plus particulièrement, la manière dont le caractère méditerranéen se présente dans les nouvelles que nous avons choisies pour notre étude. Chaque personnage nous montrera l'esprit représentatif de son pays. L'« énergie » semble être le moteur principal de leur être, l'essence même de ces femmes passionnées ; où par passion on entend « action de pâtir, souffrir » du verbe latin *pati* qui se contrapose à celui d'agir, en indiquant une passivité du sujet qui est soumis à une action ou pression externe et qu'il en subit l'effet physiquement ou spirituellement¹. Les figures féminines, des nouvelles de Stendhal et Mérimée, vivent des expériences qui alimentent de très forts sentiments agissant sur leur esprit. Ces sentiments qui les dominent, joints à leur énergie naturelle, provoquent des conséquences souvent néfastes pour elles et ceux qui les entourent. Elles sont énergie pure, non filtrée. Leur tempérament ne contrôle pas cette énergie, mais la libère en la faisant éclater dans toute sa puissance, en rendant ces femmes capables d'actions extraordinaires. Cette énergie naît d'une puissance intérieure impossible à retrouver dans des femmes appartenant à des climats plus froids, où les actions sont plus pondérées et moins impulsives. De cette énergie et de leur impulsivité naissent des actes violents. Cette violence

¹« Passion », étymologie in *CNTRL*, URL : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/passion>.

associée aux femmes du Midi brise les frontières et instaure trouble et fascination. En somme, comme l'explique Michel Crouzet :

D'une part l'anthropologie romantique globale *physicalise* l'âme, médicalise la morale, et établit l'énergie à l'intersection du fait biologique et du fait humain selon les modalités d'une *économie* quantitative ; les flux et les reflux de l'énergie qui s'écoule, se dépense, se capitalise, s'appauvrit, se prodigue en torrents, ou se disperse en ruisselets, déterminent et régularisent le comportement total de l'homme. D'autre part dans le même contexte continue qui lie Stendhal à ces doctrines de « notre modernité » comme on dit, l'énergie semble régir une *herméneutique* ; mythique d'emblée comme les « instincts » du freudo-nietzchéisme fin de siècle, introuvable sur sa forme directe, (chez Stendhal elle est toujours ailleurs, dans le temps, dans l'espace, elle n'est même pas italienne, mais propre au « peuple » italien), on ne la constate qu'en voie d'extinction ou de dévoiement pathologique, ou au moins criminel. [...] L'énergie est *une*, elle est tout de l'homme, mais elle n'est repérable que dans ses dérivations, mutations, symbolisations ; elle est la vie, mais ne se manifeste que dans ce qui s'en éloigne dans une complication infinie et « sublimée, la foi [...], la passion, l'art¹.

Nous arriverons, enfin, à comprendre pourquoi Stendhal et Mérimée choisissent de créer des types féminins avec un tempérament qui est, à différents degrés, impulsif, primitif, sauvage et violent.

¹CROUZET Michel, « Stendhal et l'énergie : du Moi à la Poétique », in *Romantisme*, 1984 n°46, p.62.

PREMIERE PARTIE :
Arrière-plan théorique

Stendhal et Mérimée, à la recherche d'un ailleurs qui puisse les faire sortir des paramètres et des habitudes de la vie au sein de la société française, puisent leur inspiration dans les pays voisins. Ces pays, situés dans le Midi de l'Europe, ont une toute autre culture que la culture française et c'est à partir de cette culture qu'ils construisent leur image du Sud. Dans cette enquête, Stendhal et Mérimée renouvellent une tradition et se montrent débiteurs des grands auteurs du tournant du siècle.

Nous nous référons en particulier aux idées développées par Montesquieu dans *L'Esprit des lois*, qui montrent, à travers la théorie des climats, quels sont les facteurs déterminant du comportement des peuples. Cependant, il faut rappeler que Montesquieu n'est pas le précurseur de cette théorie. Hippocrate, Galien, Aristote et Vitruve peuvent être considérés comme les premiers philosophes occidentaux à avoir constaté la manière dont le tempérament et climat peuvent influencer la nature humaine et les sociétés. Au cours des siècles d'autres penseurs, comme Jean Bodin, l'abbé Jean-Baptiste Dubos, John Arbuthnot, l'abbé François Ignace d'Espiard de la Borde et d'autres, se sont intéressés à ces théories. Ce sera notre objectif, donc, de présenter l'évolution de la pensée physiologique et philosophique à partir de la théorie humorale, attribuée à Hippocrate, jusqu'aux théories qui influenceront la pensée de la fin du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle. Nous verrons comment ces théories ont exercé une influence durable sur nos deux auteurs qui ont voulu trouver dans les terres du Sud une primitivité, une violence et une beauté que les Pays du Nord mais également la France ne leur semblaient pas recéler. Loin de la morale et des conventions sociales, hors normes, tel paraît cet univers méridional à partir duquel ils élaborent leur image du Sud.

Autre raison pour laquelle l'intérêt de Stendhal et Mérimée se tourne vers les populations du Midi est leur intérêt pour Napoléon Bonaparte. L'histoire de l'empereur corse, sa transformation en mythe et les guerres qu'il a menés conditionnent la vie et la pensée de l'Europe entière. Une nouvelle génération de voyageurs commence à explorer ces pays où Napoléon a laissé un signe de son passage en bouleversant le *status quo*. Les nouveaux érudits deviennent des cosmopolites qui prônent la préservation de la liberté et des identités nationales. Ainsi, le « Grand Tour » phénomène qui voit sa naissance à partir du XVII^e siècle, élargit ses perspectives : l'objectif de ce long voyage était de couronner l'achèvement de l'éducation des jeunes hommes de l'aristocratie anglaise et allemande par un circuit à travers toute l'Europe. Au XVIII^e siècle, sous l'influence des Lumières, l'intérêt pour les peuples étrangers - pour les cultures, leurs conditions de vie et leur milieu - s'accroît constamment et devient l'intérêt principal. Les voyageurs ne quittent pas la France pour diffuser leurs idées, mais pour offrir à

leur imagination de nouveaux sujets, des milieux différents et des caractères qui s'éloignent de ceux des Français. Cette évolution voit cosmopolitisme et nationalisme cheminer ensemble et caractériser la pensée à la croisée des deux siècles.

Enfin, les voyages de Stendhal et Mérimée hors de France ont influencé leur désir de connaissance des peuples avec lesquels ils sont entrés en contact. L'Italie et l'Espagne ont été leurs étapes privilégiées. Ils sont devenus, pendant leurs séjours dans ces Pays, d'excellents observateurs : du caractère italien et espagnol, des événements politiques et des villes parcourues. Ensuite, ils ont transformé leurs études documentées et leurs expériences directes en œuvres où le héros est un personnage hors du commun et hors-la-loi mais qui s'inscrit quand-même dans la lignée d'un filon mythologique nouveau. La violence n'est pas vue de manière négative, mais devient l'expression d'une force vitale toute méditerranéenne. Une énergie qui semble s'exprimer au mieux chez les femmes, nouvelles héroïnes qui brisent les chaînes des conventions.

CHAPITRE 1

Les théories des humeurs et des tempéraments

L'ancienne conception du monde se fonde sur la quadripartition de tout ce qui est au sein de la nature. Ainsi, il existe quatre éléments (feu, terre, eau et air), quatre règnes (minéral, végétal, animal et humain), quatre saisons (printemps, été, automne et hiver), quatre directions (nord, sud, ouest et est). Les premières notions de médecine découlent de cette vision du monde de laquelle les anciens ont essayé de déduire les composantes de l'homme. En effet, l'ancienne médecine n'a pas encore une idée bien structurée et globale des principales fonctions du corps humain et elle essaie par tentatives successives d'expliquer des phénomènes uniques, comme le fonctionnement des organes et l'action des différentes humeurs. C'est précisément la physiologie qui, en l'absence d'instruments capables d'examiner le fonctionnement interne de l'homme, emploie, comme preuve des phénomènes physiques vérifiables dans la nature, le seul instrument disponible : les sens¹. L'observation de ces phénomènes a amené à la formulation de théories qui ont eu un succès durable et auxquelles on consacre encore des études sous un angle bien différent. Ainsi, la médecine ancienne en étudiant les signes et les événements d'après la nature, a avancé la théorie, selon laquelle l'homme est constitué de quatre humeurs : sang, flegme, bile jaune et bile noire ; desquelles dérivent quatre tempéraments : sanguin, flegmatique, bilieux et mélancolique.

Quelle est exactement la définition d'« humeur » selon la terminologie de l'époque ? Le terme « humeur » vient du latin *humor* ou *umor* provenant du grec *χῶμος* qui littéralement veut dire « liquide » et qui ensuite a pris le sens de « [s]ubstance liquide sécrétée par un organisme vivant. Liquide normalement présent dans un organisme vivant, généralement humain ou animal² ». Selon la théorie des quatre humeurs, l'homme serait constitué du mélange de ces liquides et quand l'un d'eux prévaut sur les autres il détermine le profil physique et psychologique de l'individu. C'est pourquoi, une grande importance était donnée à ces quatre humeurs pour définir le tempérament de l'homme.

Le mot « tempérament », du latin *temperamentum*, signifie : « combinaison proportionnée des éléments d'un tout, combinaison, proportion, mesure », en accord avec le verbe *tempero*, duquel vient ce terme, c'est-à-dire « disposer convenablement les éléments d'un tout, combiner (allier, mélanger, unir) dans de justes proportions³ ». Ce terme est l'un des plus anciens de l'étude du comportement humain. La collocation idéale du tempérament est entre la constitution physique et le caractère psychique de l'individu et il semble construire un lien entre

¹ Cf., MAZZINI Innocenzo, *La medicina dei Greci e dei Romani*, Roma, Jouvence, 1997, vol. II, p. 253.

² « Humeur » in *CNRTL*, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/humeur>.

³ GAFFIOT Félix, FLOBERT Pierre, « Temperamentum », in *Le Gaffiot de Poche. Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 2001, p. 744.

la structure constitutionnelle et les aspects comportementaux. Il s'agit de l'ensemble des inclinations intérieures qui naissent de la constitution physiologique de l'homme et il résulte la prédominance d'un système organique ou d'une humeur. Ainsi, le tempérament est congénital et inné dans l'individu : c'est l'inclination naturelle, c'est-à-dire, quelque chose que la nature nous impose. C'est pourquoi, les tempéraments ont été révélés et distingués à partir des caractères anatomiques, physiologiques, psychologiques et pathologiques. Il faut, toutefois, préciser qu'aucun type de tempérament n'existe en réalité chimiquement pur ; généralement ils sont mélangés et se trouvent en chaque personne à des degrés différents. Ainsi, le flegmatique ne l'est jamais totalement car nous pouvons retrouver en lui des traces de sensibilité ; le sanguin a parfois les qualités du bilieux, etc.

Tout d'abord, nous aborderons la théorie hippocratique des quatre humeurs qui a donné naissance à une longue tradition et à une nouvelle vision de l'homme. Ensuite, nous analyserons les théories issues des idées d'Hippocrate et nous prendrons en considération non seulement la théorie des tempéraments, mais aussi son application à la physiognomonie et à la philosophie. Enfin, nous vérifierons l'étendue des connaissances de Stendhal sur ces théories et leur influence sur sa pensée.

1.1 LA THÉORIE HUMORALE ET LES PREMIÈRES PAS DE LA THÉORIE TEMPÉRAMENTALE

1.1.1 Hippocrate père de la nouvelle médecine

Hippocrate est considéré comme « le père de la médecine » occidentale. Il appartient à la descendance de la famille des Asclépiades, une longue lignée de médecins qui se transmettent le savoir de père en fils, une tradition que lui-même continue en enseignant à ses deux fils Thessalos et Dracon¹ la médecine. Dans sa monumentale œuvre *Corpus Hippocraticum*, nous retrouvons l'ensemble des traités à travers lesquelles il diffuse ses connaissances.

Les idées d'Hippocrate semblent dériver de la philosophie d'Empédocle (V^e siècle av. J.C.), selon laquelle la nature est constituée de quatre éléments fondamentaux : la terre, l'eau, l'air et le feu, comme les principes composant toutes les choses. La philosophie de la nature

¹ Voir JOUANNA Jacques, « Préface », in Hippocrate, *La consultation*, Paris, Hermann, 1986, pp. VII-VIII.

d'Empédocle peut être considérée comme la synthèse des pensées des philosophes ioniens. Chacun d'eux a distingué un seul élément comme base de l'univers : pour Thalès c'était l'eau, pour Anaximène l'air, pour Xénophane la terre et pour Héraclite le feu. Selon Empédocle, en revanche, les quatre éléments sont en égale mesure dans les racines de ce monde¹. À chaque élément correspondent des qualités primaires : deux actives, le chaud et le froid, et deux passives, l'humide et le sec. La combinaison d'une qualité active et une passive est attribuée à chacun des quatre éléments, ainsi : la terre est froide et sèche, l'eau froide et humide, l'air chaud et humide, et le feu chaud et sec ; mais de la même façon l'homme est également soumis à ces combinaisons.

Hippocrate refuse le principe selon lequel la nature de l'homme peut être aussi constituée de ces éléments primaires. Par contre, il fait découler de cette doctrine une autre typologie d'éléments qui définit les aptitudes organiques, mais aussi psychologiques de l'individu. Ainsi, aux premières lignes de son traité *De la nature de l'homme* il déclare : « Je dis en effet que l'homme n'est absolument ni air, ni feu, ni eau, ni terre, ni telle autre substance dont l'existence n'est pas manifeste dans le corps² ». Hippocrate soutient que pour la formation des générations il faut un équilibre entre le chaud et le froid, le sec et l'humide, parce que « la nature de tout est constituée par la combinaison de ces principes³ », mais ensuite, il fait une analyse révolutionnaire de ce qui constitue spécifiquement le corps humain. Il considère la présence dans l'organisme humain de quatre liquides ou humeurs basilaires : le sang, le flegme, la bile jaune et la bile noire. C'est précisément au chapitre quatre du traité qu'il explique cette thèse :

Le corps de l'homme a en lui sang, pituite, bile jaune et noire ; c'est cela qui constitue la nature et ce qui crée la maladie et la santé. Il y a essentiellement santé quand ces principes sont dans un juste rapport de crase, de force et de quantité, et que le mélange en est parfait ; il y a maladie quand un de ces principes est soit en défaut soit en excès [...]⁴.

Sur la base de ces premières hypothèses du fonctionnement du système humain, la santé et la pathologie dépendent du mélange organique des quatre humeurs en association avec diverses

¹ Cf. KENNY Anthony, *An Illustrated Brief History of Western Philosophy*, Hoboken NJ, John Wiley & Sons, 2009, p. 15.

² HIPPOCRATE, *De la nature de l'homme*, in *Œuvres complètes traduction nouvelle avec le texte grec en regard, collationné sur les manuscrits et toutes les éditions, accompagnée d'une introduction de commentaires médicaux, de variantes et de notes philologiques, suivie d'une table générale des matières par Émile Littré*, Paris, J.-B. Baillière, 1839-1861, t. VI, pp. 33.

³ Cf. *Ibid.*, p. 39.

⁴ *Ibid.*, pp. 39 et 41.

conditions externes et internes. C'est à partir de ce concept que naît une nouvelle vision médicale capable d'expliquer les maladies non selon des conceptions superstitieuses, magiques ou religieuses, mais par des phénomènes observables dans la nature. En effet :

La médecine, dès Hippocrate, se définit comme une *technè*, à la fois art et science, s'opposant au hasard. La particularité de cette *technè* est qu'elle s'exerce sur l'homme, suppose la connaissance de l'homme. Or connaître l'homme, c'est connaître sa *physis*, sa nature : concept opératoire capital, inconnu des autres médecines du bassin méditerranéen¹.

En outre, Hippocrate établit une relation entre l'excès de l'une des quatre humeurs et la prédisposition à un certain type de constitution physique, d'un côté, et à un certain tempérament ou caractère, de l'autre. De plus, il semble distinguer la présence des humeurs en fonction des différentes saisons :

La pituite augmente chez l'homme pendant l'hiver ; car, étant la plus froide de toutes les humeurs du corps, c'est celle qui est le plus conforme à cette saison. [...] Au printemps, la pituite conserve encore de la puissance, et le sang s'accroît ; le froid se relâche [...] et le sang prévaut [...] ; ce sont les conditions de l'année qui sont les plus conformes à sa nature, car le printemps est humide et chaud. [...] En été, le sang a encore de la force, mais la bile se met en mouvement dans le corps, et elle se fait sentir jusqu'à l'automne. Le sang diminue dans cette dernière saison, qui lui est contraire, mais la bile domine dans le corps en été et en automne [...]. La pituite est au minimum dans l'été, saison qui, étant sèche et chaude, lui est naturellement contraire. Le sang est au minimum en automne, saison sèche et qui déjà commence à refroidir le corps humain ; mais c'est alors que la bile noire surabonde et prédomine. [...] Donc toutes ces humeurs existent constamment dans le corps humain ; seulement elles y sont, par l'influence de la saison actuelle, tantôt en plus grande, tantôt en moindre quantité, chacune selon sa proportion et selon sa nature².

Le médecin grec introduit, en effet, un système de diagnostic interprétatif qui considère l'homme intégré dans la nature et dans ses lois. Comme le spécialiste Jacques Jouanna l'affirme, Hippocrate :

[...] pose une question nouvelle par rapport à tout ce que l'on connaissait : pourquoi et comment naît-on avec un tempérament sanguin, ou bilieux, ou mélancolique, ou phlegmatique³ ? À question

¹ JOUANNA Jacques, « Aux racines de la nature de l'homme », in *Institut de France, Séance solennelle de rentrée des cinq Académies*, mardi 24 octobre 2006, Paris, 2006, n°9, p. 18.

² HIPPOCRATE, *De la nature de l'homme*, *op. cit.*, pp. 47 et 49.

³ Ce terme sera présent dans les ses deux formes « phlegmatique » et « flegmatique », également pour « phlegme » et « flegme ». Nous garderons l'orthographe choisie par les auteurs dans les citations, par contre, nous utiliserons les termes « flegmatique » et « flegme » dans le corpus du texte.

nouvelle, nouvelle réponse. Au cycle annuel des humeurs s'ajoute un cycle quotidien [...]. Chaque humeur prédomine à son tour pendant le jour et la nuit. C'est donc de l'heure de la conception que dépendra le tempérament de l'enfant. L'on voit poindre dans l'histoire de la médecine une amorce de chronobiologie¹.

Si dans les œuvres retenues comme appartenant officiellement à Hippocrate ou à son école, nous retrouvons toutes les notions sur les humeurs, dans d'autres ouvrages pseudo-hippocratiques nous percevons déjà une anticipation de l'importante théorie des tempéraments. Jacques Jouanna, à ce propos, prend en considération le traité *Sur la formation de l'homme*², où le médecin grec expose non seulement les caractéristiques des quatre tempéraments, mais aussi les maladies plus particulièrement liées à chacun d'eux, ainsi que le traité *Sur les pouls et les tempéraments humains*. Dans ce dernier, une nouvelle présentation de la composition de l'homme par les quatre humeurs et leurs organes de productions est proposée : « le sang » est produit « par la partie droite au-dessus du foie, la bile jaune de la partie gauche au-dessus de la rate, la bile noire aux flancs au-dessus des reins, le phlegme à la poitrine au-dessus du poumon ». Ensuite, Hippocrate établit des distinctions sur les qualités de chaque humeur : « le sang est chaud, humide et doux ; la bile jaune, chaude, sèche et amère ; la bile noire froide, sèche et aigre, le phlegme froid, humide et salé ». Ces caractéristiques expliquent leur comportement par rapport au changement de saison : « [...] le sang au printemps, la bile jaune en été, la bile noire en automne et le phlegme en hiver », et encore par rapport à cette subdivision les différentes humeurs sont plus ou moins prépondérantes dans les quatre âges de l'homme : « pour le premier âge, c'est le sang qui domine jusqu'à quatorze ans ; pour le second âge, c'est la bile jaune qui prédomine jusqu'à vingt-huit ans ; pour le troisième âge, c'est la bile noire qui prédomine jusqu'à quarante-deux ans [...] ; pour le quatrième, c'est le phlegme qui prédomine jusqu'à [...] la vieillesse »³. Cependant, la partie la plus intéressante de ce bref traité concerne les actions que les humeurs produisent sur le moral et l'intelligence de chaque individu, une toute première ébauche de ce qui deviendra la théorie des tempéraments :

¹JOUANNA Jacques, « Aux racines de la nature de l'homme », *art. cit.*, pp. 17-24.

² Voir JOUANNA Jacques, « Un traité inédit attribué à Hippocrate, *Sur la formation de l'homme : editio princeps* », in *Ecdotica e ricezione dei testi medici greci*, atti del V convegno internazionale, Napoli, 1-2 ottobre 2004, a cura di Véronique Boudon-Millot, Antonio Garzya, Jacques Jouanna [et al.], organisé par l'Université Paris IV-Sorbonne, l'UMR 8062 "Médecine grecque" du CNRS et l'Università degli Studi di Napoli "l'Orientale", pp. 273-319.

³ JOUANNA Jacques, « Un traité pseudo-hippocratique inédit sur les quatre humeurs (*Sur les pouls et sur le tempérament humain*) », in *Koryphaioi andri. Pour un homme des cimes : mélanges offerts à André Hurst*, édité par Antje Kolde, Alessandra Lukinovich, Andre-Louis Rey, Geneve, Droz, 2005, pp. 451-452.

Le sang rend l'homme beau de corps, franc, gai, gracieux, plaisant et souriant. La bile jaune rend l'homme tout entier amer, irascible, l'emportant par la colère ; la bile noire rend l'homme tout entier insidieux, envieux, fort soucieux, accablé et gros dormeur. Le phlegme rend l'homme tout entier beau (ou laid selon A) de corps, éveillé, modeste et blanchissant rapidement¹.

Outre la tendance à la maladie donc, la prépondérance de chaque humeur peut déterminer aussi le déséquilibre constitutionnel et comportemental, ou pour mieux dire tempéramental. Les caractéristiques personnelles, pourtant, peuvent selon le médecin grec être corrélées aux différentes mixtions entre les humeurs.

Hippocrate semble donc commencer à configurer la théorie des quatre tempéraments visibles dans le comportement de chaque individu, comme une carence de l'harmonie globale : la prédominance du flegme donne un tempérament lymphatique ou flegmatique, peu émotif et nonchalant. La prédominance du sang indique un tempérament sanguin, cordial et communicatif. La prédominance de la bile jaune procure un tempérament bilieux, dit aussi colérique, entreprenant et autoritaire. Enfin, la prédominance de la bile noire produit un tempérament nerveux ou mélancolique, critique et réfléchi. Toutefois, il faut attendre Galien, pour que cette théorie soit reprise et perpétuée jusqu'à ce que la tradition médicale latine ne l'établisse de manière définitive.

1.1.2 Galien de Pergame et la première formalisation de la théorie des tempéraments.

À la mort d'Hippocrate, la tradition hippocratique est perpétuée mais elle se divise en différentes écoles. Certaines insistent sur l'importance de la composante rationnelle qui fait appel aux premières études anatomiques et physiologiques qui ont été faites au Musée d'Alexandrie vers l'an 300 av. J.-C. ; d'autres sur la composante empirique qui focalise l'attention sur les signes cliniques et leurs pronostics. Cette rupture fait naître des conflits qui dans les siècles occasionneront la naissance de plusieurs sectes.

Dans la Rome de l'empereur et philosophe Marc-Aurèle, le médecin des empereurs Galien reprend les notions hippocratiques et en approfondit certains aspects. Son recours assidu au médecin grec ne se justifie pas seulement par le climat général de classicisme, de retour à l'âge d'or des Grecs en littérature comme en philosophie, mais par la volonté du médecin qui souhaite appuyer polémiqement son propre point de vue sur l'autorité hippocratique. En outre,

¹ *Ibid.*, p. 452.

l'hippocratismes apparaît à Galien comme le fondement déontologique, méthodologique et clinique d'une tradition médicale unitaire, qui dépasse la division en sectes, contre laquelle il se bat, et qui doit être indépendante de la philosophie. L'intention de Galien est donc de reprendre la même *technè* hippocratique pour un assainissement anti-sectaire de la médecine. C'est pourquoi, il privilégie le schéma humoral quaternaire de *De la nature de l'homme* et la médecine météorologique du *Traité des Airs, des eaux, des lieux*¹ et qu'il a recours à d'autres grands philosophes de la Grèce antique, comme Platon et Aristote. De plus, outre le fait qu'il s'inspire des philosophes anciens, Galien construit son œuvre sur la base de ses expériences, des méthodes des différentes écoles qui existaient à son époque, de ses voyages scientifiques et donc de son activité de chercheur et clinicien². L'œuvre de Galien est très riche car elle touche à toutes les grandes disciplines qui concernent l'art de guérir et par voie de conséquence la connaissance du corps humain.

Dans l'étude et l'exposition des faits biologiques et physiologiques Galien distingue différents niveaux dont le premier est celui de l'analyse des quatre qualités premières, c'est-à-dire : air, eau, terre et feu. Ces qualités sont tempérées par une infinité de mélanges ordonnés ou tempéraments qui dans les êtres vivants équivalent aux quatre humeurs qu'Hippocrate a bien analysées. Le deuxième niveau d'analyse est constitué par les parties homogènes qui sont le résultat du tempérament et de l'altération des quatre humeurs, que Galien appelle « éléments perceptibles ». Le troisième niveau est constitué par les agrégations des parties du corps, tels les organes intérieurs, les membres et la tête. Le premier niveau d'analyse est traité par Galien dans *De elementis secundum Hippocratem* et dans *De temperamentis*³, où il reprend la théorie humorale d'Hippocrate et constate que tous les corps naissent du tempérament des quatre qualités. Cependant, celui-ci se distingue du simple mélange, c'est-à-dire de la juxtaposition de menues parties de la matière, par le fait qu'il s'agit d'un mélange total que seule la nature est capable de créer. D'un corps, résultat du normal équilibre des humeurs, on dit qu'il est chaud, froid, sec ou humide, mais ce n'est pas une valeur absolue car les qualités de chaque corps doivent se référer au bon tempérament, *eukrasia*, c'est-à-dire au point moyen entre extrêmement chaud et extrêmement froid. Cependant, l'analyse du tempérament se complexifie

¹ Voir VEGETTI Mario, « Introduzione », in GALENO Claudio, *Opere scelte di Galeno*, a cura di Ivan Garofalo e Mario Vegetti, Torino, Unione tipografico- editrice torinese, 1978, pp. 23-24.

² Cf, MAZZINI Innocenzo, *La medicina dei Greci e dei Romani*, op. cit., vol. I, p.77; MORAUX Paul, *Galien de Pergame. Souvenirs d'un médecin*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 27.

³ L'ouvrage de référence qui recueille toute l'œuvre de Galien reste l'édition de KÜHN Karl Gottlob, *Galeni opera omnia*, Leipzig, Car. Cnoblochii, 1821-1833 en 20 volumes, faite de textes grecs et de traductions latines. Quelques traités ont été traduits en français. Cependant, le traité qui nous intéresse pour notre recherche *De temperamentis* n'a pas de traduction française.

en ce que le tempérament global du corps humain est une moyenne du tempérament de toutes les parties du corps, dont chacune a son propre tempérament. Seuls les hommes, parmi les êtres vivants, peuvent avoir un bon tempérament, même les enfants et les femmes sont mal tempérés, les premiers sont trop humides et les deuxièmes sont trop humides et trop froides. Cela pose les bases de certains préjugés qui retrouvent ainsi une explication « scientifique »¹.

Par ailleurs, le médecin de Pergame contribue de manière décisive à la formalisation du système tempéramental, qui était resté inaltéré pendant plus de quinze siècles. Relever un tempérament signifie relever un état bien déterminé de l'organisme en un moment déterminé, car pour chaque instant il dépend des rapports de symétrie ou asymétrie entre les quatre qualités (chaud, froid, sec, humide) et les parties du corps. Il conçoit alors un système dans lequel il localise les quatre humeurs au niveau de quatre organes correspondants : le sang se trouve dans le cœur, le flegme dans le cerveau, la bile jaune dans la rate et la bile noire dans le foie. De plus, il associe la prévalence constitutionnelle de chaque humeur à autant de tempéraments. Par rapport à Hippocrate, il ajoute donc une relation entre les quatre éléments (air, eau, terre et feu) et les quatre humeurs, qu'il n'existe entre eux une véritable correspondance symétrique. Il ne met en relation que trois humeurs avec trois éléments : la bile jaune avec le feu, la bile noire avec la terre et le flegme avec l'eau. Le sang n'entre pas uniquement en relation avec l'eau car Galien croit que cette dernière humeur se forme par le mélange des quatre éléments. Dans le traité *Des facultés naturelles* il expose l'analyse du rapport entre les humeurs et les qualités de chaud et froid, sec et humide en affirmant que :

[...] pour chaque fonction le meilleur état résulte d'un juste tempérament, et le pire état d'un mauvais tempérament. Conséquemment, s'il en est ainsi, il faut croire que le sang est le produit de la chaleur modérée, et la bile jaune celui de la chaleur en excès. C'est ainsi encore que les âges chauds, les pays chauds, les saisons chaudes de l'année, les constitutions saisonnières chaudes et encore les tempéraments chauds des individus, les régimes chauds, les habitudes et les maladies chaudes ; c'est ainsi que tout cela nous paraît avec raison engendrer plus de bile [...] C'est donc avec raison qu'on dit de cette humeur qu'elle est virtuellement chaude et sèche, et du phlegme qu'il est froid et humide. [...] Cette humeur est froide et s'amasse chez les vieillards et les individus refroidis par une cause quelconque. [...] Il existerait donc une humeur chaude et humide, une autre chaude et sèche, une autre humide et froide, mais il n'y en aurait pas qui soit virtuellement froide et sèche, et cette quatrième combinaison de tempérament qui se rencontrerait partout ne se trouverait pas dans les humeurs seules ? Cependant la bile noire est une humeur de ce genre ; les médecins et

¹ Voir GALENO Claudio, *Opere scelte di Galeno, op. cit.*, pp. 835-840.

les philosophes éclairés sont d'avis qu'elle affecte particulièrement, pour se montrer, l'automne entre les saisons, et entre les divers âges, celui qui suit l'âge viril¹.

Galien consacre un deuxième traité à l'analyse des tempéraments, *Que les mœurs de l'âme sont la conséquence des tempéraments du corps*. En étudiant, en particulier, le comportement des enfants il déduit que :

[...] la nature de l'âme n'est pas la même pour tous ; et il est évident que le mot *nature* signifie, dans ce traité, la même chose que le mot *essence* ; car, s'il n'y avait aucune différence dans l'essence de leur âme, elle accomplirait toujours les mêmes actes, et les mêmes affections seraient produites en elles par les mêmes causes².

Il en résulte donc que : « les hommes ne naissent ni tous ennemis ni tous amis de la justice, les bons et les mauvais étant tels qu'ils sont à cause du tempérament du corps³ ».

Mais comment Galien classe-t-il les tempéraments ? Avant tout, il faut expliquer qu'il s'appuie sur l'idée que l'âme est divisée en trois parties, selon la conception platonicienne du *Timée*. Ces parties ont des facultés propres auxquelles correspond leur essence, *ousia*. L'essence de tous les corps est la matière unie à la forme et la matière est idéalement sans qualités, mais elle contient le tempérament des quatre qualités. En outre, Galien soutient que l'âme est la forme non du corps organique qui n'est pas homogène, mais du corps homogène. De ce fait, l'âme résulte du tempérament des quatre qualités présentes dans le corps⁴. Dans son traité Galien explique clairement que :

[...] le tempérament corporel résulte de ce que les quatre qualités pénétrant la matière des corps physiques [qui était d'abord sans qualité], il doit nécessairement ajouter que c'est la *forme* elle-même ; en sorte que l'essence de l'âme sera aussi un mélange, soit, si vous voulez des qualités élémentaires, l'humidité et la sécheresse, le froid et la chaleur, soit, si vous préférez, des corps élémentaires, l'humide, le chaud, le froid, le sec⁵.

¹ GALIEN Claude, *Œuvres anatomiques, physiologiques et médicales de Galien*, traduites sur les textes imprimés et manuscrits, accompagnées de sommaires, de notes de planches et d'une table des matières, précédées d'une introduction ou étude biographique, littéraire et scientifique sur Galien, par le Dr Ch. Daremberg, Paris, J.-B : Baillière, 1854-1856, t. II, pp. 274 et 278.

² *Ibid.*, t. I, pp. 48-49.

³ *Ibid.*, p. 84.

⁴ Voir GALENO Claudio, *Opere scelte di Galeno, op. cit.*, pp. 960-961.

⁵ GALIEN Claude, *Œuvres anatomiques..., op. cit.*, tome I, pp. 54-55.

Plus loin, nous lisons aussi « que la partie mortelle de l'âme n'est elle-même que le tempérament du corps [...]. Donc, le tempérament du cœur est la partie irascible de l'âme. Celui du foie est la partie que Platon appelle *concupiscible*, et qui est nommée par Aristote *nutritive* et *végétative*¹ ».

Il est évident qu'il n'est pas encore question de la classification en tempérament sanguin, mélancolique, flegmatique et bilieux. En fait, l'explication de Galien porte particulièrement sur les qualités de chaud, froid, sec et humide : « Un tempérament chaud rend irascible ; d'un autre côté, par irascibilité on enflamme la chaleur innée ; à ceux qui ont un tempérament moyen, et par conséquent des mouvements modérés de l'âme, l'égalité de caractère est rendue facile² ».

Cependant, Jacques Jouanna a publié un traité inédit, *Pronostic sur l'homme*³, où Galien semble schématiser ses pensées sur l'analogie qu'il y a entre le monde constitué par les éléments et l'homme constitué par les humeurs :

1. Le monde est constitué de quatre éléments, le chaud, le froid, le sec et l'humide, c'est-à-dire

- d'air,
- de terre,
- de feu
- et d'eau.

2. De façon analogue, l'homme, le petit monde, est composé de quatre éléments :

- de sang,
- de phlegme,
- de bile jaune
- et de bile noire.

3. Et le sang ressemble à l'air,

- la bile jaune au feu,
- la bile noire à la terre
- et au phlegme l'eau. [...]

4. De ces éléments donc sont composés tout ce qui se trouve dans le monde, les hommes, les animaux et les oiseaux.

- D'une part, du feu, quant à la chaleur,
- d'autre part, de la terre, quant au corps,

¹ *Ibid.*, pp. 61-62.

² *Ibid.*, p. 91. Voir aussi pp. 62-64.

³ Traité inédit duquel Jacques Jouanna édite l'*editio princeps* du seul manuscrit connu. Cf. JOUANNA Jacques, « Un pseudo-Galien inédit : Le *Pronostic sur l'homme*. Contribution à l'histoire de la théorie quaternaire dans la médecine grecque tardive : l'insertion des quatre vents », in *Troïka. Parcours antiques. Mélanges offerts à Michel Woronoff*, volume 1, Besançon, Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, Collection « ISTA », 1079, 2007, pp. 303-322.

- d'autre part, de l'air, quant à la respiration,
- et de l'eau, quant à l'humidité¹.

La théorie des tempéraments n'est pas encore tout à fait amorcée, mais ce bref traité pseudo-galienien semble ouvrir les portes à la tradition tempéramentale telle que nous la connaissons aujourd'hui.

1.1.3 La tradition latine et la définition des théories des humeurs et des tempéraments.

Selon Jouanna : « le développement le plus systématique sur la théorie des quatre humeurs et des quatre tempéraments, dans l'état actuel des connaissances, se trouve dans la tradition latine² ». Cette affirmation se fonde sur l'analyse de la lettre de Vindicien à son neveu Pentadius. Celle-ci date de la moitié du IV^e siècle après J.-C. et nous y retrouvons la même structure schématique que dans le traité pseudo-galienien *Pronostic sur l'homme*, que nous avons vu plus haut, avec une division en dix petits chapitres. Dans le premier chapitre Vindicien constate que dans l'homme on a la présence de quatre humeurs :

1. Corpus igitur hominis ex quattor umoribus constat. Namque habet in se
 - 1 sanguinem,
 - 2 choleram rubeam,
 - 3 choleram nigram
 - 4 et flegma.

L'ordre qu'il donne : sang, bile rouge³, bile noire, et flegme devient canonique à cette époque, alors que dans *De la nature de l'homme* d'Hippocrate l'énumération est : sang, flegme, bile jaune et bile noire.

Dans le second chapitre, Vindicien ajoute un détail que nous ne retrouvons pas chez Hippocrate, c'est-à-dire les lieux où chaque humeur réside dans le corps :

2. Qui quattuor umores habitant uel dominantur in suis locis.
 - 1 Sanguis dominantur in dextro latere in épate quod iecur uoemus,

¹ *Ibid.*, pp. 307-308.

² JOUANNA Jacques, « La théorie des quatre humeurs et des quatre tempéraments dans la tradition latine (Vindicien, Pseudo-Soranos) et une source grecque retrouvée », in *Revue des Études Grecques*, 2005, vol. 118, n°1, p. 139.

³ Vindicien définit bile rouge ce que nous avons vu chez Hippocrate et Galien être la bile jaune.

- 2 sed et choiera rubea ibidem dominatur.
- 3 In sinistro uero latere, id est in splene, choiera nigra dominatur.
- 4 Flegma autem in capite et alia pars eius in uesica.
- 1 Sanguinis tamen pars dominatur in corde.

Donc, selon Vindicien : le sang et la bile rouge dominant la partie droite du foie, quoique le sang se retrouve aussi dans le cœur ; la bile noire domine la partie gauche où se situe la rate et le flegme se partage entre la tête et la vessie.

Ensuite, le chapitre III expose les qualités primaires dominantes de chaque humeur :

3. Virtus sane ipsorum umorum talis est.
- 1 Sanguis est feruens, umidus et dulcis,
 - 2 cholera xanthe, id est rubea, amara, uiridis, ignea et sicca,
 - 3 melena cholera, id est nigra, acida, frigida et sicca,
 - 4 flegma frigidum, salsum et umidum.

Le sang est chaud, humide et doux ; la bile *xanthe* est rouge, amère, verte, ardente et sèche ; la bile noire est acide, froide et sèche et le flegme est froid, salé et humide.

Dans le chapitre IV, le médecin nous présente les moments de l'année où les humeurs prédominent :

4. Haec omnia crescunt suis temporibus.
- 1 Sanguis crescit uerno tempore, ab VIII id. febr. usque in VIII id. mai. et sunt dies XCI.
 - 2 Choiera rubea aestate ab VIII id. mai. usque in VIII id. aug. Et sunt dies XC.
 - 3 Choiera nigra autumnno, ab VIII id. aug. usque in VIII id. nouembr. et sunt dies XCII.
 - 4 Flegma uero hieme ab VIII id. nouembr. usque in VIII id. febr. et sunt dies XCII.

Le sang est très présent au printemps, à partir de février jusqu'en mai pour 91 jours. La bile rouge en été, de mai jusqu'en août pour 90 jours. La bile noire prédomine en automne pendant 92 jours, d'août jusqu'en novembre. Le flegme domine aussi pendant 92 jours, tout l'hiver de novembre à février.

Le chapitre suivant, par contre, va encore plus dans le détail en indiquant les heures de la journée dans lesquelles les quatre humeurs se font le plus sentir dans le corps :

5. Hi quattuor umores partiuntur sibi diem et noctem.
- 1 Sanguis dominatur horis sex, id est ab hora noctis nona usque in hora diei tertia.
 - 2 Exinde dominatur choiera rubea ab hora diei tertia usque in hora diei nona.

— 3 Choiera autem nigra dominatur ab hora diei nona usque in hora noctis tertia.

— 4 Flegma autem dominatur ex hora noctis tertia usque in hora noctis nona.

Le sang domine à partir de la neuvième heure de la nuit jusqu'à la troisième heure du jour ; la bile rouge, tout de suite après le sang, domine de la troisième heure du jour jusqu'à l'après-midi ; ensuite la bile noire domine jusqu'à minuit et le flegme de la troisième heure de la nuit jusqu'à la neuvième.

Le chapitre VI montre par où s'exhalent les humeurs, mais ce qui nous intéresse le plus ce sont les chapitres qui suivent où la différenciation par âge et par tempéraments éclaire l'influence des humeurs sur l'homme. Au chapitre VII, Vindicien classe les humeurs selon leur présence dans les différents âges de l'homme :

7. Diuiduntur etiam hi umores quattuor per quattuor aetates,

— 1 id est flegma in pueris cum sanguine ab ineunte aetate usque in annos XIII.

— 2 Exinde choiera rubea dominatur cum parte sanguinis, in iuuenibus usque ad annos XXV (an XXXV?).

— 3 Exinde usque in annos XLII maxima pars sanguinis dominatur cum cholera nigra.

— 4 Exinde usque ad summam aetatem sicut in pueris flegma dominatur. Moriente autem homine haec omnia reuertuntur in sua loca.

De la plus tendre enfance jusqu'à l'âge de 14 ans c'est le sang qui prédomine, ensuite, jusqu'à l'âge de 25 ans ou peut-être même 35 ans c'est la bile rouge qui prédomine avec une part de sang. La bile noire et une grande part du sang dominant l'homme entre ses 25 ans et 42 ans, après, dès ce moment jusqu'à la fin de ses jours l'homme est dominé par le flegme.

Toutefois, c'est au chapitre VIII que, finalement, nous retrouvons l'exposition de la théorie des tempéraments :

8. Praeterea hi quattuor umores faciunt hominibus tales mores.

— 1 Sanguis facit homines boni uoti, simplices, moderatos, blandos euchymos seu <suci> plenos.

— 2 Choiera rubea facit homines iracundos, ingeniosos, acutos, leues, macilentos, plurimum comedentes et cito digerentes.

— 3 Choiera nigra facit homines subdolos cum iracundia, auaros, timidos, tristes, somniculosos, inuidiosos, frequenter habentes cicatrices nigras in pedibus.

— 4 Flegma facit homines corpore compositos, uigilantes, intra se cogitantes, cito adferentes canos in capite, minus audaces.

Omnia ergo quae calidam habent uirtutem in superioribus locis corporis dominantur < frigida autem inferiora tenent >¹.

Vindicien remarque que les hommes dominés par le sang n'ont pas une grande volonté, ils sont simples et modérés. La bile rouge rend les hommes colériques, ingénieux, futés et très maigres parce qu'ils mangent et digèrent rapidement. La bile noire, par contre, fait l'homme sournois et à cause de la colère avide, timide, triste, somnolent, odieux. Souvent il a des cicatrices noires aux pieds. Enfin, l'homme dominé par le flegme est plus vigilant, introverti et moins audacieux.

Les deux derniers chapitres, qui sont consacrés aux indications médicales à suivre pour traiter les maladies causées par les déséquilibres des humeurs et reconnaître les humeurs par les pouls, ne seront pas traités ici car plus éloignés de notre propos. Il est évident que cette lettre de Vindicien ressemble au traité pseudo-hippocratique *Sur les pouls et le tempérament humain*, que Jouanna suppose à l'origine de la théorie. Par ailleurs, Jacques Jouanna retrouve un autre traité parallèle à celui de Vindicien qui se compose également d'une séquence divisée en dix chapitres. Il s'agit d'un Pseudo-Soranos², *Isagoe Saluberrima* :

1. Corpus enim rationabiliter ex quatuor constat humoribus, scilicet sanguine, phlegmate et utraque choiera,
 2. quae dominantur in suis locis.
 - 1 Sanguinis uirtus est circa cor.
 - 2 Choiera rubea dominantur in dextro latere in épate, quod iecur uocamus.
 - 3 Cholera uero nigra in sinistro latere est, scilicet in liene, quod graece σπλήν appellatur.
 - 4 Phlegmatis autem alia pars in capite, alia in stomacho est.
 3. — 1 Sanguis calidus et humidus est et dulcis.
 - 2 Choiera rubea amara et uiridis et sicca est.
 - 3 Choiera nigra acida et sicca et frigida.
 - 4 Phlegma frigidum et humidum, colore millinum (lege mellinum).
 4. Haec omnia in suis temporibus, ut denotatur superius, crescunt et dominantur <uide supra :
 - 1 Sanguis crescit uerno tempore, hoc est primo uere
 - 2 Choiera rubea in aestate
 - 3 nigra autem (lege in autumnno)
 - 4 et phlegma in hyeme >
 5. Siue per diem uel noctem.

¹ Tous les chapitres sont tirés de l'article de Jacques Jouanna, « La théorie des quatre humeurs et des quatre tempéraments... », *art. cit.*, pp. 140-141.

² Sorano d'Éphèse est un médecin grec qui a vécu à Rome où il a exercé sous le règne de Trajan et Hadrien. C'est le plus grand représentant de l'école méthodique de cette époque et il lui est reconnu d'avoir fondé la gynécologie et l'obstétrique scientifique.

- 1 Sanguis dominatur ab hora noctis nona usque in horam diei tertiam.
 - 2 Choiera rubea ab hora diei tertia usque in horam nonam diei.
 - 3 Choiera nigra ab hora diei nona usque in horam tertiam noctis.
 - 4 Phlegma ab hora noctis tertia usque ad horam noctis nonam.
6. (Tit. Emunctoria humorum et aetates) Hi etiam habent respirationes per singulas corporis partes.
- 1 Sanguis per nares,
 - 2 Choiera rubea per aures,
 - 3 Choiera nigra per oculos,
 - 4 Flegma per os et nares.
7. Hi quatuor humores per quatuor dominantur aetates.
- 1 Phlegma cum parte sanguinis in pueris dominatur usque in annum 14.
 - 2 Exinde choiera rubea dominatur cum parte sanguinis usque in 35 vel 4.
 - 3 Dein a quadragesimoquarto (lege trigesimoquarto) uel trigesimoquinto anno maxima pars sanguis dominatur cum cholera nigra.
 - 4 <...> (lacunam indicaui) usque ad suam {lege summam) aetatem < phlegma dominatur> (addidi).
8. Tabes (lege taies) etiam faciunt in unoquoque homine et mores.
- 1 Sanguis facit pueros moderatos, blandos et formosos.
 - 2 Choiera rubea facit iracundos, acutos, ingeniosos et leues, macilentos et multum comedentes, cito digerentes et uentres solubiles.
 - 3 Phlegma facit corpora composita, uigilantes, et intra se cogitantes, canos cito producentes.
 - 4 Choiera nigra facit subdolos, auaros et perfidos, tristes, somniculosos, inuidiosos et timidos.
- Qui habent uirtutem calidam dominantur in superiori parte, qui uero frigidam in inferiori.
9. Hi uero quatuor humores pulsus habent suos.
- 1 Sanguis facit pulsum plenum et aequalem et humidum.
 - 2 Choiera rubea citatum et tenuem, tardum et segnem.
 - 3 Choiera nigra tenuiorem, asperum, percutientem.
 - 4 Phlegma facit pulsum minus plenum, humidum et aequalem.
10. Isti humores sine se esse non possunt, sed in omnibus habentur aetatibus. Si unus ex his minuitur aut descrecit, longam facit aegritudinem. Simili modo si quis augmentare et excedere coeperit, ad longam aegritudinem perducit, si imperitum medicum habuerit, qui non intelligat ex quo humore fiat aegritudo. Scias autem Mecoenas quod
- 1 si fuerit per culpam sanguinis aegritudo, succurrere debes frigidis cibis et acidis et siccis, quia sanguis calidus et humidus est et dulcis.
 - 2 Si ex choiera rubea est, da ei frigidum et humidum et dulce, quia choiera rubea, amara et ignea est
 - 3 Si ex cholera nigra, da ei calidum et humidum et dulce, quia choiera nigra est acris et frigida.
 - 4 Si ex phlegmate nata est aegritudo, da ei assidue dulce et siccum et calidum, quia phlegma frigidum et humidum et salsum est.

Et cum hoc factum fuerit, perduces ad propriam sanitatem aegrotum¹.

La structure est exactement la même que dans la lettre de Vindicien et le classement des tempéraments se retrouve aussi au chapitre VIII, seul l'ordre de présentation diffère dans les caractéristiques énumérées.

Toutefois, c'est Vindicien qui annonce pour la première fois de manière orthodoxe une classification des tempéraments, en fixant une terminologie qui sera suivie dans les siècles à venir. En effet, sa lettre souligne « la capacité des quatre humeurs à déterminer le caractère » et elle contient « le noyau d'un système qui allait plus tard faire l'objet d'un développement détaillé² ». En outre, elle constitue la base de la fondation de l'école de Salerne³ qui a eu une influence importante sur la médecine européenne du Moyen Âge.

En fait, à la première moitié du XII^e siècle Guillaume de Conches reprend la doctrine médicale et fait renaître la caractériologie humorale dans sa *Philosophia* en la rattachant à une « cosmologie chrétienne ». Il déduit ses théories de la Bible à partir de la création de l'homme, en justifiant la doctrine médicale selon laquelle, par exemple, la femme est plus froide et humide, caractéristique des gens flegmatiques, par rapport à l'homme qui est par nature chaud et donc sanguin. Ensuite, il fait une distinction entre l'homme et les animaux qui pour lui renferment les autres tempéraments : « [...] certains animaux furent créés mélancoliques et d'autres, en nombre incalculable, flegmatiques et colériques, seul l'homme présente la particularité d'avoir été créé unique [...]⁴ », mais les éléments extérieurs peuvent influencer sur la constitution originelle :

L'homme est par nature chaud et humide, et (harmonieusement) conditionné par les quatre qualités. Mais sa nature originelle étant corrompue, il advient que chez certains individus certaines qualités augmentent ou diminuent, lorsque chez l'homme la chaleur augmente et l'humidité diminue, on dit qu'il est colérique, c'est-à-dire qu'il est chaud et sec. Lorsqu'au contraire l'humidité augmente et la chaleur diminue, on dit qu'il est flegmatique. Et si c'est la sécheresse qui augmente alors que la chaleur diminue, on dit qu'il est mélancolique, mais lorsque les qualités sont présentes en proportion égale, on dit qu'il est sanguin⁵.

¹ *Ibid.*, pp. 145-147.

² KLIBANSKY Raymond, PANOFKY Erwin, SAXL Fritz, *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, 1989, p. 172.

³ L'école de Salerne est la première institution de médecine occidentale qui est née au Moyen Âge. Elle suit les principes de la tradition humorale hippocratique et galénique en considérant le corps humain comme un microcosme à l'intérieur d'un macrocosme qui est la nature. La traduction des textes arabes enrichit les connaissances des médecins de l'école.

⁴ CONCHES Guillaume de, *Philosophia* I, 23.

⁵ *Ibid.*, IV, 20.

Comme Klibansky le remarque, les quatre distinctions que Guillaume de Conche fait ne sont pas encore du type « caractérologique mais seulement physiognomique ». Cependant la désignation des appellations « sanguin », « colérique », « flegmatique » et « mélancolique » reste très importante pour l'évolution future de la théorie¹. D'ailleurs, c'est grâce à lui que la doctrine des quatre tempéraments en trouvant sa justification par des dogmes chrétiens évolue et se répand parce qu'elle répond aux exigences de morale et d'éducation de l'époque.

1.2 LES DÉVELOPPEMENTS DE LA THÉORIE DES TEMPÉRAMEMENTS

1.2.1 Le renouveau de la théorie tempéramentale

Le XVIII^e siècle voit de stupéfiantes découvertes dans tous les champs du savoir humain. Les sciences médicales se développent grâce à la nouvelle méthode expérimentale, instrument indispensable pour accéder à la connaissance. Les nouvelles études anatomiques aident à mieux connaître le corps humain. C'est en ce siècle que l'on écrit le premier vrai traité sur l'anatomie pathologique, le *De sedibus et causis morborum per anatomen indagatis* de Giovanni Battista Morgagni.

En ce qui concerne les principes de la théorie tempéramentale, qui sont demeurés presque immuables au cours des siècles précédents, ils connaissent au XVIII^e siècle un nouveau développement et trouvent une nouvelle application, grâce aux nouvelles méthodes d'analyse.

Au début du siècle, Georges Ernst Stahl, un chimiste et médecin allemand promoteur d'un nouveau système médical, l'animisme², dans son traité, *Vraie théorie médicale*, publié en 1707, s'intéresse aussi à la théorie des tempéraments des anciens qu'il critique parce qu'elle est stérile et privée de fondement. À son avis, « l'opinion de ceux qui admettent une raison universelle de *tempérament* [...], est extrêmement invraisemblable aussi bien que les opinions ordinaires sur les *diverses manières d'être particulières de l'esprit*, comme *conséquences* de ces dites conditions physiques ou corporelles de l'organisme³ ». En fait, Stahl pense que les anciens n'ont pas étudié et démontré de manière satisfaisante la constitution des humeurs et

¹ KLIBANSKY Raymond, PANOFSKY Erwin, SAXL Fritz, *Saturne et la mélancolie...*, *op. cit.*, p. 170.

² Système selon lequel l'âme est source de vie et origine de pensées et a une influence directe sur la santé des individus.

³ STAHL Georges Ernest, *Vraie théorie médicale*, in *Œuvres médico-philosophiques et pratiques de G.E. Stahl*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1860, t. III, pp. 102-103.

décide de reprendre et d'exposer convenablement le sujet. Il considère les humeurs « sous le nom générique de *sang* » et les classe de quatre manières différentes par rapport à la consistance et au mélange avec les autres éléments fluides :

1° En effet, les humeurs qui contiennent une quantité notable de matière *sulfureuse* dans leur composition, non-seulement [sic] sont *légèrement fluides* et très-aptés [sic] à un prompt échauffement, mais encore elles sont très-propres [sic] à contracter d'une manière violente et subtile toute espèce de *fermentation corruptive*. 2° Contrairement à ce qui précède, les humeurs dites *aqueuses* sont beaucoup plus fluides, et ne sont presque pas sujettes, ni aux *violentes inflammations*, ni même aux *fermentations* ; tandis qu'elles sont singulièrement prédisposées à toute *dégénérescence saline et putride*. 3° Les humeurs peuvent, en conservant un *terme moyen* entre ces deux modes, se trouver dans un état de *fluidité* convenable et jouir d'une *vivacité*, d'une *couleur* et d'une douce *chaleur* naturelles. 4° Enfin, lorsque les humeurs du corps acquièrent ou possèdent une *trop grande consistance*, elles *s'épaississent*, perdent de leur fluidité normale, sont *moins sulfureuses* et deviennent plus *terreuses* et plus *inertes*. Dans le premier de ces cas, le *tempérament* ou *mélange des humeurs* est dit *colérique* ou *bilieux* ; dans le second, il est appelé *phlegmatique* ; dans le troisième, *sanguin* ; dans le quatrième, enfin, il est dit *mélancolique*¹.

Pour analyser les différences des tempéraments, il prend en considération l'état du corps dans sa texture, ce qu'il appelle « état solide », parce que même celui-ci change suivant les tempéraments. Il analyse donc les tempéraments à travers les différents types de textures corporelles. Ainsi, les sanguins possèdent une texture lâche extrêmement poreuse et spongieuse ; le sang circule « à son aise » et cette fluidité permet « une prompte et favorable progression du mouvement circulatoire ». En effet, « il existe une parfaite analogie mutuelle entre les humeurs et les parties, non-seulement [sic] la circulation ou mouvement progressif des humeurs s'accomplit tranquillement et librement, mais encore les sécrétions et les excréments, ainsi que l'acte universel de la vie, s'opèrent de la manière la plus régulière et la plus satisfaisante »². Les colériques ou bilieux ont, par contre, une texture moins lâche, moins spongieuse et donc plus consistante et serrée, mais leur sang est « extrêmement subtil et légèrement fluide ». Ainsi, la moindre porosité suffit à la circulation et « Toutes les fonctions vitales se passent du reste assez régulièrement dans de pareilles conditions, et tout ce qui s'éloigne du type normal est aussitôt réparé par un acte vital d'autant plus énergique qu'il est ordinaire et même propre et particulier à ce genre de tempérament³ ». Dans les sujets que l'on

¹ *Ibid.*, pp. 105-106.

² *Ibid.*, pp. 106-107.

³ *Ibid.*, pp. 107-108.

appelle lymphatiques, le sang est mélangé avec une substance aqueuse et pour cette raison il est léger et peu consistant et leurs tissus solides se caractérisent par leur mollesse : « cette mollesse des tissus, cette diminution de la *chaleur* naturelle du corps, ainsi que cette couleur si remarquable [...] est commune et comme propre et particulière à ces sortes de tempéraments¹ ». Enfin, les mélancoliques « ont les tissus de leurs organes *plus épais* et à l'abri de toute espèce de *mollesse*, soit *physique*, soit *morale* ou vitale ». La densité des tissus ne laisse pas circuler facilement le sang qui est aussi très consistant et cela explique pourquoi « les mélancoliques sont généralement d'un teint pâle, livide, tombant même sur le noir² ».

Bien évidemment, ces tempéraments ne se trouvent pas chez les individus dans un état de pureté, mais comme les anciens le soutenaient, on peut observer un mélange de tempéraments dans lequel l'un prédomine, ce qui affecte le comportement moral des individus de manière complètement différente. D'après son analyse physiologique, Stahl déduit et énumère minutieusement tous les éléments qui caractérisent la morale de chaque tempérament :

Les sujets *sanguins* jouissent d'une *liberté complète d'esprit*, ils sont naturellement *gais, calmes, voluptueux* ; ils aiment à *se procurer abondamment* les choses qui leur sont *agréables*, et savent se les *ménager* habilement ; ils aiment le *repos* ; ils sont parfaitement aptes aux affaires de peu d'*importance, avides d'honneurs*, recherchant la *gloire*, surtout quand ils peuvent l'acquérir sans trop de *difficultés* ; naturellement *sincères, francs, sans ruse ni astuce*, ils ne sont ni *portés* ni *propres* à la *dissimulation* ; ils sont les défenseurs de l'*équité* et de l'*égalité* ; *impropres* aux *affaires difficiles*, et *hésitant* devant les choses qui demandent une prompte décision, ils manifestent même de la *crainte* et de l'*inquiétude* en face d'*obstacles subits et graves*, desquels peuvent surgir certains dangers ; *incapables* de donner *un sage avis* dans les moments pressants qui font pressentir un *péril imminent*, ils se livrent au *désespoir* aussitôt qu'il se présente ; mais ils sont tout *rayonnants de gloire* et de *bonheur* s'ils peuvent se sortir d'une mauvaise affaire. En d'autres termes, ils exaltent avec *emphase* leur *habileté* et leur *valeur* une fois qu'ils ont *surmonté* une *difficulté* ; mais ils sont d'une *timidité* extrême lorsqu'ils éprouvent la moindre contrariété, tandis que, aussitôt après que le danger s'est dissipé, ils *prônent* bien haut leur génie et sont complètement rassurés³.

En ce qui concerne les individus *bilieux*, ils sont capables de jouir des élans de leurs capacités intellectuelles et pour cette raison sont :

[...] assez *calmes* pour ne pas manifester de la crainte au moment du danger, et *attendent* avec assez de *résignation* ce qui peut leur arriver de fâcheux ; aussi sont-ils *vigilants, alertes* et *vifs* ; ils sont

¹ *Ibid.*, p. 108.

² *Ibid.*, p. 109.

³ *Ibid.*, p. 112.

aptés et prompts aux affaires, et manifestent surtout dans leur administration une vivacité, une *adresse* et une *habileté* sans exemple ; *peux patients* quand il surgit des embarras, *emportés* et *violents* par nature, ils sont toujours prêts à *résister* et à *lutter avec opiniâtreté* contre tout obstacle qui vient *renverser* ou *contrarier* leurs *projets* ; *intrépides* dans le *danger*, ils sont *ardents* et *fougueux* dans l'emploi des moyens propres à le dissiper ; ils sont *actifs* et *laborieux* dans le *besoin*, et si parfois il leur survient quelque chose de très-fâcheux [sic] , ce n'est pas là pour eux un motif de devenir *timides* : ils acquièrent au contraire de l'*audace*, ils deviennent même *téméraires*, et portés à trouver une *excuse* de leur *défaite* dans la *grandeur* des *dangers* qu'ils *s'exagèrent* plutôt que *de ne pas en tenir compte*. Ils sont, par cela même, *glorieux*, *fiers*, *méprisant* et *dédaignant* facilement les autres ; naturellement courageux, ils ont en horreur l'*oisiveté* ; toujours prêts à *agir*, ils persistent *résolument* dans leurs entreprises, jusqu'à ce qu'ils aient atteint le but qu'ils se sont proposé¹.

En revanche, les *phlegmatiques* sont plus lâches et paresseux :

[...] ils *jouissent* sans doute des *plaisirs* et des *biens* qu'ils possèdent, mais en manifestant à cet égard une satisfaction *des plus insignifiantes*, provenant évidemment, non d'une *profonde appréciation*, d'un *sentiment intime* du peu d'importance de ces objets, mais bien certainement plutôt d'un *jugement froid* et d'une *sensibilité* complètement *engourdie*. Ils poussent l'*esprit de sécurité* et l'*amour du repos* jusqu'à l'*oisiveté* et à l'*engourdissement* le plus absolu ; ils sont *lents*, *apathiques* et *négligents* dans toutes leurs actions; généralement ennemis du *travail*, *se dégoûtant* facilement de leurs travaux ordinaires, et se montrant enfin *languissants* et *exténués* de fatigue à la moindre *occupation* ; *impropres à toute affaire*, ils sont *sans soucis*, *avares* par-dessus tout, dans la crainte principalement qu'en perdant les *biens présents*, ils ne soient forcés de se livrer à de *nouveaux travaux*. Ils sont *méticuleux*, *timides* et *inquiets* à la moindre *difficulté* qui surgit dans leurs affaires ; se livrant facilement au *désespoir* dans les *dangers* pressants, ils affectent une plus *parfaite tranquillité d'âme* dans les moments extrêmes (comme par exemple à l'instant de la mort) que dans les *épreuves dangereuses* moins *graves*, mais par lesquelles ils sont si profondément impressionnés².

Les *mélancoliques* sont, selon Stahl, confiant en ce qui concerne les choses du présent, mais ils doutent de l'avenir, car c'est dans leur nature d'être *défiants* et *soupçonneux* :

Ils *pèsent* et *apprécient* les choses avec *justesse* et *discernement*, *sans haine* et *sans passion* ; ils font preuve d'un *jugement droit* et *sain* dans l'*estimation* des choses *utiles* et agréables, fâcheuses ou *contraires*, *incertaines* et *dangereuses*, à moins que leur esprit ne soit absorbé et sans cesse attentif à ce qui peut leur arriver de *pire* que le mal qu'ils *éprouvent* déjà et dans lequel ils *sont tombés*. Voilà pourquoi ils sont *circonspects*, *vigilants*, *prévoyants* et *pensifs* ; d'une *assiduité* rare, ils sont toujours prêts à des travaux *modérés*, et *attentifs* à ceux qui sont *nécessaires* ; *industrieux*, *soucieux*, pleins

¹ *Ibid.*, pp. 112-113.

² *Ibid.*, pp. 113-114.

de *sollicitude* et de *vigilance*, ils sont *infatigables*, à moins que la *crainte* et le *tremblement* qui en est la conséquence ne viennent, dans les choses dont les *résultats* sont *douteux*, abattre et saper leurs forces. Dans les événements *sérieux* et hérissés de grandes difficultés, ils sont *moins faciles à se désespérer*, que *prompts* à prendre une *détermination extrême* en vue des maux qui leur paraissent d'une imminente gravité, et qu'*attentivement* appliqués à parvenir à leur but. Les sujets mélancoliques sont, en outre, *fermes* dans leurs *résolutions*, attendu surtout qu'ils n'entreprennent jamais rien sans raison valable et majeure, mais alors seulement que la chose leur a paru très-importante [sic]. Ils sont *ennemis de la fraude*, si ce n'est lorsqu'ils croient nécessaire d'user de ruse et d'adresse ; amis de la *justice* et de l'*équité*, ils abhorrent par cela même la *fourberie* et la *dissimulation* lorsqu'ils connaissent franchement la vérité d'un mensonge. *Véridiques* autant qu'il est donné à l'homme de l'être, ils sont généralement des *juges intègres* et *incorruptibles* ; ils sont de *sincères* et *fidèles amis*, mais difficiles à *se laisser aller* et peu *confiants*. Généralement *équitables* et *bons*, ils ne sauraient avoir, à leur tour, *confiance* en la justice des autres ; car ils sont naturellement soupçonneux, et voient toujours les événements sous un aspect fâcheux¹.

Stahl semble tracer le chemin pour une reconsidération des tempéraments et d'autres après lui avancent leurs propres méthodes d'étude sur ce sujet, dont des différences physiques découlent toujours des différences morales.

Jean Noël Hallé écrit un mémoire sur les *Observations fondamentales d'après lesquelles peut être établie la distinction des tempéraments*, dans lequel il distingue deux grandes catégories de tempéraments : *généraux* et *partiels*. À son avis, il y a deux systèmes d'organes qui influencent tous les autres : les organes de la circulation et le système nerveux. Les organes de la circulation sont plus précisément le système sanguin et le système lymphatique. Le système nerveux est la source de la sensibilité, mais il a aussi la fonction de déterminer les actions du système musculaire. Donc, les tempéraments dans lesquels prédomine l'un de ces systèmes sont dits *généraux*, par contre, les *partiels* sont ceux qui se produisent par l'activité extraordinaire de certains appareils d'organes. Ainsi, nous avons parmi les tempéraments *généraux* le sanguin et le lymphatique dérivant des organes de la circulation, le nerveux qui naît du système nerveux et le tempérament athlétique dérivant du système musculaire. Le pituiteux, qui se caractérise par l'excès des glaires, le bilieux, par une surabondance de bile, et le mélancolique, par une excessive sensibilité du centre nerveux épigastrique, sont les tempéraments que Hallé nomme *partiels*. Ceux-ci parfois se combinent avec les tempéraments généraux et ils engendrent ainsi des tempéraments mixtes, ces mélanges sont définis *idiosyncrasies*. Ainsi, Hallé apporte une nouveauté dans l'analyse des

¹ *Ibid.*, pp. 114-115.

tempéraments, car en donnant comme fondement des tempéraments les systèmes généraux qui régissent l'économie du corps humain, il s'éloigne de la théorie humorale¹.

D'autres suivent sa pensée, comme par exemple, Anthelme-Balthasar Richerand, premier médecin de Napoléon, qui définit les tempéraments comme :

[...] différences physiques et morales que présentent les hommes, et qui dépendent de la diversité des proportions et des rapports entre les parties de leur organisation, ainsi que des degrés différents dans l'énergie relative de certains organes ; il est en outre, pour chaque individu, une manière d'être particulière, qui distinguent son tempérament de celui de tout autre, avec lequel il a cependant beaucoup de ressemblance².

Ces « tempéraments individuels » sont les idiosyncrasies, déjà reconnues par Hallé, qui naissent de la prédominance d'un certain système organique sur les autres en modifiant ainsi toute l'économie du corps et, par conséquent, imprimant des différences très frappantes à son organisation physiologique, mais aussi aux facultés morales et intellectuelles. Nous retrouvons les mêmes distinctions de tempéraments de Hallé : d'abord, les sanguins chez lesquels les activités du système circulatoire prédominent. On reconnaît ces individus au :

[...] teint vermeil, la physionomie animée, la taille avantageuse, les formes douces, quoique bien exprimées, les chairs assez consistantes, l'embonpoint médiocre, les cheveux d'un blond tirant sur le châtain ; la susceptibilité nerveuse sera assez vive et accompagnée d'une sensibilité rapide, c'est-à-dire qu'affectés aisément par les impressions que les objets extérieurs font sur eux, les hommes chez qui cet excès des forces circulatoires s'observe passeront assez rapidement d'une idée à une autre idée ; la conception sera prompte, la mémoire heureuse, l'imagination vive et riante ; ils aimeront les plaisirs de la table et de l'amour. [...] L'inconstance et la légèreté sont [...] le principal attribut des hommes de ce tempérament : une extrême variété semble pour eux un besoin autant qu'une jouissance ; bons, généreux et sensibles, vifs, passionnés, délicats en amour, mais volages, chez eux le dégoût suit de près la volupté ; méditant l'abandon au milieu des plus enivrantes caresses, ils échappent à la beauté dans l'instant même où elle croyait les avoir liés par une chaîne durable. En vain celui que la nature a doué du tempérament sanguin voudra renoncer aux voluptés des sens, avoir des goûts fixes et durables, atteindre par des méditations profondes aux plus abstraites vérités : dominé par ses dispositions physiques, il sera incessamment ramené au plaisir qu'il fuit, a

¹ Cf. *Répertoire général des sciences médicales au XIX^e siècle*, Bruxelles, Société Belge de Libraire, 1845, t. XXIX, p. 62. *Encyclopédie moderne ou Bibliothèque universelle de toutes les connaissances humaines*, Paris, P. Duménil éditeur, 1843, t. XXII, pp. 23-24.

² RICHERAND Balthasar Anthelme, *Nouveaux éléments de physiologie*, Bruxelles, H. Dumont Libraire-Éditeur, 1836, pp. 341-342.

l'inconstance qui fait son partage, plus propre aux productions brillantes de l'esprit qu'aux sublimes conceptions du génie¹.

Selon Richerand, du tempérament sanguin dérive le tempérament musculaire ou athlétique, car il est la conséquence d'une grande modification au niveau de l'appareil circulatoire soumis à un travail qui exerce beaucoup les organes du mouvement et les muscles en les faisant augmenter de volume. Les individus de ce tempérament sont remarquables par les signes extérieurs de leur force et de leur vigueur, ils sont courageux et cherchent toujours à dépasser les obstacles de manière physique, rude et en suivant l'instinct, car ils ne sont pas doués de réflexion.

Par contre, les bilieux, reconnaissables à la couleur de leur peau brune qui tend vers le jaune, les cheveux foncés, sont très sensibles et s'émeuvent facilement. Chez ces individus, « les passions seront violentes, les mouvements de l'âme souvent brusques et impétueux, le caractère ferme et inflexible. Hardis dans la conception d'un projet, constants et infatigables dans son exécution, c'est parmi les hommes de ce tempérament que se trouvent ceux qui, à diverses époques, ont gouverné les destins du monde » (il reconnaît parmi eux Alexandre, Jules César, Brutus, Cromwell et le cardinal de Richelieu). Leur passion dominante est l'ambition et pour la satisfaire ils sont capables de « la plus profonde dissimulation comme la plus opiniâtre constance² ».

Le tempérament mélancolique se crée lorsqu'au bilieux se joignent une dysfonction de certains organes abdominaux et un désordre au niveau du système nerveux. La peau de la personne affectée devient plus foncée et le regard « inquiet et sombre. [...] le malaise général influe sur la teinte des idées ; l'imagination devient lugubre, le caractère soupçonneux ». En effet, « [l]a méfiance et la timidité, jointes à tous les dérèglements de l'imagination, forment le caractère moral de ce tempérament »³.

Ceux qui sont, selon les anciens, les pituiteux – ensuite rebaptisés lymphatiques – sont caractérisés par des chairs molles. Leurs corps prennent un volume considérable à cause d'une proportion entre liquides et solides considérables. Ces individus ont « un penchant insurmontable à la paresse » et ils « répugnent aux travaux de l'esprit comme à l'exercice du corps ». De plus, ils sont :

¹ *Ibid.*, pp. 342-343.

² *Ibid.*, p. 343.

³ *Ibid.*, p. 344.

Peu propres aux affaires, ils n'ont jamais exercé un grand empire sur leurs semblables ; ils n'ont jamais bouleversé la surface du globe par des négociations ou par des conquêtes. [...] Chez les pituiteux, les parties aqueuses dominant dans le fluide qui doit porter partout la chaleur et la vie, la circulation s'effectue avec lenteur ; l'imagination en est refroidie, les passions excessivement modérées ; et de cette modération dans les désirs, naissent, dans bien des occasions, ces *vertus de tempérament*, vertus dont, pour le dire en passant, les possesseurs devraient moins s'enorgueillir¹.

Ensuite, il y a les personnes caractérisées par une excessive sensibilité aux impressions que reçoivent les organes. Ce sont le tempérament nerveux :

[...] rarement naturel ou primitif, mais le plus souvent acquis, et dépendant d'une vie sédentaire et trop inactive, de l'habitude du plaisir, de l'exaltation des idées, entretenue par la lecture des ouvrages d'imagination, etc. On reconnaît ce tempérament à la maigreur, au peu de volume des muscles, mous et comme atrophiés, à la vivacité des sensations, à la promptitude et à la variabilité des déterminations et des jugements. Les femmes vaporeuses, dont les volontés sont absolues, mais changeantes, la sensibilité exaltée, le présentent fréquemment avec tous ses caractères : assez souvent néanmoins elles ont un embonpoint médiocre, la prédominance extrême du système nerveux s'alliant à un développement modéré du système lymphatique. Les mouvements convulsifs ne sont point rares chez ces personnes [...]. Le tempérament nerveux, comme le mélancolique, est moins une constitution naturelle du corps que le premier degré d'une maladie. Ce tempérament, comme les affections vaporeuses auxquelles il dispose, ne s'est jamais offert qu'au milieu des sociétés parvenues à ce degré de la civilisation où l'homme est le plus loin possible de la nature. Les dames romaines ne devinrent sujettes aux maux de nerfs que par suite de ces mœurs dépravées qui signalèrent l'époque de la décadence de l'empire. Les vapeurs étaient extrêmement communes en France pendant le dix-huitième siècle, dans les temps qui précédèrent la révolution².

Nous avons analysé seulement quelques-uns des principaux représentants de la pensée de cette période en ce qui concerne l'évolution de la théorie des tempéraments. Ils nous ont paru les plus déterminants dans le cadre de notre étude. Nous nous intéresserons, maintenant, à deux autres érudits qui ont eu une importance capitale dans le développement de cette théorie : Lavater et Cabanis.

¹ *Ibid.*, p. 346.

² *Ivi.*

1.2.2 L'étude des tempéraments par la physiognomonie

La théorie des humeurs et celle conséquente des tempéraments semblent mettre en un rapport indissociable la physiologie et la physiognomonie : un rapport dans lequel on propose une contiguïté entre intérieur et extérieur où l'un devient le double spéculaire de l'autre. Comme le médecin physiologiste étudie la relation entre comportement et tempérament, le physiognomoniste, à travers l'étude des signes extérieurs, analyse les rapports entre les différentes structures. Il suppose l'« intérieur », c'est-à-dire la nature constitutionnelle du corps, il procède par analogie entre les structures et il en trouve la confirmation. De même, le physiologue suppose l'« extérieur », c'est-à-dire le type de comportement auquel à chaque fois le tempérament s'associe. Le « caractère extérieur » est utile à indiquer les propensions des individus, c'est pour cette raison que la physiognomonie, science dont le mouvement va de l'extérieur à l'intérieur, peut se révéler utile dans la sphère de la morale. En effet, par définition il s'agit d'un « art prétendu qui enseigne à connaître l'humeur, le tempérament et le caractère des hommes par les traits de leurs visages »¹, donc, la physiognomonie se base sur le jugement de la personnalité d'un individu par l'aspect de son corps, c'est-à-dire, son intérieur par son extérieur.

Les philosophes grecs étaient intéressés par la grande variété de visages humains et les caractères correspondants. Le visage est pour eux comme le miroir de l'âme. Nous avons des traces de ces principes dans le traité hippocratique *Epidémies*, où nous retrouvons deux sections où Hippocrate utilise les termes *φυσιογνωμονική*, physiognomonie et *φυσιογνωμονική* physiognomonique. Aristote aussi, dans *Premiers Analytiques*, s'occupe de la physiognomonie et il l'applique à sa théorie des signes. En fait, à un certain moment dans le cadre d'une discussion sur les signes, il écrit :

Il serait donc possible de connaître la nature intime des êtres, si l'on accorde que les qualités naturelles modifient le corps et l'âme à la fois. [...] si, enfin, nous pouvions arriver à connaître la qualité et son Signe propre dans tous les genres d'êtres, nous serions alors capables de connaître la nature de ces êtres. En effet, si telle qualité est particulière à une certaine classe d'êtres, comme le

¹ JACOURT Louis de, « Physionomie », in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres*, mis en ordre et publié par M. Diderot, de l'Académie Royales des Sciences et des Belles-Lettres de Prusse, et quant à la partie mathématique par M. d'Alembert de l'Académie Royal des Sciences de Paris, de celle de Prusse, et de la Société Royale de Londres, Paris, Le Breton Durand, 1751, t. XII, p. 538. Nous avons transcrit en orthographe moderne.

courage au lion, il faut nécessairement que cette qualité se révèle par quelque Signe ; car on a supposé que l'âme et le corps sont affectés l'un avec l'autre¹.

En outre, il semble être le premier à utiliser le terme *φυσιογνωμονία*² pour désigner la discipline pseudo-scientifique qui déduit le caractère des individus par leur aspect corporel et en particulier par les traits du visage. Son traité *Physiognomonique*³ renferme une vraie science de la forme humaine, à travers la comparaison entre les hommes et les animaux et leur comportement à travers la séparation entre le monde animal en masculin et féminin. Par ailleurs, les Grecs avaient fait de cette pseudoscience une *technè* et le physiognomoniste est celui qui comprend la pensée grâce à la conformation physique : des yeux, du front et du nez et il déduit les éléments pour comprendre l'essence morale de la personne.

Philosophes et artistes de la Renaissance ont été intéressés à leur tour par cette discipline, entre autres Leonard de Vinci et Michel-Ange. Léonard écrit dans son *Trattato sulla pittura*: «Farai le figure in tale atto, il quale sia sufficiente a dimostrare quello che la figura ha nell'animo; altrimenti la tua arte non sarà laudabile⁴». Ensuite, en 1586 Giambattista della Porta publie un ouvrage de quatre livres, *De humana physiognomonia*, où il analyse les particularités individuelles de l'âme humaine et leurs tempéraments à travers l'analogie des traits somatiques des individus et les caractéristiques des animaux évoqués par ressemblance aux visages humains. Au XVIII^e siècle cet ouvrage inspirera Johann Kaspar Lavater, philosophe et théologien suisse qui remet en vogue cette discipline avec la publication de son œuvre *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*⁵. Cet ouvrage a été amplement critiqué et pourtant il a le mérite d'avoir fait connaître la physiognomonie à un large public, avec un essor considérable au cours du XIX^e siècle.

Dans son œuvre Lavater décrit différents portraits d'hommes et de femmes de haute naissance et en analysant leurs traits en déduit leurs caractères, leurs penchants moraux et les défauts de leur âme. Bien évidemment, il ne peut pas omettre l'étude de la somatique humaine par rapport à la théorie des quatre tempéraments. Il analyse quatre portraits pour expliquer comment les tempéraments, que les anciens ont découverts en étudiant l'anatomie intérieure du corps humain, se reflètent parfaitement sur le visage.

¹ ARISTOTE, *Premiers Analytiques*, II, 27, 71.

² *Physis* signifie nature et *gnosis* connaissance.

³ Plus certainement fruit de son école ou de l'un de ses disciples.

⁴ DA VINCI Leonardo, *Trattato della pittura* (1550), a cura di A. Borzelli, Carrabba, Lanciano, 1947, p. 102.

⁵ Traduit en français : *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connaître l'homme et à le faire aimer*.

En partant du flegmatique, il décrit le visage comme constitué de parties « émoussées, charnues et arrondies ». L'œil montre « un peu trop colère ; et si les sourcils étaient placés plus haut et un peu moins fournis, ils n'en seraient que plus analogues au caractère. Cette physionomie n'est pas celle d'un esprit tout à fait grossier : [...] plutôt un certain enjouement et beaucoup de mémoire ». Ensuite, il présente « l'homme *colère* » qui se caractérise par la « pointe du nez plus aigüe et plus énergique, la narine plus large et marquant une respiration plus forte ». Lavater trouve que le portrait aurait dû montrer un regard « plus vif et plus animé », et un front avec plus de « nœuds ». Chez le colérique, en outre, « le globe de l'œil est à fleur de tête » et on y « aperçoit beaucoup de blanc au-dessous de la prunelle, et en même temps la paupière supérieure se retire, au point qu'elle disparaît presque entièrement, tant que l'œil reste ouvert ». Il précise que ces portraits ne se retrouvent pas précisément pareils sur tous les êtres colériques ou flegmatiques. L'homme « *sanguin* » apparaît avec un œil, un front et un nez qui ne sont pas « trop arqués, ni trop durs, ni trop rétrécis, ils ont de la mollesse, et cependant de la précision. La bouche aussi est sanguine, et décèle un penchant au plaisir.

Selon Lavater, c'est « [l]e profil du *mélancolique* » qui se trouve le plus proche de la réalité. Il a un « regard opiniâtrement baissé, ne se relèvera pas pour contempler et pour admirer les merveilles du firmament. Un point obscur l'attache à la terre et absorbe toutes ses pensées. La lèvre, le menton, les plis de la joue annoncent une âme sombre et chagrine, qui ne s'ouvre jamais à la joie ». Tout chez lui semble concourir à repousser la gaieté, même les « longs cheveux plats » qui ajoutent un air de tristesse sur sa figure¹.

Le philosophe suisse ne s'arrête pas à la simple analyse des quatre tempéraments de base, il étudie d'autres portraits où, à son avis, apparaît le mélange entre tempéraments différents. Il décrit quatre caricatures dont la première représente un être « flegmatique-colère », ici donc le tempérament qui prédomine est celui du flegmatique, mais celui-ci est accompagné par des traits du colérique : il s'agit d'« un spectateur oisif et indifférent. *Une seule idée ordinaire* l'occupe en entier, absorbe toutes ses facultés, remplit tout son cerveau. Borné à cet objet unique, son œil l'aperçoit et l'embrasse avec assez de justesse et de clarté, mais s'arrête pourtant toujours à sa superficie ». Le deuxième portrait est celui du sanguin-colérique qui « avec un tel sourcil un tel œil envisage les choses clairement et profondément. Le front est bâti pour loger un monde d'idées [...] : il y a de l'esprit et de l'enjouement dans la bouche ». La troisième caricature présente le visage d'un homme pour les trois-quarts flegmatique et sanguin-colère pour le reste. De ce type d'homme il dit seulement que « la bouche et le bas du

¹ Cf. LAVATER Johann Caspar, *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connaître l'homme et à le faire aimer*, La Haye, t. III, 1781-1803, pp. 93-94. Nous avons transcrit en orthographe moderne.

visage compensent, ou plutôt font disparaître le peu de bon sens que promettaient le front et le nez ». Le dernier profil fait ressortir un « caractère fée, terrestre, dur, insensible à la joie, et pourtant pas absolument mélancolique ». Ce sont les traits d'un homme qui « ne fait que douter et peser : il rejette tout ce qui est incertain [...] tout ce qui n'est pas prouvé jusqu'à la démonstration. À force de sagesse il risque à tout moment de devenir fou, et sa trop grande rigidité pourrait bien en faire un tyran »¹.

Cependant, Lavater tient à préciser qu'il est presque impossible de pouvoir classer certains hommes par rapport à un tempérament prédominant et, par ailleurs, il est extrêmement difficile chez les hommes de pouvoir changer le tempérament qui les détermine. En revanche, les femmes sont plus flexibles car elles « sont beaucoup plus délicates ; plus tendres, plus sensibles et plus passibles, plus faciles à former et à conduire, que le sexe masculin ». Cela est dû, selon Lavater, au fait que « leurs organes sont plus subtils, flexibles, faciles à émouvoir et à blesser, susceptibles en tous sens » ; le « tissu léger de leurs fibres et de leurs organes » rend leur caractère plus tendre et sensible. C'est pourquoi, elles sont plus dociles et faibles, « si promptes à céder à un sexe plus entreprenant et plus fort ». Toutefois, les femmes détiennent le pouvoir de séduire les hommes, « leurs charmes l'emportent sur la puissance ». Elles sont faites pour sentir et elles sont « irritables par constitution, peu accoutumées à penser, à raisonner et discerner, entraînées par le torrent du sentiment, elles deviennent aisément *fanatiques*, et rien ne peut les ramener ». Le philosophe étudie aussi leur penchant pour les sentiments les plus forts, comme l'amour et la haine, et il en déduit que « chez elles l'*amour* le plus ardent n'est pas à l'abri de l'inconstance. Leur *haine* au contraire et presque toujours implacable ». En effet, quand elles aiment, « elles s'oublient en préférence de l'objet aimé ». Leur tempérament est inconstant parce qu'« elles sont sujettes à tomber dans la plus profonde mélancolie », mais « leurs jouissances les ravissent en extase² ».

En définitive, ce sont les différentes parties du visage qui définissent par quel type de tempérament un individu est dominé : un type de front particulier, la forme de la bouche, la constitution de l'œil et l'expression qui en dérive de la forme des sourcils. La lecture physiognomonique de Lavater inclut toutes les caractéristiques d'un individu tant au niveau des organes internes que du caractère. Tout dans le corps humain concourt à révéler la personnalité.

¹ Cf. *Ibid.*, p. 97.

² Cf. *Ibid.*, t. IV, pp. 89-91.

1.2.3 Cabanis et les six tempéraments

Cabanis est l'un des principaux représentants du groupe des Idéologues, mais aussi le philosophe et physiologiste qui a voulu fonder une science morale aussi fiable que la science physique. Il part de l'analyse physiologique et il illustre les relations entre la morale et les variables physiques comme le sexe, l'âge et les tempéraments. Le recueil de mémoires de Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme et lettres sur les causes premières*, est à cet égard un ouvrage considérable, qui traite pour la première fois un sujet très vaste qui n'avait été abordé par ses prédécesseurs que par des biais ou en parties individuelles. Les premiers mémoires sont des considérations générales sur l'étude de l'homme et sur l'histoire de la physiologie des sensations. À partir du quatrième mémoire, l'auteur entre dans une description minutieuse des impressions internes, viscérales, et de leur influence psychologique. En particulier, c'est dans le sixième mémoire qu'il analyse l'influence des tempéraments sur la formation des idées et des affections morales. Il considère la théorie des tempéraments des anciens comme un guide dans la thérapeutique qu'il faut respecter. Toutefois, il propose non seulement la vision de ces tempéraments du côté diagnostique des maladies, mais aussi du point de vue des troubles dans l'ordre social. Le tempérament pose les limites par lesquelles on pourrait s'attendre à une amélioration morale et intellectuelle. En commençant par le tempérament sanguin, il propose alors une description très détaillée de chaque tempérament à partir des éléments physiologiques pour arriver aux principes comportementaux :

[...] un poumon plus volumineux produit, toutes choses égales d'ailleurs, une sanguification plus active ou plus complète [...] il imprime un mouvement plus rapide au sang. Pour sentir l'évidence de ce dernier effet, il suffit de se rappeler [...] que le cœur, soit pour volume, soit pour la force, est toujours en rapport avec les poumons. [...] toutes [ces] circonstances [...] réunies à des fibres médiocrement souples, à un tissu cellulaire médiocrement abreuvé de sucs [...], parce que une plus grande énergie dans la circulation tient tous les vaisseaux, porte partout une quantité suffisante d'humeurs, et que cette même énergie, jointe à la chaleur vitale plus grande, empêche qu'il ne s'y fasse des congestions lentes, et donne au solide plus de vie et de ton [...] nous aurons un tempérament caractérisé par la vivacité et la facilité des fonctions. [...] Exécuté par des muscles souples, par des fibres dociles, et qu'en même temps imprègne une vitalité considérable, une vitalité partout égale et constante, les mouvements acquerront la même facilité, la même promptitude qui se manifeste dans les impressions. L'aisance des fonctions donnera un grand sentiment de bien-être ; les idées seront agréables et brillantes, les affections bienveillantes et douces. Mais les habitudes

auront peu de fixité : il y aura quelque chose de léger et de mobile dans les affections de l'âme ; l'esprit manquera de profondeur et de force : en un mot, ce sera le tempérament sanguin [...]¹.

Ensuite, il explique que chez les individus avec un tempérament bilieux, malgré la largeur des poumons similaire à celle du sanguin, il ne faut pas prendre en considération l'ampleur de la poitrine chez ces individus, mais les viscères abdominaux et en particulier le foie et la production de bile. En fait, pour analyser cette catégorie il faut étudier surtout cette dernière :

Formée d'un sang qui est dépouillé de plus en plus dans son cours des parties purement lymphatiques et muqueuses, elle est surchargée de matières huileuses et grasses : et cependant ce sang rapporte [...] des impressions de vie multipliées de chacun des organes qu'il a parcourus. [...] aux yeux du physiologiste, c'est une humeur très-active, très-stimulante, agissant comme menstrue [*sic*] énergique sur les sucs alimentaires et sur les autres humeurs, imprimant aux solides des mouvements plus vifs et plus forts, augmentant d'une manière directe leur ton naturel. [...] Ordinairement les effets stimulants de la bile coïncident avec ceux de l'humeur séminale. [...] Si nous recherchons ce que doivent produire ces diverses circonstances physiologiques réunies, il est facile de voir que les sensations auront quelque chose de violent, les mouvements quelque chose de brusque et d'impétueux. [...] L'activité des organes de la génération augmente celle du foie ou de la bile ; l'activité de la bile accroît celle de tous les mouvements et en particulier la circulation ; la production plus considérable de la chaleur se rapporte à une circulation plus forte ou plus accélérée [...]. Puisque les membranes sont sèches et tendues, et que l'activité des liqueurs bileuse et séminale augmente la sensibilité des extrémités nerveuses, les sensations, je le répète, seront donc extrêmement vives. [...] les impressions seront aussi rapides, aussi changeantes que dans le tempérament sanguin. Comme chacune aura un degré plus considérable de force, elle deviendra momentanément plus dominante encore. De là résultent des idées et des affections plus absolues, plus exclusives, et en même temps aussi plus inconstante. Cependant, les résistances qui se font sentir dans toutes les fonctions, le caractère âcre et ardent que les dispositions ou la quantité de la bile impriment à la chaleur du corps, l'extrême sensibilité de toutes les parties du système, donnent à l'individu un sentiment presque habituel d'inquiétude. Le bien-être facile du sanguin lui est entièrement inconnu. Ce n'est que dans les grands mouvements, dans les occasions qui emploient et captivent toutes ses forces, dans les actions qui lui en donnent la conscience pleine et entière, qu'il jouit agréablement et facilement de l'existence : il n'a, pour ainsi dire, de repos que dans l'excessive activité².

Les deux tempéraments, que nous venons de voir, se caractérisent par leur activité et leur vitalité. Par contre, il y en a d'autres qui se définissent par l'inertie, comme le tempérament qui

¹ CABANIS Pierre Jean-Georges, *Rapports du physique et du moral de l'homme et lettres sur les causes premières*, in *Œuvres Complètes de Cabanis Pierre Jean-Georges*, Paris, Bossange Frères, 1823-1825, t. III, pp. 398-400.

² *Ibid.*, pp. 402-406.

se désigne sous le nom de pituiteux ou flegmatique. À propos de ces types d'individus, Cabanis explique que :

Il suffira d'observer que chez certains individus, 1° les fibres sont originairement plus molles ; 2° que chez ces mêmes individus, les organes de la génération et le foie manquent souvent d'énergie [...] Nous pourrions établir aussi que, dans ces cas, le système nerveux n'a reçu lui-même originairement qu'une somme plus faible d'activité, c'est-à-dire que les sources de la vie y sont réellement moins abondantes. [...] la circulation sera plus lente et la chaleur plus faible. Il s'ensuit que les résorptions se feront mal, et par conséquent les sucs muqueux s'accumuleront ; que les coctions assimilatoires seront incomplètes, et par conséquent l'abondance des sucs muqueux ira toujours en croissant. Ces sucs, épanchés de toutes parts, gêneront et affaibliront de plus en plus les vaisseaux ; ils engorgeront les poumons ; ils dégraderont immédiatement dans leur source la sanguification et la production de la chaleur. Mais leurs effets ne s'arrêtent pas là : bientôt ils émoussent la sensibilité des extrémités nerveuses, ils assoupissent le système cérébral lui-même [...]. Les sensations ont peu de vivacité : de là résultent des mouvements faibles et lents ; de là résulte encore une tendance générale de toutes les habitudes vers le repos. Comme les fonctions vitales n'éprouvent pas de grandes résistances à cause de la souplesse et de la flexibilité des parties, le flegmatique ne connaît point cette inquiétude particulière au bilieux ; son état habituel est un bien-être doux et tranquille. Comme les organes n'éprouvent chez lui que de faibles irritations, et comme les impressions reçues par les extrémités nerveuses se propagent avec lenteur, il n'a ni la vivacité, ni la gaieté brillante, ni le caractère changeant du sanguin. Les fonctions et tous les mouvements quelconques se font pour lui d'une manière traînante ; sa vie a quelque chose de médiocre et de borné. En un mot, le pituiteux, pense, agit lentement et peu¹.

L'autre tempérament qui se caractérise par une apparente inertie est le mélancolique. Il suffit de changer quelques éléments du caractère du bilieux, comme par exemple les poumons qui sont plus petits, pour produire ce nouveau caractère où :

Les extrémités nerveuses sont douées d'une sensibilité vive, les muscles sont très-vigoureux ; la vie s'exerce avec une énergie constante, mais elle s'exerce avec embarras, avec une sorte d'hésitation. Une chaleur active et pénétrante n'épanouit pas ces extrémités, d'ailleurs si sensibles ; elle n'assouplit pas ces fibres desséchées ; elle ne donne point au cerveau ce mouvement et cette conscience de force dont l'effet moral semble lui-même si nécessaire pour venir à bout de tant d'obstacles. [...] L'embarras de la circulation dans tout le système de la veine porte, accru par les spasmes diaphragmatiques et hypocondriaques, rend suffisamment raison des lenteurs qu'éprouve la circulation générale, de la difficulté de tous les mouvements, du sentiment de gêne et de malaise qui les accompagne, de ce défaut de confiance dans les forces (qui sont pourtant alors très-

¹ *Ibid.*, pp. 408-411.

considérables) [...]. Chez le bilieux toutes les impulsions sont promptes, toutes les déterminations directes, chez le mélancolique des mouvements gênés produisent des déterminations pleines d'hésitation et de réserve ; les sentiments sont réfléchis, les volontés ne semblent aller à leur but que par des détours. Ainsi les appétits ou les désirs du mélancolique prendront plutôt le caractère de la passion que celui du besoin ; souvent même le but véritable semblera totalement perdu de vue ; l'impulsion sera donnée avec force pour un objet, elle se dirigera vers un objet tout différent. C'est, ainsi, par exemple, que l'amour, qui est toujours une affaire sérieuse pour le mélancolique, peut prendre chez lui mille formes diverses qui le dénaturent et devenir entièrement méconnaissable pour des yeux qui ne sont pas familiarisés à le suivre dans ses métamorphoses. Cependant le regard observateur sait le reconnaître partout : il le reconnaît dans l'austérité d'une morale excessive, dans les extases de la superstition [...] ; il le retrouve dans les idées et les penchants qui paraissent les plus étrangers à ses impulsions primitives ; il le signale jusque dans les privations superstitieuses ou sentimentales qu'il s'impose lui-même. Chez le mélancolique, c'est l'humeur séminale elle seule qui communique une âme nouvelle aux impressions, aux déterminations, aux mouvements ; c'est elle qui crée, dans le sein de l'organe cérébral, ces forces étonnantes, trop souvent employées à poursuivre des fantômes, à systématiser des visions¹.

Cabanis ne s'arrête pas à l'analyse des quatre tempéraments comme les anciens les ont transmis, il étudie d'autres facteurs qui influencent le caractère de l'homme. Si les quatre tempéraments anciens se déterminent par la prédominance de certains organes qui produisent certaines humeurs, selon Cabanis, il faut aussi considérer le comportement du système musculaire et du système nerveux. En fait, il y a des êtres humains chez lesquels le système musculaire est prépondérant sur le système nerveux, ou vice versa. L'homme caractérisé par le tempérament musculaire ne vit que pour l'exercice et la conscience de sa force physique, sans aucun autre intérêt et aucune sensibilité. L'homme nerveux, en revanche, est sensible et ses impressions sont très profondes. En ce qui concerne le tempérament nerveux, Cabanis démontre que :

La prédominance du système nerveux paraît dépendre quelquefois de la plus grande quantité de pulpe cérébrale ; mais il est très-certain que souvent elle ne dépend pas de cette circonstance. Un cerveau plus volumineux, une moelle épinière plus renflée, des troncs de nerfs d'un plus gros calibre, se rencontrent en effet dans certains sujets chez lesquels la vivacité des sensations est supérieure à la force des mouvements. Mais cet empire de la sensibilité est fréquemment caché dans les secrets de l'organisation cérébrale : il peut tenir à la nature ou à la quantité des fluides qui s'y rendent ou qui s'y produisent, à des rapports encore ignorés de l'organe sensible avec d'autres parties du corps. [...] L'action musculaire est plus faible, les fonctions qui demandent un grand concours de mouvements languissent. En même temps, on observe que les impressions se multiplient, que

¹ *Ibid.*, pp. 412-415.

l'attention devient plus soutenue, que toutes les opérations qui dépendent directement du cerveau, ou qui supposent une vive sympathie de quelque autre organe avec lui, acquièrent une énergie singulière. Cependant, les fonctions particulièrement débilitées en altèrent d'autres de proche en proche. La vie ne se balance plus d'une manière convenable dans les diverses parties ; elle ne s'y répand plus avec égalité ; elle se concentra dans quelques points plus sensibles : et lorsque ce défaut d'équilibre passe certaines limites, il entraîne à sa suite des maladies qui, non-seulement achèvent d'altérer les organes affaiblis, mais qui troublent et dénaturent la sensibilité elle-même.

Cet état se remarque particulièrement dans les individus qui montrent une aptitude précoce aux travaux de l'esprit, aux sciences et aux arts¹.

Pourtant, ce tempérament a deux manières différentes de se manifester : l'une se définit par « des déterminations profondes et persistantes » ; l'autre par « des déterminations légères et fugitives ». La première se retrouve chez les hommes et la deuxième est l'exclusivité des femmes. En effet, la nature des hommes est plus propice à avoir « des élans durables, un enthousiasme habituel, des volontés passionnées ». Celle des femmes, par contre, se caractérise par « des impulsions multipliées qui se succèdent sans relâche et se détruisent mutuellement ; des idées et des affections passagères qui se poussent et s'effacent [...] »². Si chez ce type d'individus prévalent les impressions, pour d'autres elles sont presque inexistantes, comme chez les athlètes où le tempérament musculaire prédomine. Il s'agit d'hommes robustes, dont les muscles sont plus forts et volumineux, habitués à faire de grands mouvements et de tout avoir en se battant. D'ailleurs, ils sont :

Entraînés dans une action violente et continuelle, qui presque toujours devance la réflexion et qui souvent la rend impossible, [ils] obéiss[ent] alors à des impulsions dépourvues quelquefois même des lumières de l'instinct. Enfin, ce mouvement excessif et continu, qui [...] peut seul faire sentir l'existence, devient alors de plus en plus nécessaire, comme l'abus des liqueurs fortes, quand on a pris l'habitude de ces sensations vives et factices qu'elles procurent. [...] Or, cet homme [...] ne sent, pour ainsi dire, que lorsqu'il se meut. Sa sensibilité hors de là est extrêmement obscure, incertaine languissante. Privé, en grande partie, de cette source féconde des idées et des affections, il n'existe nécessairement que dans quelques vues bornées et dans ses volontés brutales³.

Donc, Cabanis admet la présence non seulement des quatre tempéraments « principaux ou simples », mais il en ajoute deux qui se détachent de l'influence des humeurs, car il faut prendre en considération aussi les systèmes dont l'homme est constitué : le nerveux et le musculaire.

¹ *Ibid.*, pp. 418-419.

² *Ivi.*

³ *Ibid.*, pp. 423-424.

Étant donné que nul type de tempérament n'existe en soi-même, mais qu'il se mélange avec les autres, l'homme doté du tempérament parfait serait celui qui a en soi un équilibre parfait des systèmes, des forces sensibles et motrices, sans la prédominance d'aucun organe.

En somme, l'étude de Cabanis vise à faire un peu de lumière sur cet argument en reprenant les bases de la médecine hippocratique et en la complétant. C'est pour cette raison que les physiologues postérieurs et d'autres érudits, ont suivi ses notions.

1.2.4 Stendhal héritier de Cabanis

« En février 1815, I'm working to the temp[éraments]¹ », ainsi Stendhal annonce, en marge d'un Molière de l'édition Petitot, le travail qui précède de deux ans la publication de l'ouvrage où il analyse la théorie tempéramentale, *Histoire de la peinture en Italie*. D'ailleurs, Henri Martineau souligne l'importance que Stendhal accorde tout au long de sa vie à la question des tempéraments. En effet, Stendhal veut étudier l'homme en tant qu'être moral capable d'éprouver des passions et l'étude des tempéraments lui donne un moyen supplémentaire pour mieux l'analyser.

Ce sont, probablement, la lecture des Idéologues qui donne à Henry Beyle le désir d'approfondir ses recherches. Parmi ces philosophes « [...] Helvétius l'a mieux engagé à étudier les passions », désormais « le terme de *philosophie* ne désigne plus pour lui que la connaissance de l'homme et des passions² » et celles-ci naissent et se manifestent de manière différente dans chaque individu par rapport au tempérament qui le domine. Comme nous lisons dans son *Journal* : « Les passions font faire des actions presque entièrement différentes suivant qu'elles se nichent dans des *tempéraments* ou des caractères ou *ensembles d'habitudes*, différents³ ».

Stendhal, dans son traité de l'*Histoire de la peinture en Italie*, fait un classement de ces tempéraments et, en suivant l'exemple de Lavater, il invite les peintres à connaître la physiognomonie et à se fier à l'étude des tempéraments. En effet, selon Victor del Litto, Henri Beyle a dû feuilleter le lourd traité *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connaître l'homme et à le faire aimer* vers 1804, et ses théories l'ont certainement séduit⁴. C'est ainsi que le jeune grenoblois se trouve en accord avec le philosophe suisse en ce qui concerne

¹ *MIM*, p. 214.

² DEL LITTO Victor, *La vie intellectuelle de Stendhal : genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*, réimpression de l'édition, Paris, Puf, 1962, Slatkine Reprints, 1977, pp. 44-45.

³ *Journal*, 12 juin 1810, p. 676.

⁴ Voir DEL LITTO Victor, *La vie intellectuelle de Stendhal...*, *op. cit.*, p. 124.

l'importance de la physiognomonie pour les artistes et en particulier les peintres. D'ailleurs, il cite ce dernier en regrettant de ne pas avoir placé une copie de sa caricature des quatre tempéraments dans son X^e chapitre de *De l'amour*¹. Cependant, il ne se limite pas à cette seule reconnaissance, parmi d'autres exemples, dans *Consultation en faveur de la Duchesse B[erutti] pour Banti*, nous retrouvons une application bien évidente de la physiognomonie de Lavater. En lisant le passage qui présente le portrait de la duchesse, nous pourrions le croire issu de l'un des fragments du philosophe suisse : « c'est une femme de 27 ans, assez d'embonpoint, cheveux châtain foncé, sourcils noirs et très fournis, œil petit et assez ardent, aimant beaucoup le mouvement. Tout annonce un tempérament ardent [...]. Ses traits annoncent de la force, de la rondeur et de la gaité dans le caractère² ». Son journal est parsemé d'observations à caractère physiognomonique. Il fournit, même la description de caractère d'individus qu'il rencontre pour la première fois : « À gauche autre scène : l'honnête Barrois, libraire, abordé par un homme qui avait la physionomie du plus bête, bas, fripon, cupide négociant qu'on puisse voir. Tout chez lui annonçait ce caractère, ce qu'il disait était parfaitement d'accord avec sa physionomie³ ».

Toutefois, Stendhal ne se base pas seulement sur les théories de Lavater, il connaît bien Cabanis qui l'aide à rajeunir la vision du physiognomoniste. L'Idéologue en effet lui offre, comme M. Crouzet le remarque, « une grille de déchiffrement du phénomène humain »⁴. Romain Colomb décrit dans sa *Notice sur la vie et les œuvres de M. Beyle*, le moment exact auquel Stendhal aurait formulé les premières idées sur les tempéraments en rapport avec les études de Cabanis :

Au milieu de toutes les préoccupations dont son esprit fut assailli pendant cette déplorable guerre⁵, il s'attacha à l'examen physiologique de ces masses d'hommes, appartenant à tant de nations, et

¹ Voir *HPI*, note ***, p. 264.

² *MIM*, pp.59-60.

³ *Journal*, 8 [messidor – 27 juin] 1804, p. 108. Parmi d'autres exemples : « [...] je la trouve [Mlle Duchesnois] d'un naturel charmant et bien moins laide que je me l'étais figurée. Elle a la figure par masses, chose très propre à la peinture des passions », 4 [floréal – 24 avril] 1804, p. 87 ; « adèle me paraissait superbe. Je suis d'autant mieux disposé à lui faire la cour que je ne sens rien du tout pour elle, elle manque de physionomie », 15 [messidor – 4 juillet] 1804, p. 110 ; « A[dèle] a quelques moments de physionomie », Mardi [20 messidor – 17 juillet] ; « George n'est pas très jolie ; elle a une de ces figures sèches, absolument sans physionomie, rien de suave, rien qui marque une âme », 30 messidor, Jeudi [19 juillet], p.120. Dans ces cas spécifiques, Stendhal semble utiliser le terme « physionomie » comme synonyme de « caractère » en accord syntonie avec les principes de la physiognomonie. Les exemples choisis sont les plus remarquables, signe que l'auteur pendant cette période d'avril à juillet 1804 a dû s'intéresser à cette discipline.

⁴ CROUZET Michel, *Raison et déraison chez Stendhal : de l'idéologie à l'esthétique*, Lille, Atelier national repro. th. Université Lille 3, 1984, t. II, p. 655.

⁵ Il s'agit de la campagne de Russie, pour laquelle Beyle obtint la permission de la faire avec beaucoup de difficultés de la part de M. Champagny, intendant de la maison de l'empereur. Voir COLOMB Romain, *Mon cousin Stendhal. Notice sur la vie et les œuvres de M. Beyle*, préface et notes par Victor del Litto, Genève, Slatkine Reprints, 1997, p. 48.

formant la grande armée. Aidé dans ses observations par le livre de Cabanis, il essayait l'application de ses doctrines sur les tempéraments, au fur et à mesure que cette multitude passait sous ses yeux. C'est sur les bords du Niémen que l'auteur de l'*Histoire de la peinture en Italie* réunit les premières idées du chapitre sur les tempéraments qu'il y a inséré ; c'est aussi là qu'il reconnut que le tempérament sanguin était celui le plus dominant chez les Français¹.

Ce point est d'ailleurs évoqué par Stendhal lui-même dans son *Histoire de la peinture en Italie* quand il présente le tempérament sanguin :

Ce tempérament est évidemment plus commun en France. C'est la réflexion que je faisais sur les bords du Niémen, le 6 juin 1812², en voyant passer le fleuve à cette armée innombrable, composée de tant de nations [...]. J'avais encore un volume de Cabanis, et devinant ses idées à travers sa phrase, je cherchais des exemples dans les figures de tant de soldats qui passaient auprès de moi [...]³.

En effet, bien avant la publication de l'*Histoire de la peinture en Italie*, Stendhal écrit à sa sœur qu'il a résumé avec son ami Crozet la partie la plus « essentielle » du traité de Cabanis, celle sur les tempéraments⁴. Donc, si Lavater prend une part non négligeable à la formation des idées de notre auteur, c'est avec Cabanis qu'il affine ses connaissances. Le *Rapports du physique et du moral de l'homme* lui fait comprendre que dans l'étude de l'homme « la connaissance des formes extérieures est peu de chose. Les mouvements les plus importants, les opérations les plus délicates ont lieu dans son intérieur⁵ ». Ainsi, Monsieur Beyle s'inscrit dans le rang des philosophes qui suivent l'école de Condillac, Helvétius, Destutt de Tracy et Cabanis. En effet, selon l'analyse psychologique de Paul Bourget : « Il a subi jusque dans les moelles, l'influence du sensualisme idéologue [...]. Poussant ces premiers principes jusqu'à leur extrême conséquence, il considère que le tempérament et le milieu font tout l'homme [...]⁶ ». Au deuxième livre de *De l'amour*, il rapporte les tempéraments aux expressions de l'amour dans les différentes nations :

¹ *Ivi*.

² Cette date a été faussée par Stendhal lui-même, voir note 279 in *HPI*. Ce que Romain Colomb semble déclarer en tant que témoin n'est peut-être qu'une simple reprise de ce passage écrit par Stendhal et non un vrai témoignage des faits.

³ *HPI*, pp. 265-266.

⁴ Cf. *Corr.*, « Lettre à sa sœur Pauline, Paris le 7 février 1811 » et « Lettre à sa sœur Pauline, Paris le 13 avril 1810 », t. III, p. 306 et p. 232.

⁵ CABANIS Pierre Jean-Georges, *Rapports du physique et du moral de l'homme...*, *op. cit.*, p. 263.

⁶ BOURGET Paul, *Essais de psychologie contemporaine : études littéraires*, édition établie par André Guyaux, Paris, Gallimard, 1993, p. 282.

Tous les amours, toutes les imaginations, prennent dans les individus la couleur des six tempéraments :

Le sanguin, ou le Français, ou M. de Francueil [...] ;

Le bilieux, ou l'Espagnol, ou Lausun [...] ;

Le mélancolique, ou l'Allemand, ou le don Carlos de Schiller ;

Le flegmatique, ou le Hollandais ;

Le nerveux ou Voltaire ;

L'athlétique, ou Milon de Crotoné¹.

Toutefois, c'est dans *l'Histoire de la peinture en Italie* qu'il donnera une description plus détaillée. Dans l'exposition de ses idées sur le « beau idéal », Stendhal introduit la théorie selon laquelle la création artistique est influencée par les caractéristiques propres à chaque homme, celles-ci se développent à partir de la constitution de chaque individu qui change par rapport aux habitudes non seulement morales, mais aussi celles dues à l'alimentation et à l'endroit où il vit. Il n'est pas difficile de remarquer que Stendhal reprend sans rien ôter ni ajouter la théorie des tempéraments de Cabanis. Le résumé qu'il a fait avec Crozet se retrouve presque mot à mot dans le V^e livre de *l'Histoire* et comme Victor de Litto le souligne, celui-ci est librement extrait du traité *Rapports du physique et du moral de l'homme* de Cabanis.

Les tempéraments, dans *Histoire de la peinture en Italie*, sont étudiés dans le rapport entre l'homme et l'art pour comprendre, enfin, quel type d'homme est le plus apte au talent artistique. Il garde bien la distinction en six typologies de tempéraments : sanguin, bilieux, flegmatique, mélancolique, nerveux et athlétique.

Stendhal, comme Cabanis, commence par un résumé des caractéristiques physiques propres à chaque tempérament, desquelles découlent les caractères moraux pour, à la fin, les attribuer à une nation ou un type de personnage en particulier, comme il le fait brièvement dans la structure que nous venons d'exposer, de *De l'amour*.

En ce qui concerne le tempérament sanguin, nous l'avons déjà vu, Stendhal retrouve dans l'observation des soldats français certaines caractéristiques qui sont propres à ce tempérament. Il en décrit les spécificités physiques, d'abord extérieures et ensuite intérieures :

Une tête qui a des couleurs brillantes, assez d'embonpoint, et l'expression de la gaieté, une poitrine large, qui annonce, avec un grand poumon, un cœur plus énergique, et par conséquent une chaleur plus considérable et une circulation plus rapide et plus forte ; de là cette expression commune en parlant des héros : *un grand cœur*.

¹ DA, p. 145.

Dans le tissu cellulaire, des extrémités nerveuses bien épanouies [...] doivent recevoir des impressions vives, rapides, faciles. Des muscles souples, des fibres dociles, qu'imprègne une vitalité considérable, mais une vitalité partout égale et constante, doivent donner, à leur tour, des mouvements faciles et prompts, une aisance générale dans les fonctions.

Le tempérament sanguin est donc caractérisé au physique par la vivacité et la facilité des fonctions¹.

La conséquence en est que le caractère moral du sanguin fait preuve d'« un grand sentiment de bien-être, des idées agréables et brillantes, des affections bienveillantes et douces ; mais les habitudes auront peu de fixité ; il y aura quelque chose de léger et de mobile dans les affections de l'âme, l'esprit manquera de profondeur et de force »² ; en effet, ses passions sont vivaces mais inconstantes.

Classer le tempérament du bilieux semble être une tâche plus difficile pour notre auteur, « *Adgredior opus difficile*³ », puisque :

La bile est une des pièces les plus singulières de la machine humaine [...]. Aux yeux du physiologiste, c'est une humeur très active, très stimulante, agissant comme un levain énergétique, sur les sucs alimentaires et sur les autres humeurs, imprimant aux solides des mouvements plus vifs et plus forts ; elle augmente d'une manière directe leur *ton* naturel ; elle agit directement aussi sur le système nerveux, et par lui sur *les causes immédiates de la sensibilité*. Presque toujours les effets stimulants de la bile coïncident avec ceux de l'humeur séminale, et ces deux substances si puissantes sur le bonheur et la sensibilité humaines ont des degrés correspondants d'exaltation⁴.

Toutes ses composantes amènent l'individu bilieux à être sujet à :

Des sensations violentes, des mouvements brusques et impétueux, des impressions aussi rapides et aussi changeantes que chez le sanguin ; mais, comme chaque impression a un degré plus considérable de force, elle devient pour le moment plus dominante encore. La flamme qui dévore le bilieux produit des idées et des affections plus absolues, plus exclusives, plus inconstantes. Elle lui donne un sentiment presque habituel d'inquiétude. Le bien-être facile du sanguin lui est à jamais inconnu ; il ne peut goûter le repos que dans l'excessive activité. Ce n'est pas dans les grands mouvements, lorsque le danger ou la difficulté réclament toutes ses forces, lorsqu'à chaque instant il en a la conscience pleine et entière, que cet homme jouit de l'existence. Le bilieux est forcé aux grandes choses par son organisation physique⁵.

¹ *HPI*, p. 266.

² *Ibid.*, p. 267.

³ *Je commence un travail difficile*.

⁴ *Ibid.*, pp. 268-269.

⁵ *Ibid.*, p. 271.

C'est en Italie que, selon Stendhal, on retrouve le plus ce type de tempérament. En outre, parmi ces individus nous pouvons classer les hommes de guerre et les chasseurs, attendu qu'il s'agit de personnes qui aiment agir et que chez eux l'action est plus rapide que la pensée et qu'elle suit tout de suite la parole¹. Leur passion est moins subite mais plus tenace.

Ensuite, Stendhal affirme que le tempérament flegmatique est typique du peuple allemand, mais qu'il trouve sa meilleure expression dans le peuple hollandais. L'impression physique extérieure de ces peuples peut induire en erreur, car en voyant des grands hommes blonds avec une poitrine large on pourrait les croire pleins d'énergie, cependant :

Des organes de la génération et un foie qui manque d'énergie, un système nerveux moins actifs, une circulation plus lente et une chaleur plus faible, des fibres originaires molles, une sanguification entravée par l'abondance des sucres muqueux, telles sont les premières données du tempérament flegmatique. [...] tout est plus faible dans ce tempérament-ci [...]. Ces hommes ont souvent des muscles très gros ; mais ils sont moins velus, et la couleur de leurs cheveux est moins foncée. Les mouvements sont faibles et lents².

Cette constitution souple et flexible permet que :

[...] les fonctions vitales n'éprouvent pas de grandes résistances, le flegmatique ne connaît point cette inquiétude, mère des grandes choses, qui presse le bilieux, son état habituel est un bien-être doux et tranquille, sa vie a quelque chose de médiocre et de borné. [...] ils n'ont ni la vivacité, ni la gaieté brillante, ni le caractère changeant du sanguin ; c'est le tempérament de la constance. On voit d'ici sa douceur, sa lenteur, sa paresse, et tout le *terme* de son existence. Une médiocrité exempte de chagrins est son lot habituel³.

C'est pour ces raisons que chez les individus flegmatiques les passions sont très faibles. Un exemple concret nous en est donné dans *Le Rouge et le noir* où ce tempérament est attribué à la maréchale de Fervaques par le regard de Julien qui :

[...] trouvait dans les façons de la maréchale un exemple à peu près parfait de ce *calme patricien* qui respire une politesse exacte et encore plus l'impossibilité d'aucune vive émotion. L'imprévu dans les mouvements, le manque d'empire sur soi-même, eût scandalisé madame de Fervaques [...].

¹ Cf. *Ibid.*, p. 294

² *Ibid.*, pp. 273-274.

³ *Ibid.*, pp. 275-276.

Le moindre signe de sensibilité eût été à ses yeux comme une sorte d'*ivresse morale* dont il faut rougir [...]¹.

Par contre, ce sont les individus au tempérament mélancolique qui sont les plus sensibles, mais ils tendent à s'isoler car ils craignent le contact avec les autres. Cette sensibilité est due au fait que :

Les extrémités nerveuses ont une sensibilité vive, les muscles sont très vigoureux, la vie s'exerce avec une énergie constante ; mais elle s'exerce avec embarras, avec une sorte d'hésitation. Il y a de la difficulté dans les mouvements, et ils sont accompagnés d'un sentiment de gêne et de malaise. Il manque une chaleur active et pénétrante : le cerveau n'a point ce mouvement et cette *conscience de sa force*, dont l'effet moral est si nécessaire pour venir à bout de tant d'obstacles. Les forces sont très grandes mais elles sont ignorées. L'humeur séminale tyrannise le mélancolique ; c'est elle qui donne une physionomie nouvelle aux impressions, aux volontés, aux mouvements ; c'est elle qui crée dans le sein de l'organe cérébral ces forces étonnantes employées à poursuivre des fantômes, ou à réduire en système les visions les plus étranges².

Ces caractéristiques créent un caractère moral qui est gouverné par « des mouvements gênés, des déterminations pleines d'hésitation et de réserve ». Les sentiments du mélancolique « sont toujours réfléchis, ses volontés semblent n'aller au but que par des détours. [...] Souvent le but véritable semble totalement oublié. L'impulsion est donnée avec force pour un objet, et le mélancolique marche à un autre ; c'est qu'il se croit faible³ ».

Ce tempérament est celui de l'amour car « les âmes tendres et timides » sont « justement celles qui sont faites pour donner et sentir les délices de l'amour », mais malheureusement « l'excès de la pudeur et sa sévérité découragent d'aimer⁴ ». Pourtant, il est le plus constant dans les passions à cause de l'influence de l'imagination qui est toujours occupée par le même objet. Henri Beyle, lui-même se considère comme faisant partie de cette catégorie d'homme, et dira à ce propos : « J'ai le tempérament mélancolique de Cabanis⁵ ». Il

¹ RN, p. 536.

² HPI, pp. 280-281.

³ *Ibid.*, p. 281.

⁴ DA, p. 86.

⁵ VHB, p. 244. Voir aussi MIM, p. 395 : « D'un tempérament mélancolique, il fut gai à force d'esprit. Sérieux et froid au commencement d'une soirée dans une maison agréable, il se sentait mourir d'être obligé de sortir à deux heures du matin. D^{me}. Upon Dom[ini]que » ; *Journal*, pp. 807-808 : « J'ai donc passé *sans femmes* les deux ou trois ans où mon tempérament a été le plus vif. On n'a pas de souvenir des sensations pures (sans mélanges). Ce que je dis ici de mon tempérament est donc tiré du peu que je sais en histoire naturelle. On dit que de dix-neuf à vingt-deux ans nous jouissons d'une ardeur qui nous quitte bientôt après. Étant né en 1783, j'ai passé à Milan et en Lombardie mes dix-septième, dix-huitième et dix-neuvième années. J'étais dévoré de sensibilité, timide, fier et

semble donc se retrouver pleinement dans la description de ce caractère que le philosophe a faite avant lui et qu'il a reformulée en l'assignant aux hommes de talents. À plusieurs reprises, Stendhal relie le mélancolique à des activités d'excellence : « les artistes, les gens de lettres, les savants, remettent sans cesse la moindre démarche, sont presque toujours affectés de quelque engorgement hypocondriaque, et ont les apparences du mélancolique¹ ». À cet égard, un écho de la doctrine kantienne vient à l'esprit : « La véritable vertu fondée sur des principes, porte en soi quelque chose qui semble s'accorder avec le caractère *mélancolique* dans le sens adouci du mot² ».

Enfin, Stendhal n'oublie pas les deux tempéraments qui se caractérisent par la prédominance du système sensitif sur le système moteur comme pour les autres tempéraments. C'est l'emprise du cerveau sur la faiblesse des muscles. Stendhal, comme Cabanis, réserve en particulier aux femmes le caractère nerveux où la combinaison de l'esprit et de la faiblesse conduit à des impulsions multipliées qui se succèdent l'une après l'autre en se détruisant coup sur coup³. Cependant, certains hommes aussi peuvent être classés parmi les nerveux. Chez ceux-ci, en fait :

[...] l'action musculaire est plus faible, les fonctions qui demandent un grand concours de mouvement languissent. En même temps, les impressions se multiplient, l'attention devient plus forte, toutes les opérations qui dépendent directement du cerveau, ou qui supposent une vive sympathie du cerveau avec quelque autre organe, prennent une grande énergie⁴.

méconnu. [...] N'étant de rien à Milan chez M. et Mme P[etiet] et ayant déjà trop d'orgueil pour faire des avances, je passais mes journées dans un attendrissement extrême et plein de mélancolie. [...] Certainement, si j'eusse été aimé à Milan, mon caractère serait très différent. Je serais beaucoup plus homme à femmes, et je n'aurais pas ce culot de sensibilité *che può servirmi pell'arte* ».

¹ *Ibid.*, p. 294

² L'image du mélancolique de Stendhal embrasse celle de Kant : « Celui dont la sensibilité tourne au *mélancolique* n'est pas ainsi nommé parce qu'il se prive des joies de la vie et s'abandonne à une sombre tristesse, mais parce que ses sentiments le porteraient plutôt vers cet état que vers tout autre [...]. Il a surtout le *sentiment du sublime*. La beauté même, à laquelle il se montre très sensible, ne doit pas seulement le charmer, il faut qu'elle l'émeuve en lui inspirant de l'admiration. La jouissance des plaisirs est plus sérieuse en lui, mais elle n'est pas moins grande pour cela. [...] il est constant ; aussi subordonne-t-il ses sentiments à des principes ». KANT Emmanuel, *Critique du jugement suivie des Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, Librairie philosophique de Ladrangé, 1846, pp. 258-260.

³ Cf. *HPI*, pp. 284-287.

⁴ *Ibid.*, p. 287. Ici Stendhal transcrit le concept de Cabanis en changeant peu de mots, mais ce n'est pas la seule fois : « L'action musculaire est plus faible ; les fonctions qui demandent un grand concours de mouvement languissent. En même temps, on observe que les impressions se multiplient, que l'attention devient plus soutenue, que toutes les opérations qui dépendent directement du cerveau, ou qui supposent une vive sympathie de quelque autre organe avec lui, acquièrent une énergie singulière », CABANIS Pierre Jean-Georges, *Rapports du physique et du moral de l'homme...*, *op. cit.*, t. III, pp. 418-419.

Pour nous figurer le tempérament athlétique, Henry Beyle nous demande de nous rappeler des hommes les plus forts que nous avons connus. Ensuite, avec une double question rhétorique il nous fait réfléchir sur le fait que la force de ce genre d'homme est inéluctablement accompagnée par la lenteur morale et que de ces corps athlétiques il ne faut pas s'attendre à de grandes actions¹. Pour mieux expliquer ce tempérament, Stendhal reprend littéralement les notions de Cabanis :

Il en est de la force physique comme de la force morale, moins l'une et l'autre éprouvent de résistance de la part des objets, moins elles nous apprennent à les connaître. L'homme n'a presque toujours que des idées fausses de ceux sur lesquels il agit avec une puissance non contestée. [...] L'habitude de tout emporter de haute lutte, le besoin grossier d'exercer tous les jours des facultés mécaniques, nous rend plus capables d'attaquer que d'observer, de bouleverser avec violence que d'asservir peu à peu. Penser est un supplice. Entraîné dans une action violente et continuelle, qui presque toujours devance la réflexion et la rend impossible, l'homme obéit à des impulsions qui semblent quelquefois dépourvues même des lumières de l'instinct. Ce mouvement excessif, qui seul peut faire sentir l'existence à l'athlète, lui devient de plus en plus nécessaire, comme l'abus des liqueurs fortes à l'homme du peuple².

Chez Stendhal, l'idée que ce sont les tempéraments qui déterminent l'émergence des désirs et des passions est bien enracinée. Pour lui l'homme est un être de désir et l'on se rend compte de ce qu'il est par son amour ou par sa haine. C'est ce qu'un individu désire et sa poursuite pour l'obtenir qui manifeste soit l'amour, qui est attraction, soit haine qui est répulsion. La théorie des tempéraments, qui est censée classer les typologies d'hommes pour expliquer leurs comportements, s'avère pour Stendhal un moyen fondamental pour trouver la psychologie réelle de l'être humain et surtout son cœur. Cabanis, outre qu'il lui inspire une vision claire et systématique des tempéraments qui agissent en l'homme, lui apprend que « dans la vie individuelle et dans les sensations : il faut absolument, en général, que l'homme sente pour vivre. Sentir est donc son premier besoin³ ». Donc, ce ne sont pas seulement les humeurs qui meuvent l'homme, mais que les mobiles de « l'agir humain » sont indéniablement l'amour ou la haine. Pour Stendhal éprouver des sensations est fondamental et vital, car de celles-ci naissent les passions qui rendent l'homme meilleur.

¹ Cf. *HPI*, p. 289.

² *Ibid.*, pp.291-292.

³ CABANIS Pierre Jean-Georges, *Rapports du physique et du morale de l'homme...*, *op. cit.*, p. 293.

En bon lecteur de Destutt de Tracy, notre auteur dans son traité *De l'amour*, souligne l'importance du caractère dans les questions amoureuses, en particulier dans les mouvements primaires et physiques du sentiment. Comme nous pouvons le lire dans l'essai homonyme de son maître :

Ne voyons dans l'amour que ce qu'il est, la plus précieuse de nos affections [...]. Le besoin de la reproduction (p. 568) [...] est le plus violent de tous quand il se fait sentir dans toute sa force. [...] Les organes destinés à le satisfaire sont si éminemment sensibles et ont des rapports si nombreux avec tous les autres et notamment avec l'organe cérébral, que leur action absorbe toute la puissance sensitive de l'individu. Aussi leur plus ou moins d'énergie a la plus grande influence sur le caractère et sur le tempérament, et leurs lésions portent le trouble dans toute l'économie animale et jusque dans les fonctions intellectuelles. D'ailleurs tous nos autres besoins peuvent se faire sentir dans les différents états de notre être, en santé comme en maladie [...]. Celui de la reproduction au contraire ne nous saisit que quand toutes nos facultés ont le développement le plus heureux et dans les instants de notre plus grande vigueur. Il nous en donne la conscience ; il l'exalte encore. C'est pour cela que ceux chez qui il est le plus fréquent et le plus dominant sont en général prompts et déterminés [...]. Nous ne devons donc pas être surpris de toute l'énergie d'un tel besoin, et qu'il soit plutôt une fureur qu'un désir. Cependant ce désir si véhément n'est point encore l'amour ; il n'en est qu'une partie et pour ainsi dire la base. L'amour n'est pas seulement un besoin physique. C'est une passion, un sentiment, un attachement d'individu à individu¹.

D'ailleurs, les passions se manifestent sous des formes différentes comme il le spécifie dans une note du 13 août 1811 :

La même passion, aux yeux de Dieu, s'il existait, est peut-être différente dans chaque individu ; tout ce que nous pouvons faire, c'est de les voir différentes dans les tempéraments différents. Voir la description que nous avons faite en suivant la plupart des idées de Cabanis. [...] Il paraît que certaines passions ne peuvent pas prendre et pousser dans certains tempéraments ; on se figurerait difficilement l'avarice passion dominante d'un sanguin².

Stendhal présume que c'est l'italien qui représente le plus cette catégorie d'homme conduit par ses pulsions et la fureur du désir, qui unies à la sensibilité, font éprouver des sentiments forts et véritables. Dans la *Vie de Haydn* il nous montre clairement ce type de caractère :

¹ DESTUTT DE TRACY Antoine-Louis.-Claude, « De l'amour », in *Éléments d'Idéologie*, Paris, P. Didot l'ainé, Courcier, partie IV-V, 1800-1815, pp. 569-570. Nous avons transcrit en orthographe moderne.

²ML, t.2, p. 176.

La conduite des Italiens, presque toujours fondée sur ce que sent leur âme, explique bien leur amour pour la musique, qui, en nous donnant des regrets, soulage la mélancolie, et qu'un homme vif et sanguin, comme sont les trois quarts des Français, ne peut aimer de passion, puisqu'elle ne le soulage de rien, et ne lui donne habituellement aucune jouissance vive¹.

Toutefois, les études effectuées de manière théorique ne lui suffisent pas pour vérifier ses analyses, il a besoin d'aller sur le terrain. Stendhal a besoin de preuves concrètes. C'est pourquoi, lors de son séjour en Italie, le 31 août il déclare dans son Journal : « Le but de mon voyage [...] est uniquement de connaître les hommes² ». Par ailleurs, selon James G. Shields, c'est à partir de son second séjour que :

[...] l'Italie deviendra pour Stendhal le dépositaire d'un tempérament bien défini, tempérament auquel il reconnaîtra la plus haute valeur énergétique et qu'il ne manquera pas de deviner en lui-même. Car on ne doit pas s'étonner que cette analyse prétendument objective du caractère italien revête bientôt l'aspect d'une auto-analyse, tant est courte la distance pour Stendhal entre la connaissance de l'homme et la connaissance du moi³.

En effet, toutes ses analyses lui permettent de considérer le caractère des italiens comme bilieux, passionné et mélancolique, des traits, nous l'avons vu, qu'il reconnaît en lui-même, et qui donc lui permettent de reconstruire son aspiration d'avoir une descendance italienne.

Cet excursus médical, historique, philosophique et littéraire des théories des humeurs et des tempéraments, loin d'être exhaustif, nous a permis néanmoins d'en comprendre l'évolution et sa réception jusqu'au début du XIX^e siècle. Nous avons pu commencer à pénétrer et à décoder l'agir humain, selon une vision, qu'à l'époque de Stendhal et Mérimée, était au cœur de la pensée philosophique pour ce qui concerne l'observation de la nature humaine.

Cependant, l'étude sur les tempéraments n'est pas le seul domaine que Stendhal sonde pour comprendre le caractère des hommes dans son exhaustivité. Il faut aussi parcourir un autre sujet d'étude très lié à celui que nous venons de voir pour avoir une vision globale de l'analyse humaine stendhalienne, car l'étude du comportement humain à travers ces principes n'est pas complète. Les théories, que nous venons d'analyser, se concentrent sur l'examen des conditions internes qui déterminent les instincts de l'homme, il est nécessaire maintenant de prendre en

¹ VdH, p. 57.

² Jour., p. 787.

³ SHIELDS James G., « Stendhal et Cabanis : le mythe italien à travers le prisme de la physiologie », in *Stendhal, Paris et le mirage italien*, Actes du colloque, 21-22 mars 1992, organisé pour le 150^e anniversaire de la mort de Stendhal par la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, l'Association des Amis de Stendhal, Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1992, p. 127.

considération un autre facteur pour avoir une image complète des études sur l'homme : l'observation des conditions externes qui modèlent la nature humaine. Nous analyserons donc, la théorie des climats qui considère l'environnement et le climat comme agents extérieurs qui, en agissant sur l'être humain le distinguent de ses semblables.

CHAPITRE 2

La théorie des climats

Si les théories abordées dans le chapitre précédent se consacrent à l'étude de la nature de l'homme en tant qu'individu ; la théorie des climats, en revanche, insère l'homme dans un environnement et étudie des comportements qui sont la conséquence du mode de vie acquis dans cet environnement spécifique et qui, en règle générale, sont similaires pour tous les hommes habitant ce même endroit. L'une des raisons pour laquelle la théorie des climats est en stricte relation avec la théorie des tempéraments est due au fait que l'influence de facteurs extérieurs sur le caractère de l'homme affecte tout d'abord son corps. Le climat imprime sa marque sur le caractère, les dispositions et les mœurs de chaque peuple en agissant sur sa nature.

Selon cette théorie, la latitude à laquelle vivent les hommes serait à l'origine de la différence entre eux. L'explication des caractéristiques de l'homme par l'influence du climat implique aussi que les facteurs culturels, comme l'économie, l'histoire, la religion et la politique, sont la raison pour laquelle la supériorité de certaines nations s'impose sur d'autres. Par conséquent, les sociétés humaines dépendent des conditions climatiques. En effet, l'expression « théorie des climats » est utilisée pour désigner une doctrine qui explique les différences existantes entre les hommes, en instaurant une dichotomie qui voit s'opposer : les Européens et les Asiatiques, les hommes du Nord et les hommes du Sud, les habitants des montagnes et les habitants des plaines, comme conséquence des différences climatiques de ces différentes régions. Le classement et l'étude des différences se font par opposition. Un mécanisme de division dichotomique s'instaure entre les qualités élémentaires : chaud et froid, humide et sec, comme nous avons vu aussi pour les humeurs. Nous remarquons, donc, aussi le strict lien entre les théories abordées au chapitre précédent.

À partir de l'antiquité jusqu'au XIX^e siècle ce thème a été débattu à plusieurs reprises et reproposé presque toujours de la même façon : l'orientation générale et le résultat final sont, malgré le changement des courants de pensée dans les diverses périodes de l'histoire de la culture, presque toujours les mêmes. En effet, jusqu'au début du XIX^e siècle, les historiens et les philosophes ont toujours prétendu pouvoir attribuer à l'influence des climats le caractère, les habitudes et les vertus morales des peuples et par conséquent les institutions politiques et les structures sociales. La théorie donc se répand avec peu de variations, certaines idées de base et certains préjugés sont restés identiques pendant une période de temps très longue¹.

C'est en relation au climat que les sociétés occidentales, surtout entre le XVII^e et le XIX^e siècles, ont pensé leur rapport avec l'environnement et expliqué les différences entre les

¹Cf. PINNA Mario, *La teoria dei climi : Una falsa dottrina che non muta da Ippocrate a Hegel*, Roma, Società geografica italiana, 1988, pp. 10-12.

nations, comme une responsabilité de celui-ci dans les transformations de la nature, des hommes et des modes de vie en changeant de latitude.

À ce propos, nous verrons comment chez les penseurs occidentaux cette idée d'influence des éléments climatiques se perpétue pendant des millénaires, en étudiant ses origines depuis l'Antiquité, en particulier chez Aristote et Hippocrate dans le monde grec et chez Vitruve dans le monde latin. Puis, nous tâcherons de comprendre comment la théorie des climats est reprise et employée à partir de la Renaissance jusqu'à sa plus complète expression dans *L'Esprit des lois* de Montesquieu au XVIII^e siècle. Enfin, nous retracerons sa présence chez les penseurs et les auteurs du début du XIX^e siècle et sa reprise par la littérature.

2.1 ANTIQUITÉ

2.1.1 La tradition grecque : Hippocrate et Aristote

Nous avons vu dans le chapitre précédent que l'un des premiers à étudier la nature de l'homme dans sa constitution physique et physiologique est Hippocrate. Le médecin grec est, en outre, le premier observateur des comportements de l'homme en rapport à l'influence de l'endroit où il habite. C'est précisément dans le traité *Airs, eaux, lieux*¹ qu'il se consacre à cette étude, en observant : l'exposition aux vents et au soleil, les propriétés des eaux et les maladies qui prédominent dans les différentes saisons.

Le sujet qui nous intéresse pour notre analyse est celui où l'auteur compare l'Europe et l'Asie et relie les différences physiques et morales des individus aux différences du sol et du climat². En effet, dans ce traité l'auteur découvre, en étudiant l'influence que l'environnement, c'est-à-dire, le terrain, le vent et les conditions de l'eau ont sur la santé de l'homme, que ces éléments et en particulier le climat ont un rôle très important sur les conditions de l'organisme humain et à travers celui-ci sur les caractères moraux et intellectuels des divers groupes humains.

Selon Hippocrate, l'Asie³ diffère considérablement de l'Europe non seulement au niveau de la production agricole, mais aussi en ce que les habitants n'ont pas les mêmes

¹ Ce traité a été pendant très longtemps attribué à Hippocrate, mais, en réalité, nous ne sommes pas certains qu'il en soit l'auteur.

² Cf., HIPPOCRATE, *Traité des airs, des eaux, des lieux*, in *Œuvres complètes...*, *op. cit.*, tome II, p. 1 et 13.

³ À l'époque d'Hippocrate elle correspond à l'Anatolie ou Asie Mineure.

caractéristiques. Il s'avère quasi impossible de trouver des points en commun entre les uns et les autres :

Tout ce qui vient d'Asie est beaucoup plus beau et plus grand, le climat y est meilleur, et les peuples y ont un caractère plus doux et docile. La cause en est dans le juste équilibre des saisons ; située entre les deux levers du soleil, l'Asie est à la fois exposée à l'orient et éloignée du froid. [...] un climat où rien ne prédomine avec excès, et où tout se balance exactement¹. L'Asie, non plus, n'est partout la même ; mais, dans les portions placées à égale distance du froid et du chaud [...] les hommes y ont de l'embonpoint, ils se distinguent par la beauté de leurs formes, par leur taille avantageuse, et diffèrent très peu entr'eux par leur apparence et par leur stature. [...] Mais ni le courage viril, ni la patience dans les fatigues, ni la constance dans le travail, ni l'énergie morale ne pourraient se développer chez des hommes pareils, quelle que soit leur race indigène ou étrangère, et nécessairement le plaisir l'emporte sur tout le reste. [...] Voilà, ce me semble, ce qu'il en est des Égyptiens et des Libyens².

Ensuite, il explique que des différences peuvent exister y compris entre certains peuples asiatiques parce qu'ils vivent dans des endroits présentant des caractéristiques particulières, comme des montagnes ou des marais ; ici la différence des saisons peut influencer sur la formation et la constitution de l'homme. Cependant, la distinction la plus importante est à voir dans les qualités des peuples d'Asie et celles des peuples d'Europe. À ce propos, Hippocrate soutient que :

Quant à la pusillanimité et au défaut de courage, si les Asiatiques sont moins belliqueux et d'un naturel plus doux que les Européens, la cause en est surtout dans les saisons, qui n'éprouvent pas de grandes vicissitudes, ni de chaud ni de froid, mais dont l'inégalité ne sont que peu sensible. Là, en effet, ni l'intelligence n'éprouve de secousses, ni le corps ne subit de changements intenses ; impressions qui rendent le caractère plus farouche et qui y mêlent une part plus grande d'indocilité et de fougue qu'une température toujours égale. Ce sont les changements du tout au tout qui, éveillant l'intelligence humaine, la tirent de l'immobilité³.

Hippocrate analyse aussi le problème des gouvernements qui gèrent ces pays, et comme précurseur des idées de Montesquieu, il explique que la pusillanimité des asiatiques dérive de leurs institutions :

¹ Comme pour la théorie des tempéraments, il faut qu'il y ait équilibre pour la *crasi*.

² *Ibid.*, pp. 53-57.

³ *Ibid.*, p. 63.

[...] la plus grande partie de l'Asie est, en effet, soumise à des rois ; or, là où les hommes ne sont pas maîtres de leurs personnes, ils s'inquiètent, non comment ils s'exerceront aux armes, mais comment ils paraîtront impropres au service militaire. Car les dangers ne sont pas également partagés : les sujets vont à la guerre, en supportent les fatigues, et meurent même pour leurs maîtres [...] tandis que les maîtres profitent, pour accroître leur puissance [...] eux n'en recueillent d'autre fruit que les périls et la mort [...]. Ainsi, ceux même à qui la nature aurait donné parmi eux du cœur et de la bravoure, seraient, par les institutions, détournés d'en faire usage¹.

En revanche, les hommes, qui n'ont pas de maîtres, se gouvernent par eux-mêmes et travaillent pour eux-mêmes, comme les Grecs ou certains barbares, « sont les plus belliqueux de tous ; car ils s'exposent aux dangers pour leurs propres intérêts, ils recueillent le fruit de leur courage et subissent la peine de leur lâcheté² ». Concentrant son attention sur les Européens, Hippocrate remarque que des différences s'instaurent à cause des changements de saisons qui sont considérables d'une nation à l'autre. En fait, fortes chaleurs et hivers rigoureux, pluies abondantes et longues sécheresses peuvent alterner. En outre, il est possible que des diversités s'instaurent à l'intérieur d'une même ville parce que la conformation du fœtus se modèle par rapport à l'influence du climat de la période de gestation. Ces différences, donc, sont dues au fait qu'en Europe les changements fréquents de saisons créent des climats divers tout le long de l'année, ce qui n'est pas le cas en Asie où les saisons sont semblables entre elles. Les fréquentes variations climatiques influent sur la constitution physique de l'homme européen, mais aussi sur ses mœurs. C'est pourquoi, Hippocrate affirme que :

[...] dans tels naturels prédominent les dispositions farouches, la rudesse et l'emportement. Car les secousses fréquentes que donne le climat, mettent dans le caractère la rudesse et y éteignent la douceur et l'aménité. C'est pour cela, je pense, que les habitants de l'Europe sont plus courageux que les habitants de l'Asie ; une perpétuelle uniformité entretient l'indolence ; un climat variable donne l'exercice au corps et à l'âme ; or, si le repos et l'indolence nourrissent la lâcheté, l'exercice et le travail nourrissent le courage³.

D'ailleurs, même pour les Européens, Hippocrate suppose que leurs caractères, outre à l'influence du climat, se conforme aux institutions. Nous avons vu que les Asiatiques étant soumis à la royauté manquent de courage ; les Européens, par contre, sont gouvernés par leurs propres lois, cela implique que « le danger qu'ils courent, ils le courent dans leur propre intérêt

¹ *Ibid.*, pp. 63-65.

² *Ivi.*

³ *Ibid.*, pp. 83-85.

et non pour l'intérêt d'un autre, les acceptent volontiers, et se jettent hardiment dans les hasards ; car le prix de la victoire est pour eux ; c'est ainsi que les lois ne contribuent pas peu à créer le courage¹ ».

Par ailleurs, Hippocrate classe aussi les différences entre les peuples d'Europe par rapport aux endroits où ils vivent et les climats qui les caractérisent :

Les habitants d'une contrée montagneuse, âpre, élevée, pourvue d'eau, où les saisons passent par des variations considérables, sont d'une stature élevée, et d'une constitution faite pour le travail et pour les actes de courage ; en même temps de tels naturels ont, en proportion non petite, une disposition farouche et brutale. Les habitants d'un pays enfoncé, couvert de pâturages, où règnent des chaleurs étouffantes, où soufflent les vents chauds [...], où les eaux potables sont chaudes, ne sont généralement ni grand ni bien proportionnés ; mais ils sont trapus, chargés de chairs ; ils ont les cheveux noirs ; et en général leur teint est plutôt brun que blanc, leur constitution plutôt phlegmatique que bilieuse ; le courage et l'aptitude au travail n'existent pas naturellement chez eux à un aussi haut degré ; mais les institutions venant en aide, feraient naître ces qualités dans leur âme [...]. Les habitants des pays élevés, battus par les vents et humides, sont d'une haute stature, et ont entre eux des grandes ressemblances ; le naturel y est plus doux et moins brave. Les habitants de terroirs légers, nus et sans eau, où les changements de saisons ne sont pas tempérés, ont la constitution sèche, nerveuse, et la coloration plutôt blonde que brune ; le naturel y est enclin à l'arrogance et à l'indocilité².

La vision hippocratique est assez complète grâce à une analyse attentive des variations de la forme du corps et du caractère des hommes qui se conforment à la nature du pays et également aux institutions. D'ailleurs, Giorgio Mangani souligne cet aspect et il affirme que chez Hippocrate nous pouvons déjà retrouver une théorie des climats considérée comme une dimension parallèle au projet politique, principe fondateur de l'ordre social. Ainsi, le projet politique, la santé physique et le classement ethnographique reposent sur le corps physique avec des symétries précises entre les deux ordres de classifications. L'espace physique est un espace corporel, et le corps humain, harmonie entre les parties et les humeurs, coexiste au corps cosmographique et c'est ainsi que les deux reflètent un équilibre politique³.

Après le médecin grec, c'est le philosophe grec Aristote qui dans son ouvrage *La politique* éclaire sur ce sujet. Le terme grec *Tà πολιτικά* qui étymologiquement signifie « les affaires qui concernent la *polis*, la ville » est pour Aristote la forme de communauté constituée

¹ *Ibid.*, p. 87.

² *Ibid.*, pp. 87-91.

³ Cf. MANGANI Giorgio, « "La macchina dei climi" : enciclopedismo, geografia, economia scritturale », in *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, New Series, vol.14, n°2, 1983, p.134.

en vue d'un bien car elle est le seul moyen pour l'homme de réaliser ses propres potentialités et d'atteindre le bonheur. Au livre VII de son traité il affirme que le bonheur peut se réaliser s'il y a des conditions optimales. C'est pour cette raison qu'il analyse la composition de la population en remarquant les différences qui s'établissent par rapport au climat sous l'influence duquel elle vit. C'est précisément, au chapitre VI, qu'il énumère les caractéristiques des différents peuples, non seulement grecs, mais de tous ceux qui habitent sur la surface de la terre :

[...] ceux qui habitent les régions froides et le sol de l'Europe, sont généralement pleins de courage, mais leur intelligence est peu développée, leurs arts sont peu avancés : et, par cette raison, ils ont, pour la plupart, conservé leur liberté, mais ils sont incapables de gouvernement, et ne peuvent pas commander aux nations voisines. Les peuples de l'Asie, au contraire, sont ingénieux et industriels ; mais ils sont sans énergie, et c'est ce qui fait qu'ils sont éternellement asservis. Mais la race des Grecs, occupant des régions ou des contrées intermédiaires, participe aussi à ces deux sortes de caractères, ou de dispositions opposées, car elle est brave et ingénieuse. Voilà pourquoi elle demeure libre, conserve la meilleure forme de société politique [...]. On observe, au reste, la même différence entre les nations grecques, comparées les unes aux autres : car il s'en trouve qui n'ont reçu de la nature qu'une des deux espèces de qualité dont nous venons de parler, et il y en a chez qui toutes deux se trouvent réunies, et forment un heureux mélange. Il est donc évident que, pour que des hommes puissent se montrer dociles au législateur, et se laisser guider vers la vertu, il faut qu'ils soient naturellement intelligents et braves¹.

Ainsi, s'annonce déjà le principe qui voit l'opposition des peuples qui habitent les pays froids et ceux qui habitent les pays chauds, lesquels esclaves de deux climats extrêmes ne peuvent jamais parvenir au mélange parfait qui est réservé aux peuples des zones tempérées. Ce serait le cas, comme nous venons de le voir, des Grecs où le mélange des deux caractères crée la parfaite disposition qui rendrait ce peuple plus intelligent et courageux.

Aristote donne une explication rapide et plus synthétique que celle d'Hippocrate des effets du climat sur les hommes, malgré tout non moins importante.

2.1.2 La tradition latine : Vitruve

Après ces deux grands érudits, l'architecte romain Vitruve, dans son *De architectura*, fait lui aussi appel à la théorie des climats pour démontrer comment il faut bâtir dans les divers pays

¹ ARISTOTE, *La Morale et la Politique d'Aristote*, traduites du grec par M. Thurot, Paris, Didot, 1823, t. II, pp. 452-453.

en fonction des différences climatiques. C'est exactement au premier chapitre du livre VI qu'il présente ses idées à travers l'opposition entre Europe septentrionale et méridionale, accompagnées d'une explication conséquente sur les qualités intellectives et morales des hommes par rapport à leur position au Nord ou au Sud de l'hémisphère connu :

[...] il faut examiner la nature de chaque chose, et surtout celle du corps humain, parmi les différents peuples. Dans les endroits où le soleil n'attire pas beaucoup de vapeurs, le corps de l'homme conserve un tempérament modéré ; dans ceux qu'il brûle, par la proximité de son cours, il consume l'humidité qui entretient le bon tempérament : au contraire dans les pays froids, et éloignés du midi, la chaleur n'est pas assez forte pour épuiser l'humidité, et l'air y contient beaucoup de vapeur, remplit le corps d'humeurs, le rend plus massif, et fait surtout grossir la voix. C'est pourquoi les peuples que produit le nord, ont la taille si forte, la peau blanche, les cheveux plats et roux, les yeux bleus et ont beaucoup de sang à cause de l'abondance de l'humeur et du froid de l'air, ceux au contraire qui habitent vers l'équateur, près du cours du soleil, sont de petite taille, ont la peau basanée ; les cheveux crépus, les yeux noirs, les jambes faibles, et peu de sang dans les veines, à cause de l'ardeur du soleil : cela fait que, quoiqu'ils soient plus timides dans les combats, ils supportent aisément les chaleurs et les fièvres auxquelles ils sont accoutumés. Au lieu que ceux qui naissent vers le nord, craignent les fièvres et en sont affaiblis ; mais comme ils ont beaucoup de sang, ils sont plus forts au métier des armes et ne craignent pas de le verser dans les combats¹.

Vitruve donne ici une explication quasi scientifique de la pertinence du rapport des climats avec les tempéraments humains et la présence du sang comme humeur principale qui dicte les paramètres de la plus ou moins grande faiblesse de l'homme. Ensuite, il analyse les conséquences produites par les différents types d'air que les habitants de chaque pays respirent :

[La] subtilité de l'air, et la chaleur qui règne dans les pays méridionaux, fait aussi que les habitants y ont l'esprit plus vif, et plus pénétrant ; tandis que les peuples du nord, assoupis par l'air épais qu'ils respirent, et par les vapeurs humides dont il est imprégné, ont l'esprit beaucoup plus lourd. Les serpents nous font voir cela bien clairement ; pendant la saison des chaleurs qui épuisent l'humidité froide qui est dans leur corps, ils sont fort agiles : et pendant l'hiver, engourdis par le froid, ils deviennent mornes et assoupis. Il ne faut donc pas s'étonner, si la chaleur aiguise l'esprit et si le froid l'émousse. Les peuples du midi, malgré leur esprit pénétrant, leur vivacité et toute leur intelligence, restent sans vigueur quand il s'agit de faire quelque action de bravoure, parce que l'ardeur du soleil les énerve et leur ôte la force du courage ; d'un autre côté, ceux qui naissent dans les pays froids, quoique plus propres aux armes, et que pleins de valeur, ils s'exposent sans crainte

¹ VITRUVÉ, *L'architecture de Vitruve*, traduit en français avec des remarques par De Bioul, Bruxelles, Adolphe Stapleaux Libraire, 1816, livre VI, pp. 260-261. Nous avons transcrit en orthographe moderne.

à toute sorte de dangers, comme ils attaquent sans intelligence et sans précaution, ils échouent dans leurs entreprises¹.

Encore une fois, l'auteur pose l'accent sur la capacité de se faire valoir par les armes comme qualité et point de comparaison important. Il en conclut que le pays auquel la nature a offert les meilleures conditions climatiques pour que son peuple puisse jouir des avantages de l'un et de l'autre est l'Italie :

La nature ayant donc elle-même partagé l'univers en plusieurs climats, d'une température si opposée, qui rendent les nations si différentes, l'une des autres, elle a voulu que le peuple romain occupât le centre, et qu'il fût placé au milieu de tous ces peuples, entre les deux extrémités du monde : ce qui fait que la valeur et l'intelligence sont le partage des peuples d'Italie, parce qu'ils sont également pourvus des forces du corps et celles de l'esprit. [...] les peuples d'Italie, placé entre le nord et le midi, jouissent d'un climat tempéré, et de tout ce qu'il y a de plus estimable dans ces deux extrémités du monde ; par leur prudence, ils surmontent la force des barbares ; et par leur valeur, la ruse et l'adresse des habitants du midi. Le ciel mit la ville du peuple romain dans le meilleur et le plus tempéré de tous les climats, afin qu'il pût conquérir l'empire de l'univers².

Vitruve, comme ses prédécesseurs, utilise la théorie des climats pour prouver la supériorité de son propre peuple sur les autres. En fait, comme Hippocrate avance de manière moins manifeste la primauté du peuple grec, l'architecte romain exprime sans ambages, comme le fait Aristote, la conviction que le peuple romain et l'Italie en général sont bénis par la nature pour lui offrir tous les avantages qui la rendent comme étant la nation digne de dominer l'univers.

2.2 L'ÈRE MODERNE

2.2.1 De la Renaissance au XVIII^e siècle

Entre le XVI^e et le XVII^e siècle des changements importants se font au sein de la pensée européenne : l'homme retrouve sa place comme centre d'intérêt dans tous les domaines (art, science, philosophie) ôtant ainsi la primauté de la religion qui avait dominé pendant le Moyen Âge. Ainsi, pendant la Renaissance, comme pour la théorie des tempéraments, il y a un retour

¹ *Ibid.*, p. 262.

² *Ivi.*

en vogue de la théorie des climats et c'est en France qu'elle trouve ses principaux adeptes¹. À cette époque Jean Bodin écrit *Les six livres de la République* et il consacre le premier chapitre du cinquième livre au règlement qu'il faut tenir pour adapter la forme de la République à la diversité des hommes et au moyen de connaître la nature des peuples. Comme Hippocrate et Aristote avant lui il différencie les populations asiatiques des européennes, celles du Septentrion des Méridionales et les peuples qui vivent dans une même longitude et latitude mais dans des lieux différents comme la montagne et la plaine. Il fait, de plus, une autre division pour rendre claire « la variété infinie qui peut être entre les peuples de Septentrion et de Midi », et partage l'hémisphère au-dessus de l'équateur en trois parties :

[...] la première sera des trente degrés depuis l'Équateur en ça, que nous attribuerons aux régions ardentés et aux peuples méridionaux ; et les trente degrés suivants aux peuples moyens, et régions tempérées, jusqu'au soixantième degré vers le Pôle, et de là jusqu'au Pôle seront les trente degrés des peuples Septentrionaux, et des régions de froideur excessive².

L'auteur semble vouloir aller au-delà des concepts que ses prédécesseurs avaient déjà exposés, car pour lui il n'est pas suffisant de dire que les peuples du Nord « ont la force, grandeur et beauté de corps, et peu d'esprit et, au contraire que les peuples méridionaux sont faibles, petits, noirs, et qu'ils ont la vivacité d'esprit plus grande³ ». Il fait remarquer qu'il y a bien des hommes qui vivent dans l'extrême Septentrion et qu'ils sont « petits, maigres et basanés de froids⁴ ». Bodin, grâce à la théorie des climats, arrive à mieux délimiter les caractères nationaux qui se développent dans les trois parties de l'hémisphère nord. Ceux qui vivent dans le Nord sont plutôt brutaux et sauvages, mais aussi chastes et moins loquaces ; ceux du Midi, par contre, ont une propension pour la philosophie, les mathématiques, la méditation et la religion, mais ils sont aussi vindicatifs et rusés. Enfin, les peuples qui habitent les zones tempérées sont plus raisonnables que ceux du Sud, mais moins rigoureux que ceux du Nord. Leur excellence réside dans la jurisprudence, la rhétorique et la politique, car ils ont la raison et le sens de la justice

¹ Cf. LEMKE Jasmin, « La réception de la théorie des climats en France. La recherche de l'identité française entre le Nord et le Sud », in *L'image du Nord chez Stendhal et les romantiques*, textes réunis par Andersson K., Orebro, Humanistic Studies at Orebro University, 2006, vol. 3, p. 295.

² *Ibid.*, p. 161.

³ BODIN Jean, *Les six livres de la République*, un abrégé du texte de l'édition de Paris de 1583, édition de Gérard Mairet, Paris, Librairie Générale Française, 1993, p. 412.

⁴ *Ibid.*, p. 413.

⁴ *Ivi.*

qui les conduisent dans les affaires du gouvernement. Bodin en déduit que les lois doivent tenir compte de ces différences de caractère outre l'époque et, bien évidemment, le climat¹.

Au XVII^e siècle, la notion d'influence climatique s'impose de plus en plus comme la marque d'un déterminisme selon lequel le caractère et les actions de l'homme sont, comme les phénomènes de la nature, soumis à des causes extérieures. Plus précisément, le déterminisme « est la doctrine qui tient que certaines choses ou que toutes choses sont déterminées, c'est-à-dire que certains facteurs internes ou externes en fixent d'avance, de façon précise et exacte, les manières d'être et d'agir² ». Le déterminisme climatique, semble à cette époque être à la base de la pensée des érudits et plusieurs traces du déterminisme climatique surgissent même dans les œuvres littéraires, comme dans le *Cinna* de Corneille³ ou *l'Art poétique* de Nicolas Boileau⁴. Jean de La Bruyère également, dans sa monumentale étude publiée en 1688, *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, admet la théorie des climats. Il cerne de près la réalité de l'être humain, en brochant un tableau à propos duquel il écrit en tête de sa préface :

Je rends au public ce qu'il m'a prêté ; j'ai emprunté de lui la matière de cet ouvrage : il est juste que, l'ayant achevé avec toute l'attention pour la vérité dont je suis capable et qu'il mérite de moi, je lui en fasse la restitution. Il peut regarder avec loisir ce portrait que j'ai fait de lui d'après nature et, s'il se reconnaît quelques-uns des défauts que je touche, s'en corriger⁵.

En outre à la fin du chapitre *Du cœur* il affirme : « Il me semble que l'on dépend des lieux pour l'esprit, l'humeur, la passion, le goût et le sentiment⁶ ». Dans cette phrase nous voyons résumée l'essence des théories des humeurs, des tempéraments et des climats.

La même année Bernard le Bovier de Fontenelle présente sa *Digression sur les anciens et les modernes*. Du côté des modernes, il soutient que si les arbres qui étaient autrefois dans les campagnes n'étaient pas plus grands que ceux d'aujourd'hui, il n'y a aucune raison que les grands penseurs d'antan, comme Homère, Platon ou Démosthène, ne puissent être égalés par les esprits modernes. D'une façon similaire, il démontre que les idées ne naissent pas de la

¹ FINK Gonthier-Louis, « La teoria dei climi nel secolo dei Lumi », in *Atti Accademia Roverentana degli Agiati*, Rovereto, Edizioni Osiride, 1998, a.248, serie VII, vol. VIII, A, fasc. I, p. 130.

² NOËL LÉON, « Le principe du déterminisme », in *Revue néo-scholastique*, 1905, 12^e année, n°45, p. 5.

³ « J'ose dire, Seigneur, que pour tous les climats, / Ne sont pas bien reçus toutes sortes d'états [...] », réplique de Maxime à Auguste, *Cinna*, Acte II, scène 2.

⁴ « Des siècles, des pays, étudiez les mœurs ;/ Les climats font souvent les divers humeurs », *Art poétique*, III, v. 113-114

⁵ LA BRUYÈRE Jean de, *Les Caractères de La Bruyère, Œuvres de La Bruyère*, nouvelle édition, revue sur les plus anciennes impressions et autographes et augmentée de morceaux inédits, de variantes, de notices par M. G. Servois, Paris, L. Hachette, 1865-1882, t. I, p.105.

⁶ *Ibid.*, p. 101.

même façon dans des endroits différents, comme les plantes et les fleurs qui ne viennent pas également bien en toutes sortes de climats. Donc le territoire français n'est pas fait pour les raisonnements que font les Égyptiens, de même les orangers ne viennent pas si bien sur un terroir français comme ils le font plus facilement en Italie. C'est pourquoi, en Italie il n'y a pas le même tour d'esprit qu'en France. En effet, en prenant en considération l'homme en tant qu'être pensant, Fontanelle assure que les différences de climats qui se font sentir sur les plantes doivent forcément influencer aussi les esprits et y apporter ses effets. Toutefois, il ne partage pas l'aspect déterministe de la théorie des climats. Il croit que l'art et la culture peuvent façonner les « cerveaux », parce que les idées peuvent être transportées d'un pays à l'autre et influencer les pensées, ainsi les peuples ne conserveraient pas l'esprit qui leur a été donné par le climat. Il ajoute qu'il n'est pas possible de savoir lequel des climats soit le plus favorable pour l'esprit car les climats se partagent des avantages et des désavantages, par exemple, certains climats donneraient de la vivacité mais pas de la justesse et vice versa, mais on y cultive quand même des idées. Seules les zones torrides et glaciales ne produisent pas de pensées¹.

C'est avec Fénelon, au début du XVIII^e siècle, que nous avons une claire explication des différences entre les hommes dans sa *Lettre à l'Académie Française* de 1714. Dans son projet de rhétorique, en abordant la question des anciens et des modernes, il utilise la théorie des climats pour expliquer les différences des habilités artistiques chez certains peuples. À ce propos, il déclare :

Je suis très éloigné de vouloir préférer en général le génie des anciens orateurs à celui des modernes. Je suis très persuadé de la vérité d'une comparaison qu'on a faite : c'est que, comme les arbres ont aujourd'hui la même forme et portent les mêmes fruits qu'ils portaient il y a deux mille ans, les hommes produisent les mêmes pensées. Mais il y a deux choses que je prends la liberté de représenter. La première est que certains climats sont plus heureux que d'autres pour certains talents, comme pour certains fruits. Par exemple, le Languedoc et la Provence produisent des raisins et des figues d'un meilleur goût que la Normandie et que les Pays-Bas. De même les Arcadiens étaient d'un naturel plus propre aux beaux-arts que les Scythes. Les Siciliens sont encore plus propres à la musique que les Lapons. On voit même que les Athéniens avaient un esprit plus vif et plus subtil que les Béotiens².

¹ Cf., LE BOVIER DE FONTANELLE Bernard, « Digression sur les anciens et les modernes », in *Œuvre de Monsieur Fontanelle*, Paris, B. Brunet Imprimeur Libraire de l'Académie française, 1758, t. IV, pp.172-174.

² FENELON François, *Lettre à l'Académie Française sur la grammaire, la rhétorique, la poétique et l'histoire*, Paris, Librairie classique d'Eugène Belin, 1879, pp. 16-17.

Par la suite, l'idée de déterminisme climatique se consolide dès le début du siècle des Lumières en parallèle à la production croissante d'une littérature de voyage et de la nécessité de poser les bases d'une théorie de la connaissance humaine. Grâce aux améliorations des transports et des voyages des Européens vers les nouveaux pays, l'imaginaire s'ouvre vers des mœurs et des coutumes de peuples inconnus qui sont dévoilés par cette littérature qui collecte tous les détails des langues et des cultures différentes. Les géographes du XVIII^e siècle rapportent la notion de climat à la latitude et à la fonction de la température. Ainsi, découvrent-ils vingt-quatre climats différents, cependant la division en trois zones principales développée par Jean Bodin reste la plus usitée.

On commence à prendre vraiment conscience de la diversité humaine. Cela implique la nécessité de trouver des explications anthropologiques pour asseoir un fondement rationnel à cette diversité. À cet égard, la théorie des climats apparaît comme le moyen le plus plausible pour éclaircir les problèmes de la différence du physique et des comportements des peuples et pour établir les rapports entre un cadre géographique, le caractère et les mœurs de ses habitants, tout en considérant également les institutions politiques. Cette théorie aide les spécialistes à élaborer des systèmes philosophiques et scientifiques assez cohérents qui créent une dynamique préfixée de l'étude de la nature, de la culture et de la société dans le chaos des diversités humaines que l'on vient de constater. En outre, la théorie des climats se trouve en plein accord avec les idées des Philosophes et leurs tendances déterministes et matérialistes¹. Jean Erhard, en analysant les raisons d'un tel succès, constate que le déterminisme climatique et géographique s'adapte parfaitement avec deux penchants des Lumières, car :

[...] d'une part [ils] fourni[ssent] au « spinozisme » latent ou avoué de l'époque un contenu concret et l'esquisse d'une confirmation expérimentale ; d'autre part, en supposant les hommes individuellement ou collectivement passifs à l'action du milieu naturel où ils vivent, [ils] rejoi[gnent] l'hypothèse sensualiste, et surtout l'interprétation matérialiste qu'en donnent fréquemment les disciples français de Locke².

Le philosophe des Lumières tend donc à affirmer que l'homme dans son état naturel est presque entièrement modelé par l'environnement, en particulier par le climat, et que même dans les

¹ Voir l'article de HAFID-MARTIN Nicole, « Évolution et critique de la théorie des climats à travers le XVIII^e siècle en France. Du déterminisme géographique à la liberté politique », in *Swiff Sito web Italiano per la filosofia*, 1999 ; ERHARD Jean, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Chambéry, Imprimeries réunies, 2 vol., 1963, pp. 691-692 et 696.

² *Ivi*.

phases successives de la civilisation, il ne peut se soustraire à certains impératifs environnementaux¹.

Il est nécessaire de considérer aussi une vision du déterminisme climatique et géographique qui voit impliquée l'influence astrologique dans l'explication des comportements humains. À cet égard, le comte Henri de Boulainvilliers, dans son *Astrologie mondiale* de 1711, « explique le caractère et la destinée des peuples à la fois par la longitude et par la position des astres ». Les diverses longitudes où se placent géographiquement les peuples ont une correspondance dans le placement des signes astrologiques. C'est pourquoi les Tartares et les Turcs se trouvant sous le signe du Bélier sont des peuples féroces et voués à la conquête. L'ascendant inverse, par contre, fait des Indiens un peuple qui se caractérise par la mollesse et la timidité². Jean Bodin, avant lui, dans *La méthode de l'histoire* avait proposé une distinction entre l'influence des lieux et des corps célestes. La première, que nous avons analysée plus haut, implique l'influence des facteurs climatiques sur la constitution physique et psychologique de l'homme ; la seconde associe la force d'une planète à l'influence qu'elle peut avoir sur le caractère ou les vertus d'un homme. Henri de Boulainvilliers partage les idées de cette dernière forme de déterminisme et il affirme :

Il s'agit pour l'entière justification de cette science de remonter à la relation intime qui est entre l'espèce de cause physique que je propose et la morale prise dans les sentiments communs. [...] Les hommes sont déterminés à agir par deux causes ordinaires auxquelles toutes les autres sont relatives, et que ces causes sont physiquement Mars et Vénus, moralement l'intérêt et la force avec leurs motifs subordonnés du cœur humain et à l'égard de Vénus le plaisir et la persuasion [...] ce sont les principes de tout ce qui est fait³.

Ce regain d'intérêt pour la théorie des climats est marqué, en outre, par l'œuvre esthétique de l'abbé Jean-Baptiste Dubos, qui en 1719 publie les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, où il explique le développement ou la décadence de la littérature et des arts sous les principes du déterminisme climatique. À son avis, l'Europe, qui a un climat plus tempéré, acquiert naturellement une suprématie universelle sur le reste du monde. En fait, il « remarque

¹ Cf. PINNA Mario, *La teoria dei climi...*, *op. cit.*, p. 174.

² Cf ERHARD Jean, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 695.

³ BOULAINVILLIERS Henri DE, *Astrologie mondiale. Histoire du mouvement l'apogée du soleil ou pratique des règles de l'astrologie pour juger des événements généraux*, 1711, in SIMON Renée, *Un révolté du Grand siècle. Henri de Boulainvilliers*, Garches, éditions du Nouvel humanisme, 1949, p. 145. Voir aussi THOLOZAN Olivier, « La place du déterminisme et la liberté dans l'histoire », in *Henri de Boulainvilliers. L'anti-absolutisme aristocratique légitimé par l'histoire*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 1999, version online <<http://books.openedition.org/puam/310>>.

que les hommes nés en Europe et sur les côtes voisines de l'Europe, ont toujours été plus propres que les autres peuples, aux arts, aux sciences et au gouvernement politique¹ ». Toutefois, à l'intérieur même de ce continent il y a des grandes différences et il en donne un exemple à travers les Grecs et les Anglais :

Les peuples chez qui les Arts n'ont pas fleuri, sont des peuples qui habitent un climat qui n'est point propre aux Arts. [...] Les Grecs, par exemple, ne fréquentaient pas plus communément en Égypte, que les Polonais, les autres peuples du Nord et les Anglais fréquentent en Italie. Cependant les Grecs eurent bientôt transplanté d'Égypte en Grèce l'art de la peinture, sans que ces souverains et ces Républiques encore grossières, se fussent fait une affaire importante dans l'acquisition de cet art. [...] Depuis deux siècles que les Anglais aiment la peinture autant aucune autre nation, si l'on excepte l'Italienne [...]. Jusqu'ici cependant aucun Anglais n'a mérité d'avoir un rang parmi les Peintres de la première, et même parmi ceux de la seconde classe. Le climat d'Angleterre a bien poussé sa chaleur jusqu'à produire de grands sujets dans toutes les sciences et dans toutes les professions. Il a même donné de bons musiciens et d'excellents poètes, mais il n'a point produit de peintres qui tiennent parmi les peintres célèbres le même rang que les philosophes, les savants, les poètes et les autres Anglais illustres tiennent parmi ceux d'autres nations qui se sont distingués dans la même profession qu'eux².

Le produit artistique du climat s'explique par les causes physiques, car selon l'abbé, l'âme spirituelle qui est celle qui rend l'homme sensible, est indivisible du corps et c'est pour cette raison que le caractère de l'homme dépend des qualités des humeurs, des organes et de la nourriture. Il prend en considération plus particulièrement le sang et il remarque que les qualités de celui-ci dépendent de l'air respiré³. Ainsi, le sang et l'esprit de l'homme résultent des changements de l'air : sec ou humide ; chaud, froid ou tempéré. Par rapport à ces changements l'homme peut être triste ou gai machinalement ; ou encore content et chagrin sans une vraie raison. Même les tempéraments en sont influencés, car les excès de chaleur peuvent irriter un homme et le rendre furieux ; par contre, le grand froid gèle l'imagination, mais peut aussi faire changer d'humeur, comme par exemple un homme, qui d'un naturel doux et affable, deviendrait féroce à l'arrivée des grandes gelées.

D'ailleurs, ce qui est évident pour l'abbé Dubos est que le climat crée de multiples variétés d'hommes qui se différencient par : la couleur de la peau, la stature, le torse et la voix.

¹ DUBOS Jean-Baptiste Abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Chez Pierre-Jean Mariette, 1746, t. II, p. 156. Nous avons transcrit en orthographe moderne.

² *Ibid.*, pp.179-180.

³ Selon les médecins du XVIII^e siècle l'air a un rôle primaire pour la circulation du sang dans le corps. Voir ERHARD Jean, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 699.

Toutefois, les plus grandes différences sont à retrouver dans : le génie, les inclinations et les mœurs des nations. De ce fait, si deux hommes ont une qualité de sang différente tant qu'il est remarquable par leur aspect extérieur, la dissemblance se retrouve aussi dans leur esprit. Dubos donne un exemple à travers les vices, comme l'ivrognerie, auxquels sont enclins certains peuples mais qui sont absents dans d'autres : c'est la conformation des organes et des tempéraments qui donnent un penchant vers certains vices ou vers certaines vertus et ceux-ci forment le caractère de la plupart des nations¹. Or, si les tempéraments nationaux restent immuables, l'abbé Dubos remarque que les mœurs des peuples, en revanche, sont changeantes. Ce sont les changements de l'air qui apportent des mutations dans la circulation du sang et par conséquent la sensibilité au climat. Les Français d'hier étaient plus robustes et plus endurants qu'aujourd'hui. Il ne s'agit pas seulement de modification au niveau physique, mais aussi caractériel : « Quand les corps deviennent plus faibles et plus sensibles aux injures de l'air, il s'ensuit qu'un peuple doit changer quelque chose dans ses mœurs et dans ses coutumes, ainsi qu'il le ferait si le climat était changé. Ses besoins varient également par l'un ou l'autre changement² ». La particularité des raisonnements de l'abbé Dubos se rattache à l'idée de vouloir expliquer les propensions artistiques des nations par une argumentation pseudo-scientifique que la théorie des climats lui offre. À son avis, le génie trouve une démonstration physiologique : « Lorsque la qualité du sang est jointe à l'heureuse disposition des organes, ce concours favorable forme, à ce que j'imagine, le génie poétique ou pittoresque. [...] J'imagine donc que cet assemblage heureux est, physiquement parlant, cette divinité que les poètes disent être dans leur sein pour les animer³ ». Cela donne à la conception de la théorie des climats une souplesse que ses prédécesseurs n'avaient pas envisagée.

Quatorze ans plus tard, l'écossais John Arbuthnot publie *An Essay Concerning the Effects of Air on Human Bodies*⁴, duquel Montesquieu s'inspirera beaucoup, où il reprend les principes qu'Hippocrate a laissés dans son traité *Airs, eaux, lieux*, pour valider ses idées. Comme l'abbé Dubos l'a fait avant lui, il considère l'effet de l'air sur le corps humain non seulement du point de vue physique et physiologique, mais aussi psychologique. L'expérience nous montre que de l'air dépend le teint et que les hommes qui vivent dans des grandes latitudes sont plus grands que ceux qui, par contre, vivent près des zones plus ensoleillées. De même, donc, il n'est pas improbable que :

¹ Cf. DUBOS Jean-Baptiste Abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, op. cit., pp. 255-256.

² *Ibid.*, p. 311.

³ *Ibid.*, pp. 16-17

⁴ Traduit en français : *Essai des effets de l'air sur le corps humain*.

L'air influe sur les tempéraments, et les passions : les personnes dont les nerfs sont délicats, et les esprits prompts à se mouvoir, sont alternativement joyeux, tristes, vifs, abattus, selon la différence du temps [...]. Il y a des jours, où les facultés intellectuelles de la mémoire, de l'imagination, et du jugement sont plus vives, d'où il paraît probable que le génie des nations dépend de la nature de l'air¹.

Sur la voie de Dubos le médecin écossais remarque que du climat dépend la réussite dans les arts et les sciences. Ainsi, dans les contrées où les habitants font preuve d'un esprit et d'une imagination plus vifs, se produit la naissance des meilleurs peintres, poètes, architectes et statuaires. Dans d'autres lieux nous trouverons la présence de meilleurs mathématiciens et philosophes.

En prenant en considération les causes des différences naturelles désignées par Hippocrate pour expliquer la dissemblance dans les pays, John Arbuthnot affirme que :

Si nous considérons [...] les hommes dans ces différentes circonstances, nous trouverons, 1°. que la constitution de leur corps et de leur esprit, doit être différente ; et la plus grande variété dans le mouvement oscillatoire des fibres des peuples du Nord, produire la même chose dans leur âme, et par conséquent une inégalité proportionnelle dans leurs passions ; et delà plus d'activité, et de courage : 2°. Que les habitants des climats, où la différence de poids, de la chaleur, et du froid de l'air, est peu considérable, éprouvent uniquement les altérations des fibres, occasionnées par la sécheresse, et l'humidité ; étant à l'abri des agitations, et sensations désagréables des peuples Septentrionaux [...] : delà les mouvements de leurs fibres, et de leurs esprits étant plus uniformes, ils pourront être, pour cette raison, et les chaleurs excessives, paresseux, et indolents ; de l'inaction et de l'indolence suivront naturellement la disposition à l'esclavage, et l'aversion de disputer avec ceux, qui se seront rendus leurs maîtres².

Ces considérations seront largement exploitées par Montesquieu qui en fait les points de forces de la dichotomie Nord et Sud dans *L'Esprit des lois*.

Toutefois, quelques années avant la publication de *L'Esprit*, l'abbé François Ignace d'Espiard de La Borde publie à Bruxelles *Essais sur le génie et le caractère des nations*, réimprimé par la suite sous le titre *L'Esprit des nations*, où il examine les mœurs et les lois capables de transformer les peuples en nations. Malheureusement, ses raisonnements sont quelque peu confus et ne suivent pas un schéma bien ordonné et clair.

¹ ARBUTHNOT John, *Essai des effets de l'air sur le corps humain*, traduit de l'anglais par M. Boyer de Pebrandié, Paris, Jacques Barois Fils Libraire, 1742, pp.190-191.

² *Ibid.*, pp. 195-196.

Ce qu'il appelle le « génie des nations » se constitue de deux éléments essentiels qui apportent les plus grandes distinctions entre les nations : en premier lieu les caractéristiques physiques et, en deuxième lieu, l'esprit qui se produit par la combinaison du tempérament et des mœurs. Nous ne nous retrouvons pas face à une nouveauté, mais l'abbé distingue, en outre, le genre humain en quatre races principales : les Noirs, les Américains, les Chinois et les Européens, car ils sont différents par la langue, les coutumes, les goûts, la religion, la couleur et l'aspect. Parmi les causes qu'il définit « physiques » du génie des nations, au premier rang il place le climat qui « est pour une Nation la cause fondamentale de son génie », à celle-ci il incorpore « la qualité du sang, la nature des aliments, la qualité des eaux et des végétaux ». En effet, « le climat est la cause physique, la plus universelle, la plus intime ». Sa définition exacte de climat est : « *un espace de terre renfermé entre deux cercles parallèles à l'équateur, et tellement éloignées l'un de l'autre, qu'il y ait une différence de demi-heure dans la durée de leur grand jour d'été* ». La terre est divisée en 24 climats¹. Cependant comme les autres érudits il se limite à suivre la division en trois parties instaurée par Bodin. Il constate, en outre, que les climats pendant les siècles ont changé à cause des mutations de la nature ou à cause de l'industrie de l'homme. C'est pour cette raison que, par exemple, en Italie auparavant il y avait des hivers rigoureux que par l'action des volcans, le percement de mines d'arsenic et d'autres facteurs ils ont cessé de se manifester. Le climat donc se renouvelle et cela implique aussi un changement chez les habitants. Par ailleurs, l'humanité a dû faire face aussi à la transmigration des peuples et à l'établissement de colonies qui ont affecté les anciennes considérations sur les caractères² :

Tous ces voyages de personnes distinguées par leur naissance, leur place, ou leur mérite, altèrent les mœurs particulières à chaque nation. Ces personnes apportent quelques nouvelles impressions dans leur patrie. Il n'est point de changement indifférent, pas même celui de la mode. La guerre, et les voyages sur mer, transportant les hommes, transportent pour ainsi dire les climats. Il ne reste d'inaltérable que le fond, la base du caractère³.

Le premier livre de *L'Esprit des nations* traite de toutes les causes et les effets du climat sur les plantes et les autres éléments présents dans la nature ; ses manifestations dans des lieux particuliers et, bien évidemment, sur les hommes : la couleur et la physionomie, les qualités du

¹ ESPIARD DE LA BORDE François-Ignace Abbé, *Essais sur les Nations*, La Haye, I. Beauregard, P. Gosse, N. Van Daalen, 1753, t. I, pp. 4-5.

² Il présente tous les changements que les différentes nations ont subis. Voir *Ibid.*, p.26-28.

³ *Ibid.*, p. 31.

corps (comprises la voix et la prononciation), le tempérament, les maladies auxquelles on peut être sujet, la durée de la vie et aussi le type d'habillement ; et encore, le climat fait naître des sensations qui ne sont pas pareilles à tous les degrés de latitude. Selon, Espiard de la Borde : « les méridionaux » sont portés « à la méditation » et donc ils « se resserrent dans un petit nombre de paroles, d'objets, et d'idées ». Cette manière d'être se reflète à l'extérieur et c'est pour cette raison qu'ils apparaissent sévères et flegmatiques et plus précisément : « ces hommes, remplis du spectacle des cieux et du soleil qui brille avec plus de pureté sur leur horizon, séduits par les attraits du climat, prennent sans effort le goût de la méditation »¹. Il justifie cette affirmation par l'héritage que les anciens ont légué à ces peuples, car leurs maîtres étaient les philosophes grecs, les sages de Venise, les Papes d'Italie, les prêtres d'Égypte, etc., et ils ont fait de la morale et de la gravité les vertus de la nation. Ensuite, il reconnaît que ce sont les orientaux qui possèdent les organes du sens plus développés, que naissent les arts : la musique, la danse, les délices et le luxe². Toutefois, il ne mentionne jamais le rapport qu'il pourrait y avoir entre les septentrionaux et n'importe quelle sensation qu'un homme peut éprouver.

Le deuxième livre traite de la question morale en analysant les types d'éducation et en blâmant la sécheresse des pratiques modernes par rapport aux anciennes. Dans le troisième livre De la Borde réalise un panorama sur les effets moraux que les institutions apportent aux différents peuples. À travers un *excursus* historique, il juge les défauts des premiers gouvernements, puis il souligne les signes du despotisme chez certains peuples et de la liberté chez d'autres. Le quatrième livre est consacré aux religions et leur évolution dans les différentes contrées, et les deux derniers au développement des arts et de leur décadence.

Les descriptions du caractère national, « génie des nations », chez Espiard de la Borde vont des stéréotypes ancrés dans la culture à la pénétration de l'analyse sociologique et les perceptions de la nature d'une série de traits moraux, à un réseau plus complexe de relations entre plusieurs éléments. Et tout se fonde sur une comparaison constante entre l'esprit des français, des anglais et des italiens.

Outre la publication d'essais de ce genre, le XVIII^e siècle est riche d'autres textes qui attestent de la place importante que la théorie des climats occupe dans les argumentations des philosophes pendant ce siècle.

Dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert un article est entièrement consacré à la question du climat où le terme est considéré dans son affection médicale qui n'envisage pas

¹*Ibid.*, pp. 56-57. Nous verrons par la suite que cette idée ne sera pas partagée, mais il sera soutenu le contraire.

²*Ibid.*, pp. 56-58.

seulement sa notion en tant que synonyme de température, mais comme la raison des causes physiques qui agissent sur les différences entre les êtres humains habitant des pays différents. D'Alembert explique clairement que le climat, en apportant l'exemple de *L'Esprit des lois* de Montesquieu, ne doit pas être réduit à la seule géographie et à la physique, mais qu'il s'agit de l'action de plusieurs facteurs. Ainsi, les médecins doivent se demander : « quel est le tempérament, la taille, la vigueur, et les autres qualités corporelles particulières à chaque *climat* ? ». Pour répondre à cette question il faudrait analyser l'histoire naturelle de chaque pays, mais de manière générale il observe que :

[...] les habitants des *climats* chauds étaient plus petits, plus secs, plus vifs, plus gais, communément spirituels, moins laborieux, moins vigoureux ; qu'ils avaient la peau moins blanche, qu'ils étaient plus précoces, qu'ils vieillissaient plutôt. Et qu'ils vivaient moins que les habitants des *climats* froids : que les femmes des pays chauds étaient moins fécondes que celles des pays froids ; que les premières étaient plus jolies, mais moins belles que les dernières ; qu'une blonde était un objet rare dans les *climats* chauds, comme une brune dans les pays du nord, etc. que dans les *climats* très chauds, l'amour était dans les deux sexes un désir aveugle et impétueux, une fonction corporelle, un appétit, un cri de la nature, *in furia ignisque ruunt* ; que dans les *climats* tempérés il était une passion de l'âme, une affection réfléchie, méditée, analysée, systématique, un produit de l'éducation ; et qu'enfin dans les *climats* glacés, il était le sentiment tranquille d'un besoin peu pressant.

Au reste, tant de causes physiques et morales coopèrent dans tout ceci, que les observations que nous venons de faire, ne doivent pas être regardées comme générales et constantes¹.

Parmi tant d'autres articles, « Sensibilité » écrit par Henri Fouquet traite de la théorie des climats et, en particulier, l'auteur consacre une partie à la *Sensibilité par rapport au climat*, où il explique que :

Les différentes températures dans un même climat variant la disposition et le tissu de nos parties, quelle prodigieuse différence ne doit-il pas y avoir dans les effets de la *sensibilité* par rapport aux individus d'un climat, comparés à ceux d'un autre climat ? [...] C'est en ce sens qu'on pourrait compter des nuances de *sensibilité*, comme on en compte de la couleur des peuples depuis le nord jusqu'à la ligne².

Comme nous avons pu le constater la théorie des climats domine la pensée sur une très longue période et elle accentue son influence surtout chez les philosophes des Lumières. Pourtant, leurs idées ne s'éloignent pas des principes perpétués par la tradition et, comme Mario Pinna le

¹ D'ALEMBERT Jean Le Rond, « Climat », in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné, op. cit.*, t. III, p. 534.

² FOUQUET Henri, article, « Sensibilité », *Ibid.*, vol. 15, p. 49.

souligne à plusieurs reprises, elles sont restées, à quelques détails près, identiques pendant des siècles. Cependant, une vraie évolution est apportée par l'œuvre du philosophe, sociologue, juriste et penseur politique Montesquieu.

2.2.2 Montesquieu et le renouvellement de la théorie des climats

Dans le déterminisme climatique en vogue au XVIII^e siècle Charles-Louis de Secondat baron de la Brède et de Montesquieu méritent une place à part. Dès sa jeunesse Montesquieu se consacre avec passion à l'étude des sciences et il ne la quittera jamais, même quand il commence sa carrière politique en tant que magistrat. Il participe assidument à l'activité de l'Académie des Sciences de Bordeaux.

Les *Pensées* de Montesquieu et sa production littéraire montrent une évolution de la théorie des climats qui, selon Shackleton, est marquée par le voyage en Italie du baron dont il distingue deux phases. La première phase voit Montesquieu s'intéresser beaucoup à l'influence des causes physiques sur l'homme. Nous en retrouvons les premières esquisses dans sa *Dissertation sur la différence des génies* qu'il présente à l'Académie de Bordeaux en 1717, où, prenant en considération les trois grands peuples européens, c'est-à-dire, les Italiens, les Français et les Anglais, l'auteur les étudie par rapport à l'influence du sol, des aliments et de l'air. Malheureusement cet essai a été abandonné par Montesquieu et successivement démembré pour être utilisé dans d'autres ouvrages, comme l'*Essai sur les causes qui peuvent affecter les esprits et les caractères*¹.

Dix ans plus tard il compose un opuscule *Réflexion sur la monarchie universelle en Europe* qui présente pour la première fois l'idée de la nette division entre peuples du Nord et peuples du Midi. Dès lors il soutient l'idée que les peuples du sud sont plus faibles et moins courageux que ceux du nord et pour ces raisons ils sont incapables de les battre et donc : « Il est très difficile aux nations du Midi de subjuguier celles du Nord [...]. Les nations du Midi trouvent dans le Nord un premier ennemi qui est le climat ; les chevaux n'y peuvent résister et les hommes qui y sont accablés de misères, ne peuvent plus songer à des entreprises glorieuses [...] »². La bipartition Nord et Midi prend tout son sens pour marquer l'opposition entre l'Ancien et le Nouveau monde qui se dévoile peu à peu à travers les nouvelles découvertes

¹ Voir VOLPILHAC-AUGER Catherine, « La dissertation *Sur la différence des génies*. Essai de reconstitution », in *Revue Montesquieu* n°4, Grenoble-Lyon, Société Montesquieu, UMR LIRE, n° 5611, Université Stendhal-Grenoble 3, 2000, pp. 226-237.

²MONTESQUIEU, *Réflexions sur la monarchie universelle en Europe*, in *Œuvres complètes*, préface de George Vedel, présentation et notes de Daniel Oster, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 195

géographiques. Michel Delon remarque que ces « partitions qui relèvent initialement de la nature, deviennent peu à peu historique¹ » et la théorie des climats favorise ce déterminisme historique.

Un autre essai, *Réflexions sur la sobriété des habitants de Rome comparée à l'intempérance des anciens Romains*, qui a été lu en l'absence de l'auteur à l'Académie de Bordeaux en 1732 marque la fin de cette première phase de la théorie des climats. C'est dans cet ouvrage qu'il fait explicitement référence au rapport entre le climat et les vertus morales de l'homme. Il étudie le cas des Romains car les changements que ce peuple a subis sont aux yeux de l'observateur très évidents et de plus ils ont eu lieu sous un même climat, si nous considérons le terme dans le sens d'endroit géographique. Ce qui a changé est la qualité de l'air et des eaux, « le texte » comme Denis de Casabianca remarque « manifeste une attention aux caractéristiques du milieu [...] qui interdit d'interpréter les questionnements climatiques simplement comme une “théorie” des climats : une classification de zones géographiques qui ne tienne compte que de la “température”² ». Les observations de l'auteur engendrent l'idée que « La nature de la terre contribue à la différence des génies » qui trouve une explication empirique dans sa *Pensée* 2265 :

La plupart des provinces de France ont, à la superficie inférieure une espèce de craie blanche qu'on appelle la marne, dont on couvre les terrains pour le fumer. Cette marne est pleine d'esprits volatils, qui entrent dans notre sang et par la nourriture des choses qui croissent et par les aliments dont nous nous nourrissons, et par l'air que nous respirons et qui en est mêlé [...] Or, tels volatils, une fois dans l'air doivent y produire quelque effet. Cet effet est une légèreté, cette inconstance, cette vivacité française³.

Montesquieu se montre donc très attentif aux variations subtiles des différents terroirs, de la qualité de l'air et des eaux qu'il arrive à percevoir pendant ses voyages. En effet, dans les *Voyages en Europe* et en particulier dans les pages consacrées à l'Italie il se préoccupe d'observer le climat, non seulement par nécessité de description, mais plutôt de compréhension et d'évaluation d'une réalité qui représentait un problème. La décadence de l'Italie par rapport à son passé glorieux éveille toute sa curiosité. Cette régression trouve des explications non seulement dans les changements géopolitiques mondiaux, mais aussi dans les facteurs internes

¹ DELON Michel, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris. PUF, 1988, p. 236.

² CASABIANCA Denis DE, « Climats », in *Dictionnaire Montesquieu* [en ligne], sous la direction de Catherine Volpilhac-Augier, ENS de Lyon, septembre 2013, URL : <<http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/article/1376426390/fr/>>

³ MONTESQUIEU, *Pensée*, 2265.

dont le climat qui est à prendre en considération. Celui-ci est constamment présent, en tant que facteur et non de manière théorique, dans le *Voyage en Italie* Montesquieu en déduit à partir de ses observations que le climat est changé à cause de l'intervention de l'homme. Le climat est, pourtant, aussi œuvre de l'homme, un facteur variable dont l'influence est fondamentale. Il est évident que l'aspect déterministe que nous retrouverons plus tard n'est pas encore abordé par Montesquieu. Son souhait est de découvrir la nature, ses phénomènes et ses lois, et sa recherche le renvoie également vers la morale, donc envers ce que l'homme a créé dans le bien et dans le mal par sa liberté et sa volonté. Pourtant, le monde de l'être et le monde du devoir être ne sont pas indépendants ou étrangers, mais interagissent entre eux ; ils sont interdépendants tant dans le progrès que dans la régression¹.

Le moment de revirement arrive quand il commence à écrire, probablement entre 1736 et 1743, l'*Essai sur les causes qui peuvent affecter les esprits et les caractères*, qu'il laisse inachevé, dans lequel il affirme le principe que le rapport entre homme et nature trouve par un mécanisme particulier, que les impressions sensorielles déterminées par les facteurs environnementaux se transmettent à l'âme. Ces observations témoignent de la volonté de Montesquieu d'imprimer une rigueur scientifique à l'étude des comportements humains, qu'il considère à l'instar des phénomènes naturels². Il a étudié Hippocrate et Aristote et il trouve dans l'analyse causale des philosophes grecs une méthode conforme à la méthodologie scientifique qui lui était chère. Il s'est intéressé aussi aux écrits de penseurs plus proches de lui comme Arbuthnot, Espiard de la Borde, Huarte et dans ses analyses ne manque pas de se référer à ses inspirateurs.

Il divise son essai en deux parties : la première traite des causes physiques et la seconde des causes morales. Encore lié au concept donné par *a priori* dans cet essai, il s'intéresse à l'étude de l'influence du climat et des tempéraments comme causes physiques dans leur sens primitif. Nous retrouvons des références à la constitution des fibres et à l'influence des vents et de l'air, qui comme nous avons dit plus haut sont des éléments sur lesquels se fondent les observations sur les comportements du corps humain. La seconde partie mérite un peu plus d'attention car elle avance des notions inédites qui seront clarifiées et complétées dans *L'Esprit des lois*.

¹ Cf. ARMELLINI Serenella, « Il viaggio in Italia e la teoria dei climi », In *L'Europe de Montesquieu*, Actes du Colloque de Gênes 26-29 mai 1993, sous la direction de Postigliola A. et Bottaro Palumbo M.G Napoli, Liguori Editore, 1995, pp. 217-219.

² PINNA Mario, *La teoria dei climi...*, *op. cit.*, pp. 181-183.

Tout d'abord, Shackleton nous fait remarquer que : « Parmi les causes morales nous retrouvons l'éducation qui donne au cerveau son efficacité [...] les causes morales ont pour but de corriger, de diriger et de compléter les causes physiques¹ ». En fait, Montesquieu distingue deux types d'éducation : l'une « particulière » qui forme le caractère de chacun en pourvoyant les idées et en proportionnant « la juste valeur des choses ». Ainsi, le « plus ou moins d'idées, le plus ou moins de justesse que l'on met [...] doit beaucoup diversifier les esprits² » et cela nous est pourvu par les personnes chargées de notre éducation. L'autre type d'éducation est défini comme « générale » et on l'acquiert dans la société. Cette seconde éducation est donc propre à chaque nation et elle est produite par : « [...] les causes physiques, qui dépendent du climat, [...] et par les causes morales, qui sont la combinaison des lois, de la religion, des mœurs et des manières [...] »³. Ces dernières, en outre, semblent avoir une emprise majeure par rapport aux causes physiques. Cependant, l'importance majeure de cet essai est la présence d'une formulation exhaustive, avant son adaptation définitive mise au point dans le chef-d'œuvre de l'auteur bordelais, de « l'esprit général » d'une nation ou d'un peuple, qu'il appelle ici « caractère »⁴, mais nous reviendrons sur ce sujet plus tard.

Il faut à présent remarquer, comme Shackleton l'a déjà fait, qu'il y a une évolution visible dans la pensée de Montesquieu au sujet de la question du climat et qu'elle est clairement inductive : « partant de l'examen d'un problème particulier, celui de l'air à Rome, élargissant ses idées par la lecture, l'observation, les expériences, il arrive finalement à sa théorie générale de l'influence climatique⁵ ». C'est dans sa deuxième phase que la théorie des climats se définit et voit une simplification et une application différente de la notion même de climat. C'est à partir du premier chapitre du livre XIV de *L'Esprit des lois*, qui est celui dans lequel nous retrouvons expliquée la théorie, que l'auteur annonce clairement que : « S'il est vrai que le caractère de l'esprit et les passions du cœur soient extrêmement différents dans les divers climats, les lois doivent être relatives et à la différence de ces passions, et à la différence de ces caractères⁶ ». L'intérêt politique remplace le physiologique, qui a dominé jusqu'à présent, et à celui-ci Montesquieu rattache aussi les lois religieuses et les mœurs. C'est ainsi qu'il analyse la

¹ SHACKLETON Robert, *Montesquieu : une biographie critique*, Presses universitaires de Grenoble, 1977, p. 243-244.

² MONTESQUIEU, *Essai sur les causes qui peuvent affecter les esprits et les caractères*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 491.

³ *Ibid.*, p. 492.

⁴ Cf. FELICE Domenico, « Introduction » in MONTESQUIEU, *Saggio sulle cause che possono agire sugli spiriti e sui caratteri*, Pisa, Edizioni ETS, 2004.

⁵ SHACKLETON Robert, *Montesquieu : une biographie critique*, op. cit., p. 240.

⁶ MONTESQUIEU, *L'Esprit des lois*, op. cit., p. 613.

manière dont chaque pays devrait être gouverné, comme il a annoncé au chapitre III du premier livre :

La loi, en général, est la raison humaine, en tant qu'elle gouverne tous les peuples de la terre, et les lois politiques et civiles de chaque nation, ne doivent être que les cas particuliers où s'applique cette raison humaine. Elles doivent être tellement propres au peuple pour lequel elles sont faites, que c'est un très grand hasard si celles d'une nation peuvent convenir à une autre¹.

À cet égard, les caractéristiques physiques de chaque endroit doivent être prises en compte car pour convenir aux différents peuples les lois, elles :

[...] doivent être relatives au *physique* du pays, au climat glacé, brûlant ou tempéré ; à la qualité du terrain, à sa situation, à sa grandeur ; au genre de vie des peuples, laboureurs, chasseurs, ou pasteurs : elles doivent se rapporter au degré de liberté, que la constitution sur souffrir ; à la religion des habitants, à leurs inclinations, à leurs richesses, à leur nombre, à leur commerce, à leurs mœurs, à leurs manières².

Denis de Casabianca explique qu'il s'agit pour Montesquieu de faire une sorte d'inventaire de toutes les variables possibles et à partir de celui-ci « élaborer une façon systématique d'appréhender les caractères et les esprits *dans leurs différences*³ ». Les premiers chapitres du livre XIV sont une reprise des idées qu'il avait déjà présentées dans son *Essai sur les causes* : il expose les diverses conséquences physiques et morales que le climat peut avoir, et que c'est sur celles-ci que les législateurs doivent s'appuyer pour pouvoir créer un gouvernement propre à chaque climat :

Quand il porte son attention sur l'enchaînement des causes physiques, Montesquieu se plaît à démontrer l'étendue de leur influence. D'une physiologie où la chaleur et le froid provoquent le relâchement ou la tension des fibres, il déduit et dévide une longue série de conséquences inévitables. Il se fait alors déterministe, jusqu'aux limites où le déterminisme physique peut s'étendre⁴.

Georges Benrekassa, en s'intéressant aux idées de liberté et d'histoire dans l'œuvre de Montesquieu, remarque que « les savoirs modernes ne relient plus l'individu en tant que tel

¹ *Ibid.*, Livre I, chap. III, p. 532.

² *Ivi.*

³ CASABIANCA Denis DE, « Climats », *art.cit.*

⁴ STAROBINSKI Jean, *Montesquieu*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 81.

mais des collectivités à des milieux biologique, économique, social, culturel, il leur arrive aussi de glisser vers le fatalisme sociologique et le sophisme de l'existant » ; cependant il explique aussi que « la finalité de toutes les explications climatiques » est celle de « désigner des lieux et des types d'historicité naturellement différenciés et hiérarchisés¹ ». Cela justifie le phénomène de l'eurocentrisme qui même chez Montesquieu est plus qu'évident et, en particulier le XVII^e livre admet un déterminisme historique dont nous retrouvons des traces déjà dans *Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains* : « les hommes ont eu dans tous les temps les mêmes passions, les occasions qui produisent les grands changements sont différentes, mais les causes sont toujours les mêmes² ». C'est à travers ce déterminisme qu'il explique les causes de la grandeur des Romains et celles de leur décadence :

Ce n'est pas la Fortune qui domine le monde. On peut le demander aux Romains, qui eurent une suite continue de prospérités quand ils se gouvernèrent sur un certain plan, et une suite non interrompue de revers lorsqu'ils se conduisirent sur un autre. Il y a des causes générales, soit morales, soit physiques, qui agissent dans chaque monarchie, l'élèvent, la maintiennent, ou la précipitent ; tous les accidents sont soumis à ces causes, et, si le hasard d'une bataille, c'est-à-dire une cause particulière, a ruiné un État, il y avait une cause générale qui faisait que cet État devait périr par une seule bataille. En un mot, l'allure principale entraîne avec elle tous les accidents particuliers³.

Montesquieu soutient une idée de base déjà abordée par Bodin : il est nécessaire d'adapter les lois, les institutions et le système général de l'état au caractère du peuple duquel provient la fondation de l'état lui-même. À cet égard, les institutions doivent être différentes de pays à pays, conséquence soit de la singularité des événements historiques vécus par chaque peuple, soit et en particulier des différences existantes entre les différents climats sous lesquels les groupes humains ont vécu dès leur origine⁴. En effet, la nouveauté dans *L'Esprit des lois* réside dans le fait que par rapport à ses ouvrages précédents et aux idées de ses prédécesseurs, Montesquieu passe du simple fondement psycho-physiologique, sur lequel la théorie des climats repose depuis toujours, à un autre, complètement nouveau qui est celui de l'économie et de la politique. Si déjà Hippocrate, Aristote et Bodin l'avaient pris en considération, Montesquieu en fait le fondement de son argumentation.

¹ BENREKASSA Georges, *Montesquieu : la liberté et l'histoire*, Paris, Librairie Générale Française, 1987, p. 157.

² MONTESQUIEU, *Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains*, op. cit., p. 436.

³ *Ibid.*, p. 472.

⁴ Cf. PINNA Mario, *La teoria dei climi...*, op. cit., p. 12.

Toutefois, avant d'analyser cet aspect, il est nécessaire de voir comment l'auteur simplifie la notion de climat dans son ouvrage, le considérant seulement comme un facteur géographique qui se met en place par la simple opposition Nord et Midi, ou dans le sens de température dont « la distinction se ramène presque à l'opposition froid – chaud, modéré – tempéré¹ ». Cette simplification, selon Erhard ne fait qu'accentuer la rigueur du déterminisme géographique, car « Plus la notion de milieu physique se simplifie, moins ses éléments constitutifs ont chance de réagir les uns sur les autres », donc le climat devient une « donnée immuable² ». C'est pourquoi, les différences majeures entre le Nord et le Sud suivent toujours le même mécanisme :

Dans les pays du nord, une machine saine et bien constituée, mais lourde, trouve ses plaisirs dans tout ce qui peut remettre les esprits en mouvement ; la chasse, les voyages, la guerre, le vin. Vous trouverez, dans les climats du nord, des peuples qui ont peu de vices, assez de vertus, beaucoup de sincérité et de franchise. Approchez des pays du midi, vous croirez vous éloigner de la morale même ; des passions plus vives multiplieront les crimes ; chacun cherchera à prendre sur les autres tous les avantages qui peuvent favoriser ces mêmes passions. Dans les pays tempérés, vous verrez des peuples inconstants dans leurs manières, dans leurs vices mêmes, et dans leurs vertus : le climat n'y a pas une qualité assez déterminée pour les fixer eux-mêmes³.

En outre, la constitution physique et les différences de température créent dans les hommes des dispositions très différentes et éloignées : « Dans les pays froids, on aura peu de sensibilité pour les plaisirs ; elle sera plus grande dans les pays tempérés ; dans les pays chauds, elle sera extrême. Comme on distingue les climats par les degrés de latitude, on pourrait les distinguer, pour ainsi dire, par les degrés de sensibilité⁴ ». Pour justifier ses idées Montesquieu donne des exemples qui semblent issus d'une observation attentive des comportements des hommes par rapport à un aspect de la vie facilement perceptible et qui est la déclaration indéniable de cette sensibilité :

Avec cette délicatesse d'organes que l'on a dans les pays chauds, l'âme est souverainement émue par tout ce qui a du rapport à l'union des deux sexes ; tout conduit à cet objet.

Dans les climats du nord, à peine le physique de l'amour a-t-il la force de se rendre bien sensible : dans les climats tempérés, l'amour, accompagné de mille accessoires, se rend agréable par des

¹ ARON Raymond, *Les étapes de la pensée sociologique*, Paris, Gallimard, 1967, p. 46. À ce sujet voir aussi PINNA Mario, *La teoria dei climi...*, op. cit., p.195.

² ERHARD Jean, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 721.

³ MONTESQUIEU, *L'Esprit des lois*, op. cit., Livre XIV, chap. II, pp. 614.

⁴ *Ivi.*

choses qui d'abord semblent être lui-même, et ne sont pas encore lui : dans les climats plus chauds, on aime l'amour pour lui-même ; il est la cause unique du bonheur, il est la vie.

Dans les pays du midi, une machine délicate, faible, mais sensible, se livre à un amour qui, dans un sérail, naît et se calme sans cesse, ou bien à un amour qui, laissant les femmes dans une plus grande indépendance, est exposé à mille troubles¹.

Pourtant, la fréquente opposition entre pays chauds et froids ou pays du Nord et du Midi accompagnée par ce qui apparaît comme un déterminisme géographique indéniable, « L'empire du climat est le premier de tous les empires² », ne doit pas induire à croire en un absolutisme de certaines idées exprimées par l'auteur. Il y a d'autres affirmations qui en atténuent l'absoluité : dans différentes parties de *L'Esprit*, Montesquieu donne une grande importance au travail du législateur, à la religion et à l'éducation comme moyen pour pouvoir atténuer les influences négatives du climat. L'originalité des propos de Montesquieu repose sur le fait qu'ils s'étendent vers un nouveau questionnement qui prend en considération l'influence du climat et l'ensemble des institutions humaines³. La vie des peuples ne doit pas se modeler sur les lois et les institutions, mais celles-ci doivent se conformer aux peuples. En fait, il soutient l'idée que les institutions et les lois des différents peuples ne constituent pas quelque chose de casuel, mais qu'elles sont strictement conditionnées par la nature des peuples eux-mêmes. Les hommes et donc, la société sont soumis à des règles fondamentales qui résultent de l'entrelacement de différents facteurs. Comme nous l'avons déjà annoncé, Montesquieu met en place la doctrine de « l'esprit général » que nous retrouvons auparavant dans *l'Essai sur les causes* et une de ses *Pensées* de 1731-1732 : « Les États sont gouvernés par cinq choses différentes : par la religion, par les maximes générales du gouvernement, par les lois particulières, par les mœurs et par les manières⁴ ». Ici nous remarquons l'absence de référence aux climats et aux autres éléments physiques que nous retrouvons plus tard dans une autre *Pensée* de 1735 et qui est reprise dans *L'Esprit des lois* : « Les hommes sont gouvernés par cinq choses différentes : le climat, les manières, les mœurs, la religion et les lois⁵ ». Le même principe est clarifié, simplifié et l'ordre d'importance change avec l'ajout de l'élément clé : le climat. En outre, ce sont les hommes et non plus les États le sujet de cette maxime, ce qui indique un changement de point de vue qui considère l'homme en tant qu'individu et facteur principal de la société dont il fait

¹ *Ivi.*

² *Ibid.*, Livre XIX, chap. XIV, p. 644.

³ À ce propos voir GOBETTI Zeno, « Le origini della geopolitica francese nel pensiero di Montesquieu », in *Scienza & Politica*, 2008, vol.20, n°38, p. 120-121. CASABIANCA Denis DE, *Montesquieu de l'étude des sciences à l'Esprit des lois*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2008, p. 448.

⁴ MONTESQUIEU, *Pensée* 542.

⁵ MONTESQUIEU, *Pensée* 854. Voir *L'Esprit des lois*, Livre XIX, chap. IV.

partie. Dans la section de l'*Esprit* consacrée à l'importance de l'esprit général, l'auteur déduit que : « Les divers caractères des nations sont mêlés de vertus et de vices, de bonnes et mauvaises qualités. Les heureux mélanges sont ceux dont il résulte de grands biens, et souvent on ne le soupçonnerait pas ; il y en a dont il résulte de grands maux, et qu'on ne soupçonnerait pas non plus »¹. En effet, le principe de « Esprit général » peut être considéré comme le *climax* de sa réflexion où il place l'essence même de la société, selon Goldinski il s'agit d'« une force qu'il ne semble pas trop arbitraire, quelle que soit sa nature, de considérer comme une espèce de passion dominante, autrement dit comme un principe national réglant les actions² ».

Montesquieu n'est certainement pas le précurseur de la théorie des climats, comme nous l'avons amplement démontré, toutefois il a le mérite de lui avoir donné un plus grand retentissement en ouvrant les portes à une nouvelle vision du monde qui voit beaucoup d'adeptes, mais aussi d'opposants.

2.2.3 La fin des Lumières et la position des Idéologues

Un an après la publication de *L'Esprit des lois*, Buffon publie son *Histoire naturelle* où il expose sa théorie des dégénérationes comme conséquence des climats. Il croit que les hommes dérivent d'une même espèce et que la différenciation entre les peuples est advenue en conséquence de l'adaptation des individus aux conditions climatiques des terres qu'ils ont occupées :

Dès que l'homme a commencé à changer de ciel, et qu'il s'est répandu de climats en climats, sa nature a subi des altérations : elles ont été légères dans les contrées tempérées, que nous supposons voisines du lieu de son origine : mais elles ont augmenté à mesure qu'il s'en est éloigné ; et lorsque après des siècles écoulés, des continents traversés, et des générations déjà dégénérées par l'influence des différentes terres, il a voulu s'habituer dans les climats extrêmes, et peupler les sables du Midi et les glaces du Nord, les changements sont devenus si grands et si sensibles qu'il y aurait lieu de croire que le Nègre, le Lapon et le Blanc forment des espèces différentes, si d'un côté l'on n'était assuré qu'il n'y a eu qu'un seul homme de créé, et de l'autre que ce Blanc, ce Lapon et ce Nègre, si dissemblants entre eux, purent cependant s'unir et propager la grande et unique famille de notre genre humain³.

¹ MONTESQUIEU, *L'Esprit des lois*, op. cit., Livre XIX, chap. X, p. 643.

² GOLDZINK Jean, *Montesquieu et les passions*, Paris, PUF, 2001, p. 102.

³ BUFFON Georges Louis Leclerc, *Œuvres complètes*, Paris, Furne et Compagnie Libraires et Éditeurs, 1837, t. IV, p.437.

Cependant, pour Buffon le climat n'a des effets sur l'homme qui pourraient être qualifiés de superficiels et il les restreint à : « la couleur de la peau, des cheveux et des yeux, [qui] varie par la seule influence du climat ; les autres changements, tels que ceux de la taille, de la forme des traits et de la qualité des cheveux ne me paraissent pas dépendre de cette seule cause¹ ».

Plus tard, en 1780 il publie *Les époques de la nature* où il affirme que : « la face entière de la Terre porte aujourd'hui l'empreinte de la puissance de l'homme » et cela s'étend aussi au climat. Il estime que l'humanité peut « modifier les influences du climat qu'elle habite et en fixer pour ainsi dire la température au point qui lui convient² ». Donc, pour Buffon les hommes ne sont pas totalement esclaves du déterminisme climatique. Ils sont capables d'acquiescer une certaine indépendance après un asservissement initial aux lois de la nature. C'est pourquoi, l'homme d'aujourd'hui a réussi à atteindre un certain niveau de civilisation qui voit ses vertus morales non seulement conditionnées par le climat, mais aussi par d'autres facteurs comme les formes de gouvernement, les mœurs, etc.

Voltaire rejoint la pensée de Buffon. Il doute de l'influence du climat et il est convaincu que le gouvernement a plus de pouvoir sur les hommes que le climat. Il ne partage donc pas l'idée de Montesquieu, selon laquelle les gouvernements doivent s'adapter à la nature du peuple : « Le climat a quelque puissance, le gouvernement cent fois plus ; la religion jointe au gouvernement encore davantage³ ». En fait, le philosophe ne s'arrête jamais longtemps sur l'argument, et se limite à l'évoquer dans certaines œuvres, comme le *Traité sur la tolérance* ou l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, desquelles nous pouvons déduire que son idée est que l'influence du climat ne crée pas les différences entre les peuples, mais que la différenciation est due au fait que Dieu a créé toutes les races humaines au même temps, et qu'il a donné à chacune ses propres caractéristiques qui sont restées les mêmes au cours du temps. Il admet toutefois que les hommes peuvent passer d'un état primitif à un état policé parce que rien ne s'oppose au progrès de la raison. Seuls certains peuples ont besoin d'une plus longue série de siècles pour échapper aux conditionnements environnementaux. À son avis, la différence dans les mœurs, l'organisation sociale, les pratiques religieuses proviennent d'une adaptation graduelle à l'environnement naturel⁴.

À partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, une nouvelle catégorie de philosophes apparaît, les Idéologues qui dans leurs analyses des phénomènes psychologiques et sensoriels

¹ *Ibid.*, p. 438.

² BUFFON Georges Louis Leclerc, *Les Époques de la nature*, Paris, Imprimerie royale, 1780, vol. 2, p. 197.

³ VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, in *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1878, t.18/2, p. 200.

⁴ Voir PINNA Mario, *La teoria dei climi...*, op. cit., pp. 212-214.

n'oublie pas de prendre en considération la théorie des climats, qui est devenue l'argument principal de la pensée philosophique, surtout à partir de 1748. Ils proposent des théories fondées sur une gnoséologie sensorielle appliquée à la recherche de la formation des idées et à d'autres domaines comme la morale et la politique. Leur caractéristique principale est le pragmatisme, c'est pourquoi ils refusent de suivre les théories de leurs prédécesseurs, car elles ne peuvent pas être prouvées par l'expérience. Ils étudient l'homme, mais à travers une analyse empirique : la structure physique des hommes peut être soumise à des altérations qui peuvent en modifier la morale, les passions, le caractère et l'esprit.

Ainsi, un Idéologue comme Destutt de Tracy ne peut manquer de critiquer les idées avancées par Montesquieu et il rédige un *Commentaire sur « L'Esprit des lois » de Montesquieu*. Il s'en prend, tout d'abord, à la notion de climat, à son avis, très réductrice. Selon de Tracy, le climat ne peut pas être considéré simplement comme « degrés de latitude » ou « degrés de chaleur ». Ce qui fait la différence, ce sont l'ensemble de toutes « les circonstances qui forment la constitution physique d'un pays ». Contre le déterminisme climatique et géographique de l'ouvrage de Montesquieu il remarque que s'il est vrai que le climat influe sur toutes les espèces vivantes, il a moins d'emprise sur l'homme : « La preuve en est que l'homme seul s'accommode de toutes les positions, de toutes les régions, de tous les régimes, et la raison s'en trouve dans l'étendue de ses facultés intellectuelles qui, en lui donnant d'autres besoins, le rend moins dépendant des besoins purement physiques [...] »¹.

Par ailleurs, Helvétius dénie aussi le pouvoir des climats sur les hommes dans ses deux ouvrages *De l'homme* et *De l'esprit* il insiste sur le fait que « dans les hommes tout est sentir ». Donc « il faut penser que s'ils diffèrent entre eux, ce n'est que dans la nuance de leurs sensations »² et cela ne dépend nullement de facteurs externes comme le climat. C'est pourquoi, il soutient que « du moment où les hommes errants se sont réunis en Nations, où les marais ont été desséchés et les forêts abattues, la diversité des climats n'a point eu d'influence sensible sur les esprits »³. Or, selon Helvétius ce qui forme le caractère d'un peuple est le gouvernement, expression de l'éducation publique. Il est prouvé par l'expérience que « le caractère et l'esprit des peuples changent avec la forme de leur gouvernement ; qu'un gouvernement différent donne tour à tour à la même nation un caractère élevé ou bas, constant ou léger, courageux ou timide ». Ce n'est donc pas le climat qui décide de la forme de gouvernement car les hommes

¹ DESTUTT DE TRACY Antoine-Louis-Claude, *Commentaire sur L'Esprit des lois de Montesquieu*, Université de Caen, Centre de philosophie politique et juridique, 1992, pp. 324-325.

² HELVETIUS Claude-Adrien, *De l'Homme*, Paris, Fayard, 1989, t. I, p. 209. Nous avons transcrit en orthographe moderne.

³ *Ibid.*, p.207.

ne sont que « le produit de leur éducation »¹. En outre, il explique dans *De l'esprit* qu'il y a des différences entre certains peuples d'aujourd'hui et ceux d'autrefois. Un exemple, les Grecs : leur position géographique est toujours la même, c'est le gouvernement qui a changé, par conséquent le caractère de la nation a été susceptible de ce changement car « en tous les pays, le génie du gouvernement fait le génie des nations »². De plus, les vrais facteurs, qui définissent la supériorité d'un peuple, ne sont pas les causes physiques, comme l'influence du climat, mais les causes morales :

[...] il n'est point de nations privilégiées en vertu, en esprit, en courage. La nature à cet égard, n'a point fait un partage inégal des dons. En effet, si la force plus ou moins grande de l'esprit dépendait de la différente température des pays divers ; il serait impossible, vu l'ancienneté du monde, que la nation à cet égard la plus favorisée n'eût, par des progrès multipliés, acquis une grande supériorité sur toutes les autres. [...] J'ajouterai même que [...] s'il n'est aucun peuple auquel la température particulière de son pays, et les petites différences qu'elle doit produire dans son organisation, ait jusqu'ici présent donné aucune supériorité constante sur les autres peuples ; on pourrait du moins soupçonner que les petites différences qui peuvent se trouver dans l'organisation des particuliers qui composent une nation, n'ont pas une influence plus sensible sur leurs esprits³.

Diderot, philosophe de la vieille école, attaque ces idées et dans *La Réfutation* il reproche à l'auteur sa contestation de l'influence du climat sur les esprits : « Si le climat et les aliments influent sur les corps, ils influent nécessairement sur les esprits. [...] Il n'y a presque pas un homme, dans quelque contrée que ce soit, dont l'humeur ne se ressente plus ou moins de l'état nébuleux ou serein de l'atmosphère ». Ensuite, il ajoute que « Le climat influe sur le gouvernement sans doute, mais le gouvernement influe bien d'une autre manière sur les esprits ; j'en conviens ; cependant sous le même gouvernement et sous différents climats il est impossible que les esprits se ressemblent »⁴.

Le débat est ouvert entre ceux qui partagent les idées répandues par la théorie des climats et ceux qui s'y opposent. Cabanis, dans ses *Rapports du physique et du moral de l'homme*, affirme « qu'on peut regarder la question comme indécise » car du côté de Montesquieu il y a « le plus grand nombre des observateurs, mais de celui d'Helvétius il y a

¹ *Ibid.*, p. 330.

² HELVETIUS Claude-Adrien, *De l'Esprit*, Paris, Fayard, 1988, p. 409. Nous avons transcrit en orthographe moderne.

³ *Ibid.*, p. 417.

⁴ DIDEROT Denis, « Réfutation de l'ouvrage d'Helvétius intitulé *De l'homme* », t. I, in *Œuvres complètes de Diderot*, Paris, Garnier, 1875, vol. II, p. 321.

« des penseurs distingués »¹. Il trouve nécessaire de clarifier la confusion sur le langage qu'il y a à propos de la théorie, en partant, bien évidemment du terme *climat* qui est le premier point de désaccord entre les deux parties : « [...] certains écrivains n'ont entendu par le mot *climat* que le degré de latitude, ou celui de froid et de chaud propre à chaque pays, il est évident qu'ils ne pouvaient jamais tomber d'accord dans leurs conclusions avec ceux qui donnent à ce mot un sens plus étendu² ». Cabanis propose alors la définition de climat selon la notion hippocratique qui, à son avis, est la plus complète car il ne s'agit pas seulement de considérer les degrés de latitude ni la température, mais également les conditions du sol, de l'air et des eaux et en général toutes les circonstances physiques particulières à chaque contrée. Cette vision complète de la définition de climat amène l'auteur à déduire que si, comme il l'a déjà démontré, et nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les tempéraments « influent puissamment sur les opérations de la pensée, de la volonté, de l'instinct, puisqu'ils sont capables de changer l'état de la sensibilité des différents organes » nous pouvons aussi démontrer que le climat « influe en effet sur la formation des habitudes morales³ ». À partir de ces notions et en s'appuyant toujours sur l'œuvre d'Hippocrate, Cabanis déduit que :

Le tempérament, caractérisé par l'aisance et la liberté de toutes les fonctions, par la tournure heureuse de tous les penchants et de toutes les idées, se développe rarement et mal dans les pays très froids et dans les pays très chauds. Dans les uns, les résistances extérieures sont trop puissantes, et les impressions trop souvent pénibles : dans les autres, la bile contracte des qualités trop stimulantes, l'affaiblissement des organes de la génération est trop précoce, les forces centrales sont trop constamment débilitées par leur distraction et leur dispersion continuelles [...]⁴.

C'est donc pour cette raison, que le climat tempéré, en offrant « un air serein, une heureuse température, la présence continue d'objets riants, des aliments succulents et doux », permet au système de prendre des habitudes favorables et c'est pourquoi « les institutions sociales laissent le climat exercer en paix son influence pendant quelques générations⁵ ». Toujours en rapprochant les divers tempéraments aux climats, Cabanis constate que les tempéraments bilieux et mélancolique⁶ sont typiques des climats chauds et secs parce que « la chaleur exalte

¹ CABANIS Pierre Jean-Georges, *Rapports du physique et du moral de l'homme et lettres sur les causes premières*, *op. cit.*, t. IV, p. 138.

² *Ibid.*, p. 139.

³ *Ibid.*, pp. 144-145.

⁴ *Ibid.*, p. 171.

⁵ *Ibid.*, p. 172.

⁶ En suivant les notions d'Hippocrate et des anciens Cabanis constate que le mélancolique est le plus sujet aux maladies atrabilaire en particulier à l'épaississement de la bile noirâtre. Ainsi, comme le bilieux il est particulièrement présent dans les pays chauds.

la bile » et « jointe à la sécheresse, elle produit cet effet bien plus promptement et bien plus fortement¹ ». Or, les effets moraux des diverses dispositions tempéramentales causées par le climat peuvent rencontrer des changements d'une contrée à l'autre et aussi au niveau générationnel puisque les hommes peuvent être sujets à un « perfectionnement de la police, et à la destruction de quelques erreurs de régimes, qui l'un et l'autre sont dus aux lumières et à l'augmentation de l'aisance générale chez les peuples modernes [...]»². À cela s'ajoute le fait que les hommes ont réussi à modifier le climat par leurs propres mains : en améliorant l'état du sol et par conséquent de la production et en changeant la direction des eaux, qui comporte un changement dans les exhalations de la terre et des eaux et donc de l'air.

Après avoir analysé les comportements des tempéraments dans leurs climats, l'auteur étudie la sensibilité des hommes dans les différentes latitudes. Ainsi il constate que : « L'homme des climats brûlants [...] passe rapidement de sensations en sensations ; il parcourt dans le même instant toute l'échelle [...] de la sensibilité humaine. Chez lui, du spasme à l'atonie il n'y a qu'un pas ». En revanche, « L'habitant des pays glacés n'est pas susceptible de recevoir autant d'impressions à la fois ; il les reçoit plus isolées, plus lentes, plus faibles ». C'est pourquoi chez les hommes du nord les « nouvelles impressions [...] changent ou [se] intervertissent plus difficilement : elles se maintiennent avec constance, parce qu'elles ont commencé sans précipitation ; elles s'exécutent avec régularité, parce qu'elles ne sont pas troublées par de nouvelles déterminations survenues tout à coup »³.

En ce qui concerne le caractère de chaque nation, Cabanis soutient que celui-ci dépend des mœurs qui se diversifient par l'activité à laquelle le peuple se consacre et qui dépend, bien évidemment, de ce que le climat de la terre offre comme possibilité de travail. Ainsi, les peuples nomades ont un caractère « pillard », les chasseurs « perfides et cruels » ; le caractère des agriculteurs, des commerçants et des artisans industriels, par contre, est plus « doux ». L'exemple est donné par les peuples anciens car si les Athéniens s'étaient adonnés aux occupations des Spartiates ils seraient devenus hautains et cruels, et vice versa, les Spartiates en s'adonnant à la culture, la philosophie et au commerce auraient été plus aimables et polis. En effet, comme nous l'avons déjà anticipé, c'est par rapport à la situation climatique que les peuples semblent se pencher vers une activité plutôt qu'une autre : les peuples des pays chauds sont habitués à l'« oisiveté » et l'« indolence [...] ; le climat les détermine presque impérieusement », par contre « Les habitudes d'activité, de constance dans le travail

¹ *Ibid.*, pp. 173-174.

² *Ibid.*, p. 175.

³ *Ibid.*, pp. 196-197.

appartiennent aux pays froids ou tempérés ». Cabanis explique que dans le premier cas à cause de la fertilité du terrain, la température douce, les sens, sont épanouis « par une nature riante, et par la facilité de satisfaire les premiers besoins ». Cela implique que les travaux assidus caractérisés par des habitudes régulières et la réflexion sont forcément étrangers à ces peuples. Ce sont « le goût du plaisir, les affections vives, mais peu durables, [qui] forment le fond de leur caractère »¹. Ici donc les hommes « ont plus de temps pour la réflexion, l'esprit se développe plus complètement, les mœurs sont plus douces et plus cultivées² ». Au contraire, quand « la nature offre peu de moyens de subsistance, [...] les hommes sont forcés à la constance dans leurs entreprises ; il faut qu'ils deviennent sobres, réfléchis, industriels [...] : les habitants ont besoin de subjuguier le climat, s'ils ne veulent pas que le climat les dévore³ ». Donc les peuples habitant dans ces pays ont besoin de plus de force musculaire pour supporter la rigidité de la nature et la fatigue du travail et c'est pour cette raison que l'auteur considère ces hommes supérieurs par rapport à ceux des pays chauds « dans tous les travaux qui demandent un corps robuste », mais inférieurs « dans les travaux qui tiennent à la culture de l'esprit, particulièrement dans les arts d'imagination⁴ ». Nous pouvons bien remarquer que Cabanis ne s'éloigne pas du chemin tracé par ses prédécesseurs défenseurs de la théorie des climats et il en recherche les preuves dans l'œuvre d'Hippocrate. Si au début de son analyse il prétend ne pas vouloir trouver une solution aux débats sur la question, à la fin il confirme sa position en disant que : « L'influence du climat sur les habitudes morales de l'homme est, en quelque sorte, surabondamment prouvée d'ailleurs ; et l'examen que nous venons de faire, j'ose le dire, avec une entière impartialité, ne me paraît pas laisser sur ce point le moindre doute dans les esprits ». Toutefois, cette influence ne doit pas être prise de manière absolue et comme l'a fait Montesquieu, il ne faut pas s'éloigner de la vraie doctrine qui est celle d'Hippocrate, en voulant créer une correspondance entre le caractère du climat et celui du gouvernement en obtenant des résultats sans fondement et pourtant contredits par les faits⁵.

À la fin de ce siècle, nous retrouvons un autre Idéologue qui s'oppose aux idées déterministes de Montesquieu : le comte de Volney, grand voyageur et observateur, qui étudie les peuples d'orient. Après trois ans de voyages entre l'Égypte et la Syrie il examine les peuples de ces pays en considérant d'abord le sol et le climat, puis il observe leur travail et comment les rôles sont distribués dans la population. Il note les habitudes, les mœurs des peuples

¹ *Ibid.*, p. 212.

² *Ibid.*, p. 215.

³ *Ibid.*, p. 212.

⁴ *Ibid.*, p. 215.

⁵ Cf., *Ibid.*, p. 227-228.

orientaux visités et en fait une comparaison par rapport aux préjugés exposés dans *L'Esprit des lois*. Il croit qu'il y a un rapport entre le physique de l'homme et le milieu qui l'entoure, mais il réfute le principe de l'influence du climat sur le caractère des peuples. Ainsi, selon Volney ce « qu'on appelle *courage*, est une qualité qui tient bien plus au moral qu'au physique. Ce n'est point le plus ou le moins de chaleur du climat, mais plutôt l'énergie des passions et la confiance en ses forces qui donnent l'audace d'affronter les dangers¹ ». C'est pourquoi, il ne croit pas que les habitants des pays chauds sont destinés à l'esclavage et au despotisme, les facteurs de leur condition actuelle sont à rechercher ailleurs que dans le déterminisme : dans les circonstances historiques concrètes et cruelles qui ont plié ces nations².

Toutefois, les idées de Montesquieu restent assez solides et trouvent une nouvelle application dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau qui reprend les principes de la théorie des climats que nous avons vu dans *L'Esprit des lois*. Il présente ses idées dans ses œuvres et, en particulier, dans *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, le *Contrat social* et l'*Essai sur l'origine des langues*. C'est en 1755 que Rousseau publie le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, où il présente l'histoire de l'homme en partant de son « état de pure nature » et qu'il soutient l'idée que l'homme est perfectible, c'est-à-dire qu'il a la capacité innée de progresser et d'utiliser son intelligence. Cependant, pour qu'il puisse développer cette faculté l'homme a besoin de stimulations externes parmi lesquelles l'auteur met en exergue l'environnement : la qualité du terroir, la présence d'eau et surtout le climat. Ainsi, c'est à la nature de pousser l'homme à utiliser ses capacités et donc à développer son intelligence.

Ensuite, il reprend la théorie de Montesquieu dont il partage l'idée selon laquelle « Les mêmes lois ne peuvent convenir à tant de provinces diverses qui ont des mœurs différentes, qui vivent sous des climats opposés, et qui ne peuvent souffrir la même forme de gouvernement³ ». De plus, au chapitre VIII du livre III *Du contrat social*, « *Que toute forme de gouvernement n'est pas propre à tous pays* », Rousseau déclare comme Montesquieu l'a fait auparavant que : « La liberté n'étant pas un fruit de tous les climats, n'est pas à la portée de tous les peuples⁴ ». Et, en faisant une comparaison des types de terroirs et de production agricoles, il déduit que :

¹ VOLNEY Constantin-François Comte de, « Voyage en Égypte et en Syrie pendant les années 1789, 1784 et 1785 », in *Œuvres de C.F. Volney*, Paris, Parmentier et Froment, 1825, t. II, p.160.

² Cf., *Ibid.*, pp. 155-157.

³ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Du contrat social*, in *Œuvres complètes de J. J. Rousseau*, Paris, chez Furne Libraire-Éditeur, 1835, t. I, pp. 657-658.

⁴ *Ibid.*, pp. 671.

[...] dans chaque climat des causes naturelles sur lesquelles on peut assigner la forme de gouvernement à laquelle la force du climat l'entraîne, et dire même quelle espèce d'habitants il doit avoir. Les lieux ingrats et stériles, où le produit ne vaut pas le travail, doivent rester incultes et déserts, ou seulement peuplés de sauvages : les lieux où le travail des hommes ne rend exactement que le nécessaire, doivent être habités par des peuples barbares, toute police y serait impossible : les lieux où l'excès du produit sur le travail est médiocre, conviennent aux peuples libres : ceux où le terroir abondant et fertile donne beaucoup de produit pour peu de travail, veulent être gouvernés monarchiquement, pour consumer par le luxe du prince l'excès du superflu des sujets [...] [Ainsi] par l'effet du climat le despotisme convient aux pays chauds, la barbarie aux pays froids et la bonne politique aux régions intermédiaires¹.

Cependant, chez Rousseau ce n'est pas seulement au niveau politique que nous retrouvons le concept de déterminisme climatique, mais dans son *Essai sur l'origine des langues*². Il rappelle que les hommes « sont déterminés par le climat et par la nature du sol³ ». Ainsi, dans les pays chauds nous retrouvons « des passions voluptueuses, qui tiennent à l'amour et à la mollesse : la nature fait tant pour les habitants, qu'ils n'ont presque rien à faire ; pourvu qu'un Asiatique ait des femmes et du repos, il est content ». Il n'en va pas de même chez les habitants du Nord qui à cause du « sol ingrat » sont obligés au travail et sont « soumis à tant de besoins » qu'ils « sont faciles à irriter » et que « tout ce qu'on fait autour d'eux les inquiète. [...] De là leur vient ce tempérament irascible si prompt à se tourner en fureur ». Ces différences d'esprit amènent forcément, selon Rousseau, à une différence dans les langues parlées. De ce fait, l'auteur fait une nouvelle utilisation de la théorie des climats comme moyen pour expliquer la diversité des langues. Il en distingue deux types : une exprimant les passions douces et l'autre les passions plus dures. Les premières se caractérisent par un son plus mélodieux qui naît du désir de ces passions douces typiques des pays du Midi. Les secondes expriment plus le besoin et sont spécifiques aux peuples du Nord, où les « voix les plus naturelles sont celles de la colère et des menaces ; et ces voix s'accompagnent toujours d'articulations fortes qui les rendent dures et bruyantes ». Il suppose que les premières langues sont « filles du plaisir et non du besoin », c'est pour cette raison qu'elles sont nées dans des climats doux, car « il fallut toute la vivacité des passions agréables pour commencer à faire parler les habitants »⁴.

¹ *Ibid.*, pp. 672.

² Rousseau commence à écrire cette œuvre en 1755, mais elle resta inachevée et publiée de manière posthume en 1781 par Pierre-Alexandre Du Peyrou son exécuteur testamentaire.

³ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, in *Œuvres complètes de J. J. Rousseau, op. cit.*, 1853, t. III, p.507.

⁴ *Ibid.*, p. 511.

La fin du XVIII^e siècle ne clôt pas la question du climat qui sera encore au centre des raisonnements au début du XIX^e et verra un nouveau développement surtout dans le domaine littéraire.

2.3 LE XIX^e SIÈCLE ET LES NOUVELLES APPLICATIONS DE LA THÉORIE DES CLIMATS.

2.3.1 Madame de Staël et le Cercle de Coppet

À cheval entre les deux siècles un cénacle de penseurs internationaux gravite autour d'une figure emblématique, Anne-Louise Germaine Necker Baronne de Staël-Holstein. Ce groupe hétérogène prend le nom posthume de « Cercle de Coppet » car, après l'exil de Madame de Staël, ils se réunissent au château Necker dans la ville suisse de Coppet au bord du lac Léman. Un lieu d'échanges d'idées où s'instaure un « réseau d'influences réciproques¹ ». Stendhal les définit comme « les états généraux de l'opinion européenne » et en peu de mots en dresse un tableau assez exact : « Les auteurs écriraient pour être estimés dans le salon de Coppet. [...] Il y avait sur les bords du lac six cents personnes des plus distinguées de l'Europe : l'esprit, les richesses, les plus grands titres, tout cela venait chercher le plaisir dans le salon de la femme illustre que la France pleure² ».

Le point de force de ce groupe est un cosmopolitisme qui naît de la volonté de créer un esprit européen en droite ligne du cosmopolitisme culturel de Rousseau³. Les nombreux voyages dans les différents pays d'Europe leurs permettent de recueillir toutes les impressions sur les modes et les conditions de vie de chaque nation et de pouvoir les comparer pour trouver ce qu'il y a de plus exclusif dans le génie de chaque peuple. Dans leurs observations ils font foi aux principes de la théorie des climats avancés par Montesquieu appliqués à la sphère politique et ils les étendent à d'autres domaines.

Madame de Staël, en particulier, avec son traité *De la littérature* a conçu une histoire comparée de la littérature européenne sur l'idée de continuité et sur l'aspect évolutif des phénomènes littéraires. Comme Montesquieu, elle cherche la manifestation du génie national, mais dans la littérature ; et comme Rousseau soutient la perfectibilité de l'homme, elle soutient

¹ DIDIER Béatrice, *La littérature française sous le Consulat et l'Empire*, Paris. Puf, 1992, p. 66.

² *RNF 1817*, « 6 Août 1817 », t. III, p. 202-203.

³ La plupart des adeptes du cercle sont des disciples de Rousseau et en particulier Madame de Staël.

la « perfectibilité de la littérature¹ ». Les progrès d'un peuple et de sa civilisation viennent des impulsions de la conscience, et le penchant pour la littérature de Mme de Staël vient d'une perspective critique précise et explicite qui est celle de comprendre la possibilité de perfectibilité de deux facultés humaines : l'imagination et la pensée philosophique et morale. Les deux sont divergentes, mais ensemble elles subsument la même fonction sociale qui les voit réciproquement influencer la littérature et les institutions politiques, sociales et religieuses. En effet, « Madame de Staël cherche les lois qui déterminent l'histoire de la "littérature" [...]. Il s'agit pour elle [...] de caractériser l'esprit d'une littérature, et d'en déterminer la cohérence essentielle, la logique interne ». Elle présente donc « une histoire philosophique : une généalogie épurée et réfléchie des progrès de l'esprit humain à travers ses productions "littéraires" »². En fait, elle-même l'annonce dans son « Discours préliminaire » à *De la littérature* : « Il me semble que l'on n'a pas encore considéré comment les facultés humaines se sont graduellement développées par les ouvrages illustres en tout genre, qui ont été composés depuis Homère jusqu'à nos jours³ ».

C'est avec le groupe de Coppet qu'elle travaille à « la création d'une nouvelle critique littéraire : nouvelle à la fois par ses méthodes, et par les auteurs qu'elle fait entrer dans son Panthéon ». La méthode qu'elle utilise « consiste à appliquer le système de Montesquieu à la littérature. La théorie des climats justifie l'opposition des littératures du Nord et de celles du Midi⁴ ». Cette théorie a été utilisée jusqu'à présent pour déterminer des lois historiques afin de justifier la prédominance d'un continent ou d'une nation. Mme de Staël s'en sert pour attester la supériorité, à son avis indéniable, des pays du Nord comme le lieu où chercher les racines d'une littérature capable de représenter une nation libre et moderne. Elle valorise le septentrion non seulement au niveau politique, mais aussi artistique et esthétique. À cet égard, elle s'éloigne de son « maître » Jean-Jacques Rousseau qui à ce propos, nous l'avons vu, considérait les pays du Midi comme le berceau des langues et des arts. Selon la baronne même si dans les pays du sud la nature est plus luxuriante que, l'énergie qu'elle produit semble se transformer en passions fortes chez les hommes, et que dans le nord au contraire la nature est plus dure et avare, cela ne

¹ À ce propos, il est intéressant de voir les articles de Françoise LOTTERIE, « L'année 1800. Perfectibilité, progrès et révolution dans *De la littérature* de Mme de Staël », in *Romantisme*, 2000, n°108. pp. 9-22 ; « Madame de Staël. La littérature comme " philosophie sensible " », in *Romantisme*, 2004, n°124, pp. 19-30.

² GENGEMBRE Gérard, « Littérature et nation chez Mme de Staël : le cas de l'Allemagne », in *Histoire de littératures en France et en Allemagne autour du 1800*, dir. Espagne Geneviève, Paris, Éditions Kimé, 2009, p. 202.

³ STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *De la littérature*, Édition de Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Paris, GF – Flammarion, 1991, p. 65.

⁴ DIDIER Béatrice, *La littérature française sous le Consulat...*, op. cit., p. 61.

signifie pas que les hommes manquent d'énergie et de passion¹. En outre, la nature du midi excite « plus de mouvement que de pensée » car elle donne aux peuples du sud plus de plaisirs et de jouissances ; par contre, « les peuples du nord sont moins occupés des plaisirs que de douleur ; et leur imagination n'en est que plus féconde² ». Dans ce cadre, le climat est donc le facteur principal qui produit des « images » différentes chez les deux types de peuples. Donc, dans l'essai *De la littérature* Madame de Staël distingue deux littératures : « celle dont Homère est la première source », c'est-à-dire la littérature du Midi, et « celle dont Ossian est l'origine » autrement dit du Nord.

La division Nord et Sud de Mme de Staël est une division qui voit opposées deux « Europes ». Le septentrion représenté par l'Angleterre, l'Allemagne, le Danemark, la Suède en opposition à la France³, l'Italie et l'Espagne. Il s'agit d'une répartition qui ne suit pas seulement un critère géographique et national, mais aussi historique qui renvoie aux invasions barbares⁴. Ainsi, comme les peuples d'autrefois, les poètes anglais « ont conservé l'imagination du nord » dont la nature rude les inspire et les « porte vers l'avenir ». En effet, « L'imagination des hommes du nord s'élance au-delà de cette terre dont ils habitent les confins ; elle s'élance à travers les nuages qui bordent leur horizon, et semblent représenter l'obscur passage de la vie à l'éternité⁵ ». Ce tableau aide à la création d'une poésie qui est les plus en accord avec la réflexion et la philosophie, une poésie mélancolique. De plus, le manque de superstition dans la religion, l'envie d'indépendance qui a toujours caractérisé ces nations, la puissance de la volonté sont les raisons pour lesquelles la littérature du nord « convient beaucoup plus que celle du midi à l'esprit d'un peuple libre⁶ ». La littérature moderne pour Madame de Staël se distingue par l'efficacité qu'elle aurait dû exercer sur le plan historique et social des nations, selon les principes de la poétique des frères Schlegel, en comblant l'écart existant entre la culture et la participation active à la vie politique de son propre pays. Chaque littérature européenne prise en examen par l'auteur donne et doit son empreinte culturelle aux facteurs qui caractérisent la nation qui lui a donné sa naissance. Comme Simone Balayé le remarque : « C'est une idée chère à Mme de Staël que la vie sociale est nécessaire à l'éducation

¹ Une référence claire à cette objection se retrouve dans *De la littérature* : « C'est à tort, ce me semble, qu'on a dit que les passions étaient plus violentes dans le midi que dans le nord », STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *De la littérature, op. cit.*, p. 206.

² *Ivi.*

³ Il est à préciser que Madame de Staël ne donne pas une place précise à la France dans l'une des deux catégories géographiques. En effet, historiquement la France semble être partagée entre son appartenance méditerranéenne et les influences du nord. Voir LE SCANFF Yvon, « L'origine littéraire d'un concept géographique : l'image de la France duelle », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 2/2001 (n° 5), p. 70.

⁴ ESPAGNE Geneviève, *op. cit.*, p. 204.

⁵ STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *De la littérature, op. cit.*, p. 205.

⁶ *Ibid.*, p. 206.

de l'individu. Pour elle, un homme de génie est d'autant plus grand qu'il joint la pensée à l'action¹ ».

La bipartition Nord/Midi est reprise par l'auteur dans son autre traité, *De l'Allemagne*, où elle apporte des modifications qui rendent la dichotomie plus complexe et précise. En suivant toujours le principe d'opposition, elle démontre sa théorie en mettant en place plusieurs antithèses : paganisme et christianisme, Antiquité et Moyen Âge, fatalité et Dieu sauveur, classicisme et romantisme². Cependant, c'est dans *Corinne ou l'Italie* que ces idées trouvent une expression plus représentative. L'œuvre se construit sur l'antithèse de l'Angleterre et l'Italie. L'Italie représente le classicisme, mais Corinne a aussi une âme romantique. Oswald, par contre, représente un pays symbole de liberté et de modernité, mais reste un personnage esclave des traditions³. Une dichotomie, donc, qui ne relève pas du simplisme, car Corinne est elle-même la synthèse de l'opposition Italie/Angleterre qui permet à l'auteur d'instaurer une sorte de dialogue entre les qualités des caractères du Nord et celles du Midi : « Oswald et Corinne différaient d'opinion [...] ; mais cette différence, comme toutes celles qui existaient entre eux, tenait à la diversité des nations, des climats et des religions⁴ ». Selon Simone Balayé l'opposition entre Italie et Angleterre est nécessaire car elle « justifie des conversations, voire des querelles sur toutes sortes de sujets⁵ ». Ces sujets sont ceux que Mme de Staël a déjà posés dans *De la littérature*, mais dans le roman ils acquièrent une nouvelle vie et grâce au dynamisme des discussions entre les deux personnages ils deviennent plus concrets. Ses idées sur les différences entre les expressions littéraires présentes dans *De la Littérature* trouvent dans *Corinne* une excellente illustration, par exemple, au moment de la représentation de Roméo et Juliette :

Shakespeare a écrit cette pièce avec cette imagination du midi tout à la fois si passionnée et si riante, cette imagination qui triomphe dans le bonheur, et passe si facilement, néanmoins, de ce bonheur au désespoir, et du désespoir à la mort. Tout est si rapide dans les impressions, et l'on sent cependant que ces impressions rapides seront ineffaçables. C'est la force de la nature, et non la frivolité du cœur qui, sous un climat énergique, hâte le développement des passions. [...] Shakespeare, mieux qu'aucun écrivain étranger, a saisi le caractère national de l'Italie et cette fécondité d'esprit qui

¹ STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *De l'Allemagne*, Édition de Simone Balayé, Paris, GF Flammarion, 1968, vol. I, p. 26.

² DIDIER Béatrice, *La littérature française sous le Consulat...*, *op. cit.*, p. 64.

³ À ce propos voir *ibid.*, pp. 96-97 et DIDIER Béatrice, « *Corinne ou l'Italie* » de *Madame de Staël*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 30-32.

⁴ STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *Corinne ou l'Italie*, Édition de Simone Balayé, Paris, Gallimard, coll. "Folio Classique", 1985, p. 221.

⁵ BALAYE Simone, « Politique et société dans l'œuvre staëlienne : l'exemple de Corinne », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1994, N°46, p. 54.

invente mille manières pour varier l'expression des mêmes sentiments [...]. Ce n'est pas comme dans l'Ossian, une même teinte, un même son qui répond constamment à la corde la plus sensible du cœur [...]¹.

Cependant, Madame de Staël n'oublie pas de souligner que c'est à cause de ces impressions et de cette manière de sentir que : « Les peuples du midi sont plus aisément modifiés par leurs institutions que les peuples du nord [...] la nature leur offre tant de jouissances, qu'ils se consolent facilement des avantages que la société leur refuse. [...] On pourrait presque trouver quelque chose de sauvage à ce peuple, malgré la finesse de son esprit [...] »². À plusieurs reprises ce contraste entre les deux peuples est mis en avant par le point de vue de Corinne et par celui d'Oswald, les deux maîtrisés par le narrateur :

Dans *Corinne*, l'intrigue se situe entre deux pays violemment contrastés. L'Angleterre, incarnée par Oswald, mais la société anglaise, conventionnelle et puritaine, est très conservatrice, ce qui fait surgir le conflit sous une forme renouvelée. Corinne, dont la double origine, anglaise et italienne, lui permet de comprendre les idées de Lord Nelvil, représente l'Italie, l'espérance des Italiens et ce qu'ils pourraient être, mais le fait d'appartenir à un pays qu'Oswald ne comprend pas, crée le conflit qui entraînera la mort de Corinne³.

L'opposition des divers attributs nationaux est déjà remarquée par ses premiers lecteurs. Ainsi, Benjamin Constant, dans son compte rendu élogieux du roman, écrit : « Mme de Staël a profité de ce choix pour placer sous un nouveau jour l'opposition qui existe entre la nature et le climat d'Angleterre et la nature et le climat d'Italie ; et pour développer l'influence que les objets extérieurs exercent sur les peuples de ces deux pays⁴ ».

D'autre part, Corinne en tant qu'allégorie de l'Italie entre dans un processus symbolique de représentation des étapes de l'évolution de la nation italienne. Corinne au

¹ STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 194. Il faut remarquer que le diptyque que Madame de Staël instaure dès le début du roman, se perpétue et s'intensifie tout au long du roman, sous un rapport complexe. Ici, par exemple, par le biais des œuvres shakespeariennes, elle fait une peinture positive du sud, mais sous la plume de l'écrivain anglais qu'elle considère comme le symbole de la poésie du nord. Cf. BRIX Michel, « L'image du Nord chez Mme de Staël et la fondation du romantisme français », in *L'image du Nord chez Stendhal et les romantiques*, textes réunis par Andersson Kajsa, Orebro, Humanistic Studies at Orebro University, 2004, vol.1-2, p. 188.

² *Ibid.*, p. 161.

³ BALAYE Simone, « Politique et société dans l'œuvre staëlienne : l'exemple de Corinne », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1994, N°46, p. 55.

⁴ CONSTANT Benjamin, « Compte rendu de *Corinne*, de Mme de Staël », in *Œuvres complètes*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1995, t. III, 2, p. 1065. Nous avons transcrit en orthographe moderne.

Capitole « devient en quelque sorte la résurrection de la gloire entourant un pays anéanti », mais malheureusement « [à] mesure que l'individualisation de Corinne avance » le long du roman, « elle perd son identité avec l'Italie de l'Antiquité et de la Renaissance », époques où la gloire de la nation atteint sa plus grande splendeur. En effet, selon Anne Amend-Söchting, Corinne est une personnification de l'Italie chargée de tous les stéréotypes et de la représentation qu'on pouvait en avoir à l'époque¹. Madame de Staël à travers la lente dégradation du personnage, a voulu l'affranchir de ces stéréotypes et par conséquent montrer la réalité italienne : un pays autrefois puissant et culturellement très riche qui doit se relever de l'abîme dans lequel il est tombé. Ainsi, la mort de Corinne représente le renouveau qui s'incarne dans la petite fille qui prononce les derniers mots de la « Sibylle ».

Nous avons pu remarquer comment la théorie des climats, dans les œuvres de Madame de Staël « fonde une véritable typologie des nations ». À travers sa production romanesque Mme de Staël arrive à représenter une réalité géopolitique plus détaillée grâce à une « perception plus intuitive et plus personnelle » de la théorie. En effet, en plein accord avec Claire Garry-Boussel :

Corinne est un roman consacré aux barrières sociales, culturelles, linguistiques et sexuelles qui divisent irréductiblement les hommes : l'auteur élève un mur imaginaire entre les peuples du Nord et les peuples du Midi et radicalise la coupure entre ce qu'elle appelle les deux hémisphères pour mieux abattre ce rempart de préjugés et d'incompréhension². Elle rêve d'un brassage des mœurs qui

¹ Voir AMEND-SÖCHTING Anne, « Corinne ou l'Italie / Corinne et l'Italie. Stratégies autour d'une allégorie », in *L'Italie dans l'Europe romantique. Confronti letterari e musicali*, dir. par Poli Annarosa et Kanceff Emanuele, Primo Congresso internazionale di Centro di ricerca sull'Italia nell'Europa romantica, Verona, Centro interuniversitario di ricerca sul Viaggio in Italia, 1996, pp. 82-83, 91.

² Madame de Staël, elle-même, a des préjugés envers l'Italie, mais Vincenzo Monti lui enseigne comment on doit regarder l'Italie et l'invite à être plus indulgente envers son peuple. Dans sa correspondance ce changement d'avis est très évident, par exemple, le 6 février 1805 elle écrit à Mathieu Montmorency: « Les Italiens ne me plaisent pas le moins du monde et comme j'ai plus l'habitude de vivre avec les hommes qu'avec les choses, je ne suis pas encore enthousiaste du séjour à Rome » ; et à Monti : « [...] il y a dans ce pays tous les défauts des mauvaises mœurs et ni la grâce ni l'esprit qu'elles inspirent en France » (16 mars 1805) , in STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *Correspondance générale, Le Léman et l'Italie, 19 mai 1804 - 9 novembre 1805*, t. V, édité par Béatrice Watson Jasinski, Paris, J.-J. Pauvert, puis Hachette, 1985, p. 492 et p. 517. D'autres avis négatifs se retrouvent dans d'autres lettres : à Claude Hochet (Bologne, 23 janvier 1805), *ibid.*, pp. 480-481 ; à Vincenzo Monti (Rome, 5 février 1805 et Rome, 7 février 1805). Mais plus tard elle écrit à Friedrich Schlegel : J'ai pris du goût pour l'Italie. [...] Il est vrai que les Italiens ont de l'originalité dans le caractère [...]. Mais le midi, mais les souvenirs s'emparent fortement de l'imagination et j'ai découvert là une nature bienfaisante, une nature qui aime l'homme [...], *ibid.*, p. 612. À Suard elle annonce : « [...] les voyages m'ont donné des idées nouvelles. [...] le midi a quelque chose qui vous parle comme un ami ou vous réveille comme une fête. [...] J'écrirai une espèce de roman qui serve de cadre au voyage d'Italie et je crois que beaucoup des pensées et des sentiments trouveront leur place là » (Rome, 9 avril 1805), STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *Madame de Staël et J.-B.-A. Suard : correspondance inédite 1786-1817*, publ. par Robert de Luppé, Genève, Droz, 1970, p. 69. Michel Winock à ce propos affirme que Madame de Staël : « l'avait traitée de haut dans sa *Littérature*, si peu favorable aux peuples du Midi ; elle aurait l'occasion de Vérifier ses préjugés », *Madame de Staël*, Paris, Pluriel, 2012, p. 241.

atténuerait les écarts entre le Nord et le Sud ou mieux d'une unité culturelle qui subsumerait les différences individuelles¹.

Ces idées ont été bien analysées par Florence Lotterie : il s'agit de la constitution de la nouvelle société moderne qui résulte de la fusion du Nord et du Midi, « de la force barbare et de la mollesse voluptueuse des hommes de l'Empire romain finissant² ».

Le groupe de Coppet attache une grande importance à l'acquisition de l'identité nationale. Comme nous l'avons pu remarquer chez la baronne, en particulier dans *Corinne*, la mise en place des dichotomies, des oppositions, des critiques et tous les parcours de la protagoniste sont un appel à la nation italienne pour qu'elle reprenne son destin en mains. Outre Madame de Staël d'autres intellectuels se préoccupent de donner voix à leur vision de l'Europe partagée entre le Nord et le Midi.

2.3.2 Simonde de Sismondi, Charles Bonstetten et leur vision de l'influence climatique

L'année même où Germaine de Staël publie *Corinne*, son « disciple » Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi fait éditer le premier volume de l'*Histoire des Républiques italiennes*. Cet ouvrage traduit l'idéologie qui est celle de Mme de Staël et du cercle de Coppet : Sismondi cherche à identifier dans les événements des villes autonomes italiennes des exemples positifs pour la recherche et la tutelle de la liberté à laquelle aspiraient les bourgeoisies européennes au XIX^e siècle. L'auteur concentre son attention sur l'Italie médiévale avec pour intérêt la naissance des républiques citoyennes et leur liberté conquise à travers une lutte épique contre les tyrans. Il s'agit d'une époque de développement et de prospérité Dans le cadre sombre de l'Europe, l'Italie se distingue par sa vocation à la liberté. Toutefois, cette splendeur se dissipe et les tyrans s'installent à nouveau. Sismondi étudie les causes de cette chute pour qu'à nouveau l'histoire puisse voir une telle gloire qui est le reflet de la liberté : les Italiens ont dû se mélanger avec les peuples du nord, événement qui a eu lieu entre 476 et 961, depuis le règne d'Odoacre jusqu'à celui d'Othon le Grand. En effet, selon Simonde de Sismondi, afin d'être capable de

¹ GARRY-BOUSSEL Claire, « L'homme du Nord et l'homme du Midi dans *Corinne* de Mme de Staël », in *Madame de Staël*, Actes du colloque de la Sorbonne du 20 novembre 1999, dir. Delon Michel et Mélonio F., Paris, Presses de l'Université de Paris- Sorbonne, 2000, pp. 64-65.

² LOTTERIE Florence, « “La puissance d'aimer” progrès et sensibilité dans *Corinne ou l'Italie* », in « *Une mélodie intellectuelle* » *Corinne ou l'Italie de Germaine de Staël*, dir. Planté Christine, Pouzoulet Christine et Vaillant Alain, Montpellier, Université Paul Valéry, 2000, p. 112.

conquérir la liberté, l'homme doit acquérir deux qualités fondamentales : « la force individuelle et la force sociale ». Or, il s'agit de deux qualités qui ont des origines différentes et opposées : « La force individuelle, cette confiance dans ses propres ressources, cette constance pour braver les dangers personnels, ce mépris pour une force étrangère dès qu'elle est injuste, et cette détermination de prendre pour seule loi sa conscience et ses lumières, sont les qualités et les vertus du sauvage », autrement dit du barbare du nord. Par contre, « La force sociale [...] devait naître dans les villes, et les villes, création des peuples policés, n'existaient que dans le midi ». Mais il faut créer un équilibre entre les deux parce que « Les peuples du nord ne connaissaient que la liberté sans patrie ; ceux du midi avaient une patrie sans liberté » ; ainsi les deux ne pouvaient pas rejoindre la plus grande des vertus que l'homme puisse conquérir : la liberté en tant que nation. Nous retrouvons ici le même principe de nécessité de créer un mélange des caractères du nord et du sud qui anime Madame de Staël.

Or, si les questions soulevées par Sismondi sont communes aux autres membres du groupe de Coppet, il en tire ses propres conclusions. Le déterminisme climatique que nous avons pu lire entre les lignes de Madame de Staël, ne semble pas trouver de place chez l'auteur genevois. Les premières phrases de son *Histoire des Républiques italiennes* éclairent tout de suite sa position sur le sujet :

L'une des plus importantes conclusions que l'on puisse tirer de l'étude de l'histoire, c'est que le gouvernement est la cause première du caractère des peuples ; que les vertus ou les vices des nations, leur énergie ou leur mollesse, leurs talents, leurs lumières ou leur ignorance, ne sont presque jamais les effets du climat, les attributs d'une race particulière, mais l'ouvrage des lois ; que tout fut donné à tous par la nature, mais que le gouvernement enlève ou garantit aux hommes qui lui sont soumis l'héritage de l'espèce humaine¹.

L'Italie est le pays qui représente le mieux ces observations car elle a été occupée par diverses races humaines présentant des caractéristiques différentes : « La nature est restée la même pour les Italiens de tous les âges ; le gouvernement seul a changé ; ses révolutions ont toujours précédé ou accompagné l'altération du caractère national² ». Pourtant, il affirme, qu'il y a des caractéristiques innées :

¹ SISMONDI Simone de, *Histoire des républiques italiennes du Moyen âge*, Zurich, H. Gesner Imprimeur et Libraire, t. I, 1807, p. 1. Nous avons transcrit en orthographe moderne.

² *Ivi*.

Tandis que le gouvernement modifie sans cesse les talents, les vertus, l'esprit et les habitudes des peuples, on découvre dans le caractère des nations de certains traits qui leur ont été imprimés dès leur origine, et qui ni le temps ni les circonstances ne peuvent plus effacer. Ainsi les Espagnols et les Italiens nous paraissent essentiellement différents ; et ces deux nations, qui sont presque issues d'un même sang, [...] qui habitent des climats à peu près semblables, qui parlent deux langues très rapprochées [...] se distinguent cependant par les qualités les plus opposées [...]¹.

Son portrait de l'Italie montre quels sont ces traits ineffaçables de l'esprit d'un peuple béni par la nature :

Le soleil de l'Italie est resté aussi chaud, la terre aussi fertile, les aspects variés des Apennins aussi riants, les champs aussi abondamment arrosés, aussi couverts d'une pompeuse végétation. Tous les animaux compagnons de l'homme ont conservé leur beauté primitive et leurs mœurs ; l'homme lui-même reçoit, en naissant sur cette terre favorisée du ciel toujours la même imagination vive et prompte, toujours la même susceptibilité d'impressions passionnée, toujours la même aptitude d'esprit pour tout saisir, pour tout apprendre en même temps².

Cette imagination commune aux peuples du midi de l'Europe est à l'origine d'une production littéraire sans égal que Sismondi étudie dans un autre traité, *De la littérature du Midi de l'Europe*, qui est aussi une claire démonstration des échanges qui caractérisent le cercle de Mme de Staël. En effet, l'ambition de Sismondi est d'aborder les autres littératures, outre sa propre littérature³, libre des préjugés nationaux en montrant premièrement « l'influence réciproque de l'histoire politique et religieuse des peuples, ce qui permettrait en fin de compte de sentir la relation entre vertu et morale d'une part et sensibilité et imagination d'autre part⁴ ».

Sa contribution à l'établissement d'une histoire de l'esprit humain à travers l'histoire littéraire ne prévoit pas, comme chez Mme de Staël, l'intervention de la philosophie et des sciences humaines ; Sismondi se limite à étudier la fiction, la poésie, le théâtre et le roman. Toutefois, il reprend la bipartition entre Nord et Midi et il projette de faire un autre ouvrage

¹ *Ibid.*, 1808, t. III, p. 284.

² SISMONDI Simonde de, *Histoire des républiques italiennes du Moyen âge*, Paris, Treuttel et Würtz Libraires, 1826, t. X, p. 365.

³ Genevois il se réfère à la littérature française car comme il écrit dans une lettre à la comtesse d'Albany : « Je fais donc partie, que je veuille ou non, du peuple genevois et de la nation française, comme un Toscan appartient à la nation italienne, comme un Prussien à la nation allemande, comme un Américain à la nation anglaise. Mille intérêts communs, mille souvenirs d'enfance, mille rapports d'opinion, lient ceux qui parlent une même langue, qui possèdent une même littérature, qui défendent le même honneur national ». Lettre du 1^{er} mai 1814, TAILLANDIER Saint-René, éd., *Lettres inédites de J.C.L., de M. de Bonstetten, de Madame de Staël et de Madame Souza à Madame la Comtesse d'Albany*, Paris, Michel Lévy frères Libraires Éditeurs, 1863, pp. 23-24.

⁴ SCHÖNING Udo, « Simonde de Sismondi : *De la littérature du Midi de l'Europe* – une histoire pré-romantique de la littérature ? », in *Histoire de littératures en France et en Allemagne autour du 1800*, op. cit., p. 283.

semblable pour les littératures du Nord qui malheureusement ne sera jamais ébauché. Le problème, pour Simone Balayé, est que Simonde de Sismondi aborde le thème de manière différente par rapport à Madame de Staël, il fait le trajet à l'envers. Initialement, Mme de Staël dédaigne le Midi en favorisant le Nord et elle croit que la littérature méridionale s'est moins développée par rapport à celle du septentrion à cause de la soumission même de l'écrivain au régime despotique. Cette situation favorise seulement la littérature d'imagination mais pas la littérature d'idées qui a besoin de liberté pour se développer. Sismondi ne partage pas la même vision car comme nous l'avons déjà dit il ne s'occupe pas de philosophie, probablement parce qu'il n'en a pas trouvé les traces dans les pays étudiés¹. Donc, sa recherche des origines de la littérature romantique ne peut que se trouver dans ses pays du sud et parmi ceux-ci c'est en Italie qu'il faut rechercher le lieu génésique car sa littérature est « celle entre les langues du Midi qui a eu la plus grande influence sur les autres² ».

Sismondi, à l'origine économiste, est particulièrement sensible aux répercussions sociales des choix économiques ; en outre, son orientation politique et sa conception religieuse de souche protestante lui permettent d'interpréter de façon personnelle le thème cher à Madame de Staël, selon lequel « la littérature est l'expression de la société » :

[...] j'ai voulu montrer partout l'influence réciproque de l'histoire politique et religieuse des peuples sur leur littérature, et de leur littérature sur leur caractère ; faire sentir le rapport des lois du juste et de l'honnête avec celles du beau ; la liaison enfin de la vertu et de la morale avec la sensibilité et l'imagination. C'était en quelque sorte, écrire l'histoire de l'esprit humain chez plusieurs peuples indépendants [...]³.

Il reconnaît dans la littérature un phénomène de nature éminent qui provient des caractères bien déterminés qui définissent l'esprit d'un peuple et d'une nation. Ainsi, en considérant que la littérature reflète cet esprit, Sismondi ouvre le chemin pour une lecture ethnographique et politique de la littérature, comme redevient claire l'opposition entre homme du Nord et homme du Sud⁴. À la fin de son analyse, Sismondi conclut en disant que : « Nous avons trouvé dans

¹ Cf., BALAYE Simone, « Un historien devant la littérature » in *Sismondi Européen*, Actes du Colloque International tenu à Genève les 14 et 15 septembre 1973, dir. Stelling-Michaud Sven, Genève, Librairie Slatkine, Paris, Honoré Champion, 1976, pp. 272-273.

² SISMONDI Simonde de, *De la littérature du Midi de l'Europe*, La Haye, G.Vevloet, 1837, t. I, p. 7.

³ *Ibid.*, p. I-II.

⁴ Cf. AMADO LAUREL Maria Herminia., «Simonde de Sismondi e a sua obra De la littérature du Midi de l'Europe (1813). O espírito de Coppet na formação do ideário histórico-literário de inícios do século XIX », in *Máthesis*, nº 13, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 2004, p. 289.

toute l'Europe méridionale, ce mélange d'amour, de chevalerie et de religion, qui a formé les mœurs romantiques, et qui a donné à la poésie un caractère particulier¹ ».

Ainsi, si d'une part pour Madame de Staël on doit regarder le caractère des peuples du Nord pour trouver l'âme du Romantisme, de l'autre, Sismondi affirme que c'est grâce à l'évolution des langues romaines qu'on doit la naissance de la mentalité romantique.

En effet, Simonde de Sismondi ne peut pas démentir les vraies bases de sa pensée et malgré l'influence que Madame de Staël et les autres membres du groupe peuvent avoir sur lui, il est lié à la pensée des Idéologues.

Charles Victor Bonstetten peut être considéré, avec Benjamin Constant et Simonde de Sismondi, comme l'un des membres prééminents du Cercle de Coppet. Il s'occupe de politique et il met sur papier assez tardivement ses idées sur la théorie des climats. C'est seulement en 1824 qu'il publie *L'homme du midi et l'homme du nord ou l'influence du climat*, un recueil aphoristique de tous les lieux communs sur la théorie. Bonstetten donne une vision plus étendue de l'influence climatique et il ne s'arrête pas seulement sur les différences dans la littérature, les arts, la philosophie ou la politique, il fait un panorama sur tous les éléments de la vie. Cependant, il n'attribue pas au climat un empire absolu sur l'homme, d'autres facteurs participent à expliquer les actions humaines, même si le climat est celui qui permet de percevoir tout de suite « les sensations que le changement de climat fait éprouver² ». Et cela est d'autant plus évident pour ceux qui traversent les Alpes pour aller vers le sud ; tout change déjà à la vue : « Toutes les teintes du paysage sont changées, l'aspect des montagnes n'est plus le même » car le ciel est bleu et plus lumineux, la végétation plus luxuriante. Le changement se perçoit aussi par l'ouïe : « On est frappé par les sons d'une langue musicale et sonore, dont les expressions exagérées sont accompagnées d'une pantomime perpétuelle et d'un mouvement dans les muscles du visage qui étonne les habitants du Nord »³.

Chaque chapitre de l'ouvrage de Bonstetten présente un sujet différent qui est analysé par rapport aux deux climats, c'est-à-dire Nord et Midi. Comme nous l'avons annoncé ces sujets touchent à tous les domaines, entre autres : *Insouciance de l'avenir ; Religion ; Habitudes ; Opinion, mode, coutumes, et coterie ; Suicide ; Ivrognerie ; Susceptibilité ; Amour, Vengeance⁴ ; etc.*

¹ SISMONDI Simonde de, *De la littérature du Midi de l'Europe, op. cit.*, t. IV, p. 683.

² BONSTETTEN Charles Victor de, *L'homme du Midi et l'homme du Nord ou L'influence du climat*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1992, p. 14.

³ La vision est toujours la même, il reprend exactement les idées des autres membres de Coppet et en particulier de Madame de Staël, comme nous verrons par la suite.

⁴ Ce sont quelque titre des chapitres de l'œuvre de Bonstetten.

La lecture de l'œuvre nous fait comprendre que l'auteur ne s'éloigne pas trop des idées de Madame de Staël, ainsi, pour lui aussi les hommes du midi sont « les hommes à imagination » et ceux du nord « les hommes réfléchis »¹ et par conséquent ils agissent de manière différente :

Pendant un tiers de l'année, les habitants du Nord, renfermés dans leurs maisons, y vivent concentrés dans leur famille. De là l'esprit un peu rêveur de tous les peuples germaniques ; de leur goût pour la métaphysique [...]. L'uniformité de leurs habitudes, moins d'usage du monde, moins de frottements dans la société, joints au respect pour le rang et pour les lois, les rend formalistes, et leur donne le défaut qui caractérise toutes les races germaniques, celui d'une *susceptibilité* qui se choque de tout ce qui n'est pas dans les formes [...]. La susceptibilité est un défaut peu connu en France, et encore moins en Italie. Les âmes passionnées comme celles des Italiens sont irritables, mais ne sont pas susceptibles. Un sentiment très vif est trop absorbé par lui-même, pour s'embarrasser de l'opinion d'autrui².

En ce qui concerne les habitudes il soutient que puisque les peuples du nord se caractérisent par leur penchant vers l'ordre et l'estime de la règle « rien n'émousse l'imagination et n'éteint l'esprit, comme d'être sans cesse entraîné par ses habitudes ». Par contre, les peuples du midi à cause de « la variété de culture, la diversité des travaux qui en résulte, l'usage de dormir, de travailler et de manger à toutes les heures [...] de ne pas se coller à ce qui nous entoure ; le culte divin [...] tout cela tend à entretenir le mouvement de l'esprit³ » et donc à ne pas avoir d'habitudes fixes. De tous les sujets que Bonstetten traite, le système de bipartition Nord et Sud voit s'opposer d'un côté l'Angleterre et l'Allemagne, et de l'autre la France, l'Italie et l'Espagne, mais ces deux dernières en particulier représentent le mieux les peuples du Midi. En effet, il fait dans son ouvrage une sorte de synthèse de toutes les notions sur la théorie des climats déjà avancées et discutées par les autres membres du groupe.

Le cosmopolitisme et la circulation d'idées qui caractérisent le Cercle de Coppet avec le désir d'un renouveau qui ne connaît pas de confins nationaux sont les éléments clés pour apprécier le contexte dans lequel ils vivent et acquérir les compétences nécessaires pour comprendre le « génie » de chaque nation. Les œuvres qu'ils ont publiées, leur poids dans l'histoire politique, philosophique et littéraire ne laissent pas indifférents certains auteurs qui

¹ BONSTETTEN Charles Victor de, *L'homme du Midi et l'homme du Nord...*, op. cit., p. 123.

² *Ibid.*, p. 63.

³ *Ibid.*, p. 45.

interprètent et utilisent les théories et les idées de ce début de XIX^e siècle à leur manière ; parfois en les refusant en apparence.

2.3.3 Stendhal et Mérimée : le « milieu ambiant » et la « couleur locale ».

De manière très simple, Stendhal part d'un syllogisme, suivant lequel « le climat a beaucoup d'influence sur la nature des plantes, et par conséquent sur celle des animaux dont l'homme se nourrit ; il en a donc sur le corps de l'homme. Or il est évident que tous nos plaisirs passant par notre corps, le climat doit avoir une certaine influence sur nos désirs et par conséquent sur nos actions¹ ». Stendhal explique, en très peu de mots, la longue tradition philosophique, que nous venons d'exposer. Mais la simplicité de ce raisonnement cache toute l'étendue de ses connaissances qui sont aussi le fruit de l'étude approfondie des pensées dernièrement développées par les philosophes des Lumières et par les Idéologues, qui donnent à notre auteur plus de ressources pour connaître l'homme. Il hérite des notions des uns et des autres et les relie à ses propres observations. Il regrette que l'un des penseurs qu'il admire le plus, Helvétius, renie la théorie des climats, mais il a de son côté Cabanis, Dubos, Montesquieu et Rousseau. Le jeune Beyle se forme en devenant « un curieux et hybride mélange des tendances les plus opposées », il reprend les théories de ces maîtres, mais « il leur imprime une forme vive et nouvelle, et c'est grâce à lui qu'elles ont survécu » et il fait de même pour la théorie des climats qu'il intègre à ses œuvres dont nous pouvons identifier certaines sources².

Nous avons déjà discuté du fait que Stendhal s'intéresse à la théorie des tempéraments pour expliquer l'homme, mais il s'appuie aussi sur la théorie des climats afin d'attester ses opinions. Dans *l'Histoire de la peinture en Italie* après avoir proposé le classement des différents tempéraments que nous avons vus, Stendhal affirme que ce sont « Les climats [qui], à la longue, font naître les tempéraments³ ». Donc, à chaque climat appartient un tempérament (nous retrouvons encore les traces de Cabanis) : le bilieux et le mélancolique se trouvent dans les pays chauds ; le sanguin dans les endroits plus tempérés comme la France. Tout compte fait, il n'en dit pas plus que ce qui a été dit par ses prédécesseurs.

¹ FN, p. 173.

² ARBELET Paul, *La jeunesse de Stendhal I-II*, Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 7 et p. III. Voir aussi : LEMKE Jasmin, « La réception de la théorie des climats en France. La recherche de l'identité française entre le Nord et le Sud », *art. cit.*, 2006, vol.3, p. 301. La préface de Henri Maritneau de *De l'amour*, Paris, Le Divan, 1927, t. I, p. XVI : « Il avait emprunté toutes ses idées sur les tempéraments, les climats, à Cabanis, à l'abbé Dubos, à Montesquieu et à bien d'autres. Mais il y ajouta tellement de son propre fond qu'on peut dire par exemple que Taine lui doit autant qu'il doit lui-même à ses devanciers ».

³ HPI, p. 292.

Par ailleurs, nous l'avons vu, la théorie des climats, après des siècles de stagnation, connaît de nouveaux développements au début du XIX^e siècle. Michel Crouzet résume, de manière exemplaire, ce qu'elle devient depuis Montesquieu :

Aux yeux de la modernité romantique, le Nord et le Midi, ce sont les deux versants de l'humanité, les deux faces de l'homme, les deux orientations de la culture, les deux spiritualités, que l'histoire, la vie religieuse, la politique, les progrès de la rationalité mettent en vis-à-vis et en rivalité, mais ce conflit est saisi d'abord et par une sorte de nécessité, par son inscription dans la géographie, le climat, la vie physique, et, à partir d'elle, en dernier recours, au terme de cette traversée de domaines distincts, de notions emboîtées qui se correspondent entre elles, le point final de l'analyse, ce sont les modalités de l'affectivité ; la manière de *sentir la vie* implique justement le choix, l'option entre deux spiritualités, deux cultures. Sur ce point Stendhal est le plus engagé des romantiques, pour lui sentir la vie, c'est *l'être* de l'homme¹.

Stendhal, un peu comme Madame de Staël le fait avec la littérature, utilise l'opposition Nord et Midi, par exemple, pour expliquer les différences des peuples dans l'art de la musique.

En effet, selon Henri Beyle, la musique est comme un miroir de l'âme d'un peuple, c'est à travers elle qu'il souligne les différences de caractère des gens du Nord et de ceux du Midi. En comparant, en particulier, les Allemands et les Italiens, il remarque que ces deux peuples sont les seuls à avoir une histoire musicale digne d'intérêt et ils comptent parmi les compositeurs les plus réputés : Mozart et Haydn d'un côté, Cimarosa et Rossini de l'autre, entre autres exemples. C'est pourquoi, il commence sa *Vie de Rossini* en mettant l'accent sur la « différence de la musique allemande et de la musique italienne² ». Les dissimilitudes existantes entre les deux peuples ne permettent pas aux Italiens d'apprécier Mozart comme il faudrait parce que « sa musique n'est pas *calculée pour ce climat* ; elle est destinée surtout à toucher, en présentant à l'âme des images mélancoliques, et qui font songer aux malheurs de la plus aimable et la plus tendre des passions ». La passion dont Stendhal parle est, bien évidemment, l'amour qui n'est pas ressenti de la même manière : « [...] il est beaucoup plus vif en Italie, plus impatient, plus emporté [...] il l'emporte d'assaut, et l'envahit tout entière et en un instant : c'est une fureur ; or, la fureur ne peut pas être mélancolique, c'est l'excès de toutes les forces, et la mélancolie en est l'absence ». Donc, seul un compositeur italien peut traduire ce type de passion et Cimarosa en connaissant « le langage du pays » a pu le représenter « dans toutes ses

¹ CROUZET Michel, « Le Nord, le Midi : de l'*aisthesis* à l'esthétique », in *L'image du Nord chez Stendhal...*, op. cit., 2008, vol.4, p. 100.

² C'est le titre du deuxième chapitre de l'introduction. STENDHAL, *Vie de Rossini*, édition de Pierre Brunel, Paris, Gallimard, coll. "Folio classique", 1992, p. 41.

nuances »¹. L'homme du Nord ne peut pas comprendre les chants de l'homme du Sud : « Comment voulez-vous qu'un homme du Nord sente l'air *Come ! io vengo per sposarti*, de Cimarosa ? L'amant désespéré qui le chante doit lui paraître simplement un malheureux échappé des petites maisons² ». En somme, selon Stendhal, la musique est l'art qui peint le mieux toutes les nuances de l'âme, qui est son centre d'intérêt, et la théorie des climats est un moyen pour Stendhal de dépeindre avec véridicité le caractère, les passions, les tournures de l'esprit. Tout en reprenant les idées de Dubos, Montesquieu, Cabanis, Rousseau, Madame de Staël, Bonstetten, etc., il crée une géographie humaine où le centre d'intérêt n'est pas la politique, l'économie ou la littérature, mais les sentiments. Une synthèse de cette « géographie climatique stendhalienne » est présente dans un projet de préface annoté sur le manuscrit italien de la *Duchesse de Palliano* :

Les passions varient toutes les fois qu'on s'avance de cent lieues vers le nord ; seulement tous les pays soumis depuis longtemps au même genre de gouvernement offrent une sorte de ressemblance extérieure. Les paysages, comme les passions, changent aussi dès qu'on s'avance de deux ou trois degrés vers le nord. Un paysage napolitain paraîtrait absurde à Venise si l'on était convenu d'admirer la belle nature de Naples. À Paris, nous faisons mieux, nous croyons que l'aspect de la nature, par exemple, est absolument le même à Naples et à Venise³.

Dans son essai *De l'amour*, il distingue les types d'amour en quatre catégories dépendant des tempéraments qui les éprouvent et par conséquent par le climat qui les a engendrés. Ainsi, l'amour-passion est celui que nous retrouvons en Italie ou en Espagne ; l'amour-goût et l'amour de vanité sont strictement liés et facilement reconnaissables en France et, enfin, l'amour-physique est propre aux caractères secs comme celui des gens du Nord.

Or, Stendhal se pose aussi des questions : « Lesquels des peuples du Nord et du Midi sont les plus susceptibles des plaisirs de l'amour ?⁴ ». Et encore dans son *Journal* : « le Nord et

¹ *Ibid.*, pp. 67-68.

² STENDHAL, *Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase*, Édition de Henri Martineau, Paris, Le Divan, 1928, p. 218.

³ *Ms 169*, fol. C-F. Stendhal modifie cette préface et dans la nouvelle nous lisons : « Ne sommes-nous convenus que les passions varient toutes les fois qu'on s'avance de cent lieues vers le Nord ? L'amour est-il le même à Marseille et à Paris ? Tout au plus peut-on dire que les pays soumis depuis longtemps au même genre de gouvernement offrent dans les habitudes sociales une sorte de ressemblance extérieure. Les paysages, comme les passions, comme la musique, changent aussi dès qu'on avance de trois ou quatre degrés vers le Nord. Un paysage napolitain paraîtrait absurde à Venise, si l'on n'était pas convenu, même en Italie, d'admirer la belle nature de Naples. À Paris, nous faisons mieux, nous croyons que l'aspect des forêts et des plaines cultivées est absolument le même à Naples et à Venise, et nous voudrions que Canaletto, par exemple, eût absolument la même couleur que Salvator Rosa » ; *DP*, p. 155.

⁴ *PFN*, t. I, p. 51.

le Midi tous deux grands ; lequel fut le plus heureux ?¹ ». Aujourd'hui ces questions peuvent être considérées comme rhétoriques, puisque nous connaissons bien la réponse que Stendhal en a donnée dans ses choix de vie et littéraires. Sa préférence va toujours aux hommes du Sud, car en matière de sentiments ils sont supérieurs à ceux du Nord. Il ne peut pas être partisan d'un type d'homme qui est « atrophié, stérilisé, réduit *aux faiblesses* nerveuses d'un être agissant par raison et méthode [...] », qui est la métaphore exacte de l'endroit « *froid* »² où il vit. Ces hommes se concentrent plutôt sur une existence matérielle en oubliant de nourrir le cœur, donc de jouir de la vie. À ce propos M. Crouzet donne une image assez explicative : « Nord et Midi s'opposent comme “la cigale” et “la fourmi”³ ». Cette dichotomie chez Stendhal suit les idées que ses prédécesseurs ont déjà établies : un Nord laborieux et un Midi paresseux. Cependant, à l'opposé de Madame de Staël, qui dénigre les peuples subjugués par le climat chaud en faveur de ceux qui démontrent leur force en luttant contre les difficultés d'une nature plus rigide, Stendhal préfère le mode de vie de ceux qui sont bercés par la nature. Le climat permet au peuple du Midi de s'épanouir et de ne pas être obligé de travailler. Ainsi les plaisirs de vivre sont leur première occupation. Ce qui rentre parfaitement dans les marques du beylisme et qui ne peut jamais advenir dans le Nord, car comme Beyle l'écrit à Sophie Duvaucel : « ces bonnes gens du Nord ne se doutent jamais de cet effroyable défaut. Ce qu'ils appellent *bon sens* n'est que le *commencement de la vieillesse*⁴ ». C'est pourquoi, il préfère la recherche constante du bonheur, d'une énergie passionnée et du sens du beau comme éléments essentiels de la doctrine beyliste et que l'on retrouve concentrés dans un seul peuple, celui d'Italie. C'est ici que Stendhal se rapproche de ce que Montesquieu a affirmé dans son *Esprit des lois* : « L'empire du climat est le premier de tous les empires », cependant il traduit cette maxime avec une formule qui est tout à fait beyliste : « Le climat est ici le plus grand des artistes⁵ ». D'ailleurs, en lisant la correspondance d'Henri Beyle, il apparaît évident que pour lui le terme « climat » utilisé singulièrement ne représente que le beau climat de l'Italie, c'est-à-dire la chaleur, le soleil et le beau ciel bleu. Dans des lettres au Baron de Mestre, il écrit : « Soleil tous les jours [...]. On n'a pas le mauvais temps ici ; des nuages amenés par le siroco [sic] et accompagnés sur terre de rafales de vent. En un mot, climat à souhait [...] » ; ou encore quand il s'exclame :

¹ *Jour.*, p. 535.

² CROUZET Michel, *Stendhal et l'italianité. Essai de mythologie romantique*, Genève, Slatkine Reprints, 2006 (1^{ère} éd. 1982), p. 42.

³ *Ibid.*, p. 44.

⁴ *Corr.*, « Lettre à Mlle Sophie Duvaucel, Paris, Mars 1830 », t. 6, p. 296.

⁵ *PdR*, p. 49.

« Le climat, Monsieur, le climat ! »¹, comme étant la chose la plus importante pour atteindre le bonheur et que l'on ne trouve qu'en Italie.

Donc, Stendhal, malgré les emprunts à ses devanciers, compose sa propre théorie qui se fonde aussi sur ses propres expériences de voyageur et d'observateur des comportements humains, bien que M. Blin l'accuse de voir les choses à travers le filtre des préjugés qui s'étaient ancrés en lui : « Les voyages eux-mêmes ne l'ont jamais détrompé de la caractériologie des esprits nationaux qu'au préalable il s'était construite avec les livres² ». Pourtant, cette « caractériologie » fait le charme de ses écrits romanesques et, comme Madame de Staël, après avoir établi son usage de la théorie des climats, il l'applique à ses personnages en les rapportant au milieu ambiant. Stendhal dans sa création littéraire « établit un système de corrélation entre le lieu du déroulement de l'action et le climat psychologique³ » que nous venons d'analyser. La bipartition Nord-Sud lui est nécessaire pour développer une certaine psychologie de ses personnages d'où naissent des mythes qui sont, d'ailleurs, toujours en d'opposition avec la France et en particulier aux caractères qui habitent la société parisienne.

Comme il a été dit maintes fois, sa faveur penche incontestablement du côté de l'Italie. Pourtant il ne manque pas de créer, ou du moins il essaie, son propre mythe du Nord. En prenant comme sujet le peuple allemand, ses premières opinions ne sont pas positives, car, à son avis il manque de caractère⁴, mais ensuite ces préjugés tombent et il retrouve dans l'Allemagne quelque chose de naturel qui s'oppose aux raideurs de la France ou de l'Angleterre, parce que « c'est d'imagination que vivent les bons et simples descendants des anciens Germains⁵ ». La création du personnage de Mina de Vanghel exprime cette volonté d'explorer les régions nordiques à travers le caractère de cette jeune allemande trop spirituelle et qui cherche le véritable amour, pour que les Français puissent l'apprécier. En cela, Mina semble être tirée du portrait que Madame de Staël fait des femmes allemandes dans son traité *De l'Allemagne* : une femme habituée à souffrir ; elle ne tient à la vie que par des liens du cœur ; elle est modeste, mais pas timide comme le pourrait être une anglaise ; elle n'a pas rencontré d'homme qui lui soit supérieur ; elle ne craint pas les jugements du public ; elle plaît pour sa sensibilité et elle intéresse pour son imagination⁶. L'histoire de Mina est certes inachevée, mais, comme le

¹ *Corr.*, « Lettre au Baron de Marestre, à Paris, Civitavecchia, le 21-28 mai 1831 », t. 7, p. 189 « Lettre au Baron de Marestre, à Paris, Trieste, le 28 février 1831 », t. 7, p.94.

² BLIN Georges, *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Paris, José Corti, 1958, note 3, p. 35.

³ BOLL Johansen Hans, *Stendhal et le roman : essai sur la structure du roman stendhalien*, Genève, Librairie Droz, 1979, p. 155.

⁴ Voir *Journ.*, « 20 septembre 1808 », p. 551.

⁵ *DA*, pp. 169-170.

⁶ STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *De l'Allemagne*, *op. cit.*, pp. 65-66.

soutient Philippe Berthier, ce qui est important est que « la carte du Tendre stendhalienne n'a pas ignoré les régions du Septentrion » et l'auteur a su insérer dans Mina « plusieurs traits du mythe nordique¹ ». L'esprit avide de connaissance de Stendhal ne lui permet pas de négliger quelque aspect de l'humanité, mais son penchant émotif s'exalte surtout pour le peuple italien et le mythe de l'Italie devient son chef-d'œuvre².

Mérimée est aussi un grand lecteur des Lumières, des Idéologues et de Rousseau, mais il préfère que son œuvre soit le reflet de son propre fonctionnement intellectuel ; c'est pourquoi, nous ne parvenons pas à trouver chez lui des références explicites à tel ou tel auteur ou, encore, à telle ou telle théorie. Également voyageur et grand observateur, doté d'un esprit d'aventurier, il utilise la théorie des climats pour analyser les caractères qu'il rencontre et qui deviendront les protagonistes de ses récits. Contrairement à son ami, ce n'est pas un théoricien. Ainsi, toute sa pensée se retrouve appliquée dans son œuvre littéraire. Il suffit de creuser entre les lignes de ses récits pour discerner ses idées, mais aussi fouiller dans sa correspondance pour trouver des bribes de sa pensée. De ce fait, en ce qui concerne la théorie des climats, nous retrouvons, par exemple, dans une lettre du 3 août 1843 à Jenny Dacquin qu'il lui dit qu'elle est une femme « toute esprit. [...] une de ces *chilly women of the North*, vous ne vivez que par la tête³ ». Il s'exprime différemment à propos de Madame de Montijo en la décrivant à Léonce de Lavergne comme « une excellente femme qui a toutes les qualités solides d'une femme du Nord avec la grâce et le sans-façon de son pays⁴ » ; et dit à Stendhal qu'elle est « un type très complet et très beau de la femme Andalouse⁵ ». Ces brèves phrases concentrent les principes des différences entre Nord et Sud : le terme *chilly* condense toute la caractériologie stéréotypée par la théorie des climats des gens du Nord ; d'autre part, l'appellation « femme Andalouse » au XIX^e siècle renvoie à la femme purement espagnole où l'on retrouve le tempérament du midi.

Le diptyque Nord et Sud affecte Mérimée en lui-même et pas seulement sa vision de l'Europe. Clarisse Réquena explique bien qu'il n'y a pas une démarcation nette entre les deux oppositions climatiques, mais qu'elles se fondent. En fait, Mérimée souhaite connaître l'homme dans toutes ses facettes⁶. C'est pourquoi, il étudie Homère, mais il s'intéresse aussi à Ossian de qui il entreprend une traduction en 1822 ; il s'agit bien des deux grands maîtres indiqués par

¹ BERTHIER Philippe, *Espaces stendhaliennes*, Paris, PUF, 1997, p. 159 et 162.

² Nous analyserons de manière plus approfondie la question du mythe italien chez Stendhal dans le chapitre suivant.

³ CG, « Lettre du 3 août 1843 », t. III, p. 395.

⁴ CG, « Lettre du 23 janvier 1835 », t. I, p. 383.

⁵ CG, « Lettre du 5 juillet 1836 », t. II, p. 60.

⁶ Voir REQUENA Clarisse, « Quelques images du Nord et du Midi dans l'œuvre de Mérimée », in *L'image du Nord chez Stendhal...*, op. cit., t. III, p. 304.

Madame de Staël comme les piliers de la littérature du Midi et du Nord. Mérimée ne fait aucune exception dans son panorama culturel et nous pouvons remarquer dans son *iter* littéraire qu'il y a une alternance entre les périodes où il s'intéresse plus aux pays du Sud et en particulier à l'Espagne – la publication de *La venus d'Ille*, *Carmen*, *Colomba* en sont la preuve – et d'autres où ce sont les pays du Nord qui l'inspirent, comme dans *Lokis*. En effet, dans toute son œuvre il y a un passage permanent de frontières : le titre de la nouvelle *Les Espagnols en Danemark* le montre assez clairement ou le personnage du *Lokis*, l'ours kidnappeur de femmes appartient plutôt au folklore des habitants des Pyrénées¹, mais c'est en Lituanie que Mérimée le transpose. Les exemples les plus complets de cette fusion entre Nord et Sud se retrouvent en lisant ses nouvelles. Dans *Colomba*, par exemple, l'opposition Nord et Sud est jouée par la petite famille Irlandaise constitué par M. Nevil père et sa fille Lydia et Orso de la Rebbia et sa sœur Colomba. Selon le point de vue de l'auteur, les Nevil sont les représentants du Nord et les frères de La Rebbia seraient leur contrepoids méridional. Mérimée semble reprendre quelques éléments de *Corinne ou l'Italie* : le nom Nevil évoque clairement celui d'Oswald Nelvil et les deux familles sont de noble lignée ; Orso semble être, en quelque sorte l'alter ego de Corinne, un corse francisé et militarisé, donc un mélange de la sauvagerie du sud et de la civilisation du nord. Un autre principe d'opposition entre Nord et Sud est perceptible dans *La Venus d'Ille* où le personnage/narrateur représente le caractère du nord rationnel et exempt de superstition, et celui de M. et Mme de Peyrehorade très croyants et superstitieux celui du midi. *Carmen* présente aussi des aspects de la différence entre Nord et Sud quoique ses protagonistes soient tous les deux espagnols. La distinction est assez subtile : il s'agit d'une opposition entre septentrion et midi de l'Espagne. À ce propos, Réquena affirme que « dans *Carmen*, le Nord est puritain, le Sud sensuel et immoral » et il est évident qu'au début don José est très embarrassé par les manières désinvoltes de Carmen. Toutefois, le Nord de l'Espagne, représenté par un navarrais, ne manque pas de passion et c'est en fait, à cause d'une rixe pendant une partie de paume que don José dut s'enfuir en Andalousie : « s'abandonner à la passion conduit au Sud² ».

Par ailleurs, la bipartition Nord-Sud chez Mérimée n'est pas à considérer dans les mêmes termes que chez Montesquieu et ses successeurs, car il lui donne une nouvelle nuance. L'opposition itérée par ses prédécesseurs s'accompagne de celle de civilisation et sauvagerie. L'auteur divise en deux l'humanité, mais plutôt que de distinguer les deux parties par la

¹ *Ibid.*, p. 302.

² *Ibid.*, p. 313.

température, il les catégorise par leur degré de civilisation. De ce partage naissent deux types d'hommes caractérisés par un type de société et par des mœurs spécifiques :

Côté civilisé, la possession des terres est à la base d'un régime féodal qui se mue, au XIX^e siècle, en une société dominée et uniformisée par une noblesse embourgeoisée. Côté sauvage, on décèle les vestiges d'un régime plus ancien, d'une société tribale où les liens de sang garantissent une importante solidarité raciale, en même temps que la puissance de l'individu est fortement valorisée. [...] Les civilisés veulent posséder, ils acquièrent des biens, en produisent, les conservent, les accumulent, les échangent ; l'argent est une valeur civilisée puisqu'on ne peut échanger que ce qu'on possède. Les sauvages nient le droit de possession, ils jouissent immédiatement de tout ce qu'ils trouvent, ils consomment, dépensent, détruisent. D'où une opposition radicale sur le plan moral. Les civilisés, conservateurs au sens fort, interdisent le vol et la destruction, en particulier celle de la vie humaine ; de là une valorisation positive de la sécurité. Les sauvages, ennemis de la propriété, prennent sans scrupules les biens d'autrui, jouissent de tout, détruisent tout, possessions et possesseurs ; de là une valorisation positive de la liberté, de la force et l'agressivité¹.

Il est bien évident que ces distinctions émergent de l'observation et de l'étude des mœurs de certains peuples. Il semblerait que Mérimée recherche ce que Durand définit comme « images archétypes » qui sont les « images premières et universelles à l'espèce » et qui « se spécifient [...] sous l'influence qualificatrice des incidents purement exogènes : climat, [...] air géographique, faune, état culturel, etc.² ». Mérimée, tout comme Stendhal³, ne concentre pas son attention sur les paysages ou la géographie, qui constituent les aspects physiques de la différenciation climatique de l'humanité, mais comme il l'explique, on ne peut plus clairement, dans une lettre au naturaliste Requier, c'est l'« HOMME » le centre indiscutable de son intérêt :

Je me suis fort amusé dans ce pays-ci et j'ai tâché de tout voir, depuis le cèdre jusqu'à l'hysope. En fait de monuments, il est pauvre ; cependant, il y a des dolmens et des menhirs, choses infiniment curieuses dont vous ne m'aviez rien dit, et une statue phénicienne qui a tout l'air d'un portrait de Bomilcar, si ce n'est celui de Giscon ou d'un autre. Mais c'est la pure nature qui m'a plu surtout. Je ne parle pas des makis, dont le seul mérite est de sentir fort bon, et le défaut, de réduire les redingotes en lanières. Je ne parle pas des vallées, ni des montagnes, ni des sites tous les mêmes et

¹ FONZI Antonia, « Sauvagerie/Civilisation. Principe de plaisir/ Principe de réalité », in *Littératures. Mérimée*, sous la direction de Antonia Fonzi et Yves Reboul, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 51/ 2004, pp. 62-63. À ce sujet voir aussi : REQUENA Clarisse, « Quelques images du Nord et du Midi dans l'œuvre de Mérimée », *art. cit.* ; CROUZET Michel, *Mérimée - Stendhal. Roman. Nouvelle*, Paris, Eurédit, 2008, pp. 335-337.

² DURAND Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod 1992.

³ Stendhal reprend un vers de Pope, « The proper study of mankind is man », et, à son avis ce vers « n'a jamais été si vrai qu'aujourd'hui », car ce qui l'intéresse « ce n'est point la peinture des pays, mais celle de leurs habitants ». *CA II*, p. 51.

conséquemment horriblement monotones, ni des forêts assez piêtres, quoi qu'on en dise, mais je parle de la pure nature de l'HOMME¹.

L'homme au centre de l'étude du monde : non en tant qu'être doté de raison, mais comme un être « du primesaut, du premier mouvement, de la décision à l'emporte-pièce² », produit de la nature primitive et non corrompue.

Émile Faguet présente Mérimée comme l'écrivain qui :

[...] aime les pays (ou les temps) qui ont de l'originalité, et les littératures primitives : les pays et les époques où les passions se montrent dans leur verdeur et leur brutalité naïve [...]. Il aime le XVI^e siècle, la Corse ou plutôt le maquis, l'Espagne ou plutôt le pays picaresque, celui qui est borné au nord par une gitane et au sud par une escopette, parce qu'il veut voir dans toute leur vive saillie les passions fortes et franches, non encore usées par la civilisation³.

Ce manque de civilisation fait des Pays du Midi l'endroit idéal où rechercher « la pure nature » qui crée les mœurs les plus barbares, car comme son ami Stendhal le dit dans ses *Pensées* « Mœurs égal lois plus climat⁴ ». Donc, c'est à partir des mœurs qu'on peut mieux comprendre l'homme parce que « Les mœurs influent sur les effets des passions ». Stendhal les définit comme :

[...] l'action que fait une troupe d'hommes en regardant une action comme bonne ou mauvaise, honorable ou déshonorante, ridicule ou belle, de bon ton ou de mauvais ton. [...] Exactement parlant, chaque ville a ses mœurs ; dans chaque ville, chaque société a les siennes, et enfin chaque homme a les siennes. [...] Il y a donc deux choses qu'il faut connaître, et pour cela observer :

1° Les passions, c'est-à-dire l'effort qu'un homme, qui a mis son bonheur dans telle chose, est capable de faire pour y parvenir ;

2° Les mœurs, ou ce que les hommes ont successivement jugé être bien, mauvais, ridicule, beau, de bon ton, de mauvais ton, cruel, doux, etc⁵.

Mérimée, de son côté affirme avec vigueur : « Point de salut sans *la couleur locale* ». Les mœurs changent d'appellation pour devenir cette locution que les romantiques ont inventée en croyant d'« avoir imaginé le mot et la chose⁶ ».

¹ CG, « Lettre à Requien, 30 septembre 1839 », t. II, p. 288.

² DUBOIS Jacques, *Stendhal une sociologie romanesque*, Paris, Éditions La Découverte, 2007, p. 46.

³ FAGUET Émile, *Dix-neuvième siècle : études littéraires*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1887, p. 335.

⁴ PFN, t. I, p. 72.

⁵ *Corr.*, t. I, pp. 246-249.

⁶ *La Guzla*, p. 19.

Victor Hugo, dans sa préface de *Cromwell*, donne une définition précise de ce que la couleur locale doit être dans le drame, mais en règle générale elle s'applique à tous les genres littéraires :

On conçoit que, pour une œuvre de ce genre, si le poète doit choisir dans les choses (et il le doit), ce n'est pas le beau, mais le *caractéristique*. Non qu'il convienne de faire, comme on dit aujourd'hui de la *couleur locale* ; c'est- à-dire d'ajouter après coup quelque touches criardes ça et là sur un ensemble du reste parfaitement faux et conventionnel. Ce n'est pas à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre, d'où elle se répand au dehors d'elle-même, naturellement, également, et, pour ainsi parler, dans tous les coins du drame, comme la sève qui monte de la racine à la dernière feuille de l'arbre. Le drame doit être radicalement imprégné de cette couleur des temps, elle doit en quelque sorte y être dans l'air, de façon qu'on ne s'aperçoive qu'en y entrant et qu'en sortant qu'on a changé de siècle et d'atmosphère. Il faut quelque étude, quelque labeur pour en venir là, tant mieux¹.

Donc avant tout la véridicité de l'anecdote et des personnages donnée par : la temporalité et la spatialité, de manière à faire ressentir aux lecteurs/spectateurs la réalité des événements racontés.

L'importance que Mérimée accorde à ce terme, nous la relevons chez certains de ses personnages, par exemple dans *Colomba* quand Miss Lydia entre dans le maquis avec Colomba pour voir Orso. Le narrateur explique la gêne de la jeune fille face à Castriconi et Brandolaccio : elle « trouvait que les grandes barbes et l'équipement des bandits avaient trop de couleur locale² ». Et, encore, dans *Lokis*, lors d'une promenade le comte Szémioth dit au professeur Wittembache, en présence de la « Circé lituanienne » : « Voici [...] un échantillon de *couleur locale* ; une sorcière qui charme un serpent, au pied d'un *kapas*, en présence d'un savant professeur et d'un ignorant gentilhomme lituanien. Cela ferait un joli sujet de tableau de genre pour votre compatriote Knauss...³ ».

En fait, à travers la couleur locale les auteurs comme Stendhal et Mérimée ne recherchent pas seulement une vérité qui est construite sur les détails pittoresques, mais aussi à travers des faits historiques qui ont lieu dans des territoires lointains et parfois à des époques lointaines ; ils utilisent la couleur locale comme « une source d'émotions sensorielles »⁴. Ils ne

¹ HUGO Victor, *Cromwell et sa préface*, Genève, Arvensa éditions, 2014, pp. 41-42.

² *Colomba*, p. 873.

³ *Lokis*, p. 1068.

⁴ AUGRY-MERLINO Muriel, *Le cosmopolitisme dans les textes courts de Stendhal et Mérimée*, Genève-Paris, Éditions Slatkine, 1990, p. 105.

veulent pas « [...] exprimer le Vrai mais [...] traduire la singularité d'une vision du monde¹ », c'est pourquoi pour eux « la couleur locale ne comprend donc pas, [...], toutes les couleurs du lieu, mais seulement celles qui le distinguent foncièrement des autres lieux. Ce sont uniquement les traits caractéristiques et distinctifs saisis dans leurs différences profonde et pittoresque [...]»². Autrement dit, ils sont à la recherche constante de ces couleurs locales profondément étonnantes et qu'en particulier Mérimée souhaite vivre de première main, comme il l'écrit avec enthousiasme à M. et Mme Lenormant : « [...] on m'offre des lettres pour les chefs du Magne, qui me feraient voir les plus affreux bandits, chez lesquels je trouverais la meilleure réception du monde, des festins homériques et considérablement de *couleur locale*³ ».

Contre les excès et les artifices, l'idéal de *couleur locale* de Stendhal et Mérimée ne suit pas la vogue romantique. Pour eux le pittoresque n'est utile que lorsqu'il se rapporte avec l'homme⁴. Pour les deux auteurs, il s'agit d'un élément important car c'est dans les mœurs qu'on retrouve la vérité sur l'homme et c'est pour cette raison que tous les deux se sont voués à la recherche de l'essence de l'homme qui est son « cœur ». C'est à travers ces pulsions que les individus agissent et c'est donc à travers ces pulsions qu'il faut l'observer. Les gens du Midi sont prédisposés au mouvement et à la liberté d'éprouver des émotions, des sentiments et de se laisser porter par le plaisir, qui sont des nécessités primitives. Plaisir d'agir sans obstacles, même en violant ses propres devoirs, d'éprouver des jouissances primitives comme celles des animaux. C'est pour cette raison que Stendhal et Mérimée les choisissent parmi les autres, il n'existe pas un être pareil ailleurs, un être qui est :

[...] tout entier porté au dehors, sur les confins de son moi et du monde, vivant de lui, ne vivant que de l'éprouver et de le goûter [...]. Pure surface qui palpète au rythme de la vie même, palpé par le monde et frémissant de le recevoir, le Méridional [...] ne saurait se retenir de dire ou de faire, il ne saurait *attendre*, traverser dans l'ennui, ou, l'effort, ou la discipline du délai et de la prudence, un désert sensitif, ou la moindre mise en réserve de soi⁵.

Par contre, les deux amis, même s'ils sont quelque peu attirés par le charme que le Nord dégage en cette période, abhorrent la pauvreté sensorielle de l'homme de ces contrées, parce qu'il n'est

¹ BRIX Michel, « Stendhal, Balzac et la question du style indirect libre », in *Stendhal, Balzac, Dumas un récit romantique ?*, dir. Dumasy L., Massol C. et Corredor M.-R. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 157.

² HOVENKAMP Jan Willem, *Mérimée et la couleur locale. Contribution à l'étude de la couleur locale*, Paris, Les belles Lettres, 1928, p. 146.

³ CG, « Lettre à Charles Lenormant, 12 août 1841 », t. III, pp. 108-109.

⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁵ CROUZET Michel, *Stendhal et l'italianité...*, op. cit., p. 102.

plus capable de ressentir ses sensations primitives, la réflexion et le souci l'ont éloigné de tout type de bonheur primordial.

Ce goût pour le primitivisme semble être une marque des philosophes, de Buffon à Rousseau, d'Helvétius à Diderot, qui ont fait du sauvage le témoin des origines de l'homme. Le déplacement dans l'espace, grâce aux nouvelles découvertes géographiques, est vécu par eux aussi comme un voyage dans le temps qui conduit aux premiers âges de l'Humanité. Le XVIII^e siècle utilise l'image du « bon sauvage » pour donner une leçon de relativisme. Ainsi, le Tahitien de Diderot ou le Huron de Voltaire, du fait de leurs modes de vie différents de ceux des Européens, donnent à voir une autre façon de vivre et d'être heureux. La diversité des attitudes, des comportements, permet un élargissement de l'esprit et engendre une réflexion nouvelle sur la notion même de vie. Le « bon sauvage » symbolise certains aspects de la condition humaine et traduit les désirs primordiaux : la quête du bonheur et une vie harmonieuse. Rousseau, dans la préface de son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, présente l'homme à l'état de pure nature comme étant un idéal et non une réalité : « [...] un état qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais [...] »¹. Toutefois, Mérimée et Stendhal n'adhèrent pas à la représentation de l'homme selon la nature, de ce « Bon sauvage », que le XVIII^e siècle répand. En fait, le « sauvage » mériméen n'est pas bon, il n'est pas l'être innocent que Rousseau a inventé, même si l'auteur admire chez lui « les qualités [...] telles que l'énergie, l'hospitalité, le code de l'honneur, etc. [...] ». De son côté, Stendhal réfute aussi la position rousseauiste et se place du côté des Idéologues qui refusaient l'utopie philosophique de l'état de nature et c'est, en particulier, la lecture de Volney qui le fait réfléchir sur l'absurdité de la mystification de l'état sauvage. Par contre, en conservant le mode de pensée rousseauiste, « l'homme sauvage devient pour lui comme l'essence universelle, simple mais virtuelle, de l'homme, “un résidu qui ne se laisse pas expliquer par la société”, une sorte de minimum humain, vers lequel il est absurde de songer à remonter, mais qui donne des indications précieuses pour départir le naturel de l'homme de l'artificiel de la société »². Mais l'homme sauvage est aussi le criminel qui « se venge et ne pardonne pas, parce qu'on ne lui pardonne rien³ ». C'est pourquoi, Stendhal ne blâme pas les criminels, bien au contraire, il dit que quand il est arrêté par des voleurs ou qu'on lui tire des coups de fusil, il sent plutôt une grande colère contre le gouvernement et le curé de

¹ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Amsterdam, chez Marc Michel Rey, 1755, p. LVIII. Nous avons transcrit en orthographe moderne.

² Cf. CROUZET Michel, *Nature et Société chez Stendhal : La révolte romantique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1985, pp. 38-40.

³ CROUZET Michel, « Stendhal et l'énergie : du Moi à la Poétique », in *Romantisme*, 1984, n°46, p. 76.

l'endroit, parce que ce sont eux « source de tous les crimes ». Les voleurs ont, par contre sa sympathie, surtout ils l'amuse s'ils sont énergiques¹.

En outre, les deux écrivains « n'[ont] pas besoin de remonter aux temps préhistoriques pour chercher le Sauvage, il[s] le trouve[nt] dans toutes les époques de l'histoire [...] »². Tous ces éléments que les écrivains et philosophes retrouvent dans le Nouveau Monde ou en Afrique, Mérimée et Stendhal les cherchent et le trouve même en Europe : Colomba et Carmen sont indiscutablement des êtres rattachés à leur matrice primitive qui alimente leur essence ; et la Venus d'Ille, quant à elle, est une déesse des origines du monde. Bien évidemment, il ne faut pas oublier *Tamango*, le sauvage africain, ou *Djoûamane*, ou la sauvagerie arabe est représentée par une cérémonie un peu étrange, mais l'Europe garde encore ses éléments primitifs. Stendhal fait revivre la sauvagerie dans ses *Chroniques italiennes*. Ici « en exaltant la *virtù* des Italiens de la Renaissance » il dresse « rien de moins qu'une apologie du crime »³, qui parfois se déroule de manière très barbare : comme le meurtre de François Cenci exécuté par un clou planté dans l'œil ou celui de Vittoria Accoramboni, où son assassin lui plante un poignard sous le sein tout en le remuant en éprouvant un vif le plaisir à lui demander s'il lui touchait le cœur. En fait, les « sauvages » mériméens et stendhaliens sont les fils d'un climat qui, au dire de M. Crouzet, est « lui-même [...] une conspiration contre la vertu⁴ ». Ces êtres, enclins à une « sauvagerie qui les porte à obéir à leurs pulsions ou à leurs fantasmes⁵ », répondent à des valeurs bien distinctes de celles des sociétés civilisées, à des valeurs primitives qui sont celles de l'instinct, et pour nos auteurs ce sont les plus intéressantes à étudier.

En définitive, nous pouvons affirmer que la représentation de l'homme établit un lien bien soudé entre l'œuvre de Stendhal et celle de Mérimée ; c'est pourquoi, comme Jean Dutourd l'explique dans son article « Don Prosper le Cruel » :

Quand on étudie Mérimée, il faut toujours en revenir à Stendhal, son aîné de vingt ans, son camarade, son maître par tant de côtés. Stendhal lui a certainement inoculé son amour de l'énergie poussée jusqu'à l'horrible. Il lui a certainement, à une époque où les impressions marquent un jeune homme,

¹ Cf. STENDHAL, *Pages d'Italie*, établissement du texte et préface par Henri Martineau, Paris, Le Divan, 1932, pp. 119-120.

² TOLO Khama Bassili, *L'Intertextualité chez Mérimée. L'Étude des Sauvages*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 1998, p. 282.

³ FERNANDEZ Dominique, *Dictionnaire amoureux de Stendhal*, Paris, Plon, 2012, p. 774.

⁴ CROUZET Michel, *Stendhal et l'italianité...*, op. cit., p. 250.

⁵ DUBOIS Jacques, *Stendhal une sociologie romanesque*, op. cit., p. 46.

donné le regret de l'humanité violente d'autrefois, des passions déchaînées, de la vie dangereuse. Lui-même, Beyle, avait un peu connu cela pendant les campagnes de Napoléon¹.

En outre, Mérimée et Stendhal s'accordent sur un autre point : ils sont conscients que « les différentes cultures et mœurs [...] sont des formes soumises au mouvement et à l'altération », mais le cœur humain est « partout et toujours le même² ». Ainsi, la théorie des climats leur donne les marques pour l'avancée de leur propre théorie : « la théorie du cœur humain³ ». En particulier, nous l'avons déjà dit, ils sont attirés par ces cœurs pleins d'esprit et d'énergie capable de faire surgir les passions à leur stade primitif, donc, dans leur plus haute puissance. Les éléments qui nous conduisent à cette conclusion sont nombreux et maintes fois analysés. Cependant il est intéressant de voir comment eux-mêmes l'expriment. Mérimée dit ainsi de sa passion à Mme de la Rochejaquelein : « Quand j'étais jeune, j'aimais beaucoup à disséquer des cœurs humains pour voir ce qu'il y avait dedans, - je crois devoir vous prévenir que c'est au sens figuré que je vous parle ; - c'est une satisfaction de curiosité qui ne fait de mal à personne et où j'y ai trouvé beaucoup de plaisir⁴ ». Dans son ouvrage *Portraits historiques et littéraires* il rapporte de Stendhal que sa « constante préoccupation [...] était l'étude des passions. Lorsque quelque provincial lui demandait quelle était sa profession, il répondait gravement : « Observateur de cœur humain⁵ ». Mais nous le savons bien, c'est le grand-père Gagnon qui l'« étourdissait sans cesse du grand mot : *la connaissance du cœur humain*⁶ », depuis elle est devenue son obsession.

Donc, l'étude de l'homme, analysée d'un point de vue physiologique et moral, amène nos auteurs à conclure que c'est le cœur, l'organe comme endroit où métaphoriquement résident les sentiments, qui mérite une étude attentive. Ce sont les pulsions de l'âme qui rendent intéressants tous les personnages qui répondent à leur nature première. Ce sont des êtres divers parmi les autres, qui essaient de se libérer d'une rationalité imposée par des lois aliénantes. Mérimée et Stendhal sont en quête ce qui n'existe plus dans la société moderne : l'homme, dans notre cas la femme, qui est tout puissance, toute énergie, tout nature. C'est pour cette raison que leurs personnages sont comme des êtres étranges et étrangers, non conformes socialement et

¹ DUTOURD Jean, « Don Prosper le Cruel », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°1, janvier-février, 1971, p.6.

² REQUENA Clarisse, *Unité et dualité dans l'œuvre de Prosper Mérimée. Mythe et récit*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000, p. 31.

³ SE, p. 83.

⁴ MERIMEE Prosper, *Une correspondance inédite*, « Lettre à Mme de la Rochejaquelein, 21 juin 1855 », in *La revue des deux mondes*, n°134, 1896. p.8.

⁵ MERIMEE Prosper, *Portraits historiques et littéraires*, Paris, Michel Lévy frères, 1874, p. 179.

⁶ VHB, p. 240.

moralement, ils ne respectent que les lois primordiales : la liberté et le cœur, sans les contraintes des coutumes, des croyances religieuses et superstitieuses, des mentalités.

Toute la tradition de la théorie des tempéraments et de la théorie des climats leur démontre que ces valeurs sont à rechercher dans les peuples non corrompus du Midi. Ainsi, Mérimée et Stendhal optent pour ce type d'individus, car les « méridionaux peuvent être étourdis, mais doivent sentir au fond. [...] jamais ils ne se conduisent par le raisonnement, ils sont presque toujours passionnés [...] »¹. Les critères d'évaluation des deux auteurs s'écartent de l'inclinaison de la modernité nordiste, car au niveau des mœurs, donc, de tout ce qui ressort de la culture, de la société et des plaisirs, le Midi est incomparable. Il leur offre non seulement la haute qualité des grands génies passés et présents, mais aussi la plus grande bassesse à travers une classe de criminels remarquables. L'efficacité et la logique ne les intéressent point, ce sont l'esprit et l'énergie les éléments les plus importants ; le bonheur de vivre et non la tristesse d'exister, la beauté et non l'utilité². C'est ainsi, que l'opposition Nord et Sud se résout dans la création littéraire de Stendhal et Mérimée. Cependant, leur choix n'a pas été guidé seulement par les théories philosophiques répandues à leur époque, les événements historiques sont aussi responsables de cette attraction pour les pays du Sud. C'est pourquoi, avant de présenter un cadre complet du choix de nos auteurs, il faut aussi analyser ce que l'histoire de ce début du XIX^e siècle leur apporte pour renouveler les mythes du Midi de l'Europe.

¹ *Aux âmes sensibles*, p. 84.

² Cf. LE SCANFF Yvon, « L'origine littéraire d'un concept géographique : l'image de la France duelle. », in *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2/2001, n° 5, pp. 61-93.

CHAPITRE 3

Un nouveau Sud ?

L'étude des théories des humeurs, des tempéraments et des climats nous a permis d'analyser les différents caractères humains et les éléments qui les rendent singuliers, d'une façon pseudo-scientifique ; puis la manière dont Stendhal et Mérimée sont attirés par ces caractères passionnés et primitifs du Midi. Il est nécessaire, maintenant, de comprendre pourquoi nos auteurs ont été captivés par ces peuples qui vivent en Italie, en Espagne et en Corse ou au sud-ouest de la France qui est presque l'Espagne.

La période à cheval entre le XVIII^e et XIX^e siècles est porteuse de grands bouleversements au niveau politique et social dans toute l'Europe. La Révolution française a marqué les esprits non seulement des Français, mais aussi de tous les autres peuples européens qui voyaient dans cet événement un espoir pour leur propre nation. Cette Révolution a engendré quelque chose auquel personne ne pouvait s'attendre : les exploits d'un simple général né en Corse, nommé Napoléon Buonaparte, qui fait renaître l'orgueil de la nation française et tourner l'attention vers cette petite région, auparavant négligée et aussi vers les pays que Napoléon conquiert au nom de la France. C'est pourquoi, les Français redécouvrent l'Italie, jamais complètement oubliée, mais qui, au cours du XVIII^e siècle, a été préférée aux exotiques contrées de l'Orient. Puis, l'esprit combattif du peuple espagnol, que la campagne de Napoléon réveille, fait poser le regard sur une Espagne au bord du désastre, un royaume décadent vivant dans la nostalgie du siècle d'or.

Napoléon est donc un personnage clé non seulement dans le domaine politique de toute l'Europe, mais son charisme et son image sont si puissants et chargés d'une énergie particulière qu'ils touchent tous les domaines. C'est pourquoi, il faut étudier ce personnage de manière à déceler les secrets de son influence indéniable sur toute la première moitié du XIX^e siècle.

Tout d'abord, nous remonterons aux origines de Napoléon pour retrouver les éléments probants des théories analysées sur la formation d'un caractère. Ensuite, nous étudierons en particulier deux des campagnes les plus influentes de la carrière politique et militaire de l'empereur qui affectent l'Italie et l'Espagne. Enfin, nous montrerons comment le cosmopolitisme et le nationalisme, engendrés par les conquêtes napoléoniennes et la question mythologique qui en dérive, marquent les esprits et la production littéraire de la première moitié du XIX^e siècle et en particulier celle de Stendhal et Mérimée.

3.1. RÔLE DE NAPOLÉON I^{er} CORSE

Georges Lefebvre dessine un portrait de Napoléon digne des écrits physiologiques que nous venons d'analyser :

Petit et bas sur jambes, assez musclé, sanguin et encore sec à trente ans, le corps est endurant et toujours prêt. La sensibilité et la résistance des nerfs sont admirables, les réflexes d'une promptitude foudroyante, la capacité de travail illimitée ; le sommeil vient au commandement. Voici pourtant le revers : le froid humide provoque oppression, la toux, la dysurie ; la contrariété éveille des colères effrayantes ; le surmenage, en dépit des bains chauds et prolongés, d'une extrême sobriété, d'un usage modéré, mais constant, du café et du tabac, engendre parfois de brèves défaillances qui vont jusqu'aux pleurs. Le cerveau est un des plus parfaits qui aient existé : l'attention, toujours en éveil, happe infatigablement les faits et les idées ; la mémoire les enregistre et les classe ; l'imagination en joue librement et, par une tension permanente et secrète, invente, sans se lasser, les thèmes politiques et stratégiques qui se manifestent en des illuminations soudaines, comparables à celles du mathématicien et du poète, de préférence la nuit, dans un réveil soudain, ce qu'il appelle lui-même « l'étincelle morale » [...]. Cette ardeur spirituelle illumine, par les yeux fulgurants, le visage encore « sulfuré », à son avènement du « Corse au cheveux plats »¹.

Comme les physiologues et les philosophes le disent, les hommes sont le fruit de leur climat. Donc, même si Napoléon est considéré comme un homme hors du commun et que, par conséquent il semble ne pas pouvoir s'inscrire dans une des catégories que nous avons étudiées, il est fondamental, pour comprendre la plénitude de ce personnage de jeter un coup d'œil sur sa terre et son peuple d'origine.

3.1.1 Les Corses : un peuple sauvage ?

Pour saisir de manière exhaustive le personnage de Napoléon il est nécessaire d'apprendre d'abord quelque chose sur le peuple corse, car même si Napoléon quitte son île de naissance très jeune et qu'après son couronnement il n'y reviendra plus, le tempérament corse ne le quittera jamais.

À la fin du XVIII^e siècle un écrivain corse, Francesco Ottaviano Renucci, après avoir écrit *Storia di Corsica*, publie aussi *Osservazioni critiche sopra la Storia di Corsica* où il explique, selon les connaissances scientifiques de l'époque, les caractéristiques propres au

¹ LEFEVBRE Georges, *Napoléon*, Paris, PUF, 1969, p. 67.

peuple corse. À son avis, le caractère direct, guerrier, actif, entreprenant, ferme dans ses projets, défenseur de la liberté, que l'on aperçoit chez les Corses, naît du climat où ils vivent. En effet, le climat originaire de l'île est tempéré : l'air frais et sain, les vents, les montagnes, les nombreuses rivières rendent l'atmosphère subtile, pure et salubre, par laquelle se transmet la robustesse dans les muscles et la fermeté dans l'âme¹. Ces conditions n'étant pas exclusives de cette région nous pouvons nous demander en quoi effectivement les Corses se distinguent-ils des autres peuples habitant des lieux semblables. C'est que les Corses sont le fruit *pur* de leur climat, car ils n'ont pas été affectés par la civilisation et gardent encore au XIX^e siècle leur tempérament primitif ; en fait, « à travers les siècles les Corses ont conservé une âme semblable à celle des barbares² ». C'est pour cette raison que même s'ils ont été envahis par divers peuples, en luttant pour leur indépendance ils restent irréductibles. Les Corses emploient leur énergie, leur habilité à affronter les dures conditions de vie que l'île leur impose chaque jour : ils vivent en combattant quotidiennement contre les fauves, qui peuplent leurs montagnes et leurs forêts, et contre les envahisseurs. Ces sentiments et leur isolement les situent hors de tout événement historique qui affecte le reste de l'Europe. La lutte pour l'indépendance mobilise en eux des passions fortes et anciennes, c'est pourquoi, les Corses ne trouvent pas « d'affinités avec les comportements intellectuels et moraux de l'individu moderne, le courage des Corses s'élan[ce] donc dans la modernité en partant des régions reculées de l'antiquité ». En effet :

[...] il se passait pour l'homme ce qui [...] se passait pour la nature : l'anthropologie méditerranéenne finissait pas se confondre avec une anthropologie de l'antiquité. L'homme – à l'égal des arbres, des rivières, de la terre – habitait cette île dans des conditions rigoureusement naturelles, suivant des valeurs et des croyances qui ne pouvaient qu'en apparence être perçues comme étrangement barbares [...] l'homme corse révélait au monde moderne une antiquité faite de démesure, d'excès, de violence, une antiquité source à la fois de fascination et d'horreur³.

Ils se resserrent dans les liens familiaux en ayant en aversion les rapports avec le reste du monde⁴. Quoique les corses n'expriment pas facilement leurs sentiments à travers des actes de tendresse, ils sont tout de même très attachés à leurs proches. Cela est aussi l'un des atouts de Napoléon qui a un esprit de famille très profond. Il le démontre dans ses choix politiques en

¹ RENUCCI Francesco Ottaviano, *Osservazioni critiche sopra la storia di Corsica colla descrizione storico-geografica della medesima*, Milano, Stampatore Luigi Veladini, 1796, pp. 41-42.

² MARCAGGI Jean-Baptiste, *La Genèse de Napoléon, sa formation intellectuelle et morale jusqu'au siège de Toulon*, Paris, Perrin, 1902, p. 1.

³ MASCILLI MIGLIORINI Luigi, *Napoléon*, Paris, Perrin, 2004, p. 18.

⁴ MARCAGGI Jean-Baptiste, *La Genèse de Napoléon...*, *op. cit.*, pp. 2-3.

essayant de garder la gestion de l'empire au sein de la famille, ce qui, probablement, est l'une des raisons qui contribuent à certains de ses échecs. Son frère Joseph, par exemple, se montre incapable de faire face aux insurrections espagnoles et aux premières rébellions. Il fuit Madrid et Napoléon est obligé d'intervenir pour essayer de résoudre le conflit avec le peuple espagnol.

Chuquet donne un portrait assez précis du peuple corse et de sa description de la multitude semble ressortir l'image de l'Empereur :

Les Corses étaient petits par la plupart ; ils avaient des beaux yeux, de belles dents, et il semblait que cette beauté [...] fût une production du climat comme les citrons et les oranges. Ils étaient simples, sobres, tempérants [...]. Ils étaient durs à la fatigue et capables des plus grands efforts. L'adversité les trouvait fermes et impassible. Leur constance semblait inouïe. Dans les plus vives souffrances et jusqu'au milieu des tortures, ils montraient un indomptable courage. [...] ils avaient l'imagination ardente, emportée [...]. Ils avaient l'esprit fin, perspicace, pénétrant, au point qu'ils semblaient lire dans les regards ce qui passait de plus secret au fond des cœurs. Ils avaient beaucoup d'aptitude aux sciences, à la littérature, aux beaux-arts [...]. Leur parole était vive, aisée, persuasive [...]. De grands défauts ternissaient les qualités du Corse. Il était superstitieux. Il était méfiant, soupçonneux, très caché, et néanmoins, à certains instants, si profonde fut sa dissimulation, il ne pouvait se maîtriser : il s'emportait, se livrait à des mouvements de violente colère, et une fois qu'il avait exhalé sa fureur, reprenait sa gravité coutumière¹.

Napoléon quitte très jeune la Corse et reçoit une éducation française ces traits de caractère font de lui l'homme extraordinaire qui a fasciné le monde entier. Comme Chateaubriand le remarque : « Nourri au milieu de la Corse, Bonaparte fut élevé à cette école primaire des révolutions ; il ne nous apporta pas à son début le calme ou les passions du jeune âge, mais un esprit déjà empreint des passions politiques. Ceci change l'idée qu'on s'est formée de Napoléon² ».

3.1.2. La Corse dans le cœur de Napoléon

À la naissance de Napoléon, le 15 août 1769, la Corse appartient à la France depuis très peu de temps, une nouvelle acquisition à la suite du traité de Versailles du 15 mai 1768 où la République de Gênes, fortement endettée, est obligée de céder l'île aux Français. Quelques mois avant sa naissance, ses parents se battent aux côtés des indépendantistes corses et leur chef

¹ CHUQUET Arthur, *La jeunesse de Napoléon*, Clermont-Ferrand, Les Éditions Maison, 2009 (1898), p. 3-6.

² CHATEAUBRIAND François-René, *Mémoires d'Outre-tombe*, Paris, Garnier, t. III, 1910, p. 82.

Pasquale Paoli pour libérer la Corse de l'emprise de la France, mais ils capitulent et se rendent au domaine des Français.

Les Bonaparte sont une famille corse assez récente, ils se sont installés sur l'île deux siècles avant la naissance de Napoléon, mais ils prennent vite les traits du caractère corse en abandonnant l'italien. Cependant, ils prétendent avoir un titre de noblesse qui leur vient d'un domaine qu'ils ont à Florence. C'est pour cette raison qu'ils gardent toujours des contacts avec l'Italie. Napoléon lui-même ne se déclare jamais « italien », même pendant sa jeunesse il se proclame tout simplement et fièrement « corse ».

Le fait d'être corse affecte sa jeunesse qu'il passe, selon la volonté de son père, au collège de Brienne-le-Chateau. Charles Bonaparte arrive à obtenir une place dans cette prestigieuse école militaire réservée aux gens de la haute société, mais la vie académique n'est pas facile pour le futur empereur. Tous ses camarades se moquent de lui à cause de son nom qui dénote ses origines italiennes et corses et ils l'appellent « la paille au nez ». En outre, la différence de rang est vite remarquée, le jeune Napoléon fait partie de la petite noblesse et tous les autres sont de vrais aristocrates français. Cette situation, unie à sa grande sensibilité, l'amène à s'isoler et à se réfugier dans les livres et fait naître aussi une aversion contre l'aristocratie et l'ancien régime en général, car il ne supporte pas l'arrogance et son orgueil en est blessé. Après ces années de souffrance, il arrive à s'insérer assez vite dans la vie militaire et à l'âge de seize ans il est nommé sous-lieutenant dans l'artillerie. Pendant cette période, en Napoléon se renforce non seulement l'idée qu'il est corse, mais surtout « qu'il est patriote, parce qu'il se sent exilé » et il se sent aussi persécuté comme ses compatriotes, « parce qu'en France lui-même est un vaincu et un otage, parce que son tempérament se révolte devant la servitude »¹. Le jeune Bonaparte a une vision trompeuse de la réalité politique en Corse. À son avis, l'île sous Paoli aurait pu avoir un gouvernement libre : « l'histoire controversée de l'île – au fur et à mesure qu'il en prenait conscience – pouvait facilement se proposer à lui comme la métaphore d'une vitalité et d'une liberté opprimées où il lui était facile de reconnaître sa propre expérience personnelle² ». Donc, « Tant que la Corse est traitée en province conquise, Napoléon conserve ses illusions et les entretient³ ». La France est donc l'ennemie, car c'est elle qui dénigre le caractère du peuple corse. À ce propos, quand il se trouve à Valence, il écrit *Sur le suicide* où il exprime son mécontentement :

¹ MASSON Frédéric, *Napoléon dans sa jeunesse : 1769-1793*, Paris, Albin Michel, 1922, p. 348.

² MASCILLI MIGLIORINI Luigi, *Napoléon op. cit.*, p. 27.

³ MASSON Frédéric, *Napoléon dans sa jeunesse ..., op. cit.*, p. 348.

Français, non contents de nous avoir ravies tout ce que nous chérissons, vous avez encore corrompu nos mœurs. Le tableau actuel de ma patrie et l'impuissance de le changer est donc une nouvelle raison de fuir une terre où je suis obligé par devoir de louer des hommes que je dois haïr par vertu¹.

Ce sont plusieurs écrits de ce genre à travers lesquels il se prépare à écrire une histoire de la Corse, qui font ressortir toute sa gallophobie sûrement née des blessures reçues de ses camarades. Ainsi, il affirme : « La vie m'est à charge [...] parce que les hommes avec qui je vis et vivrai probablement toujours ont des mœurs aussi éloignées des miennes que la clarté de la lune diffère de celle du soleil² ». En effet, « La pensée de Napoléon reflète fidèlement cette vision qu'ont les Corses de leur pays natal, entouré de la mer qui le sépare du reste de l'univers et qui l'enferme dans sa différence et dans son incompatibilité irréformable³ ». Toutes les difficultés rencontrées à cette époque en France, lui font apparaître la Corse comme la terre du bonheur qu'il a perdue. Malgré ce sentiment, une fois terminée les années d'école à Brienne, Napoléon entre à l'École royale de Paris où il se passionne vraiment pour la vie militaire et où il cultive des ambitions et ses capacités le font grimper assez vite dans la carrière.

Le Comte de Las Cases dans le *Mémorial de Sainte-Hélène* montre de quelle manière le caractère de Napoléon Bonaparte évolue, en marquant chaque étape de sa vie avant qu'il ne devienne empereur : dans la petite enfance il semblait être « turbulent, adroit, vif, preste à l'extrême » et il avait sur son frère aîné « un ascendant des plus complets » ; à Brienne son caractère s'adoucit, il est plus tranquille et il montre une très grande sensibilité ; ensuite, « À l'âge de la puberté, Napoléon devint morose, sombre ; la lecture fut pour lui une espèce de passion poussée jusqu'à la rage ; il dévorait tous les livres⁴. Au moment où il est envoyé à Paris « Tout annonçait en lui, dès lors, des qualités supérieures, un caractère prononcé, des méditations profondes, des conceptions fortes⁵ » ; puis, « à 18 et 20 ans » il est non seulement très instruit, mais « Son esprit était vif, prompt ; sa parole énergique ; partout il était aussitôt remarqué [...] Les hommes devaient redouter sa logique et sa discussion, auxquelles la connaissance de sa propre force l'entraînait naturellement⁶. Selon ce que Las Cases rapporte,

¹ NAPOLEON I^{ER}, *Sur le suicide*, in MASSON F. et BIAGI G., *Napoléon inconnu, papier inédits (1769-1793)*, Paris, Paul Ollendorff éditeur, 1895, t. I, p. 146.

² *Ivi*.

³ KRAJEWSKA Barbara, « Bonaparte, la Corse et les Corses », in *Revue du Souvenir Napoléonien*, n°457, février-mars 2005, p. 15.

⁴ LAS CASES Emmanuel Comte de, *Mémorial de Sainte-Hélène, ou Journal où se trouve consigné, jour par jour, ce qu'a dit et fait Napoléon durant dix-huit mois*, (août 1815), Paris, Imprimerie de Lebègue, 1823, t. I, pp. 153-155.

⁵ *Ibid.*, p. 161.

⁶ *Ibid.*, p. 171.

ensuite, Napoléon a été obligé de changer son caractère, en atténuant, du moins en apparence, son côté corse :

Dès l'assemblée législative, Napoléon devint grave, sévère dans sa tenue et peu communicatif. L'armée d'Italie fut encore une époque pour son caractère. Son extrême jeunesse, quand il en vint prendre le commandement, demandait une grande réserve et la dernière sévérité de mœurs : « C'était nécessaire, indispensable, disait-il, pour pouvoir commander à des hommes tellement au-dessus de moi par leur âge. Aussi ma conduite y fut-elle irréprochable, exemplaire, je me montrais une espèce de Caton [...]. » C'est avec ce caractère qu'il s'est présenté sur la scène du monde¹.

Son ambition prend peu à peu le dessus sur ses convictions patriotiques. Il se voit obligé à s'imposer un choix qui va contre les objectifs que très jeune il s'était fixé, mais qui le conduiront à un destin plus grand.

3.1.3. Napoléon français

Les divers événements que la Corse vit avant la naissance de Napoléon, vont bercer l'imagination de son enfance : en 1755 Pasquale Paoli gouverne la Corse indépendante et républicaine avec Charles Bonaparte, le père de Napoléon ; et encore, le 8 mai 1769, à Ponte Novo, le peuple corse insurgé signe une page de gloire dans sa lutte contre l'armée française, tout en étant défait. Après huit ans au collège de Brienne, pour lequel il a dû quitter l'île à neuf ans, il retourne dans son pays natal en étant élève officier. Ici il encourage toutes les tentatives des Corses pour se libérer. Mais Pasquale Paoli se méfie des fils de Charles Bonaparte qui s'était rallié trop vite au gouvernement français après la défaite de Ponte Novo.

En avril 1789, Napoléon participe à une altercation aux côtés des indépendantistes : son frère Joseph Bonaparte, Pozzo di Borgo, Masseria, D'Orezza et Lévie, le maire d'Ajaccio. Il est dès lors du côté de la révolution française contre la réaction féodale et royaliste. Il réclame la liberté pour les Corses comme le peuple français lutte pour la sienne. Quand il rentre en France et rejoint son régiment à Auxonne, il reprend le projet d'écrire une histoire de la Corse avec ses *Lettres sur la Corse*, en continuant à haïr les Français.

Cependant, il y a un moment précis où il cesse de détester les Français et il prend le parti de pénétrer « leur civilisation et leur esprit pour se nationaliser parmi eux » pour ne plus se sentir comme un étranger. L'année 1791 est caractérisée par des ruptures importantes : au

¹ *Ibid.*, p. 176.

niveau historique entre la Révolution et la Monarchie française. Au niveau personnel, Napoléon commence à prendre ses distances avec Paoli, qui ne le soutient pas dans son rêve d'écrire une Histoire de la Corse. Napoléon se fie quand même à ses liens d'amitié avec Paoli et essaye de « se frayer son chemin dans sa patrie d'origine, en mettant à risque sa place d'officier dans l'armée française¹ ». Bonaparte penche toujours vers la Corse, mais, enfin, les événements politiques l'amènent, à se placer du côté de la France, surtout après s'être brouillé définitivement avec Paoli, duquel il rêvait de devenir le successeur. En 1793 Bonaparte retourne en Corse au commandement des gardes nationales pour battre Paoli qu'il soupçonnait de vouloir céder l'île aux Anglais. Ainsi, celui qui lui fut très cher jusqu'à ce moment devint son ennemi parce qu'ennemi du bien de la Corse². Le rêve est brisé pour toujours, Napoléon se voit obligé de se faire adopter définitivement par la France, qui lui donne la possibilité d'accéder assez rapidement aux grades supérieurs s'il arrive à bien jouer ses cartes. Il devient, ainsi, l'homme de la Révolution : un « soldat parvenu, élève des philosophes, [qui] a détesté la féodalité, l'inégalité civile, l'intolérance religieuse ; voyant dans le despotisme éclairé une conciliation de l'autorité et de la réforme politique et sociale, il s'en est fait le dernier et le plus illustre des représentants³ ». Cependant, ce n'est pas par nationalisme français que Napoléon a abandonné l'idée de prendre la tête de la Corse nationaliste et de son combat militaire contre la France. La vraie raison est qu'il est contesté au sein des nationalistes corses et battu politiquement par le clan Paoli dont il conteste la direction pour exercer la sienne, comme il le fera au sein de l'armée et de l'État français pour mettre en place sa dictature personnelle en devenant Empereur des Français.

Alors, Napoléon est-il français ou corse ? Une fois, alors qu'un ministre italien en 1796 lui demande : « N'êtes-vous pas des nôtres ? », il répond : « Je suis français »⁴. Effectivement, « Son apprentissage l'a séparé de son pays natal, malgré qu'il en ait, sans le confondre pour autant avec son pays adoptif. De fait Bonaparte n'est ni corse ni français : il est de nulle part, ce qui fait sa richesse et sa faille⁵ ». Napoléon est un être à part, « tout aux idées du jour, avec l'instinct des grandes choses et la passion de la gloire nationale, [qui] prit le parti de la révolution, et son exemple influa sur la grande majorité du régiment, il fut très chaud patriote

¹ Cf. MASCILLI MIGLIORINI Luigi, *Napoléon, op. cit.*, pp. 53-56.

² Cf. LAS CASES Emmanuel Comte de, *Mémorial de Sainte-Hélène...*, *op. cit.*, p. 178.

³ LEFEVRE Georges, *Napoléon, op. cit.*, p. 71.

⁴ Cf., MADELIN Louis, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2003, p. 20.

⁵ JOURDAN Annie, *L'empire de Napoléon*, Paris, Flammarion, 2000, p. 31.

sous l'assemblée constituante ; mais la législative devint une époque nouvelle pour ses idées et ses opinions¹ ».

En choisissant, certes de manière forcée, sa patrie d'adoption, Napoléon Bonaparte change son sort et celui de l'Europe entière. Sa figure est comparable à celle de Jules César, car, comme lui, Napoléon est connu pour son génie militaire sans égal et pour être un grand législateur.

3.2. RÔLE DES CONQUÊTES NAPOLÉONIENNES EN ITALIE ET EN ESPAGNE

Napoléon joue un rôle clé dans la réorganisation des rapports de force en Europe au début du nouveau siècle. Ses campagnes militaires dominant, certes, l'histoire européenne du début du XIX^e siècle, mais les conséquences perdurent jusqu'à la fin du siècle.

Ses opposants ont vu dans ses campagnes des actes d'agression contre la liberté des peuples, des actes égoïstes dictés par une soif de gloire personnelle. Madame de Staël dit de lui : « Bonaparte voulait éblouir les français, tantôt par des paix inattendues, tantôt par des guerres qui le rendissent nécessaire. [...] Napoléon était obligé de passer par le bien pour arriver au mal ; il fallait qu'il accrût les forces de la France, avant de s'en servir pour son ambition personnelle² ». D'autres ont une vision complètement différente et plus positive des actions napoléoniennes, Stendhal, par exemple, les considère comme le moyen pour la réalisation d'un grand projet européen :

[...] Napoléon a été engagé dans plusieurs guerres qui ont fait répandre des flots de sang, mais dans aucune, si l'on excepte la guerre d'Espagne, il ne fut l'agresseur. Il a été sur le point de faire du continent de l'Europe une vaste monarchie. Ce projet, s'il a existé, est sa seule excuse pour n'avoir pas révolutionné les États qu'il conquiert et n'en avoir pas fait des appuis de la France en les jetant dans la même route morale³.

En effet, selon Stendhal le grand dessein inachevé de Napoléon est de créer une Europe unie sous sa houlette et au nom de la France, et, lui-même, il la considère comme sa « grande cause »,

¹ *Ibid.*, p. 177.

² STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *Dix années d'exil*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2012, pp. 59 et 38-39.

³ STENDHAL, *Vie de Napoléon*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. "Petite Bibliothèque Payot", 2006, p. 254.

le but ultime de tous ses efforts¹. Nous savons que Napoléon Bonaparte était un infatigable lecteur et parmi ses lectures nous ne doutons pas qu'il y ait eu le *Projet pour rendre la paix perpétuelle en Europe* de l'abbé Saint-Pierre. Celui-ci soutient que pour avoir une paix constante dans tout le continent il faut créer une union européenne des États, et même si l'un de ses maîtres, Rousseau, présente ce projet avec scepticisme, le jeune Napoléon en reste fasciné. Sa première campagne et sa première victoire, en tant que général avec une armée de fortune, semblent lui donner un signe positif pour ses rêves ambitieux. Cependant, il faut considérer chaque étape atteinte comme la réalisation d'un objectif unique et principal et non la lente réalisation d'un projet plus vaste, car comme Stuart Woolf l'affirme : « chaque stade mêle inextricablement des politiques différentes et souvent conflictuelles puisque chacun se trouve inévitablement chargé du poids des innovations de plus en plus contradictoires héritées des stades précédents ». Ainsi, « à mesure que croissent les ambitions de Napoléon et sa confiance en son étoile, la récurrence des guerres devient de plus en plus inévitable »².

Nous ne voulons pas présenter de manière détaillée les exploits napoléoniens, mais simplement comprendre les enjeux qui en découlent sur la scène européenne, plus précisément dans le sud de l'Europe. À ce propos, nous nous occuperons seulement de deux campagnes, celle d'Italie et celle d'Espagne, qui ont signé sa carrière et sa réussite ; l'une a augmenté sa gloire de manière positive et l'autre, par contre, a causé pour une part sa perte, mais les deux ont provoqué l'éveil de l'esprit de ces deux nations.

3.2.1 Les campagnes d'Italie

Avant la campagne d'Italie, Napoléon traverse une période de déceptions et de pauvreté jusqu'au point d'envisager de s'engager dans l'armée de Turquie. Sa situation s'améliore en 1795, quand il a l'occasion de se distinguer sous les ordres de Barras, dans une opération conduite à Paris pour réprimer une émeute populaire contre la hausse des prix des aliments et la continuelle guerre aux frontières. Dès ce moment, la vie de Napoléon change complètement. Au début de mars 1796 il épouse Joséphine, veuve du Vicomte Beauharnais, qui était bien introduite dans la haute société parisienne. Tout de suite après le mariage, Napoléon obtient le commandement de l'Armée d'Italie, qui était dans de grandes difficultés à cause du manque de moyens. À la fin du mois, il rejoint le quartier général des troupes postées à Nice : une armée

¹ Voir JACQUEMART Claude, « Adieu, vieille Europe ! », in *Napoléon. Le songe de l'Empereur*, Paris, Le Figaro, "Hors-série", 2002, n°3, p. 64.

² WOOLF Stuart, *Napoléon et la conquête de l'Europe*, Paris, Flammarion, 1990, p. 40.

de trente mille soldats. Napoléon décide de cette guerre qui était sans espoir de réussite, en la transformant dans « l'immortelle campagne d'Italie ». Avant tout, « Dès le premier contact avec son armée, il prend sur elle un ascendant extraordinaire, fait de sa confiance en lui-même, de son sens du commandement, de sa déduction personnelle et aussi de ses critiques vis-à-vis d'un gouvernement impopulaire¹ » et cela joue un rôle décisif pour le résultat final. De plus, ses décisions sont cruciales : il entre en Italie le 10 avril 1796 dans le but de séparer les Piémontais des Autrichiens. Son plan a un succès immédiat grâce aux actions de Montenotte, Millesimo et Lodi, après lesquelles il adresse au peuple italien des proclamations qui, tout en prenant en considération le respect dû à la religion catholique, annoncent, dans le langage de la France révolutionnaire, la possibilité d'atteindre les mêmes résultats en Italie.

Suite aux premières victoires de Napoléon, le roi de Sardaigne, Vittorio Amedeo de Savoie, demande à signer un traité de paix et après lui le Pape et les Ducs des Parme, Modène et Toscane. C'est à partir de ce moment que le général commence à cultiver des rêves de grandeur, mais il sait bien qu'avant de les réaliser il doit battre les Autrichiens. Entre temps, ses troupes se sont mieux équipées et organisées, de sorte qu'à partir de ce moment les vraies opérations de la campagne d'Italie commencent. Au mois de mai, Napoléon entre triomphalement à Milan d'où il écrit au Directoire de Paris que la République est maître de toute la Lombardie. Ensuite, il oblige l'Autriche à signer la paix et il fonde les Républiques Cispadane, Cisalpine et Ligure, dans lesquelles la plupart de l'Italie est administrée selon le même régime que la France. Le traité de Campoformio signe officiellement la fin de la première campagne napoléonienne en Italie.

L'Italie est la première nation² à expérimenter la stratégie expansionniste de Napoléon. Avec cette campagne le général corse provoque un bouleversement politique. Les victoires obtenues contre le règne de Sardaigne et l'empire autrichien, non seulement ouvrent à Napoléon les portes du nord de l'Italie, mais conduisent dans toute la péninsule au renversement des autres gouvernements étrangers. Une partie de la société italienne voit la France comme le pays qui a battu le despotisme et proclamé les valeurs de la liberté. Les patriotes pro-français, provenant du cercle des intellectuels, des étudiants, de la classe bourgeoise et de certains membres de la noblesse, voient dans l'initiative napoléonienne la possibilité de se libérer des dynasties qui les gouvernent, et qui se sont montrées incapables de renouveler les institutions et la société. Une partie de ces intellectuels pense déjà à l'unité de l'Italie.

¹ VILLAT Louis, *La Révolution et l'Empire*, Paris, PUF, 1947, t. I, p. 355.

² En effet, utiliser le terme de nation est encore prématuré pour un peuple divisé en petits États et qui n'a pas encore d'unité politique, mais le sentiment de devoir être une nation avait commencé à poindre dans l'esprit des Italiens.

Pour les Italiens, les Français sont en même temps conquérants et libérateurs. Conquérants, parce que pour les gouvernants, dans une vision européenne des intérêts de la France, les territoires italiens sont considérés comme monnaie d'échange avec l'Autriche pour les concessions sur le Rhin, et une source de financement pour les dépenses militaires. Libérateurs, parce que leurs généraux ne pouvaient mettre de côté les principes de la grande révolution et ignorer les attentes des jacobins italiens, minorité significative¹.

L'espoir des patriotes italiens disparaît quand Napoléon, en signant la paix de Campoformio, négocie avec les autrichiens la libération de la Lombardie en échange du Vénète. En outre, les Français se livrent à un véritable pillage économique et imposent une Constitution politique très inspirée de la Constitution française. En fin de compte, dans les Républiques italiennes il ne règne pas un climat de réelle indépendance. Napoléon ne devient qu'un autre conquérant étranger qui va jusqu'à toucher les États papaux : en 1798 il chasse le Pape et proclame la République Parthénopéenne après avoir battu les Bourbons en 1789.

Le retour à Paris de Napoléon en triomphateur pousse le Directoire à lui confier une autre bataille : celle d'Égypte contre les Anglais et leurs intérêts dans les Indes. Napoléon sent le besoin d'obtenir plus de gloire, mais la popularité déjà acquise gêne un Directoire, désormais trop corrompu. C'est pourquoi celui-ci espère voir le général Bonaparte échouer dans cette nouvelle et difficile mission. Leur espoir est déçu, au retour de l'Égypte, le 18 brumaire Napoléon effectue un coup d'État et il prend le pouvoir comme Premier Consul, accompagné par deux personnages insignifiants, Roger Ducos et Charles François Lebrun, mais il est appuyé par Sieyès, par le ministre des affaires étrangères Charles Maurice de Talleyrand-Périgord et le chef de la police Fouché.

Après avoir réglé la situation en France, il doit reprendre en main aussi l'Italie où la deuxième coalition a fait capituler les Républiques qu'il avait instaurées. Ainsi, en 1800 Bonaparte reprend les armes et se lance contre la coalition avec deux expéditions simultanées contre les Habsbourg, une sur le Rhin conduite par Moreau et l'autre par lui en Italie. Il traverse, avec une surprenante discrétion et rapidité, les Alpes par le Grand Saint-Bernard pour fondre sur la ville de Milan en coupant, de cette façon, les lignes de communications aux Autrichiens qui avaient pris possession de Gênes le 4 juin 1800. La bataille de Marengo, qui a lieu le 14 juin, se termine par la capitulation des Habsbourg et leur évacuation de l'Italie du nord jusqu'à l'Adige. L'autre bataille, livrée par Moreau à Hohenlinden, signe la deuxième défaite de l'Autriche qui doit à nouveau demander l'armistice car son armée est complètement détruite.

¹ Cf. SCIROCCO Alfonso, *L'Italia del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 12.

La paix de Lunéville, signée le 9 février 1801, assure à la France toute la rive gauche du Rhin et sa domination sur l'Italie : le Piémont, le Duché de Parme et l'État des Présides, le Vénète reste à l'Autriche ; le Royaume de Naples et de Sicile reste aux Bourbons, le Règne de Sardaigne aux Savoie et les États papaux au Pape Pie VII, selon les accords du Concordat du 16 juillet 1801. Le 26 janvier Napoléon proclame la République italienne, en substitution de la Cisalpine et de la Cispadane, et il se nomme président. En 1802, il signe aussi la paix avec l'Angleterre qui ne dure qu'un an à cause des intérêts divergents. Toutefois, les années entre 1802 et 1805 sont une période de paix relative pendant lesquelles Napoléon peut, enfin, s'occuper de politique interne et ramener l'ordre en France. Il devient Consul à vie et tout le pouvoir est concentré entre ses mains. L'objectif de Napoléon pour la France est de réunir le personnel politique existant pendant la monarchie absolue et celui issu de la Révolution. Un deuxième objectif est de relancer l'économie française : un nouveau franc or est émis, le franc germinal ; la liberté d'entreprise est garantie ; un système basé sur les préfets est mis en place, chacun d'eux contrôlant un département différent. Il améliore aussi le système d'éducation supérieure introduisant les lycées, les Ecoles Polytechniques et les Écoles Normales. Cependant, la mesure la plus importante que Napoléon prend est la formalisation du *Code Civil*, en 1804, qui représente une nouveauté absolue parce qu'il est inspiré des nouvelles idéologies révolutionnaires.

Suite à son couronnement comme Empereur des Français, Napoléon devient aussi Roi d'Italie, transformant ainsi la République italienne en Royaume. Cette décision fait naître un nouveau différend avec l'Empereur d'Autriche François II qui, Empereur lui-même, était *de iure* Roi d'Italie. Une autre guerre et une autre défaite à Austerlitz, le 2 décembre 1805, obligent l'Autriche à signer le 26 décembre la paix de Presbourg où elle reconnaît le Royaume d'Italie qui comprend outre les territoires de l'ancienne République italienne, les territoires de Vercelli, Novare, les Marche, la Vénétie, le Trentin et une partie du Haut-Adige. Cependant, les conquêtes de Napoléon en Italie ne sont pas terminées. D'abord, le 15 février 1806, une fois que Ferdinand IV s'enfuit en Sicile, il forme le Royaume de Naples, confié d'abord à son frère Joseph et, ensuite, à son beau-frère Joachim Murat. Puis, le 23 octobre 1807, suite au traité de Fontainebleau entre l'Espagne et la France l'occupation du Portugal, la République de Lucques et le Royaume d'Étrurie sont rattachés à l'empire comme Duché et Grand-duché et confiés à Élise, la sœur de Napoléon. Enfin, ce qui reste des États papaux est rattaché à l'Empire et le 7 mai 1809 le Pape est conduit comme prisonnier en France.

En peu d'années et sous la main d'un seul homme, la physionomie de l'Italie change : pour la première fois, après des siècles de division, l'Italie entre dans un cadre commun de

gouvernement. La République Cisalpine peut être considérée comme un épisode de proportions modestes, par rapport à toute l'histoire de l'empire, pourtant elle s'avère importante pour le peuple italien. Pour la première fois, les Italiens de différents États, traditionnellement hostiles entre eux, se reconnaissaient comme frères. De plus, la deuxième campagne est celle qui se conclura avec la naissance de la première vraie République italienne. Jusqu'à ce moment le programme d'une Italie unie était l'apanage des patriotes d'extraction jacobine, mais le jour de la proclamation de la République par Napoléon, elle devient également l'apanage des modérés¹.

C'est pourquoi, la force que le mythe napoléonien acquiert en Italie ne doit pas surprendre. À l'époque régnait la conviction profonde que la campagne française avait largement contribué à l'idée de nation dans la péninsule². Stendhal ne doute pas des bénéfices que la France napoléonienne a apportés à l'Italie, car Napoléon l'a renforcée en détruisant les abus et en répandant les germes démocratiques de 1789, ayant compris que contre l'Autriche il avait besoin d'une Italie forte et non faible. Tout ceci jusqu'à ce que Napoléon ne devienne empereur. Pourtant, désormais la péninsule bouillonne de nouvelles idées et surtout d'une nouvelle énergie parce que les Italiens ont réalisé qu'il est possible de créer une nation unie. Les premières pages de la *Chartreuse de Parme* témoignent que Stendhal reste toujours convaincu des bienfaits de Napoléon à l'égard de l'Italie : « Les miracles de bravoure et de génie dont l'Italie fut témoin en quelques mois réveillèrent un peuple endormi³ ».

3.2.2 La campagne espagnole

Au XVIII^e siècle, la France et l'Espagne se lient à travers un pacte de famille étonnamment durable, car malgré les événements de 1789 la monarchie espagnole reste alliée de la France révolutionnaire, du moins jusqu'à l'exécution du roi Louis XVI. Cette action subversive pousse l'Espagne à prendre les armes à côté des autres monarchies européennes contre les révolutionnaires. Cependant, en 1795 la Paix de Bâle restaure l'alliance entre l'Espagne et la France républicaine du Directoire, du Consulat et de l'Empire jusqu'en 1808⁴. C'est en vertu de cette alliance que les deux pays décident, à la fin de 1807, de se partager le Portugal, que les Espagnols convoitent depuis longtemps et que Napoléon voit comme un pays occupant une

¹ Cf. MONTANELLI Indro, *L'Italia giacobina e carbonara (1789-1831)*, Milano, Rizzoli, 1971, p. 61 et p. 158.

² Cf. FRANCESCO Antonio De, *L'Italia di Bonaparte. Politica, stabilità e nazione nella penisola tra due rivoluzioni, 1796-1821*, Torino, UTET, 2011, p. VII.

³ *CdP*, p. 58.

⁴ Cf. ROURA I AULINAS Lluís, « Napoléon héritier des rapports entre l'Espagne et la France révolutionnaire (1795-1804) », in *Annales historiques de la Révolution française*, avril- juin 2004, 336, p. 7.

position stratégique et trop soumis à l'Angleterre. En marche vers le Portugal, les troupes françaises, commandées par le général Junot pénètrent en Espagne en octobre 1807 et entrent à Lisbonne le 30 novembre. Cependant, les Français, sous le prétexte d'assurer une couverture aux troupes de Junot, s'installent dans la péninsule ibérique. C'est en 1808 que Napoléon Bonaparte déploie plus de cent mille soldats français sur les côtes espagnoles de crainte d'une invasion anglaise en Espagne, après avoir déjà occupé le nord et le centre. L'économie de la nation est paralysée et le peuple risque de sombrer dans la misère. Le Bloc Continental contre les Anglais, voulu par l'Empereur, atteint ainsi la population espagnole, mais il cause aussi l'effondrement économique des autres pays européens obligés de respecter les ordres de Napoléon. Cette pression grandissante provoque une vive inquiétude dans les milieux gouvernementaux, d'autant plus que le 20 février, le maréchal Murat est désigné comme lieutenant général de l'empereur en Espagne. Son importance au sein de l'État français et son arrivée à Madrid inquiètent sur les véritables motifs de l'empereur. En fait, par ce biais Napoléon cherche à intégrer l'Espagne au Grand Empire.

C'est ainsi que commence la campagne espagnole de Napoléon pour l'annexion de la péninsule ibérique, mais cette action donnera aussi vie à la guerre d'indépendance du peuple espagnol. Pendant toute la période qui va de 1808 jusqu'à 1814, c'est une bataille presque continuelle du peuple espagnol contre les Français. Comme on a défini la campagne d'Italie « immortelle », celle d'Espagne peut être désignée comme « éternelle ». Pendant la première année, le peuple espagnol commence à se rebeller face aux occupants français, mais Bonaparte arrive à retourner la situation et trouve le prétexte pour éliminer ses ennemis en les jetant aux mains d'un peuple excédé. Il en fait porter la responsabilité aux gouvernants incompetents qui règnent, et oblige le roi d'Espagne Charles IV à abdiquer en faveur de son fils Ferdinand, qu'il prive tout de suite de ses pouvoirs et nomme son frère Joseph comme nouveau roi d'Espagne, lui qui est déjà roi de Naples. L'installation de Joseph à Madrid se fait dans un environnement très hostile et une insurrection populaire contre les Français éclate. Murat, beau-frère de Joseph et désormais roi de Naples à sa place, va à son secours, mais il est vaincu à la bataille de Baylen. Wellington profite de la situation et en passant par le Portugal mène bataille contre les Français en les obligeant à abandonner le pays. Les Anglais se retrouvent face à un peuple qui désormais ne tolère plus les Français et ils leurs offrent aide et moyens, car les Espagnols sont leur dernier espoir dans leur lutte contre l'empereur.

L'Espagne est le seul Pays qui oppose une réelle résistance à Napoléon qui se voit obligé d'intervenir personnellement à cause de l'incompétence de son frère et d'avancer avec sa Grande Armée jusqu'à Madrid pour réprimer la rébellion. En même temps, dans le reste de

l'Espagne naissent des gouvernements « d'ombre » populaires qui, sous l'impulsion de Cortez, proclament la résistance nationale. L'emprisonnement du Pape Pie VII, qui a refusé d'adhérer au Bloc Continental, n'aide pas la cause de Napoléon, qui a sous-estimé le sentiment religieux des fidèles de l'Église. C'est pourquoi, au peuple se joignent également la noblesse et le clergé pour combattre l'armée napoléonienne. Toutes les classes sociales s'unissent avec un même objectif et le clergé déclare une sorte de guerre sainte contre celui qui a emprisonné le pape. Rappelons ce que Stendhal affirme à ce propos : « L'Espagnol [...] ne sort pas de son pays pour aller porter la guerre chez les autres, mais aussi dès que l'on met le pied chez lui, on a tout le monde pour ennemi. La nation ne pense pas [...] que c'est l'affaire des troupes de la défendre. On a tant d'orgueil national, on est si patriote en Espagne que même les prêtres le sont¹ ».

L'insurrection éclate de manière inattendue et met en difficulté la Grande Armée. Du point de vue militaire la guerre paraît absurde : il n'y a pas d'argent, pas d'armée, pas de vrais chefs. Malgré tout, les Espagnols se jettent dans cette bataille sans espoir contre une puissance universelle. Les Bourbons les avaient amenés seulement à la misère et à l'abâtissement, Napoléon leur offrait un avenir prospère, une constitution moderne, une meilleure administration de la justice, un nouveau code, l'abolition de l'Inquisition, la libéralisation du commerce interne, bref : l'élimination du féodalisme. En effet, Napoléon « se flattait que le peuple espagnol, si mal gouverné, accepterait facilement un prince dont l'origine lui annonce des réformes, un renouveau de prospérité et de grandeur² », mais il se trompait. Les Espagnols ne voulaient pas de semblable amélioration de la main d'un étranger. C'est pour cette raison qu'ils commencent une lutte désespérée contre l'occupant, mais leurs combats ne sont pas livrés en champ ouvert, ils se transforment en fulgurants coups de force, en guérilla³ urbaine, en sabotages et en embuscades improvisées contre lesquelles une armée ne peut rien. La géniale stratégie de Napoléon semble inutile, parce que l'ennemi est comme un fantôme, il apparaît et

¹ STENDHAL, *Vie de Napoléon*, op. cit., p. 120.

² VILLAT Louis, *La Révolution et l'Empire*, Paris, PUF, 1947, t. II, p. 132.

³ « Il s'agit de l'adaptation française du diminutif espagnol *guerilla* (petite guerre) du terme *guerra*, qui n'a pas besoin de traduction. En Espagnol, le mot *guerilla* est défini pour la première fois en 1611, dans le célèbre dictionnaire de Covarrunias. [...] au début de la guerre en Espagne, le terme *guerilla* indiquait des opérations militaires secondaires, et l'on continua encore à l'employer dans ce sens pendant un certain temps. Cependant l'usage en était de plus en plus répandu, et entraînait avec force dans les autres langues, avec la signification moderne de lutte armée de civils encadrés en formations irrégulières, contre un ennemi envahisseur et aussi, comme en Espagne, contre un gouvernement national considéré comme illégal et usurpant. Le pouvoir légitime. Les Français, même s'ils furent les premiers à expérimenter la terrible nouveauté, continuèrent longtemps à désigner les combattants irréguliers espagnols comme des *brigands*, *bandits*, ou *malfaiteurs* [...]. Il faut attendre 1812 pour trouver la première trace en français de l'emploi du mot *guérilla*, sous la plume de Joseph de Maistre ». SCOTTI DOUGLAS V., « La guérilla espagnole dans la guerre contre l'armée napoléonienne », in *L'Espagne et Napoléon. Napoléon dans l'histoire de la révolution espagnole*, Annales historiques de la Révolution française, Avril/Juin 2004, n° 336, pp. 92-94.

disparaît n'importe où et il cause beaucoup de dégâts et de pertes. Malgré l'emploi de ses meilleurs généraux et l'envoi continu de renforts, Napoléon n'arrivera pas à venir à bout de cette guerre atypique. En outre, à cause de la nouvelle coalition anti-française en Allemagne, l'Empereur est obligé d'interrompre l'action de force dans le reste de l'Espagne désormais en ébullition suite aux nouvelles des succès dans la capitale. Les problèmes arrivent aussi du nord de l'Europe, en particulier, au Danemark où Federico VI poursuit sa politique anti-française. À Saragosse le peuple espagnol démontre encore une fois son obstination : l'armée française arrive à faire une brèche dans les murs éternels de la ville, mais la résistance interne dans chaque maison augmente et si la faim et les maladies n'avaient pas consumé la force de la population, elle aurait pu résister davantage. Enfin, la ville se rend. Toutefois, l'armée napoléonienne trouve la même résistance passionnée dans d'autres villes. Malheureusement à cause de leur mauvaise organisation les Espagnols sont destinés à l'échec sans l'intervention des Anglais. La guerre dure six ans. Pour Napoléon cette guerre est devenue un ulcère qui sans arrêt consume ses forces, son argent et ses hommes. Il est trop tard lorsqu'il décide de souscrire un traité de paix avec Ferdinando en lui remettant la couronne.

Le problème de cette guerre réside dans le fait que Napoléon n'avait pas compris les Espagnols et il se disait que :

La nation méprisait son gouvernement ; elle appelait à grands cris une régénération. De la hauteur à laquelle le sort m'avait élevé, je me crus appelé, je crus digne de moi d'accomplir en paix un si grand événement. Je voulus épargner le sang ; que pas une goutte ne souillât l'émancipation castillane. Je délivrai donc les Espagnols de leurs hideuses institutions ; je leur donnais une constitution libérale ; je crus nécessaire, trop légèrement peut-être, de changer leur dynastie¹.

L'erreur de jugement de l'empereur provient du fait que les Français, au début du XIX^e siècle, avaient une image pitoyable de l'Espagne et de son peuple ; ils « ne voyaient l'Espagne que dominée par les ennemis du progrès et l'obscurantisme religieux ». En lisant les rapports des ambassadeurs de France, on y constate cet air de supériorité de la vanité française qui voit le peuple espagnol comme vil et paresseux et « Napoléon n'était pas mieux informé que le reste des élites françaises. Tous les historiens s'accordent sur le fait qu'il ne connaissait pas grand-chose [*sic*] aux réalités espagnoles. Il se laissa bercer de rapports flatteurs et exagérés sur l'accueil qui lui serait fait par les populations² ». Par exemple, Philippe Tournon qui était en

¹ LAS CASES Emmanuel Comte de, *Mémorial de Sainte-Hélène...*, op. cit., (16 mai 1816), 1824, t. III, pp. 299-300.

² Cf. LENTZ Thierry, *Nouvelle histoire du Premier Empire : Napoléon et la conquête de l'Europe (1803-1810)*, Paris, Fayard, 2002, t. I, pp. 374-375.

mission en Espagne lui écrit : « Tous les yeux sont tournés vers l'Empereur. L'Espagne dans ses malheurs regarde Votre Majesté comme le seul appui qui puisse la sauver¹ ». Mais les Espagnols conservateurs n'auraient pu jamais accepter d'être gouvernés par « le successeur du régime qui avait mis à mort un roi catholique et fait la guerre à l'Europe pour lui imposer les Lumières² ». Or, Napoléon en Espagne se comporte toujours comme l'homme de la Révolution, dont l'esprit était bien loin de la mentalité espagnole qui s'insurge donc contre une politique qui ne les représente pas.

Outre les préjugés, subsiste un autre problème : existe-t-il vraiment une nation espagnole ? Apparemment, c'est aussi « la méconnaissance de la force [des] sentiments régionalistes [...] qui égara l'Empereur ». Les *Afrancesados*, qui soutiennent les manœuvres napoléoniennes en Espagne, affirment « que tous les maux de l'Espagne (entendons, la rébellion) étaient dus à ce qu'il y eût “tant d'Aragonais, d'Andalous, de Vizcâiens, de Castillans et de Valenciens, et si peu de véritables Espagnols” ». Donc, les émeutes viennent des « mauvais Espagnols », comme les définissent les *Afrancesados* ; « ce n'est pas au niveau de l'Espagne, mais des Espagnes [...] qu'il convient de rechercher les causes de la rébellion, ou des rébellions [...] »³. En effet, l'Espagne se caractérise par les différentes identités qui la constituent, un peu comme en Italie chaque région est différente de l'autre.

Cette guerre unique dans son genre a fait ressortir la partie sauvage et passionnée du peuple espagnol et Napoléon concourt involontairement à la naissance de la nouvelle Espagne, car il ouvre une période où se mêlent la résistance contre son occupation et un processus révolutionnaire. L'invasion de l'Espagne par les troupes de Napoléon enclenche une réaction chez les Espagnols qui se transforme en une vraie guerre d'indépendance « perçue comme la rupture majeure qui voit entrer l'Espagne dans l'époque contemporaine. La radicalité du changement n'est pas aussi marquée que dans la France révolutionnaire », mais « l'ampleur du séisme politique et social rend par la suite impossible une restauration complète de l'ordre ancien⁴ ».

Tous ces événements, qui se déroulent sous le signe de l'hégémonie exercée par Napoléon sur l'Europe, marquent des changements indéniables dans le rapport de la France, son évolution intérieure, et les autres pays européens. En effet, « Sous exceptions marginales,

¹ Citation reprise de LENTZ Thierry, *ibid.*, p. 375.

² *Ibid.*, p. 379.

³ DUFOUR Gérard, « Pourquoi les Espagnols prirent-ils les armes contre Napoléon ? », in *Les Espagnoles et Napoléon*, Actes du Colloque International d'Aix-en-Provence, 13, 14,15 octobre 1983, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1984, p. 320.

⁴ CANAL Jordi, *Histoire de l'Espagne contemporaine de 1808 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009, p.17.

les territoires incorporés dans l'Europe française sont conçus comme les éléments constitutifs d'une nouvelle forme d'État et de société, une forme qui sera caractéristique d'une ère nouvelle ». Les choix que Napoléon fait au niveau militaire, politique et économique ont conduit « à une identification plus étroite entre la France et l'Europe¹ ». Il a eu, inconsciemment, le pouvoir de réveiller le caractère sommeillant des nations qu'il a touchées.

3.3 EN QUOI STENDHAL ET MÉRIMÉE RENOUVELLENT-ILS LA PERCEPTION DU MIDI DE L'EUROPE ?

3.3.1 Les voyageurs du XIX^e siècle et le cosmopolitisme européen

Avant le XVIII^e siècle les déplacements dans les différentes aires géographiques de l'Europe concernaient une quantité restreinte de personnes qui voyageaient par nécessité et avec une motivation bien précise. Ensuite, grâce au développement des transports à l'échelle nationale et internationale et grâce aussi à une nouvelle conception du territoire, conséquence des campagnes napoléoniennes, et du capitalisme naissant produit du colonialisme, la mobilité des individus s'élargit et devient une réalité vécue par la population et de laquelle les journaux se font l'écho².

Ainsi, à cheval entre les deux siècles, la connaissance du monde semble être à la portée de tous : le *Grand Tour*, les voyages d'exploration, la curiosité des philosophes alimentent une littérature florissante, car écrire devient un devoir. L'Abbé Prévost le rappelle : « un véritable voyageur doit travailler pour la postérité autant que pour soi-même et rendre ses écrits utiles à tout le monde³ ». C'est l'abbé Prévost qui est l'un des premiers à souligner l'importance de la « valeur documentaire ».

Avec ses milliers de titres la littérature de voyage devient un genre conquérant. Ces récits fournissent aux lecteurs les matériaux de réflexion sur l'histoire humaine, l'origine des langues et des religions et les progrès des mœurs sans sortir de chez eux. Les lecteurs français peuvent trouver de quoi comprendre les sociétés humaines.

¹ WOOLF Stuart, *Napoléon et la conquête de l'Europe*, op. cit., p. 54.

² Cf. REBOLLAR Patrick, « Tourisme en Mérimée », in *Prosper Mérimée*, coll. "Revue des lettres modernes. Écritures XIX", dir, Antonia Fonyi, Caen, Minard, 2011, t. VI.

³ PREVOST Antoine François Abbé de, *Histoire générales des voyages, ou Nouvelle collection de toutes les relations de voyages par mer et par terre qui ont été publiées jusqu'à présent dans les différentes langues*, Alahate, chez Pierre Dehont, 1758, t. XVI, p. 435. Nous avons transcrit en orthographe moderne.

Au début du XVIII^e siècle, la mode du *Grand Tour* est encore principalement réservée aux jeunes aristocrates, puis elle se propage parmi les classes plus modestes. Le renouveau culturel du siècle des Lumières est l'une des causes de la versatilité et de la multiplicité des intérêts du voyageur.

Louis Antoine de Bougainville est certainement le voyageur français le plus célèbre du XVIII^e siècle. Il l'est davantage grâce au *Supplément au Voyage de Bougainville* de Diderot, mais aussi grâce à son écrit *Voyage autour du monde*¹ qui s'inscrit comme ouvrage représentatif de la littérature de voyage de ce siècle. Ce marin soutient l'utilité des voyages comme un moyen pour enrichir l'Europe en l'éclairant sur les autres civilisations. Cependant, il ne faut pas se limiter à la simple lecture de ce que la littérature offre, Louis de Jacourt soutient que :

Les *voyages* étendent l'esprit, l'élèvent, l'enrichissent de connaissances, et le guérissent des préjugés nationaux. C'est un genre d'étude auquel on ne supplée point par les livres, et par le rapport d'autrui ; il faut soi-même juger des hommes, des lieux, et des objets. Ainsi le principal but qu'on doit se proposer dans ses *voyages*, est sans contredit d'examiner les mœurs, les coutumes, le génie des autres nations, leur goût dominant, leurs arts, leurs sciences, leurs manufactures et leur commerce².

Toutefois, la plupart de ces voyageurs écrivains sont dotés d'une préparation théorique et encyclopédique assez exhaustive qui lui vient des lectures de divers manuels. C'est pour cette raison que maintes fois les réactions, les goûts et les opinions ne sont pas vraiment personnels, mais sont le fruit d'éléments étudiés avant d'entreprendre le voyage. Dans ces récits prévalent les descriptions des lieux et des choses dans un style objectif et soigné qui se propose comme le fidèle miroir de la réalité. Ce style se distingue de celui du siècle précédent qui admettait la relation des faits de seconde main et l'emploi d'un répertoire d'anecdotes d'incroyables aventures, périls et difficultés en reléguant en second plan l'observation directe. C'est pourquoi, par exemple, Jean-François de La Harpe publie un *Abrégé de l'Histoire générale des voyages* de l'abbé Prévost, en retranchant : « Tout ce qui s'appelle Journal de navigation [...] ; toutes les répétitions, toutes les superfluités, toutes les circonstances indifférentes, toutes les aventures vulgaires ; voilà ce qu'on a fait disparaître ». La mode est de prendre les distances des récits où prédomine le narrateur typique de la fin du siècle et du XVII^e siècle.

¹ Louis Antoine de Bougainville est un explorateur français qui a effectué entre 1766 et 1769 un tour du monde, d'où il a ramené un jeune Tahitien à Paris. Diderot s'appuie sur le journal de voyage de Bougainville – paru sous le titre *Voyage autour du monde* (1771) – et sur sa description de la société tahitienne pour rédiger son *Supplément au Voyage de Bougainville*.

² JACOURT Louis de, « Voyage (Éducation) », in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné...*, op. cit., t. XVII, p. 477.

En ligne générale, au XVIII^e siècle et au XIX^e siècles les attentes des écrivains de récits de voyage sont déjà orientées par leurs lectures. Le régime napoléonien change la situation : la conscription donne, même aux paysans, la possibilité d'avoir une expérience directe d'un ou de plusieurs pays européens. Ces nouvelles expériences ont pénétré et modifié les représentations populaires du monde extérieur¹, mais aussi intérieur. L'ampliation du public qui voyage permet la confrontation à l'Autre, qui est nécessaire pour se connaître soi-même, à cet égard Tzvetan Todorov déduit que :

On ne peut accéder au fond de soi si l'on exclut les autres. Il en va de même pour les pays étrangers, pour les cultures différentes : celui qui ne connaît que son chez-soi risque toujours de confondre culture et nature, d'ériger l'habitude en norme, de généraliser à partir d'un exemple unique : soi-même².

Le recours aux voyages et les événements politiques s'amalgament et créent une dyade qui domine pendant le XIX^e siècle : le cosmopolitisme et le nationalisme. Deux termes en opposition, mais strictement liés comme un oxymore.

La première apparition du mot « cosmopolite » date du XVI^e siècle quand Guillaume Postel publie *De la République des Turcs et, là où l'occasion s'offrira, des mœurs et des lois de tous muhamedistes, par Guillaume Postel, cosmopolite*, ici le terme rejoint sa racine grecque *kosmos*, qui indique l'univers et l'ordre, et *polis*, la cité où se prennent les décisions publiques. Pour une définition plus précise, il faut attendre, environ un siècle, le *Dictionnaire de Trévoux* où figure le mot de « cosmopolitain, aine » :

Cosmopolita, Cosmopolitanus. On dit quelque fois ce mot en badinant, pour signifier un homme qui n'a point de demeure fixe, ou bien un homme qui nulle part n'est étranger. Il vient de *κόσμος*, le monde, et *πόλις*, ville, et signifie un homme dont tout le monde est la ville ou la patrie. Un ancien philosophe étant interrogé d'où il était ; répondit : je suis *cosmopolite*, c'est-à-dire, citoyen de l'univers. [...] On dit ordinairement *cosmopolite* ; et comme on dit napolitain et constantinopolitain, et non pas constantinopolite et néopolite, l'analogie demanderait qu'on dit *cosmopolitain*. L'usage a prévalu contre la prétendue loi de l'analogie, et l'on dit aujourd'hui *cosmopolite*³.

¹ WOOLF Stuart, *Napoléon et la conquête de l'Europe*, op. cit., pp. 12-13.

² TODOROV Tzvetan, *Les Morales de l'histoire*, Paris, Hachette littératures, 1997, p. 130.

³ *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, Paris, La compagnie des libraires associées, 1771, p. 941. Nous avons transcrit en orthographe moderne.

Le cosmopolitisme devient, ensuite, une doctrine philosophique, selon laquelle l'homme se trouve au centre d'une structure complexe, le monde. Celle-ci soutient la superfluité de l'appartenance à une nation déterminée et elle défend, par contre, l'idée que l'essence, ainsi que le devoir, de l'homme est d'être citoyen du monde.

En effet, le début du XIX^e siècle se caractérise par une double vision du monde qui est contradictoire, car elle tend à la fois à la globalisation, c'est-à-dire au cosmopolitisme, et à la particularisation des peuples, c'est-à-dire au nationalisme :

[...] d'un côté, la formulation et l'élaboration d'une théorie des droits de l'homme et du citoyen et, de l'autre côté, la construction de l'idée de nation. On pourrait dire que, en quelque manière, partout en Europe s'affirme une structure conflictuelle : d'un côté la nation et le nationalisme, de l'autre côté une orientation universaliste et cosmopolitique¹.

Ce débat entre universel et particulier, nous le retrouvons en littérature et en philosophie déjà au XVIII^e siècle où le concept est traité de manière ambiguë. En particulier, Voltaire semble peu enthousiaste pour le sentiment patriotique. Il soutient que le sens d'appartenance à un pays naît d'un instinct égoïste d'autoconservation que l'homme ressent pour sa propre vie et sa propriété. Cet instinct présent en chaque individu devient celui de toute la communauté, donc d'un intérêt particulier naît le désir de survie de la collectivité. C'est pourquoi, il oppose l'homme patriote à l'homme citoyen du monde en affirmant que ce dernier peut connaître mieux la vie et la culture par rapport à celui qui est dominé par une mentalité limitée par des préjugés nationalistes. Dans son *Dictionnaire philosophique* dans l'article « Patrie », le cosmopolitisme est vu comme un antidote contre le fanatisme patriotique et il soutient qu'« Il est triste que souvent [...] le bon patriote [devienne] ennemi du reste des hommes », en revanche le « citoyen de l'univers » respecte les autres :

Être bon patriote, c'est souhaiter que sa ville s'enrichisse par le commerce, et soit puissante par les armes. Il est clair qu'un pays ne peut gagner sans qu'un autre perde, et qu'il ne peut vaincre sans faire de malheureux. Telle est donc la condition humaine, que souhaiter la grandeur de son pays c'est souhaiter du mal à ses voisins. Celui que voudrait que sa patrie ne fût jamais ni plus grande, ni plus petite, ni plus riche, ni plus pauvre, serait le citoyen de l'univers².

¹ COTESTA Vittorio, « Les élites européennes entre cosmopolitisme et nationalisme », in *Le Télémaque*, n° 39, 2011/1, pp. 103-104.

² VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique... op. cit.*, t. 20/4, 1879, pp. 185-186.

En outre, selon Voltaire doit exister un cosmopolitisme culturel, exclusivité du philosophe qui « n'est ni Français, ni Anglais, ni Florentin : il est de tout pays¹ ».

Par ailleurs, l'analyse de la société moderne faite par Rousseau est radicalement opposée à celle de Voltaire. En effet, ce dernier aperçoit dans l'amour-propre des hommes un légitime instinct de conservation de sa propre personne et propriété ; par contre, Rousseau croit que l'impulsion antagonique auxquelles les individus sont portés par leur nature concupiscente et égoïste a constitué la cause de tous les maux de la société. Chez les deux philosophes, l'histoire se prête à des évaluations opposées : pour Voltaire, les sciences et les arts sont la mesure du progrès de la civilisation humaine ; pour Rousseau, c'est exactement ce genre de progrès qui est la cause de la décadence d'une société dont le luxe, la corruption des coutumes et la misère triomphent. En fait, la question du cosmopolitisme est assez complexe et contradictoire chez Rousseau. Il estime, dans un premier temps, que le cosmopolite est un être compatissant, le seul qui résiste au droit civil qui a dénaturé l'homme. À son avis les cosmopolites sont des « grandes âmes qui franchissent les barrières imaginaires qui séparent les peuples et qui, à l'exemple de l'Être souverain qui les a créées, embrassent tout le genre humain dans leur bienveillance² ». Toutefois, la suite des écrits de Rousseau donne un destin négatif à ces grandes âmes qui s'opposent à l'égoïsme individuel : il y a un changement radical dans le jugement du philosophe. Le débat entre particulier et universel chez Jean-Jacques Rousseau se traduit en un contraste entre la patrie et l'humanité. La première version *Du Contrat social* montre une ironie cinglante à propos des cosmopolites : « Par où l'on voit ce qu'il faut penser de ces prétendus cosmopolites, qui, justifiant leur amour pour la patrie par leur amour pour le genre humain, se vantent d'aimer tout le monde pour avoir droit de n'aimer personne³ ». Et encore dans l'*Émile* : « Défiez-vous de ces cosmopolites qui vont chercher au loin dans leurs livres des devoirs qu'ils dédaignent de remplir autour d'eux⁴ ». L'aversion de Rousseau pour le cosmopolitisme se développe donc avec sa définition de la société moderne car les conditions actuelles de dégénérescence de la société et de l'État ne permettent pas de se livrer à une chimère ingénue, comme le sentiment d'empathie envers l'étranger. Toutefois, malgré cette aversion, Rousseau peut être considéré comme le père du cosmopolitisme littéraire,

¹ *Ibid.*, t.18/2, p. 60.

² ROUSSEAU Jean-Jacques, « Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes », in *Œuvres complètes...op. cit.*, t. I, pp. 558-559.

³ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Du Contrat social*, édition comprenant, avec le texte définitif, les versions primitives de l'ouvrage collationnées sur les manuscrits autographes de Genève et de Neuchâtel, une introduction et des notes, par Edmond Dreyfus-Brisac, Paris, Félix Alcan Éditeur, 1896, p. 253.

⁴ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Émile*, in *Œuvres complètes...op. cit.*, t. II, p. 401.

qui explosera au XIX^e siècle, parce que : « C'est bien lui qui a ébranlé, au profit de l'Europe germanique, la vieille hégémonie littéraire de l'Europe latine¹ ». En outre, Joseph Texte voit Rousseau comme la synthèse parfaite de ce nouveau cosmopolitisme :

Rousseau, quoique Français par le sang, ne nous appartient qu'à demi. Les critiques étrangers le regardent volontiers comme le plus Allemand des Français, si ce n'est comme le plus Anglais. C'est, tout au moins, un cosmopolite.

[...] il résume en lui tout ce que le protestantisme a pu ajouter, en sortant de France, de profondeur, de variété, de personnalité à l'esprit français. [...] Ce qui est certain, c'est que dans l'histoire de la formation du cosmopolitisme, la place de Rousseau est la première. Entre l'Europe du Nord et l'Europe du Midi, il a été le lien puissant qui a uni deux génies. [...] il a inoculé, par la seule puissance de son talent, la pleine intelligence de ces beautés nouvelles à l'esprit français².

À côté de ces développements théoriques, la réalité historique, dont la France est la protagoniste grâce à Napoléon, donne naissance à :

[...] un véritable cosmopolitisme européen [...] comme si les Français, sur les routes d'Europe, à la suite des armées impériales, de l'Espagne à la Russie, de l'Italie à la mer du Nord, avaient finalement découvert l'art et les avantages de se comparer et de se mesurer avec les autres, surtout avec celui que nous connaissons le moins, notre voisin qui habite juste la porte d'en face³.

Mais les conquêtes de Napoléon et avant celles-ci la Révolution française ont fait émerger aussi le nationalisme, car elles ont stimulé non seulement le patriotisme en France, mais aussi chez les peuples opprimés par un conquérant étranger. Plus précisément, Stuart Woolf explique que :

En France, ce qui forge l'État-nation, c'est la légitimité du rôle directeur de l'État tout autant que le patriotisme guerrier [...]. Ailleurs, le nationalisme est parfois invoqué pour exciter l'enthousiasme dirigé contre l'envahisseur français [...]. Dans les décennies suivantes [l'ère napoléonienne], le nationalisme se construira pour devenir une idéologie puissante, lorsque l'expérience de l'occupation française sera intégrée dans la panoplie des luttes politiques pour l'indépendance⁴.

¹ TEXTE Joseph, *Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire : étude sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette 1895, p. X.

² *Ibid.*, p. 110 et 112.

³ AUGRY-MERLINO Muriel, *Le cosmopolitisme dans les textes courts de Stendhal et Mérimée*, Genève-Paris, Éditions Slatkine, 1990,

⁴ WOOLF Stuart, *Napoléon et la conquête de l'Europe*, op. cit., pp. 340-341.

Le cosmopolitisme et le nationalisme se côtoient et les cosmopolites posent leur regard sur l'éveil des nations, qui, à partir de l'exemple de la Révolution française à travers les rébellions et les luttes patriotiques, enflamme l'Europe. En fait, il s'établit comme une espèce de « confrontation des divers États avec la France révolutionnaire et impériale » qui pendant « le règlement [...] de l'équilibre européen post-1815 par la Sainte-Alliance fait des premières décennies du XIX^e siècle une phase essentielle de formation des nationalismes modernes ». De plus les voyageurs laissent des témoignages qui « contribuent à fournir en images concrètes de l'altérité le magasin des stéréotypes nationaux¹ ».

La naissance de ces nouvelles nations menace le vieil ordre pour faire place à de nouveaux régimes. Cependant, ces nations « nouveau-nées » ont un passé assez lointain et les romantiques et leurs précurseurs vont à la recherche des « origines historiques des nations », comme l'explique Alain Vaillant dans son *Dictionnaire du romantisme* :

Tout a donc commencé par le nouveau regard porté sur les origines historiques des nations, par le sentiment confus que la vérité du présent et de l'avenir devait se trouver dans les témoignages littéraires (poésies, chants ou contes populaires) qu'ils étaient encore possibles de recueillir du passé. De même que la Renaissance a eu besoin de ses ressources dans l'Antiquité pour affirmer son absolue nouveauté, le romantisme est fils de la nostalgie des temps anciens – des temps anciens qui n'obligeaient plus à regarder seulement du côté d'une mythique Méditerranée, mais qui étaient au contraire enraciné dans la terre ancestrale [...]. En fait, ces écrivains restaurateurs [...] recréent le passé comme il aurait dû l'être, plus beau qu'il n'a été, en espérant faire comprendre ce qu'il fut en réalité².

Or, nous avons vu dans le chapitre précédent, que les membres du Cercle de Coppet partagent avec Rousseau l'idée d'une union des peuples européens libres et souverains, mais que pour y parvenir ceux-ci devraient, d'abord, être souverains de leur propre nation. Ainsi, Madame de Staël et ses disciples vont à la recherche d'une affirmation de ses nations encore subjuguées par des tyrans : certains, comme Simonde de Sismondi, remontent à un passé lointain pour trouver les origines de cette liberté légitime ; Mme de Staël peint un tableau des vertus et des défauts d'une nation pour la stimuler à se réanimer. Donc, pour eux il ne s'agit pas d'un patriotisme égoïste, mais d'un « nationalisme altruiste ». *Corinne* est le premier roman international paru

¹ BOURGUINAT Nicolas, VENAYRE Sylvain, *Voyager en Europe de Humboldt à Stendhal. Contraintes nationales et tentations cosmopolites 1790-1840*, direction de Nicolas, textes issus du Colloque "Voyager en Europe du Consulat aux Restaurations", organisé par l'EA 3400-Mobilité, échanges, transferts de l'Université Marc-Bloch de Strasbourg, l'Institut universitaire de France et le Centre d'histoire du XIX^e siècle de Paris, Strasbourg les 27-28 janvier 2006, Paris le 29 avril 2006. Paris, Nouveau Monde éditions, 2007, p. 12.

² VAILLANT Alain, *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. XXV.

en France, où l'auteur dépeint les différents types nationaux : l'Italien, l'Anglais et le Français. La nouveauté de ce roman réside aussi dans la volonté d'élargir les horizons intellectuels des Français en les renseignant sur l'étranger, travail que l'auteur avait déjà fait dans ses essais, mais l'efficacité de l'écriture romanesque a réussi à marquer plus les esprits et à toucher un plus large public. Corinne dans un discours au comte d'Erfeuil explique qu'il ne faut pas se limiter à chercher le génie dans sa propre nation :

J'ai de la peine à croire [...] qu'il fût désirable pour le monde entier de perdre toute couleur nationale, toute originalité de sentiment et d'esprit, et j'oserai vous dire, M. le comte, que dans votre pays même, cette orthodoxie littéraire [...] qui s'oppose à toute innovation heureuse, doit rendre à la longue votre littérature très stérile. Le génie est essentiellement créateur, il porte le caractère de l'individu qui le possède. La nature, qui n'a pas voulu que deux feuilles se ressemblent, a mis encore plus de diversité dans les âmes, et l'imitation est une espèce de mort, puisqu'elle dépouille chacun de son existence naturelle¹.

Le prince Castel-Forte conclut la pensée de Corinne avec un conseil : « Il me semble que nous avons tous besoin les uns des autres ; la littérature de chaque pays découvre, à qui sait la connaître, une nouvelle sphère d'idées² ». Le roman de Corinne, en outre, est emblématique, car il relate la confrontation de cultures diverses et surtout antagonistes.

Le Groupe de Coppet représente un moment de transition entre l'universalisme et la revendication de l'identité nationale, en cela favorisés par la valorisation progressive de la subjectivité, par l'usure de la notion de sociabilité, par l'écart entre valeurs individuelles et société, par la perte de confiance dans la communication et dans le pouvoir transitif du langage. Donc, l'identité nationale se fonde sur le principe de la diversité, car « la nation, c'est la liberté, la liberté d'être ce que l'on est, la liberté d'être spontanément l'être que l'on est et la liberté politique assure l'intégralité de cette liberté³ ».

Le but de ce cosmopolitisme est de peindre l'homme dans sa nature, non pas de manière abstraite, en le dépouillant de toute réalité, mais comme exemplaire de la condition humaine que chaque individu, ou de manière générale chaque société, porte en soi⁴. En effet, le Cercle de Coppet lance comme une nouvelle manière de « cosmopoliter⁵ » qui fait naître chez

¹ STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *Corinne ou l'Italie*, *op. cit.*, pp. 176-177.

² *Ibid.*, p. 177.

³ CROUZET Michel, *Stendhal. Héroïsme, nation, religion*, Paris, Érudit, 2015, p. 310.

⁴ TEXTE Joseph, *Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire...*, *op. cit.*, p. 408.

⁵ Néologisme de Mercier qui signifie : « Parcourir l'univers ». MERCIER Louis Sébastien, *Néologie, ou Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles*, t. I, Paris, Chez Moussard et Maradan, 1801, p. 131.

les écrivains un besoin de voyager et de connaître des pays différents, non pas alimentée par la simple curiosité, moteurs d'autres écrivains ne s'intéressant que très peu à la beauté des paysages, mais plutôt au caractère des habitants, à leurs problèmes politiques, économiques, culturels, au niveau de civilisation rejoint par leur société, à leur inspiration au progrès, etc.

Ces idées sont transmises aux romantiques grâce à qui ce cosmopolitisme devient un moyen pour faire connaître les autres peuples à travers l'étude de la *couleur locale*. En fait, selon Alain Vaillant :

Le romantisme marque le début d'un vaste et durable mouvement d'ouverture à l'autre, de reconnaissance des spécificités nationales et de la diversité linguistique, de prise de conscience des réalités populaires. Bien sûr, cette première impulsion engendre une foule de stéréotypes (sur l'Espagnol, l'Italien, l'Allemand, le Français, l'Oriental, etc.) que, avec le recul, il est facile de trouver ridicule voire franchement raciste. [...] Ces clichés, qui encombrant les romans, les récits de voyage ou les journaux de l'époque et leur confèrent leur *couleur locale*, étaient sans doute le prix à payer pour donner corps à cet intérêt nouveau, particulièrement sensible dans les manifestations d'adhésion passionnées aux luttes patriotiques qui éclataient à travers toute l'Europe¹.

À cela se lie parfaitement la notion d'individualité romantique selon laquelle chaque homme est un individu unique, ainsi que chaque peuple, parce que doté d'une propre tradition. L'individualisme exalté par les romantiques se transporte de l'individu à la collectivité, c'est pour cette raison que chaque peuple a droit à une propre nation et à sa propre liberté. Pour les romantiques, chaque nation a une sensibilité différente. Donc, ce qui se rapporte au national devient « une évidence sensible », c'est-à-dire : « une manière d'être sensible à la vie, qui n'est pas connue de ceux qui la vivent, mais dans tous les gestes manifestent une signification muette qui est perceptible à la sensibilité et celle-ci, contrairement à la rationalité, sent les différences et peut les interpréter. Est nationale la forme de la vie, la manière d'être, une pratique et une conviction qui vont de soi, une évidence vécue² ».

À cette nouvelle vague de cosmopolitisme et de nationalisme se joint aussi une forte tendance à l'exotisme. Il s'agit d'une autre notion inventée par les occidentaux, pour définir l'altérité, comme principe pour déterminer sa propre identité en négatif. Comme nous l'avons vu, les XVIII^e et le XIX^e siècles constituent une période où l'on essaye de retrouver les identités, en créant des *alter ego* tant au niveau individuel que collectif ou national pour définir soi-même en opposition à l'autre divers et inconnu.

¹ VAILLANT Alain, *Dictionnaire du romantisme*, op. cit., p. XVIII.

² CROUZET Michel, *Stendhal. Héroïsme...*, op. cit., p. 191.

À partir du XVIII^e siècle, l'exotisme oriental acquiert une place d'importance dans l'esprit des Français accompagné d'une florissante production littéraire, des *Lettres persanes* de Montesquieu en passant par *Candide* de Voltaire et le *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot, pour ne citer que les exemples les plus connus. Toutefois, le berceau méditerranéen ne cède pas sa place et engendre un nouvel intérêt envers ses terres qui incitent à la création, comme il est dans sa coutume depuis des siècles, de nouvelles légendes et de nouveaux mythes. L'Italie et l'Espagne, accompagnée de la petite Corse sont appelées à répondre à cette exigence sous la plume des écrivains du XIX^e siècle. En effet, au dire de Clarisse Réquena : « Tout l'Orient passionne les romantiques, et il commence aux portes de leur pays natal, en Espagne et en Italie, derniers réceptacles encore vivants d'un passé moribond en France¹ ». Ainsi, sans aller trop loin, on peut retrouver des images inversées de soi, une projection de ses propres désirs mais aussi de ses propres angoisses qui créent un rapport complexe où il y a une tension entre répulsion et attraction de ce qui est différent, curiosité et inquiétude de l'inconnu que l'on veut rendre familier, désir et angoisse d'appropriation de valeurs qui représentent une évasion et une menace pour sa propre culture. Comme une femme fatale l'ailleurs exotique incarne pour les Romantiques une figure et un lieu aussi fascinant que dangereux, *locus amoenus* mais aussi paradis artificiel, espace réel à conquérir mais aussi *topos* imaginaire et onirique. En effet, l'exotisme et l'orientalisme forment un discours unique comprenant aussi la notion d'un nouvel humanisme, entendu comme rencontre, échange et interpénétration de cultures diverses permettant de repenser ce qui pendant des siècles a été considéré comme un gouffre infranchissable entre Orient et Occident. Les romantiques, en particulier, ont compris et su exploiter au mieux les potentialités et les énergies d'un tel dialogue en interprétant les tensions comme moments dialectiques de réflexion et contrepoints d'ineffable puissance créative². Pendant le XIX^e siècle, l'exotisme connaît une grande fortune littéraire qui se présente sous deux aspects fondamentaux : d'un côté, il développe le mythe du primitif, auquel il a déjà été fait référence, qui exprime le besoin de l'homme européen de refuge, d'évasion de la civilisation. De l'autre côté, nous avons, par contre la représentation des Pays qui sont les endroits privilégiés de la cruauté et la luxure, de l'opulence et la dépravation, comme images miroirs de la décadence des passions dans la France civilisée. Le refus de la civilisation devient évasion récréative, un moyen pour faire éprouver au public le frisson de la transgression qui se transmet à travers les expédients de la *couleur locale*.

¹ REQUENA Clarisse, *Unité et dualité dans l'œuvre de Prosper Mérimée...*, op. cit., p. 41.

² Cf. ANGELETTI Gioia, « Esotismo/Orientalismo. Editoriale », in *La Questione Romantica. Rivista interdisciplinare di studi romantici*, Napoli, Liguori Editore, primavera/autunno 2002, n° 12/13, pp. 9-13.

3.3.2 Stendhal et Mérimée cosmopolites

Stendhal et Mérimée sont immergés dans ce cosmopolitisme à la fois intellectuel et littéraire qui non seulement fait de tous leurs voyages une nouvelle production littéraire, mais de toutes leurs histoires un voyage. Pour Stendhal, « le premier geste [...] c'est de parcourir, d'aimer, de sentir [la] diversité des nations, qui sont des individualités et l'expression d'une humanité unique¹ ». De même, les « nombreux voyages » de Mérimée « à travers la France, une grande partie de l'Europe et l'Asie Mineure ont enrichi sa mémoire d'une foule d'impressions sur les paysages, et sur les mœurs et les “variétés de l'espèce humaine,” dont il était surtout friand² ».

Le cosmopolite, comme nous l'avons expliqué, n'élit pas une patrie, mais le monde est sa patrie. Toutefois, nos deux auteurs, grands voyageurs et amateurs de la connaissance d'autres cultures, sont des cosmopolites à part, que nous pourrions définir de cosmopolites *élitistes*. Ils choisissent une patrie hors de celle à laquelle ils appartiennent par naissance et ils s'y identifient. En fait, selon Xavier Darcos, « Le cosmopolitisme de Mérimée paraît [...] étroit³ », car même s'il aime voyager, c'est toujours sur les mêmes chemins qu'il revient, surtout ceux d'Espagne. En ce qui concerne son ami, Michel Crouzet affirme que : « Avec Stendhal plus qu'avec tout autre, la patrie étrangère devient Moi, mon monde, ma chasse gardée, mon domaine, non seulement espace parcouru et décrit, mais séjour, et séjour global, épousé comme une « correspondance » de soi, un milieu d'élection, une naturalisation morale⁴ ». Cela n'exclut pas le fait que grâce à leurs nombreux voyages, ils rencontrent des diversités sociales et culturelles qui marquent leur conscience. Ces diversités, d'abord étudiées à partir d'une documentation considérable et, ensuite, attestées par l'expérience directe, sont agréées chez les deux auteurs par le mirage une identité autre qui correspond plus à leur esprit. Cette identité se trouve dans un ailleurs qui est hors du temps, un espace qu'ils créent comme une réalité qui se conforme à eux et à leur désir. Stendhal dit, par exemple, que ses voyages en Italie le « rendai[en]t plus original, plus [lui]-même⁵ » et comme un vrai cosmopolite il affirme que « La vraie patrie est celle où l'on rencontre le plus de gens qui nous ressemblent⁶ ».

Le XIX^e siècle, surtout en ses débuts, est tiraillé d'un côté vers l'avenir, le futur semble devenir de plus en plus proche : la France avec la Révolution a marqué un point de non-retour

¹ CROUZET Michel, *Stendhal. Héroïsme...*, op. cit., p. 292.

² HOVENKAMP Jan Willem, *Mérimée et la couleur locale...* op. cit., p. 105.

³ DARCOS Xavier, *Mérimée*, Paris, GF Flammarion, 1998, p. 59.

⁴ CROUZET Michel, *Stendhal et l'italianité...*, op. cit., p. 9.

⁵ *Journ.*, p. 988.

⁶ *RNF 1817*, p. 118.

et l'évolution de l'homme en tant qu'être ayant des droits est en pleine essor. L'Angleterre avec la révolution industrielle est en train de bouleverser la qualité de vie, la manière de travailler et une nouvelle vision du monde prend place. De l'autre côté, on regarde vers le passé qui acquiert une certaine importance : les ouvrages de Walter Scott en sont l'exemple et deviennent une référence pour beaucoup d'auteurs et d'artistes européens. L'écrivain écossais a été capable de recréer la réalité du passé de son pays, et les mystères de l'époque médiévale, en combinant dans son œuvre histoire et invention des traditions¹, en mettant en relief l'étroit lien entre comportement et action de l'homme et la condition historique de la période dans laquelle il vit. Nos deux auteurs choisissent de suivre cette marche à rebours, pour retrouver la source historique d'une civilisation exempte des contraintes que la modernité impose et qui tend à rendre les caractères nationaux de plus en plus anonymes.

En effet, Stendhal et Mérimée se rendent compte que le cosmopolitisme engendre une mondialisation qui tend à effacer les particularités uniques des nations. Mérimée, par exemple, remarque qu'à Madrid il y a « plus de vingt mille Français [...] ». C'est à quoi aboutissent les efforts pour faciliter les communications internationales. Chacun prend les maladies de son voisin² ». Dans ses *Études de littérature russe* et en particulier dans l'essai sur Nicolas Gogol, il blâme les sociétés européennes parce qu'elles essayent de se ressembler toutes :

La facilité moderne des communications en Europe a donné aux classes élevées de tous les pays, et même aux habitants des grandes capitales, des manières de convention, adoptées par l'usage, comme le frac et le chapeau rond. Cherchez aujourd'hui dans la classe moyenne et loin des grandes villes des mœurs nationales et des originaux. En province, on a encore des habitudes primitives et des préjugés, chose qui devient plus rare de jour en jour³.

De même, Stendhal est furieux de voir son Italie se comporter autrement de ce qu'elle est naturellement : « [elle] n'est plus comme [il] l'[a] admirée en 1815. Elle est amoureuse d'une chose qu'elle n'est pas. [...] Elle est profondément humiliée dans son amour-propre *excessif* de

¹ Selon Eric John Hobsbawm les « traditions inventées » servent à inculquer des valeurs et des normes de comportements répétitives dans lesquelles est implicite une continuité avec le passé. Chaque société a cumulé des matériaux en apparence anciens : pour renforcer les liens nationaux, pour mieux connoter la physionomie des partis et des rangs d'une société, ou pour atténuer ce sens d'incertitude que l'on pouvait percevoir en regardant vers un futur d'innovations radicales. Cela a caractérisé l'affirmation des nations modernes, qui ont voulu légitimer leur histoire la plus récente en cherchant des racines dans le passé. Voir, HOBBSAWM Eric John, RANGER Terence Osborn, *L'invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

² CG, « Lettre à Panizzi, 5 novembre 1864 », t. XII, p. 222.

³ MERIMEE Prosper, « Nicolas Gogol », in *Études de littérature russe*, édité par Henri Mongault, Paris, Honoré Champion, t. II, 1932, pp. 6-7.

ne pas avoir une robe lilas comme ses sœurs aînées, la France, l'Espagne, le Portugal [...]»¹ ». C'est ce qu'à l'époque soutenait aussi Tocqueville, en comparant l'état actuel et le Moyen Âge. Il remarque ainsi que les identités nationales risquent de se ressembler :

Le Moyen Âge était une époque de fractionnement. Chaque peuple, chaque province, chaque famille tendait alors fortement à s'individualiser. De nos jours un mouvement contraire se fait sentir, les peuples semblent marcher vers l'unité. Des liens intellectuels unissent entre elles les parties les plus éloignées de la terre, et les hommes ne sauraient rester un seul jour étrangers les uns des autres, ou ignorants de ce qui se passe dans un coin quelconque de l'univers².

Cependant, Stendhal et Mérimée abhorrent ce nationalisme qui devient synonyme de vanité, parce que « le souci déplacé de *l'honneur national*, est un trait des individus et des nations, qui relève de la vanité, elle n'a rien à voir avec l'amour de la patrie et le dévouement civique³ ». En fait, chez Stendhal, il y a un clair :

[...] refus du nationalisme comme étroit régionalisme, ce qui est propre à Stendhal c'est, quand même, le sentiment des différences nationales qui est d'une certaine façon le surplus de son individualisme radical. Et c'est justement par cet individualisme (qui l'amène à renier sa patrie « naturelle ») que la notion de cosmopolitisme rejoint celle d'une patrie d'élection, comme communauté de grands esprits, comme patrie d'élu et d'élite⁴.

Or, le concept selon lequel la nation est une individualité collective, chez Stendhal, devient un point fort, car une nation - comme un individu - peut aller à la chasse au bonheur parce que « le bonheur est personnel, il relève de la sensibilité de chacun⁵ ». En ce sens, Stendhal essaye d'aider l'Italie à retrouver son identité, qui n'est certainement pas celle qu'elle tente d'emprunter à la France, car à son avis « il n'est pas mal que chaque pays ait une physionomie particulière⁶ ». Son désir est de retrouver les vraies « mœurs italiennes, que l'imitation de Paris a un peu altérées à Milan et même à Florence ». Pour cela il se dirige vers le Sud, il sait que c'est là qu'il faut rechercher ces « habitudes sociales, au moyen desquelles les habitants de Rome et de Naples », par exemple, « cherchent le bonheur de tous les jours⁷ ».

¹ *Corr.*, t. 9, p.82.

² TOCQUEVILLE Alexis de, *De la démocratie en Amérique*, Paris, Pagnerre Éditeur, 1848, t. II, p. 412.

³ CROUZET Michel, *Stendhal. Héroïsme...*, *op. cit.*, p. 305.

⁴ DI MAIO Mariella *Stendhal : Intérieurs*, Paris - Fasano, Schena - Didier érudition, 1999, p. 59.

⁵ CROUZET Michel, *Stendhal. Héroïsme...*, *op. cit.*, p. 292.

⁶ *VHM*, p. 221.

⁷ *PdR*, p. 8.

Mariella di Maio remarque que chez Stendhal le diptyque « cosmopolite » et « nationaliste » est souvent « associé à l’attitude du “touriste”, de celui qui voyage à travers le monde pour son agrément, sans se fixer. [...] Ce qui va de pair avec une certaine “indifférence”, étant donné qu’on considère comme cosmopolite une “personne qui vit indifféremment dans tous les pays” (Grand Robert) et qui donc n’est pas dévouée à sa “vraie patrie” [...] ». Toutes ces définitions conviennent à Stendhal, qui aspirait même, on le sait bien, à être « étranger dans sa patrie »¹. Il l’avoue dans cette fameuse phrase : « mon souverain plaisir serait de me changer en long Allemand blond, et de me promener ainsi dans Paris² ». Cependant, ce qu’il désirait ardemment c’était d’être italien et l’épithète sur son tombeau en est le témoignage éternel : « Arrigo Beyle, Milanese. Scrisse. Amò. Visse ».

Mérimée, en revanche, ne sent pas la nécessité de devenir quelqu’un d’autre. Il a simplement « toute [s]a vie cherché à être dégagé de préjugés, à être citoyen du monde avant d’être français³ ». Pourtant, comme son ami, il ne partage pas « les valeurs du temps, comme le patriotisme exacerbé, les politiques réactionnaires⁴ » vouées clairement à l’échec. Les nations auxquelles il s’intéresse, d’abord en consultant les documents les concernant et qu’ensuite il explore, deviennent son propre monde culturel. Son talent est de savoir « saisir l’essentiel d’un pays dont il examine les contrastes et les nuances, à rebours des préjugés habituels. [...] il cherche à débusquer une humanité plus authentique, plus attachante, plus subtile. C’est pourquoi la couleur locale s’incarne surtout dans les personnages⁵ ». Les territoires, mais surtout les peuples mal connus sont le centre de son intérêt en tant que cosmopolite, ce qui se révèle le point fort de son œuvre. Son attrait pour la nation espagnole tient au fait qu’elle a réussi à sortir ses griffes contre un ennemi puissant et mieux préparé et elle a su lui résister. En cela, il remarque ce caractère qui fait de « L’Espagnol typique » un être « *absolument* individuel » visible dans « l’originalité collective » qui « se reproduit en chaque membre de la nation, parce que chacun, identique à tous les autres, se prononce avec la même énergie dans l’affirmation de soi [...] ». En fait, « La force du caractère national de l’Espagnol lui permet de se passer de l’étranger [...] de nier l’existence des autres, donc d’être miraculeusement privé de vanité, mais aussi de se retrancher de tout lien avec le monde extérieur [...] ». C’est pourquoi, il reste « étranger par préjugé national aux nations qui l’entourent... il ne paraît jamais en Europe, jamais de déserteur, d’artiste, de négociant espagnol, il est peu connu et ne cherche

¹ DI MAIO Mariella *Stendhal : Intérieurs*, Paris - Fasano, Schena - Didier érudition, 1999, pp. 57-58.

² *SE*, p. 66.

³ *CG*, t. XV, p. 170.

⁴ DARCOS Xavier, *Mérimée, op. cit.*, p. 106.

⁵ *Ibid.*, p. 101.

pas à connaître ou à se faire connaître »¹. En particulier, Mérimée met l'accent sur ces « civilisations » qui n'occupent pas le devant de la scène européenne, mais plutôt sur l'environnement et la mentalité des peuples plus récusés comme les Gitans, qui sont comme un monde à part par rapport à celui des Espagnols, ou les Corses, habitants d'une île italienne puis française dont le peuple n'appartient ni à l'une ni à l'autre nation.

De ce fait, Mérimée, plus que Stendhal, est enclin à un exotisme haut en *couleur*. Nous le remarquons par la grande variété de cultures auxquelles il s'intéresse et à l'aspect plus sauvage des ethnies qu'il étudie. Il y a une nette différence dans le choix des caractères, parce que même si Stendhal l'encourage dans l'étude des sauvages, pour lui ces sauvages sont simplement des gens civilisés qui par la fougue d'une passion incontrôlable deviennent des criminels. En fait, aux premières pages de *Promenades dans Rome* nous lisons : « [...] nous voyageurs pour voir des choses nouvelles, non pas des peuplades barbares comme le curieux intrépide qui pénètre dans les montagnes du Tibet [...]. Nous cherchons des nuances plus délicates ; nous voulons voir des manières d'agir plus rapprochées de notre civilisation perfectionnée² ». Mérimée, par contre, recherche « l'autre du civilisé, l'autre de lui-même » parfait dandy parisien ; il individualise l'homme « tel qu'il est, a été, ou doit être, quand il est dans sa nature première et libre, l'homme divers enfin [...], à la fois plus universel et plus unique, strictement local, livré à un développement soustrait à la contamination de l'autre, de la société, de la rationalité qui aliènent l'individu lui-même³ ». C'est pourquoi, si nous prenons l'exemple de *Carmen* Mérimée « explore les marges de l'hispanisme, les zones d'ombre, ce que les “touristes” négligent, ce dont les “voyages pittoresques”, ne parlent guère ». Ainsi, *Carmen* est avant tout bohémienne et don José est basque et navarrais⁴. Toutefois, il ne faut pas tomber dans l'erreur comme ces Espagnols qui accusèrent Mérimée d'avoir une vision fallacieuse de l'Espagne, semblable à celle de la ferveur romantique de Dumas et Gautier, par exemple. L'Espagne de Mérimée n'est pas simplement celle de *Carmen*, elle est celle de Clara Gazul, celle de ses excursions avec son ami Estébanez Caldéron, celle qu'il vit grâce à la connaissance de la famille de Montijo. En effet :

Aucun écrivain français n'eut de la Péninsule, de sa langue et de ses gens, une connaissance plus précoce et plus intime que Mérimée. Aucun n'eut de l'Espagne une expérience plus longue, plus durable et plus formatrice. L'Espagne ne fut pas, comme tant d'autres, l'occasion d'une inspiration

¹ CROUZET Michel, *Stendhal. Héroïsme...op. cit.*, pp. 306-307.

² *PdR*, p. 8.

³ CROUZET Michel, *Mérimée – Stendhal...op. cit.*, p. 175.

⁴ GOETZ Adrien, « Préface », in Prosper Mérimée, *Carmen*, Paris, Gallimard, 2000, p. 10.

commode et superficielle. Elle constitua une part maîtresse de sa culture et de sa personnalité. Durant toute sa vie, il répéta cette expérience par ses voyages, il l'enrichi par ses relations, fréquentant à Paris même, la société espagnole en exil, par sa correspondance, ses lectures, cherchant avec une gourmandise qu'on ne soupçonne pas chez ce gentleman réservé, qui s'habillait à Londres, à épuiser le champ de tout ce qu'elle avait de meilleur à offrir, ses voluptés exacerbées et ses saveurs rares, sa langue ou plutôt ses langues, sa littérature, son art de vivre. L'Andalousie était pour lui la quintessence de l'Espagne, l'absolu contraire d'une France devenue plébéienne jusque dans ses salons, ennuyeuse, sans maintien, sans élégance véritable¹.

Mérimée était un vrai hispaniste d'un point de vue scientifique et humain, et jamais il n'a écrit sur l'Espagne sans s'appuyer sur des sources authentiques². Ainsi, son illustration des bandits bohémiens se fonde sur une étude approfondie des coutumes des Gitans Andalous, exagérée dans la nouvelle, et doit être interprétée comme un simple instrument dialectique, destiné à révéler, à travers les deux protagonistes du drame, cette dimension humaine profonde qui les rend capables de transcender les cultures et les générations³.

Dès son premier voyage, Mérimée constate que cette Péninsule est encore pleine de cette *couleur locale* enveloppée dans le mystère de l'inconnu. En outre, il y trouve un pays qui l'avait fasciné par les tumultes générés contre Napoléon et qui était encore animé par les agitations politiques des libéraux, mais que malgré tous les progrès politiques ceux-ci ne se reflétaient pas dans les mœurs et la civilisation encore profondément liés au passé et aux traditions.

Nos deux auteurs sont à la recherche du vieux « génie des nations », ou « esprit général » si l'on veut utiliser la terminologie de Montesquieu, car l'invasion des nouvelles idées démocratiques et économiques tendent à effacer et à anéantir la véritable essence de ces nations naturellement énergiques. Leur but est celui de faire revivre ces identités un peu perdues et de retrouver ce génie pur et primitif, en recourant à une création littéraire qui s'approche du mythe.

¹ BALSAMO Jean, « Introduction », in Prosper Mérimée, *Carmen*, Paris, Librairie Générale Française, 1996, pp. 7-8.

² Cf. SENTAURENS Jean, « *Carmen* : de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887. Cómo nació "la España de Mérimée" », in *Bulletin Hispanique*, 2002, t. 104, n° 2, p. 853.

³ *Ibid.*, p. 857.

3.3.3 De nouveaux mythes

Partant du principe que tout ce qui fait partie de notre bagage culturel et qui conquiert une place dans notre esprit devient source d'inspiration pour la création d'un nouveau sujet artistique et littéraire, nous ne pouvons que reconnaître que « la littérature est le lieu où s'élaborent des réécritures qui sont elles-mêmes des "lectures" : en matière de "mythopoïesis", l'œuvre "fait" le mythe tout en étant modelé par lui¹ ». Comme Claude Lévi-Strauss l'affirme, « La valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur² ».

Plusieurs définitions ont été données au terme « mythe ». Mircea Eliade indique : « Il serait difficile de trouver une définition du mythe », car « Le mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être interprétée dans les perspectives multiples et complémentaires ». Donc, « la définition [...] la moins imparfaite, parce que la plus large, est la suivante : le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements"³ ». Toutefois, il faut préciser que le mythe ne peut pas se restreindre aux sociétés des origines, comme la société grecque par exemple ; il faut élargir le champ de vision, car même au sein des sociétés contemporaines des mythes ont pris-naissance. Or, suivant une autre définition :

Le mythe tout comme la science, a pour ambition d'expliquer le monde, d'en rendre les phénomènes intelligibles, comme elle aussi, il entend fournir à l'homme un moyen d'agir sur l'univers, de s'en assurer les possessions spirituelles et matérielles devant un univers plein d'incertitudes et de mystères⁴.

Ainsi, le XIX^e siècle, bouleversé par de grands événements et à la recherche constante des identités nationales, cherche à trouver une explication à travers une mythologie qui tout en s'inspirant des vieux modèles crée des mythes modernes. Le mythe structure l'imaginaire social qui s'appuie sur de nouveaux éléments comme le progrès, le bonheur, le peuple, etc., mais aussi sur les anciens, comme la gloire et le héros transportés dans un nouvel espace celui de la contemporanéité. Grimal l'explique de manière assez claire : « Tous les peuples, à un moment

¹ *Mythe et littérature*, sous la direction de PARIZET S., Paris, SFLGC, 2008, p. 13.

² LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, PLON, 1974, p. 239.

³ ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, "Idées", 1963, p.16.

⁴ GRIMAL Paul, *Mythologie de la Méditerranée au Gange*, Paris, Larousse, 1963, p. 8.

de leur évolution, se sont donnés des légendes, c'est-à-dire des récits merveilleux auxquels ils ont pour un temps ajouté foi, au moins à quelque degré¹ ». La littérature de cette période cherche à donner un sens à l'expérience que la société est en train de vivre et le mythe devient « un récit (ou un personnage impliqué dans un récit) symbolique, qui rend valeur fascinante (idéale ou répulsive) et plus ou moins totalisante pour une communauté humaine plus ou moins étendue à laquelle il propose en fait l'explication d'une situation ou bien un appel à l'action² ». Ainsi, le mythe n'est plus seulement une « histoire sacrée », une fable ou un conte : il devient la traduction des besoins psychologiques de l'homme, parce qu'il répond au désir de retrouver une identité commune en tant qu'homme et en tant que société.

Dans la mythologie ancienne le dieu païen ou le héros constituent pour l'individu un modèle parfait, il devient le point de repère auquel il se compare, dans la recherche du bonheur et de la perfection. À ce propos, selon l'analyse de Mircea Eliade, « le mythe relate les gestes des Êtres surnaturels et la manifestation de leur puissance sacrée, il devient le modèle exemplaire de toutes les activités humaines significatives³ ». La fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle voient la confirmation de ce principe, mais l'être surnaturel est supplanté par un être réellement incarné dont les actions ont réellement affecté la société tel Napoléon Bonaparte. Par rapport aux autres personnages mythiques desquels rien ne prouve l'existence, nous possédons toutes les informations sur Napoléon : ses origines, son époustouflante évolution militaire, ses ambitions, son caractère et surtout ses exploits sont authentiques. En cela, la figure de Napoléon se conforme à un autre des principes constitutifs du mythe que Cesare Pavese identifie comme « le schéma d'un événement survenu une fois pour toutes, et il tire sa valeur de cette unicité absolue qui l'élève hors du temps, et le consacre comme révélation »⁴. Napoléon en est conscient. Il comprend assez tôt que ses gestes sont uniques et déjà à l'époque de la première campagne d'Italie, quand tout le monde l'acclame comme libérateur, il conçoit l'idée de créer une image symbolique qui pourrait devenir légende. Celle de Napoléon peut être considérée comme une épopée que lui-même a voulu qu'elle devienne une légende :

Le mythe bonapartiste [est] une fiction créée de toutes pièces par Bonaparte lui-même. À la chute de l'empire, certains éléments en sont repris qui donnent naissance au culte, avant que celui-ci ne

¹ *Ibid.*, p. 7.

² BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Paris, Rocher, 1988, p.11.

³ ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 16.

⁴ PAVESE Cesare, *Littérature et société suivi du mythe*, Paris, Gallimard, 1999, p. 149.

soit à son tour rattrapé par la légende : un récit à caractère merveilleux où les faits historiques sont embellis par l'imagination populaire ou l'invention poétique¹.

C'est lui qui devient le modèle inspirant les hommes, mais aussi le modèle à repousser : il incarne en même temps le dieu et le démon. D'un côté, il symbolise le héros qui partant de rien pour devenir l'empereur qui a fait briller encore une fois la gloire de son pays, la France ; de l'autre, il est l'usurpateur, l'ogre et l'étranger qui a supprimé la liberté.

Dans sa vie tout semble avoir contribué à la naissance de son mythe. En fait, Napoléon en tant que héros mythique semble avoir un destin bien tracé, car :

Le destin du héros mythique accompli s'inscrit en trois grands mythes solidaires, dans l'ordre d'apparition de ces structures, la première réside en l'annonce du destin exceptionnel par tous les prodiges de la naissance héroïque et les fantaisies de redoublement qui renforcent par leur répétition la valeur du héros. La seconde est constituée par les travaux du héros et la victoire sur les multiples périls. Enfin, la dernière marque l'accomplissement de la quête du héros par la révélation du trésor ou du secret gardé².

En effet, à partir de sa naissance tout semble disposé pour faire de cet événement un moment singulier : sa mère Maria Letizia Ramolino pendant toute la grossesse a fait preuve d'un grand courage et d'une grande résistance. Elle a un caractère fort et ferme qui lui permet d'affronter toutes sortes de difficultés que la rébellion contre les Français donnait à sa famille alliée avec Paoli : elle s'enfuit dans les bois sur les hauteurs du Monte Rotondo pour suivre son mari avec son aîné Joseph toujours enceinte de Napoléon. Une grossesse, vécue donc entre des faits d'armes et des fuites, qui la classe au rang de ces fières matrones romaines de l'antiquité. Puis le choix insolite d'un prénom inusuel, repris de l'arbre généalogique de la famille, en remontant à la Renaissance, frappe certainement l'imagination³. Ensuite, Napoléon devient le fruit de son propre rêve :

[...] celui qu'il pouvait nourrir quand au collège de Brienne, à l'École militaire de Paris ou dans sa garnison d'Auxonne, il s'usait les yeux à lire les vies d'Alexandre, de César ou de Charlemagne. Il

¹JOURDAN Annie, *L'empire de Napoléon*, op. cit., p. 152. Une vaste littérature est née à partir de l'époque napoléonienne qui a étendu et renforcé la légende napoléonienne. À ce propos voir l'introduction au deuxième tome de Louis Villat « Le développement des études napoléoniennes » de son ouvrage *La Révolution et l'Empire*, op. cit., pp. XII-XXIV.

²DURAND Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre...*, op. cit., p. 193.

³MASCIGLI MIGLIORINI Luigi, *Napoléon*, op. cit., pp. 22-23.

confiera plus tard à Caulaincourt : « La lecture de l'Histoire me donna de bonne heure le sentiment que je pourrais faire autant que les hommes auxquels elle assignait les rangs des plus élevés »¹.

Son caractère corse, son amour pour l'histoire et en particulier pour celle des grands condottières du passé, sa brillante et rapide carrière militaire, même sa première chute et son retour, sa deuxième chute et sa mort « mystérieuse » ont cristallisé l'image d'un nouveau héros dont le nom rejoint celui des autres grandes figures mythiques :

[...] Napoléon [...] ce nom que la terre ne saurait désapprendre et que prononcera la bouche du dernier homme [...] Napoléon ce conquérant qui résume, en les grandissant, César, Alexandre et Charlemagne, et présente, au milieu de la civilisation moderne, un de ces types démesurés, confluents de toutes les facultés humaines, qu'on ne croyait possible que dans le monde antique².

Cependant, à côté de cette image glorieuse, il ne faut pas oublier que, surtout de son vivant, il était également considéré comme le démon. Nombreux pamphlets sont publiés en Europe et en particulier en Angleterre qui diffusent de lui une image dévalorisante et qui souligne une cruauté et une fourberie sans égale. Il est dépeint avec un caractère féroce et sanguinaire comme celui des bandits corses, un dévastateur des plus redoutables. Innombrables sont aussi les comparaisons aux grands « méchants » du passé, voire Attila, Gengis Khan, Tamerlan, il est vu comme un tyran cruel³. À l'intérieur de la France elle-même, Napoléon ne manque pas de dénigreur et d'opposants, car si sa carrière et ses succès militaires initiaux éblouissent les Français, ses manœuvres successives le firent regarder avec soupçon. Les victoires sur le champ de bataille n'aveuglaient pas tout le monde, ainsi, des personnages comme Benjamin Constant, Chateaubriand ou Madame de Staël n'acceptent pas ses conditions. L'ouvrage *Dix années d'exil* de Mme de Staël est parsemé de critiques piquantes contre l'empereur, elle aussi le voit comme un tyran et sa tyrannie en sol français et au nom des Français n'est, à son avis, pas légitime : « [...] était-il Français celui qui ne voulait se servir de la grande nation que pour opprimer l'Europe, et de l'Europe que pour opprimer la grande nation ?⁴ ». Tout cela contribue à produire ce que Natalie Petiteau qualifie de « légende noire ».

Toutefois, Napoléon Bonaparte est aimé du peuple qui a produit un vrai culte de la figure de l'empereur à travers des contes perpétués en long et large dans toute la France : « On aurait pu faire autrefois ample moisson de récits oraux ; il en courait dans tous les villages d'où

¹ JACQUEMART Claude, « Adieu, vieille Europe », *art. cit.*, p. 64.

² GAUTIER Théophile, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, E. Fasquelle, 1904, pp. 265-266.

³ Cf. PETITEAU Natalie, *Napoléon de la mythologie à l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, pp. 31-32.

⁴ STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *Dix années d'exil*, *op. cit.*, p. 58.

étaient partis, où étaient revenus les soldats des grandes guerres, dans tous les lieux où étaient passés les uniformes chamarrés¹ ». En effet, ce sont les soldats, retournés chez eux après la disparation de l'armée, qui ont répandu d'innombrables histoires, de morceaux d'une épopée qui les a vus en première ligne et desquels jaillissent des anecdotes qui narrent la bonté du grand empereur Napoléon I^{er}, sans oublier la vaste production des mémorialistes.

Napoléon devient, en tant que nouveau héros, le « modèle pour les plus humbles des Français² », parce que c'est lui qui a réussi à devenir de simple soldat étranger un empereur : il n'était qu'un petit corse qui ne parlait pas correctement français, mais qui avait un grand rêve et une grande ambition. Stendhal souligne cet aspect de la légende de Napoléon, celle qui l'a fait rêver et de laquelle il transmet les sentiments à son Julien Sorel : « Depuis bien des années, Julien ne passait peut-être pas une heure de sa vie sans se dire que Bonaparte, lieutenant obscur et sans fortune, s'était fait le maître du monde avec son épée. Cette idée le consolait de ses malheurs qu'il croyait grands, et redoublait sa joie quand il en avait³ ». En effet, pour Stendhal Napoléon est un « héros sublime (il est peut-être comme les Romains, "criminel", mais "jamais homme n'a été plus grand") ; mais il est tout de même défini par un seul et unique désir qui lui est consubstantiel, "l'amour de la gloire", ou le désir "de vivre dans la postérité", et saisi dans son identité fondamentale de conquérant⁴ ». Napoléon est immanquablement une sorte de dieu de l'énergie et l'incarnation de la gloire. Même Mérimée, qui était trop jeune pour avoir un vrai souvenir de l'empereur, ressent les échos posthumes de son mythe et de sa puissance et il en subit le charme :

Est-il possible qu'en 1813, pendant l'armistice, les alliés voulussent la paix et que l'empereur ne la voulût pas ? Cela est non seulement possible, mais vous l'avez démontré clair comme le jour. Cela m'a confondu. Je croyais encore, et bien d'autres aussi, moins ignorants que moi, que le génie militaire de Napoléon s'était affaibli en 1813 par l'âge et les revers. Vous m'avez montré qu'il n'a jamais été plus grand capitaine⁵.

L'écho de l'empereur ne peut certes manquer dans son chef-d'œuvre sur la Corse, où il fait exprimer à Miss Lydia comme premier désir d'aller voir la fameuse grotte où Bonaparte enfant allait souvent : « je serais charmé d'avoir dans mon album la grotte dont parlait le capitaine

¹ DESCHAMPS Jules, *Sur la légende de Napoléon*, Paris, Honoré Champion, 1931, p. 83.

² PETITEAU Natalie, *Napoléon de la mythologie à l'histoire*, op. cit., p. 77.

³ RN, p. 71.

⁴ CROUZET Michel, *Regard de Stendhal sur le monde moderne*, Paris, Éditions Kimé, 2010, p. 99. Stendhal aussi était obsédé par la gloire et par le fait qu'il devait être rappelé par la postérité. Son journal et sa correspondance sont parsemés par ces deux principes qui sont comme les piliers de sa vie.

⁵ CG, « Lettre à Thiers, lundi 7 septembre 1857 », t. VIII, p. 373.

Ellis, où Bonaparte allait étudier quand il était enfant¹ ». Un souhait étrange provenant d'une jeune fille anglaise et fille d'un « officier distingué de l'armée anglaise² », la plus grande ennemie de Napoléon.

Revenant à l'œuvre de Stendhal, mis à part ses essais *La vie de Napoléon* et *Les Mémoires sur Napoléon*, c'est en particulier dans *Le Rouge et le Noir*, où Julien Sorel est complètement dévoué à Napoléon comme, voire plus qu'à un père spirituel, et dans *La Chartreuse de Parme*, où Fabrice del Dongo se met en constant péril pour l'empereur en allant jusqu'à Waterloo, que Napoléon devient le modèle suprême à admirer et duquel s'inspirer³. En effet, Stendhal pendant la Restauration ne fait que regretter l'épopée héroïque napoléonienne, c'est pourquoi ses héros héritent de cette mythologie d'ancien combattant. Il reste donc toujours « peu ou prou fils de Napoléon, à moins qu'emporté par le lyrisme épique il n'aille se placer carrément sur l'orbite de la Renaissance comme tant de héros et d'héroïnes des *Chroniques italiennes*⁴ ».

L'image de Napoléon ne contribue pas seulement à la création d'un nouveau mythe ou d'une nouvelle légende dont il est le héros, mais de son mythe jaillissent d'autres mythes secondaires et qui lui sont indirectement rattachés. En fait, il semblerait que tout ce qu'il touche prenne une nouvelle importance. Grâce à lui et à ses conquêtes, les pays méditerranéens, frappés de profondes blessures à cause des événements historiques qui ont réduit leur gloire en un simple souvenir, renouvellent l'intérêt des érudits et des écrivains. Par exemple, une nouvelle étape pour les nouveaux voyageurs de ce début du siècle est la Corse : elle fascine les Français pour le caractère rebelle de compatriotes nouvellement acquis. L'histoire donne une place prééminente à cette région trop longtemps oubliée : la révolution corse de 1729 à 1769 qui voit l'intervention des Français et le conséquent achat à Gênes ; l'intégration au territoire français en 1789 ; puis l'ascension fulgurante de Napoléon dans la carrière militaire, son sacre comme Empereur et sa chute font converger l'attention sur cette île⁵. L'imaginaire perçoit cette île comme un lieu sauvage, inhospitalier et lié à des pratiques barbares et archaïques. Des stéréotypes naissent au tour de cette *île de beauté* : l'hospitalité, le sens de la liberté et de l'honneur très marqués, l'usage de la *vendetta*. En outre, les batailles pour l'indépendance,

¹ *Colomba*

² *Ibid.*,

³ « Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan à la tête de cette jeune armée qui venait de passer le pont de Lodi, et d'apprendre au monde qu'après tant de siècles César et Alexandre avaient un successeur », *CdP*, pp. 57-58.

⁴ DURAND Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre...*, *op. cit.*, p. 194.

⁵ Cf. JEOFFROY-FAGGIANELLI Pierrette, *L'image de la Corse dans la littérature romantique française : le mythe corse*, Paris, PUF, 1978, p. 13.

l'annexion à la France et la parabole de Napoléon avaient déjà contribué à la notoriété de la Corse et alimentèrent la production littéraire à travers les comptes rendus de voyage, la presse et aussi les guides. Car c'est « sous la pression de ces événements et avec la volonté de faire partager au public une vision diabolique ou édénique de l'île que se constitue peu à peu un fonds corse dans la littérature d'informations¹ ». Les écrivains plus érudits publient des ouvrages qui ne s'arrêtent pas aux premières impressions que la Corse peut donner à un simple et curieux voyageur, ils vont aussi à la recherche de « l'image de son passé, qu'ils empruntent aux écrivains de l'Antiquité et aux chroniqueurs corses, français et italiens de la Renaissance² ». Selon une répartition assez précise Pierrette Jeoffroy-Faggianelli, dans ses ouvrages concernant la Corse peut-on classer : « *Le passé fabuleux et tragique de la Corse* » qui donnent une « image mythologique de la Corse aux tonalités préorientales » ; « *L'actualité corse* ou la chronique de la « rébellion » des Corses de 1729 à 1769, agrémentée d'anecdotes et de tableaux de mœurs » ce type de production montre d'abord les Corses comme « des bêtes féroces et des démons » pour ensuite les convertir en « bons sauvages » ; « *L'ébauche d'une image exotique* » ici la Corse sert à illustrer les thèmes chers aux préromantiques ; « *L'ébauche d'une image romanesque* » ; « *L'éclipse* de l'image de la Corse, depuis la Révolution jusqu'à l'Empire » ; « *Le pays du héros*, pendant l'Empire, recueille quelques étincelles de la gloire de l'empereur » ; « *Le pays de l'usurpateur* est dénoncé en 1814 dans une violente campagne napoléonienne »³.

Avec la Corse, l'Italie et l'Espagne sont « les pays où le danger montre encore souvent sa main de fer » et qui « peuvent encore donner des grands hommes⁴ » et sous la plume de Stendhal et Mérimée, ils sont appelés à redevenir le berceau de nouveaux mythes.

Ces deux auteurs recherchent dans le peuple italien, le peuple espagnol et le peuple corse, nous l'avons analysé dans le chapitre précédent, ces caractères qui sont restés primitifs, « c'est-à-dire obéissant aux lois ancestrales de leur culture⁵ », ou du moins qui recèlent quelques traits de cette primitivité. Les anecdotes qu'ils racontent représentent une tentative de créer une identité commune à ces peuples qui ont perdu leur « génie » et ils essaient de faire ressusciter les esprits assoupis ou oubliés du passé pour reconstruire un nouveau présent où la diversité est à relever et non à receler pour faire place à l'uniformité. À cet égard, le mythe devient un outil de décodage de la nature humaine et de ses origines.

¹ *Ibid.*, p. 410.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁴ *DA*, pp. 149-150.

⁵ REQUENA Clarisse, *Unité et dualité...*, *op. cit.*, p. 26.

Goethe, en épigraphe à son *Voyage en Italie*, écrit « Et in Arcadia ego » : l'Italie est mise en rapport direct avec cette région de la Grèce Antique qui est une terre idéalisée par la poésie de Théocrite. Il s'agit d'une terre mythique où les hommes vivent en parfaite harmonie avec la nature. À l'instar de Patrick Berthier, nous soutenons que cette épigraphe sied bien à l'esprit de Stendhal qui rêve de rejoindre un *locus amoenus* comme une Arcadie idéalisée et qu'il retrouve dans une Italie, elle aussi, idéalisée. Il s'agit bien d'idéalisation, car l'Italie que Stendhal désire existe physiquement, mais son essence se trouve dans un passé qu'il veut rapporter au présent :

Stendhal installe évidemment un relais essentiel dans un voyage à travers les voyages en Italie. Il oriente pour longtemps les traits du mythe : l'Italie le fait, mais il fait aussi l'Italie, et plus il la fait stendhalienne, plus paradoxalement il l'authentifie dans une italianité spécifique. Mais avant de la créer telle qu'il la voit et surtout telle qu'il la veut et de la faire entrer dans son œuvre, aux ordres d'un regard et d'un désir qui refusent de s'entraver du fardeau de la tradition, il trouve une Italie déjà là, un paysage physique et culturel existant fortement avant lui, des matériaux inévitables qu'il peut modifier, déplacer, approfondir, mais non bouleverser de fond en comble¹.

L'Italie stendhalienne relève donc du mythe également par cette peinture anachronique qu'il en fait dans ses récits, en particulier *La Chartreuse de Parme* où l'Italie moderne (l'événement historique de la défaite de Waterloo en est la preuve) et l'Italie de la Renaissance (dont la cour de Parme semble être le portrait) se mélangent. En fait, selon Victor del Litto, « Le trait le plus frappant de l'Italie de Stendhal est qu'elle n'entre dans aucun cadre préétabli, historique, idéologie, touristique, romanesque. Lorsque Henri Beyle, au début du siècle, a eu la révélation de l'Italie [...] seul sa sensibilité a été en cause. Jamais il ne se départira de ses premières et si fortes impressions² ». *Il bel paese* devient le lieu poétique qui obéit « à une singulière géographie fondée sur le « génie » des lieux plus que la réalité de l'espace ». L'Italie a besoin d'être « réhabilitée » pour qu'elle redevienne « valable », Stendhal se doit donc de réhabiliter l'Italien est ses mœurs. Le but est de rétablir l'estime que l'on avait de l'Italie pendant le Moyen Âge pour construire « une Italie nouvelle, enfin rendue à elle-même, à sa permanence de nation libre et féconde »³. En fait, Stendhal ressent la même nostalgie qu'Alfieri exprime dans *Del principe e delle lettere*, où il exhorte sa patrie à reprendre en main son sort, même si elle est avilie et au sommet de sa nullité. Il est convaincu que l'Italie, plus que tout autre pays européen,

¹ BERTHIER Philippe, *Espaces stendhaliennes*, Paris, PUF, 1997, p. 59.

² DEL LITTO Victor, « La patrie du sublime », in *Une somme stendhalienne, Études et documents 1935-2000*, Paris, Honoré Champion Éditeur, t. I, 2002, p. 628.

³ CROUZET Michel, *Stendhal et l'italianité...*, op. cit., p. 3 et p. 20.

abonde d'esprits bouillonnants et très féroces à qui ne rien manque pour accomplir de grandes choses. L'Italie, en outre, garde toujours en elle-même certaines républiques, lesquelles, bien qu'éloignées de toute vraie liberté, ont quand même appris aux Italiens que l'on peut exister sans roi. De plus, l'Italie n'est pas dépouillée et elle ne l'a jamais été d'un certain amour du grand et du beau. Les Italiens gardent avec une certaine fierté de caractère, même si mêlée de lâcheté servile et unie à la peur de l'oppression, ils gardent tout de même un dédain implacable contre l'opresseur¹. Donc Stendhal recherche cette fierté de caractère dans les Républiques du Moyen Âge et dans la Renaissance où il y a encore des échos de l'énergie de ce peuple. En cela, Simonde de Sismondi, avec son œuvre *Histoire des Républiques italiennes au Moyen Âge*, l'aide à construire son image de l'Italie, quoiqu'il avait pris cet écrivain en grippe parce qu'il ennue², il lui doit beaucoup, car il partage son idée selon laquelle « l'esprit républicain a favorisé l'éclosion des passions », et en outre :

Sismondi achève de lui révéler la nature du caractère italien. En se basant sur l'influence exercée par les lois et les gouvernements, l'historien genevois étudiait la formation de l'esprit républicain et montrait comment la république développe l'énergie alors que la monarchie engendre l'apathie. Le thème de l'énergie italienne, que Beyle avait naguère découvert dans Alfieri, il le retrouve ici, plus nettement exposé³.

C'est pour cette raison, qu'il est enthousiaste des nouvelles Républiques conçues par Napoléon, il croit pour un instant que le glorieux passé est de retour, mais il est vite déçu. La société n'est pas la même, les *carbonari* n'ont pas la grandeur de caractère de leurs ancêtres et Stendhal les blâme, car « il n'a jamais connu rien de plus poétique et absurde que le libéral italien ou *carbonaro* qui, de 1821 à 1830, remplissait les salons libéraux de Paris⁴ ».

L'Italie du XVI^e siècle peuplée de personnages splendides et cruels naît comme idéologie compensatrice à opposer à la France et à l'Italie contemporaines, et elle acquiert, ensuite, les contours d'un pays utopique lieu d'un bonheur que l'on sait impossible, mais qu'au

¹ Cf. ALFIERI Vittorio, *Del principe e delle lettere*, Milano, Pietro Agnelli, 1812, pp. 205-207.

² Ce n'est pas nouveau chez Stendhal la présence d'idées contradictoires à propos d'une pensée ou d'opinion sur un écrivain. À propos de Simonde de Sismondi, en fait, initialement il en est enthousiaste : « Je lis Sismondi avec plaisir » (*Journ.*, le 17 janvier 1808, p. 533). Stendhal suggère même à sa sœur Pauline d'acheter l'ouvrage (voir « Lettre à sa sœur Pauline, 12 septembre 1808 », *Corr.*, III, p. 151). Ensuite, toujours dans une lettre à Pauline, il traite l'écrivain d'« élève sans génie d'une excellent école » (« Lettres à sa sœur Pauline, 8 décembre 1811 », *Ibid.*, III, p. 336). Cela parce que Sismondi ne lui avait pas fourni des « anecdotes savoureuses éclairant d'une lumière crue les hommes et les mœurs du Moyen Âge italien », DEL LITTO Victor, *La vie intellectuelle de Stendhal...op. cit.*, p. 364.

³ *Ibid.*, p. 363.

⁴ *SE*, p. 112.

même temps on ne peut pas renoncer à poursuivre¹. Dans cette « élection imaginaire » de l'Italie, comme la définit M. Crouzet, qui désire être italien dans la manière, dans la pensée et surtout dans la manière d'aimer. *Corinne ou l'Italie* met en œuvre chez Beyle « l'entrelacement si essentiel du désir de l'Italie et du désir d'une Italienne » :

À son insu, dans sa critique du Nord et l'élection de l'Italie par le refus de la France, Stendhal devance *Corinne* puis s'en trouve confirmé : elle légitime le souhait de l'Italie par l'analyse qu'elle présente de sa *différence* sociale. Le souhait du « bonheur » italien est désormais uni à une féminité autant qu'à une femme, est à un mode de vie².

Le mythe italien naît donc de ce qui est autre : l'Italie n'est pas la France, patrie légitime de l'auteur, et l'Italien n'est pas lui. Comme le souligne Dominique Fernandez, « Stendhal verra dans tout Italien (dans tout Italien de la Renaissance en tout cas) un homme qui, s'il est trompé, sort son poignard et tue son rival – c'est-à-dire le contraire de l'homme qu'il est lui-même³ ».

En ce qui concerne Mérimée, Michel Crouzet soutient que la « forme-sens » de tous ses récits est le mythe, car c'est dans la relation avec celui-ci qu'il trouve « sa règle profonde » : « la pensée impensée et d'ailleurs impensable qui en organise le mouvement formel et la signification ». En effet, le mythe est « la langue mère de la fiction humaine [...] qui contient les idées premières et universelles, telles qu'elles ont été émises *avant* la pensée claire et le langage rationalisé et appauvri »⁴. De plus, nous le savons bien, Mérimée se consacre à l'étude des classiques latins et grecs, il en étudie la langue, l'histoire et la littérature, et « Homère qu'il adorait⁵ » ne manque pas d'être parmi ses auteurs préférés. Lui-même, dans sa correspondance, parle de ce penchant, par exemple, dans une lettre à Madame de la Rochejaquelein : « J'ai été très fort dans mon temps sur la mythologie, que j'ai étudiée avec une espèce de passion, et j'avais commencé un livre que j'ai laissé là⁶ ».

En outre, comme le remarque Pierre Pontier, Mérimée, à l'instar de ses contemporains, s'est inspiré du récit mythique et de la nouvelle, son genre littéraire de prédilection, qui se prête tout naturellement aux emprunts, aux références, voire à la formation d'un nouveau matériau, comme le montre le cas bien connu des métamorphoses du mythe de Vénus dans *La Vénus*

¹ BALMAS Enea, « Stendhal interprete del Rinascimento italiano », in *Stendhal europeo*, atti del Congresso internazionale Milano 19-21 maggio 1992, dir. Rosa Ghigo Bezzola, Fasano, Schena editore, 1996, p. 38.

² CROUZET Michel, *Stendhal et l'italianité...*, op. cit., p. 13.

³ FERNANDEZ Dominique, *Dictionnaire amoureux de Stendhal*, Paris, op. cit., p. 21.

⁴ CROUZET Michel, « Introduction », in Prosper Mérimée, *Nouvelles*, Paris, Imprimerie Nationale, t. I, 1987, pp 34-36.

⁵ TRAHARD Pierre, *Prosper Mérimée*, Paris, Librairie Ancienne Edouard Champion, 1928, p. 203.

⁶ CG, t. VIII, p. 364.

*d'Ille*¹ ou bien encore l'image que Sainte-Beuve a de Colomba comme d'une nouvelle Électre. Ce recours à la mythologie l'aide indubitablement dans sa recherche de la souche primordiale d'un peuple, en quête des traits les plus archaïques pour accomplir cette poursuite du divers qui caractérise le XIX^e siècle.

Mérimée est mu par l'intérêt vers un ailleurs étrange et les mystères qu'il peut cacher, trait typique de l'exotisme romantique. Cependant, Mérimée, contrevenant au pittoresque lyrique qui caractérise certains de ses collègues écrivains, préfère jouer avec les ombres de cet exotisme, qui chez lui deviennent plutôt menaçants. En fait, plutôt que de s'intéresser à l'Espagnol *sui generis*, il choisit le bandit ou le Bohémien et il en fait un culte, car, à son avis, ce sont les seuls « qui continuent au XIX^e siècle de sacrifier à leurs coutumes immuables sans subir l'influence de leur milieu »². Il commence à poser les bases de son mythe de la Bohémienne, bien avant d'avoir voyagé dans les contrées où pour la première fois il rencontrera ce peuple primitif. Il invente Clara Gazul, cette femme derrière le nom de laquelle il cache sa propre production théâtrale. Elle est ce que Clarisse Réquéna caractérise comme celle qui « synthétise le processus de dédoublement à son œuvre³ ». Ou encore, Mila la Bohémienne de la *Chronique du règne de Charles IX* n'est qu'une anticipation des talents diaboliques d'incantatrice et diseuse de bonne aventure de Carmen, celle qui est, enfin, la figure ultime et complète de ce mythe :

[...] cette figure de la femme fatale, construite par Mérimée contre les Espagnoles des romances, se hausse aux dimensions du mythe, jusqu'à devenir une image de l'hispanité absolue. Malgré lui et malgré ce qu'il voulait faire d'elle, avec le recul du temps, libre, apatride issue d'un peuple qui ne connaît pas de frontière, elle finit par incarner l'Espagne même, et finalement le souvenir des éblouissements successifs qui avaient marqués l'itinéraire du jeune Prosper Mérimée⁴.

Toutefois, avant d'écrire *Carmen*, il découvre l'Espagne⁵, il la parcourt et il n'en reste pas déçu, il sait qu'il y a de nombreux mystères à découvrir et qui dit mystère ne laisse-t-il pas entendre mythe ? L'Espagne de Mérimée, comme l'Italie de Stendhal, porte en soi la fascination pour l'altérité. Elle est un mélange d'Orient, car les Arabes et les Juifs qui l'ont dominée viennent de l'Orient, et de plus, au dire de Victor Hugo, elle est aussi demi-africaine. La fusion de ces

¹ Cf. PONTIER Pierre, « Mérimée et l'interprétation du mythe », In *Anabases*, 2007, 5, p. 59.

² *Ivi*.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ GOETZ Adrien, « Préface »..., *op. cit.*, pp. 10-11.

⁵ « [...] écrire sur un pays et le visiter ensuite en dépensant ses droits d'auteur », LEON Paul, *Mérimée et sont temps*, Paris, PUF, 1962, p. 332. De même fait il pour la Corse : il d'abord écrit *Mateo Falcone*, ensuite il visite la région et enfin il écrit *Colomba*.

cultures quasi inconnues donne naissance à la composition de nouveaux éléments qui caractérisent la population et vont s'inscrire dans une liste de stéréotypes sur le caractère d'un type d'individu que nous retrouvons dans toute son œuvre.

Ce qu'il y a de nouveau dans la nouvelle vision mythique de ce Midi de l'Europe, ce sont effectivement les personnages auxquels Stendhal et Mérimée donnent vie. Ils sont le produit final de toute la pensée que nous avons analysée jusqu'à présent. Les nouveaux héros, qui font revivre l'esprit du Sud, en particulier dans leurs récits brefs, ne sont au fond que des criminels. Alors pourquoi sont-ils des héros ? Parce que ce sont eux qui ont le courage de s'opposer à une société injuste et vide de sens et de se battre pour leur liberté, leur passion, leur bonheur et leur honneur. Don José, par exemple, semble devenir le nouveau « Robin des Bois Andalou » et dans les *Lettres d'Espagne*, nous lisons bien que :

[...] la profession de voleur n'est point regardée généralement comme déshonorante. Voler sur les grandes routes, aux yeux de bien de gens, *c'est faire de l'opposition*, c'est protester contre des lois tyranniques. Or, l'homme qui n'ayant qu'un fusil se sent assez de hardiesse pour jeter le défi à un gouvernement, c'est un héros que les hommes respectent et que les femmes admirent. Il est glorieux certes de pouvoir s'écrier comme dans la vieille romance : A todos los desafio/ Pues a nadie tengo miedo !¹

De même, Stendhal écrit-il dans son article *Les Brigands en Italie* :

[...] on les appelle bien *assassini, ladroni, banditi, fuoriusciti* ; mais ce serait une grande erreur de croire que ce genre d'industrie y soit frappé d'une réprobation aussi vive, aussi universelle qu'elle l'est partout ailleurs. Tout le monde redoute les brigands ; mais chose étrange ! chacun en particulier les plaint lorsqu'ils reçoivent le châtement de leurs crimes, enfin, on leur porte une sorte de respect [...]. Le peuple italien fait sa lecture habituelle de petits poèmes où sont rappelées les circonstances remarquables de la vie des bandits les plus renommés ; ce qu'il y a d'héroïque lui en plaît, et il finit par avoir pour eux une admiration qui tient beaucoup du sentiment que, dans l'antiquité, les Grecs avaient pour certains de leurs demi-dieux².

Il y a donc une forte idéalisation de la figure du bandit d'honneur : de l'insulaire qui vit dans le maquis après avoir accompli une *vendetta* ou avec l'objectif de l'accomplir pour racheter son honneur et celui de sa famille. À prouver que les bandits corses suivent un code d'honneur, c'est une sorte de Constitution qu'eux-mêmes se sont donnés sous l'impulsion du chef de bande

¹ « Tous je les défie/ Car je n'ai peur de rien ! (N.d.E.) », *LE*, p. 89.

² *Pdl*, pp. 254-255.

Théodore Poli, de laquelle Léonard de Saint-Germain dans son *Itinéraire descriptif et historique de la Corse* apporte en exemple deux articles :

Art. 4. La justice sera rendue par une cour martiale dont les membres seront élus au scrutin secret et à la pluralité des suffrages. Art. 6. Tout bandit convaincu de vol ou de tout autre crime contre les propriétés sera privé de porter les armes depuis huit jours jusqu'à un mois, et puis des arrêts forcés pendant un temps variable. En cas de récidive il sera rayé des contrôles¹.

Cette figure entre dans l'imaginaire national français et dans la littérature grâce à Prosper Mérimée, même si, bien évidemment, il ne s'agit pas d'une figure née de la plume de l'écrivain. Sa contribution détermine la construction d'un véritable mythe qui perdurera jusqu'au début du XX^e siècle². En fait, le bandit d'honneur devient à plein titre le symbole de cette terre sauvage qui clame toujours son indépendance, car « au-delà des raisons socio-historiques susceptibles d'expliquer ce phénomène, on peut noter dans la représentation littéraire de la Corse la permanence de forces irréductibles en la personne du rebelle ou du révolté³ ». Ce que les écrivains offrent aux lecteurs sur ces bandits, ce sont des traits aux contours délimités qui se répètent et qui baignent dans les aspects les plus sanglants de la vie de ces personnages. Dans cette nouvelle mode naissante :

La Corse fut alors perçue comme un univers romanesque [...] hanté par des personnages de Scott, Cooper, Byron, Stendhal, Balzac, Mérimée, Flaubert, Hugo, un univers d'ombres et lumières, de réalité et de fiction, suggérant à la fois le dithyrambe et le blâme – à défaut une satire partielle – l'idéalisation et le dénigrement, la passion et les passions⁴.

L'autre figure qui accompagne celle du bandit corse est celle du brigand italien. Cependant, il y a une nette différence entre les deux, comme M. de Montherot le précise dans ses *Promenades en Corse* :

Dans ce pays il y a une distinction à établir entre le terme de bandit et celui de brigand : les regarder comme synonymes serait offenser les Corses. Le *bandit* signifie l'*homme au ban*, recherché, poursuivi par les tribunaux et les gendarmes, ou *se gardant* contre ses ennemis : généralement, il ne volera, ne pillera, ne tuera que ses ennemis ; la misère, plutôt que la cupidité, le portera à attaquer

¹ SAINT-GERMAIN Léonard de, *Itinéraire descriptif et historique de la Corse*, Paris, Hachette, 1869, pp. 267-268.

² Cf. TATASCIORE Giulio, « Il banditismo d'onore in Corsica nell'immaginario di viaggio francese (1815-1915), in *Diacronie*, 2013, n°15, 3, p. 2-3.

³ JOEFFROY-FAGGIANELLI Pierrette, *L'image de la Corse dans la littérature...*, op. cit., p. 207.

⁴ SILVANI Paul, *Bandits corses de légende. Bellacoscia, Zampaglinu, Ajaccio, Albiana*, 1999, pp. 151-152.

des voyageurs ou à rançonner des propriétaires : il deviendra alors brigand. [...] le désintéressement bien connu des Corses les rend moins accessibles à la tentation que les paysans de la Lombardie et de Calabre¹.

Pourtant, ce genre d'individus rejoint le « mythe du héros » en en bouleversant un peu les traits les plus constants. En premier lieu, ce nouveau héros n'est pas un sauveur, comme la tradition l'exige, ses actions ne sont pas épiques et elles ne dissimulent pas une interprétation morale, ni religieuse ni sociale. Le héros reprend son statut d'homme, être simple sans force exceptionnelle ni surhumaine, mais une force qui est celle de son esprit bouillonnant d'énergie et passion. Il devient mythe parce qu'il est l'expression authentique de la nature humaine, et le symbole de toute une civilisation à travers lesquels les deux auteurs évoquent l'existence des archétypes propres au génie de son peuple. Ces personnages, même les plus violents, sont coupables d'être vertueux, c'est-à-dire « qu'ils ont de la vertu² », où le substantif « vertu » dérive étymologiquement du latin *virtus* qui signifie littéralement « virilité », à l'époque un attribut strictement masculin :

[...] c'est la qualité du *vir* latin, avant tout la vaillance « virile », l'énergie de faire les grandes choses que la société ne permet pas toujours, le courage de s'exposer à sa réprobation. En changeant le *i* pointu et tendu comme une lance, comme un sexe dressé, pour un *e* arrondi, amolli, le mot est passé aux mains des femmes. Toutes les femmes ne sont rondes et molles³.

L'autre particularité est que le nouveau héros mythique est très souvent une femme, mais non une femme quelconque : la femme méditerranéenne. Ces représentantes du sexe féminin « [...] en Italie, en Espagne, elles sont si supérieures aux hommes et je dirais même si supérieures aux femmes des autres pays⁴ ». Chez Stendhal et Mérimée nous retrouvons deux typologies de femmes différentes : la figure féminine stendhalienne est idéalisée par son amant, et l'amour qu'elle inspire est pur même s'il est impossible. La femme mériméenne, par contre, est sensuelle et exotique. Elle a du pouvoir sur les hommes qui la comparent même au diable. Mais dans les deux cas une forte passion les possède et les amène à un même épilogue : une fin inexorable. Elles ne peuvent pas échapper à leur destin, car il est inscrit dans leur nature

¹ MONTHEROT Monsieur de, *Promenades en Corse : anecdotes, rencontres, conversations*, Paris, Maison successeur d'Audin, Lyon, Giberton et Brun, 1840. À ce propos voir aussi VALÉRY A. C., *Voyages en Corse, à l'île d'Elbe, et en Sardaigne*, vol. 1, Paris, Bourgeois-Maze, 1837, p. 98.

² « Vertueux, -euse, adj. Étymol. et Hist. [...] 2. Ca 1225 *vertueus* “qui a de la vertu” », in *CNTRL*, URL : <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/vertueux>>

³ FERNANDEZ Dominique, « Virtù », in *Dictionnaire amoureux de Stendhal*, op. cit., pp. 770-771.

⁴ *DA*, p. 218.

méridionale. En définitive, nous retrouvons, distinctement, des liens avec l'idée conçue par Montesquieu : « Approchez des pays du midi vous croirez vous éloigner de la morale même ; des passions plus vives multiplieront les crimes ; chacun cherchera à prendre sur les autres tous les avantages qui peuvent favoriser ces mêmes passions¹ ». Stendhal et Mérimée créent des personnages qui sont le symbole de leurs convictions par rapport à l'étude du « cœur humain ». La femme, comme être sensible, se prête mieux à élucider les recoins les plus cachés de l'âme et elle est plus touchée par les mœurs et les conditions climatiques desquels elle provient. Les mœurs, étant le lieu où reposent les comportements, les habitudes d'une société, mais ces femmes se trouvent poussées à l'extrême limite de leur catégorie².

En définitive, il faut interpréter ce genre de mythe comme un système actif et productif de cultures et de sociétés que Stendhal et Mérimée ont voulu faire ressortir. Quelque part, ils répondent à l'appel romantique de rétablissement du mythe, après une longue désacralisation qui remonte à la Querelle des Anciens et des Modernes, surtout du côté des Modernes qui réfutaient l'emploi de la mythologie, et qui s'est poursuivi avec les philosophes du XVIII^e siècle, qui considéraient les mythes comme des superstitions, fruit de l'ignorance. Les Romantiques veulent refonder le rapport de l'homme avec le monde à travers ces récits fondateurs, et Stendhal et Mérimée de manière subversive, produisent des mythes de l'amour et de la mort qui s'inscrivent hors des images hiératiques de la civilisation moderne européenne, donc loin de la morale et des conventions sociales.

Pour la composition de leurs histoires et de leurs personnages, les deux écrivains adoptent une structure bien précise celle du récit bref. Leur production littéraire suit une tradition et une forme narrative consolidée, mais leur donne des effets poétiques, esthétiques et psychologiques particuliers. Notre sujet prévoit de mener une réflexion sur cette poétique littéraire : le récit bref et la nouvelle sont-ils les genres littéraires qui s'adaptent mieux, grâce à la rapidité de la narration, aux ellipses et aux raccourcis, à raconter cette essence primordiale du Midi ?

¹ MONTESQUIEU, *L'Esprit des lois*, op. cit., p.477.

² Nous étudierons cette figure plus en détail dans les parties suivantes de notre travail.

DEUXIEME PARTIE :

Le choix du récit bref

[...] sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés ; le récit commence avec l'histoire même de l'humanité ; il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit ; toutes les classes, tous les groupes humains ont leurs récits, et bien souvent ces récits sont goûtés en commun par des hommes de culture différente, voire opposée : le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature : international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie¹.

Les récits brefs ne doivent pas être considérés comme des versions pauvres du roman. Ils se développent en peu d'espace, de quelques lignes à quelques pages, mais ce sont des textes en soi complets. Le récit bref se rattache à une trame minimale, à un fait unique qui se construit autour d'épisodes circonscrits, le plus souvent il s'agit de moments clés, moments de crise qui s'opposent à la vision panoramique du roman. En tant que révélation instantanée, le récit bref restreint le temps pour conduire une fatalité jusqu'à un terme inéluctable. Le temps est restreint ainsi que l'espace. Le récit bref cherche les émotions et non pas les informations.

Stendhal et Mérimée font de leurs nouvelles ce que René Godenne affirme être le modèle du XIX^e siècle : « une œuvre grave, dramatique, qui atteint à un haut degré d'émotion ou de résonance humaine, une œuvre dont les personnages, tout en n'offrant pas assez de dimension pour devenir des créatures de roman, peuvent prendre, pendant un court moment, un relief aussi grand que des héros romanesques² ».

Le récit bref semble être le moyen parfait pour rendre le génie d'un peuple. En fait, la forme brève semble exprimer au mieux l'énergie de ces peuples méridionaux, leur sens de l'improvisation, la *sprezzatura* typique des Italiens, la spontanéité des Espagnols. Grâce à l'immédiateté de ce genre littéraire, Stendhal et Mérimée arrivent à saisir les gestes dans la vivacité de l'action. D'autant plus remarquable lorsqu'on oppose cette rapidité à la lenteur de réaction et de compréhension des personnages secondaires qui ne partagent pas le même esprit du personnage principal. Les exemples sont multiples : Sénéce, Miss Nevil, don José, tous les personnages de *La Vénus d'Ille*, parce que la Vénus, tout en n'étant pas un personnage réel appartient à une époque ancienne et donc sa primitivité contraste avec l'esprit plus évolué des habitants du Roussillon.

Il faut donc analyser la structure et la poétique des nouvelles de Stendhal et Mérimée avant de pouvoir affronter la question de la création de leurs personnages féminins. Nous allons, avant tout, remonter à l'origine de la nouvelle à partir de la tradition italienne avec Boccace et

¹ BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structural des récits », in *Communications. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966, vol.8, n°1, p. 1.

² GODENNE René, « La nouvelle française », *op. cit.*, p. 108.

Bandello, qui donne naissance à la tradition française des « histoires tragiques ». Dans un deuxième temps, nous étudierons les caractéristiques fondamentales de la nouvelle pour éclairer la poétique de la nouvelle chez Stendhal et chez Mérimée.

CHAPITRE 1

La tradition des histoires tragiques

Entre le XVI^e et le XVII^e siècles, se développe en France un nouveau modèle littéraire qui semble suivre les pas de l'*exemplum* du Moyen Âge, par sa brièveté et ses intentions moralisantes, mais qui est largement influencé par la tradition italienne de la nouvelle boccacienne. Il s'agit d'histoires sombres qui racontent les crimes les plus épouvantables et auxquels correspondent des punitions sévères, dans la plupart des cas sanglantes, avec pour but de donner une morale en accord avec la Contre-Réforme.

Le sujet est si ample que nous avons dû nous limiter à la sélection des éléments les plus pertinents pour notre recherche. Nous nous sommes appuyés sur les ouvrages de Thierry Pech, Sergio Poli et les thèses de doctorat de Vincent Combe, de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, *Histoires tragiques et « canards sanglants » : Genre et structure du récit bref épouvantable en France à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle* et de Nicolas Cremona, de l'Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, « *Pleines de chair et de sang* » : *poétique d'un « genre à succès », l'histoire tragique [1559-1644]*.

Tout d'abord, nous étudierons les origines des histoires tragiques en partant du *Décameron* de Boccace, pour analyser ensuite l'œuvre de Bandello et le rôle de la nouvelle italienne dans l'évolution de l'histoire tragique en France. Enfin, nous analyserons les caractéristiques spécifiques de ce genre littéraire et le rapport qu'il semble avoir avec la tragédie.

1.1 GENÈSE : LA TRADITION ITALIENNE

1.1.1 Boccace

Le vrai créateur de la nouvelle moderne, celui qui éleva de simples thèmes narratifs à une représentation pleine et animée des mœurs, de la société, des affections et des passions humaines, fut Boccace. Son *Décameron* se constitue de cent nouvelles réparties en dix journées, encadrées dans la merveilleuse description de la peste de Florence et dans l'évocation du groupe de conteurs (*brigata*). La structure fermée du récit, tout comme celle du recueil, est emblématique de ces nouvelles. La nouvelle boccacienne se constitue, en règle générale, d'une « *rubrica* » toujours présente : il s'agit d'une sorte de didascalie, une introduction à la nouvelle qui a pour but de guider le lecteur en présentant un résumé de l'intrigue, le personnage principal et sa classe sociale, les lieux et la durée des événements. Puis, il y a l'« *esordio* » qui n'est pas toujours présent et qui se réfère au cadre : sa fonction est de préciser le rôle du narrateur à

l'intérieur de la « *brigata* » et d'introduire les réactions que la nouvelle précédente a suscitées sur les autres. Un autre élément qui comme l'« *esordio* » peut manquer est le « *preambolo* » qui est la considération morale et sentencieuse de celui qui raconte l'histoire. Enfin, la partie toujours présente est celle du conte qui comprend la narration des faits et se conclut en sollicitant les narrateurs à poursuivre la réflexion sur le thème choisi pour la journée.

Les histoires racontées à travers les épisodes, de l'intonation sentimentale la plus variée – tragique, funeste, satirique, joyeuse, licencieuse –, aboutissent en une riche vision du caractère et du destin humain. Entre le caractère et le destin, il semble que Boccace reconnaisse certains rapports secrets dans lesquels sont enfermés la valeur et le danger de la vie.

Le livre est dédié à « *le vaghe donne* » c'est-à-dire aux femmes de son cercle : la préface annonce clairement l'importance de la femme, du thème de la compassion pour ceux qui sont affligés par les peines de l'amour, ce qui lie le *Décameron* avec l'œuvre qui la précède, *Fiammetta*. Boccace lance une sorte de défi à la morale de la société en permettant la cohabitation pendant dix jours de sept jeunes femmes avec trois jeunes hommes. Ce défi se traduit dans l'activité narrative qui met en scène les valeurs fondamentales aux yeux de l'auteur, c'est-à-dire la Fortune et le hasard, la Nature et l'amour, le génie humain et l'habileté avec la langue. Chaque jour, ces jeunes élisent un roi ou une reine qui doit choisir le sujet sur lequel il faut raconter les nouvelles de la journée : le thème central est celui érotique-amoureux, auquel s'ajoute celui de l'aventure et de la capacité de certains personnages de saisir les circonstances favorables de l'existence. Grâce à la « *beffa* », les narrateurs se moquent de certains types de personnages et même de la société ; d'autres fois, par contre, ils recourent au « *motto* » pour exalter l'intelligence de certains personnages.

La Fortune est considérée dans une optique laïque et immanente, elle est l'élément fondamental de la vie de l'homme qui doit être toujours prêt à réagir face aux imprévus du hasard. À côté de la Fortune, il y a la Nature, c'est-à-dire l'amour représenté comme pulsion naturelle et spontanée de l'homme et de la femme et contre laquelle il est inutile de tenter de s'opposer. L'amour boccacien n'a rien de luxurieux ou d'obscène, parce que pour l'auteur il s'agit d'une force qui élève et anoblit l'âme et qui stimule le génie en lui promettant le bonheur.

La création du *Décameron* reflète le monde de l'époque, où l'on s'intéresse à la condition de l'homme en tant qu'être jugé par ses actions, libéré du poids de la Providence : « Le monde de Boccace n'est plus régi par l'ordre chrétien et féodal et une providence au service de cet ordre, mais [par] le hasard (*Fortuna*) et les intérêts particuliers, les vertus et les

facultés spécifiques [...]»¹. Cette sorte de « libération » est bien visible dans le choix de l'auteur de présenter une société où la figure féminine domine, où « [l']affirmation de l'individu peut prendre la forme [...] d'une repartie audacieuse et spirituelle² », dans ce qui est, en fait, l'esprit de la Renaissance. Toutes les classes sociales prennent part à ce recueil d'histoires. « L'évolution des mentalités permet alors la recherche du bonheur individuel par l'amour et le droit à un épanouissement sentimental aussi bien que physique », c'est pourquoi la femme prend un intérêt majeur au sein des histoires racontées dans les nouvelles à partir du *Décameron*. Les nombreux adultères racontés représentent une réclamation contre les mariages forcés, « une revendication des femmes, à l'égard du poids de l'ordre social et patriarcal et à la situation réelle du “deuxième sexe”, en droit et en fait, au moment du mariage³ ».

Boccace est révolutionnaire aussi dans la manière d'écrire son chef-d'œuvre. Il puise dans la tradition orale et adapte ce qu'il trouve intéressant au genre narratif moins noble de la tradition littéraire ; ce choix est subversif et a fondé la prose narrative moderne⁴. En effet, il est le premier à tenter, en pleine conscience intellectuelle, de rédimmer la nouvelle de la condition de « sous-produit » littéraire, pour l'élever au niveau d'un grand art. Il libère également la tradition narrative médiévale de son caractère épisodique et hétérogène, et à se servir de la nouvelle comme instrument pour une nouvelle interprétation totale et unitaire de l'homme et du monde⁵. Boccace fait des histoires racontées « des motifs de divertissement, ce qui nuance l'aspect didactique strict de l'exemplarité [...]. L'une des grandes caractéristiques du recueil est son réalisme – certes émergent en 1350 – mais il est évident que la petite anecdote narrée dans la nouvelle et le cas qu'elle rapporte deviendront toujours plus complexes avec l'évolution historique du genre⁶ ». L'effet de réalité est dû à l'adoption de cette forme de récit bref provenant de la tradition orale. En fait, l'adaptation d'un genre narratif dont le statut expressif est profondément conditionné par l'oralité permet l'invention d'une écriture qui peut vraiment se présenter comme un pur et simple enregistrement de « performances » réelles⁷. La dégradation sociale représentée dans les nouvelles détermine un saut de qualité, une nouvelle force émotive et persuasive. Les héros se font hommes au même niveau des lecteurs et c'est

¹ HERMANN H. Wetzel, « Élément sociohistorique d'un genre littéraire : l'histoire de la nouvelle jusqu'à Cervantès », in *La nouvelle française à la Renaissance*, études réunies par L. Sozzi, Genève-Paris, Slatkne, 1981, pp. 46-47.

² SOUILLER Didier, *La nouvelle en Europe de Boccace à Sade*, Paris, Puf, 2004, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ Cf. BATTAGLIA RICCI Lucia, *Boccaccio*, Salerno Editrice, Roma, 2000, pp. 131-132.

⁵ Cf. RUSSO Vittorio, *Preliminari allo studio di Boccaccio*, Napoli, Liguori, 1993, pp. 34-35.

⁶ GRALL Catherine, « Rhétorique des fictions brèves : quid de la tradition exemplaire ? », in *Littérature et exemplarité*, dir. Alexandre Gefen, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2007, p. 263.

⁷ Cf. BATTAGLIA RICCI Lucia, *Boccaccio*, *op. cit.*, p. 139.

pour cette raison qu'ils peuvent parler un langage plus immédiat, plus riche de résonances pour n'importe quel homme¹. L'importance du personnage humain chez Boccace met en second plan tout ce qui est en rapport avec le milieu où les événements se déroulent. L'auteur décrit très sobrement les lieux dans lesquels il situe ses actions, surtout les milieux citadins : il serait très difficile de reconstruire une ville à partir de ses nouvelles. En effet, il est plus enclin à créer autour de ses personnages non tant le cadre matériel, mais plutôt l'atmosphère humaine dans laquelle ils vivent et agissent. Cet environnement, plus d'esprit que de chose, est parfois créé de manière suggestive à travers la lente et avisée juxtaposition d'éléments linguistiques. Il ne s'agit pas d'une reproduction par *mimesis* pour adapter des factices « couleurs locales », mais d'une prodigieuse invention d'auteur².

1.1.2 Bandello

Bandello a constitué une vraie nouveauté dans la tradition de la nouvelle et son modèle a été le plus imité. Ses nouvelles, qu'il a écrites tout au long de sa vie, il les a recueillies et organisées en quatre livres. Elles ne sont pas vraiment insérées dans une structure générale : leur assemblage ne suit pas un ordre ou un critère thématique bien défini, comme c'était le cas dans le *Décameron* de Boccace. Il s'agit, comme le dit l'auteur lui-même à ses « *candidi e umani lettori* », d'une « *mistura d'accidenti diversi*³ » :

[...] non avendo io servato ordine veruno, secondo che a le mani venute mi sono, le ho messe insieme, e fattone tre parti, per dividerle in tre libri, a ciò che elle, restino in volumi più piccioli che sarà possibile. Io, né invito né sforzo persona chi si sia a leggerle, ma ben prego tutti quelli a cui piacerà di leggerle, che con quell'animo degnino di leggerle, con il quale sono state da me scritte: affermo bene che per giovar altrui e dilettere le ho scritte. [...] E se bene io non ho stile, ché il confesso, mi sono assicurato a scriver esse novelle, dandomi a credere che l'istoria e cotesta sorte di novelle possa dilettere in qualunque lingua ella sia scritta.

Parte prima

[...] non essendo le mie novelle soggetto d'istoria continovata, ma una mistura d'accidenti diversi, diversamente e in diversi luoghi e tempi a diverse persone avvenuti e senza ordine veruno recitati.

Parte terza⁴

¹ Cf. BRANCA Vittore, Prefazione « Una chiave di lettura per il *Decameron* », in Giovanni Boccaccio, *Decameron*, v.1, Milano, Einaudi, 1992, p. XV.

² Cf. *Ibid.*, p. XIX.

³ « Lecteurs humains et candides » ; « mixture d'accidents divers ».

⁴ BANDELLO Matteo, *Novelle*, edizione *Tutte le opere di Matteo Bandello*, Milano, A. Mondadori editore, 1943. Traductions : « Je les ai réunies sans aucun ordre, comme elles me sont tombées sous la main, et j'en ai fait trois parties pour les répartir en trois volumes aussi petits qu'il m'en était possible de faire. Je n'invite ni n'oblige

Les sujets exposés par Bandello ne sont pas originaux. Étant un lecteur assidu et érudit, il prend son inspiration de tous les côtés, au hasard : de la chronique quotidienne, d'anciennes chroniques latines et vulgaires et d'auteurs contemporains italiens, français et espagnols. Cependant, il manie tous les éléments qu'il repère à sa façon, il raconte ces histoires en leur donnant un caractère spontané et riche en couleurs naturelles. Mises à part quelques exceptions, le thème récurrent est l'amour – non pas l'amour qui élève les âmes, mais l'amour incarné par un démon tentateur, qui réveille dans les sens les séductions les plus torturantes¹. Certaines de ces histoires tragiques soulignent la fatalité d'une passion amoureuse, comme celle des amants de Vérone², ou de la jalousie, mais surtout les conséquences tragiques de ces sentiments incontrôlables qui emportent les protagonistes. Parmi les quatre livres de nouvelles que Bandello publie, plusieurs récits représentent ce genre de désirs illicites, comme par exemple, la nouvelle qui narre de la passion amoureuse de la marquise d'Este pour son beau-fils (I, 44)³, celle qui a pour protagoniste une courtisane qui se donne la mort pour un mot de son amant (I, 50)⁴, ou celle à propos de la duchesse de Bourgogne qui n'arrive pas à accepter le refus de celui qu'elle aimait (IV, 5)⁵. Dans l'ensemble, les nouvelles de Bandello célèbrent un monde noble, rationnel et fidèle aux hiérarchies, dont l'ordre est menacé par la survenue de contrastes ou pulsions irrationnelles.

Plusieurs de ses « *istorie* » ne dérivent pas de faits réellement survenus, mais elles proviennent de sources littéraires. Dans tous les cas, son but est de créer chez ses lecteurs une illusion de vérité et il y arrive très facilement. Cela grâce au fait que Bandello a une indéniable ampleur de vue sur la vie de son propre temps, bien que son regard soit tourné davantage vers la société de cour que vers le monde bourgeois et populaire⁶.

personne à les lire, mais je prie tous ceux qui le jugeront bon, de les lire dans le même esprit que je les ai écrites. J'affirme, en effet, les avoir composées pour être utile et agréable aux autres. [...] bien que je n'aie point de style – j'en conviens –, j'ai été conforté à écrire ces nouvelles parce que je crois que l'histoire et cette sorte de récits peuvent charmer quelle que soit la langue dans laquelle ils sont écrits » Matteo Bandello, *Nouvelles*, éd. Adelin Charles Fiorato, Marie- José Leroy et Corinne Paul, Paris, L'Imprimerie Nationale, 2002, p. 93. « Mes nouvelles ne forment pas une histoire continue, mais sont une mixture d'accidents divers, diversement advenus, en divers lieux et époques, à diverses personnes, et racontées sans ordre aucun. », *Ibid.*, p. 443.

¹ Cf. PICCO Francesco, « Prefazione » di BANDELLO Matteo, *Novelle*, a cura di Sergio Musitelli, Tornino, Bietti, 1973, pp. 2-3.

² Il faut rappeler que c'est bien à partir de la version française que Boaistuau de la nouvelle II, 9 de Bandello que Shakespeare a tiré son histoire de *Roméo et Juliette*.

³ *Il marchese Niccolò terzo da este trovato il figliuolo con la matrigna in adulterio, a tutti dui in un medesimo giorno fa tagliar il capo in Ferrara.*

⁴ *Una donna cortegiana in Lione pensando compiacer a chi a sua posta la teneva s'ammazza molto sciocamente.*

⁵ *Lungo, fortunato e segreto amore di dui amanti, che in grande gioia vissero congiunti insieme per nodo marital. Scopertosi poi il caso loro, per malignità de la duchessa di Borgogna, amendui miseramente se ne morirono*

⁶ Cf. FERRERO Giuseppe Guido, « Introduzione » a BANDELLO Matteo, *Novelle*, Torino, Unione tipografico- editrice torinese, 1974, pp. 35-41.

Chaque nouvelle est précédée d'une épître dédicatoire, adressée à un personnage contemporain, dans laquelle Bandello déclare dans quelles circonstances il a entendu l'histoire qu'il racontera. L'auteur prétend être l'humble et fidèle transcritteur de ce qu'il a ouï. Parfois, les nouvelles et les lettres sont distinctes et séparées du conte, d'autres fois elles sont compénétrées tant elles se fondent avec l'histoire. L'aspect original ne réside pas dans la présence de l'épître, adoptée dès le *Novellino* de Masuccio Salernitano au XV^e siècle, mais dans l'usage insolite et multiforme qu'il fait des dédicaces. L'auteur a conscience du fait que la lettre exprime tout nouveau propos de représenter l'expérience, en accord avec la période historique tourmentée. Expérience que les choses de ce temps et le désordre du monde rendent centrifuge et insaisissable, difficilement cadrée dans une architecture prédéfinie et répertoriée dans un cadre fermé, suivant l'ascendant de Boccace. Les lettres dédicatoires sont aussi un rideau ouvert sur la poétique de Bandello et sur le jeu ambigu des rapports et des polémiques qui le lient à l'environnement littéraire du temps et aux modèles du passé. Dans l'espace de réflexion de la dédicace émerge, bien que de manière fragmentée, l'élaboration d'une espèce de théorie du conte, qui ne concerne pas seulement la nouvelle, mais qui inclut aussi le goût du raisonnement né au sein de la tradition boccacienne. Nous avons dit que la nouvelle de Bandello est moins structurée comparée à celle du *Décameron*, et l'auteur souligne cette différence. Dans ses histoires, Bandello substitue une structure « ouverte » à la structure « fermée » qu'utilisait Boccace, avec laquelle il crée un effet de vraisemblance historique, qui contribue à donner force et relief au ton de chronique du récit. En particulier, l'auteur fait remarquer le manque d'unité du recueil et le ton familier de Boccace – quoique ce dernier lui-même, comme nous l'avons expliqué, s'inspire de la tradition orale – il souligne aussi le manque d'éloquence dû à l'emploi d'une langue quotidienne, lombarde et antilittéraire. Les changements les plus significatifs concernent le cadre : à la « *brigata* » Bandello substitue une lettre dédicatoire pour chaque nouvelle, où il décrit la circonstance ou à l'occasion dans laquelle il a appris les faits, en énonçant la problématique morale. Ainsi, les événements racontés n'excluent pas le moment du dialogue et de la réflexion morale, mais ils sont de cette façon éclaircis : au-delà de la réelle authenticité des faits, des personnages et des lettres mis en doute par la critique, dans le texte de Bandello s'affirme le monde des événements dans toute sa puissance, évoqué par le *topos* de l'écriture comme mémoire de faits mémorables.

La nouvelle devient le lieu privilégié et protégé par lequel regarder le monde, et les circonstances exceptionnelles de quelques événements au-delà du quotidien ne sont plus indispensables pour justifier la narration des nouvelles. Certes, le point de vue appartient encore à la classe sociale élevée, en prévalence de matrice courtisane, cultivée et raffinée. Les milieux

sont ceux que Bandello fréquente assidûment : les cours, les palais, les demeures nobles de la campagne de l'Italie septentrionale. Chaque jour, chaque occasion se prête à l'écriture d'une nouvelle, parce que ce genre littéraire est devenu un élément de conversation habituelle parmi ceux qui font partie des sociétés courtoises.

1.2 L'HISTOIRE TRAGIQUE EN FRANCE

En France entre le XVI^e et le XVII^e siècles, la nouvelle, en tant que nouveau genre, a une propension pour le tragique. Ce genre de nouvelle ne s'occupe plus de l'homme et du développement de son être selon les principes humanistes, parce qu'une vision plus pessimiste domine la période à cause des guerres de religion et des restrictions de la Contre-Réforme.

À cette époque, les auteurs sont passionnés de récits brefs où le fait principal est la transgression d'une loi, humaine ou divine, provoquée par la force corrompue d'une passion, qui a comme conséquence une punition violente et impitoyable. Certes, ce n'est pas une nouveauté, parce que des histoires épouvantables, comme on les appelle souvent, se retrouvent non seulement chez Bandello, mais aussi dans le *Décameron* de Boccace. Considérons, par exemple, les récits de la quatrième journée de ce dernier, consacrés aux amours ayant eu une fin malheureuse. Ici Boccace aborde non seulement les thèmes de l'amour et de la passion, mais également celui des restrictions sociales transgressées, en particulier par les femmes. La transgression est punie, parfois atrocement et, par exemple, dans la quatrième nouvelle de cette journée on retrouve la légende du cœur mangé. Toutefois, c'est en France que l'histoire tragique devient un véritable genre littéraire.

1.2.1 La première génération

On retrouve la première brève parution de « l'histoire tragique » en France dans l'œuvre de Marguerite de Navarre avec l'histoire de Floride et Amadour, dixième nouvelle de son *Heptameron*. Toutefois, le genre entre officiellement en France avec l'adaptation de six nouvelles de Bandello par Pierre Boaistuau, publiées dans le recueil *Histoires tragiques extraites des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue Française*, en 1559. Le terme « histoire tragique » commence à se répandre et François de Belleforest l'utilise dans sa *Continuation des Histoires tragiques*, toujours en 1559, où il traduit douze autres nouvelles de Bandello, suivies par la publication d'autres sept tomes d'histoires tragiques. Ces deux

écrivains font partie de ce que l'on appelle la première génération, c'est-à-dire de ceux qui imitent l'œuvre de Bandello et introduisent en France ce nouveau genre déjà très bien connu en Italie.

Toutefois, Boaistuau ne crée pas ce nouveau genre à partir de la seule influence des nouvelles italiennes, il suit aussi le courant des fabliaux et des récits édifiants de la tradition française¹. La nouveauté dans ses récits est la propension au tragique, que tout le recueil présente sans aucune place pour le comique ou la mixture d'autres genres. Il exprime clairement ce désir d'unification dans l'avis au lecteur de sa réédition de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, sous le titre de *L'Histoire des amants fortunés* :

Lorsque cette œuvre me fut présentée pour lui servir d'éponge et la nettoyer d'une infinité de fautes manifestes, qui se trouvaient en une copie écrite de main, je fus seulement requis de retirer et mettre au net dix-huit ou vingt histoires des plus notables, réservant en une autre saison plus opportune, et avec plus de repos de parachever le reste. Toutefois, ainsi que les hommes sont curieux de nouvelles, je fus sollicité avec très insistantes requêtes de poursuivre ma pointe, ce que j'ai accordé plus par importunité que de mon gré : et a succédé mon entreprise de telle sorte, que pour me rendre du tout désobéissant, j'en ai encore ajusté quelques-unes, auxquelles depuis quelques autres en ont derechef ajusté aux précédentes. Quant à mon regard, je te puis assurer qu'il m'aurait été moins pénible de bâtir l'œuvre tout de neuf, que de l'avoir tronquée en plusieurs endroits, changée, innovée, ajustée, et supprimée en d'autres, ayant été quasi contraint lui donner nouvelle forme. Ce que j'ai fait partie pour la nécessité et décoration des histoires, partie pour servir au temps et à l'infélicité de notre siècle, où la plupart des choses humaines sont si ulcérées, qu'il ne se trouve œuvre si bien digérée, polie, et limée, de laquelle on ne fasse mauvaise interprétation, et qui ne soit calomnié par la malice de quelques délicats. Prends donc en gré lecteur notre labeur précipité, et ne sois point si curieux censeur des œuvres d'autrui, que premier tu ne reconnais les tiennes².

Boaistuau tente donc d'unifier ce recueil par la thématique de l'amour et il l'ouvre avec une première histoire définie dans le sous-titre « histoire tragique et fort notable³ », ce qui n'est pas le cas dans les histoires suivantes. Il semblerait que l'auteur veuille orienter le lecteur vers le chemin du tragique.

¹ À cet égard voir DUBUIS Roger, *Les cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age* Presses Universitaires de Grenoble, 1973, et LABERE Nelly, *Défricher le jeune plant. Etude de la nouvelle au Moyen-Age*, Paris, Honoré Champion, 2006.

² BOAISTUAU, *L'histoire des amans fortunés*, Paris, chez Gilles Gilles, 1558, pages non numérotées.

³ Titre complet : « En la première histoire est fait mention de l'incontinence d'une duchesse de Bourgogne, qui devint amoureuse d'un de ces gentilhommes, lequel pour la fidélité qu'il devait à son maître, ne voulut consentir à son deshonnête vouloir, et pour ce l'accusa envers le duc son époux, auquel il décela celle qu'il aimait, qui fut cause de la mort de la duchesse, de lui et de sa dame. Histoire tragique & fort notable. », *Ibid.*, « Table de toutes les histoires contenues en ce livre, laquelle contient aussi les sommaires des dites histoires ». Cette nouvelle nous la retrouvons aussi chez Bandello (IV,5).

Dans son premier recueil *Histoires tragiques*, où il reprend six nouvelles de Bandello, il choisit également des nouvelles dont l'amour est le thème principal et qui se terminent tragiquement, font exception les histoires qu'il place en ouverture et en clôture du recueil, qui, en revanche, ont une fin heureuse. Boaistuau ne veut pas écrire d'histoires facétieuses, mais il partage l'idée que la lecture doit être une forme de plaisir. Nous ne sommes pas encore en présence de l'idée que les histoires tragiques ont pour finalité principale l'éducation morale du lecteur. Même Belleforest garde quelques éléments des nouvelles comiques et triviales : nous retrouvons des histoires qui gardent des procédés des contes comiques. L'histoire XXXII, *Un écolier à Bologne pensant faire quelque enchantement, mourut de peur, estant dans un tombeau au cimetière*, est un récit qui se développe comme un conte comique : un écolier, Jean, amoureux d'une fille qui ne l'aime pas en retour, est dupé par un camarade qui lui propose de jeter un sort afin que sa belle tombe amoureuse de lui. Pour réaliser le sort il doit arracher les dents d'un mort. Tout se joue sur la ridiculisation du pauvre Jean par ses camarades, par sa bien-aimée et parfois par le narrateur, jusqu'à ce que la dernière plaisanterie tour de la part de ses camarades ne lui coûte la vie. D'autres fois, Belleforest construit ses histoires selon la structure distinctive des histoires tragiques, mais le dénouement en est comique, comme dans l'histoire XLIX. Un amour interdit et adultère mène à la mort des amants, mais au final, comme annoncé par le titre, l'un des deux échappe à la mort : *Pandolphe de Nero étant enterré vif avec son amoureuse défunte sortit de ce péril par un moyen qu'il ne pensait point*. La scène finale est non seulement heureuse mais aussi assez triviale, car le jeune homme est sauvé par un pilleur de tombes qui le déterre ; ici l'auteur joue sur la surprise et sur la terreur du voleur, qui est, en fait, traité comme un personnage populaire comique.

1.2.2 La deuxième génération

À partir de l'année 1580, une deuxième génération formalise le genre des histoires tragiques avec, parmi d'autres auteurs, Vérité Habanc et Bénigne Poissenot. En cette période, la tradition du comique n'est pas tout à fait abandonnée et elle est reprise par Vérité Habanc avec son recueil *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques* (1585), il semblerait être le seul à annoncer ouvertement la présence des deux genres. En effet, la deuxième¹ et la quatrième² histoires de ce recueil reprennent la thématique boccacienne de l'adultère et de la tromperie en

¹ *Ruse d'une dame de Laval à son mary pour jouir de son amy.*

² *Comme le capitaine Alin trouva son compagnon couché avec sa femme, et de la grande simplesse qu'il monstra en pardonnant sa femme.*

veine comique. Ce qui est intéressant à voir dans la deuxième nouvelle est le choix de l'auteur de prendre tous les codes des histoires tragiques de Belleforest et de les détourner. Cette dérision met en évidence la volonté de l'auteur de se détacher des idées de Belleforest. La nouvelle s'ouvre avec le dénigrement de la ville où l'action va se dérouler et des personnes nobles qui y vivent. L'héroïne est célébrée pour sa beauté, mais aussi pour sa vénalité, ce qui a pour conséquence un autre détournement des codes, car dans cette parodie de Habanc c'est la jeune fille qui tombe amoureuse du jeune homme. Le langage est trop familier, la dame répond rudement à la cour du jeune homme parce que ces mots n'étaient appropriés que pour être adressée aux catins, mais enfin, elle cède pour cinquante écus. Comme dans les nouvelles de Boccace, la fin de l'histoire est plutôt comique d'autant plus que Habanc n'a pas de scrupule à insérer des détails obscènes. Toutefois, même le conte comique sert à des fins morales, comme dans la septième histoire¹, où encore une fois Habanc détourne le tragique en comique et déjoue le lecteur qui se croit face à une histoire tragique, surtout pour la thématique sérieuse qu'elle traite : les guerres de religion. L'histoire commence avec un possible conflit entre un père et sa fille Antoinette qui semble avoir rencontré un jeune homme catholique, mais elle est protestante. Son père la fait donc revenir de France où il l'avait précédemment envoyée et il lui donne un précepteur protestant. Enfin, il s'avère que ce précepteur est le vrai séducteur et il s'enfuit avec Antoinette après avoir trompé le père. Ici revient une autre thématique boccacienne, celle du moine paillard, dans ce cas un pasteur protestant. Ici le comique sert la cause catholique :

Telle donc fut la fin de cette histoire qui advint à cause des ministres de notre temps, lesquels ont forgé une infinité de menteries à l'encontre de nos moines par le moyen de Satan leur maître. [...] Or je leur demanderais maintenant si nos moines n'ont pas de quoi faire bonne chère à leurs dépenses, étant armés de cette histoire, laquelle découvre leurs ravissements, comme bien qu'ils les fassent le plus souvent si secrets qu'ils ne viennent à notre notice ; toutefois celui-ci fut si public et divulgué qu'un chacun en est en ce pays abreuvé².

Après ce recueil de Vérité Habanc, le genre des histoires tragiques se purge à nouveau de la veine comique. Avec Bénigne Poissenot s'accroît l'importance de l'effet que les histoires tragiques doivent provoquer chez le lecteur, c'est-à-dire la contrainte et l'épouvante de la punition. Poissenot insiste sur les thèmes de la transgression des lois, de l'injustice et du

¹ *Subtile manière pour déchasser les tentations de la chair, inventée par un certain Ministre.*

² HABANC Vérité, *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques*, Genève, Droz, 1989, p. 295. Nous transcrivons en orthographe moderne.

comportement humain. Dans le prologue de ses *Nouvelles histoires tragiques* (1586), il explique l'importance de l'application des lois :

Car, quelle plus grande vigueur peuvent avoir les lois, et où s'étend leur puissance plus loin, qu'en contraignant, épouvantant et punissant, lorsque point elles ne descendent de la connaissance de quelque beau fait, et ne sont bâties sur plus solide fondement que sur la contrainte, épouvantement et punition ?¹

Toutefois, si les lois sont trop sévères, elles peuvent être la cause de la perte de l'homme parce qu'elles le poussent à la cruauté et à l'injustice. C'est pourquoi, il souligne l'importance de l'histoire étant plus apte à guider l'homme dans ses comportements humains. Selon Poissenot c'est un remède plus efficace par rapport à la répression que la sévérité des lois peut imposer :

[...] l'histoire ne contient seulement des exemples, elle a avec cela, des aiguillons, qui ne sont pas de peu de force, et qui peuvent convier, voire traîner malgré soi, les plus revêches cruels, et barbares, et qui se sont dépouillés de toute humanité, en une manière de vivre, toute autre, que celle, qu'ils gardaient auparavant. Ce que nulles lois des hommes, ni aucun décret et ordonnances de philosophes, ne pourraient jamais faire².

En effet, il soutient l'idée que nous ne pouvons pas considérer le droit et la justice au-dessus de l'histoire³.

Avec Poissenot, on retourne aussi à un récit bien structuré, qui suit toujours des règles discursives et narratologiques bien précises⁴. Cette prévisibilité des éléments narratifs semble contraster avec l'imprévisibilité des histoires racontées, parce qu'il s'agit bien d'« accidents et diverses fortunes d'un homme ». Le but de l'auteur est de rendre ses récits lisibles pour le lecteur, qui ne doit pas se sentir menacé par le procédé narratif, mais épouvanté par les sujets qu'on lui propose. Le thème principal de ses histoires tragiques est la Fortune qui influence le destin des protagonistes et cause leur malheur. En fait, au cours des six histoires composant le recueil, il est possible que la Fortune est conçue telle « [qu']une loi universelle selon laquelle le malheur doit nécessairement succéder au bonheur. [...] Ceux que favorise la fortune

¹ POISSENOT Bénigne, *Les Nouvelles Histoires tragiques*, Paris, G. Bichon, 1586, p. 25.

² *Ibid.*, pp. 24-25.

³ VALCIC-BULIC Tamara, « Crimes et châtements dans les histoires tragiques de Jacques Yver et Bénigne Poissenot », in *Juges et criminels dans la narration brève du XVIe siècle*, Volume d'études préparé au cours du séminaire tenu à Rouen les 25 et 26 février 2010 sous la direction de Jean-Claude Arnould. Publications numériques du CÉRÉDI, "Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054)", n° 4, 2010, p. 2.

⁴ ARNOULD Jean-Claude, « Introduction » à Bénigne Poissenot, *Nouvelles Histoires tragiques*, édition établie et annotée par Jean-Claude Arnould et Richard a. Carr, Genève, Droz, 1996, p. 15.

devraient donc se méfier, car sa défaveur est imminente et n'épargnera ni les grands (NHT II, III, VI) ni les humbles (NHT V)¹ ».

1.2.3 La troisième génération

Entre la deuxième et la troisième génération, il y a une pause dans la publication des histoires tragiques, ce qui a donné place à la naissance des « canards sanglants », histoires très brèves utilisées par l'Église catholique dans sa stratégie politico-communicationnelle en période de Contre-Réforme. En fait, l'Église profite du goût à la mode du récit bref et des histoires épouvantables. Un peu comme les histoires tragiques, les canards sanglants suivaient la même structure narrative pour créer une accoutumance au texte, où à la fin le coupable est toujours puni par la justice des hommes ou par la justice divine. Cependant, les canards sont des récits bien plus définis par rapport aux histoires tragiques :

Les « canards » [...] tiennent à la fois du journalisme, de la chronique judiciaire et de la fiction romanesque, mais n'appartiennent en propre à aucun d'eux. Ils constituent un genre particulier, aux contours assez nets, ou du moins aisément repérables. Chaque brochure contient la relation d'un événement véritable ou prétendu tel, survenu en un lieu, à une date et dans des circonstances que l'auteur – presque toujours anonyme – prend d'autant plus soin de préciser que l'histoire paraît plus invraisemblable².

Les canards sont avant tout des bulletins d'informations publiés occasionnellement et vendus par colportage ; ils peuvent être considérés comme les ancêtres des faits divers. Le plus souvent ces canards relatent des faits assez étranges et épouvantables, c'est pour cette raison qu'ils sont connus sous le nom de « canards sanglants ».

À la suite de ce succès, les auteurs d'histoires tragiques de la troisième génération utilisent les canards comme source d'inspiration pour leurs récits. C'est en particulier grâce à François de Rosset que nous pouvons assister à un renouvellement du genre, car l'auteur s'inspirant des canards sanglants³ en remanie les *topoi* :

¹ *Ibid.*, pp. 10-11.

² LEVER Maurice, « De l'information à la nouvelle : les "Canards" et les *Histoires tragiques* de Rosset », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, juillet-août 1979, p. 578.

³ Cf., FRAPPIER Louise, « Histoire tragique et tragédie : anatomie du pathétique dans les nouvelles de François de Rosset », in *Tangence*, 2011, n° 96, p. 16.

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 diable¹.

L'histoire *Des horribles excès commis par une religieuse à l'instigation du Diable* prend inspiration du canard sanglant publié à Rouen en 1605, intitulé *Discours merveilleux d'un démon amoureux*. Rosset garde le fait principal : une jeune demoiselle séduite par un démon brûle une abbaye et coupe la gorge à sa propre mère. L'héroïne de Rosset est une jeune fille, Mélisse, qui a été obligée à prendre le voile à l'âge de 14 ans, qui après trois ans d'enfermement finit par s'adonner à l'imagination de plaisirs solitaires. Cette défaillance donne à Satan la possibilité de lui apparaître ; Mélisse en est séduite et s'abandonne aux crimes les plus abominables suivant la volonté de cet amant démoniaque, jusqu'à mettre le feu à son couvent et à égorger sa mère. Ensuite, enfermée dans une prison, elle meurt dans des conditions inconnues et qui restent mystérieuses. Selon Rosset, cette histoire doit servir d'« exemple à ceux et à celles qui épousent un cloître avant que d'éprouver s'ils sont assez forts pour résister au Prince de ce monde, et pour surmonter les tentations de la chair² ».

Le début du XVII^e siècle est considéré comme l'âge d'or de l'histoire tragique, les écrivains de cette troisième génération ayant tendance à utiliser un ton légèrement plus pathétique. Toutefois, leurs récits sont plus sanglants et funestes, en particulier avec François de Rosset et Jean-Pierre Camus. Ce dernier dans son recueil *Les rencontres funestes* (1644) explique :

Quant aux avantages des Aventures Tragiques sur les comiques, ils sont évidents, en ce que les sujets sont toujours plus grands et plus sérieux : en ce que les passions de colère, de jalousie, de désespoir, de haine, d'amour, de crainte, de hardiesse, sont plus violentes, et engendrent de plus prodigieux effets que celles qui sont plus douces et plus joyeuses. Joint qu'en cette terre des mourants, terre de misères et de ténèbres, terre d'horreur et de désordre, terre d'épines, d'yvroye et de péché, les tristes accidents, les désastres lugubres et lamentables, et en un mot les succès tragiques et déplorables y

¹ VAUCHER-GRAVILI Anna de, « Retour sur les figures de séduction dans les "histoires tragiques" de François de Rosset », *Du labyrinthe à la toile / Dal labirinto alla rete*, in *Publifarum*, 2016, n°26, p. 3.

² ROSSET François de, *Histoires Tragiques de nostre temps*, Histoire XV, Lyon, B. Vigneu, 1701, p. 294.

sont bien plus fréquents et plus considérés que les joyeux et comiques et la secte d'Héraclite le Pleureur a beaucoup plus d'écoliers que celle de Démocrite le Rieur¹.

Même Rosset, « Au monde illusoire et fabuleux des “livres d'amour” où se réfugiaient idéalement les lecteurs de ce temps, [il] oppose un “théâtre du monde” dur et violent, bouleversé par la force instinctive de l'homme² ». En effet, « [c]'est grâce à la combinaison de *topoi* et d'images stéréotypées que Rosset écrit des histoires aux échos multiples, et crée les atmosphères qui ont contribué au succès de son œuvre³ ». Certains *topoi* sont quand même repris du roman sentimental où « [l]a violence se trouve, ainsi, inscrite dans la passion, et devient passion de la violence⁴ » que l'on retrouve dans les histoires IV, XI, XXI et XXII de son recueil *Histoires tragiques de nostre temps* (1614).

La manière dont Rosset construit sa nouvelle sert au lecteur à suivre un schéma bien précis, par lequel il se sent rassuré, suivant le principe de Poissenot et des canards sanglants. D'ordinaire, l'histoire s'ouvre avec une introduction générale sur l'abomination du siècle, normalement causée par une passion funeste :

Si jamais l'ennemi commun du genre humain a donné du scandale au monde. Si jamais il a fait paraître par les horribles impiétés, et par les abominables séductions la malice de sa nature, et la tyrannie qu'il exerce sur ceux qui en sont possédés, j'estime qu'il l'a fait en ce siècle où nous vivons, plus qu'en d'autres. Je sais que l'antiquité peut produire beaucoup d'exemples de sa rage et de son imposture, et si exécrables qu'ils font dresser les cheveux en les lisant : mais l'ignorance que les mortels avaient pour lors du vrai Dieu, et leur idolâtrie, servaient d'instrument à ses tromperies, de sorte que la merveille n'est pas si grande, comme de voir maintenant qu'en ce siècle il ait puissance par ses organes, de se jouer des deux plus augustes sacrements des chrétiens, de corrompre la chasteté des filles et des femmes, et de commettre mille autres abominables crimes : en ce siècle, dis-je, et en un pays où la fois de Jésus-Christ, qui a brisé par sa mort glorieuse la tête de ce serpent est plantée, où le nom du vrai Dieu est invoqué. L'horreur de cette histoire témoignera la vérité de mon dire⁵.

¹ CAMUS Jean-Pierre, *Les rencontres funestes ou fort unes in fortunées de nostre temps*, « Parole au lecteur », Paris, Gervais Alliot, 1644, page non numérotée.

² VAUCHER-GRAVILI Anna de, « Retour sur les figures de séduction dans les “histoires tragiques” de François de Rosset », *art. cit.*, p. 3.

³ POLI Sergio. « Violence et mythe dans l'histoire tragique : un exemple de François de Rosset », in *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, textes édités par Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier, dans revue *Études littéraires françaises*, p. 58.

⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵ ROSSET François de, *Histoires Tragiques de nostre temps*, Histoire II, *op. cit.*, p. 27.

Une exposition détaillée des faits suit cette introduction jusqu'au moment de la punition, où l'on assiste au supplice du condamné qui fait d'abord son discours de repentance et, ensuite, il exécuté publiquement. La punition achevée, c'est le moment pour le narrateur de donner au lecteur la morale de l'histoire, afin qu'il puisse en tirer profit. La nouvelle tragique ainsi structurée permet à l'auteur de faire voir et de convaincre.

Une caractéristique des histoires tragiques de Rosset est la présence de répétitions et d'accumulations qui modifient la structure originelle en la dilatant et en la brisant, « ce qui a pour effet de complexifier le développement de l'intrigue et d'en multiplier les significations¹ ». L'effet produit est d'intensifier la lutte constante qui oppose :

[...] l'individu à la société, la règle à la liberté : la répétition spasmodique de la même transgression ne renvoie-t-elle pas à la révolte désespérée de l'individu contre les obligations et les conventions imposées de l'extérieur ? Et l'accumulation des infractions les plus diverses ne signifie-t-elle pas qu'aucun domaine, aucune norme ne peut se considérer à l'abri des offenses ?²

En fait, les amplifications et le recours à l'hypotypose appuient la *demonstratio*. Dans l'œuvre de Rosset, la logique démonstrative s'appuie sur deux moments clés particulièrement développés : la scène tragique du meurtre et le supplice du coupable, « car il faut avouer que les accidents tragiques et lamentables sont d'excellentes leçons à l'instruction de la vie (Rosset, *Au lecteur*) »³.

Par ailleurs, il est étonnant de voir comment un homme tel que Jean-Pierre Camus a donné « naissance à l'une des plus abondantes productions romanesques du siècle⁴ », bien qu'il fût peu intéressé par la littérature en soi, si ce n'est en tant que moyen plus efficace pour atteindre les lecteurs, car il était avant tout un religieux. Sa verve narrative est dominée par son désir d'instruire le lecteur et il veut lui donner le plus d'exemples possibles à éviter. En ce qui concerne la production des histoires tragiques, il avoue :

[...] je marche après les pas de François de Belleforest et de François de Rosset qui ont, auparavant moi écrit des histoires tragiques avec un succès assez heureux. Mais si j'imité leur forme, je ne touche nullement à leur matière ; car je ne mets point les ciseaux sur des étoffes que d'autres ont

¹ POLI Sergio, *Histoire d'histoires : considérations sur l'histoire tragique du premier XVII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 179.

² *Ibid.*, p. 182.

³ SOUILLER Didier, *La nouvelle en Europe de Boccace à Sade, op. cit.*, p. 40. Nous allons approfondir ce sujet dans les paragraphes suivants.

⁴ POLI Sergio, *Histoire d'histoires...*, *op. cit.*, p. 231.

déjà taillées, les événements que je décris étant presque tous nouveaux et qui n'ont point encore été divulgués¹.

Ces principes sont présents dans la préface des *Événements singuliers* (1628) et de l'*Amphithéâtre sanglant* (1630). Par rapport à Rosset, chez Camus il y a « moins de pathos et d'indignation, [...] mais plus de souci d'intégrer l'ensemble dans une logique démonstrative et religieuse, qui est celle du sermon ». Il faut rappeler que Camus était évêque de Belley, c'est pourquoi « il met l'histoire tragique au service de sa mission apostolique et des batailles morales de la Contre-Réforme »². C'est pourquoi, ses histoires sont aussi qualifiées d'« histoires dévotes ».

Il transforme les éléments qui peuvent séduire le lecteur en montrant leur côté néfaste, car « les mauvais exemples incitent à la vertu en inspirant l'horreur du vice. L'intérêt du récit se concentre alors sur le jeu des passions et la psychologie des personnages³ ».

L'une des caractéristiques importantes à remarquer dans les histoires tragiques écrites par Camus est qu'elles sont plus brèves comparé à celles de tous les autres écrivains du genre. Elles sont « plus courtes, plus denses, plus sèches », car pour l'auteur « ce qui compte, c'est l'*exemplum* sans fioritures excessives ou complications psychologiques ; il sert de support, nécessaire et évident, mais sans exagération, à la leçon morale⁴ ». Jean-Pierre Camus va droit au but, il trouve inutiles tous les ajouts (citations, épîtres et d'épisodes secondaires) que les autres auteurs utilisent pour embellir leurs contes. Même les titres de ses nouvelles ne suivent pas la longue tradition des histoires tragiques, ils sont très concis et annoncent simplement le thème qui sera traité : *Les injustes parents*, *Le parricide malheureux*, *La trahison renversée*, *La princesse jalouse*, etc. Sergio Poli explique que cette sécheresse permet à l'auteur de rendre ses histoires plus vraies, actuelles et moralement plus efficaces. En effet, si chez les autres auteurs nous pouvons apprécier l'évolution des faits, par exemple en montrant les différentes étapes d'une conquête amoureuse, embellie par le dialogue des amants à travers lequel il est possible de voir la passion croître jusqu'à son apogée, Camus nous offre un cadre plus concis. Voyons à ce propos l'*incipit* de l'histoire, *La mère Marastre*, recueillie dans *Les rencontres funestes ou fortunes infortunes de notre temps* :

¹CAMUS Jean-Pierre, « L'auteur au lecteur » *L'Amphithéâtre sanglant où sont représentées plusieurs actions tragiques de notre temps*, Paris, chez Joseph Cottureau, 1630, pages non numérotées.

² VAUCHER GRAVILI Anne de. *Loi et transgression, les histoires tragiques au XVIIe siècle*, Lecce, Millela, 1982. p. 18.

³ BIET Christian, dir., *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle)*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2006, p. 41.

⁴ POLI Sergio, *Histoire d'histoires, op.cit.*, p. 234.

Proche des Pyrénées, en une contrée dont je tais le nom, une dame de qualité nommée Armille, veuve d'un seigneur de marque, tenait en sa maison un train de haut appareil. Elle avait un fils déjà grand revenu de l'Académie et de la Cour, qui n'ayant autre chose à faire qu'à passer son temps à la chasse parmi les compagnies, se laissa surprendre à cette maladie contagieuse qui naît de l'oisiveté : vous jugez bien que je parle de l'amour, cette cruelle passion ouvrière de tant de barbaries et de meurtres, et la seule occupation des fainéants.

Entre les demoiselles qui étaient à la suite et au service de sa mère, il y en avait une de famille assez noble, mais pauvre, dont la beauté n'était pas des communes, de forte que Ciriac fit au port même de sa propre maison, naufrage de sa liberté. La vue ordinaire, la fréquentation journalière, la facilité de l'entretien, la jeunesse, l'opportunité, les cajoleries toutes allumettes de ce feu qui s'allume bien plus aisément qu'il ne s'éteint, firent naître de réciproques affections entre ces deux cœurs, Leonide (c'est le nom de cette gentille fille) tenant à beaucoup d'honneur d'être aimée par le fils de sa maîtresse et le chef de la maison, et Ciriac ne dédaignant point de s'abaisser vers elle, estimait sa beauté par-dessus toutes les richesses qu'il eut pu espérer d'un autre parti¹.

Nous avons repris toute cette partie afin de montrer comment Jean-Pierre Camus s'acquitte de la description d'un amour naissant, ce qui en règle générale fait couler plus d'encre, car elle requiert la narration d'anecdotes et de dialogues entre les amants. Par ailleurs, dans ce passage, la description du *crescendo* amoureux se réduit à la simple énumération de toutes les « allumettes de ce feu » qu'est l'amour. Il abhorre tout type de galanteries, desquelles il se débarrasse en les éclipsant, parfois de manière assez dure : « [e]n somme pour ne gêter point le papier de la description de ces ordures [...] »². Ce style « rapide, incisif et souvent puissant » rend un effet de réalisme et l'auteur s'en sert pour expliquer, pour juger et décrire « en privilégiant les faits et en négligeant les discours, abolissant ainsi toute lourdeur³ ».

Au contraire de Rosset, qui parfois se laisse aller à l'indulgence envers certains de ses personnages, Camus est intransigeant : ce sont des coupables sans espoir. Il semble faire un « travail de démolition des personnages ; pour eux, il n'y a pas d'échappatoire, encore moins s'il s'agit de femmes, peintes souvent comme des bêtes dangereuses ou farouches⁴ ». D'ailleurs, Jean-Pierre Camus est impitoyable envers toute la société, car les pécheurs sont présents dans

¹ CAMUS Jean-Pierre, *Les rencontres funestes ou les fortunes infortunées de nostre temps*, Histoire XII, Paris, Gervais Alliot, 1644, pp. 75-76

² CAMUS Jean-Pierre, *L'Amphithéâtre sanglant où sont représentées plusieurs actions tragiques de nostre temps*, Histoire XI, Paris, chez Joseph Cottureau, 1630, p. 169.

³ POLI Sergio, *Histoire d'histoires*, op. cit., p. 245. Stendhal utilise également cette technique dans quelques nouvelles, comme dans *Trop de faveur tue*, où par exemple, il résume ainsi la naissance de l'amour de Félize : « Pour le dire en un mot, Félize avait pris de l'amour pour ce comte si grave » (*TFT*, p.707). Ou en parlant de la duchesse de Palliano il dit que Diana remarque finalement que « sa maîtresse » était « sur le point d'écouter la passion fatale qu'elle avait fait naître dans son cœur » (*DP*, p. 25).

⁴ POLI Sergio, *Histoire d'histoires*, op. cit., p. 245.

toutes les classes sociales. C'est pourquoi dans ses nouvelles défilent toutes sortes de personnages, du noble au paysan.

Si chez Rosset, la partie la plus développée est celle de la transgression, Camus se plaît à donner plus d'ampleur à la punition qui en effet devient le centre de gravité de son histoire, et il concentre la transgression en quelques lignes. Il y a une évolution dans le message de ses récits : « il n'y a plus ce dilemme qui agite le héros comme chez Poissenot, mais on rencontre plutôt un tragique macabre qui veut présenter des faits horribles¹ ».

1.3 UNE GRAMMAIRE DE LA CRUAUTÉ

Sergio Poli parle de « grammaire de la cruauté² » parce qu'il y a une certaine récurrence des structures, des motifs autres qu'une organisation symbolique et systémique des instruments de violence : « Y-a-t-il des épées ? il s'agit sûrement d'un différend entre nobles : emploie-t-on du poison ou des poignards ? il est question le plus souvent, de l'élimination d'un membre de la famille, ou d'un suicide. À l'inverse, l'arme à feu indique la trahison, la surprise³ ». Thierry Pech, dans son analyse, constate que la narration suit normalement une structure tripartite : une introduction générale, un récit et une conclusion en guise de morale⁴. Il s'agit d'une structure assez simple, une tripartition qui rythme les trois moments cruciaux de l'histoire : l'interdiction, la transgression et la punition. Le « centre de gravité du récit » est bien évidemment la transgression, « moment de crise qui décide du destin des personnages, les définissant par rapport à la société, à la morale, au jugement des lecteurs⁵ », qui comme nous l'avons déjà remarqué est la partie plus développée, surtout dans l'œuvre de Rosset.

Les histoires tragiques sont fondées sur la répétition. En fait, l'une des raisons de la constitution des histoires tragiques en tant que genre littéraire est due à la continuité des thèmes et des motifs pour une garantie de succès. Toutefois, chaque auteur apporte sa propre touche en insérant des thèmes nouveaux, cela tout en respectant les codes déjà bien connus par les lecteurs. En effet, la naissance du genre de l'histoire tragique n'est pas due à l'instauration de règles que les auteurs ont suivies, au contraire :

¹ BOGGIO QUALLIO Elena. « Structure de la nouvelle tragique de Jacques Yver à Jean-Pierre Camus », in *L'automne de la Renaissance*, XXII^e colloque international d'études humanistes à Tours, 2-13 juillet 1979, Paris, Vrin, 1981, pp. 209-217.

² POLI Sergio, « Violence et mythe dans l'histoire tragique... », *art. cit.*, p. 56.

³ *Ivi.*

⁴ Cf., Thierry Pech, *Contre le crime : droit et littérature sous la Contre-Réforme : les histoires tragiques, 1559-1644*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 43.

⁵ POLI Sergio, *Histoire d'histoire*, *op. cit.*, p. 179.

[...] la construction du genre est pragmatique et progressive, reposant sur la création de compétences, de reconnaissances chez le lecteur. Ce genre se constitue [...] par recouplement et reprises de manière interne comme un ensemble de structures, de thèmes, de motifs repris inlassablement, la satisfaction du lecteur devenant la première règle du genre¹.

Donc, les histoires tragiques se créent par stéréotype, procédé très commun à la Renaissance. La continuité est donnée aussi par le retour de certains personnages déjà présents dans la tradition bocaccienne et bandelienne ou dans les romans chevaleresques médiévaux, ce qui attire le lecteur qui a le plaisir de retrouver des situations familières à partir desquelles il peut prévoir le développement de l'intrigue. Les lieux communs se répètent en instaurant un répertoire qui s'enrichit avec l'évolution du genre, créant ainsi une topique du genre. Cela n'exclut pas le fait que chaque auteur fait évoluer les histoires tragiques par ses propres ajouts et adaptations. Belleforest, par exemple, tout en reprenant les thèmes de Boaistuau, en développe d'autres tels que la figure de la femme monstrueuse impudique barbare, celle de la mère infanticide et dénaturée, en introduisant ainsi le thème sanglant et l'horreur qui seront développés ensuite surtout par Rosset et Camus.

Le changement le plus évident est le passage du privé au public qui amplifie le cadre d'histoires à raconter. La sphère privée concernait tout ce qui était lié à l'amour, comme l'adultère, les amours funestes, la jalousie, etc. Or, grâce à l'ouverture vers des thèmes publics, concernant aussi la politique, les auteurs peuvent se référer de plus en plus à l'actualité et à la réalité quotidienne du lecteur. Belleforest introduit aussi des histoires prodigieuses, en incorporant des faits surnaturels et des histoires exotiques. Toutefois, c'est avec Rosset qu'il y aura une plus grande variété de thème, et avec sa tendance à l'horreur et au sanglant, on trouve davantage d'histoires qui racontent des crimes contre-nature, tels que les infanticides, les parricides, les incestes, etc. Les passions deviennent plus funestes et elles ne concernent plus seulement l'amour, mais aussi l'ambition et la colère. L'alternance entre histoires privées et histoires publiques offre aux lecteurs différentes expressions de violence pour la punition finale du coupable : à la sphère du privé appartiennent le suicide et la vengeance, et à celle du public les exécutions sur échafaud, par exemple. Ce qui est certain c'est que la violence est toujours présente et attendue. Les scènes de violence deviennent emblématiques des histoires tragiques ; d'une part elles servent aux auteurs à démontrer que le plaisir momentané que l'on éprouve à

¹ CREMONA Nicolas, *“Pleines de chair et de sang” : poétique d'un “genre à succès”, l'histoire tragique [1559-1644]*, Thèse, Littératures, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2009, p. 76.

commettre un acte criminel amène à la perte, d'autre part elles justifient le châtiment final, qui s'achève dans la plupart des cas par une mort violente.

Dans les histoires tragiques les auteurs font l'impasse sur le suspense : les titres sont si développés qu'ils ne laissent pas de place à l'imagination, et dès le départ nous savons que le coupable va être puni. Prenons l'exemple d'un titre de Bandello traduit par Pierre Boaistuau : *D'une gentil-femme piémontaise, qui surprise en adultère fut punie cruellement par son mari*. Grâce à la précision de ce titre on sait qui est la protagoniste ; l'abominable action qu'elle commet ; le fait que l'on va découvrir son crime et qu'elle va être punie « cruellement » par le mari. Tous les auteurs d'histoires tragiques recourent à ce genre de titre, sauf Jean-Pierre Camus.

Les histoires tragiques se construisent comme des miroirs négatifs des romans de l'époque : au cadre bucolique s'oppose un cadre domestique, à l'atemporalité s'oppose la contemporanéité, à la place de l'expression de l'amour chevaleresque il y a la représentation de la mort sanglante. Dans les romans les personnages principaux sont vertueux, dans les histoires tragiques ils représentent un vice. Les histoires tragiques refusent le développement narratif et préfèrent la concision de la nouvelle, et si le roman se sert de l'allégorie, l'histoire tragique emploie l'hypotypose.

1.3.1 Vérité et morale

Le terme de nouvelle, que Boccace a rendu célèbre et repris ensuite par Bandello, en France est remplacé par un terme un peu plus général : « histoire ». Il semblerait que Boaistuau ait choisi de se servir de ce terme pour démarquer ses récits de ceux de Bandello. En outre, le terme « histoire » annonce un récit qui n'est pas une simple fiction conçue pour entretenir le lecteur, mais un véhicule de vérité¹. À cette époque l'historiographie est en vogue et certains des auteurs d'histoires tragiques sont en premier lieu des historiens. De plus, des décennies de guerres civiles ont affecté les mœurs avec leurs barbaries et leurs violences. Il y a comme une nécessité, une urgence même de parler de la réalité et raconter ce qui trouble le quotidien. L'histoire était considérée comme « un miroir reflétant une condition humaine éternelle² », donc « [s]'inspirant

¹ « Voilà mes trois contes très véritables, que je trouve aussi plaisants et tragiques que ceux que nous forgeons à notre poste pour donner plaisir au commun ; et m'étonne que ceux qui s'adonnent à cela, ne s'avisent de choisir plutôt dix mille très-belles histoires qui se rencontrent dans les livres, ou ils auraient moins de peine et apporteraient plus de plaisir et de profit ». Montaigne, *Essais*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 838

² JOUANNA Arlette. *Histoire et dictionnaire des guerres de religions*, Paris, Robert, Laffont, 1998, p. 975.

de cette tradition didactique et morale, l'histoire tragique, à l'intrigue savamment perverse, offre [un] miroir où le lecteur doit voir quelques conséquences du péché¹ ».

François de Rosset exalte l'importance de l'Histoire dans son avertissement *Au lecteur des Histoires tragiques de nostre temps* :

Elle est [...] la parfaite Académie, où nous apprenons l'état du gouvernement politique, les volages révolutions des choses du monde et l'entière connaissance de nous-même. Car il faut avouer que les accidents tragiques et lamentables sont d'excellentes leçons à l'instruction de la vie. Ceux que la nature a fait naître avec la moindre inclination aux actions honorables peuvent difficilement voir ou lire les changements des grandes fortunes et n'apprendre qu'ils sont hommes, c'est-à-dire sujets aux disgrâces et aux malheurs. Ainsi la même loi qui leur défend de sortir des bornes de la raison, les oblige à s'instruire par l'exemple d'autrui. Ces histoires, Lecteur, sont advenues de notre temps, et ne doivent rien à celle de l'Antiquité en matière d'admiration. La France en a été le théâtre ; où l'amour et l'ambition, principaux acteurs de la scène ont représenté divers personnages [...]².

Ainsi, Rosset s'appuie, pour certaines de ses histoires, sur les faits judiciaires et sur les canards sanglants, c'est pourquoi « les noms de la plupart des personnes sont seulement déguisés en ce théâtre, afin de ne pas affliger tant les familles de ceux qui en ont donné le sujet [...] »³. Dans sa prétention à vouloir être historien, le choix de Rosset penche vers les histoires tragiques pour mettre en scène « un “théâtre du monde” dur et violent, dominé par la force instinctive de l'homme où toute transgression à un code préétabli, fondé sur le lien d'appartenance qui régit les rapports humains et structure la société, entraîne inéluctablement une punition exemplaire et une fin mortelle⁴ ». Ce qui se place à l'opposé du genre factice de la fiction pastorale ou de l'innocence et de l'amour idéal qui trompent l'homme. Rosset s'engage à respecter ce qu'il annonce dans le titre de son recueil, les histoires qu'il va traiter sont actuelles « de nostre temps », et il démontre cet engagement en commençant quasiment toutes les histoires plus au moins se servent de la même formule :

L'horreur de cette histoire témoignera la vérité de mon dire. Je l'ai écrite suivant la vérité des actes, et selon les mémoires que des témoins irréprochables en ont fait. Que ceux qui viendront après nous ne l'estiment point une fable, il n'y a pas encore deux ans, qu'un des plus grands, et des plus infâmes

¹ FAUSKEVÅG, Svein Eirik, « Violence et sexualité dans le roman baroque français chez François de Rosset et Jean-Pierre Camus », in *Orbis litterarum*, Oslo, 1979, 34, p. 11.

² Cité d'après VAUCHER-GRAVILI Anne de, « De la transgression et du tragique. Les *Histoires tragiques* de François de Rosset, in *Studi di letteratura francese*, 1992, n°18, p. 166.

³ ROSSET François de, *Les histoires tragiques...op. cit.*, « Préface », page non numérotée.

⁴ VAUCHER-GRAVILI Anne de, « De la transgression... », *art. cit.*, p. 168.

instruments que l'enfer ait jamais produits, fut publiquement exécuté en Provence, après avoir été atteint, et convaincu des exécrables abominations suivantes¹.

Le dérèglement causé par les idées humanistes et par le schisme de l'Église, se traduit en littérature par un besoin de retrouver le « droit chemin ». Les histoires tragiques deviennent le moyen de mettre en garde les hommes et de leur donner une leçon. Par conséquent, la nouvelle n'a plus seulement pour but de divertir avec des histoires vraies, mais aussi d'instruire et prêcher pour le respect des lois religieuses et politiques fortement liées à cette époque. Ceci crée une rupture avec les autres récits brefs, comme les contes, car pour rendre les faits plus véritables « l'action prévaut largement par rapport au discours. La vivacité crue des actes barbares tranche notamment avec l'ornementation du conte, ou du récit bref divertissant à cette époque² ». C'est pourquoi, pour que le lecteur puisse réellement croire aux histoires qu'il lit on insiste sur la véridicité des faits racontés.

Quasiment toutes les histoires tragiques annoncent l'intention de l'auteur d'apporter seulement des intrigues qui montrent des crimes et une cruauté afin d'édifier le lecteur. Jean-Pierre Camus dans sa lettre au lecteur :

[...] la fuite de ce qui est mauvais et la fuite de ce qui est bon : il n'y a pas de doute que l'exemple soit lu, soit représenté, a un grand ascendant de persuasion sur les esprits. Et c'est la raison principale qui fait que l'on punit en public et à la vue de tout le monde les criminels que l'on condamne au supplice, afin que leur punition serve de frein aux méchants et donne une sainte horreur des crimes qu'ils ont commis et qui ont attiré de tels châtimens sur leurs têtes. Et comme le monde est composé de plus de méchants que de bons, il est besoin de donner de la crainte et de la terreur à ceux-là par la vue des peines que les lois ordonnent et font souffrir à ceux qui s'écartent de leur devoir. C'est le but où visent les histoires funestes représentées en cet Amphithéâtre dont tu vas être le spectateur³.

Étant donné que les histoires racontées ressortent d'une période historique où la violence et le désordre semblent atteindre leur paroxysme, la production littéraire des histoires tragiques, surtout avec Rosset, s'engage dans la narration de la réalité contemporaine et n'a d'autre choix que d'utiliser à son tour des moyens extrêmes. Cette écriture paroxystique fascine le lecteur qui devrait être troublé par la représentation des pires maux que l'homme puisse commettre, avec comme punition les pires supplices. Il semblerait que les fins morales de ces histoires

¹ ROSSET François de, *Les histoires tragiques...op. cit.*, Histoire II, pp. 27-28.

² COMBE Vincent, *Histoires tragiques et « canards sanglants » : Genre et structure du récit bref épouvantable en France à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle*, Thèse, Littératures, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2011 p. 143.

³ CAMUS Jean-Pierre, *L'Amphithéâtre sanglant...*, *op. cit.*, pages non numérotées.

contrastent avec le plaisir de voir représentées toutes ces passions illicites et ces transgressions. Christian Biet nous fait réfléchir sur ce point « car le “cas” tragique, s’il stigmatise, sur le mode pathétique, le dérèglement du monde moral, le représente aussi comme capable de donner de la jouissance à son auteur et de l’“éblouissement” aux lecteurs qui en lisent le rapport¹ ». Toutefois, comme le dit Rosset dans sa préface aux *Histoires tragiques de nostre temps*, le but « n’est pas de publier les hommes afin de les rendre déshonorés par leurs défauts, mais bien plutôt de faire paraître les défauts, afin que les hommes les corrigent et que par ce moyen l’exercice de la vertu, les rende dignes d’honneur et louange² ».

Le souci de réalité des auteurs des histoires tragiques est souvent traduit par l’emploi de l’hypotypose qui aide à rendre réel le tableau sanglant que les auteurs veulent montrer à leurs lecteurs. Leur écriture doit montrer la réalité, mais ils l’accentuent en l’exagérant pour provoquer l’angoisse chez le lecteur à travers des événements tragiques extraordinaires. Dans les histoires tragiques les auteurs tendent donc à hyperboliser les comportements et les caractères des personnages pour mieux les condamner. Les héros sont vicieux et succombent à leur perversion par faiblesse, mais aussi parce que le vice semble inné en eux ; ils n’ont aucune chance de rédemption. C’est pourquoi on parle de « catamorphe » ou de transformation dégénérative : les éléments narratifs et stylistiques convergent dans une dynamique de chute, entraînant personnages et récit vers une fin tragique et punitive symbolisant le jugement de Dieu.

1.3.2 Dans la veine de la tragédie

La redécouverte de la *Poétique* d’Aristote et des ouvrages tragiques de l’antiquité, comme l’imitation des œuvres de Sénèque qui, en 1540, ont été traduites par Lazare de Baïf et réadaptées au quotidien comme miroir de la vie, inspire les auteurs des histoires tragiques qui empruntent assez souvent des sujets aux tragédies³ et grâce à la simple appellation de « ces récits épouvantables comme histoires tragiques » leur confère « une dignité de genre de laquelle [ils] étaient dépourvus⁴ ». Il y a une forte correspondance entre les deux genres : « Le sang de la tragédie coule [...] dans chaque phrase de l’histoire tragique⁵ ». Les effets émotionnels des histoires tragiques sont comparables, du point de vue de l’intensité, à ceux de la tragédie. Les

¹ BIET Christian, « Introduction », in *Théâtre de la cruauté ...*, *op. cit.*, p. IX.

² ROSSET François de, *Les Histoires tragiques de nostre temps*, *op. cit.*, « Préface ».

³ Un exemple parmi tant d’autres est *La Mère Médée* de Jean-Pierre Camus.

⁴ PECH Thierry, *Contre le crime...op. cit.*, p. 69.

⁵ COMBE Vincent, *Histoires tragiques et « canards sanglants »*, *op. cit.*, p. 104.

deux genres se rejoignent aussi dans leur vision pessimiste du monde : certains titres sont évocateurs de ce lien, comme les recueils de Jean-Pierre Camus, *L'Amphithéâtre sanglant*, *Les spectacles d'horreurs* (1630). L'influence de la tragédie sur l'histoire tragique se remarque à travers des expressions lexicales typiques de la tragédie, qui se servent d'un registre pathétique exprimant angoisse et fatalité : « Il semble que le soleil pâlit de peur à ce sanglant spectacle¹ » ; et encore « son visage était si affreux et égaré qu'une furie que l'on représente sur un théâtre est moins horrible² ». L'intensité des émotions rend le langage dramatique et traduit le trouble que le personnage est en train de vivre. L'emploi de la comparaison dans la deuxième phrase permet de refléter le sentiment, certainement de peur, à travers une perception même physique de l'épouvante.

Les personnages sont irrémédiablement liés à leur destinée tragique. Comme les héros tragiques, ils prennent conscience de la fin inévitable qui les attend : « Courage mon frère, dit alors Doralice, puisqu'il faut mourir, mourons patiemment. Il est temps que nous soyons punis de ce que nous méritons³ ».

Grâce à la tragédie « nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisées et des cadavres⁴ ». En réalité, la tragédie classique n'admettait pas la représentation de la mort sur scène : « *Ne pueros coram populo Medea trucidet*⁵ ». Cependant, la période à cheval sur les XVI^e et XVII^e siècle voit l'éclat des tragédies sanglantes et cruelles où la représentation de la souffrance est reine des pièces. En effet, « la mort n'est plus dans ce théâtre une substance secrète, un événement silencieux et invisible, mais un arrachement à la vie, une "mort théâtrale", c'est-à-dire pour les spectateurs d'alors une "mort vivante"⁶ ». Comme c'est le cas pour les histoires tragiques de cette période :

Il apparaît [...] légitime de se demander si le goût des sensations fortes ne l'a pas emporté sur le but moral affiché, tant la représentation de la mort prend dans certains ouvrages une importance disproportionnée par rapport à sa fonction, et tant le supplice devient souvent pur spectacle dans des jeux scéniques qui n'épargnent rien à la sensibilité du spectateur⁷.

¹ ROSSET François de, *Histoires tragiques de nostre temps*, op. cit., H. I p. 19.

² *Ibid.*, H. XXII, p. 480.

³ *Ibid.*, H. VIII, p. 125.

⁴ ARISTOTE, *Poétique*, IV, 1448, b10.

⁵ « Médée ne doit pas égorger ses enfants aux yeux du peuple ». HORACE, *Art poétique*, v. 185-186.

⁶ BIET Christian, « Introduction », in *Théâtre de la cruauté...*, op. cit., 2006, p. XXVII.

⁷ *Ivi.*

Représenter la mort à cette époque, suite à la redécouverte des principes aristotéliens, sert à réformer les mœurs, car « dans une perspective étroitement éthique ; la catharsis tragique aristotélienne, purgation des passions, relève plus d'une stratégie psychologique que d'un projet proprement moral¹ ».

Certaines scènes des histoires tragiques sont représentées comme de vraies scènes de théâtre, l'action théâtrale émeut plus que quelconque discours et elle reste gravée dans les esprits. Il « se profile ainsi entre dramaturgie et genre narratif en prose des rapports à la fois complexes et variés de transposition, de réécriture et de métamorphose² » ; les auteurs des histoires tragiques, en utilisant l'art poétique de la tragédie, arrivent à reproduire de vraies scènes de théâtre. En particulier, le supplice final se transforme en spectacle, il étonne, même si les lecteurs de l'époque sont accoutumés à participer à des exécutions. Les écrivains comme Rosset sont capables d'amener le lecteur dans la dimension spectaculaire de ce moment si intense :

Le condamné gravit les marches de l'estrade sachant qu'il va être pendant quelques minutes le protagoniste d'une pièce consacrée aux derniers instants de sa vie, il récite son monologue de prières ou de blasphèmes, la fin est inexorable, le bourreau accomplit la tragédie et le peuple-spectateur donne enfin son avis par des cris de joie ou de tristesse ou des applaudissements sur ce qui vient de se jouer devant leurs yeux³.

En lisant quelques scènes de supplice final, on remarque que dans la plupart est présente une foule qui joue le rôle de public face au protagoniste de la scène sur l'échafaud. L'auteur décrit les comportements des deux parties pour que le lecteur puisse participer à la scène en ayant une vue complète. Chez Rosset, dans la plupart des cas le condamné est d'une beauté qui ne semble pas avoir d'égal, une beauté pure qui contraste avec les péchés sordides commis :

Le premier qui parut sur cet infâme théâtre fut Doralice, avec tant de courage et de résolution, que tout le monde admirait sa constance. Tous les assistants ne pouvaient défendre à leurs yeux de pleurer cette beauté. Aussi était-elle telle qu'on en trouverait bien peu au monde, qui lui puisse être comparable. L'on eut dit quand elle monta sur l'échafaud, qu'elle allait jouer une feinte tragédie, et non pas une véritable⁴.

¹ CHARPENTIER Françoise, *Les débuts de la tragédie héroïque : Antoine de Montchrétien*, citation tirée de la thèse de Vincent Combe, *op.cit.*

² THOMAS-CAMPAGNE Hervé, « De l'histoire tragique à la dramaturgie : l'exemple de François de Belleforest », in *Revue d'histoire littéraire et de la France*, Paris, Puf, 2006/4, vol. 106, résumé de l'article.

³ COMBE Vincent, *Histoires tragiques et « canards sanglants »...*, *op. cit.*, p. 110.

⁴ ROSSET François de, *Des amours incestueuses d'un frère et d'une sœur, et de leur fin malheureuse et tragique*, in *Les histoires tragiques de notre temps*, *op. cit.*, H. V, pp. 125-126.

Avant leur exécution les condamnés élèvent la voix pour demander pardon des fautes commises et recommandent leurs âmes à Dieu, ainsi Doralice énonce avant d'être exécutée :

O Seigneur, qui êtes venu au monde pour le pécheur et non pour le juste, prenez pitié de cette pauvre pécheresse, et faites que la mort infâme de son corps qu'elle reçoit maintenant, soit l'honorable vie de son âme. Pardonnez encore, ô Dieu de miséricorde, à mon pauvre frère, qui implore votre merci. Nous avons péché, Seigneur, nous avons péché, mais ressouvenez-vous que nous sommes les ouvrages de vos mains. Pardonnez notre iniquité non pas comme aimant le vice, mais comme aimant les humains, en qui les vices sont attachés dès le ventre de leur mère¹.

Dans l'histoire VII² la tirade est un peu plus longue, le condamné se reproche tout le mal fait et invoque ensuite la miséricorde de Dieu avec le même procédé de discours que Doralice, mais à la fin il fait appel à l'assemblée qui assiste à son exécution :

Il est bien raison (dit-il tout haut) ô exécration main ! que tu reçoives cette punition. À la mienne volonté que tu l'eusses reçue avant que de commettre le crime, qui me rendra infâme éternellement. Achève bourreau et exerce, sur mon corps la cruauté que tu voudras. Tu ne peux faire tant souffrir de tourment que j'en mérite encore davantage. [...] Contemplez assistant, l'aventure infâme et malheureuse d'un cruel homicide de sa sœur. Ses péchés l'ont conduit en ce lieu pour y recevoir un cruel châtement, mais non pas si sévère qu'il égale sa cruauté. Poussé d'une folle passion, j'ai trempé mes mains dans le sang innocent, et privé même, ô exécration forfait, pour jamais de la vue de Dieu une créature, qui n'a jamais vu la lumière du soleil. O bon Dieu (poursuivit en s'agenouillant) qui avez promis d'exaucer le pécheur toutes et quantes fois qu'il gémirait à vous pour son péché, souvenez-vous de votre promesse. Jetez les yeux pitoyables sur un misérable pécheur, et pardonnez son péché non comme aimant le vice, mais comme aimant un homme, en qui le vice est naturellement attaché. Et vous, ô catholique assemblée (dit-il encore en tournant ses regards d'un côté et d'autre) si vous êtes touchés de la charité tant recommandable parmi les chrétiens secondez mes humbles prières, et veuillez par les vôtres implorer du Ciel, qu'il traite plus favorablement mon âme que mon corps n'est pas maintenant traité³.

¹ *Ibid.*, p.126. Toute cette scène rappelle l'exécution de Béatrix Cenci, dont la beauté a marqué les esprits du temps et des siècles à venir. Sa prière suit les mêmes procédés et enfin comme Doralice, elle ne veut pas être touchée par le bourreau : « Ayant achevé sa prière, elle se dégrafa elle-même sans vouloir permettre au bourreau de la toucher. Ayant ôté son rabat, elle se mit à genoux, et l'exécuteur lui banda les yeux, et comme elle recommandait son âme à Dieu, il sépara d'un coup la tête d'un si beau corps [...] », *ivi*.

² *De la cruauté d'un frère, exercée contre une sienne sœur, pour une folle passion d'amour.*

³ *Ibid.*, H. VII, pp. 155-156.

Le *pathos* de ce discours affecte en quelque sorte la foule qui « admirant la constance de ce jeune homme ne pouvait contenir les larmes, bien que sa cruauté fût détestée d'un chacun », toutefois à la fin de sa prière le jeune homme est soutenu par la foule, « [c]hacun priait pour lui¹ ».

Thierry Pech affirme que les histoires tragiques :

[...] cherchent souvent à montrer comment, dans la mise en scène de l'exécution, se retrouvent tous les ingrédients de la composition tragique. Ainsi, la plupart des supplices relatés dans les histoires tragiques sont infligés à des nobles pour des crimes très graves. [...] En outre, ces récits insistent sur le double statut du supplicié qui peut être à la fois objet de crainte et de pitié, désigné comme un monstre mais aussi comme un frère chrétien. Le modèle tragique aurait à charge de souligner l'inquiétante ambivalence de celui que « l'horreur du crime » semblait repousser en dehors des frontières de l'humanité et dont la souffrance modifie soudain la valeur : le condamné dans la douleur est à la fois autre que moi et autre moi-même².

Stendhal, pour l'exécution des femmes Cenci, suit le même schéma. La belle-mère en pleurant fait appel à Dieu et au public : « *O mon Dieu... Et vous, mes frères, priez pour mon âme*³ », ici l'auteur reprend l'italique utilisé par Rosset et seulement la partie de discours qui invoque la pitié de tout le monde. Béatrix, en revanche, s'adresse uniquement à Dieu. Elle ne sent pas le besoin d'émouvoir la foule, ce sont les hommes qui l'ont condamnée et seulement Dieu peut sauver son âme :

[...] elle se jeta à genoux devant le crucifix, et pria avec ferveur pour son âme. Ensuite elle parla haut et pendant longtemps au crucifix. « Seigneur, tu es retourné pour moi, et moi je te suivrai de bonne volonté, ne désespérant pas de ta miséricorde pour mon énorme péché, etc. » [elle reconnaît son péché et invoque la pitié de Dieu]. Elle récita ensuite plusieurs psaumes et oraisons toujours à la louange de Dieu. Quand enfin le bourreau parut devant elle avec une corde, elle dit : « Lie ce corps qui doit être châtié, et délie cette âme qui doit arriver à l'immortalité et à la gloire éternelle »⁴.

Comme nous l'avons vu dans les exemples choisis, il y a une théâtralisation de la punition avec la mise à mort sur scène, dans ces cas sur l'échafaud, le condamné énonçant un discours

¹ *Ivi.*

² PECH Thierry, « Le théâtre des supplices », *Littératures classiques*, 2000, n°40, pp. 319-320.

³ *LC*, p. 1149.

⁴ *Ibid.*, p. 1150.

pathétique, un mélange de prières, plaintes et lamentations devant un public qui en reste ému et troublé¹.

1.3.3 L'histoire tragique et l'œuvre stendhalienne et mériméenne

Les nouvelles de Stendhal et Mérimée suivent une voie parallèle à la production romantique, l'expérience de la *Revue de Paris* les associe et ils prennent le chemin des « récits tragiques [...] où la nouvelle *tragique* semble réaliser toutes les ambitions antérieures de son théâtre romantique, historique et tragique, et déjà établi dans le voisinage de la scène historique ou chronique dramatisée [...] »².

Révisons certains points-clés de la brève étude que nous venons d'achever sur l'évolution de la nouvelle et ses développements dans le tragique qui nous semblent être repris dans l'œuvre de nos deux auteurs.

Boccace a une vision précise de l'homme et de son destin et la nouvelle lui sert de moyen pour une interprétation de l'homme et du monde qui désormais s'éloigne de la vision médiévale et s'ouvre vers l'Humanisme. L'homme est vu comme l'auteur de sa propre histoire libéré du poids de la Providence et en cela Boccace inclut aussi la femme. Il revendique pour elle la possibilité de choisir, c'est pourquoi l'un des thèmes récurrents de ses nouvelles est l'injustice du mariage forcé. De plus, il défie la bienséance de l'époque en constituant une « *brigata* » mixte, où hommes et femmes cohabitent. Selon Boccace, l'homme doit répondre à la Nature, c'est-à-dire à ses pulsions spontanées. Stendhal et Mérimée, de même, se servent de la nouvelle pour exprimer leurs idées sur l'homme et son génie et, en particulier dans notre corpus c'est la femme qui est le représentant de ce génie lié à la Nature comme expression des pulsions primitives.

L'un des points qui rapproche Stendhal et Mérimée de Bandello est l'absence de style. L'auteur italien ne se préoccupe pas d'écrire de manière recherchée et élégante et, comme nous verrons dans les chapitres suivants, nos deux auteurs abhorrent et critiquent le style trop pompeux et emphatique. Bandello prend son inspiration de différentes sources qu'il remanie ensuite à sa façon en prétendant transcrire des histoires qu'il a entendues dans certaines occasions. Cette même technique est utilisée par Stendhal dans les *Chroniques italiennes*, mais nous verrons également comment Mérimée manipule ses sources d'inspiration.

¹ PECH Thierry, « Le théâtre des supplices », *Littératures classiques*, art. cit., p. 321.

² CROUZET Michel, « Stendhal et le récit tragique », art. cit., p. 123.

Bandello avance la thématique de la fatalité des passions, guidées par des désirs illicites et des sentiments incontrôlables qui ont des conséquences tragiques. Ce thème est réemployé dans les histoires tragiques de la tradition française où les passions effrénées et violentes dominent les êtres. Ainsi Rosset offre une vision du monde bouleversé par la force instinctive de l'homme. Celle-ci amène forcément à une fin tragique qui est vue, par les écrivains, comme une punition nécessaire pour éduquer le lecteur et l'inciter à ne pas tomber dans des désirs impies. Stendhal et Mérimée gardent ce dénouement tragique, mais ils ne le considèrent pas comme une punition à laquelle les pécheurs sont destinés pour avoir violé les lois de Dieux, mais plutôt comme une conséquence inévitable du destin dans un sens plus laïque, car nous connaissons très bien le scepticisme qu'ils ont envers la religion. En fait, selon l'analyse de Michel Crouzet ce genre de récit est tragique non dans le sens d'un « déploiement de la fatalité extérieure », mais « par l'immanquable catastrophe des folles entreprises de la passion humaine, par l'égaré aut destructeur et inexorablement puni des désirs, crimes, vengeances, sacrilèges, impiétés... ». Et « en termes romantiques » cela correspond à « l'énergie, encore que le XIX^e siècle en exaltant les forces noires de l'homme ait hésité sur leur sens ou absence de sens : [...] Le désir est-il voué à l'extermination du désirant ? C'est "la part de l'inhumain dans l'homme" qui fonde le tragique de ces histoires "trop chargées de chair et de sang", selon la belle formule de l'évêque de Camus »¹.

Par ailleurs, l'issue des nouvelles stendhaliennes et mériméennes ne peut qu'être tragique, toute la structure du texte conduit à cet échec final :

Rappelons que ce modèle de l'histoire tragique implique les caractéristiques suivantes : système séquentiel très cohérent, nombre très limité de personnages, action dense et rapide débouchant, grâce à une mise en relief narrative, sur un dénouement tragique et violent, une sorte de « catastrophe » (comme dans les vraies tragédies, les histoires d'amour se terminent par la mort des amants ou par l'échec tragique de leurs rapports sentimentaux), présentation de l'aventure comme un événement exceptionnel dont on n'avait jamais encore eu connaissance, assertion, en outre, qu'il s'agit d'une histoire contemporaine non inventée dont le narrateur implicite revendique souvent lui-même l'authenticité².

Certes, les histoires italiennes, à part *Vanina Vanini* qui est la plus actuelle, remontent à des siècles précédents, mais pour Stendhal sont des nouveaux sujets qu'il découvre sous la

¹ *Ivi.*

² BLUEHER Karl Alfred, « L'Amour tragique dans les premières nouvelles de Stendhal », in *Stendhal Club*, Paris, 15 juillet 1982, n°96, p. 375.

poussière et il juge opportun les exhumer et les faire finalement connaître au monde. Des histoires cachées, mais vraies, leurs sources sont vérifiables.

Des histoires tragiques du XVI^e siècle, Stendhal et Mérimée reprennent aussi certains aspects structuraux à commencer par le titre. Stendhal deux fois imite la tradition des longs titres qui annonce clairement le sujet du récit : *Suora Scolastica. Histoire qui émut toute Naples en 1740* et *Vanina Vanini ou particularités sur la dernière vente de carbonari découverte dans les États du pape* ; pour le reste comme son ami Mérimée, il opte pour la concision de Jean-Pierre Camus.

Autre élément, les préfaces qui précèdent la narration des événements. Un exemple parmi tant d'autres se trouve dans la préface de *L'Abbesse de Castro* : « 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'Italie¹ ». Ici le lecteur connaît déjà le dénouement, comme tout lecteur d'histoire tragique il sait déjà que l'épilogue n'est certainement pas joyeux, ce qu'il lui reste à découvrir ce sont la raison qui déclenche les événements et leur déroulement. Chez Mérimée, la mort semble hanter tout le récit, l'auteur n'a pas besoin d'annoncer la fin tragique, tout le texte nous y prépare.

À ce propos, l'étymologie du terme « tragédie » nous intéresse pour l'analyse du tragique dans les nouvelles. La *τραγῳδία* en ses premières acceptions signifiait « chant du bouc », plus précisément « chant religieux dont on accompagnait le sacrifice d'un bouc aux fêtes de Bacchus ; chant ou drame héroïque ; tragédie ; récit dramatique et pompeux ; événement tragique ; action de jouer la tragédie² ». Dès son origine le terme tragédie est donc lié à l'idée de sacrifice, comme quelque chose de nécessaire. Dans les trois nouvelles mériméennes de notre corpus, le sacrifice final de l'héroïne et des autres personnages s'associe à un chant ou à une parole parfois annonciatrice et libératrice. Les paroles prophétiques ne sont pas rares chez Mérimée. Par exemple, dans *Lokis* la vieille sorcière, que le comte Szémioth et le professeur Wittembach rencontrent dans la forêt, annonce : « J'ai tort, dit-elle ; c'est toi qui dois aller là-bas. Tu seras leur roi, non pas lui ; tu es grand, tu es fort, tu as griffes et dents [...] Non, ne va pas à Dowghielly, reprit la vieille. La petite colombe blanche n'est pas ton fait³ ». Ici la vieille prévient le comte à travers une sorte de prophétie née de la croyance superstitieuse de la légende de l'homme-ours. Dans *Colomba*, en revanche, les mots sont chargés d'une

¹ AC, p. 55. Ici Stendhal prétend reporter textuellement l'auteur du manuscrit florentin d'où il aurait tiré l'histoire de Hélène Campireali.

² « Tragédie », in *CNRTL*, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/tragédie>.

³ *Lokis*, pp. 1069-1070.

grande énergie alimentée par la douleur et la colère. Les chants funèbres prennent origine de la souffrance que la mort cause, mais ces chants sont aussi annonciateurs d'un nouveau sacrifice qui aura lieu irrémédiablement : « *L'épervier se réveillera ; il déploiera ses ailes, – il lavera son bec dans le sang !*¹ ». Colomba c'est une « pythonisse sur son trépied² ».

Carmen de son côté, comme une nouvelle Circé parle en donnant des prédictions qui s'avéreront vraies, mais au contraire de Colomba dans ses prédictions elle voit sa propre mort. C'est donc son sacrifice qu'elle voit dans les signes du destin³ : le prêtre devant sa porte et le lièvre entre les pattes du cheval. Toutefois, nous pouvons même dire que ce n'est pas don José qui la sacrifie, elle ne lui donne pas ce pouvoir, il sera le moyen pour son propre sacrifice au nom de la liberté.

Dans *La Vénus d'Ille*, M. de Peyrehorade met en scène un vrai sacrifice pour sa statue, son intention est de faire un sacrifice d'un animal comme au temps des païens, mais tout se réduit à une offrande de fleurs, car sa femme s'oppose fermement à ce blasphème. Malheureusement, ce « sacrifice » de « roses du Bengale » et « les vœux pour le couple qu'allait vivre sous son toit » est mal interprété par la Vénus. Après qu'Alphonse lui passe la bague au doigt et que M. de Peyrehorade, dans son discours aux mariés, compare la jeune catalane à la statue, Vénus se croit la femme d'Alphonse et réclame sa nuit de noces où aura lieu le vrai sacrifice humain aux dépenses du jeune homme.

Nous avons évoqué assez rapidement l'origine de la nouvelle en Italie et son évolution en France comme « histoires tragiques » et, grâce à cette étude, nous avons commencé à comprendre certains aspects de la production narrative brève stendhalienne et mériméenne. Le choix de raconter des histoires au dénouement tragique et celui de se servir de récits brefs sont strictement liés. Nous allons donc analyser ces aspects de la nouvelle qui nous donneront un cadre complet de la poétique du récit bref chez Stendhal et Mérimée.

¹ *Colomba*, p. 828.

² *Colomba*, p. 826.

³ En latin, le mot *fatum* est participe passé du verbe *fari* qui signifie « dire », donc « ce qui est dit », qui ne peut pas être changé.

CHAPITRE 2

Formes et particularités du récit court : les nouvelles de Stendhal et Mérimée

La nouvelle saisit un moment spécifique et certainement significatif, au contraire du roman où les événements se perdent dans la longueur du temps. L'histoire d'une nouvelle est un nœud temporel que l'auteur choisit parce qu'il représente un moment de crise duquel le lecteur n'est pas censé connaître les antécédents. Tout évolue en peu de temps, dans un espace bien déterminé pour se terminer en un final qui coupe ce nœud temporel comme un coup de ciseaux.

L'origine de la nouvelle telle que nous la connaissons aujourd'hui provient des fabliaux du Moyen Âge, petites histoires simples et amusantes aux anecdotes parfois truculentes et triviales. Leur « structure narrative [est] claire et nette, rapide dans son déroulement, resserré dans l'exposition¹ ». Après une période où l'influence de Boccace et Bandello prime sur celle des écrivains français, comme on l'a vu au chapitre précédent, à partir du XVII^e siècle et jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, ce sont les Espagnols, en particulier Cervantès et ses *Nouvelles exemplaires*, qui dominent le genre de la nouvelle. Il y a différents facteurs qui différencient les nouvelles de Cervantès de celle de la tradition italienne. Cervantès crée un équilibre entre le ton sérieux et comique, il ajoute une étude psychologique des personnages, il veut divertir et enseigner, il prête beaucoup d'attention au dialogue et il a une approche dramatique. L'action donc se développe plus par le dialogue que par la narration. C'est à travers le dialogue qu'on connaît les personnages, car les âmes se mettent à nu en parlant. Les personnages des *Nouvelles exemplaires*, comme le don Quichotte, fuient la réalité qui les entoure et qui les oblige à vivre selon des valeurs vides, pour aller à la recherche d'une réalité plus vraie, plus libre. Ils ne sont pas satisfaits de la période historique et sociale dans laquelle ils sont forcés de vivre. Ce sont des personnages exemplaires qui cherchent une nouvelle vision de l'existence, mais qui finalement sont obligés de faire marche arrière, exactement comme don Quichotte qui ne récupère sa raison que sur son lit de mort.

Au XIX^e siècle, la nouvelle est le fruit de tous ces siècles d'évolution où elle connaît un grand succès public, grâce à la publication dans les revues et les journaux. À cette époque la nouvelle :

[...] est surtout un récit qui s'inscrit dans un contexte réel, vrai [...] parfois amusant [...]. Un récit vrai sérieux surtout, fondé sur un sujet grave, dramatique, qui sort de l'ordinaire : histoires de guerre (*Servitude et Grandeur militaires*, 1835, de Vigny), de vengeance (*El Verdugo* de Balzac), de Vendetta (*Colomba* de Mérimée), de fous (chez Maupassant), d'êtres singuliers (*Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly) ... Un récit vrai sérieux enfin qui tire davantage parti des événements courants de la vie quotidienne [...] Du point de vue de la forme, la diversité caractérise également la nouvelle

¹ GODENNE René, *Étude sur la nouvelle de langue française*, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 21

au XIX^e siècle. Le plus souvent, elle se présente comme un récit court parce que l'auteur respecte les exigences de la brièveté, de la rapidité, de la concision, de l'unité anecdotique, du resserrement narratif et du paroxysme dramatique¹.

Toutefois, ce n'est pas si facile de cerner ce genre littéraire, qui semble dériver de plusieurs branches de la littérature narrative. Nous essayerons de donner une vision d'ensemble, mais surtout nous nous concentrerons sur les aspects de ce genre littéraire qui intéressent notre étude en focalisant l'attention sur la poétique stendhalienne et mériméenne.

2.1 LE RÉCIT BREF : UN GENRE PROTÉIFORME

2.1.1 La nouvelle

« En commençant ce chapitre, je dois dire avant toute chose que je n'ai pas encore trouvé de définition pour la nouvelle² ». C'est ainsi que Victor Chklovski débute son article « La construction de la nouvelle et du roman ». Définir la nouvelle reste encore un débat ouvert, mais « en général » nous pouvons affirmer, avec Chklovski, que « la nouvelle est une combinaison des constructions en boucle et en paliers, et de plus, compliquée par divers développements³ ». Qu'est-ce que cela signifie ? Que la nouvelle ? La nouvelle n'est pas un genre littéraire pur, mais il a en commun des caractéristiques avec d'autres genres narratifs brefs, comme le conte et la fable, et cela génère de l'ambiguïté.

Selon une étude étymologique et historique du terme de « conte » et celui de « nouvelle » de Gabriel Pérouse, le premier dérive du verbe « conter » qui depuis les origines de la langue française définit l'action de « narrer des événements (réels ou fictifs, peu importe) ». Le terme « nouvelle », cependant, ne devient courant qu'à partir de la fin du XV^e siècle et il dérive de la francisation du terme italien « *novella* ». Le premier à l'utiliser semble Philippe de Vigneulles, en 1505, qui emploie le mot « nouvelles » pour intituler sa collection. Toutefois, c'est Marguerite de Navarre, en 1545, qui officialise le terme et désigne les nouvelles comme des « contes » quelle que soit leur nature. À ce moment « nouvelle » et « conte » semblent se distinguer, car le « conte préexiste dans la tradition, et le conteur n'invente pas,

¹ *Ibid.*, pp. 24-25.

² CHKLOVSKI Victor, « La construction de la nouvelle et du roman », in *Théorie de la littérature*, édition Tzvetan Todorov, Paris, Édition du Seuil, 1965, p. 170.

³ *Ibid.*, p. 176.

mais il transmet, retransmet (« Je connais un conte... »), cette vocation à être répétée étant de l'essence même du conte [...] l'action de conter étant un acte social, visant à recréer les membres du groupe et éventuellement à les instruire ». Cependant, la nouvelle s'impose quand Boccace publie son *Décameron* ou *Livre des cent nouvelles*, qui apporte en France un nouveau mot, mais surtout un nouveau genre littéraire. Lorsque son usage commence à s'imposer, le terme désigne « des récits écrits, relevant de la littérature puisque leur modèle est un écrit », au contraire du conte qui relève de l'oralité. Il s'agit plus précisément de « récit d'événements proches dans le temps et dans l'espace et traitant de choses familières dans un esprit le plus souvent joyeux (voire grivois) [...] avec cette nouveauté décisive que le récit fait l'objet d'un travail d'écriture dont le *Décameron* demeure le modèle ». De plus, l'apparition de la nouvelle a lieu au moment où le nouvel art de l'imprimerie triomphe, ce qui engendre une floraison de recueils¹.

On distingue certains éléments qui font de la nouvelle un genre à part entière. Son univers romanesque est bien différent de celui du conte, plus proche de la réalité, par rapport à ce dernier qui appartient au domaine du fictif et de l'imaginaire :

Le conte traditionnel, « du temps où les bestes parloient », est (sauf parodie) chose grave : il est porteur de grandes leçons ancestrales, opposant les riches et les pauvres, la cruauté et la compassion, l'orgueil et l'humilité, donnant leçons aux jeunes et aux vieillards, aux femmes et aux enfants – et cette morale a ses garants mystérieux dans la volonté des dieux ou des fées. Cela étant, l'affabulation n'a nul besoin d'être vraisemblable, encore moins réaliste : toute citrouille peut devenir carrosse. Il en va tout autrement de la nouvelle. En son âge d'or de la Renaissance, elle prétend justement se distinguer des autres « conte » par son caractère de vérité. [...] La nouvelle se doit et promet d'être « véritable », tout à l'opposé du mensonge romanesque qui troublera l'esprit de Don Quichotte, mais aussi des contes fabuleux, qui sentent l'antique paganisme et ses sorcelleries. Mais, surtout, puisqu'elle se donne si souvent pour exemplaire, la nouvelle perdrait toute efficacité morale comme miroir des mœurs si elle n'était pas « vraie ». [...] La nouvelle est bien le récit d'un « cas » récemment advenu sous les yeux du narrateur, ou du moins attesté par un témoin [...] ².

Cette proximité avec la réalité rapproche la nouvelle du court roman, duquel se distingue pour un mineur développement de la psychologie des personnages, mais celle-ci n'est pas complètement absente comme dans le conte. Pourtant, il n'est pas toujours si évident de pouvoir

¹ Cf. PEROUSE Gabriel-André, « Nouvelle et conte en France, à la Renaissance », in *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. II, Actes du colloque de Louvain-la-Neuve mai 1997, sous la direction de Vincent Egel et Michel Guissard, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2001, pp. 40-43.

² *Ibid.*, p. 45.

faire une distinction nette entre une œuvre et une autre où parfois on relève les caractéristiques de l'un ou de l'autre genre. L'impossibilité de classer un récit dans une catégorie plutôt que dans une autre semble devenir particulièrement difficile au XIX^e siècle où les termes de conte et de nouvelle sont employés indifféremment. René Godenne à cet égard analyse le terme « conte » et il en déduit qu'« en raison de sa signification générale de récit conté, peut être appelé à exprimer l'idée de narration contenue dans toute nouvelle. Prenant son sens large et courant de récit de quelque aventure, de quelque anecdote, le terme devient, dans l'esprit des auteurs, un parfait équivalent de "nouvelle" ». D'autant plus que « [l]'équivalence entre "conte" et "nouvelle" s'instaurera [parce que] un grand nombre de nouvelles sont des textes *contés*, c'est-à-dire que les auteurs accordent une place importante à la parole d'un narrateur, conservant et restituant le ton de ce qui est parlé¹ ». Mérimée, par exemple, en parlant de *La Vénus d'Ille*, écrit dans une lettre à Eloi Johanneau : « L'idée de ce *conte* m'est venue en lisant une légende du moyen-âge rapporté par Freher...J'ai entrelardé mon plagiat de petites allusions à des plaisanteries intelligibles dans une coterie où je vivais lorsque cette *nouvelle* a été écrite² ». Nous avons ici l'exemple concret du fait que les deux termes sont employés sans une vraie distinction, par un auteur qui parle de la même œuvre dans un même contexte.

Chez Stendhal la notion est assez problématique. Lui-même, il ne donne pas une définition précise à ses récits brefs et emploie différents termes, comme « anecdote », « histoire », « chronique », « nouvelle », « conte ». Souvent, il est difficile de s'accorder sur l'appartenance ou non de certaines de ses œuvres au genre de la nouvelle : c'est le cas de *L'Abbesse de Castro*, considérée par certains un petit roman et par d'autres une nouvelle. En effet, il y a comme une « nébuleuse où se concurrencent où se chevauchent contes, récits, histoires, nouvelles, voire chroniques » qui « apparaît inassignable » et, suivant les affirmations de France Vernier au début du XIX^e siècle, la nouvelle serait « un laboratoire expérimental », un genre extra-littéraire ou mineur qui peut « s'affranchir de la pesante et sourcilleuse législation qui règle la littérature »³.

Cependant, comme nous l'avons anticipé, « le trait distinctif de la nouvelle serait de tenir de l'histoire et de donner une image réaliste des choses ». En fait, elle « a tendance à renvoyer à un référent "réaliste", par opposition au conte qui opère depuis l'intérieur du merveilleux »⁴. En cela, la nouvelle se rapproche du roman. En particulier, au XIX^e siècle, la

¹ GODENNE René, « La nouvelle française », *art cit.*, p. 109.

² CG, « Lettre à E. Johanneau, 11 novembre 1847 », t. V, p. 200.

³ VERNIER France, « Nouvelle, laboratoire expérimental ? L'impossible définition », *art. cit.*, p. 159.

⁴ BEAUDOIN Daniel, FAUREAU Francis, « La nouvelle ? Qu'est-ce que c'est ? », in XYZ. *La revue de la nouvelle*, 1990, n°22, pp. 79 et 81.

nouvelle est mise en comparaison avec le roman : la première est considérée comme un épisode « intensément significatif » et le deuxième, par contre, insiste sur la « diversité de ton ». Comme le dit Paul Bourget, « pour emprunter une comparaison à un autre art », la nouvelle « est un *solo*. Le roman est une symphonie¹ ».

2.1.2 Le fait divers

L'un des éléments primaires de la nature du fait divers est son exhaustivité, parce qu'il « contient en soi tout le savoir ». Nous n'avons pas besoin d'informations hors de celles qu'il nous donne. En fait « son contenu n'est pas étranger au monde : désastres, meurtres, enlèvements, agressions, accidents, vols, bizarreries, tout cela renvoie à l'homme, à son histoire, à son aliénation, à ses fantasmes, à ses rêves, à ses peurs [...] ». Une autre caractéristique est l'immédiateté : rien n'est implicite dans un fait divers, tout ce qu'il y a à savoir sur le sujet le lecteur le reçoit au premier abord. Les faits, les circonstances, les causes, les effets, les conséquences, « c'est en cela qu'il s'apparente à la nouvelle et au conte, et non plus au roman. C'est son immanence qui définit le fait divers ». Le dernier élément important est l'étonnement, celui-ci « implique toujours un trouble, puisque dans notre civilisation, tout *ailleurs* de la cause semble se situer plus ou moins déclarative en marge de la nature, ou du moins du *naturel* »².

Au XIX^e siècle, les écrivains trouvent dans les journaux et en particulier dans la rubrique des faits divers tous les éléments qui les inspirent à créer de nouvelles histoires. Cette rubrique « est un réservoir d'histoires, de scènes, de drames et de personnages – de types – qui inspirent des intrigues réalistes », mais en particulier les écrivains s'intéressent aux faits divers parce que « le récit de crime [...] est l'occasion [...] d'étudier de très près la nature humaine, ce qui mène au crime, de l'instinct au statut social, aux circonstances ou aux contingences. Parce qu'il est plus court, le fait divers semble fournir l'essence d'un drame vrai, qui, dans une optique réaliste, ne demande qu'à être développé et étudié »³.

Stendhal comme Mérimée puisent dans cette source pour écrire leurs propres histoires. L'exemple le plus évident est « L'affaire Berthet », apparue sur *La Gazette de tribunaux* et utilisée par Stendhal pour écrire son chef-d'œuvre *Le rouge et le noir*. En fait, Stendhal et

¹ BOURGET Paul, *Nouvelles pages de critiques et de doctrine*, Paris, Plon-Nourrit, t. I, 1922, p. 13.

² Voir BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, pp. 189-191.

³ GONON Laetitia, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 223.

Mérimée étaient toujours à la recherche de l'actualité, ils recouraient à elle et grâce à la mystification modelaient les faits pour créer des histoires à eux. *Mateo Falcone*, *Tamango*, *L'enlèvement de la redoute*, *La partie de trictrac* et *Le vase étrusque*, par exemple, sont à l'origine des faits divers que Mérimée réélabore pour en faire des études de la nature humaine. *Mateo Falcone* montre l'importance de l'honneur chez certains peuples ; *Tamango* porte un éclairage sur l'esclavage et la cruauté des hommes qui naît de l'intérêt ; *L'enlèvement de la redoute* donne une image déplorable de la guerre ; *Le vase étrusque* analyse une crise sentimentale et *La partie de trictrac* les remords.

En ce qui concerne la production stendhalienne, mis à part l'exemple de « L'affaire Berthet », il faut considérer que quasiment toutes les nouvelles « italiennes » sont tirées de faits divers car les manuscrits italiens ne sont que la transcription de faits judiciaires. Donc, notre auteur n'emprunte pas les récits de crimes seulement des journaux contemporains, mais il va aussi à la recherche de sources plus anciennes. Stendhal a un attrait particulier pour les histoires secrètes, les mémoires, les lettres, les documents de première main qui livrent les faits bruts : comme un sursaut instinctif qui donne à saisir la réalité d'un caractère¹. C'est parmi d'anciens parchemins que Stendhal retrouve des histoires semblables qui dévoilent le véritable aspect de « son Italie ». Ce sont des manuscrits qu'aujourd'hui nous définissons comme « italiens », ceux que Stendhal a découverts pendant son consulat en Italie et que Mérimée a revendus à la Bibliothèque Nationale. Une partie de ces manuscrits se constituent de faits judiciaires écrits par des religieux : en Italie était d'usage que les paroisses transcrivent dans leurs registres canoniques tous les faits concernant une mort, et les moines ou les prêtres en charge de cette tâche rapportaient avec minutie l'événement sans négliger les détails les plus scabreux.

« Savez-vous quelque gré à un homme qui lit de vieux papiers, de vieux bouquins, interroge tous les témoignages pour arriver à la connaissance d'un fait ?² » Mérimée se donnait vraiment beaucoup de peine pour établir la vérité, il était historien, archéologue et il étudiait les littératures classiques, il a étudié le grec, le latin, le russe, le romani pour ne pas avoir à faire avec des sources secondaires, à des traductions qui pouvaient gâter le sens original. Pour son *Histoire de Don Pèdre I^{er} roi de Castille*, il désespère de ne pas pouvoir avoir des documents compréhensibles pour en étudier la biographie : « Je travaille comme un enragé et je me crève les yeux à déchiffrer des écritures toutes nouvelles pour moi, et à lire du catalan qui m'embarrasse fort souvent³ ».

¹ Cf. BLUM Léon, *Stendhal et le Belysme*, Paris, Edition Albin Michel, 1947, p.74.

² CG, « Lettre à Mme de la Rochejacquelein, août 31 1859 », IX, p, 231.

³ CG, « Lettre à Mme de Montijo, 15 novembre 1846, t. IV, p. 559.

Du reste, Mérimée, étant historien, n'était jamais satisfait d'un seul récit de l'événement, d'une personne ou d'un endroit. Il devait prendre en considération tous les points de vue possibles avant de pouvoir établir dans son esprit une image satisfaisante de son sujet. Chaque détail pertinent devait être découvert, étudié de près, poussé et retourné dans tous les sens avant qu'il puisse entourer les faits centraux de son sujet. Donc, le premier but de Mérimée chercheur était celui d'acquérir une vue à 360° de son sujet, une vue à laquelle on parvient seulement à travers l'assimilation de tous les détails importants. Avec cette vision complète, le chercheur pouvait s'engager dans la rédaction et travailler dans le sens opposé pour présenter sa vision au lecteur.

Stendhal et Mérimée savent que les faits divers cachent un prétexte pour raconter l'histoire d'un pays. Ce sont les substituts fragmentaires de l'Histoire, parfois difficile à comprendre dans son intégralité. Il s'agit d'histoires anecdotiques, et en particulier les « anecdotes piquantes¹ » qui peignent mieux les mœurs d'un pays, parce qu'elles sont vraies². Le récit d'un crime a du succès parce que les lecteurs sont avides d'émotions fortes consommables en peu d'instant. Souvent, les deux auteurs soulignent l'authenticité de leur histoire dès le début : « Un procès-verbal en bonne forme, revêtu des signatures de quatre témoins dignes de foi, voilà ce qui garantit l'authenticité du fait que je vais raconter³ », annonce Mérimée au deuxième paragraphe de sa nouvelle *Vision de Charles XI*. Stendhal, dans ses nouvelles italiennes, nous rappelle sans cesse que ce qu'il s'apprête à raconter provient d'un ou plusieurs manuscrits, même lorsque ce n'est pas tout à fait vrai. Donc, « qu'il s'agisse d'un manuscrit ou d'un témoignage vivant, l'auteur prend toujours appui sur une donnée réelle, afin de donner un caractère d'authenticité à son récit, mais ensuite libre à lui d'orienter sa nouvelle dans la direction qu'il souhaite⁴ ». Stendhal et Mérimée de ce fait se veulent historiens, non pas de l'Histoire, mais de l'histoire en anecdote qui permet de connaître la nature de l'homme. Ainsi, se tourner vers l'histoire devient fondamental : « Pour me faire quelque idée de cette *passion italienne*, dont nos romanciers parlent avec tant d'assurances, j'ai été obligé d'interroger l'histoire⁵ », dit Stendhal dans *La Duchesse de Palliano*.

Stendhal et Mérimée sont très avides d'écrits historiques, mais ils aiment aussi observer aussi très attentivement ce qui les entoure pendant leurs voyages : « En pays étranger, on est obligé de tout voir et l'on craint toujours qu'un moment de paresse ou de dégoût ne vous

¹ VA, p. 993.

² « Toutes les anecdotes contenues dans ces volumes sont vraies, ou du moins l'auteur les croit telles », PdR, p.6.

³ *Vision de Charles XI*, p. 465.

⁴ AUGRY-MERLINO Muriel, *Le cosmopolitisme dans les textes courts de Stendhal et Mérimée*, op. cit., p. 95.

⁵ DP, p. 14.

fasse perdre un trait de mœurs curieux¹ ». Ils prêtent beaucoup d'attention aux histoires intéressantes qu'ils entendent raconter lors de leurs voyages, ils sont gourmands de ces « faits divers », de ces anecdotes narrées oralement juste pour le plaisir d'entretenir et rendre curieux les interlocuteurs. Pour *Colomba*, Mérimée était déjà bien informé sur la Corse et sur l'histoire de Colomba Bartoli, qu'il avait lu dans le premier tome de *Voyages en Corse, à l'île d'Elbe et en Sardaigne* (1837) de Valéry, avant même son voyage comme inspecteur. Toutefois, ce n'est qu'en faisant la connaissance directe de cette héroïne et de sa fille et en écoutant leur histoire qu'il en reste charmé et son imagination d'écrivain en est sollicitée. Puis, n'oublions pas que la plupart des anecdotes rapportées par Stendhal dans ses récits de voyage proviennent de faits divers racontés au cours de conversations :

Paul est arrivé hier ; il nous avait quitté pour une course du côté de Venise. Il y a six mois qu'un matin la police trouva un cadavre dans la rue d'une ville que j'appellerai Ravenne, car en ce lieu on a du cœur et de l'esprit, et il faut de tout cela pour l'histoire que Paul vient de nous dire².

Ainsi, même dans ses œuvres littéraires Stendhal montre l'intérêt que peut susciter une histoire ouïe par hasard de la bouche de quelqu'un peut susciter. C'est le cas de *Suora Scolastica* où la deuxième préface retrouvée dans les manuscrits s'ouvre avec cette déclaration de l'auteur :

À Naples, où je me trouvais en 1824, j'entendis parler dans le monde de l'histoire de Suora Scolastica et du chanoine Cybo. Curieux comme je l'étais, on peut penser si je fis des questions. Mais personne ne voulut me répondre un peu clairement, on avait peur de se compromettre³.

Les témoignages oraux sont donc fondamentaux pour donner au récit une aura de véracité, parce qu'ils sont expérience directe et source de mémoire.

2.1.3 La chronique

La chronique est une sorte de reportage narratif, un genre qui analyse les phénomènes sociaux à travers un style fortement littéraire. Elle touche émotivement le lecteur et permet de raconter plus de détails. À sa naissance ce genre littéraire était plutôt sec, une simple énumération de faits, une narration peu élaborée d'événements année après année, dont on retrouve les

¹ *Lettres d'Espagne*, II, p. 567.

² *PdR*, p. 379.

³ *SS*, pp. 1139-1140.

premières traces dans les annales grecques et latines. Ensuite, la chronique se rapproche de la littérature de voyage, surtout à partir de la découverte de l'Amérique, avec celles qui seront les chroniques des *conquistadores*, qui donnent vie à une copieuse production de texte, lettres, journaux, qui racontent les époques à partir de 1492 jusqu'au XIX^e siècle. Il s'agit d'une « littérature de vérité », en fait, les chroniques en plus d'être vraies doivent démontrer de l'être.

En évoluant, la chronique s'enrichit de figures rhétoriques, comme l'hyperbole ou la comparaison, pour réussir à décrire des réalités nouvelles et inconnues, mais en même temps elle doit répondre à sa finalité première, c'est-à-dire, documenter et utiliser un style plus concret et dynamique. Les chroniques sont donc un véhicule d'informations, mais également des textes littéraires qui répondent aux exigences d'un genre doté d'une physionomie précise et avec un haut niveau de standardisation. La chronique a ses propres objectifs et ses propres destinataires ; elle sélectionne ce qu'elle narre par rapport à ses propres buts, elle est, avant qu'une description, une interprétation des événements. Le chroniqueur est un intermédiaire, que comme un demiurge confectionne et réélabore les faits, mais l'ambiguïté des textes narratifs, lui confère, paradoxalement, une plus grande richesse. Moins fiables comme sources historiques, au sens strict du terme, les chroniques présentent, cependant, une multiple variété d'approches¹. En tant que genre littéraire, la chronique est un « [r]écit mettant en scène des personnages réels ou fictifs, tout en évoquant des faits sociaux et historiques, et en respectant l'ordre de leur déroulement² ».

Au XVIII^e siècle, la chronique est dévalorisée. Selon Diderot, ce genre littéraire mérite peu d'intérêt par rapport à la vraie histoire, parce que la chronique n'est pas instructive et s'attache seulement au côté événementiel³. C'est seulement au XIX^e siècle qu'elle prend son sens actuel, le chroniqueur transcrit non seulement les faits, mais en même temps les mœurs. En observant l'évolution de ce genre au XIX^e siècle on remarque qu'au début n'est qu'« un répertoire des principaux événements intervenus depuis le dernier numéro d'un journal ou d'une revue ». Ensuite, et plus précisément pendant la monarchie de Juillet la poétique de la chronique subit un changement : « certains chroniqueurs audacieux entreprennent de casser la mécanique purement énumérative et référentielle [...] avec des techniques variées. [...] Il s'agit

¹Cf. CHIESA Paolo, « Premessa », in *Le cronache medievali di Milano*, Milano, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 2001, pp. VI.

² « Chroniques », in *CNRTL*, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/chroniques>.

³ Voir DIDEROT Denis, « Chronique », in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné...*, *op. cit.*, t. III, p. 388.

assez systématiquement d'abandonner la logique référentielle, chronologique » et « la fiction notamment devient une tentation constante pour le chroniqueur¹ ».

Ce qui rapproche les œuvres de Stendhal et Mérimée de la chronique est avant tout le travail préalable qu'ils font pour écrire leurs histoires. Pour écrire une chronique il faut avant tout se documenter afin de bien maîtriser le sujet et sélectionner les éléments que l'on considère les plus importants à reporter. Écrire une chronique rentre tout à fait dans le goût de l'époque pour l'Histoire. Stendhal et Mérimée ont su créer un « équilibre entre la vérité et la fiction, le dynamisme du récit et l'intrusion de l'auteur, la présence du héros et le tableau d'une époque² ». Certes, il serait peut-être forcé de faire entrer dans cette catégorie les nouvelles mériméennes, même si *Colomba* pour certains aspects pourrait en faire partie : narration chronologique des événements, période historique bien précise, analepse historique sur les faits qui ont amené à la situation actuelle du récit pour « pénétrer davantage dans cette véridique histoire³ ».

En ce qui concerne Stendhal, les éditeurs de la nouvelle collection de la « Bibliothèque de la Pléiade » des *Œuvres romanesques complètes* refusent de regrouper sous le titre de *Chroniques italiennes*, donné par Romain Colomb, les nouvelles italiennes⁴. Cela n'empêche pas qu'à partir de 1855 elles ont été connues sous ce nom. Nous trouvons donc nécessaire de les considérer aussi sur cet aspect. En effet, nous savons que Stendhal voulait dans un premier temps leur donner le titre *Historiettes romaines*, mais il ne s'est jamais décidé à les appeler ainsi, parce qu'il pensait que ce n'était pas une appellation convenable pour des histoires si tragiques. Le titre *Chroniques italiennes* a, selon Béatrice Didier, « le mérite de mettre ne évidence une démarche essentielle de l'intelligence, de l'imagination, de la création stendhalienne où se trouvent réunis, mariés, fondus la passion pour le fait vrai et l'amour pour l'Italie⁵ ». Le dictionnaire Littré donne comme définition de chronique : « ce qui se débite de petites nouvelles courantes. Ces histoires de mort lamentables, tragiques⁶ », ce qui résume bien les œuvres de Stendhal. En effet, la chronique permet d'utiliser un langage plus dur et direct,

¹ THERENTY Marie-Ève, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIXe siècle », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/3, Vol. 103, pp. 632-633.

² DIDIER Béatrice, « Introduction » à STENDHAL, *Chroniques italiennes*, *op.cit.*, p. 14.

³ *Colomba*, p. 787.

⁴ « La disposition chronologique oblige aussi salubrement à secouer la paresse de certaines habitudes invétérées, qui amènent à travestir ou trahir la réalité fluide ou hasardeuse d'une production que la publication n'a pas encore figée. Nous faisons allusion à l'épineuse question des prétendues *Chroniques italiennes* [...]. Il s'agit d'une fabrication posthume (1855) de son exécuteur testamentaire Romain Colomb. Tout ce qu'on sait, c'est que Stendhal avait songé à rassembler les nouvelles qu'il avait tirées de ses manuscrits romains ; mais on ignore lesquelles il aurait retenues, dans quel ordre il les aurait rangées et sous quelle enseigne il les aurait publiées. », ANSEL Yves, BERTHIER Philippe, « Notes sur la présente édition », *ORC*, t. I, p. LXXXIV.

⁵ DIDIER Béatrice, « Introduction » à STENDHAL, *Chroniques italiennes*, *op. cit.*, p. 13.

⁶ LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873, t. I, p. 616.

sans filtre littéraire car la dureté de la réalité l'impose, il est fonctionnel à la rapidité avec laquelle les sentiments et les actions s'entrelacent tragiquement, donc un langage réaliste qui exprime vraiment le contenu de l'expérience humaine. Parfois, Stendhal avoue ne pas pouvoir transcrire certains détails que les chroniqueurs italiens ont reportés dans les manuscrits qu'il possède, mais il nous n'épargne pas les détails sanglants des morts qui concluent chaque histoire. D'ailleurs, ce sont ces moments où il reste le plus fidèle au manuscrit, comme dans *Vittoria Accoramboni*, où il ne change que peu de choses par rapport à l'histoire originelle.

Dans *Suora Scolastica*, œuvre inachevée qui s'inspire du manuscrit relatant l'histoire du Couvent de Bajano, bien qu'il prenne de grandes libertés, il transcrit une scène épouvantable de manière sèche et sans sentimentalisme :

Deux religieuses jeunes encore, étaient couchées par terre et paraissaient mourir dans les convulsions du poison [...]. Le chanoine Cybo, assis sur un fauteuil placé contre l'autel, semblait impassible quoique fort pâle ; deux grands jeunes gens placés derrière lui baissent 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 convulsifs¹.

L'un des principes fondamentaux du genre auquel Stendhal n'accorde pas toujours foi est la précision historique et géographique. Dans la plupart des cas il déplace les événements en d'autres lieux et en d'autres époques sans respecter ce qui est rapporté dans les manuscrits.

Or il serait erroné de donner une étiquette bien précise aux récits brefs de Stendhal et Mérimée, car ils portent en eux toutes les caractéristiques qui peuvent les associer à la nouvelle, au conte ou à la chronique. Toutefois, par convenance nous parlerons de nouvelle.

2.2 LES CARACTÉRISTIQUES DE LA NOUVELLE

2.2.1 La brièveté

La *brevitas* de la nouvelle se révèle être l'instrument littéraire le plus approprié pour concentrer dans le temps du récit la vision du monde de l'auteur. Grâce à la brièveté, les digressions temporelles et descriptives sont quasiment absentes, ce qui rend la participation du lecteur critique et émotive. En effet, la brièveté n'est pas seulement un effet quantitatif, mais aussi

¹ SS, p. 1137.

qualitatif, non seulement de durée extérieure et ouverte, mais d'une durée intérieure et fermée, mesurable et comparable psychologiquement. L'auteur de nouvelles cherche à obtenir la plus grande efficacité narrative avec peu de mots, mais recherche en même temps les nouveautés, l'originalité. L'histoire racontée de cette manière tire raison de croissance et d'occasions d'évolution. La concision n'exclut pas la clarté, bien au contraire, elle rend peut-être la narration rapide et nerveuse, mais c'est pour cette raison qu'elle est plus énergique. Cela garantit une jouissance immédiate de la narration. En fait, elle se lie à la pensée de l'homme car celle-ci peut raconter et peut se raconter à travers la brièveté, parfois en disant plus de ce que les paroles écrites peuvent dire. Elle est, en ce sens, la meilleure expression de la pensée parce qu'elle est plus directe, instantanée. On peut comparer l'effet de la brièveté à celui des éclairs qui illuminent et rendent visible tout en un instant, pour ensuite faire retomber tout dans l'obscurité en laissant l'homme s'interroger sur ce qu'il a vu.

La brièveté, dans la perception, garantit la possibilité du désir à venir. Leopardi, dans son *Zibaldone*¹, soutenait que les vrais plaisirs doivent être brefs pour laisser encore du désir, sinon ils ne laissent que la satiété². Dans ce sens, l'économie lexicale aide à faire accroître la beauté ; la suppression même des mots, des phrases, des concepts, réussit la beauté, parce qu'elle oblige l'âme à l'action et ne laisse pas dans l'oisiveté³.

La concision des récits brefs comporte un certain degré de densité. L'intensité correspond au développement de l'idée principale à travers l'élimination de toutes les idées ou situations intermédiaires, de toutes les phases de transition que le roman permet, mais que le récit bref écarte. Cela charge d'attente certains moments de la narration qui dérivent de l'art de l'auteur à ménager une chute percutante, parfois déstabilisante qui enjoint le lecteur à interpréter ce qu'il vient de lire et peut-être aussi à réfléchir. En d'autres mots, le temps du récit est vécu comme unité et il tend à se réduire à un point, ou mieux à se condenser dans sa pointe finale, dans la résolution de tout contraste narratif⁴.

Au XIX^e siècle, écrire des nouvelles devient une exigence car la publication dans la presse de l'époque a un poids considérable, ce qui influence donc l'écriture des histoires. Ainsi, « le travail de l'écrivain est, là, plus proche du métier que de l'inspiration, plus lié à l'effet qu'il

¹ Journal intime qui recueille les notes de l'auteur écrites entre juillet 1817 et décembre 1832, pour un totale de 4526 pages.

² LEOPARDI Giacomo, «Pensiero del 17 agosto 1821», in *Zibaldone di pensieri*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, t. I, 1937, pp. 994-995.

³ *Ibid.*, «Pensiero del 5 novembre 1821», p. 1275.

⁴ Cf., PICONE Michelangelo, «Il racconto», in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p.590.

faut produire, comme au théâtre, dans l'immédiat¹ ». Le *tempo* qui rythme ces histoires est *vivo*. Il permet d'inclure seulement ce qui est essentiel et les raccourcis deviennent nécessaires, car « [l]a vraie vie n'est pas quantifiable en durée mais en intensité² ».

Stendhal transmet son souci de brièveté maintes fois dans ses nouvelles, en faisant intervenir directement le narrateur, en particulier dans *L'Abbesse de Castro* : « Nous sautons les détails militaires » ; « La signora Campireali, qui, depuis un instant, se croyait tout permis, inventa une suite de raisonnements trop long à rapporter ici » ; « Nous passerons rapidement sur dix années d'une vie malheureuse »³ (en outre, il ne rapporte pas toutes les lettres que Jules et Hélène s'échangent). Dans *Une Position sociale* on lit : « Le discours fut fort long, et surtout bien moins lucide que je ne le rapporte ici ; je fais grâce au lecteur du demi-jour et du style prudent de la diplomatie⁴ ». Mérimée adopte la même technique : « Pourquoi fatiguerais-je le lecteur par la description dégoûtante des tortures de la faim ?⁵ », avec ce petit clin d'œil au lecteur il laisse bien imaginer la scène avec le simple adjectif « dégoûtante ».

Dans *Vanina Vanini* Stendhal résume l'arrivée de Vanina en Romagne avec des phrases très brèves et juxtaposées. : « Il la vit le lendemain ; elle l'aimait comme à Rome. Son père, qui voulait la marier, avait retardé son départ. Elle apportait 2000 sequins⁶ ». Voilà en quatre brèves propositions expliqués les doutes de Missirilli sur l'amour de Vanina ; la raison de son retard et comment justifier le retour auprès d'elle sans venir moins à son devoir de carbonaro. La brièveté des propositions, l'absence de conjonctions et de subordinées, mise à part l'incidente « qui voulait la marier », rend la lecture plus rapide et permet à l'auteur de survoler certains événements pour passer aux moments plus décisifs de l'histoire.

L'exigence de concision comporte une structuration particulière : resserrement temporel, accélération temporelle et temporalité incertaine ; parfois il y a une superposition de différents niveaux temporels dus aux récits enchâssés. C'est pourquoi, les auteurs doivent traiter les détails de manière particulière. Il se crée un paradoxe qui « veut que la miniaturisation ouvre les portes de l'infiniment grand, que le détail agrandisse les objets⁷ ». En fait, les récits brefs, quelle que soit leur forme, ont une plus grande ouverture vers l'infini, car ils donnent plus de possibilités d'interprétation. Daniel Grojnowski affirme que « [l]'implicite apparaît comme

¹ VERNIER France, « Nouvelle, laboratoire expérimental ? L'impossible définition », *art. cit.*, p. 163.

² DIMOPOULOU Barbara, « L'Énergie italienne du criminel plébéien selon Stendhal » in *HB revue internationale d'études stendhaliennes*, n° 18, 2014, pp. 213-236.

³ *AC*, p. 81, p. 97, p. 116.

⁴ *PS*, p. 1196.

⁵ *Tamango*, p. 497.

⁶ *VV*, p. 257.

⁷ MONTANDON Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette Supérieur, Coll. « Contours littéraires », 1992, p. 13.

l'envers nécessaire du récit bref¹ ». C'est pourquoi, le principe de brièveté de la nouvelle se marie bien avec une poétique de la litote. Cette figure de style peut expliquer certains expédients que Stendhal et Mérimée utilisent pour dire moins et en faire entendre plus. En fait, c'est assez récurrent de retrouver de pareils raccourcis : « Je n'essaierai pas de rendre les sensations du malheureux jeune homme, aussi confuses que celles qui bouleversent la tête d'un fou² », ou encore « Il serait difficile de définir ce qui se passa en ce moment dans l'âme d'Orso³ ». Le narrateur simule une incapacité à définir certaines émotions du personnage, mais ce procédé ne fait qu'en augmenter l'intensité, car par l'impossibilité à être exprimées à travers la parole, les émotions acquièrent une puissance majorée. Certains blancs dans l'histoire sont parfois révélés à la fin de la nouvelle, mais pas tous, certains restent en suspens comme l'envisage la rhétorique de la litote. Ce genre de manque devient plus poignant car il rend le dénouement énigmatique. Le vieux Barracini va-t-il vraiment mourir ? En connaissant la puissance de la parole prophétique de Colomba il n'y a aucun doute : « Va, ne te plains pas ; tu n'as pas longtemps à souffrir⁴ », lui dit-elle, ce qui veut dire que ces jours sont désormais arrivés à leur terme, mais Mérimée laisse cette fin à l'imagination de son lecteur. Ou encore, est-ce vraiment la statue de Vénus qui tue Alphonse ? Le narrateur nous laisse dans le doute : « Depuis mon départ, je n'ai point appris que quelque jour nouveau soit venu éclairer cette mystérieuse catastrophe⁵ ». Les sœurs de Santa Riparata vont-elles mourir par le poison, comme l'annonce le comte ou Stendhal leur réserve-t-il une autre fin ? Quelle sera la vie de Vanina après sa dernière et fatale rencontre avec Missirilli ? Le narrateur en quelques mots nous dit : « Elle revient à Rome ; et le journal annonce qu'elle vient d'épouser don Livio Savelli⁶ », c'est au lecteur d'imaginer la suite.

Une autre figure récurrente de la *brevitas* est l'ellipse qui retranche carrément des moments, des discours : « Devisant de la sorte, nous entrâmes à Ille, et je me trouvai bientôt en présence de M. de Peyrehorade⁷ » ; ou des années, « [n]ous passerons rapidement sur dix années d'une vie malheureuse⁸ ». Chez Stendhal, c'est souvent le narrateur qui intervient pour annoncer au lecteur qu'il y aura une coupure dans le récit : « Le lecteur trouverait bien long le

¹ GROJONOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, p. 154.

² *Colomba*, p. 816.

³ *Ibid.*, p. 827.

⁴ *Colomba*, p. 888.

⁵ *Vdl*, p. 757.

⁶ *VV*, p. 269.

⁷ *Vdl*, p. 732.

⁸ *AC*, p. 116.

dialogue de la jeune princesse folle d'amour et de jalousie et du prélat ambitieux¹ ». Les exemples sont nombreux dans notre corpus, Stendhal et Mérimée font largement usage de cette figure de style.

L'ellipse devient parfois fascinante, car elle permet de transporter le lecteur en un clin d'œil à la scène suivante sans qu'il s'en rende compte : « Elle mit sa mantille devant son nez, et nous voilà dans la rue, sans savoir où j'allais² ». Ici la rapidité de l'action stupéfie le lecteur et don José lui-même qui se sent perdu et à la merci de Carmen. Le mouvement de cette phrase permet à Mérimée de commencer à montrer l'imprévisibilité de son personnage, sa capacité de prendre des décisions instantanées et irrévocables :

En saisissant moins de faits que des états d'âme, des sensations, des sentiments en cernant des moments toujours riches de signification par ce qu'ils disent et surtout ce qu'ils suggèrent, en exprimant le fond de tristesse pathétique, le drame douloureux de certaines existences, les auteurs confèrent une qualité plus psychique que chronologique à des textes qui accèdent par-là à une dignité comparable à celle du roman³.

Parfois, Stendhal ne s'attarde pas sur la narration de certains moments qui dans un roman auraient entretenus le lecteur pendant plusieurs chapitres. Dans *La Duchesse de Palliano*, après avoir tenu en suspense le lecteur entre les réticences de la duchesse et les manœuvres de Diane pour faire tomber sa maîtresse dans les bras de Marcel, le moment survenu il le liquide en une phrase : « La duchesse avait cédé depuis quelque temps à la passion de Capece⁴ ». Ensuite, il fait précipiter les événements vers la chute finale. Cela intensifie les événements qui vont suivre, puisque pour Stendhal quand l'objectif recherché est atteint il perd toute son importance. La satisfaction épanouit les caractères, ce qui les rend moins intéressants, donc il arrive le moment de les replonger dans un moment de crise. C'est pourquoi Stendhal nous épargne les détails de l'histoire d'amour entre la duchesse et Marcel, et il passe directement au moment qui déclenche la chute vers la fin tragique de la duchesse.

Les textes doivent être énergiques autant que les personnages desquels ils racontent l'histoire. Selon Béatrice Didier « une loi de la physique du récit : sa vitesse est inversement proportionnelle à la quantité d'énergie qui s'y exprime⁵ ». Dès que Colomba entre en scène, au

¹ SFR, p. 29.

² *Carmen*, p. 965.

³ GODENNE René, « La nouvelle française », *art. cit.*, pp. 108-109.

⁴ *DP*, p. 25.

⁵ DIDIER Béatrice, « Pouvoirs et énergie dans l'*Abbesse de Castro* », in *Stendhal : l'écrivain, la société, le pouvoir*, Colloque du bicentenaire Grenoble 24-27 février 1983, textes recueillis et publiés par Philippe Berthier, Grenoble, Presse universitaire de Grenoble, 1984, p. 260.

cinquième chapitre, les actions se déroulent rapidement jusqu'à l'accomplissement de la vengeance. L'histoire se développe autour du désir de vengeance de Colomba qui s'accroît après deux ans d'attente avec le retour d'Orso. Dans l'*Abbesse de Castro*, par exemple, il y a un *crescendo* : l'énergie se cumule jusqu'à éclater au moment de l'attaque au couvent et ensuite elle s'affaiblit. Nous voyons croître l'intensité des actions, des sentiments et des émotions jusqu'à ce moment, qui correspond aussi à la dernière fois où Hélène et Jules se voient. Ensuite, tout semble se dissiper lentement.

2.2.2 La tension dramatique

La concision et la condensation des événements engendrent une certaine intensité dramatique (suspense ou effet d'attente, tension, incertitude, angoisse). Cette intensité s'accroît jusqu'à attendre un climax suivi par une chute souvent abrupte. La tension dramatique est la conséquence directe de la simplicité et du dépouillement des détails inutiles de l'histoire, qui permettent à l'imagination de créer des développements mystérieux et riches de possibilités. Elle se caractérise par l'opposition de forces, elle peut être externe, par exemple entre hommes ou entre homme et nature, ou interne, lutte de l'homme avec soi-même, et même les deux. L'action existe par la lutte et le conflit. Les actions s'enchaînent et avancent vers un moment culminant et douloureux où le conflit s'interrompt brusquement. L'absence de tension dramatique rend plate l'histoire, qui se limiterait à être une simple description d'événements. Ce sont les obstacles imprévus, le changement de caractère, les oppositions et l'attente finale qui génèrent les questions dramatiques que le lecteur se pose. Il y a un besoin de sa part d'être touché par des situations difficiles à gérer, de façon à générer une expérience dramatique et émotionnelle qu'il résout avec le héros parce qu'il la vit avec lui.

Parfois, surtout quand il s'agit de mettre en valeur la tension d'une situation, Stendhal semble préparer le terrain à ce moment à travers une description de l'ambiance, des personnages et même des lieux en ralentissant la narration qui ensuite, en un instant, débouche sur une situation de crise. Prenons l'exemple dans *San Francesco a Ripa*. Après une présentation des deux cousines, la princesse de Campobasso et la comtesse Orsini, et de leur vie de cour, Stendhal annonce : « Notre histoire commence le soir du jour où la Campobasso avait reçu cette annonce fatale¹ ». On rentre donc directement dans une situation de crise du couple Campobasso et Sénécé, mais ce dernier n'en est pas encore au courant, donc Stendhal fait en

¹ *SFR*, p. 24

sorte que même le lecteur est introduit doucement dans la chambre de la princesse et à son silence. C'est le calme avant la tempête qui arrive au moment où elle dit : « Ainsi vous ne m'aimez plus ? » que dans les termes amoureux stendhaliens équivaut à une « déclaration de guerre¹ ».

Souvent, la tension se crée à travers une structure antithétique ou même oxymorique, ce qui permet au récit d'être court, mais en même temps de donner « une impression de complétude », car ce genre de structure exempte l'auteur de justifier tous les actes narrés². Il s'agit d'une poétique du paroxysme. Selon Florence Goyet :

[...] la nouvelle, par le biais de la caractérisation paroxystique, « chargeait » ses éléments narratifs comme autant de pôles magnétiques. L'essentiel est alors la tension qui se crée entre les pôles préalablement chargés d'intensité, et non chacun des pôles en lui-même. Lorsque cette tension se décharge, on obtiendra la fameuse « pointe », par laquelle on a parfois tâché de définir le genre, et qui n'est autre que le moment où sont mis en contact les extrêmes opposés³.

Cette « pointe », en règle générale se retrouve à la fin de la nouvelle au moment de l'épilogue.

L'oxymore est une figure de style généralement employée pour mettre en stricte relation deux termes inaccordables. C'est l'accouplement de l'incompatible, car par rapport à l'antithèse, qui juxtapose seulement des éléments contraires, l'oxymore met en relation deux parties potentiellement absurdes, dans un lien impossible. C'est ce jeu entre opposés qui crée la tension : l'étroitesse de la structure oxymorique véhicule une contradiction par laquelle l'auteur crée dualité et unité, que Clarisse Réquena a si bien analysé chez Mérimée. Tel un moyen pour reconstituer une unité primordiale qui transmet une forte tension et enfin explose dans des dénouements abrupts et inévitables. Cette construction oxymorique nous la retrouvons à différents niveaux dans les nouvelles de notre corpus. Stendhal et Mérimée aiment jouer à opposer deux mondes l'un civilisé et l'autre primitif, même si chez le premier cette opposition semble être un peu plus atténuée par rapport au deuxième. Généralement, cette opposition est incarnée par deux personnages qui en général forment un couple. Ce couple semble se lier par le principe des contraires qui s'attirent. *San Francesco a Ripa* est l'histoire d'une princesse italienne très catholique, mais en même temps très passionnée car dans ses veines coule la passion de ses ancêtres, et d'un chevalier français appartenant à cette société de vanité et d'apparence qui représente la civilisation française à cette époque. La princesse de Campobasso

¹ *Ibid.*, p. 25

² GOYET Florence, *La nouvelle 1870-1925*, Paris, Puf, octobre 1993, p. 34.

³ *Ibid.*, p. 28.

et Sénécé sont incompatibles, ce dernier ne pourra jamais comprendre la passion de sa maître, parce qu'en France on n'imagine même pas de pouvoir être « susceptible [ ] des transports [si] violents¹ », car « [l]a vanit  française ne permet pas d'aimer », par contre « la passion italienne empêche de vivre : c'est tout le sujet des *Chroniques italiennes*, bruissantes de héros et d'héroïnes dont l'intransigeance en amour conduit fatalement au crime ou au suicide² ». C'est pourquoi, Sénécé « n'était pas bien habile de pénétrer les sentiments cachés d'un cœur italien », et la princesse frustrée le comprend : « Quelle sottise chez cet homme ! Comment puis-je aimer un être qui me comprend si peu ?³ ». Sénécé essaie de faire parler la raison pour qu'ils puissent se quitter en bonne intelligence « comprenant mal, comme à l'ordinaire, une  me romaine ». Stendhal ne fait que souligner cette inintelligibilité qui va se résoudre pour le pire : les échanges entre la princesse et le chevalier ne font qu'augmenter la tension entre les deux jusqu'à la résolution finale de la princesse. Son amour absolu mais non partagé trouve comme unique aboutissement possible une solution radicale, la vengeance. Celle-ci est une émotion qui fait partie des impulsions les plus élémentaires, brutes et primordiales, c'est ce qu'en premier lieu la psychologie d'un caractère comme celui de la princesse suggère de manière automatique et totalement irréfléchie.

Par ailleurs, les personnages féminins de Mérimée appartiennent vraiment à des mondes primitifs et dans leurs histoires on ressent cette incompatibilité avec le monde civilisé dans lequel elles se retrouvent à vivre. Dans *Colomba* la société anglaise, représentée par Miss Lydia, qui était considérée comme la plus évoluée de l'époque, et la culture corse, représentée par Colomba, entrent en collision. L'Angleterre est un pays d'attraction pour son système gouvernemental, mais pas social. En revanche, la politique en Corse n'existe pas, les seules lois que les Corses sont censés suivre sont celles de la tradition, des lois ancestrales qui choquent les Anglais comme Miss Lidia :

« [...] — La mort de Vannina, je le suppose, mademoiselle, ne vous a pas fait beaucoup aimer notre héros, le brave Sampiero ?

— Mais trouvez-vous que ce soit bien h ro ique ?

— Son crime a pour excuse les mœurs sauvages du temps ; et puis Sampiero faisait une guerre à mort aux Génois : quelle confiance auraient pu avoir en lui ses compatriotes, s'il n'avait pas puni celle qui cherchait à traiter avec G nes ?

¹ *SFR*, p. 21.

² FERNANDEZ Dominique, « Absolu », in *Dictionnaire amoureux de Stendhal*, op. cit., p. 13.

³ *SFR*, p. 27.

— Vannina, dit le matelot, était partie sans la permission de son mari ; Sampiero a bien fait de lui tordre le cou.

— Mais, dit miss Lydia, c'était pour sauver son mari c'était par amour pour lui, qu'elle allait demander sa grâce aux Génois.

— Demander sa grâce, c'était l'avilir ! s'écria Orso.

— Et la tuer lui-même ! poursuivit miss Nevil. Quel monstre ce devait être !

— Vous savez qu'elle lui demanda comme une faveur de périr de sa main. Othello, mademoiselle, le regardez-vous aussi comme un monstre ?

— Quelle différence ! il était jaloux ; Sampiero n'avait que de la vanité.

— Et la jalousie, n'est-ce pas aussi de la vanité ? C'est la vanité de l'amour, et vous l'excuserez peut-être en faveur du motif ? »

Miss Lydia lui jeta un regard plein de dignité, et, s'adressant au matelot, lui demanda quand la goélette arriverait au port¹.

En Corse la défense de l'honneur justifie tout type d'acte même le meurtre. Pour Colomba, il est vital que l'honneur de sa famille reste intact :

« [...] – Orso ! Orso ! par la cassette que je vous ai remise, je vous en supplie, écoutez-moi. Entre vous et les Barricini il y a du sang ; vous n'irez pas chez eux !

– Ma sœur !

– Non, mon frère, vous n'irez point, ou je quitterai cette maison, et vous ne me reverrez plus....

Orso, ayez pitié de moi. »

Et elle tomba à genoux².

Orso se retrouve entre les deux jeunes femmes, une qui s'impose la « noble tâche » de « civiliser cet ours des montagnes, et de le faire renoncer aux sinistres desseins qui le ramenaient dans son île³ » ; et l'autre qui prétend que son frère accomplisse son devoir : « Orso ! tu le vengeras !⁴ ». Lui-même est le mélange de ces deux contreparties : il est né en corse mais il « a trop vécu sur le continent pour faire les choses comme un homme de cœur⁵ ». En lui se synthétise cette situation de crise conflictuelle, que Colomba nous fait vivre pendant tout le récit, et qui explose bien au point où elle voulait arriver :

¹ *Colomba*, pp. 772-773.

² *Ibid.*, p. 883.

³ *Ibid.*, p. 777.

⁴ *Ibid.*, p. 816.

⁵ *Ibid.*, p. 837.

Son premier mouvement avait été un aveugle transport de fureur, et il s'était dit que la fortune lui offrait une excellente occasion de corriger ce lâche qui mutilait un cheval, pour se venger d'un soufflet. Puis, tout en avançant, l'espèce de promesse qu'il avait faite au préfet, et surtout la crainte de manquer la visite de miss Nevil, changeaient ses dispositions et lui faisaient presque désirer de ne pas rencontrer Orlanduccio. Bientôt le souvenir de son père, l'insulte faite à son cheval, les menaces des Barricini rallumaient sa colère, et l'excitaient à chercher son ennemi pour le provoquer et l'obliger à se battre. Ainsi agité par des résolutions contraires, il continuait de marcher en avant, mais, maintenant, avec précaution, examinant les buissons et les haies, et quelquefois même s'arrêtant pour écouter les bruits vagues qu'on entend dans la campagne¹.

C'est la loi du plus fort qui gagne depuis toujours. Ainsi, c'est la partie primitive qui gagne, c'est Colomba qui gagne le conflit, cette fille qui au début se montre « très effarouchée » dans un milieu civilisé, elle domine son monde.

Par ailleurs, Stendhal aime mettre en conflit la religion, le système culturel le plus rigide et intransigeant, et les désirs d'une jeune âme qui brame de vivre comme elle le souhaite, instinct primordial de tout homme. Le couvent est le lieu idéal pour les mettre en relation et créer ce système oxymorique qui constitue la structure de l'histoire : clôture forcée et désir de liberté. Toutes les actions qui se déroulent à l'intérieur du couvent créent une tension qui amène à l'extrême exaspération la vie entre ces murs, car un lieu si fermé crée une condensation d'énergie, une « *topo-énergétique*² » comme le définit Philippe Berthier. Normalement, les filles enfermées en ce lieu devraient suivre des règles bien précises, mais elles les rompent aussitôt. Le vœu de pauvreté enfreint par l'opulence : « La mère et le frère [...] malgré le vœu de pauvreté qu'avait fait Félize, lui rendaient sous forme de cadeaux les biens dont on l'avait privée pour faire briller la vanité de ses frères³ ». Le vœu de chasteté brisé par les rapports que les sœurs entretiennent avec les jeunes de la société extérieure. Normalement, le Catholicisme ne tolère pas la vengeance, mais dans le couvent semble être une monnaie courante alimentée par l'orgueil des jeunes sœurs. Ces lieux de clôture et de restrictions entrent dans le jeu stendhalien de l'opposition entre l'extérieur et l'intérieur que Mariella di Maio a si bien discerné. Il s'agit d'une « irruption de l'extérieur dans l'intérieur, par exemple, comme communication difficile et “à distance” entre les deux mondes ». La scène de la terrasse où Gennarino tente de parler à Rosalinde du bas de la rue en est une démonstration. Cette irruption symbolise aussi le « désir de fuite », une version de *Suora Scolastica* nous montre la volonté

¹ *Ibid.*, p. 854.

² BERTHIER Philippe, *Espaces Stendhaliennes*, op. cit., p. 40.

³ *TFT*, p. 698.

de la jeune sœur de suivre son amant, qui est venu la délivrer, malgré le risque de mourir. Elle représente également la « résignation ou [le] bonheur dans la réclusion enfin, comme triomphe du déguisement en raison de l'hypocrisie du milieu religieux et la perte de l'identité mondaine de la religieuse¹ ».

Les deux récits sur le couvent de Bajano ont en commun d'autres aspects qui jouent sur les oppositions. En effet, les deux chroniques se déroulent sous le signe d'une continuelle opposition : dans *Trop de faveur tue* deux factions de sœurs se font la guerre, et à l'intérieur de ces factions deux filles s'opposent par leur différence de caractère ; dans *Suora Scolastica* on voit s'opposer la société et la famille contre Rosalinde et Gennarino. Certes, les manuscrits de Stendhal ne reportent que des histoires incomplètes composées de différents plans et fragments, mais la structure de l'opposition est bien évidente. L'auteur oppose la société, civilisation négative aux passions, nature positive. Cette structure fondée sur l'opposition crée une tension qui augmente jusqu'à un paroxysme que Stendhal aime faire conduire à deux âmes pures, pleines d'esprit, guidées par un amour-passion, ou à des âmes en quête de rébellion guidées par une vengeance aveuglante. La fin ne semble avoir qu'une issue : une mort tragique. Le plus souvent, dans les chroniques stendhaliennes, il s'agit de la mort de l'héroïne, mais ces deux dernières s'achèvent dans la mort d'un autre personnage qui ne fait pas partie du groupe de femmes à qui l'auteur a fait jouer le premier rôle. La chronique *Trop de faveur tue* nous fait assister à la mort de deux jeunes hommes, amants de deux sœurs, et de l'abbesse, tuée par ses mêmes sœurs ; il n'y a qu'une annonce latente du destin tragique que les coupables pourraient subir. Les manuscrits de *Suora Scolastica* proposent deux dénouements : le premier voit Rosalinde mariée à Vargas, mais elle garde un deuil pendant toute sa vie pour son vrai amour Gennarino, mort dans la tentative de la sauver du couvent ; le deuxième s'arrête au moment de l'évasion où elle refuse de s'enfuir avec son amour car elle a fait un vœu à la Madone. Alors, Gennarino désespéré se tue et elle va mourir quelques mois après en proie à la folie dans l'*in pace*, une prison dans la prison.

Les nouvelles doivent être incisives. Elles n'ont pas besoin de prolongations inutiles et nuisibles à la construction du récit. La lecture doit laisser une sensation forte qui est la valeur principale de l'histoire. L'expression du récit bref défend en un certain sens la liberté d'expression et l'individualité de l'écrivain.

¹ DI MAIO Mariella, *Stendhal : Intérieurs, op. cit.*, p. 191.

CHAPITRE 3

La poétique de Stendhal et de Mérimée

3.1 UN CHEMIN COMMUN

Nous l'avons dit au début de notre analyse, la volonté de nos deux auteurs est de faire connaître le « cœur de l'homme ». Leur intérêt anthropologique semblerait ne pas pouvoir être adapté à la forme du récit bref, qui peut paraître insuffisante pour un sujet de cette ampleur. Cependant, Stendhal et Mérimée arrivent à faire épouser la forme et le sujet, car la nouvelle permet d'exprimer avec plus d'intensité les passions propres aux peuples qu'ils mettent en scène.

La nouvelle n'est pas une forme d'art facile qui exige densité et concision, Stendhal et Mérimée ont su l'élever à un haut niveau de qualité littéraire, en créant un contraste savant entre la pureté classique du style clair et incisif et un étrange maelström des passions.

3.1.1 La méprise du « style »

Stendhal et Mérimée ont été souvent étiquetés comme « secs » et « arides ». En effet, les deux refusent les exagérations de leurs contemporains romantiques, leur emphase du moi et des sentiments, et ils abhorrent aussi l'excès de détails donné par les réalistes. Pour eux, il est préférable sélectionner les éléments essentiels.

De plus, Mérimée lui-même avoue : « mon défaut à moi a toujours été la sécheresse ; je faisais des squelettes, et c'est peut-être pour cela que je blâme le trop d'embonpoint¹ ». Et de son ami Stendhal il dit :

Il avait même du mépris pour le style et prétendait qu'un auteur avait atteint la perfection lorsqu'on se souvenait de ses idées sans pouvoir se rappeler ses phrases. Plein de haine pour la recherche et la prétention, il était impitoyable pour les écrivains qui s'appliquent à rapprocher des mots surpris de se retrouver ensemble, à polir leurs périodes, à donner aux pensées les plus triviales un tour bizarre qui fasse effet².

En cela Stendhal et Mérimée sont assez d'accord. Ils ont en aversion le style prétentieux et lyrique de certains de leurs contemporains et ils évitent par tous les moyens ces effets trop recherchés et soignés. D'ailleurs, ils ont subi les critiques contraires de leurs contemporains à cause de ce manque de soin dans leur style.

¹ *CG*, « Lettre à Tourgueniev, 6 décembre 1865 », t. XII, p. 603.

² *HB*, p.33.

Mérimée dit de son ami que « afin de se préserver [...] de la contagion du style à la mode de son temps », il relisait les grands prosateurs des dix-septième et dix-huitième siècles¹, mais cela, Mérimée peut bien le dire de lui-même. En effet, Stendhal et Mérimée, comme il a été maintes fois souligné, vivent en anachronisme avec le XIX^e siècle. Ils sont liés aux idées du XVIII^e siècle, l'un par les Idéologues, l'autre par Voltaire. En outre, ils se rattachent aussi à des époques plus lointaines desquelles ils sont des profonds connaisseurs : Stendhal au Moyen Âge italien et Mérimée à l'Antiquité grecque et latine, et cela se reflète même dans leur manière d'écrire.

Même si avec des méthodes différentes, les deux auteurs aspirent au même but : une apparence naturelle. Simplicité et clarté. Stendhal, pour éviter de tomber dans le piège du « style », ne polissait pas ses phrases et quand il se relisait et se corrigeait ce n'était pas dans le style mais dans le plan de son histoire². Grâce aux manuscrits que Stendhal nous a laissés nous pouvons bien le vérifier par nous-mêmes : par exemple, dans les manuscrits de *Suora Scolastica* nous retrouvons des remaniements de l'histoire, de l'indécision sur les actions à faire accomplir ou sur la manière de faire dérouler les faits, mais il n'y a aucun changement dans la tournure des phrases.

Mérimée disait : « J'ai toujours cru que, lorsqu'on est simple et vrai on est un grand artiste³ ». D'ailleurs, il ne se retient pas pour critiquer ses amis lorsqu'ils ne suivent pas ce chemin : « exprimer vos idées facilement et naturellement. Sans ces deux adverbes là on n'écrit pas en français », dit-il à Delessert en critiquant l'un de ses récits, « [...] vous avez craint de n'être pas assez littéraire et vous vous êtes cru obligé de faire un exorde et une péroraison à votre factum, ce qui vous a empêché d'être aussi naturel que vous l'êtes dans vos lettres⁴ ». Être naturel c'est quelque chose que Stendhal et Mérimée recherchent constamment, parce que ce qui est exprimé de manière trop recherchée est certainement très éloigné du vrai. En fait, ils reprennent, mais en évitant les abus, certains concepts du classicisme comme la clarté du style et la sobriété.

Stendhal, en guise de mentor, conseille à Mérimée d'écrire suivant le style du *Code Civil* de Napoléon I. Mais l'écriture de l'empereur ne se limite pas au *Code Civil*, elle vient de loin. En fait, dans sa jeunesse Napoléon aspirait à être un homme de lettres, mais le destin a

¹ *Ibid.*, p. 34

² « Tous ses livres ont été copiés plusieurs fois avant d'être livrés à l'impression ; mais ses corrections ne portaient guère sur le style. Il écrivait toujours rapidement, changeant sa pensée et s'inquiétant fort peu de la forme. », *Ibid.* p. 33.

³ CG, « Lettre à Thiers, décembre 11 [1860] », t. X, p. 117.

⁴ CG, « Lettre à Édouard Delessert, 5 Juin 1848 », t. V, p. 324.

voulu autre chose pour lui. Toutefois, son génie d'écrivain l'accompagne dans sa carrière militaire : « Napoléon écrivain, c'est-à-dire dictant des notes de service, des ordres du jour, des bulletins, des lettres, des articles de journaux, décrit un monde qu'il construit, qu'il prévoit, qu'il arrange, bref qu'il est le seul à voir, et qui [...] se réalise¹ ». Napoléon écrit comme il combat, c'est pour cette raison que son style évolue et semble suivre les changements de caractère qu'il a dû aménager tout au long de sa vie². Las Cases remarque que le style du dernier Napoléon est plus « serré » et « laconique » par rapport à celui des commencements quand il était « emphatique et abondant »³. Toutefois, comme Sainte-Beuve affirme :

Napoléon [...] est simple et nu. Son style militaire offre un digne pendant aux styles les plus parfaits de l'antiquité en ce genre, à Xénophon et à César. Mais chez ces deux capitaines si polis, la ligne du récit est plus fine, ou du moins plus légère, plus élégante. Napoléon est plus brusque, je dirais plus sec, si de temps en temps les grands traits de son imagination ne faisaient clarté. Il a reçu, on le sent, une éducation moins attique, et il sait plus d'algèbre que ces deux illustres anciens. Sa brièveté a un cachet de positif⁴.

Dutourd parle d'un *Style empire* qui influence non seulement la mode, l'architecture et les décorations d'intérieur, mais également d'un style plus secret et plus permanent qui a façonné en quelque sorte la littérature française. Le *Code Civil* reste certainement l'exemple le plus concret qui offre des « leçons d'esthétique » :

Premièrement que les paroles sont graves, qu'elles conduisent toutes à des conclusions. Secondement, qu'il y a une mathématique des sentiments et des actions. Troisièmement, que l'homme est à tous les degrés responsable de ses mouvements. Quatrièmement, que la nature, sous le masque de la Justice, n'est ni bonne ni mauvaise, mais impartiale et fatale [...]. Cinquièmement enfin, que le législateur – c'est-à-dire l'écrivain – contemple et reproduit ce grand tableau humain en descendant dans les détails les plus triviaux⁵.

Voici que Stendhal prend le ton du *Code Civil* et Mérimée « concentre sa prose comme s'il écrivait au ministre, préconisant, en peu de mots, le classement d'un édifice⁶ ».

¹ DUTOURD Jean, « Napoléon », in *Tableau de la littérature française* 3. De Madame de Staël à Rimbaud, Paris, Gallimard, 1974, p. 36.

² À ce propos voir notre partie précédente, chapitre 2.

³ LAS CASES Emmanuel Comte de, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, op. cit., t. I, p. 176.

⁴ SAINTE-BEUVE Charles Augustin de, *Causeries du lundi*, t. I, Paris, Garniers frères, 1857, pp. 181-182.

⁵ DUTOURD Jean, « Napoléon », op. cit., p. 38.

⁶ GOETZ Adrien, « Préface » de Prosper Mérimée, *Carmen*, Paris, Gallimard, 2000, p. 17.

Le ton que Stendhal et Mérimée suivent se caractérise par sa netteté et sa précision, il est incisif, tranchant. Ils refusent donc de tomber dans la gravité et les manières pompeuses des autres écrivains. La plus grande fascination du style de nos deux auteurs est dans le contraste entre le caractère dramatique des événements racontés et le ton tranquille, quasi impassible du narrateur. Avec son détachement serein, l'écrivain rejoint une puissance expressive extraordinaire et il n'a pas besoin de charger le langage pour suggestionner le lecteur. Dans *Promenades dans Rome*, Stendhal affirme clairement que c'est l'idée qui doit primer sur l'éloquence :

Pour moi, j'ai cherché à indiquer le plus de faits possibles. J'aime mieux que le lecteur trouve une phrase peu élégante, et qu'il ait, sur un monument, une petite idée de plus. Souvent, au lieu d'une expression plus générale, et par là moins dangereuse pour l'auteur, je me suis servi du mot propre. Rien ne choque davantage le bel usage du XIX^e siècle. Mais je tiens au mot propre, parce qu'il laisse un souvenir distinct¹.

Ce qui prime dans les œuvres de Stendhal et de Mérimée est bien l'instantanéité de la pensée qui supprime le style recherché. Dans leur écriture, ils vont de l'avant sans se soucier du reste. La rapidité avec laquelle ils ont produit certains de leurs chefs-d'œuvre est impressionnante, nous pensons bien évidemment aux huit jours que Mérimée a mis pour écrire *Carmen* et aux cinquante-deux jours qu'il a fallu à Stendhal pour écrire *La Chartreuse de Parme*. Certes, les deux histoires ont mûri un certain temps dans l'esprit des deux auteurs : nous retrouvons *Carmen* déjà dans les *Lettres d'Espagne* et Mérimée garde l'anecdote racontée par Mme de Montijo pendant quinze ans ; *La Chartreuse* a été conçue à partir du manuscrit *L'Origine delle famiglia Farnese* qui avant tout inspire Stendhal pour écrire l'histoire d'Alexandre, il avait donc déjà travaillé sur la matière qui en constitue le sujet principal avant d'écrire son chef-d'œuvre. De plus, Stendhal s'était déjà exercé à la matière italienne avec les nouvelles tirées des autres manuscrits trouvés en même temps que celui-ci, les *Chroniques italiennes*.

Dans le cas de notre corpus, Stendhal se retrouve devant le problème de devoir adapter le style italien, « cet ancien style italien, grave, direct, souverainement obscur et chargé d'allusions² ». En effet, dans *Vittoria Accoramboni*, où il reste assez fidèle au manuscrit italien, au début Stendhal maintient aussi ce style un peu alourdi de la phrase italienne pour « donner l'impression du vieux style, sans rien ajouter à la pensée », mais « [à] mesure qu'il avance dans son récit, le ton redevient plus vif. Un pastiche trop continu ennuerait ; il suffit que le début

¹ PdR, p. 29.

² VA, p. 994.

nous ait placés au XVI^e siècle¹ ». Stendhal change la tournure de la longue phrase italienne en allégeant la syntaxe, il l’adapte à son lecteur français qui se serait vite fatigué de la lecture de ces longues phrases ; ce sont les seuls vrais changements qu’il apporte en réécrivant cette nouvelle. Si nous voulons nous rendre compte du travail que Stendhal a fait sur cette chronique, nous pouvons comparer la source avec sa réécriture. En partant de la description de Vittoria, nous lisons dans la nouvelle de Stendhal :

Vittoria Accoramboni naquit d’une fort noble famille, dans une petite ville du duché d’Urbino, nommée Agubio. Dès son enfance, elle fut remarquée de tous, à cause d’une rare et extraordinaire beauté ; mais cette beauté fut son moindre charme : rien ne lui manqua de ce qui peut faire admirer une fille de haute naissance ; mais rien ne fut si remarquable en elle, et, l’on peut dire rien ne tint autant du prodige, parmi tant de qualités extraordinaires, qu’une certaine grâce toute charmante qui dès la première vue lui gagnait le cœur et la volonté de chacun².

Le manuscrit rapporte plus ou moins les mêmes mots :

Vittoria Accoramboni figlia di Claudio Accoramboni Nobile di Augubio, Città dello Stato di Urbino, fu sino dalla sua giovinezza, fanciulla, di cui il minor pregio era una rara bellezza; ed in si alto grado possedeva ogni altra eccellenza di quanto possono rendere meravigliosa Donna Nobile; Niuno però fu in Lei che avesse dello straordinario, e quasi del prodigioso, quanto un non so che di attrattivo nel ragionare, e nel portamento della vita e d’ogni altra sua parte, un elevato modo di trattare, con chi che fosse, accompagnandolo senza punto di affettazione, o di arte; tanta grazia naturale, che se qualcuno dal vederla solamente, si poteva forse schermire, non fuggiva però, che dall’udirle e trattar seco, non s’impacciassero³.

En ce qui concerne les nouvelles de notre corpus, Stendhal se propose de maintenir le style des manuscrits, mais en réalité après *Vittoria Accoramboni*, cette idée s’estompe petit à petit et sa créativité prend de plus en plus le pas :

Stendhal essaie à la fois de rendre lisible un « hypotexte » souvent diffus, embrouillé ou pédant, qu’il débroussaille et simplifie, et de conserver, par quelques touches significatives et bien placées, une

¹ PREVOST Jean, *La création chez Stendhal : essai sur le métier d’écrire et la psychologie de l’écrivain*, op. cit., p. 322.

² VA, p. 994-995.

³ Ms 171.

tonalité linguistique porteuse de dépaysement. Dans ces "historiettes" par définition palimpsestes, chaque cas est abordé différemment en fonction de la spécificité de la première couche textuelle, recouverte par celle de Stendhal. Seule la confrontation minutieuse entre les deux états permet d'apprécier le travail de l'écrivain, ce qu'il retient, ce qu'il supprime, ce qu'il ajoute, du degré zéro de l'interventionnisme (la traduction mot à mot) à la complète émancipation. On n'échappe pas à un paradoxe, voire à une contradiction : Stendhal n'a de cesse de souligner la complaisance verbeuse, l'enflure et l'obscurité qui sont les péchés mignons de la langue italienne, et il lui faut ici « écrire italien ». Il doit, pour être fidèle à un certain esprit et un certain climat, délibérément succomber à un style que lui-même, adepte du « serré », réproouve. Délicate balance, dont l'équilibre est à chaque fois remis en question, mais éminemment féconde. C'est à ces exercices qu'on devra peut-être, en partie, le style plus dénoué de *La Chartreuse de Parme*¹.

La sécheresse et la netteté de la phrase de Mérimée ont pour fonction de retranscrire les faits de la manière la plus directe possible, comme le réitère Eric Bordas d'après Antonia Fonyi et en reprenant la formule de Eugène Pelletan : « Chez Mérimée, "point de [...] bavardage" ; en somme, point de discours parasites : les faits et rien que les faits² ». Voyons, donc, un exemple de cette simplicité voué aux faits et pas à la tournure de la phrase :

Je m'approchai du lit et soulevai le corps du malheureux jeune homme ; il était déjà raide et froid. Ses dents serrées et sa figure noircie exprimaient les plus affreuses angoisses. Il paraissait assez que sa mort avait été violente et son agonie terrible. Nulle trace de sang cependant sur ses habits. J'écartai sa chemise et vis sur sa poitrine une empreinte livide qui se prolongeait sur les côtes et le dos. On eût dit qu'il avait été étreint dans un cercle de fer. Mon pied posa sur quelque chose de dur qui se trouvait sur le tapis ; je me baissai et vis la bague de diamants³.

Nous comptons dans ce paragraphe dix propositions indépendantes dont trois sont enchâssantes (« Je m'approchai [...] soulevai » ; « J'écartai [...] vis » ; « je me baissai et vis »). Toutes ces propositions sont brèves et reliées par une coordination syndétique marquée par un lien coordonnant, en particulier, par la conjonction « et » ; le reste des indépendantes est coordonné asyndétiquement, c'est-à-dire qu'elles sont juxtaposées, reliés par une simple virgule ou un point-virgule⁴. Puis, nous retrouvons aussi une phrase non verbale (« Nulle trace de sang cependant sur ses habits ») qui « manifeste souvent une plus grande expressivité que la phrase canonique. Selon G. Guillaume, « quand l'expression grammaticale se réduit, l'expressivité

¹BERTHIER Philippe, « Notice de *Vittoria Accoramboni* », in *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.* p. 1408.

²BORDAS Eric, « Sur un aspect du "style sec" de Mérimée », in *Littérature : Mérimée*, *op. cit.*, p. 8.

³*Vdl*, pp. 753-754.

⁴Voir DESSAINTES Maurice, *Recherche linguistique et enseignement*, Gembloux, Duculot, 1971, p. 121.

croît¹ ». Cela permet à l'auteur de mettre en évidence un détail important qui se lie à ce que le narrateur décrit ensuite et qui fait bien suspecter la Vénus du meurtre de M. Alphonse. Ce type de construction syntaxique permet au lecteur de se concentrer sur les détails précis car la rapidité écarte toute digression ; de plus, les verbes d'action au passé simple et leur aspect non-sécant est « le plus approprié pour représenter les événements importants, les faits de premier plan² ».

3.1.2 Le souci du détail

Pour Stendhal et Mérimée l'important est la précision du détail dans sa fiabilité. C'est pour cette raison que, même pour leurs œuvres les plus courtes, ils se soucient de se documenter par une envie de curiosité personnelle, mais aussi pour rendre leur récit plus proche de la réalité. Les détails sont très importants, pas dans le sens de la quantité mais de la qualité. De nombreux détails inutiles peuvent faire échapper le sens de l'histoire. C'est pour cette raison que Stendhal et Mérimée admirent Shakespeare, qui savait comment ménager les détails et était maître dans l'art de choisir. De l'admiration de Stendhal pour Shakespeare nous en avons des preuves un peu partout dans ses écrits, mais même Mérimée l'estimait beaucoup, comme nous pouvons le lire dans sa correspondance avec Tourgueniev : « J'aime dans le songe de Gloster, qu'il voye des perles dans les crânes humains, mais il s'est gardé de décrire tous les cailloux du fond de la mer³ ».

Certes, leur style est dépouillé d'artifices et ils sont les ennemis des phrases ou des mots trop recherchés, C'est pourquoi, on rapproche leur manière d'écrire à la prose du XVIII^e siècle, avec la différence que les Philosophes ou les Idéologues voulaient montrer la raison de l'homme et que Stendhal et Mérimée, par contre, veulent faire connaître le cœur humain. Toutefois, si leur écriture semble simple, elle est le fruit d'un travail constant de recherche documentaire, de remaniement d'idées, d'expériences et de souvenirs. Stendhal, rappelle Giuseppe Tomasi di Lampedusa, « resavourait, ruminait longuement ses propres expériences, ses propres velléités de plaisir, les innombrables anecdotes qu'on lui racontait il les soumettait à une critique psychologique et esthétique qui s'exerçait toujours dans le sens de l'*élimination* ;

¹ RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Puf, 1994, p. 764.

² *Ibid.*, p. 538.

³ CG, « Lettre à Ivan Tourgueniev, 2 juin 1865 », t. XII, pp. 451-452.

où un moment donné il ne lui restait que l'*essentiel* dans la tête, déjà formulé en paroles essentielles¹ ».

Il y a quand même une certaine différence dans le choix des détails entre nos deux auteurs, que Stendhal lui-même remarque : « “Il la fit descendre de cheval, sous un prétexte”, dirait Clara. Dominique dit : “Il la fit descendre de cheval en faisant semblant de voir que le cheval perdait un de ses fers et qu’il voulait l’attacher avec un clou”² ». Toutefois, les détails minimaux « brillent d’une telle intensité de présence, malgré la sécheresse de leur mention » et parfois « bien plus que les paroles échangées, ce sont eux qui portent le sens³ ».

La nouvelle permet de s’arrêter sur peu de détails, mais il faut être perspicace pour choisir ceux qui donneront un vrai relief à l’action. Par exemple, la description de certains lieux est fonctionnelle au développement de l’histoire et en certaines circonstances elle semble prédire les événements futurs. C’est le cas, par exemple, des couvents stendhaliens qui ressemblent à des forteresses aux hauts murs noirs inexpugnables, deux caractéristiques qui semblent vouloir décourager quiconque voudrait les pénétrer. La description du couvent de Sainte Riparata, par exemple est très brève, mais elle nous fait déjà comprendre où les événements principaux vont se dérouler : il s’agit d’un « couvent sombre et magnifique. Ses murs noirs, hauts de cinquante pieds au moins, attristent tout un quartier ; trois rues sont bordées par ces murs, du quatrième côté s’étend le jardin du couvent, qui va jusqu’aux remparts de la ville. Ce jardin est entouré d’un mur moins haut⁴ ». C’est dans ce jardin que les jeunes sœurs sont plus libres d’agir : cet espace ouvert et « le mur moins haut » semblent donner plus de courage et d’espoir. Stendhal, selon Jean Prévost, « échappe à ce que les descriptions ont d’opaque et d’immobile ; il supprime l’impression de fausseté théâtrale que nous donne l’arrivée des héros dans un lieu décrit, comme des acteurs se plaçant dans le décor⁵ ».

Dans *Colomba*, la longue description du bourg de Pietranera peut surprendre le lecteur mériméen habitué à ne pas trouver de description satisfaisante chez cet auteur. Cette précision de détails, qui remplit quasiment deux pages, sert à placer dans un espace concret l’inimitié entre les De la Rebbia et les Barricini :

Aux deux extrémités de la place s’élèvent des bâtiments plus hauts que larges, construits en granit et en schiste. Ce sont *les tours* ennemies des della Rebbia et des Barricini. Leur architecture est

¹LAMPEDUSA Giuseppe Tomasi di, «Stendhal», in *Stendhal « romanziere italiano »*, Milano, Biblioteca comunale centrale, 1983, p. 22.

² *MIM*, t. II, p. 97.

³ GENETTE Gérard, *Figure II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 183.

⁴ *TFT*, p. 695.

⁵ PREVOST Jean, *La Création chez Stendhal....., op. cit.*, pp. 391-392.

uniforme, leur hauteur est la même, et l'on voit que la rivalité des deux familles s'est toujours maintenue sans que la fortune décidât entre elles.

Il est peut-être à propos d'expliquer ce qu'il faut entendre par ce mot *tour*. C'est un bâtiment carré d'environ quarante pieds de haut, qu'en un autre pays on nommerait tout bonnement un colombier. La porte, étroite, s'ouvre à huit pieds du sol, et l'on y arrive par un escalier fort roide. Au-dessus de la porte est une fenêtre avec une espèce de balcon percé en dessous comme un mâchecoulis, qui permet d'assommer sans risque un visiteur indiscret. [...] Ajoutez, pour compléter la décoration, quelques traces de balles sur les écussons et les chambranles de la fenêtre, et vous pouvez vous faire une idée d'un manoir du moyen âge en Corse. J'oubliais de dire que les bâtiments d'habitation touchent à la tour, et souvent s'y rattachent par une communication intérieure.

La tour et la maison des della Rebbia occupent le côté nord de la place de Pietranera ; la tour et la maison des Barricini, le côté sud. De la tour du nord jusqu'à la fontaine, c'est la promenade des della Rebbia, celle des Barricini est du côté opposé. Depuis l'enterrement de la femme du colonel, on n'avait jamais vu un membre de l'une de ces deux familles paraître sur un autre côté de la place que celui qui lui était assigné par une espèce de convention tacite¹.

Cet agencement alimente l'impression que les deux familles sont depuis toujours sur le pied de guerre ; la description fait comprendre l'état dans lequel se trouve le village et ses habitants, en particulier Colomba. Le défi de l'inconscient Orso de vouloir passer par la place sans prendre la peine de faire un détour pour rentrer chez lui, donne du courage et de l'espoir à sa sœur :

« Brave cœur ! dit tout bas Colomba... Mon père, tu seras vengé !

En arrivant sur la place, Colomba se plaça entre la maison des Barricini et son frère, et toujours elle eut l'œil fixé sur les fenêtres de ses ennemis. Elle remarqua qu'elles étaient barricadées depuis peu, et qu'on y avait pratiqué des *archere*. On appelle *archere* d'étroites ouvertures en forme de meurtrières, ménagées entre de grosses bûches avec lesquelles on bouche la partie inférieure d'une fenêtre. Lorsqu'on craint quelque attaque, on se barricade de la sorte, et l'on peut, à l'abri des bûches, tirer à couvert sur les assaillants.

« Les lâches ! dit Colomba. Voyez, mon frère, déjà ils commencent à se garder ; ils se barricadent ! mais il faudra bien sortir un jour ! »

La présence d'Orso sur le côté sud de la place produisit une grande sensation à Pietranera, et fut considérée comme une preuve d'audace approchant de la témérité².

En ce qui concerne les descriptions des personnages, Stendhal et Mérimée ne ressentent pas le besoin d'aller en profondeur du personnage et d'en faire un portrait psychologique détaillé,

¹ *Colomba*, p. 807.

² *Ibid.*, pp.807-808.

mais les éléments qu'ils donnent servent à comprendre les actes qu'il va accomplir et qui mèneront à son épilogue¹.

Il faut aussi prendre en considération, les petits détails dont nos auteurs parsèment leurs histoires, insignifiants à une première lecture, mais qui se révèlent être distinctifs et évocateurs. Comme le buste de pierre que don José voit avant de rentrer dans la chambre de l'amour, qui symbolise clairement un présage pour son avenir : « Vous connaissez peut-être la rue du Candilejo, où il y a une tête du roi don Pedro le Justicier. Elle aurait dû m'inspirer des réflexions ». Cette tête de roi symbolise la punition par décapitation, le roi s'étant battu en duel et ayant tué son adversaire, aurait dû être décapité, car « le roi [lui-même] venait de publier un décret portant que tout duelliste serait décapité, et que sa tête demeurerait exposée sur le lieu du combat. Le Vingt-quatre se tira d'affaire en homme d'esprit. Il fit scier la tête d'une statue du roi, et l'exposa dans une niche au milieu de la rue, théâtre du meurtre² ». Don José, ayant tué Carmen et d'autres personnes en duel et étant aussi un criminel renommé, attend le même type de punition.

Le travail de choix des détails à insérer dans la nouvelle, en prenant en considération celles que nous appelons *Chroniques Italiennes*, commence avec l'élimination d'éléments à partir des manuscrits. Dans *Trop de faveur tue*, Stendhal élimine la partie de l'organisation du complot pour tuer l'abbesse, ou encore, dans *La Duchesse de Palliano*, il choisit de ne pas rapporter tous les événements qui enclenchent la fureur de Diane contre sa maîtresse. En outre, Stendhal, comme il le fait aussi dans ses romans, préfère sous-entendre certains détails qui concernent le côté sexuel et qui sont souvent très explicites dans les manuscrits. Il fait l'impasse sur les amours homosexuels entre les sœurs du couvent de Sainte Riparata en révélant seulement que le comte Buondelmonte « apprit à son grand étonnement qu'il y avait des amitiés intimes parmi les religieuses³ ». Le souci de Stendhal semble être celui de ne pas perturber l'esprit faible des Français, même s'il s'agit de « *happy few* », ils ne pourraient pas supporter ce qui pour les Italiens est tout à fait normal :

(Les détails qui suivent sont tolérables pour le public italien, qui tient à savoir toutes choses avec la dernière exactitude ; qu'il suffise au lecteur français de savoir que la pudeur de cette pauvre femme [Lucrece Cenci] fit qu'elle se blessa à la poitrine ; le bourreau montra la tête au peuple et ensuite l'enveloppa dans le voile de taffetas noir.)⁴.

¹ Nous reviendrons sur ce point dans la troisième partie de notre thèse.

² *Carmen*, p. 996.

³ *TFT*, p. 702.

⁴ *LC*, pp. 1149-1150.

Par ailleurs, parfois, il fait le contraire, c'est-à-dire qu'il déclare avoir été obligé de supprimer des détails : « (Ici il devient absolument impossible de suivre le narrateur romain dans le récit fort obscur des choses étranges par lesquelles François Cenci chercha à étonner ses contemporains. Sa femme et sa malheureuse fille furent, suivant toute apparence, victimes de ses idées abominables.)¹ ». « Ici » indique la partie du manuscrit que Stendhal est en train de « traduire » dans son ordre textuel, à ce moment précis il y a donc quelque chose d'« absolument impossible [à] suivre », mais en lisant le manuscrit nous nous rendons compte qu'il s'agit d'une hyperbole pour n'omettre qu'une phrase, que par contre Alexandre Dumas dans sa version de *Les Cenci* développe considérablement² : « [...] era venuto in sì disordinato vivere, che nel proprio letto della Moglie, ci faceva stare i Ragazzi, tenendone sempre in casa alcuni a posta sua, e così anche de meretrici³ ».

Stendhal utilise très souvent et dans tous ses écrits le morphème « etc. »⁴ ou les trois points de suspension. Pour le discours final de Béatrix, il l'emploie pour supprimer la longueur du manuscrit italien, de plus en marge de celui-ci il écrit : « Tout cela sera supprimé en 1833 ».

¹ *Ibid.*, p. 1135. Dans cette citation et dans la précédente nous transcrivons les parenthèses parce qu'elles marquent explicitement la volonté de Stendhal de retrancher des parties de l'histoire original et d'expliquer ses choix par rapport aux détails qu'il décide de supprimer.

² Nous notons ici le passage de l'œuvre d'Alexandre Dumas : « Pendant quelque temps Béatrix fut réveillée, chaque nuit par une musique délicieuse qui lui semblait venir du paradis. Lorsqu'elle en parlait à son père, il la laissait dans cette persuasion, ajoutant que si elle était douce et obéissante, bientôt, par une récompense spéciale de Dieu, ce ne serait plus assez pour elle d'entendre, mais qu'elle verrait. En effet, une nuit que, accoudée sur son lit, la jeune fille écoutait cette ravissante harmonie, la porte de sa chambre s'ouvrit tout à coup, et de l'obscurité où elle était, ses regards plongèrent dans des appartements chaudement éclairés et pleins de ces parfums comme on en respire dans les rêves ; de beaux jeunes gens et de belles femmes à moitié nus, comme elle en avait vu dans les tableaux du Guide et de Raphaël, se promenaient dans les appartements et semblaient pleins de joie et de bonheur : c'étaient les mignons et les courtisanes de Francesco, qui, riche comme un roi, renouvelait chaque nuit les orgies d'Alexandre aux noces de Lucrece et les débauches de Tibère à Caprée. Après une heure, la porte se referma, et la vision séductrice disparut, laissant Béatrix pleine de trouble et d'étonnement. La nuit suivante, la même apparition se renouvela. Seulement, cette nuit, Francesco Cenci entra dans la chambre de sa fille et l'invita à prendre part à la fête. Francesco était nu. Sans savoir pourquoi, Béatrix comprit qu'elle ferait mal de céder aux instances de son père ; elle répondit que, ne voyant point parmi toutes ces femmes Lucrezia Petroni, sa belle-mère, elle n'osait quitter son lit pour aller ainsi avec des inconnues. Francesco menaça et pria ; mais menaces et prières furent inutiles. Béatrix s'enveloppa dans ses draps et refusa obstinément d'obéir à Francesco. Le lendemain, elle se jeta sur son lit toute habillée. A l'heure habituelle, sa porte s'ouvrit, et le spectacle nocturne reparut. Cette fois, Lucrezia Petroni était au nombre des femmes qui passaient devant la porte de Béatrix ; la violence l'avait contrainte à cette humiliation. Béatrix était trop loin pour voir sa rougeur et ses larmes. Francesco lui montra sa belle-mère, qu'elle avait cherché en vain la veille ; et comme elle n'avait plus rien à dire, il l'emmena toute confuse et toute rougissante au milieu de cette orgie. Là, Béatrix vit des choses inconnues et infâmes !... Néanmoins elle résista longtemps : une voix intérieure lui disait que tout cela était horrible. Mais Francesco avait la lente persistance d'un démon. À ces spectacles qu'il croyait propres à éveiller ses sens, il joignait des hérésies faites pour égarer son esprit : il lui disait que les plus grands saints que l'Église vénère étaient tous nés du commerce du père et de la fille. Et Béatrix avait commis un crime, qu'elle ignorait encore ce que c'était qu'un péché. » DUMAS Alexandre, *Les Borgia, La Marquise de Ganges, Les Cenci*, Paris, Librairie théâtrale, 1856, pp. 287-288.

³ *Ms 172*. « Il était arrivé au point de vivre dans l'excès, que dans le lit de sa femme il faisait coucher des garçons et des prostitués, qu'il gardait toujours dans sa maison pour quand il en avait envie ».

⁴À ce propos voir la thèse de Claire Deslauriers, *Le morphème etc. chez Stendhal : du fait de la langue au trait de style*, Université de Lyon, 2016.

Cependant, Stendhal s'arrête sur certains éléments de description, rapportés avec précision parce qu'ils servent à accentuer l'état d'âme dans lequel se trouve le personnage :

Comme 4 heures sonnaient, elle entendit de loin, sur le pavé, le pas des chevaux des carabiniers. Le bruit de chacun de ces pas semblait retentir dans son cœur. Bientôt elle distingua le roulement des charrettes qui transportaient les prisonniers. Elles s'arrêtèrent sur la petite place devant la prison [...]¹.

L'utilisation de peu de détails renforce leur visibilité et leur donne une force majeure. En outre, la scansion du paragraphe par la ponctuation (virgules et points) accélère le rythme. Ainsi, les détails deviennent plus frappants.

Mérimée, en partant de la connaissance exhaustive du sujet qu'il va traiter, reconstruit pour ses lecteurs sa propre vision sur le sujet en organisant toutes les informations acquises et il emphatise seulement certains détails ; il élimine tout ce qui est sans importance à ses yeux pour le récit final². Donc la sècheresse qu'on lui reproche, injustement, est le fruit d'un long travail et d'un choix bien pondéré. Les détails ne sont pas pris au hasard, mais sont bien étudiés. Dans *La chambre bleue*, Mérimée dit à travers son narrateur : « Je hais les détails inutiles, et, d'ailleurs, je ne me crois pas obligé de dire au lecteur tout ce qu'il peut facilement imaginer, ni de raconter heure par heure tout ce qui se passa dans l'hôtel de N***³ ».

Pour comprendre ce qui pour Mérimée sont les détails importants, on peut reprendre sa comparaison entre les médailles grecques et les médailles modernes :

Qu'est-ce qui fait l'énorme différence entre une médaille grecque et une médaille moderne, tout à l'avantage de la première ? C'est que chez nous, l'extrême fini des détails, où les choses les moins importantes et les moins saillantes sont aussi achevées que les parties les plus essentielles, nuit à l'ensemble. Dans une médaille grecque, au contraire, les parties marquantes sur lesquelles doit être attirée l'attention sont exagérées et traitées avec grand soin, tandis que les autres sont négligées. Le résultat est que cette dernière médaille frappe beaucoup plus et laisse une impression durable et profonde parce que l'œil n'est pas distrait par la multitude des détails. De même chez Pouchkine, et c'est ce qui le distingue des poètes occidentaux, et, en particulier, de Lord Byron, qui lui est peut-être supérieur en génie, mais chez lequel l'abondance des idées, entassées sans ordre et sans distinction, fait qu'elles se nuisent entre elles⁴.

¹ VV, p. 266.

²Cf., DALE Robert Charles, *The poetics of Mérimée*, La Haye, Mouton & Co, 1966, pp. 35-36.

³ *La Chambre bleue*, p. 1041.

⁴ MERIMEE Prosper, « Journal de Prosper Mérimée », in *Revue de Paris*, XXXV, 6, Novembre-Décembre 1928, p. 561.

3.1.3 Dénouements violents et spectaculaires

Une chose commune des nouvelles ou de tout type de récit court publiés à cette époque, c'est qu'ils se caractérisent par des conclusions rapides : « [...] la nouvelle se conçoit essentiellement comme un texte construit en fonction d'une fin, d'un effet à produire¹ ». Ces fins très brèves, racontées en peu de lignes, ne manquent pas de brutalité, de violence et de sang, car « [l]a fin d'un récit doit laisser une impression durable chez le lecteur [...]. Mais ce que ces auteurs du XIX^e siècle aiment par-dessus tout c'est proposer une conclusion sanglante qui émeuve la sensibilité du lecteur² ». Même si nous savons que Stendhal préfère les conclusions plus développées, il s'adapte à la mode du moment car il se rend compte que :

Le brusque, l'abrupt, le pressé des dénouements de M. Scribe fait que le spectateur est plus content de l'auteur et le respecte davantage comme un homme qui sait ne pas s'exposer au ridicule, mais ledit spectateur *a moins de plaisir* que si le dénouement était développé, par ex. comme fait Scarron dans les nouvelles traduites de l'espagnol³.

Dans certaines nouvelles, nous pouvons goûter à l'efficacité de cette rapidité qui secouent les émotions fortes :

Ugone alla et revint fort vite ; il trouva Hélène morte : elle avait la dague dans le cœur⁴.

Vanina resta anéantie. Elle revint à Rome ; et le journal annonce qu'elle vient d'épouser le prince don Livio Savelli⁵.

Dans d'autres cas, Stendhal fait l'erreur de s'étendre et de continuer à reporter les faits judiciaires qu'il trouve dans les manuscrits, alors qu'en réalité l'intérêt de l'histoire s'arrête à la mort de la protagoniste. C'est le cas, par exemple de *Vittoria Accoramboni* et de *La Duchesse de Palliano*, où il prolonge l'histoire en rapportant les conséquences des meurtres sur d'autres personnages qui n'ont aucun intérêt aux fins de la nouvelle.

¹ BEAUDOIN Daniel, FAUREAU Francis, « La nouvelle ? Qu'est-ce que c'est ? », in *XYZ. La revue de la nouvelle*, n°22, 1990, pp. 77-78.

² AUGRY-MERLINO Muriel, *Le cosmopolitisme dans les récits courts...*, *op. cit.*, p. 62.

³ *MIM*, t. II, p. 99.

⁴ *AC*, p. 136

⁵ *VV*, p. 269.

Toutefois, Stendhal et Mérimée souhaitent conférer un caractère fermé à la fin de leurs nouvelles, ils ne nous donnent aucune possibilité d'imaginer des fins différentes. Dans certains cas le lecteur peut espérer un épilogue différent : comme pour Béatrix où il souhaite avec le peuple romain que le Pape la gracie : ou dans le cas des sœurs de Santa Riparata où Stendhal laisse seulement entrevoir la possible fin, mais au fond le lecteur sait qu'elles vont mourir empoisonnées. Ainsi, le destin et la mort sont irréversibles même dans les récits fictifs. D'autant plus que Stendhal, dans ses nouvelles italiennes, utilise une technique chère au fait divers, où il annonce dès le début la fin malheureuse : « 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'Italie¹ ».

La rapidité de l'action, mise en relief par la sécheresse des termes, donne au lecteur une impression d'ouvrage achevé sans possibilité ultérieure d'ouverture, mais « même si le récit se clôt d'une manière abrupte, cela n'empêche pas l'imagination de continuer à voyager² ». Stendhal et Mérimée en refusant de donner une morale finale à leurs histoires contreviennent encore une fois aux règles. La fin de leurs récits est sinon tragique, du moins dramatique : presque toutes se concluent avec la mort, épreuve ultime que l'homme doit affronter. Leur besoin de réalité se retrouve aussi dans ce genre de fins, car tout être est voué à la mort.

Dans son analyse, Antonia Fonyi remarque que Mérimée assure un dynamisme entraînant à ses nouvelles, car si l'on insiste toujours sur l'effet saisissant du final, c'est parce que les nouvelles sont placées sous le signe de la mort et Mérimée pour faire « ressentir le coup dans toute sa force » sensibilise le lecteur dès le début à partir du titre. En effet, ses titres « se rapportent toujours au meurtre, en nommant, dans la plupart des cas, le meurtrier sauvage »³. Colomba ne tue pas de première main, mais elle orchestre tout pour que son frère accomplisse la vengeance convoitée et à la fin on dirait qu'elle parvient à tuer le vieux Barricini. Carmen, elle est tuée par don José, mais c'est elle qui le conduit à le faire et, enfin, la Vénus, malgré les doutes que la raison pose, semble responsable de la mort d'Alphonse dans son lit. Le même expédient semble être utilisé par Stendhal, mais chez lui, les noms qu'on retrouve dans les titres sont ceux des victimes d'une mort tragique, et ceux qui ne portent pas de noms propres sont toujours liés à la mort : *San Francesco a Ripa* est le nom de l'Eglise où à la fin de la chronique on célèbre l'enterrement de Sénécé ; plus explicite est *Trop de faveur tue*, mais son

¹ AC, p. 55.

² AUGRY-MERLINO Muriel, *Le cosmopolitisme dans les récits courts...*, op.cit., pp. 63-64.

³ FONZI Antonia, « Introduction. La nouvelle selon Mérimée », in Prosper Mérimée, *Mateo Falcone et autres nouvelles*, Paris, GF Flammarion, 1983, p. 27.

inachèvement nous empêche de connaître la vraie fin tragique, on peut seulement imaginer par empoisonnement. *Vanina Vanini* semble faire exception, car nous n’y trouvons pas de fin tragique à part la fin de la grande passion qui liait l’héroïne à Missirilli ; mais nous avançons l’idée que pour Stendhal son personnage est mort, en ce sens que son caractère s’efface en se résignant à la vie que la société prévoit pour une princesse : épouser un noble même sans l’aimer, c’est ce que Karl Alfred Blueher définit de mort « psychique¹ ».

Les dénouements de toutes les nouvelles de notre corpus méritent d’entrer dans la catégorie de ces fins tragiques dignes d’une scène de théâtre. Les personnages semblent jouer de manière sublime leur rôle de meurtriers, de suicides ou de victimes. La mise en scène de la mort devient spectaculaire : Sénécé voit ses propres funérailles, célébrées en grande pompe, avant même que « huit coups de tromblon [...] l’étendirent mort à côté de son valet de chambre² » ; mais aussi prodigieuse : Orso expédie les deux Barricini avec deux coups bien ajustés tirés d’un seul bras :

Les quatre coups de fusil s’étaient succédé avec une rapidité incroyable, et jamais soldats exercés ne mirent moins d’intervalle dans un feu de file. Après le dernier coup d’Orso, tout rentra dans le silence. La fumée sortie de son arme montait lentement vers le ciel ; aucun mouvement derrière le mur, pas le plus léger bruit³.

Toutefois, les plus sensationnelles sont les morts des personnages féminins : Carmen, Violante et Béatrix ressemblent à ces héroïnes grecques qui ont démontré un courage incroyable face à la mort. La désinvolture devant une mort à laquelle elles se résignent nous montre une fermeté sans pareille malgré l’exécution barbare qu’elles doivent affronter. Carmen, comme Antigone, ne recule pas devant la mort, pour défendre ses convictions :

[...] Carmen ! ma Carmen ! laisse-moi te sauver et me sauver avec toi.
— José, répondit-elle, tu me demandes l’impossible. Je ne t’aime plus ; toi, tu m’aimes encore, et c’est pour cela que tu veux me tuer. Je pourrais bien encore te faire quelque mensonge ; mais je ne veux pas m’en donner la peine. Tout est fini entre nous. Comme mon rom, tu as le droit de tuer ta romi ; mais Carmen sera toujours libre. Calli elle est née, calli elle mourra⁴.

¹ BLUEHER Karl Alfred, « L’Amour tragique dans les premières nouvelles de Stendhal », *art. cit.*, p. 376.

² *SFR*, p. 34.

³ *Colomba*, p. 855-856.

⁴ *Carmen*, p. 987.

Se donner la mort dans l'antiquité n'était pas jugé négativement si le moyen qu'on employait était honorable. Si on était obligé de choisir entre la vie ou la mort il fallait utiliser l'épée, arme virile par excellence. Dans ce sens, Hélène de Campireali rentre dans le rang des héroïnes qui préfèrent mettre fin à leurs vies plutôt qu'affronter la honte et le déshonneur. Elle aurait pu utiliser le poison, le moyen le plus utilisé par les femmes, mais elle préfère mourir avec une dague dans le cœur.

3.2 LES NOUVELLES ITALIENNES

Stendhal est connu pour être romancier, mais il est avant tout un grand conteur. Dans toute son œuvre il est possible de repérer une riche présence d'anecdotes et de petites histoires, à son goût pour enchâsser des récits dans toute sa production littéraire. En effet, l'œuvre stendhalienne est jalonnée de récits brefs qui servent de pause à ses journaux de voyages et même à ses romans. Ceux-ci se caractérisent par l'élosion et l'ellipse : élosion de moments importants. Chez Stendhal les récits brefs peuvent être autonomes ou enchâssés dans un ouvrage, comme dans ses romans, sa correspondance ou ses récits de voyages. Toutefois, toutes ces anecdotes sont liées par un fil rouge et suivent toutes la veine tragique¹.

L'une des caractéristiques primaires du récit stendhalien est la « sobriété du discours, absence de tout commentaire explicite [...]. Cette absence n'est pas insignifiante : bien au contraire, elle a une valeur pleine [...]. Le silence du récit souligne éloquentement la grandeur et la beauté de l'action : il contribue donc à la qualifier² ».

Une partie des nouvelles de notre corpus provient des manuscrits italiens. Les manuscrits sont des *canevas* pour écrire l'histoire, mais le modèle narratif de la nouvelle est déjà en place avant le traitement de ces sources. Les nouvelles tirées de ces anciennes chroniques ne sont pas les premières qui apparaissent publiées dans les revues de l'époque. Stendhal les a déjà utilisées dans les deux premières nouvelles écrites, *Vanina Vanini*, parue en 1829, et *San Francesco a Ripa*, écrite en 1831, mais publiée seulement en 1853 à titre posthume. Des femmes au centre de l'intrigue, une prétendue traduction (« Je traduis ») et son origine italienne (« d'un chroniqueur italien³ »), un amour suivi d'un crime et un dénouement tragique,

¹ ALLARD Nicolas, « Bref panorama du récit bref stendhalien », in *HB Revue internationale d'études stendhaliennes*, Paris, Eurédit, 2016, pp. 30-31.

² GENETTE Gérard, *Figure II, op.cit.*, p. 189.

³ *SFR*, p.21.

sont les traits fondamentaux de sa production de nouvelles. Aux chroniques tirées des manuscrits, il ajoute une sorte de préface qui a parfois des références historiques et parfois une explication sur l'origine de l'histoire qui va suivre.

Il ne faut pas oublier que ce type de remaniement de faits divers, comme nous l'avons vu précédemment, est un procédé qui remonte à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, période où naissent des histoires tragiques, écrites sur la base de « canards sanglants ». En effet, les récits stendhaliens reprennent la structure de ces histoires : contes brefs tirés de faits divers épouvantables qui prétendent être véritables et d'actualité, « théâtre de la cruauté », comme l'a défini Rousset, d'un amour passion avec un dénouement tragique. Thierry Pech, dans son analyse de ce genre d'histoires, constate que la narration, le plus souvent, suit une structure tripartite : une introduction générale, un récit et une conclusion en guise de morale¹. Stendhal semble suivre cette même structure, si nous excluons le but moral caractéristique de nombreuses histoires tragiques, en particulier, celles de Jean-Pierre Camus. Cela parce que Stendhal n'écrit pas pour donner un enseignement moral à ses lecteurs. En outre, comme dans les histoires tragiques nous retrouvons « le Mal et les passions, le mal des passions et la passion diabolique du Mal, la passion frénétiquement poussée jusqu'au délire et au crime² », ces éléments ne manquent pas dans les nouvelles stendhaliennes.

La réécriture de sources anciennes est un travail que Stendhal commence seulement en 1835, si l'on admet que les deux premières nouvelles ne proviennent pas vraiment de manuscrits anciens. Nous distinguerons deux périodes : celle de 1830-1836 en Italie, où Stendhal s'est consacré à la lecture des manuscrits, les a fait copier, les a annotés, et en a fait la base de ses projets d'écriture. Comme il en fait part à son cousin Romain Colomb et à son ami Domenico Fiore : « j'ai découvert beaucoup de ces choses moi-même, par un travail physique, dans des archives où les volumes déposés sur les tables étaient recouverts d'une poussière devenue solide par le tassement et épaisse comme trois écus³ » ; Et la période de 1836-1839 à Paris où il a élaboré des « chroniques » sur le texte des manuscrits, période que l'on peut considérer comme celle de la « réécriture ».

Le projet d'écriture est exposé dans une lettre à Sainte-Beuve du *****: « J'ai donc huit volumes in-folio [...] d'anecdotes parfaitement vraies, écrites par les contemporains en demi-jargon. Quand je serai de nouveau pauvre diable, vivant au quatrième étage, je traduirai

¹ Cf., PECH Thierry, *Conter le crime...*, *op.cit.*, p.43.

² PHILIPPOT Didier, *Les Diaboliques, ou les histoires tragiques de notre temps*, *art. cit.*, p. 95.

³ *Corr.*, « Lettre à Romain Colomb et Domenico Fiore, Rome 18 mars 1835 », vol. 9, p. 119.

cela fidèlement¹ ». Cependant, dans la lettre à Domenico Fiore son projet devient plus ambitieux, il souhaite publier une série de volumes tirés de ces anecdotes, en suivant, donc, la tradition des premières histoires tragiques où les auteurs poursuivaient le principe de la collection de récits de cas « mémorables et tragiques, mémorables parce que tragiques² ». Sa mort brutale a empêché la réalisation du projet. Stendhal fait, en tous cas, un choix très précis, parmi les volumes qu'il a en possession, pour ses premières nouvelles. Il avoue qu'il « tacherai[t] de faire comme pour les cerises ; [il] servirai[t] les plus belles dans deux premiers volumes, les bonnes dans les deux seconds et les communes dans les deux derniers³ ». Les plus belles cerises qu'il a réussi à publier ce sont ces anecdotes où la femme dévoile sa force et sa passion d'italienne.

Nous avons fait une analyse comparative des manuscrits italiens et des chroniques stendhaliennes dans laquelle nous prenons en considération seulement les quatre nouvelles qui ont été publiées par Stendhal de son vivant, car c'est dans ces chroniques que le travail de traduction et réécriture est totalement achevé⁴ : *Vittoria Accoramboni*, *Les Cenci*, *La Duchesse de Palliano* et *L'Abbesse de Castro*.

Le choix de ces histoires nous éclaire sur le penchant de Stendhal. Il sélectionne parmi tous les faits divers relatés sur différentes familles italiennes ceux où la femme est le centre d'intérêt indiscutable. Selon Richard Bolster, Stendhal recherche des femmes avec des « traits naïfs ou énergiques⁵ ». Nous oserons dire plutôt que Stendhal travaille sur le passage du personnage de la naïveté à l'énergie, comme c'est le cas de la Duchesse de Palliano et d'Hélène de Campireali. Il est intéressant d'observer l'évolution de l'écrivain, son éloignement progressif des manuscrits. D'une traduction fidèle, dans le cas de *Vittoria Accoramboni* on aboutit à une invention presque complète du personnage dans *L'Abbesse de Castro*. Suivant les remarques M. Crouzet, Stendhal « au fond, même quand il suit de plus près ses modèles, [...] [il] invente et recrée : la vieille chronique n'est plus qu'un prétexte, une contrainte salutaire pour parvenir à l'économie des moyens, à ce feu caché qui est l'idéal stendhalien⁶ ».

¹ Corr., « Lettre à M. Sainte-Beuve 21 décembre 1834 », vol.9, p.81.

² PHILIPPOT Didier, *Les Diaboliques, ou les histoires tragiques de notre temps*, art. cit., p. 99.

³ Corr., « Lettre à Romain Colomb e Domenico Fiore, 18 mars 1835 », vol. 9, pp. 121-122.

⁴ Nous renvoyons à l'appendice pour l'analyse de *Trop de faveur tue* et *Suora Scolastica* et des manuscrits italiens correspondants.

⁵ BOLSTER Richard, *Stendhal, Balzac et le féminisme romantique*, Paris, Lettres modernes, 1970, p. 184.

⁶ CROUZET Michel, « Introduction », Stendhal, *Chroniques italiennes*, Paris, Armand Colin, Bibliothèque de Cluny, 1960, p. XXVIII.

3.2.1 *Vittoria Accoramboni*

Il s'agit de la première chronique que Stendhal publie dans la *Revue des deux Mondes* le premier mars 1837. Ici, le personnage de Vittoria n'est pas développé, elle n'agit pas vraiment. Tout ce qui lui arrive est causé par le choix de ses frères et de sa mère : nous apprenons par les paroles du *Mancino*, pendant son interrogatoire, « que la mère de Vittoria fut la cause de tout [...] »¹

Vittoria est un personnage qui subit les événements jusqu'à être poignardée par le frère de son dernier mari. Dans cette chronique, ce sont l'intérêt et l'argent qui guident les actions des personnages. Il n'y a pas une vraie tragédie qui manifeste les mouvements passionnels de l'âme italienne, comme Stendhal l'avait idéalisée. Le choix de ne pas s'éloigner du fait divers peut sembler étrange. On sait, en effet par une indication marginale du manuscrit 171 que Stendhal prévoyait d'en faire un roman: « *I thought in march 1833 of making of this story as of that of Julien* ». Il avait donc pensé développer l'histoire, alors qu'il adopte finalement une traduction presque fidèle de l'histoire présentée dans ces manuscrits.

Les *marginalia* nous éclairent, en outre, sur le repentir de Stendhal quant au choix qu'il a fait pour écrire la nouvelle. Il avait à disposition deux textes qui narraient la même histoire, aujourd'hui connus comme MS 169 et MS 171. Il a choisi ce dernier. Des notes figurent en marge du MS 169, datées du 27 mars 1837 où il déclare, par exemple : « il aurait fallu prendre ceci dans la traduction du 1^{er} mars 1837. Elle a été faite sur l'autre récit ».

Le personnage de Vittoria garde les traits que le chroniqueur italien lui a donnés. Stendhal change la tournure de la longue phrase italienne en allégeant la syntaxe, il l'adapte à son lecteur français qui se serait vite fatigué de la lecture de ces longues phrases. En effet, ce sont les seuls vrais changements qu'il apporte en réécrivant cette nouvelle.

Stendhal conserve aussi la précision sadique et dramatique du chroniqueur à propos de la mort de Vittoria :

Et, sans lui accorder un moment, encore qu'elle demandât de se recommander à Dieu, il la perça d'un poignard étroit au-dessous du sein gauche, et, agitant le poignard en tous sens, le cruel demanda plusieurs fois à la malheureuse de lui dire s'il lui touchait le cœur ; enfin elle rendit le dernier soupir².

Il s'appuie totalement sur la narration italienne :

¹ VA, p. 1002.

² *Ibid.*, p.1008.

[...] nè senza darle tempo come elle pregava di raccomandarsi a Dio, la trafisse con uno spillone sotto la poppa sinistra, e meschina, et infelice, che li dicesse, se gli toccava il Cuore finché la lasciò morta del tutto¹.

Vittoria devrait être le centre de l'histoire, mais en réalité, c'est une actrice qui n'agit pas et ne réagit pas, son personnage semble annihilé. Présentée au début, comme une femme à admirer non seulement pour sa beauté, mais aussi pour son esprit et son intelligence, pendant la narration des événements cet esprit ne ressort pas. Les événements se précipitent. Il n'en sera pas de même pour les autres femmes que Stendhal a choisies parmi tous les parchemins poussiéreux. Stendhal ici « *renonce à réinventer les personnages et [...] à recréer le cadre de l'intrigue. Il entend demeurer sur le plan historique*² ». En effet, l'auteur grenoblois souhaitait que quelqu'un écrive une digne histoire de l'Italie, c'est pour cette raison qu'il a écrit une lettre, peut-être jamais envoyée, à Walter Scott, une dizaine d'années avant la découverte des manuscrits, où il exprime ce regret : « Quel dommage que l'auteur³ n'ait pas eu à peindre le Moyen Âge de cette admirable Italie ! [...] Aucun écrivain n'a cherché à donner un recueil sincère d'anecdotes peignant les mœurs de cette époque⁴ ». C'est lui qui va se charger de ce travail, grâce au support de sources véritables.

Mise à part cette résolution de faire resurgir une période historique méconnue, nous connaissons aussi la volonté de Stendhal de faire découvrir les vraies âmes passionnées. C'est pour cette raison, que nous nous demandons pourquoi il a choisi de se conformer à une version de l'histoire de Vittoria où l'héroïne semble être une simple marionnette. En lisant les *Histoires tragiques* de Rosset, Stendhal a sûrement dû connaître sa version de Vittoria Accoramboni, *Flaminie Dame Romaine pour épouser son amoureux, fait mourir Altomont son mary et de ce qui en advint*. Le personnage de Rosset est animé d'un vrai caractère et il est le moteur de toutes les démarches, pour tuer son mari, qui l'amèneront à sa propre perte. D'ailleurs, les autres héroïnes stendhaliennes correspondent à ce modèle énergique. Une explication à ce choix pourrait être que Stendhal, pour sa première nouvelle tirée de manuscrits, eut voulu rester fidèle au fait originel, comme les conteurs d'*histoires tragiques* déclarent le faire au début de chaque nouveau récit. Ce qui n'est pas exactement vrai et ne le sera non plus pour les chroniques stendhaliennes à venir.

¹ Ms 171.

² LITTO Victor del, « Préface » de Stendhal, *Chroniques Italiennes*, Genève, édition Cercle du bibliophile, 1969, vol.1, p. LV.

³ Il s'agit de Walter Scott lui-même, auquel il écrit pour lui faire part de son plaisir à la lecture de *The Abbot*.

⁴ *Corr.*, « Lettre à Walter Scott 18 février 1821 », vol. III, p. 335.

3.2.2 *Les Cenci*

Stendhal, restant tout de même fidèle aux événements relatés par le chroniqueur italien, dans la nouvelle des *Cenci* commence à se détacher de la sécheresse du rapport des faits judiciaires.

Au début de la chronique on remarque le vif intérêt que Stendhal a pour la figure de Francesco Cenci. Il relie ce personnage au don Juan et, en particulier, à celui de Mozart, qui est l'un des personnages que Stendhal met au premier rang dans ses préférences : « Le don Juan de Mozart est déjà plus près de la nature, et moins français, il pense moins à l'*opinion des autres* ; il ne songe pas avant tout, à *parestre* [...] »¹. Chez Stendhal « est naturel ce qui coïncide avec la pensée immédiate, le sentiment brut, la conscience de l'instant² ». C'est de cette façon que l'écrivain voit François Cenci. Dans le manuscrit italien le père Cenci est « [...] il malvagio padre che ogni giorno cresceva di perfidia³ » (« le père méchant qui à chaque jour devenait plus perfide »). Stendhal atténue ce caractère et François Cenci devient un « vieillard sage et soupçonneux » et sa perfidie se transforme en « mauvaise humeur » qui augmentait à cause des « [insupportables] infirmités de l'âge⁴ ». Stendhal ne cherche pas à justifier les très discutables comportements de François Cenci ; il crée simplement une ligne de continuité génétique entre lui et sa fille Béatrix, pour justifier le caractère fort de celle-ci, capable de lutter contre son propre père. En effet, comme Victor del Litto l'a remarqué, « [...] la personnalité de Béatrice ne peut être comprise que par celle de son père⁵ ». Toute la longue introduction sur la figure du don Juan et de François Cenci sert, donc, de préparation pour mieux apprécier le caractère de la belle Béatrix. Finalement, Stendhal commence à donner vie à son image de femme italienne avec une « âme vraiment romaine⁶ ». La source italienne montre une femme qui réagit après les violences et les abus subis par son propre père. Stendhal fait de Béatrix une femme qui agit selon les pulsions de son caractère. Le moment où Béatrix menace les hommes qu'elle avait engagés pour tuer son père, parce qu'ils n'avaient plus le courage de tuer un vieux dans son lit, est révélateur de sa manière d'être. C'est pour ce motif que Stendhal ne change rien à ce moment, il maintient le dialogue et la résolution de la jeune parricide. Le dialogue devient action, en accentuant, ainsi, l'intensité tragique du moment et en dévoilant le caractère de Béatrix. Sa force d'âme est, donc, déjà à l'origine un trait de son caractère, mais l'auteur

¹ *LC*, p. 1124.

² CROUZET Michel, *Stendhal en tout genre : essai sur la poétique du moi*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 302.

³ *Ms 172*, p. 72.

⁴ *LC*, p. 1130.

⁵ LITTO Victor del, « Préface », *op. cit.*, vol.1, p. LXI.

⁶ *LC*, p. 1131.

grenoblois en fait un tremplin pour faire ressortir ce courage de femme italienne qu'il adorait tant en Métilde. En lisant le manuscrit, au moment des tortures Beatrice est décrite comme une jeune fille « viva, e robbusta¹ », ce qui veut dire « vivace, et robuste », Stendhal préfère présenter sa Béatrix comme une fille « pleine de vivacité et de courage ». Plutôt que de reprendre la description physique, Stendhal choisit de lui donner un trait de caractère, qu'il va renforcer après quelques phrases : « Elle supporta les tourments de la *corde* sans un moment d'altération et avec un courage parfait² », ce qui ne figure pas dans le manuscrit. L'auteur modifie d'autres détails, comme, par exemple, au moment où elle retrouve le calme après que le désespoir de la nouvelle d'une mort imminente l'avait emportée. Pour le chroniqueur italien elle devient « umile » (humble), pour Stendhal, par contre, elle devient « sage et raisonnable dès que sa belle-mère eut rappelé cette grande âme à elle-même³ ».

Dans cette deuxième nouvelle, Stendhal progressivement se détache de sa source pour créer ses propres caractères.

3.2.3 La Duchesse de Palliano

Sur l'histoire de la Duchesse de Palliano et Marcel Capece, Stendhal avait à disposition plusieurs faits judiciaires rapportés par divers chroniqueurs. Pour notre analyse, nous prendrons en considération le manuscrit italien 296, puisque c'est celui dont Stendhal s'est inspiré.

Une préface portant sur les idées de l'auteur sur la passion italienne est suivie d'un titre qui déclare : « TRADUCTION EXACTE D'UN VIEUX RÉCIT ÉCRIT VERS 1560⁴ » et en marge sur le manuscrit italien on lit : « il ne m'eût paru possible d'augmenter l'intérêt de plusieurs situations et développer davantage en peignant avec plus de détails ce que sentaient les acteurs, mais je serais sorti du rôle du traducteur que je me suis imposé...⁵ ». Ces deux informations sont fausses. En confrontant le manuscrit avec la nouvelle stendhalienne, en ce qui concerne les deux personnages féminins présents et leur rapport, on remarque de quelle manière Stendhal développe ses actrices à sa façon, selon ses idées. Il change premièrement le nom de la Duchesse qui était Violante Diaz Carloni en Violante de Cardone, en lui donnant un air un peu plus italien.

¹ Ms 172, p. 85.

² LC, p. 1142.

³ Ibid., p.1147.

⁴ DP, p.16.

⁵ MS 169, fol. D.

La duchesse n'était décrite que comme « bellissima e graziosa¹ », Stendhal ajoute une plus longue description où, à ses caractéristiques physiques, il adjoint un « orgueil insensé ». Il poursuit :

[...]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 cœur et récitait avec une grâce infinie l'admirable *Orlando* de *messer Arioste*, la plupart des sonnets du divin Pétrarque, les contes du *Pecorone*², etc. Mais elle était encore plus séduisante quand elle daignait entretenir sa compagnie des idées singulières que lui suggérait son esprit³.

Violante devient une faible copie de la Corinne de Madame de Staël. Stendhal apporte également des changements au personnage masculin de Marcel Capece, qui dans le manuscrit était simplement un jeune amoureux de sa maîtresse qui n'osait pas avouer ses sentiments et réfléchissait à la façon dont il aurait pu entrer dans ses grâces⁴. Stendhal le transforme en un « fou » auquel on « voyait commettre les actions les plus étranges⁵ », conformément à la vision de Stendhal : « cette façon passionnée de sentir qui régnait en Italie vers 1559 voulait des actions et non des paroles⁶ ».

L'élément le plus intéressant pour comprendre l'évolution des personnages stendhaliens et leur éloignement de la version originelle de l'histoire se trouve dans le rapport entre la duchesse et Diane Brancaccio, sa dame d'honneur ; l'une sage, fière et fidèle à son devoir de femme mariée, l'autre effrontée, « dévorée par des passions ardentes⁷ ». Cette dernière réussira à entraîner sa maîtresse dans un amour-passion avec Marcel Capece et elle perdra pour toujours la vie de sa maîtresse et la sienne. En parcourant le manuscrit, nous lisons que le désir de vengeance de Diane lui est venu de ce que la Duchesse lui avait menti après le pacte qu'elles avaient fait de ne pas voir leurs amants pendant une période de temps, afin d'éviter d'alimenter les suspects sur leurs rapports clandestins. Mais Diane découvre que sa maîtresse continue à s'entretenir avec Marcel. Son Dominitien, par contre, fatigué d'elle la quitte. Stendhal ne nous rapporte pas ce point particulier du pacte, mais il accentue le désespoir de Diane qui se voyant « méprisée par son amant, son cœur était en proie aux mouvements les

¹ Ms 296, fol. 241-242.

² Recueil de Giovanni Fiorentino (1378).

³ DP, p. 18.

⁴ «Il Capece ardentemente innamorato della Duchessa sua Padrona, ma non ardiva iscoprirsela, bensì credea meditando come poter acquistare la di lei grazia», Ms 296, fol. 242.

⁵ DP, p. 19.

⁶ *Ibid.*, p. 15-16.

⁷ *Ibid.*, p. 23.

plus cruels¹ ». Et voilà que la femme à la chevelure rousse s'enflamme et « la vengeance [devient] son seul plaisir² ». Toutefois, elle arrivera seulement à allumer une flamme qui la tuera, sous la colère du duc.

Une fois le scandale éclaté, la Duchesse continue à maintenir une altérité sans égal, due à son génie et à sa force de caractère. Comme une nouvelle Béatrice, la Duchesse accepte sa mort de manière stoïque : « Ils lui annoncèrent la mort ; elle apprit cette nouvelle sans la moindre altération³ » ; et au moment même de l'acte homicide « la chose se passa, de la part de la duchesse, absolument sur le ton d'une conversation ordinaire⁴ ».

Deux femmes, Violante et Diane, deux caractères différents qui donnent à Stendhal la possibilité de faire jouer des personnages avec les traits qu'il aime le plus chez la femme : la naïveté initiale de la Duchesse et son caractère ferme ; la passion et la folie de Diane.

3.2.4 L'Abbesse de Castro

C'est dans cette longue nouvelle que l'on constate une invention presque totale d'une intrigue que Stendhal situe à Albano.

Le seul manuscrit qu'il a en sa possession est celui du procès de l'Abbesse et de l'évêque Francesco Cittadini, rédigé suite à un scandale au couvent de Castro. Toutes les autres sources sur lesquelles Stendhal prétend s'appuyer, « deux manuscrits volumineux, l'un romain, et l'autre de Florence⁵ », n'existent pas. C'est-à-dire que tous les événements qui précèdent et suivent ce scandale sont complètement inventés. Stendhal s'abandonne complètement à sa veine inspiratrice.

Probablement, a-t-il tiré quelques idées de la chronique sur le Couvent de Bajano où l'on rencontre une autre sœur Elena qui aspire à devenir Abbesse et y parvient grâce au désir de vengeance de la sœur Chiara contre ses ennemies et au pouvoir du Duc. En outre, à la fin, au moment de l'explosion du scandale du couvent, Elena mourra à cause d'un coup de poignard à la poitrine, comme l'Abbesse de Castro, mais par la main de sa nièce : « Zenobia dopo aver rimbottato ferocemente, Elena sua zia; se le avventò con acerto ferro, che celava sotto il bustino e la trafisse⁶ ».

¹ *Ibid.*, p. 25.

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ AC, p. 55.

⁶ Ms 179, fol.60. « Zenobia, après avoir réprimandé férocement, Elena sa tante, se lance contre elle avec un certain fer, qu'elle cachait sous son corset et elle la transperça ».

Si nous regardons en dehors des manuscrits italiens, dans une des *Histoires mémorables et tragiques* de François de Rosset on remarque des raisons d’agir différentes, mais les démarches que Stendhal fait entreprendre à son Hélène, lorsqu’elle décide de donner fin à ses jours, sont semblables à celles qui accomplit le personnage de Rosset. En fait, dans l’histoire XIV, *De la cruelle vengeance exercée par une demoiselle sur la personne du meurtrier de celui qu’elle aimait*, la jeune Fleurie, à la fin de l’histoire, réussira à « arracher le cœur » de Clorizande, l’assassin de son Lucidamor :

Quand cette exécution est achevée [...] elle donne deux cents écus d’or qu’elle avait sur elle au valet de Lucidamor et elle le fait sortir par cette petite porte du jardin. Tandis, elle ferme l’huis du pavillon, remporte la clef et se retire toute bellement à sa chambre. Lorsqu’elle y est, elle prend de l’encre et du papier, et écrit sommairement la trahison commise par Clorizande et la juste vengeance qu’elle en avait prise. Ce fait, elle ouvre un petit cabinet et prend du poison qu’elle détrempe dans un verre avec de l’eau [...]¹.

Dans *L’Abbesse de Castro*, il sera question d’une lettre d’aveu des péchés commis par l’abbesse et d’une dague prise à un ancien *bravo* de Jules.

Ce ne sont que des petits détails, mais tout ce qui a trait au personnage d’Hélène Campireali appartient à l’esprit de Stendhal : sa vie à Albano, son amour pour le bandit Jules Branciforte, la mort de son frère par les mains de son amant, sa réclusion au couvent de Castro, l’assaut au couvent et le suicide final.

Initialement, Hélène a une « âme si tendre » qu’avec son « extrême beauté » deviendront « deux grands périls pour elle² ». C’est l’amour qui va la transformer : « cette fille, si simple jusqu’ici et qui semblait un enfant à la vivacité de ses mouvements, avait changé de caractère depuis qu’elle aimait³ ». Elle devient plus avisée, pour son amant, qu’elle doit protéger : « maintenant, se dit-elle, ils vont me tuer, mais il faut à tout prix qu’ils ne surprennent pas la lettre de ce soir ; ils persécuteraient à jamais ce pauvre Jules⁴ ». Même son frère remarque qu’« elle est arrivée à ce point d’audace, qu’elle ne nie plus son amour⁵ ». Mais Hélène a encore beaucoup de choses à apprendre, Stendhal a trouvé nécessaire de faire évoluer l’histoire vers la tragédie. C’est pour cette raison que son cœur ingénu, mais « déchiré par les mouvements de passion les plus cruels », l’amène à compromettre son amour, car elle ressent

¹ ROSSET François de, *Histoires mémorables et tragiques*, op. cit., p. 336.

² AC, p. 56.

³ *Ibid.*, p. 62.

⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁵ *Ibid.*, p. 74.

le besoin de tout avouer à sa mère qui décide de la mettre au couvent. L'attaque au couvent de la part de Jules pour la libérer ayant échoué, fait précipiter les événements et compromet pour toujours la relation d'Hélène et Jules. L'« âme si tendre » d'Hélène devient un « caractère altier [...] ». Après les six mois de réclusion et de détachement pour toutes les choses du monde qui suivirent à l'annonce de la mort de Jules, la première sensation qui réveilla cette âme déjà brisée par un malheur sans remède et un long ennui, fut une sensation de vanité¹ ». La vanité devient fondamentale pour expliquer les comportements d'Hélène. Elle prend une décision qui allait changer sa vie dans cette prison où elle était recluse. C'est elle qui va devenir Abbessse. Voici la transformation de l'« agneau » en « loup »². Ne pouvant mener la vie qu'elle voulait, enfermée dans ce couvent et croyant son amant mort, il ne lui reste qu'à imposer sa volonté aux autres.

Nous pouvons supposer que la mort de Jules et la fin de sa passion ne pouvaient que donner place à la vanité tant exécrée par Stendhal. Dès ce moment la vie d'Hélène ne sera qu'une vaine recherche de plaisirs frivoles. Le rapport avec l'évêque sera un moyen pour aller contre les règles, contre le pouvoir établi et établir le sien, à travers l'imposition constante de sa volonté et de ses caprices. Mais l'âme véritable de la pauvre abbessse se dévoilera dans la lettre qu'elle adresse à Jules, car lorsqu'elle découvre qu'il est vivant, elle refusera de le voir. Jusqu'alors, elle avait agi sans donner aucune importance à ses actions, ne songeant pas aux conséquences. Le retour en vie de Jules semble la réveiller de ses folies. Sa nomination à abbessse devient « *extravagante* » et elle reconnaît que « *cette place ne fut, pour moi, qu'une source d'ennuis ; elle acheva d'avilir mon âme ; je trouvais du plaisir à marquer mon pouvoir souvent par le malheur des autres ; je commis des injustices. Je me voyais à trente ans, vertueuse suivant le monde, riche, considérée, et cependant parfaitement malheureuse*³ ». La lettre terminée, elle mettra fin à sa vie. On est face à une nouvelle fin tragique : non un meurtre mais un suicide. Le suicide requiert une force d'âme supérieure qu'Hélène retrouve dans l'amour qui ne s'était jamais atténué, et elle ne peut pas souffrir de l'avoir trahi misérablement.

En suivant les idées de Madame de Staël, l'acte d'Hélène est extraordinaire, car « [l]e suicide est très rare chez les peuples du midi. L'air qu'ils respirent leur fait aimer la vie ; l'empire de l'opinion publique est moins absolu dans un pays où l'on a moins besoin de société : les jouissances d'une si belle nature suffisent aux grands comme au peuple ; il y a dans le

¹ *Ibid.*, p.118.

² *Ivi.*

³ *Ibid.*, p. 135.

printemps de l'Italie de quoi distribuer du bonheur à tous les êtres¹ ». Mais Hélène ne voit plus ce bonheur, il est effacé pour toujours de sa vie, les sentiments et les émotions qu'elle éprouve sont si puissants qu'elle ne serait plus capable d'y vivre avec :

Il y a une cause de suicide qui intéresse presque tous les cœurs de femme – c'est l'amour : le charme de cette passion est sûrement le principal motif des erreurs qu'on commet dans la manière de juger l'homicide de soi-même. [...] On dirait que l'âme, en commettant cet acte terrible, éprouve-je ne sais quel accès de fureur qui concentre en un instant l'éternité des peines².

3.3 PARTICULARITÉS MÉRIMÉENNES

Mérimée joue entre les rôles de nouvelliste et de conteur. Certains de ses récits sont à plusieurs titres des nouvelles tandis que d'autres manquent des éléments typiques de la nouvelle et ils se rapprochent plus de la tradition du conte. En effet, il faut aussi rappeler qu'il aimait à lire ses récits dans les salons qu'il fréquentait en perpétuant ainsi la tradition de l'oralité spécifique du conte. D'ailleurs, Mérimée écrit pour son propre plaisir, il fait de l'écriture « un passe-temps, ou un acte de sociabilité mondaine, la maintient dans le registre du jeu et du plaisir pur. [...] il n'écrit pas : même s'il écrit, il n'a pas de style, il écrit sans songer à écrire, sans manière [...] »³. Cela lui permet de ne pas avoir de contrainte et d'être libre de structurer ses histoires à son gré, les seuls conseils qu'il suit sont ceux que les femmes de sa vie lui suggèrent, parce que c'est surtout à elles qu'il adresse ses créations.

Mérimée conçoit la nouvelle comme « une action “simple”, “chargée de peu de matière”, un épisode “vraisemblable”, qui met en valeur un caractère en pleine crise, des passions violentes s'exprimant avec force⁴ ». En effet, nous le réitérons, c'est l'étude de l'âme humaine qui l'intéresse et, même si chez lui il n'y a pas cette profondeur psychologique qui caractérise les autres romantiques, sa psychologie vise à découvrir « certaines causes de nos actes, saisit avec bonheur quelques réactions, quelques réflexes, montre le progrès rapide que peut accomplir tel sentiment, comme la jalousie ou le remords⁵ ».

Mérimée est influencé par Voltaire et son art de conter, en particulier dans le *Federigo* et *Les Âmes du Purgatoire*. C'est à cause de sa mère qu'il reste attaché au XVIII^e siècle de

¹ STAEL-HOLSTEIN Germaine, *Réflexions sur le suicide*, Éditions Payot & Rivages, 2000, p. 296.

² *Ibid.*, pp. 264 et 281.

³ CROUZET Michel, « Introduction », in Prosper Mérimée, *Nouvelles, op. cit.*, p. 16.

⁴ TRAHARD Pierre, *Prosper Mérimée et l'art de la nouvelle, op. cit.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

Voltaire, car comme elle, il manque de sensibilité. Stendhal disait d'elle que si elle était vertueuse, en revanche, elle n'était pas sensible et « [c]ette influence de la réserve anglaise jointe à ce legs sceptique du XVIII^e siècle [...] a empêché Mérimée de s'abandonner au lyrisme romantique¹ ». Cependant, Trahard affirme aussi que c'est Diderot qui oriente Mérimée vers le réalisme par « la recherche des petites circonstances et des traits simples et naturels² ».

Mérimée fruste son lecteur des descriptions, des analyses et, enfin de compte d'une sensation d'intimité qu'une écriture plus « libre » ne manque pas d'offrir. De l'autre côté, cependant, s'il a écrit, c'était pour se montrer, pour s'affirmer à sa manière : par la provocation. Il blesse moins par les libertés qu'il prend à l'égard de la morale idéale de ses contemporains, que par son écriture elle-même, par sa brièveté, par sa simplicité ostentatoire, par ses effets abrupts, par une logique implacable qui force le lecteur d'aller jusqu'au bord des précipices de l'incompréhensible où elle n'est plus d'aucune utilité³.

Il se préoccupe avant tout de créer la vraisemblance dans ses récits, il est ainsi capable de créer chez le lecteur l'illusion qui est le *primum mobile* de la poétique mériméenne. Il critique ses contemporains de trop rechercher l'effet en dépit de la vraisemblance. De leur côté, les écrivains ne manquent pas de juger négativement la poétique de Mérimée. Comme par exemple, Émile Fauguet :

De l'Imagination il en a d'une certaine sorte ; de l'abandon un peu mais très surveillé ; de l'émotion, jamais. Il a une imagination toute psychologique, et qui semble ne rien devoir ni aux sens, ni à la libre rêverie. Il ne décrit jamais (en 1830 !) [...] il a une imagination qui sait choisir. Il en faut autant pour éliminer la multitude des détails secondaires que pour en faire des pyramides.... L'Imagination de Mérimée consiste à trouver le trait qui frappera l'esprit en ramassant en soi toute une situation...⁴

Ou Paul Bourget :

Visiblement il a répugné l'expansion de son génie de conteur, comme à tous les autres. Poète, il eût choisi la rigueur concise du sonnet ; dramaturge, la pièce en un acte. Conteur, il a trouvé dans la nouvelle une forme adéquate à son attitude coutumière de rétraction⁵.

¹ *Ibid.*, p. 14.

² TRAHARD Pierre, *Jeunesse de Prosper Mérimée*, op. cit., t. II, p. 84.

³ FONZI Antonia, « Introduction », in Prosper Mérimée, *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, op.cit., p. 6.

⁴ FAUGUET Émile, *Dix-Neuvième siècle*, op. cit, p. 334-336.

⁵ BOURGET Paul, *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, op. cit., p. 12.

Ce qui est important pour Mérimée est de rendre au lecteur une structure qui ne puisse pas le dérouter dans sa lecture, et il reproche, même à Stendhal, cette absence d'attention : « Il y a dans cette préface [*Mémoires sur Napoléon*] un manque complet de méthode. Je veux dire que la succession des idées n'est point la plus commode pour l'intelligence du lecteur ; que vous lui donnez à faire un travail pénible, celui de l'arrangement convenable de ces idées, travail qu'un auteur doit toujours prendre à sa charge¹ ». Mérimée suit une méthode qui se structure avant tout autour de la vraisemblance et des détails importants, de l'usage d'un ton naturel, d'une structure claire et linéaire². L'art de la nouvelle selon Mérimée n'a rien à envier à celui du roman : « Je ne suis pas de ceux qui jugent du mérite d'un ouvrage par le nombre de volumes. Pour moi l'artiste qui a gravé certaines médailles grecques est l'égal de celui qui a sculpté un colosse³ ».

La devise de Mérimée est qu'un auteur ne doit pas permettre que son lecteur reste sans éléments sur lesquels réfléchir. Il doit garantir la participation de celui-ci, lui donner toutes les réponses n'engagerait pas son imagination et la communication échouerait. L'écrivain doit intriguer le lecteur et pour ce faire il ne peut pas se contenter de présenter les faits tels qu'ils sont, mais il doit faire en sorte que le lecteur lui-même interprète les faits⁴. Les œuvres mériméennes sont ainsi conçues : il n'y a pas seulement ce qu'on lit à la surface, mais, comme c'est le cas pour les mythes, dans ses nouvelles se dissimule un sens secondaire, Il s'agit du phénomène de stratification, selon lequel la réalité référentielle dénotée implique des significations figurées. En fait, comme nous l'avons souligné dans la partie précédente, la présence du mythe dans l'œuvre de Mérimée est indéniable. Cela nous fait supposer que la poétique de ces récits suit les règles du mythe :

Toujours, dans le récit, surtout par l'interposition du narrateur inégalement impliqué dans l'histoire, mais servant régulièrement de témoin, de garant, de repère normal, *le fait est là* : l'impossible est dans la réalité. Le conteur rapporte ce qu'il sait, mais il ne sait pas, il ne peut pas savoir l'essentiel. Il faut respecter dans Mérimée le trou noir du récit, le vide central, l'impossibilité de conclure ou de comprendre qui constitue le récit⁵.

Dans les nouvelles de Mérimée il n'y a aucune pensée philosophique, repoussée parce qu'elle altère la puissance du sujet brut et primitif qu'il veut représenter. En fait, notre auteur dans sa

¹ CG, « Lettre à Henry Beyle. 12 février 1837 », t. II, pp. 92-93.

² Voir, DALE Robert Charles, *The poetics of Mérimée*, op.cit.

³ MERIMEE Prosper, « Ivan Toutguénef », in *Portrait historiques et littéraire*, Paris, Michel-Lévy, 1874, p. 350.

⁴ Voir, DALE Robert Charles, *The poetics of Mérimée*, op. cit., pp. 136-137.

⁵ CROUZET Michel, « Introduction » de MERIMEE, *Nouvelles*, t. I, Paris, Imprimerie Nationale, 1987, p. 36.

création littéraire cherche l'altérité, l'autre qui représente un autre culturel, spatial et temporel, comme Antonia Fonyi l'a brillamment expliqué, il est toujours à la recherche du primitif. Colomba représente l'instinct antédiluvien, Carmen la loi bohémienne de la liberté d'origine égyptienne et la Vénus est l'ancêtre de la femme. C'est dans des endroits qui se relient à cette primordialité que la « pure nature de l'HOMME » se manifeste à plein : sous la terre d'où la Vénus sort, dans le maquis et dans la campagne andalouse.

Les trois nouvelles sont l'aboutissement d'études préalables et de son travail d'inspecteur : *La Vénus d'Ille* a été publiée trois ans après sa nomination comme inspecteur des monuments et suite à la publication de ses *Notes de voyages dans le Midi de la France* ; *Colomba* naît tout de suite après son voyage en Corse et ses *Notes de voyages en Corse*, mais surtout de ses études sur ce pays ; *Carmen* est le résultat de ses voyages en Espagne en tant qu'amateur de ce pays et de son intérêt envers les bohémiens. Ces trois nouvelles sont comme accessoire à son activité d'inspecteur, où il imagine une mission d'inspection mais dans le pays qui le fascine le plus.

3.3.1 Le conte fantastique : *La Vénus d'Ille*

La nouvelle de *La Vénus d'Ille* naît de deux volets importants de la vie de Mérimée : l'archéologie et l'écriture. En fait, il devient inspecteur général des monuments historiques en 1834 et après trois ans de carrière il écrit *La Vénus d'Ille*, qui semble naître de ses *Notes d'un voyage dans le midi de la France*, plus tard *Colomba* de ses *Notes d'un voyage en Corse*.

Cette nouvelle offre une double lecture : tout au long de l'histoire des événements réels et à des événements bizarres que l'on classifie de merveilleux s'alternent, une vacillation qui demeure jusqu'au dernier paragraphe. C'est pourquoi le texte de *La Vénus* est considéré comme le conte fantastique par excellence. L'homme dispose d'un paradigme scientifique qui lui permet d'interpréter le monde qui l'entoure, mais dans le conte fantastique une infraction à ce paradigme intervient devient source de stupeur et de terreur.

Mérimée arrive à obtenir cette forte ambiguïté à travers le contrôle de tous les mécanismes rhétoriques du texte : par exemple, l'animation de la statue est toujours annoncée par des discours apparemment inoffensifs des personnages, par les inscriptions, par les comparaisons érudites et mythologiques desquelles regorge la conversation de Monsieur de Peyrehorade, y comprises les citations auxquelles l'archéologue recourt. Donc, en jouant sur les mots et les doubles sens, Mérimée a fait en sorte que la statue pût s'animer jusqu'à tuer,

l'avertissement « CAVE AMANTEM » est pourtant très clair. L'histoire de la statue qui prend vie n'est pas nouvelle dans la littérature, il suffit de rappeler le don Juan entraîné par la statue du Commandeur aux Enfers. Par ailleurs, même dans la culture grecque il y a ce genre d'histoires et vues les nombreuses références classiques dans le récit de Mérimée, il faudrait plutôt regarder à ces références. Tout d'abord, la Vénus émerge de la terre, ce qui la connecte strictement au paganisme, avec le retour de tout un monde que l'on croyait enseveli pour toujours, qui réclame le respect des simulacres des dieux et qui rappelle les histoires effrayantes de profanation et de vengeance. Donc, la Vénus retrouvée à Ille est perturbante non seulement pour ce qu'elle fait dans le conte, mais également parce qu'elle amène des habitudes culturelles très anciennes, des croyances mises de côté auxquelles on est encore prêt à croire encore lorsqu'un fait tragique et sinistre semble leur apporter une confirmation¹.

En suivant le schéma des textes fantastiques de Jean Fabre, *La Vénus d'Ille* se constitue de quatre éléments narratifs : « Normalité → Passion → Connaissance → Action ». La normalité correspond « au réalisme initial² », car pour que le fantastique puisse être intégré dans l'histoire, il faut avant tout créer un contexte réaliste, ou du moins vraisemblable, au sein duquel le fantastique va constituer une rupture, car « *structuralement, le réalisme est nécessaire* parce qu'il ne peut y avoir de sentiment de rupture s'il n'y a déjà quelque chose à rompre. Il faut donc tisser le réel avant d'y provoquer la déchirure³ ». Ce qui constitue ce contexte de réalité dans *La Vénus d'Ille* est le cadre campagnard décrit brièvement dans l'incipit et le fait qu'un archéologue parisien y va pour étudier l'endroit, ensuite le mariage est une célébration ordinaire qui fait partie de la vie réelle, tout comme le jeu de la paume, sport principal du village. Après avoir posé les bases de la Normalité, l'auteur introduit la phase de la Passion qui « en tant qu'opposition à l'action, marque la soumission du personnage à une force qui le dépasse, [qu']il subit⁴ ». Cette force est représentée par l'attraction que la statue de Vénus provoque chez les personnages, malgré son apparence troublante : « Dédain, ironie, cruauté se lisaient sur ce visage d'une incroyable beauté cependant. En vérité plus on regardait cette admirable statue et plus on éprouvait le sentiment pénible qu'une merveilleuse beauté pût s'allier à l'absence de toute sensibilité⁵ ». M. de Peyrehorade est complètement hors de tous ses états pour avoir découvert cette statue et littéralement il l'adore et le narrateur, également, après une première réticence, tombe sous son charme aussi. Dans l'histoire cette phase s'entrelace avec celle de la

¹ Cf., LAZZARIN Stefano, *Il mondo fantastico*, Rom-Bari, Edizioni Laterza, 2000.

² FABRE Jean, *Le miroir de Sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 192.

³ *Ibid.*, p. 102

⁴ *Ibid.*, pp. 192-193.

⁵ *Vdl.*, p. 739.

« Connaissance » qui concerne les personnages et qui « peut revêtir plusieurs aspects : révélation (en dehors de tout sens mystique), elle s'apparente à la Passion par son côté douloureux et subit ; enquête, elle prend déjà figure active ; conceptualisation, elle joue un rôle soit réducteur (actif) soit augmentatif de l'angoisse (passif)¹ ». Tous les malheurs que la statue provoque sont les signes du fantastique qui s'introduisent dans la normalité et que dès le principe se révèlent maléfiques. L'archéologue ne croit pas à la superstition et donc à l'idée que Jean Coll a été blessé expressément par la statue. Puis il assiste à une scène de vandalisme repayé avec une nouvelle blessure et le lendemain matin, il trouve les traces blanches de ce vandalisme sur le sein de la Vénus et sur les doigts de la statue, à se demander si la Vénus a vraiment rejeté la pierre comme celui qui a été blessé prétendait la nuit précédente. Il y a ici une première révélation des méfaits de la statue, qui trouve peut-être confirmation dans le déchiffrement des inscriptions gravées sur la statue. Enfin, le moment de l'« Action » qui est « à proprement parler une réaction lorsque la Connaissance est venue éclairer le personnage² ». Ici, l'« Action » est involontaire, ou plutôt non réfléchie et accomplie par le personnage qui moins s'intéresse à la Vénus, Alphonse. Le passage de la bague au doigt de la Vénus signe le début des malheurs qui intéresseront la famille de Peyrehorade et même dans Ille : la mort d'Alphonse et la décision subséquente de transformer la statue en cloche qui détruira les vignes du village.

L'efficacité du fantastique repose sur le choix de l'auteur, de se servir d'un narrateur homodiégétique protagoniste des événements et qui apporte un point de vue critique et rationnel sur le fait en contraste avec le point de vue superstitieux. C'est de cette manière que Mérimée réussit à maintenir la réalité, car pour lui « seul le réel existe » et malgré la présence de l'irrationnel dans cette nouvelle, celui-ci « appartient aussi au réel, la preuve en est qu'il est mortifère et qu'il n'y a pas de réalité plus irrationnelle que la mort³ ».

3.3.2 *Colomba* : petit roman ou nouvelle ?

Quand Mérimée va en Corse avant d'écrire *Colomba*, il connaissait déjà très bien son sujet. Il avait étudié différents ouvrages pour écrire *Mateo Falcone* et dans *Voyages en Corse, à l'île d'Elbe et en Sardaigne* de Antoine-Claude Valery où il avait lu de sa rencontre avec *Colomba Bartoli*. Mérimée s'inspire à plusieurs faits divers pour composer sa nouvelle et, en effet, dans

¹ FABRE Jean, *Le miroir de Sorcière.*, op. cit., p. 193.

² *Ivi*.

³ FONYI Antonia, « Introduction », in Prosper Mérimée, *Mateo Falcone...*, op. cit., p. 10.

une lettre à Étienne Conti il lui avoue : « J'ai tâché de faire une mosaïque avec des récits que j'ai recueillis à droite et à gauche sur votre pays¹ ».

En littérature, vérité et fausseté sont parfois inextricablement entrelacées, il ne s'agit donc pas d'éléments opposés qui s'excluent mutuellement. En jouant avec les attentes, en remplissant les vides laissés par l'histoire et en exploitant le flot d'un succès de public, ce qui est faux apparaît contigu au vrai, paradoxalement mimétique à travers la manipulation des sources, au plagiat et aux pastiches. Mérimée au moment de son voyage en Corse et à la suite de la rencontre avec la vraie Colomba, écrit à son ami Requien et rajeunit Colomba et sa fille. Dans les notices de l'édition de la Pléiade les éditeurs écrivent que « Mérimée n'est pas homme à se tromper de dix ans sur l'âge d'une femme² », en se référant, en particulier, à Catherine. Mérimée devait la rajeunir, parce que d'une part « ce petit mensonge le fait valoir auprès de son ami Requien. Ensuite parce qu'il la voit sous les traits qu'il va bientôt prêter à l'héroïne de son roman³ ». Une fille plus jeune fait certainement plus d'effet sur le lecteur et justifierait peut-être plus auprès du public français toute l'énergie qu'il va lui donner dans son histoire. En fait, « Mérimée utilise la réalité, la respecte, mais la modifie, - profondément⁴ ».

Colomba semble être plus complexe par rapport aux autres nouvelles, parce qu'elle se rapproche à ce que l'on définit un petit roman (« ...mon roman ou plutôt ma nouvelle⁵ » dit Mérimée) pour sa longueur, pour le réseau de personnages plus développé et pour les différents lieux où les actions se déroulent. Toutefois, l'intrigue reste simple, tout se développe autour de la vengeance que Colomba veut obtenir de son frère pour l'assassinat de son père, à ceci s'accompagne un thème mineur qui est le lien qui se crée entre Orso et Miss Nevil. Apparemment décousus, les deux s'unissent par le fait que le lien entre Orso et Miss Nevil naît justement de la problématique de la vengeance : Miss Nevil, qui au début déprécie Orso, commence à le trouver intéressant lorsqu'elle découvre sa prétendue mission dans sa patrie :

Ces renseignements intéressants changèrent d'une façon notable les manières et les dispositions de miss Lydia à l'égard du lieutenant della Rebbia. Dès ce moment il était devenu un personnage aux yeux de la romanesque Anglaise. Maintenant cet air d'insouciance, ce ton de franchise et de bonne humeur, qui d'abord l'avaient prévenue défavorablement, devenaient pour elle un mérite de plus,

¹ CG, « Lettre à Étienne Conti, 12 novembre 1840 », t. II, pp. 462-463.

² MAILLION Jean, SALOMON Pierre, « Notices » de *Colomba*, pp. 1508.

³ *Ibid.*, 1509.

⁴ JOURDA Pierre, « Introduction », in Prosper Mérimée, *Colomba*, Paris, Droz, 1975, p. XXI.

⁵ CG, « Lettre à Gregorj, 7 juin 1840 », t. XVI, p. 455.

car c'était la profonde dissimulation d'une âme énergique, qui ne laisse percer à l'extérieur aucun des sentiments qu'elle renferme¹.

La nouvelle se divise en vingt-et-un chapitres dans lesquels, selon un schéma classique, se développent les actions de manière linéaire, et à chaque chapitre correspond une action. Sauf que, parfois, Mérimée altère ce schéma, par exemple au chapitre VI il retourne en arrière dans le temps pour raconter l'histoire de la famille della Rebbia et de ses rapports conflictuels avec le Barricini. Le chapitre XX est une fausse conclusion de l'histoire, qui se termine au chapitre suivant et dont la situation finale est connue seulement par Colomba et le lecteur. L'autre particularité de la nouvelle est que l'histoire commence *in media res* et jusqu'à ce que Colomba ne fasse pas son entrée dans l'histoire (au chapitre V), Mérimée ne donne pas à son lecteur « certaines particularités qu'il ne doit pas ignorer, s'il veut pénétrer davantage dans cette véridique histoire² ». Mérimée joue beaucoup sur les retours en arrière et les anticipations en créant un effet de clair-obscur qui rend intrigante sa nouvelle et, ainsi, il arrive à maintenir vif l'intérêt du lecteur. L'anticipation sur les événements, implique une intrusion directe du narrateur, qui « promet » au lecteur un déroulement intéressant des faits. Cette technique, nous la retrouvons au moment où Colomba, après la visite du préfet, se prépare à défendre ses convictions en passant toute la nuit à relire les documents de son père, mais :

Un peu avant le jour, quelques petits cailloux furent lancés contre sa fenêtre ; à ce signal, elle descendit au jardin, ouvrit une porte dérobée, et introduisit dans la maison deux hommes de forte mauvaise mine ; son premier soin fut de les mener à la cuisine et de leur donner à manger. Ce qu'étaient ces hommes, on le saura tout à l'heure³.

Ainsi, au chapitre XIV, Mérimée crée du suspense et amène le lecteur à vouloir lire le chapitre suivant où on découvre que les deux hommes mystérieux sont Brandolaccio et Castriconi. Autre élément est la surprise de la double situation finale : la première au chapitre XX, avec une scène d'adieu qui semble conclure l'histoire, après quelques mois de l'accomplissement de la vengeance, et qui, en revanche, est une fausse conclusion ; et la dernière au chapitre XXI avec une Colomba qui semble changée, mais qui finalement retrouve son esprit corse et achève sa vengeance sur le père Barracini qui, dans un état d'hébétude, il est bouleversé par la rencontre avec Colomba. L'histoire se conclut sur un point important de la *vendetta* : l'extermination de

¹ *Colomba*, p. 774.

² *Ibid.*, p. 787.

³ *Ibid.*, p. 836.

la famille adverse. Nous sommes sûrs qu'il y a l'espoir de voir la progéniture des della Rebbia, par contre, pour les Barracini cette perspective est extirpé pour toujours.

3.3.3 Le récit enchâssé de *Carmen*

La première chose que l'on remarque de la composition de la nouvelle *Carmen* est sa structure enchâssée, qui est une particularité spécifique de Mérimée. La narration se divise en quatre parties dont la dernière est un ajout postérieur, de laquelle on peut douter de son utilité aux fins de l'histoire en soi.

Au premier chapitre, nous sommes plongés dans les paysages sauvages de l'Espagne et encore une fois il y a la présence d'un narrateur sans nom, un archéologue renommé à la recherche d'antiquités, dans ce cas d'un endroit, le lieu de la bataille de Munda. C'est le moment où l'on rencontre don José qui sera le deuxième narrateur. Carmen entre en scène au deuxième chapitre tout de suite assimilée à une sorcière, à une « servante du diable », à une sauvagesse par son aspect bestial. La troisième partie se caractérise par le changement de narrateur, c'est don José qui prend la parole, et le premier devient le personnage qui écoute. Don José raconte son histoire qui ressemble à une descente aux enfers, pour lui qui de noble basque militaire devient contrebandier, assassin, un bandit condamné à mort. En effet, c'est ce chapitre enchâssé à rester gravé dans l'esprit du lecteur, car c'est ici que l'essence de Carmen en est révélée, un mélange de caractéristiques singulières qui oscillent entre la bonté et l'insolence. Elle est en même temps innocente, frivole, loquace, passionnée, diablesse, capricieuse et enfantine, elle est comme un labyrinthe duquel don José n'arrive pas à sortir.

Il s'agit d'un récit métadiégétique, c'est-à-dire « un récit dans le récit, la métadiégèse est l'univers de ce récit second comme la *diégèse* désigne [...] l'univers du récit premier¹ ». Ce type de récit a « une fonction *explicative*² » des événements qui ont conduit à cette précise situation ; une fois l'explication conclue, il semblerait que l'histoire arrive à sa fin, mais Mérimée ajoute une autre partie. En effet, cette construction métadiégétique unie à une écriture imprégnée de réalisme et d'ironie ambiguë permet de donner à l'anecdote une intensité puissante et une onde de résonance tragique. En outre, elle permet à l'auteur de situer l'histoire

¹ GENETTE Gérard, « Voix », *Figure III, op. cit.*, note 1, p. 239.

² *Ibid.*, p. 242.

dans un espace et un temps parfaitement définis et de l'adapter à une couleur locale précise qui s'intègre dans la perspective d'une étude des coutumes des Gitans d'Andalousie¹.

Dans le dernier chapitre, on se retrouve hors de l'histoire qui s'est réellement conclue avec la fin de la narration de don José, c'est la voix du premier narrateur qui revient ou peut-être celle de l'auteur lui-même. Ce dernier chapitre semble être le résultat des recherches que Mérimée a poursuivies sur le peuple bohémien, car comme son ami Stendhal il recherche aussi des manuscrits :

J'ai pourchassé aux environs de Metz une horde de Bohémiens qui passaient pour posséder un manuscrit en Rommani, historique, me disait-on. Je n'ai pas trouvé de manuscrits, mais de fort curieuses gens, ayant d'admirables figures. Je leur ai parlé dans le dialecte espagnol, ils m'ont répondu dans le dialecte allemand, et comme dit Épisémion, j'ai failli comprendre².

Avec le dernier chapitre, on dirait que le cercle de l'histoire se ferme avec un retour au premier narrateur et à la recherche culturelle et historique. Cet ajout final explique aussi le souci de réalisme de l'auteur, car il semble avoir le but de confirmer la véracité des événements et du personnage du narrateur. Il sert aussi au narrateur pour faire face au côté sorcier de Carmen pour lui difficile à comprendre et le réduire ainsi à des termes biologiques, en une sorte de dénigrement de la race bohémienne. Carmen appartient à la race des tricheurs et non pas des sorciers, ainsi le pouvoir de Carmen semble être réduit par rapport à l'histoire de don José.

De plus, Mérimée pense que ce genre d'observations finales « produisent un certain effet en rejetant brusquement le lecteur hors du cours d'idées auxquels il s'était abandonné. Cela donne à l'auteur un air dégagé et satanique qui plaît assez³ ».

Les trois nouvelles ne suivent pas un même schéma narratif, comme on l'a pu observer dans les *Chroniques italiennes* de Stendhal. Toutefois, elles ont en commun le fait que :

Le récit présente un personnage féminin mystérieux et néfaste, au pouvoir immense et négatif, à la beauté fatale et dangereuse, c'est la beauté méduséenne du romantique, la beauté qui fait peur et qui fait mal, la beauté qui est plus liée à la mort et à la souffrance, la beauté qui est laide ou qui se compose d'une laideur attirante et terrifiante [...]⁴.

¹ Cf., SENTAURENS Jean, « *Carmen* : de la novela de 1845 à la zarzuela de 1887. Cómo nació « la España de Mérimée », in *Bulletin Hispanique*, 2002, t. 104, n°2, pp. 856-857.

² CG, « Lettre à Vitet, 16 octobre 1845 », t. IV, p. 387.

³ CG, « Édouard Delessert, 1^{er} février 1848 », t. V, p. 238.

⁴ CROUZET Michel, *Mérimée-Stendhal*, op. cit., p. 188.

En somme, nous pouvons affirmer que pour Stendhal et Mérimée :

Le choix de la nouvelle, forme hautement structurée, semble être motivé par ce projet : affirmer l'unité du monde par le maintien de l'unité de l'écriture ; imposer un réel intègre qui ne se laisse pas compromettre par les regards divers lesquels, faute de pouvoir pénétrer l'objet, tentent de le décomposer pour l'assimiler au sujet¹.

Une forme très structurée pour une société hors des règles conventionnelles, où les personnages essayent à tout moment d'en briser le régime et que par leurs comportements se montrent réels. Certes, les personnages mériméens et stendhaliens ne semblent pas non plus échapper à la fin tragique que le destin leur a donnée, mais avant ils marquent les esprits par leur nature exceptionnelle et la mort n'est qu'un autre tabou à briser.

¹ FONZI Antonia, « Introduction », in Prosper Mérimée, *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, op. cit., p. 7.

TROISIEME PARTIE :

Le caractère de la femme du Midi

Toutes les analyses faites dans les chapitres précédents, nous amènent naturellement à la conclusion de notre étude. Nous reverrons l'image et les conditions sociales de la femme afin d'éclairer la tradition et le contexte dans lesquels naissent les récits de Stendhal et Mérimée. Aussi enracinée que soit l'idée que la femme est un être inférieur et perturbant, Stendhal et Mérimée sont malgré tout séduits par le sexe féminin. À partir de leur expérience personnelle et à travers leurs études, ils créent une image de la femme qui d'un côté respecte les canons de la tradition romantique, et de l'autre présente des personnages uniques.

Ensuite, nous entrerons dans le détail de la conception de ces protagonistes féminines en analysant leur définition en tant qu'entité personnage représentant un peuple, ou plutôt un caractère, qui est celui de la Méditerranée. Ce lien territorial les rapproche et les différencie en même temps. Nous étudierons les signes narratifs et sémiologiques qui les caractérisent avant de les inscrire dans une action romanesque, car un personnage fictif se donne à voir avant tout par certains mécanismes et certaines structures qui construisent sa représentation et sa perception dans le récit. Nous mettrons en évidence que Stendhal et Mérimée utilisent pour la représentation de leurs héroïnes des éléments qui créent une illusion référentielle proche de la réalité, ayant donc un rapport direct avec la vraie vie.

Grâce à certains détails (dénominations, caractérisations, descriptions, etc.), nous pourrions commencer à définir le profil de ces figures féminines. Cependant, ce sera seulement en observant les comportements déclenchés par certains événements, dans lesquels les deux auteurs mettent en scène leurs héroïnes, que nous découvrirons ce « cœur » humain selon nature, qu'ils recherchent dans leurs voyages. Dans ces âmes méditerranéennes, nous retrouverons les principes de la quête à l'homme, dans ce cas à la femme, pur, éloigné de l'ascendant négatif d'une civilisation désormais corrompue.

Nous verrons donc comment l'image de la femme du Sud se déploie dans les nouvelles stendhaliennes et mériméennes que nous avons choisies, et comment leurs tempéraments les distinguent et définissent leur destin.

CHAPITRE 1

La femme : images et conditions sociales

Les discours scientifiques ou même romanesques sur la femme et la différence des sexes sont innombrables. Dans le monde occidental le modèle du comportement masculin semble plus univoque et plus stable, moins soumis à des interprétations variables avec le changement des époques, des lieux, des conditions sociales et culturelles. Le concept même de « femme » - bien qu'il repose sur une indiscutable définition biologique - tient d'abord à sa représentation, et ce, tout simplement parce qu'elle est l'objet de discours et d'interrogations masculines : la femme est-elle une créature physiquement et spirituellement faible ou forte ? Aussi intelligente que l'homme ou moins ? Capable de choix autonomes ou nécessitant un support masculin ? Ange spiritualisé ou démon tentateur ?

En fait, l'homme est la mesure de toutes choses, le genre masculin est la référence universelle, c'est pourquoi il n'est pas étonnant que la femme et son corps soient considérés comme des formes imparfaites de celui-ci. Cette idée se reflète dans toutes les études : physiologiques, médicales et philosophiques.

Définir la femme et tracer son parcours historique dans les différents contextes sociaux est donc assez complexe, car son histoire a été, pendant des siècles, l'ombre de l'autre Histoire ; celle dont les hommes sont les protagonistes exclusifs. Le fil rouge de la réflexion sur la femme est la supposition d'une inégalité fondée sur la diversité biologique qui voit le sexe féminin en condition d'infériorité par rapport au masculin ; jugement qui a des origines très lointaines, quand des philosophes, tel Aristote, ont établi que la place attribuée à la femme est par nature inférieure. Il ancre donc une discrimination très forte, fondée sur l'opposition entre mâle et femelle : sexe fort/sexe faible ; principe actif masculin/principe passif féminin ; raison/sensibilité ; intelligence/sentiment, etc.

En effet, la condition féminine a presque toujours été caractérisée par l'absence, l'exclusion, et par un état d'infériorité sur le plan social, politique et juridique. La justification était liée à une prétendue infériorité physique, de laquelle ressortait l'image d'une femme qui était tour à tour une présence dépourvue de relief (objet, esclave, domestique, femme au foyer), mais aussi reine et héroïne, quoique toujours enveloppée dans un halo de mystère.

Nous allons examiner, de manière synthétique et certainement non exhaustive, l'évolution de l'image de la « femme » à partir d'Hippocrate jusqu'au début du XIX^e siècle. Ce que nous voulons démontrer est la manière dont les théories précédemment analysées et les théories spécifiques sur la femme peuvent influencer la création littéraire des personnages féminins. La littérature en tout lieu et toute époque a utilisé la femme en créant des caractères qui ont fasciné le monde et sont devenus de vraies icônes de l'imaginaire collectif. Enfin, nous

étudierons quelle place la femme acquiert dans la pensée, dans la vie et dans l'œuvre de Stendhal et Mérimée.

1.1 QUELLE ÉVOLUTION POUR LA FEMME ?

1.1.1 La femelle de l'homme

Grâce à l'étude que nous avons faite des tempéraments, nous avons pu déduire que l'individu le plus enclin à l'amour est le sanguin, chaud et humide, et que le bilieux, chaud et sec, est celui qui est le plus ardent. Or, si la femme est par nature froide et humide, comment est-il possible que ce soit elle la première « victime » de la passion ? Évelyne Berriot-Salvadore s'est posée la question et suggère que les grands médecins de l'antiquité ont essayé de fournir des arguments valables pour échapper à cette contradiction. Ils ont expliqué que la femme est esclave de son utérus, faible et valétudinaire, et, pour ces raisons, plus facilement perturbée par les spasmes humoraux causés par l'amour. En outre, dépourvue de courage et de raison, qui sont les principales caractéristiques de l'homme, elle se laisse entraîner plus facilement par la fureur des passions¹.

Dans notre première partie, nous avons exposé qu'Hippocrate relève une différence entre tempéraments chauds, froids, humides et secs et comment les valeurs de ces éléments évoluent en fonction de l'âge. Or, le médecin grec utilise le même principe pour distinguer la femme de l'homme, de ce fait : « [l]es hommes sont en général plus chauds et plus secs, les femmes sont plus froides et plus humides ; l'homme fortifie sa nature par un genre de vie pénible, celle de la femme est entretenue et augmentée par sa manière de vivre molle et humide² ». À cause du manque de chaleur elles sont plus faibles et sujettes aux maladies, à ce propos le médecin grec pense que la nature de la femme et ses maladies sont liées à son tempérament et à la couleur de sa peau :

Celles dont la peau est blanche, sont plus humides, plus sujettes à des fluxions ; si la peau est brune, leurs chairs sont d'un tissu plus serré : il faut donc étudier le tempérament qui est propre aux femmes,

¹ Voir BERRIOT-SALVADORE Évelyne, « Les médecins analystes de la passion érotique à la fin de la Renaissance », in *La Peinture des passions*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1995, p. 265.

² HIPPOCRATE, *Tableau de la médecine hippocratique*, éd. Jean-Marie Caillaud, Bordeaux, chez Lawalle Jeune Imprimeur-libraire, 1811, p.43.

avoir égard à leur âge, aux saisons, aux lieux où elles vivent, et se souvenir que presque tous leurs maux proviennent de la matrice, et que la femme est ce qu'elle est à cause de l'utérus¹.

Dans *De la Nature de la femme*, il dépeint tous les maux que la matrice peut causer et leurs remèdes, car la femme semble être dépendante de cette matrice qui n'est que cause d'infirmité. La femme est donc un être infirme, et par conséquent limitée dans sa nature.

Par ailleurs, Aristote affirme aussi que la femme n'est qu'un être humain incomplet. Suivant son idée selon laquelle il faut expliquer la nature des choses à partir de ce qu'elles semblent être, il en déduit que le statut inférieur de la femme vient de sa nature. Si pour Hippocrate le problème réside dans la matrice, pour Aristote le défaut de la femme est qu'elle ne peut pas produire le sperme qui à son avis contiendrait l'être humain tout entier. C'est l'homme qui apporte cette substance qui est l'être humain, c'est-à-dire l'âme. La femme apporte seulement la matière. Étant donné que l'âme est supérieure à la matière, l'homme est forcément supérieur à la femme :

[...] le mâle peut être regardé comme le moteur et l'agent, et que la femelle soit en quelque sorte passive en tant que femelle, il s'ensuit que, dans la semence du mâle, la femelle apporte, non pas de la semence, mais de la matière. C'est bien là ce qui semble être exactement le fait ; et la nature des menstrues joue en ceci le rôle de la matière première de l'embryon².

Donc, pour Aristote, la femme n'est que le produit d'un développement naturel incomplet, une imperfection de la nature. Il s'agit d'un « mâle qui à certains égards est mutilé et imparfait ; les menstrues sont du sperme, mais du sperme qui n'est pas pur, puisqu'il lui manque encore une seule chose, à savoir le principe de l'âme »³. Cette explication « scientifique », qui prouve une évidente inégalité biologique entre homme et femme, n'était rien de moins que le résultat d'un préjugé sociologique.

Avant Aristote, Platon avait démontré que la femme n'est qu'une dégénération de l'homme, être parfait :

[...] la nature humaine étant double, le sexe qu'on appellera viril, en sera la plus noble partie ; quand, par une loi fatale, les âmes seront unies à des corps, et que ces corps recevront sans cesse de nouvelles parties et en perdront d'autres, ces impressions violentes produiront d'abord la sensation,

¹ *Ibid.*, p. 93.

² ARISTOTE, *De la génération des animaux*, Paris, Hachette, 1887, t. I, Livre I, Chap. XIV, 729b.

³ *Ibid.*, t. II, Livre II, Chap. IV, 737a.

puis l'amour mêlé de plaisir et de peine, enfin la crainte et la colère, et toutes les autres passions qui naissent de celles-là ou leur sont contraires ; la justice consistera à dompter ces passions, l'injustice à leur obéir ; celui qui passera honnêtement le temps qui lui a été donné à vivre, retournera après sa mort vers l'astre qui lui est échu et partagera sa félicité ; celui qui aura failli sera changé en femme à la seconde naissance ; s'il ne s'améliore pas dans cet état, il sera changé successivement, suivant le caractère de ses vices, en l'animal auquel ses mœurs l'auront fait ressembler ; et ses transformations et son supplice ne finiront point avant que se laissant conduire par le mouvement du même et du semblable en lui, et domptant par la raison cette partie grossière de lui-même, composée tardivement de feu, d'air, d'eau et de terre, masse turbulente et désordonnée, il se rend digne de recouvrer sa première et excellente condition¹.

La femme est donc un être imparfait, existant seulement en opposition à l'homme, et par rapport à lui, moteur de la vie, elle est passive.

1.1.2 Un sujet mythologique et religieux

Cette nature par essence inférieure et défectueuse semble être la cause de la détresse des hommes. On en déduit que, vu son imperfection, la femme est physiologiquement un récepteur du mal, capable de l'accueillir et de le produire.

Depuis l'Antiquité, toute la littérature montre la femme sous ce point de vue obscur et méprisant. Cette conception se renforce à travers les interprétations mythologiques et religieuses de la nature féminine. La tradition de la Grèce antique montre une série de femmes irrationnelles et féroces, porteuses de discordes, de guerres, et bien évidemment de mort. Par exemple, Hésiode écrit le mythe de Pandore, une femme qui renferme en elle toutes les faiblesses et les atouts de la femme qui peuvent affecter l'homme. Un autre exemple est la Médée d'Euripide qui suite à la trahison de son mari révèle sa vraie nature : « son caractère sauvage, du naturel terrible de cette âme orgueilleuse² ».

Dans la Genèse, c'est Eve qui convainc Adam de désobéir à la volonté de Dieu, introduisant dans le monde le péché et surtout la mort³. Selon la tradition juive, avant Eve on suppose l'existence d'une autre première femme que Dieu aurait mise aux côtés d'Adam, Lilith,

¹ PLATON, *Timée*, in *Œuvres de Platon*, Paris, Rey et Gravier, 1846, t. XI, pp. 138-139.

² EURIPIDE, *Médée*, vv.103-104.

³ Dieu n'avait pas prévu la mort pour sa créature privilégiée : « C'est par l'envie du diable que la mort est venue dans le monde » (*Livre de la Sagesse* 2,24) ; « [...] comme par un seul homme le péché est entré dans le monde, et par le péché la mort... Et ainsi la mort a passé dans tous les hommes parce que tous ont péché » (*Épître de Saint Paul apôtre aux Romains*, V, 11-12).

ensuite éloignée parce qu'elle ne soumettait pas à lui. Ainsi, Lilith se transforme en un démon qui séduit les hommes et dévore les enfants.

La tradition chrétienne rejoint la tradition païenne : la femme est une créature corrompue dès l'origine, défectueuse et porteuse d'un virus maléfique capable de détruire l'harmonie et le bonheur dans la vie de l'homme. Le Christianisme et l'Église Catholique ont développé à travers les siècles une image de la femme double et ambivalente : la femme est à la fois la Vierge, Mère du Christ, figure du salut et de la rédemption, et aussi figure du péché et instrument du diable. Les Pères de l'Église héritent des traditions anciennes le concept d'une société stratifiée en groupes humains supérieurs et inférieurs. Bien évidemment, la femme reste toujours inférieure à l'homme par nature. Saint Épiphane de Salamine, parmi tant d'autres, affirme dans son *Panarion* que les femmes sont de race faible, indignes de confiance et d'une intelligence médiocre. Cet état est confirmé par le fait que seul l'homme, et non pas la femme, a été créé à image de Dieu, et que c'est par la faute de la femme que l'homme a été séduit par le diable, et à cause de ce péché originel elle a brisé l'image vivante de Dieu et condamné l'humanité à sa perte¹. À cet égard, Saint Ambroise la définit comme le « ministre du péché » ; pour Saint Jérôme, elle incarne « la porte du diable » étant d'une race qui produit d'étranges désordres. Les premiers théologiens du Moyen Âge continuent cette tradition et ne s'écartent pas des préjugés perpétués jusqu'à présent. Saint Thomas d'Aquin reprend les théories aristotéliennes et dans sa *Somme Théologique* réaffirme le principe selon lequel, la femme est un être imparfait :

Par rapport à la nature particulière, la femme est quelque chose de défectueux et de manqué. Car la vertu active qui se trouve dans la semence du mâle vise à produire quelque chose qui lui soit semblable en perfection selon le sexe masculin. Mais si une femme est engendrée, cela résulte d'une faiblesse de la vertu active, ou de quelque mauvaise disposition de la matière, ou encore de quelque transmutation venue du dehors, par exemple des vents du sud qui sont humides [...]².

En somme, l'Église a été obligée, pour son propre progrès, de concilier ses doctrines avec celles des philosophes de l'antiquité qui jouissaient d'une grande autorité dans le milieu où l'Église se mouvait. Ainsi, le concept d'être imparfait et dangereux lie le paganisme et le christianisme à travers la représentation misogyne de la femme.

¹ C'est Tertullien qui dans son traité *Sur l'ornement des femmes* ne cesse d'accuser la femme d'être, dès sa création, source de tentation et il rédige ce traité pour indiquer à la femme chrétienne la manière la plus convenable de se comporter et de se présenter, même si par le péché qu'elle a commis elle devrait pour toujours être couverte de haillons et vivre dans l'austérité, sa vie devrait être une continuelle pénitence.

² SAINT THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, I, q. 92, art. 1.

1.1.3 La Querelle des femmes

La « Querelle des femmes » est un débat sur les sexes, qui se fonde sur l'interprétation des particularités des deux sexes et de leurs rapports, en particulier sur le rôle social et l'éducation de la femme. C'est un débat qui se prolonge pendant plusieurs siècles, mais qui s'accroît à partir de la Renaissance : y participent des traités, des pamphlets, des pièces de théâtre, des romans avec des tons qui vont du sérieux au cocasse. En général, ceux qui soutiennent le camp féminin affirment que l'homme a opprimé la femme non pas à cause des différences naturelles mais pour des raisons sociales. Donc pour eux la séparation entre les sexes et les distinctions biologiques supportées jusqu'à présent ne sont qu'une construction sociale. Les hommes et les femmes ont les mêmes vertus, donc pour avoir une égalité des sexes il faudrait donner la même éducation.

Les détracteurs du sexe féminin insistent, par contre, sur la mauvaise nature de la femme qui la rend frivole, débile, inconstante, stupide, trop loquace, têtue, menteuse, vindicative, vaine, etc. Ils reprennent l'identification chrétienne entre Eve et le péché.

La « Querelle » débute au XV^e siècle à partir de la défense des femmes de la part de Christine de Pizan qui brise les tabous de l'époque en écrivant un livre, *La cité des femmes*. C'est le premier texte qui défend les femmes contre les continuelles invectives des hommes.

C'est à partir du XVI^e siècle, que cette querelle se développe. Parmi tant d'autres, Jean de Marconville, en 1564, publie un ouvrage qui semble être la synthèse des deux camps adverses sur la question féminine. Son traité *De la bonté et mauvaieseté des femmes* est structuré de manière à montrer les femmes à louer pour leur bonté et les femmes à condamner pour leurs mauvais comportements.

Quelques années plus tard, en 1575, Juan Huarte publie *Examen de ingenios para la ciencias*, traduit en français *Examen des esprits pour les sciences*, où, de manière plus scientifique et en reprenant les notions d'Hippocrate, il soutient que le manque d'esprit de la femme est dû au fait que Dieu l'a faite de tempérament froid et humide pour qu'elle puisse être féconde. En observant les comportements et les humeurs changeantes de la femme, le médecin espagnol déduit le tempérament de la femme. En fait, il observe trois différents degrés de froideurs et d'humidité qui peuvent rendre la femme de mauvaise humeur et insupportable ou

douce et sociable. Ce dernier état d'esprit est pour Huarte signe de manque de savoir dans ce genre de femme¹.

Ceux du camp opposé, par contre, exaltent le sexe féminin et soutiennent l'égalité des sexes et la lutte contre les préjugés, comme François Poulain de la Barre qui fait figurer la différence établie entre homme et femme comme un jugement sans un concret fondement². En réalité, la femme a le même esprit que l'homme, car, selon de la Barre, l'esprit n'a pas de sexe, donc, elle est aussi parfaite et capable que n'importe quel homme.

Définir le commencement et la fin de cette querelle est assez difficile, car elle a duré, sous des formes diverses, pendant des siècles, en évoluant avec la culture et la civilisation.

1.1.4 La femme dans la pensée du XVIII^e siècle

C'est au XVIII^e siècle, quand l'étude de l'homme commence à tracer le chemin d'une nouvelle discipline, l'anthropologie, que chaque individu devient objet d'observations empiriques. Il n'est plus considéré comme un être d'exception en tant que créature de Dieu. On étudie l'homme physiologiquement pour comprendre le mécanisme du corps humain, mais aussi pour analyser les différences que les voyageurs ont aperçues, pendant leurs pérégrinations, entre les diverses ethnies humaines. Les nouveaux anthropologues, les médecins et les philosophes, comme nous avons pu le constater déjà dans notre première partie, ont créé une littérature médicale accessible non seulement aux spécialistes, mais aussi à un public plus vaste qui comprend tous les gens cultivés et intéressés par l'étude de l'homme. Dans ce flux littéraire, nous retrouvons des fragments ou des ouvrages entiers consacrés à l'analyse de la femme, qui se focalisent sur deux points en particulier : premièrement les conditions physiques et ensuite les conséquences de ces conditions sur la morale pour en déduire comment les femmes devraient vivre, se comporter. En somme, « les médecins se muent en moralistes, et semblent vouloir prendre le relais des prêtres dans la direction des consciences et des conduites³ ».

Lavater dans son *Essai sur la Physiognomonie* consacre un « Fragment » à l'explication de la femme :

¹ Voir HUARTE Juan, *Examen des esprits pour les sciences. Où se monstrent les différences d'esprits*, Paris, J. Guinard le père et J. Guinard le fils, 1655, pp. 633-635.

² Voir, POULAIN DE LA BARRE François, *De l'égalité des deux sexes, discours physique et moral où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés*, Paris, J. Du Puis, 1676, pp. 4-8.

³ KNIBIEHLER Yvonne, « Les médecins et la "nature féminine" au temps du Code civil », in *Annales. Économie, Sociétés, Civilisations*, 1976, vol. 31, n°4, p.826.

Généralement parlant, les femmes sont beaucoup plus délicates ; plus tendres, plus sensibles et plus passibles [...] que le sexe masculin. La matière première de leur substance paraît plus molle, plus irritable et plus élastique, que la nôtre. [...] Elles sont le reflet de l'homme, prises de lui, faites pour lui être soumises, pour le consoler de ses chagrins, pour alléger ses peines. [...] Avec ce caractère de tendresse, avec cette subtilité et cette mobilité de leur sens, et avec ce tissu léger de leurs fibres et de leurs organes, il n'est pas surprenant qu'elles soient si dociles et en même temps si faibles, si promptes à céder à un sexe plus entreprenant et plus fort. Mais d'un autre côté le pouvoir de leurs charmes l'emporte sur la puissance de l'homme. [...] L'homme *pense*, et la femme *sent*. La force de l'un consiste dans la *réflexion*, la force de l'autre dans le *sentiment*. [...] Irritables par constitution, peu accoutumées à penser, à raisonner et à discerner, entraînées par le torrent du sentiment, elles deviennent aisément *fanatiques*, et rien ne peut les ramener. Chez elles l'*amour* le plus ardent n'est pas à l'abri de l'inconstance. Leur *haine* au contraire est presque toujours implacable [...]. Livrées au sentiment seul, elles s'oublient en présence de l'objet aimé¹.

Il perpétue encore l'idée d'une femme faible physiologiquement et par conséquent caractériellement instable. Cependant, au XVIII^e siècle un philosophe pense à la condition de la femme de manière un peu différente. Montesquieu croit que la cause de la soumission de la femme à l'homme est à rechercher dans l'avènement des premiers empires despotiques, car avant ce type de gouvernement ils vivaient dans « une parfaite égalité et union aussi douce que naturelle² ». Toutefois, il affirme aussi qu'« [i]l faut remarquer qu'excepté dans des cas que de certaines circonstances ont fait naître, les femmes n'ont jamais guère prétendu à l'égalité : car elles ont déjà tant d'autres avantages naturels, que l'égalité de puissance est toujours pour elles un empire ». En effet, dans les *Lettres Persanes*, Montesquieu reprend l'argument et affirme que « s'il est vrai que nous [les hommes] n'avons sur les femmes qu'un pouvoir tyrannique, il ne l'est pas moins qu'elles ont sur nous un empire naturel : celui de la beauté, à qui rien ne résiste »³. Pourtant, les femmes ne se révoltent pas et dans la même lettre nous lisons que cette tyrannie, « elles nous l'ont laissé prendre⁴ ». De plus, les dames du sérail démontrent clairement que les femmes n'arrivent pas à se libérer des chaînes qu'on leur impose : elles se plaignent des injustices, mais fondamentalement, mise à part Roxane qui se suicide pour se libérer, elles ne mettent pas en cause le système autoritaire et strict du harem. La femme orientale se pare pour s'offrir à son sultan et nous lisons dans les *Lettres* l'importance de ce rituel, mais Montesquieu ne manque pas de comparer ce rite à celui de la femme occidentale, française en particulier, qui

¹ LAVATER Johann Caspar, *Essai sur la physiognomonie...*, *op. cit.*, t. IV, pp. 89-91.

² MONTESQUIEU, *Pensées*, n° 1928.

³ MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, Lettre XXXVIII, Paris, Librairie Générale de France, 2012, p. 123.

⁴ *Ibid.*, p. 122.

expose sa beauté, son amabilité et son esprit pour plaire à la Cour. Malheureusement, la tyrannie masculine oblige les femmes à la fausseté : « plus la dépendance augmente, plus la fausseté augmente. Il en est comme des droits du roi : plus vous les haussez, plus vous augmentez la contrebande¹ ». Ainsi, la femme développe des penchants négatifs qu'il faut réussir à prévenir et à maîtriser. Michèle Bokobza Kahan explique que le concept d'égalité entre les deux sexes chez Montesquieu est « assez retors » :

En effet, il attribue à la femme des avantages naturels qu'il convient de compenser par des règles coercitives pour justement préserver le principe d'égalité entre l'homme et la femme [...] De plus, les qualités particulières, physiques et psychiques, de la femme l'amènent à remplir des fonctions qui sont conformes aux intentions de la nature. La spécificité féminine est avant tout physiologique, due à ses particularités organiques. À l'instar des théories médicales mécanistes, Montesquieu considère que la spécificité physiologique implique une spécificité psychique : « L'homme est également composé des deux substances, qui, chacune, comme par un flux et un reflux, exercent et souffrent l'empire » (n° 2035)².

Aucune « loi naturelle » n'impose la soumission de la femme à l'homme et les forces « seraient égales si l'éducation l'était aussi³ ». Toutefois, Montesquieu défend l'homme qui est victime de ce pouvoir féminin joué sur l'insidieuse suprématie de la séduction, mais en même temps semble mettre en cause le rapport de domination de l'homme sur la femme.

Dans *L'Esprit des lois*, le chapitre 2 du livre XVI a un titre assez explicatif : « Que dans les pays du midi il y a dans les deux sexes une inégalité naturelle ». Ici Montesquieu présente les différences entre les femmes par rapport au climat :

Les femmes sont nubiles dans les climats chauds à huit, neuf et dix ans : ainsi l'enfance et le mariage y vont presque toujours ensemble. Elles sont vieilles à vingt : la raison ne se trouve donc jamais chez elles avec la beauté. Quand la beauté demande l'empire, la raison le fait refuser ; quand la raison pourrait l'obtenir, la beauté n'est plus. Les femmes doivent être dans la dépendance : car la raison ne peut leur procurer dans leur vieillesse un empire que la beauté ne leur avait pas donné dans la jeunesse même. [...] Dans les pays tempérés, où les agréments des femmes se conservent mieux, où elles sont plus tard nubiles, et où elles ont des enfants dans un âge plus avancé, la vieillesse de leur mari suit en quelque façon la leur : et comme elles y ont plus de raison et de connaissances quand elles se marient, ne fût-ce que parce qu'elles ont plus longtemps vécu, il a dû naturellement

¹ MONTESQUIEU, *Pensées*, n° 276.

² BOKOBZA KAHAN Michèle, « Étude de la sexualité dans les *Pensées* de Montesquieu », in *Revue Montesquieu*, n°7, Paris, Librairie Droz, 2004, p. 93.

³ MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, Lettre XXXVIII, *op. cit.*, p. 123.

s'introduire une espèce d'égalité dans les deux sexes, et par conséquent la loi d'une seule femme. Dans les pays froids, l'usage presque nécessaire des boissons fortes établit l'intempérance parmi les hommes. Les femmes, qui ont à cet égard une retenue naturelle, parce qu'elles ont toujours à se défendre, ont donc encore l'avantage de la raison sur eux. La nature, qui a distingué les hommes par la force et par la raison, n'a mis à leur pouvoir de terme que celui de cette force et de cette raison. Elle a donné aux femmes les agréments, et a voulu que leur ascendant finît avec ces agréments : mais, dans les pays chauds, ils ne se trouvent que dans les commencements, et jamais dans le cours de leur vie¹.

Il poursuit en soutenant l'idée que dans les climats chauds, en particulier, il faut tenir plus la femme sous contrôle :

Ce n'est pas seulement la pluralité des femmes qui exige leur clôture dans de certains lieux d'orient ; c'est le climat. Ceux qui liront les horreurs, les crimes, les perfidies, les noirceurs, les poisons, les assassinats, que la liberté des femmes fait faire à Goa, et dans les établissements des Portugais dans les Indes où la religion ne permet qu'une femme ; et qui les compareront à l'innocence et à la pureté des mœurs des femmes de Turquie, de Perse, du Mogol, de la Chine et du Japon, verront bien qu'il est souvent aussi nécessaire de les séparer des hommes, lorsqu'on n'en a qu'une, que quand on en a plusieurs. C'est le climat qui doit décider de ces choses. Que servirait d'enfermer les femmes dans nos pays du nord, où leurs mœurs sont naturellement bonnes ; où toutes leurs passions sont calmes, peu actives, peu raffinées ; où l'amour a sur le cœur un empire si réglé, que la moindre police suffit pour les conduire ? Il est heureux de vivre dans ces climats qui permettent qu'on se communique ; où le sexe qui a le plus d'agréments semble parer la société ; et où les femmes, se réservant aux plaisirs d'un seul, servent encore à l'amusement de tous².

Donc, pour Montesquieu c'est bien la femme des pays plus chauds qui est la plus dangereuse et la plus capable de commettre des crimes affreux, plutôt que la femme du nord qui est plus tranquille et raisonnable.

Diderot est l'un de ces philosophes que, prématurément, l'on peut définir comme féministe : l'éducation qu'il a donnée à sa fille, ses relations amoureuses et ses œuvres en sont des témoignages incontestables. Dans *Rêve de d'Alembert*, Diderot propose une image de la femme et de l'homme parfaitement égale biologiquement : « [...] la femme a toutes les parties de l'homme, et que la seule différence qu'il y ait est celle d'une bourse pendante en dehors, ou d'une bourse retournée en dedans ; qu'un fœtus femelle ressemble, à s'y tromper, à un fœtus

¹ MONTESQUIEU, *L'Esprit des lois*, op. cit., p. 625.

² *Ibid.*, p. 628.

mâle [...]»¹ ». L'égalité naturelle et biologique devrait suivre dans la parité sexuelle, c'est ce que Diderot fait sous-entendre à Bordeau et qu'il explicite dans son article « Jouissance² ». En 1772, il écrit *Sur la femme*, un long compte-rendu de l'*Essai sur le caractère, les mœurs et l'esprit des femmes* d'Antoine-Léonard Thomas, où il marque l'accent sur les différences organiques et physiologiques entre homme et femme. Dans la femme, Diderot relève :

[...] un être extrême dans sa force et dans sa faiblesse, que la vue d'une souris ou d'une araignée fait tomber en syncope, et qui sait quelquefois braver les plus grandes terreurs de la vie. C'est surtout dans la passion de l'amour, les accès de la jalousie, les transports de la tendresse maternelle, les instants de la superstition, la manière dont elles partagent les émotions épidémiques et populaires, que les femmes étonnent, belles comme les séraphins de Klopstock, terribles comme les diables de Milton. J'ai vu l'amour, la jalousie, la superstition, la colère, portés dans les femmes à un point que l'homme n'éprouva jamais³.

À ces dispositions naturelles s'ajoutent les abus et les défauts de la loi qui accroissent le malheur et l'infériorité de la condition féminine. Diderot critique donc les mœurs des civilisations où la femme n'est rien pour la société et où la dévotion au mari et à la famille est sa dernière ressource. C'est pourquoi, il ne faut pas s'étonner que les femmes deviennent :

[...] Impénétrables dans la dissimulation, cruelles dans la vengeance, constantes dans leurs projets, sans scrupules sur les moyens de réussir, animées d'une haine profonde et secrète contre le despotisme de l'homme, il semble qu'il y ait entre elles un complot facile de domination, une sorte de ligue, telle que celle qui subsiste entre les prêtres de toutes les nations⁴.

¹ DIDEROT Denis, « Rêve de d'Alembert », in *Œuvres complètes...*, *op. cit.*, p. 151.

² « S'il y avait quelque homme pervers qui pût s'offenser de l'éloge que je fais de la plus auguste et la plus générale des passions, j'évoquerais devant lui la Nature, je la ferais parler, et elle lui dirait. Pourquoi rougis-tu d'entendre prononcer le nom d'une volupté, dont tu ne rougis pas d'éprouver l'attrait dans l'ombre de la nuit ? Ignores-tu quel est son but et ce que tu lui dois ? Crois-tu que ta mère eût exposé sa vie pour te la donner, si je n'avois pas attaché un charme inexprimable aux embrassements de son époux ? Tais-toi, malheureux, et songe que c'est le plaisir qui t'a tiré du néant. La propagation des êtres est le plus grand objet de la nature. Elle y sollicite impérieusement les deux sexes, aussitôt qu'ils en ont reçu ce qu'elle leur destinait de force et de beauté. Une inquiétude vague et mélancolique les avertit du moment ; leur état est mêlé de peine et de plaisir. C'est alors qu'ils écoutent leurs sens, et qu'ils portent une attention réfléchie sur eux-mêmes. Un individu se présente-t-il à un individu de la même espèce et d'un sexe différent, le sentiment de tout autre besoin est suspendu ; le cœur palpite ; les membres tressaillent ; des images voluptueuses errent dans le cerveau ; des torrents d'esprits coulent dans les nerfs, les irritent, et vont se rendre au siège d'un nouveau sens qui se déclare et qui tourmente. La vue se trouble, le délire naît ; la raison esclave de l'instinct se borne à le servir, et la nature est satisfaite. », DIDEROT Denis, « Jouissance », in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné...*, *op. cit.*, 1751, t. VIII, p. 889.

³ DIDEROT Denis, *Sur les femmes*, in *Œuvres complètes...*, *op. cit.*, pp. 251-253.

⁴ *Ivi*

En outre, ces comportements trompeurs se justifient aussi biologiquement, car la femme possède un organe qui est « susceptible de spasmes terribles » et ceux-ci suscitent « dans son imagination des fantômes de toute espèce. C'est dans le délire hystérique qu'elle revient sur le passé, qu'elle s'élanche dans l'avenir, que tous les temps lui sont présents. C'est de l'organe propre à son sexe que partent toutes ses idées extraordinaires¹ ». Il est évident que le discours médical de l'époque influence aussi le philosophe qui voit les femmes donc comme les victimes d'une nature cruelle. Cependant, à la fin de l'essai, Diderot ne peut pas nier le réel pouvoir qu'elles exercent : « On leur adresse sans cesse la parole ; on veut en être écouté ; on craint de les fatiguer ou de les ennuyer ; et l'on prend une facilité particulière de s'exprimer, qui passe de la conversation dans le style. Quand elles ont du génie, je leur en crois l'empreinte plus originale qu'en nous² ».

D'autre part, Voltaire aussi a fait de la défense de la femme son combat secret, dans ses contes et dans sa vie. Il lie une relation avec une femme savante, Émilie du Châtelet, et passe la dernière partie de sa vie avec Mme Denis qui est sa nièce, mais aussi sa maîtresse. Toutefois, ses relations démontrent le respect qu'il a pour la femme et pour son potentiel intellectuel et sous le voile de sa célèbre ironie, derrière les femmes malheureuses de ses contes, il cache sa critique de la discrimination féminine. Dans ses récits, elles deviennent vieilles et laides à vue d'œil, elles subissent des violences, elles sont égorgées ; dans *Candide*, par exemple, on leur coupe les fesses. Mais c'est dans ses *Mélanges, Pamphlets et Œuvres politiques* que nous retrouvons un texte intitulé *Femmes, soyez soumises à vos maris* ou il aborde ouvertement la question de l'inégalité des femmes vis-à-vis des hommes. Voltaire instaure un dialogue fictif entre l'abbé de Châteauneuf et la Maréchale de Grancey, celle-ci, après avoir lu une phrase des *Épîtres* de Saint-Paul (« Femmes, soyez soumises à vos maris »), se met en colère et elle expose sa propre vision de la femme et blâme les hommes. À travers un langage vif et libéré, elle essaie de convaincre l'abbé de la justesse de ses idées. Voltaire crée cette personnalité forte et libre de la Maréchale pour remettre en cause les inégalités. Le discours de la Maréchale est un réquisitoire, parce qu'elle repousse ardemment la thèse de son adversaire, Saint Paul, qui par ailleurs, est celle de toute la société misogyne. C'est aussi un plaidoyer qui défend les victimes pour leur redonner leurs droits, parce que même si la nature a fait les femmes différentes des hommes, cela ne veut pas dire qu'elles doivent être des esclaves :

¹ *Ibid.*, p. 262.

² *Ivi.*

Certainement la nature ne l'a pas dit ; elle nous a fait des organes différents de ceux des hommes ; mais en nous rendant nécessaires les uns aux autres, elle n'a pas prétendu que l'union formât un esclavage. Je me souviens bien que Molière a dit :

Du côté de la barbe est la toute-puissance.

Mais voilà une plaisante raison pour que j'aie un maître ! Quoi ! Parce qu'un homme a le menton couvert d'un vilain poil rude, qu'il est obligé de tondre de fort près, et que mon menton est né rasé, il faudra que je lui obéisse très humblement ? Je sais bien qu'en général les hommes ont les muscles plus forts que les nôtres, et qu'ils peuvent donner un coup de poing mieux appliqué : j'ai peur que ce ne soit là l'origine de leur supériorité.

Ils prétendent avoir aussi la tête mieux organisée, et, en conséquence, ils se vantent d'être plus capables de gouverner ; mais je leur montrerai des reines qui valent bien des rois. On me parlait ces jours passés d'une princesse allemande qui se lève à cinq heures du matin pour travailler à rendre ses sujets heureux, qui dirige toutes les affaires, répond à toutes les lettres, encourage tous les arts, et qui répand autant de bienfaits qu'elle a de lumières. Son courage égale ses connaissances ; aussi n'a-t-elle pas été élevée dans un couvent par des imbéciles qui nous apprennent ce qu'il faut ignorer, et qui nous laissent ignorer ce qu'il faut apprendre¹.

Dans ce discours, les deux personnages ne sont que des porte-paroles de l'auteur. Le fait de déléguer son rôle à une femme rend l'argumentation plus crédible. Quant à l'abbé, au-delà de la critique religieuse, en fait, il n'est que la représentation d'un hypothétique adversaire que Voltaire veut convaincre. Voltaire n'est pas le seul à plaider la cause féminine, Choderlos de Laclos et Olympe de Gouges, parmi tant d'autres, écrivent aussi des essais pour défendre les droits des femmes. Le premier écrit *Des femmes et de leur éducation* pour participer à un concours académique sur le perfectionnement de l'éducation des femmes. Il s'agit d'un texte polémique qui vise à combattre les idées établies afin de libérer la femme de son état d'infériorité et de soumission à l'homme, en la rendant libre de penser et d'agir. Olympe de Gouges fait de la défense des droits des femmes un engagement et elle rédige la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, calquée de la *Déclaration des droits de l'homme*.

Malheureusement, la tolérance des Lumières envers la femme ne trouve pas de suite chez leurs successeurs. Cette brève parenthèse d'idée d'égalité entre les sexes est surmontée par une nouvelle vague de misogynie. Il y a un retour vers les principes selon lesquels les différences entre homme et femme sont dictées par la nature et la femme se retrouve sur un échelon plus bas dans la société par rapport à l'homme. Le sort du sexe faible ne peut être relevé même par l'éducation.

¹ VOLTAIRE, *Femmes soyez soumises à vos maris*, in *Œuvres Complètes de Voltaire*, Paris, Garnier, 1879, t. 26, pp. 564-565.

La légitimité sociale de la femme ne vient que de son rôle de mère et de personne qui veille au bon fonctionnement des liens familiaux. Donc, elle ne peut avoir aucune vocation à donner ses opinions, elle doit se limiter à défendre les idées de son mari. Le peu de raison de laquelle elle est dotée est certainement plus simple que celle de l'homme et ne doit être utilisée que pour qu'elle assure ses devoirs : obéir au père ou au mari, être fidèle et s'occuper des enfants. À travers Julie d'Estampes, Jean-Jacques Rousseau montre la femme parfaite conforme à ses idéaux, et pourtant, comme toute femme, elle aussi est cause de paradoxe : elle peut, porter le bonheur en anoblissant l'homme, ou la dégénérescence. Saint-Preux est également habité par ce paradoxe :

Femmes, femmes ! objets chers et funestes, que la nature orna pour notre supplice, qui punissez quand on vous brave, qui poursuivez quand on vous craint, dont la haine et l'amour sont également nuisibles, et qu'on ne peut rechercher ni fuir impunément ! Beauté, charme, attrait, sympathie ! être ou chimère inconcevable, abîme de douleurs et de voluptés ! beauté plus terrible aux mortels que l'élément où l'on t'a fait naître, malheureux qui se livre à ton calme trompeur ! C'est toi qui produit les tempêtes qui tourmentent le genre humain¹.

Rousseau reprend cette idée dans *Émile et l'éducation* :

C'est que le plus fort soit le maître en apparence et dépende en effet du plus faible ; et cela non par un frivole usage de galanterie, ni par orgueilleuse générosité de protecteur, mais par une invariable loi de la nature, qui, donnant à la femme plus de facilité d'exciter les désirs qu'à l'homme de les satisfaire, fait dépendre celui-ci malgré qu'il en ait du bon plaisir de l'autre, et le contraint de chercher à son tour à lui plaire pour obtenir qu'elle consente à le laisser être le plus fort².

Toutefois, l'idée que le philosophe a de la femme, et qu'il montre dans ces œuvres, est parfaitement conforme à celle diffusée à son époque : le rôle et les caractéristiques qu'il lui attribue sont bien précises et décidément non comparables à ceux de l'homme, ce qui sous-entend une claire supériorité de l'homme. Il est évident que dans le rapport qui existe entre les deux sexes, l'homme est celui qui est fort, le patron, le destinataire des plaisirs ; la femme est celle qui est faible, accueillante, celle qui offre le plaisir et qui dépend en tout de son mari.

Avec les Idéologues la question de la femme est abordée de manière novatrice : la femme n'est pas distinguée de l'espèce « homme » comme élément faible. Ils s'approchent plus

¹ ROUSSEAU Jean-Jacques, *La nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 514-515.

² ROUSSEAU Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation*, in *Œuvres complètes*, Édition Gallimard, Paris 1969, p. 695.

de la définition d'égalité naturelle entre les sexes. En effet, dans *De l'homme* d'Helvétius nous pouvons lire :

L'organisation des deux sexes est sans doute différente à certains égards, mais cette différence doit-elle être regardée comme la cause de l'infériorité de l'esprit des femmes ? Non, la preuve du contraire c'est que nulle femme n'étant organisée comme un homme, nulle en conséquence ne devrait avoir tant d'esprit. Cependant que de femmes célèbres ne le cèdent point aux hommes de génie ! Si elles leur sont en général inférieures, c'est qu'en général elles reçoivent une plus mauvaise éducation¹.

De ce fait, c'est à cause du manque d'une bonne éducation dans l'organisation sociale que chez les femmes l'esprit n'est pas développé où peuvent se développer certains vices. D'ailleurs, Helvétius remarque que même en présence d'une éducation fautive, les femmes peuvent réveiller leur esprit grâce à la passion et en particulier à l'amour : « Les passions peuvent tout. Il n'est point de fille idiote que l'amour ne rende spirituelle, que de moyens ne lui fournit-il pas, pour tromper la vigilance de ses parents, pour voir et entretenir son amant ? La plus sotte est souvent la plus inventive² ».

Encore une fois certains Idéologues reviennent à la physiologie pour expliquer « la femme ». *Le système moral de la femme* de Roussel³, paru en 1775 est une œuvre remarquable parce qu'elle aborde le sujet de la féminité sous une nouvelle lumière. Roussel est le premier à voir la femme comme un être à part entière distincte de l'homme et il analyse les spécificités féminines en s'écartant des propos misogynes. Lui aussi remarque que l'homme et la femme dans leur enfance se ressemblent tant dans le comportement créant parfois des conditions d'équivoque, mais que aussi dans la puberté où ils commencent à se distinguer. Chez l'homme, on aperçoit des changements physiques remarquables comme l'augmentation de la taille, les organes qui prennent une forme plus décidée et définie, la voix qui devient plus grave et « un surcroît de vigueur » qui annonce le rôle qu'il va jouer dans la vie : « la timidité de l'enfance a fait place à un instinct qui le porte à braver les périls ; il ne craint rien, parce qu'un sang bouillant

¹ HELVETIUS Claude-Adrien, *De l'Homme*, Paris, Fayard, 1989, t. I, section II ch. XII.

² *Ibid.*, p. 276. Ce passage marque beaucoup Stendhal qui le fait sien : « Les passions peuvent tout. Qu'une fille de seize ans, élevée par ses parents, bourgeois d'une petite ville, est sotte ! Elle est amoureuse, que de génie ! », *PFN*, pp. 62-63. Nous verrons par la suite comment l'auteur applique ce principe à la constitution de ses personnages féminins.

³ Cet essai fait partie de l'une des lectures de Stendhal, voir *Journ.*, p. 589.

qui s'agite dans les vaisseaux [...] lui fait croire qu'il peut beaucoup¹ ». La femme, en revanche, ne s'éloigne pas comme l'homme de sa « constitution primitive », c'est-à-dire qu'elle garde en quelque sorte le tempérament délicat et tendre des enfants. Toutefois, quand les traits féminins commencent à se fixer, les proportions, les formes et la taille font apercevoir des différences claires par rapport à l'homme :

Quoiqu'elle parte du même point que l'homme, elle se développe néanmoins d'une manière qui lui est propre ; de sorte que, parvenue à un certain âge, elle se trouve peut-être avec étonnement pourvue de nouveaux attributs, et sujette à un ordre de fonctions étranger à l'homme, et jusqu'alors inconnu à elle-même ; enfin, il se découvre en elle une nouvelle chaîne de rapports physiques et moraux, qui devient pour l'homme le principe d'un nouvel intérêt propre à l'attirer vers elle, et pour elle une source de nouveaux besoins².

Après cette présentation des différences entre l'homme et la femme, Roussel consacre quatre chapitres à l'analyse du corps de la femme dans sa composition organique et son organisation physiologique pour ensuite étudier les rapports entre les parties solides et les parties fluides pour en établir le tempérament propre à ce sexe. Il reprend donc la méthode de Stahl en synthétisant son classement des tempéraments et ensuite il en déduit, selon une analyse physiologique que le tempérament propre à la femme est le sanguin. Comme d'autres érudits avant lui l'ont expliqué, ce type de tempérament est celui qui est « le plus favorable à la beauté, et le plus approprié à la trempe de leur esprit ». En outre, leurs fibres sont naturellement plus molles et donc plus sensibles, ce qui produit une « sensibilité vive, mais passagère », car les femmes sont capables de mêler « l'enjouement aux affaires les plus sérieuses : si les chagrins sont sur elles des impressions assez vives, leur constitution n'en comporte pas de durables ; la même cause qui fait qu'elles sentent vivement, fait qu'elles ne sentent pas longtemps. Les sentiments les plus disparates se succèdent chez elles avec une rapidité qui étonne [...]»³. Il remarque que particulièrement à partir de la puberté chez la jeune fille tout dans son corps commence à s'animer comme la nature au printemps :

[...] ses yeux, auparavant muets, acquièrent de l'éclat et de l'expression : tout ce que les grâces légères et naïves ont de piquant, tout ce que la jeunesse a de fraîcheur, brille dans sa personne. De

¹ ROUSSEL Pierre, *Système physique et moral de la femme ou Tableau philosophique de la constitution, de l'état organique, du tempérament, des mœurs, & des fonctions propres au sexe*, Paris, Chez Vincent, 1795, p. 5. Nous avons transcrit en orthographe moderne.

² *Ibid.*, pp. 6-7.

³ *Ibid.*, pp. 64-65.

ce nouvel état il résulte en elle une surabondance de vie qui cherche à se répandre et à se communiquer. Elle est avertie de ce besoin par de tendres inquiétudes, et par des élans qui ne sont que la voix tyrannique et douce de la volupté. Pour intéresser puissamment toute la nature à sa situation, elle semble appeler les plaisirs à son secours. Alors tout s'empresse, tout vole au-devant de la beauté, pour la servir et briguer le bonheur de recevoir ses chaînes. Lorsque le vœu de la nature est rempli, elle semble négliger les moyens par lesquels elle est parvenue à son but. La femme perd peu à peu de son éclat [...]¹.

Comme il advient chez l'homme, ce tempérament peut devenir flegmatique, mélancolique ou bilieux, si la femme est soumise aux effets de l'oisiveté, des passions ou de l'intempérance. Or, ce qui nous intéresse ce sont les effets de la passion, qui, selon Roussel sont les plus destructifs pour l'homme. Ce qui naît pour donner du bonheur peut devenir un moyen de ruine si l'on en abuse. C'est pour cette raison qu'il faut ménager et réduire ces effets à des « mouvements brusques et passagers ». Malheureusement, dans certaines sociétés :

[...] les passions ne sont qu'un accès continuel qui en agite les membres : au lieu d'être comme un souffle léger propre à leur imprimer un mouvement modéré, elles ont acquis un tel degré d'activité en se choquant, qu'elles ne forment plus qu'une tempête affreuse ; ou plutôt elles sont devenues un feu dévorant qui consume l'espèce humaine. [...] Quoique chaque passion ait un caractère particulier, et se manifeste par des signes sensibles qui lui sont propres, elles ont toutes cela de commun, qu'elles pervertissent l'ordre et la succession naturelle des mouvements dont la vie dépend »².

Donc, Roussel voit la passion comme un abus du corps et, pour cette raison, elle ne doit s'emparer de l'homme que quelques instants pour éviter qu'elle ne le flétrisse. En particulier, c'est la femme qui doit faire plus attention, car à cause de son tempérament elle est plus sensible et sujette à céder aux troubles dangereux qu'une passion peut causer.

Cabanis étudie la structure de l'homme et de la femme et il y trouve les mêmes caractéristiques qui, depuis Hippocrate, ont été relevées et n'ont jamais changé : « les fibres de la femme sont plus molles, ses muscles moins vigoureux³ ». Dans son *Cinquième mémoire*, intitulé *De l'influence des sexes sur le caractère des idées et des affections morales*, il souligne que, pendant l'enfance, les garçons et les filles développent les mêmes appétits, les mêmes idées et les mêmes passions, bien que l'on puisse déjà remarquer quelques traits de différences « dans

¹ *Ibid.*, pp. 82-83.

² *Ibid.*, pp. 114-116.

³ CABANIS Pierre Jean-Georges, *Rapports du physique et du moral...*, op. cit., t. III, p. 298.

les habitudes morales, ou dans les accents naïfs des affections de cet âge ». Ainsi, les garçons sont plus emportés dans leurs mouvements et ils ne s'intéressent pas aux détails mais les filles, par contre, s'occupent déjà de l'impression qu'elles font sur les autres. C'est dans la puberté que les différences, tant physiques que morales, apparaissent : on ne sait pas « par quelle action particulière les organes de la génération influent sur les autres organes ; comment ils dirigent, en quelque sorte, leurs opérations, modifient le caractère et l'ordre des phénomènes qu'y si rapportent ». C'est à travers les défauts qu'on le remarque, par exemple, si un homme est mutilé ses formes et ses habitudes ont tendance à se rapprocher de celles de la femme, ou si chez une femme l'utérus est inerte elle devient plus semblable à un homme¹. Selon la loi de la nature : « Il faut que l'homme soit fort, audacieux, entreprenant ; que la femme soit faible, timide, dissimulée »², cette faiblesse est nécessaire pour ses relations avec l'homme :

Mais si la faiblesse de la femme fait, pour ainsi dire, partie de ses facultés et de ses moyens, sa sensibilité vive et changeante était encore plus nécessaire à la perfection de l'objet qu'elle doit remplir. Tandis que l'homme agit sur la nature et sur les autres êtres animés, par la force de ses organes, ou par l'ascendant de son intelligence, la femme doit agir sur l'homme par la séduction de ses manières et par l'observation continuelle de tout ce qui peut flatter son cœur, ou captiver son imagination, il faut pour cela qu'elle sache se plier à ses goûts, céder sans contrainte, même aux caprices du moment, et saisir les intervalles où quelques observations, jetées comme au hasard, peuvent se faire jour. Une sensibilité qui retient profondément les impressions des objets, et d'où résultent des déterminations durables, convient donc au rôle de l'homme ; mais une sensibilité plus légère, qui permet aux impressions de se succéder rapidement, qui laisse presque toujours prédominer la dernière, est la seule qui convienne au rôle de la femme. Changez cet ordre, et le monde moral n'est plus le même³.

Par ailleurs, suite à une description soignée de la physiologie féminine, Virey, dans son article sur la femme pour le *Dictionnaire médical* de Panckouke, déduit, comme déjà Hippocrate et Aristote l'ont fait avant lui, que c'est l'utérus qui cause la faiblesse et les maladies chez la femme. Il remarque qu'une maladie en particulier cause des défaillances dans la conduite des femmes : la *fureur utérine*. Cette maladie peut se développer à cause d'un climat trop chaud, des excès trop fréquents que l'on commet dans le plaisir, ou, au contraire, à cause d'un célibat forcé, et tous ses éléments se combinent avec l'imagination, faculté de l'esprit propre à la

¹ Cf., *Ibid.*, pp. 299-302. Ici Cabanis reprend l'idée selon laquelle la femme n'est qu'un homme imparfait et que chez la femme c'est bien l'utérus qui influence son corps et ses comportements en la rendant plus faible.

² *Ibid.*, p. 324.

³ *Ibid.*, pp. 328-329.

femme. La fureur utérine peut être causée aussi « par un amour violent [qui a] traversé des volontés ou des circonstances invincibles¹ ». Or, il est possible que si cette maladie atteint son plus haut degré, ce n'est pas seulement l'utérus qui en est affecté, mais Virey explique que « les nerfs du cerveau sont encore plus dangereusement affectés ; c'est alors que, privées des lumières de la raison, les femmes déposent cette pudeur, cette honte qui sont leur plus bel ornement, et qui, sans calcul de leur part, exercent un pouvoir presque magique sur notre imagination et sur nos sens² ».

1.1.5 Les contrastes du XIX^e siècle

La Révolution française n'apporte pas de grands changements à la condition féminine. La petite lueur de liberté de cette époque s'éteint avec la promulgation du *Code Civil* qui ramène la femme à sa situation de dépendance : Napoléon I^{er} institutionnalise l'infériorité de la femme. Son *Code Civil*, globalement considéré comme innovant et comme un exemple pour les futures démocraties, donne un statut discriminatoire à la femme en rappelant la différence entre elle et l'homme. Au début du XIX^e siècle, les lois antiféministes, si nous pouvons les définir ainsi, visent à la protection de la société contre la participation de la femme à la vie publique, à la subordination corps et biens de celle-ci à son mari. Selon le Code Napoléon, ces lois doivent être le fondement de l'État, mais aussi les garantes de la protection de la femme contre elle-même, notamment contre son tempérament passionné et écervelé. Il est assez notoire que Napoléon avait en haine toute femme de talent, car il croyait fermement que la femme n'était bonne que pour engendrer des enfants et s'occuper du foyer.

Germaine de Staël essaie de briser la misogynie de l'Empire et « l'attitude réservée des salonnières, avec la tradition de l'Ancien Régime du pouvoir caché des femmes, de leur influence toute-puissante mais invisible³ », mais elle en paiera les conséquences. Germaine de Staël était destinée à être une femme hors norme. Sa mère lui a dispensé une éducation très soignée, qui dépasse de loin celle que l'on donnait aux jeunes filles de ces milieux. Elle apprend l'anglais et le latin, la diction, la musique, la danse ; on l'envoie au théâtre très jeune. Elle lit et écrit beaucoup ; cela fait partie de sa formation. Adulte, elle écrit des ouvrages très ambitieux, mais ce sont ses deux romans qui lui font gagner un véritable succès. *Delphine* est l'histoire

¹ VIREY Julien-Joseph, art. « Femme », in *Dictionnaire des sciences médicales*, Paris, Panckouke, 1812, v. 14, p. 595.

² *Ivi.*

³ THOMAS Chantal, « Préface » in STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *De l'influence des passions*, Paris, Éditions Payot et Rivage, 2000, p. 11.

d'une femme qui brave, en vain, la société au nom de l'amour ; l'auteure plaide en faveur des droits du cœur contre les préjugés sociaux, en montrant une femme supérieure par la passion. *Corinne* est l'histoire d'une poétesse très appréciée et louée en Italie, mais qui dans la société anglaise ne réussit pas à trouver sa place. Les talents, dont elle est douée et qui la rendent supérieure par son intelligence, ne sont pas appréciés dans cette société¹. « L'un et l'autre de ces livres exposent la condition de la femme en face des lois de la société créées par l'universalité des hommes² » et, en effet, comme Simone Balayé le remarque dans sa préface à *Corinne ou l'Italie* : « Les femmes n'ayant à son époque aucune position publique bien définie en dehors de la famille, même dans les milieux les plus élevés, les plus fortunés, Mme de Staël a dû se contenter, comme bien d'autres, d'agir à travers les hommes et il lui a fallu mener une lutte difficile pour satisfaire ses aspirations personnelles³ ». C'est l'une des raisons pour lesquelles ces deux héroïnes meurent à cause des idéaux de liberté et de passions que la société ne leur accorde pas. À cette époque la liberté pour la femme n'existe pas. Dans *Delphine*, tous les personnages féminins ne sont que l'illustration d'un défaut ou d'un préjugé que les conventions ont créé et dont l'auteur accuse la société. Madame de Staël méprise ce conditionnement de la femme et le manque d'une éducation adéquate qui est l'une des causes déterminantes des malheurs et de la condition d'infériorité de son genre. Sans éducation il ne peut pas y avoir de liberté et nous avons vu comment la liberté est un point focal de la pensée de Madame de Staël. À travers son roman épistolaire, elle semble vouloir démontrer que la religion catholique donne plus de contraintes aux femmes quant à leur conduite morale en société, au contraire de la religion réformée qui permet à la femme d'être plus libre d'esprit et plus indépendante. En effet, les valeurs soutenues par le protestantisme, comme liberté, tolérance, exercice de la raison, défendent le libre développement de l'esprit et de l'âme. Les deux héroïnes éponymes de Germaine de Staël mettent en scène des types de femmes que la société refuse : Delphine ne trouve pas sa place dans les convenances de la société française où la femme n'a pas le droit d'accomplir son destin et son dernier recours sera le suicide. Corinne est une femme appréciée pour ses talents en Italie, mais dès qu'elle se confronte à la société anglaise, représentée par Oswald, elle perd son esprit et son génie et s'éteint peu à peu. Ces conclusions tragiques permettent à l'auteure de mettre la société face à une condition de la

¹ C'est pourquoi, Oswald ne peut pas l'épouser parce qu'il doit respecter les vœux de son père.

² DALMAS André, « Madame de Staël », in *Tableau de la littérature française. De Mme de Staël à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1974, vol.3, p. 15.

³ BALAYE Simone, « Préface », in STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Gallimard, "Folio Classique", 1985, pp. 7-8.

femme qui la contraint à des solutions extrêmes pour son existence ou de vivre une vie malheureuse, comme elle-même a dû l'en endurer.

Au XIX^e siècle, on parle et on écrit beaucoup sur la femme, surtout les hommes. En fait, à part quelques exceptions comme Mme de Staël ou George Sand, la femme est toujours vue par les yeux des hommes qui présentent diverses figures de femme. La vision romantique de la femme est celle d'un être sentimental et irrationnel, émotif, fragile et instable psychologiquement. Toutefois, dans la littérature romantique elle a une place importante. À cette époque, les centres d'intérêt sont l'imagination et le sentiment, et les auteurs s'interrogent sur la conscience et les conditions auxquels la réalité soumet le sentiment, en particulier l'amour. C'est pour cette raison que la littérature propose de nombreuses figures féminines pour mieux approfondir le côté traditionnellement considéré féminin de l'existence. De la femme, on souligne constamment l'altérité : elle peut être moralement supérieure ou inférieure à l'homme, mais elle est surtout une figure mystérieuse, difficilement compréhensible, car contradictoire et insaisissable. En cela, la nature de la femme, beaucoup plus que celle de l'homme, apparaît déterminée par ses caractéristiques physiques : c'est la capacité d'engendrer qui qualifie la femme et sa capacité de séduire la rend inquiétante et mystérieuse. Ainsi, commence à poindre chez les écrivains l'image de la femme comme un être irrésistible et d'une beauté létale, capable de conduire à la perdition l'homme qui envahi par un sentiment de vénération et d'engouement semble perdre la raison. Le rôle principal dans l'imaginaire masculin de l'époque et les changements sociaux convertissent la femme en une figure aussi merveilleuse que *fatale*. Bonne et méchante, son comportement est difficilement relié aux règles morales naturelles, car elle est objet de désir, mais c'est un désir maléfique qui apporte avec soi, sous des apparences enivrantes, bouleversement et destruction.

Tous les portraits que nous venons de voir offrent, pour la plupart, une image analogue de la femme. Être instable à cause de sa sensibilité et de son émotivité infantine, d'un côté et de l'autre, tentatrice et pécheresse, car sujette à des passions qui amènent hors du chemin de la morale. Sa raison se fonde sur les exploits de sa sensibilité (parfois définie comme nervosité) et de son instinct, rarement elle suit la logique des hommes. Cependant, même la complète passivité est vue comme une menace :

Si le désir de la femme doit être, pour sûreté, caractérisé par la dépendance et la subordination, l'absence de désir dans une figure féminine est cependant un signe négatif ; elle est ressentie comme

danger, car elle renvoie l'homme à l'impuissance et à la solitude ; elle est aussi présentée comme anti-naturelle, car la « nature » de la femme est d'être pour l'homme le miroir de son désir¹.

Au bout du compte, les ouvrages médicaux et philosophiques semblent apporter presque toujours une image négative de la femme. En fait, ils traduisent en termes scientifiques les préjugés dominants. Elle devient celle qui n'arrive pas à maintenir le rôle moral que la société lui impose, une mission qui exige de garder une vertu qui soit honorable pour elle et pour sa famille. Cette femme contrevient à sa fonction en brisant, tout d'abord, deux points fondamentaux de l'honneur : la chasteté et la fidélité, en violant les sentiments de honte et de pudeur qui lui sont propres et qui devraient la protéger des « fureurs utérines » auxquelles elle peut être encline.

Il ne faut pas oublier que dans tous ces discours les hommes se font à la fois juges et parties et que la littérature et les arts, en général, en donnent les plus grands exemples, car la femme est la profonde inspiratrice de presque tous les arts.

1.2 LA VOIE DES ÉCRIVAINS EST FEMME

1.2.1 Initiatrices, inspiratrices et muses

Les femmes ont une grande importance dans la vie de Stendhal et Mérimée et, de manière positive ou négative, elles ont signé leurs existences.

Le rapport bizarre et compliqué de Stendhal avec les femmes commence par sa mère, avec laquelle, nous le savons très bien, il avait un lien œdipien : « Ma mère, dit-il, madame Henriette Gagnon, était une femme charmante et j'étais amoureux de ma mère. Je me hâte d'ajouter que je la perdis quand j'avais sept ans ». Ce qui trouble le plus est certainement le genre d'amour qu'il croit avoir éprouvé pour elle : « En l'aimant à six ans peut-être, 1789, j'avais absolument le même caractère qu'en 1828 en aimant à la fureur Alberthe de Rubempré. [...] Je voulais couvrir ma mère de baisers et qu'il n'y eût pas de vêtements. Elle m'aimait à la passion et m'embrassait souvent », comme toute mère fait avec son enfant, mais Henri lui rendait « ses baisers avec un tel feu qu'elle était souvent obligée de s'en aller² ». Ensuite, sa tante Élisabeth l'enchantait avec son *espagnolisme*, ce qui l'empêchera, à son dire, d'avoir « le

¹ QUEFFELEC Lise, « Inscription romanesque de la femme au XIX^e siècle : le cas du roman-feuilleton sous la monarchie de Juillet », in *RHLF*, 1986, n°2, p. 204.

² *VHB*, pp. 50-51.

génie comique », parce qu'elle l'a détourné « de tout ce qui est bas » et elle lui a fait préférer « tout ce qui est conte d'amour, de forêt (leur bois et leur vaste silence), de générosité¹ ». Par contre, sa tante Séraphine, qu'il hait, lui fait détester tout ce qui concerne la religion à cause de son aigreur de fille trop dévote et qui ne s'est pas mariée : « Cette tante Séraphine a été mon mauvais génie pendant toute mon enfance² » déclare-t-il dans *Vie de Henri Brulard*. Dans la famille lui reste sa sœur Pauline, la seule avec laquelle il entretient un vrai rapport familial et qu'il veut éduquer à sa manière. Puis, il y a toutes les femmes qu'il a aimées, mais qui n'ont pas toujours partagé l'amour. Stendhal résume sa vie à une liste :

Virginie (Kubby),

Angela (Pietragrua),

Adèle (Rebuffel),

Mélanie (Guilbert),

Mina (de Griesheim),

Alexandrine (Petit),

Angéline, que je n'ai jamais aimée (Bereyter),

Angela (Pietragrua),

Métilde (Demboski),

Clémentine,

Giulia.

Et enfin, pendant un mois au plus, Mme Azur dont j'ai oublié le nom de baptême, et, imprudemment, hier, Amalia (B[ettini]).

La plupart de ces êtres charmants ne m'ont point honoré de leurs bontés ; mais elles ont à la lettre occupé toute ma vie. À elles ont succédé mes ouvrages³.

Dans ses pages autobiographiques, il énumère candidement ses échecs avec une franchise parfois déstabilisante. La description de son « fiasco » avec la jeune prostituée Alexandrine qui fait plier en deux ses amis quand ils voient la stupeur dans les yeux de la fille, en est un exemple. Cette honte est effacée seulement quand Madame Azur témoigne de ce qu'il est réellement capable de « faire »⁴. Malgré les expériences humiliantes qu'il vit auprès des femmes, dès qu'il

¹ *Ibid.*, p. 210.

² *Ibid.*, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ « Je la manquai parfaitement, *fiasco* complet. [...] À peine Barot m'eut-il succédé que nous entendîmes des éclats de rire qui traversaient 3 pièces pour arriver jusqu'à nous. [...] L'étonnement ingénu d'Alexandrine était impayable, c'était pour la première fois que la pauvre fille était manquée. Ces messieurs voulaient me persuader que je mourrais de honte et que c'était là le moment le plus malheureux de ma vie. J'étais étonné rien de plus. Je ne sais pourquoi l'idée de Métilde m'avait saisi en entrant dans cette chambre dont Alexandrine faisait un si joli ornement. [...] Dès ce moment je passai pour Babillan auprès des trois Compagnons de vie que le hasard m'avait

voit une belle fille il en est amoureux, mais il est trop souvent abandonné par la bien-aimée sans l'avoir eue¹. Les souffrances amoureuses l'accompagnent toute la vie, ses années sont scandées par les noms des femmes aimées ; il est comme un Don Quichotte toujours naïf, idéaliste, intrépide face au mal d'amour, mais toujours amoureux : « L'état habituel de ma vie a été celui d'amant malheureux² ».

L'une des passions qui le marque le plus est celle, malheureuse pour Métilde, de laquelle naît *De l'amour*. En fait, Stendhal avoue que : « La plus grande passion est à débattre entre Mélanie, Alexandrine, Métilde et Clémentine. Clémentine est celle qui m'a causé la plus grande douleur en me quittant. Mais cette douleur est-elle comparable à celle occasionnée par Métilde qui ne voulait pas me dire qu'elle m'aimait ?³ ». Ensuite, Giulia Rinieri choque Henri pour son courage et son esprit d'entreprise, c'est elle la première à avouer son amour, mais malheureusement son tuteur ne permet pas que leur sentiment soit couronné par un mariage et ils restent amants.

La caractéristique commune de toutes ses femmes est qu'elles ne sont pas des coquettes et se distinguent par leur singularité : « Clémentine l'a emporté sur toutes les autres, Métilde l'a emporté par les sentiments nobles, espagnols ; Giulia ce me semble, par la force du caractère, tandis que, au premier moment, elle semblait la plus faible ; Angela P[ietragrua] a été catin sublime à l'italienne, à la Lucrece Borgia, et Mme Azur catin non sublime, à la Du Barry⁴ ».

Connaître la femme devient fondamental pour Henri Beyle. Ce besoin de connaître selon Ellen Constans est à attribuer à sa curiosité intellectuelle, mais aussi à son « désir de conquête » :

Connaître pour mieux séduire : le don Juan et le philosophe ne sont pas toujours aisément séparables ; mieux, au cours des années de formation, ils ne doivent pas être séparés : désir de possession et volonté de connaissance s'alimentent et se stimulent mutuellement. Cependant, au fil des ans, la seconde s'élargit avec la diversification et l'enrichissement de l'expérience : les mœurs

donnés. Cette belle réputation se répandit dans le monde et peu ou beaucoup m'a duré jusqu'à ce que Mme Azur ait rendu compte de mes faits et gestes ». *SE*, pp. 56-57.

¹ « Dans le fait je n'ai eu que six de ses femmes que j'ai aimées ». *VHB*, p. 39.

² *Ibid.*, p. 37.

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 38.

des femmes de divers pays et de milieux divers entrent dans le champ de visée, auprès des « caractères »¹.

Mérimée, de son côté, « aima les femmes d'une amitié spirituelle tout à fait charmante. Un tel commerce est la dernière joie des voluptueux. Quoi que disent les théologiens, les âmes ont un sexe aussi bien que les corps. Mérimée le savait. Il eut de tout temps le goût et le sens de la femme² ».

Comme son ami Stendhal, Mérimée fait de la femme son centre d'intérêt et son inspiration, mais il est d'un naturel assez méfiant, il a toujours peur de se rendre ridicule. Sa devise est bien : « Souviens-toi de te méfier », c'est pour cette raison que même s'il aime les femmes « il se garde bien de les diviniser. Il ne les estime pas. Dans la crainte d'être leur dupe, il aurait tendance à les juger avec une excessive rigueur [...] »³.

Pourtant, plusieurs ont été ses muses : Valentine Delessert, Jenny Dacquain, Fanny Lagden, Madame Montijo et Madame La Rochejaquelein. Chacune de ces femmes a eu auprès de Mérimée un rôle différent qui a certainement influencé sa production littéraire. Valentine Delessert, la plus grande passion de Mérimée, a été sa maîtresse pendant quinze ans, elle était cultivée et profitait d'une certaine liberté de mœurs : elle tenait un salon où elle recevait le monde intellectuel et politique. Mérimée l'estime beaucoup et dans une lettre à Requier il lui dit qu'elle est une femme pourvue des « trente-six qualités physiques recommandées par Brantôme et des qualités morales que ce cochon-là ne savait pas apprécier⁴ ». C'est à elle qu'il consacre ses chefs-d'œuvre, comme *Colomba*, *Le Vase étrusque* ou *La Vénus d'Ille*, mais « d'autres contes encore furent écrits pour arracher un compliment et un sourire à des lèvres aimées. Plaire à une maîtresse devenait le but unique de son existence »⁵. Mérimée donne des preuves, dans ses ouvrages, du besoin qu'il a d'écrire pour faire plaisir à une femme, et, par exemple dans *Arsène Guillot* nous lisons : « Une quinzaine de jours après l'œuvre de M. de Salogny, Madame de Piennes allait voir à son ordinaire sa protégée Arsène Guillot, cependant, ni vous non plus madame, je l'espère⁶ ». Celle-ci est une référence parmi d'autres à « madame », Valentine Delessert, lectrice à laquelle est consacrée la nouvelle. En effet,

¹ CONSTANS Ellen, *Les problèmes de la condition féminine dans l'œuvre de Stendhal*, thèse présentée devant l'Université de Paris IV le 5 mai 1976, Lille, Service de Reproduction des thèses Université de Lille III, 1978, p. 15.

² FRANCE Anatole, *La Vie littéraire*, Paris, Calmann-Lévy, 1921, p. 48.

³ MALLION Jean, SALOMON Pierre, « Notice du *Théâtre de Clara Gazul* », in Prosper Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1978, p. 1136.

⁴ CG, « Lettre à Requier, avril 1836 », t. II, p. 24.

⁵ REBELL Hugues, *Les inspiratrices de Balzac, Stendhal, Mérimée*, Paris, Dujarric et Cie, 1902, p. 181.

⁶ *Arsène Guillot*, p. 915.

Mérimée soutenait que « Le grand malheur de la littérature actuelle c'est l'exagération, les hommes ne vivent pas assez avec les femmes, qui sont habiles à donner le ton ». C'est pour cette raison que quand Valentine met fin à leur relation toute son inspiration se dessèche et son œuvre meurt avec elle. Il n'arrive plus à créer et seulement après plus de vingt ans de silence il publie *Lokis* et *La chambre bleue*. Mérimée perd tout enthousiasme :

On me charge de faire quantité de choses ennuyeuses que je n'ai pas le courage de refuser. C'est un ami qui me demande une tartine pour son livre, ou un ministre qui veut avoir un mémoire sur la bibliothèque. Je passe ainsi mon temps à faire des choses inutiles, mais au fond ma grande raison pour ne pas refuser net, c'est que si je ne les faisais pas je ne ferais rien du tout. Lorsque j'avais un but, c'était bien différent. J'avais une grande envie de plaire, et je m'appliquais. Maintenant je rencontrerais sous mes pieds les plus beaux diamants que je ne me baisserais pour les ramasser, faute d'avoir quelqu'un à qui les offrir¹.

Sa liaison amicale avec Jenny Dacquin, l'Inconnue, dure jusqu'à la mort de l'écrivain, mais il se garde de la dévoiler. Leur relation débute par correspondance, elle naît d'une première lettre envoyée par Jenny à Mérimée où elle commente sa *Chronique de Charles IX* ; suite à la réponse de l'auteur un échange de plusieurs années se développe jusqu'au jour où Mérimée a la permission d'aller la trouver à Londres. Il ne fut jamais question d'amour entre eux, même si Mérimée avait bien pensé en faire la remplaçante de Valentine, mais « ce fut toute l'intimité tranquille d'un commerce familial² ». Ensemble, ils causaient ou écrivaient sur tout type de sujet : littérature, langues, amour, art, etc.

Fanny Lagden est une autre femme importante : amie des années de l'adolescence de Mérimée, qui sera à côté de lui à Cannes à la fin de ses jours. Il n'y a aucune preuve tangible d'une relation amoureuse entre ces deux amis, mais ils sont enterrés à Cannes dans le même caveau et leur rapport est certainement affectueux, comme l'auteur le démontre par ces mots : « [...] *I thought you knew truly I loved you and depended on your kindness. I shall do all I can to mak [sic] happy and comfortable. But never imagine suppositions and bad intentions in me. When I am rancy [?] believe that I suffer very much. [...] I dare say that with a little care and forgiveness on every side all will be right* »³.

¹ MERIMEE Prosper, « Lettre du 22 décembre 1858 », in *Une correspondance inédite de Mérimée*, Paris, Calmann Lévy, 1897, p. 184-185.

² REBELL Hugues, *Les inspiratrices de Balzac, Stendhal, Mérimée*, op. cit., p. 194.

³ CG, « Lettre à Fanny, 1^{er} août 1860 », t. IX, p. 539. « [...] Je croyais que vous saviez combien sincèrement je vous aime et combien je dépends de votre bonté. Je ferai tout mon possible pour vous rendre heureuse moralement et matériellement. Quand je suis désagréable, c'est que je souffre. [...] Avec un peu de bonne volonté et d'indulgence tout ira bien ».

La comtesse Montijo a été l'une de ses plus grandes amies, pour laquelle il n'éprouve rien de plus que le respect et le sentiment d'amitié. À propos d'elle il écrit à Stendhal :

Je vous mènerai à mon retour chez une excellente femme de ce pays (d'Espagne), qui vous plaira par son esprit et son naturel. C'est une admirable amie, mais il n'a jamais été question de chair entre nous. Elle est un type très complet et très beau de la femme d'Andalousie. C'est la comtesse de Montijo, autrefois comtesse de Teba dont je vous ai souvent parlé¹.

Mérimée lui est probablement redevable, non seulement de sa carrière au sein du Nouvel Empire, mais surtout de *Don Pèdre* et de *Carmen*.

Enfin, la comtesse de La Rochejaquelein, avec laquelle il entretient une correspondance pendant neuf ans, de 1854 à 1863, qui sera éditée en 1897 sous le titre *Une correspondance inédite*. Elle, catholique très fervente, essaie de convertir cet irréligieux, mais sans réussite : « Je suis surtout bien sensible, lui écrit-il, à la pitié que je vous ai inspirée, et je vous remercie du fond du cœur de vouloir bien attacher quelque intérêt à ma pauvre âme. À vous dire la vérité, je ne crois pas à ma conversion [...] »². Contrairement à son mépris pour tout ce qui concerne la religion, il apprécie vraiment la comtesse pour sa bonté et parce qu'elle est « une des rares personnes avec lesquelles on peut discuter » puisqu'elle permet à ses « adversaires de se défendre »³. En effet, cette correspondance se caractérise par la parfaite franchise et par le plaisir et le réconfort que Mérimée trouve chez elle, car « même s'il ne partage ni les idées politiques ni la foi chrétienne de Félicie ; il lui raconte ses voyages, ses travaux d'écriture et ses rencontres, lui fait part de ses découvertes en peinture et en littérature, évoque les projets de restauration qu'il suit comme inspecteur des Monuments historiques »⁴.

La femme ne se réduit pas à simple objet de désir, amante, maîtresse, elle est souvent le moteur créatif, la raison pour laquelle Stendhal et Mérimée écrivent. Ce sont des modèles desquelles nos auteurs tirent une représentation du féminin subjectif et unique, comme part vitale qui demande à être libérée et non sacrifiée aux règles sociales et culturelles en allant à la recherche des aspects les plus primitifs de la femme.

¹ CG, « Lettre à Stendhal, 5 juillet 1836 », t. II, p. 60.

² MERIMÉE Prosper, « Lettre du 24 janvier 1855 », in *Une correspondance inédite, op. cit.*, p. 6.

³ *Ibid.*, « Lettre du 29 octobre 1857 », p. 130.

⁴ MENSION-RIGAU Éric, « L'aventure au féminin : le destin de Félicie de Duras, comtesse Auguste de La Rochejaquelein (1798-1883) », in *Histoire, économie et société*, 1999, n°3, vol. 18, p. 549.

1.2.2 Un être sensible et spirituel

Stendhal et Mérimée sont comme des psychologues et des analystes du cœur humain et ils ont été capables de cueillir les ombres et lumières de la *psyché* féminine. Leur bagage culturel influence aussi leurs jugements : les idées qu'ils partagent avec les Philosophes et les Idéologues se recomposent en un puzzle dans leurs œuvres littéraires. Les deux amis ont été élevés par les lectures de Voltaire, de Rousseau et ensuite les Idéologues ont été en quelque sorte leurs modèles de référence.

Stendhal, en particulier, explicite ses idées sur la femme dans *De l'amour* où il essaye de comprendre quelle loi générale règle certains de ses comportements. Il constate que : « Il a été donné aux femmes de sentir, d'une manière admirable, les nuances d'affection, les variations les plus insensibles du cœur humain, les mouvements les plus légers des amours-propres. Elles ont à cet égard un organe qui nous manque¹ ». Selon Victor del Litto, ici Stendhal rappelle une idée de Chamfort qui affirme que dans le cerveau des femmes il y a « une case en moins et dans leur cœur une fibre en plus que chez les hommes », cette organisation physique est nécessaire pour qu'elles puissent « supporter, soigner, caresser des enfants² ». Stendhal, en s'appuyant sur les lois physiques, qu'en partie Cabanis lui offre, confirme cette théorie : « Le fluide nerveux, chez les hommes, s'use par la cervelle. Et chez les femmes par le cœur ; c'est pour cela qu'elles sont plus sensibles³ ». Henri Beyle en faisant appel à ses connaissances reprend la notion de différence physiologique entre l'homme et la femme, mais plutôt que d'identifier comme organe principal de la femme, cause primaire de ses comportements, l'utérus, il préfère parler de cœur. Il a toujours l'idée que la femme doit être sensible, et l'un de ses premiers modèles a indéniablement été Julie d'Estampes. Donc, il y a bien une différence entre homme et femme, mais celle-ci ne comporte pas nécessairement l'infériorité de cette dernière. Maria C. Scott remarque que Stendhal, dans *De l'amour* et dans la correspondance à sa sœur Pauline, est conscient que l'infériorité de la femme est un fait culturel plutôt que naturel. Stendhal sait que l'inégalité, les différences dans la nature et par conséquent dans le comportement que tant de philosophes ont souligné :

[ils] ne sont que les effets de l'éducation vicieuse que les filles ont reçue et qui les empêche de faire les progrès dont elles sont parfaitement capables dans les sciences, dans les arts... La femme a été

¹ DA, p. 79.

² *Ibid.*, note 2 de la p. 79, p. 515.

³ *Ibid.*, p. 79.

formée de telle sorte qu'elle ne possède que des "vertus de préjugé" dont elle est victime. Le préjugé par définition ne peut fournir de raisons : on ne fonde pas plus l'obligation pour une femme d'être chaste qu'on ne justifie les pratiques des fakirs en Inde¹.

À ce propos, Stendhal compare la situation de la femme à celles des esclaves aux États-Unis, auxquels on interdit même d'apprendre à lire, mais « Les jeunes filles se sentant esclaves ont de bonne heure les yeux ouverts ; elles voient tout, mais sont trop ignorantes pour voir bien² ». C'est pourquoi, les femmes ne doivent pas être élevées comme des idiots connaissant simplement par cœur leurs prières, mais de manière à ce qu'elles puissent être en mesure, par exemple, de gouverner la famille lors du décès du mari et d'élever les futurs dirigeants de la société, parce que la première éducation est toujours dans les mains des mères. En outre, Stendhal ne cache pas qu'une femme bien éduquée est nécessaire à l'homme et à son bonheur dans les relations amoureuses et familiales. Cependant, il faut ménager cette éducation et les femmes doivent être conscientes que « tous les génies qui naissent *femmes* sont perdus pour le bonheur public ; dès que le hasard leur donne le moyen de se montrer, voyez-les atteindre aux talents les plus difficiles³ ». La correspondance avec sa chère Pauline éclaire sur certains aspects l'importance que Stendhal donne à l'éducation de la femme⁴. Cependant, dans sa critique de Madame de Staël nous pouvons remarquer qu'il ne croit pas que la femme doive montrer ses talents, comme le constate Ellen Constans pour Stendhal : « [l]a fille de Necker n'a pas compris qu'elle devait cacher son esprit [...] et son talent, parce qu'elle appartient au sexe faible ». De plus, « [i]l ne pardonne à la dame de Coppet ni d'avoir donné la comédie de la sensibilité à autrui, ni d'avoir, elle, "une parvenue", la prétention de parler au nom de l'aristocratie d'autrefois, ni d'avoir abusé d'une intelligence et d'un esprit réels pour trancher de tout⁵ ». L'auteur grenoblois lui reproche cet abus d'intelligence et d'esprit car à son avis né de la vanité : « le bonheur de cette femme mélancolique, sa véritable étude est celle des succès de salons et des caractères divers de ses amis⁶ ». En cela, il la compare aux Italiennes qui mènent à la fois

¹ DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en occident, III. XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Perrin, 2002, p. 395.

² *DA*, p. 209.

³ *Ibid.*, pp. 220-221.

⁴ La femme peut devenir un être extraordinaire si l'on lui donne la possibilité d'être éduquée comme les hommes. C'est justement ce qu'il essaie de faire avec sa sœur Pauline : « [...] tu te donnes la même éducation que moi, celle des livres [...] qui est le meilleur parti », *Corr.*, t. I, « Lettre à sa sœur Pauline, 7-25 brumaire an XIII [29 octobre – 16 novembre 1804] », pp. 287-289. « Que l'éducation seule fait les grands hommes ; par conséquent, qu'on n'a qu'à le vouloir pour devenir grand génie. Il faut s'appliquer à une science et la méditer sans cesse. Je te conseille de lire et de méditer Plutarque : il t'apprendra en même temps l'histoire, et à connaître les hommes », *Ibid.*, « Lettre à sa sœur Pauline, Paris, 10 pluviôse an XI [Dimanche, 30 janvier 1803] », p. 99.

⁵ CONSTANS Ellen, *Les problèmes de la condition féminine dans l'œuvre de Stendhal, op. cit.*, pp. 444-445.

⁶ *ML*, t. III, p. 180.

plusieurs hommes, sauf que les raisons et les causes en sont complètement différentes : « chez les unes beaucoup d'imagination et d'amour pour la volupté, chez l'autre le besoin de briller dans la conversation, de l'imagination, et peu d'amour pour la volupté ; je veux dire une âme incapable d'en sentir les finesses, de jouir voluptueusement de la forme des fenêtres du 4^e étage d'une maison qu'on bâtit sous vos fenêtres¹ ». La cause des malheurs de Mme de Staël est donc due au fait qu'elle « a perdu entièrement *la grâce* en montrant sa supériorité ; elle n'a pas vu cela et a voulu être aimée comme une femme après avoir brillé comme un homme² ».

Une femme, doit-elle se contenter d'avoir de la grâce et d'être sensible ? En fait, Stendhal dans *De l'Amour* affirme que la raison et les activités de la femme doivent être soignées, comme il essaie de faire avec sa sœur Pauline. Ce qu'il blâme c'est le risque de la pédanterie d'une femme plus instruite que les autres, car elle sera comme « un jeune arbre au milieu d'une épaisse forêt, privé d'air et de soleil par ses voisins, ses feuilles seront étiolées ; il prendra une forme élancée et ridicule qui *n'est pas celle de la nature*. Il faut planter à la fois toute une forêt [...]»³ pour avoir de l'homogénéité entre les femmes et entre les hommes et les femmes⁴.

Mérimée ne donne pas d'explications précises sur ce qu'il pense de l'éducation des jeunes filles, mais il aurait aimé avoir une petite fille à élever. Il revient plusieurs fois dans sa correspondance, sur ce sujet :

Je suis trop vieux pour me marier, mais je voudrais trouver une petite fille toute faite à élever. J'ai pensé souvent à acheter une enfant à une gitana, parce que, si mon éducation tournait mal, je n'aurais probablement pas rendu plus malheureuse la petite créature que j'aurais adoptée. Qu'en pensez-vous ? Et comment se procurer une petite fille ? Le mal, c'est que les gitanas sont trop brunes et qu'elles ont des cheveux comme du crin. Pourquoi n'avez-vous pas une petite fille avec des cheveux d'or à me céder !⁵

En effet, il croit qu'il aurait pu être un bon éducateur et vieux et malade à Cannes continue à exprimer le regret de ne pas avoir eu une petite fille :

¹ *Ibid.*, p. 172.

² *Corr.*, « Lettre à sa sœur Pauline, 22 mars 1806 », t. 2, p. 177.

³ *DA*, p. 208.

⁴ « [...] si j'étais maître d'établir les usages, je donnerai aux jeunes filles, autant que possible, exactement la même éducation qu'aux jeunes garçon ». *Ibid.*, p. 222.

⁵ *CG*, « Lettre à Mistress Senior, 5 mars 1855 », t. VII, p. 442. La croyance commune est que les cheveux dorés sont le symbole de la pureté, de l'innocence, de la douceur et de la docilité ; en revanche, les cheveux noirs représentent un caractère plus vivace, passionné, naturel et farouche. C'est pourquoi, nous croyons que Mérimée pensait qu'il aurait plus facile d'éduquer une fille de ce genre plutôt qu'une *gitanilla* aux cheveux noirs, plus sauvage et indomptable.

J'aurais beaucoup aimé à avoir une fille et à élever. J'ai beaucoup d'idées sur l'éducation et particulièrement sur celle des demoiselles, et je me crois des talents qui resteront malheureusement sans application. Je n'ai élevé que des chats en grand nombre qui m'ont fait beaucoup d'honneur. Je me suis toujours appliqué à développer leur génie particulier sans chercher à leur donner des idées autres que celles qu'ils avaient apportées selon la conformation de leur cerveau. Ce qui me paraît vraiment déplorable dans l'éducation actuelle, c'est qu'on parvient, à force d'apprendre toute sorte de choses aux demoiselles, à les dégoûter de tout ce qu'il y a d'élevé et de vraiment intéressant. On les bourre de littérature, et, quand elles sont mariées, elles ne peuvent et ne veulent plus lire que les romans de Mme Sand et voir d'autres ouvrages que les pièces de *** et la Belle Hélène. C'est ainsi qu'on empêche les garçons de prendre goût au grec et au latin¹.

Son idée d'éducation semble rejoindre celle de Jean-Jacques Rousseau : éduquer dans le libre développement des facultés propres à chaque esprit. Mérimée est convaincu que même les demoiselles ont un génie qu'il faut nourrir de la bonne manière pour qu'il puisse donner de bons fruits et pas de le dessécher avec une éducation ennuyeuse et peu fructueuse. Cela est valable pour les filles et les garçons.

Cependant, même sur ce sujet il montre sa méfiance sur les femmes et dans une autre lettre à Mistress Senior il écrit : « Ces impossibilités et ces difficultés me font désirer d'avoir une petite fille, mais il se pourrait bien se faire que le petit monstre, après quelques années, s'amourachât d'un chien coiffé et me plantât là ». C'est ce qu'en effet il a vécu avec Valentine Delessert :

Figurez-vous deux personnes qui s'aiment très réellement, depuis longtemps, depuis si longtemps que le monde n'y pense plus. Un beau matin la femme se met en tête que ce qui a fait son bonheur et celui d'un autre pendant dix ans est mal. « Séparons-nous. Je vous aime toujours, mais je ne veux plus vous voir. » Je ne sais pas, madame, si vous vous représentez ce que peut souffrir un homme qui a placé tout le bonheur de sa vie sur quelque chose qu'on lui ôte ainsi brusquement².

Une idée assez récurrente chez Mérimée est celle de l'instabilité de la femme. Quelle que soit la classe sociale, les femmes « sont changeantes comme la lune. Il est vrai que la Lune est pour quelque chose dans cette affaire³ ». Nous retrouvons ici l'idée que le tempérament de la femme dépend de sa matrice ou utérus, comme les Anciens l'avaient annoncé et comme certains Philosophes et Idéologues l'ont réitéré. Les théories sur les femmes que Mérimée a pu élaborer

¹ CG, « Lettre à Madame de Beaulaincourt, 22 novembre 1867 », t. IX, p. 674.

² CG, « Lettre à Mistress Senior, 5 mars 1855 », t. VII, p. 441.

³ CG, « Lettre à Édouard Grasset, 26 octobre 1832 », t. I, p. 195.

se retrouvent éparpillées dans sa correspondance et, par exemple, dans la lettre à Mistress Senior du 10 avril 1855, il révèle comment il considère le sexe féminin :

Nous vous croyons d'une autre nature que nous et nous n'avons pas tant honte de nos bassesses devant vous, 1° parce que c'est presque toujours à cause de vous que nous en faisons ; 2° parce que nous vous savons faibles et qu'en vous avouant nos faiblesses il nous semble que nous nous rapprochons de vous plus intimement. Tout cela fait que, si j'étais femme, je ne voudrais pas qu'un homme me baisât seulement l'ongle du petit doigt¹.

Ici, Mérimée revient sur l'idée qu'Hélvétius avait avancé dans *De l'Homme* où, comme nous l'avons rapporté précédemment, il affirme que la femme n'est certainement pas pareille à l'homme mais qu'elle peut avoir du génie et, comme le dit Rousseau, qu'elle est capable de faire dépendre l'homme comme bon lui semble, car elle a toujours un certain pouvoir sur lui. En effet, Mérimée, toujours à ce propos, dit à Mistress Senior : « [...] vous autres femmes, vous avez des nerfs d'acier quand il le faut, quitte à vous évanouir en voyant une araignée ». Il reprend ici l'idée de Diderot : les femmes ne sont pas un sexe si faible comme on pourrait le croire, elles sont capables d'une force étonnante qui se libère si l'on touche les cordes sensibles de leur passion. Elles peuvent devenir plus cruelles que l'homme et avoir moins de scrupules quand elles veulent réussir dans leur but.

Il se méfie de la femme, mais son monde l'intéresse et il veut l'étudier, comme il avoue à son amie Jenny Dacquin :

Il faut vous dire aussi que je suis très préoccupé en ce moment d'une affaire qui m'intéresse et qui, je l'avoue à ma honte, réside opiniâtrement dans une moitié de mon cerveau, tandis que l'autre est toute remplie de vous-même. [...] Je vous étudie avec une vive curiosité. J'ai des théories sur les plus petites choses, sur les gants, sur les bottines, sur les boucles, etc., et j'attache beaucoup d'importance à tout cela, parce que j'ai découvert qu'il y a un rapport certain entre le caractère des femmes et le caprice (ou la liaison d'idées et le raisonnement, pour mieux dire) qui leur fait choisir telle ou telle étoffe. Ainsi, par exemple, on me doit d'avoir démontré qu'une femme qui porte des robes bleues est coquette et affecte le sentiment. La démonstration est facile, mais elle serait trop longue².

Il faut dire qu'en ce qui concerne certaines théories sur le sexe féminin, Stendhal et Mérimée ne s'éloignent pas trop de la pensée commune, c'est-à-dire du fait que la femme est l'être

¹ *Ibid.*, t. VII, p. 462.

² *Ibid.*, « Lettre à Jenny Dacquin, août-septembre 1832 », p. 177.

sensible voué à la passion et à l'imagination. Ils partagent l'idée de Roussel selon laquelle la femme est la plus proche de l'état de nature, car elle est restée attachée « au stade de l'imagination », non pas le type d'imagination « qui contribue génétiquement à la connaissance », mais « celui toujours fallacieux qui nous fait prendre des désirs pour des réalités, qui égare sans cesse, fait surgir des fantasmes¹ ». Ce type d'imagination rend la femme très sensible et susceptible jusqu'à ce que ses sensations et ses émotions deviennent incontrôlables. Ainsi, la femme « devient la matrice de toute magie, de toute métamorphose. Elle recule pour son partenaire les frontières du moi, cristallise sur sa personne [...] les désirs les plus fous de l'adulte ». C'est pour cette raison que le XIX^e siècle et, en particulier, la littérature de cette période, « livre la clé de rêve plus ancien. Jetant l'incendie dans les esprits, la femme [...] rend la vie à son jaillissement mystérieux² ».

La vision de la sphère féminine de Stendhal et Mérimée est certainement celle d'hommes qui représentent la femme selon leurs propres désirs et sous leur œil critique. Toutefois, par rapport à d'autres, ils sont dépourvus de l'hypocrisie des institutions et des lois de la convenance et tentent d'instaurer un équilibre entre l'instinct naturel et l'honnêteté, entre les exigences de liberté, de l'amour et d'une éducation sociale qui veut affirmer un bonheur qui ne peut pas faire abstraction de la vitalité et auquel même les femmes ont droit. Chez eux, la femme est inspiratrice et symbole de beauté mais en même temps elle est femme réelle qui se concrétise par ses actes. La figure féminine est le moyen parfait pour explorer ces côtés de l'âme humaine traditionnellement considérés comme féminins : la passion amoureuse, la peur, la jalousie, etc., tout sentiment que l'intimité de la conscience et les conditionnements de la vie lui font éprouver, parfois tournés jusqu'à leur extrême paroxysme.

1.2.3 Entre idéalisation et domination

Dans leur production littéraire, ce sont les femmes qui se laissent aller à leur instinct primitif auxquelles Stendhal et Mérimée accordent leur préférence. La femme qui se limite à être prude, bonne fille, femme fidèle et mère et qui ne délaisse pas ses devoirs est symbole d'ennui et de manque d'énergie vivifiante. Les appétits des femmes qu'ils mettent en scène proviennent de sentiments innés que la nature première a donnés à l'homme, mais aussi à la femme, parce que les deux sexes sont sujets aux mêmes désirs et aux mêmes passions. En effet, Stendhal et

¹ DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en occident, III...*, op. cit., p. 387.

² *Ibid.*, pp. 150-151.

Mérimée dans leurs œuvres essayent d'explorer tous les aspects de la femme. C'est pourquoi, ils s'intéressent aux différents tempéraments et caractères de celles-ci dans tous les pays qu'ils ont visités. Stendhal étudie le caractère de tous types de femmes, non seulement des Italiennes, mais aussi des Allemandes, des Anglaises et de Françaises. En ce qui concerne les Françaises, il en analyse aussi les différents rangs : la femme de province (Madame de Rênal, Lamiel, Armance, Mme Boisseaux, Mlle Chasteller, etc.), la femme de la noblesse parisienne (Mathilde de la Mole, Mme Julien, etc.), la femme de cabaret (Rosalinde). Mérimée possède également dans son portfolio une variété de figures intéressantes : la femme face à elle-même, à ce qu'elle était en étant jeune et coquette et à ce qu'elle est maintenant mariée et ennuyée par son mari, dans *La Double Méprise* ; la pauvre prostituée et la prude religieuse dans *Arsène Guillot* ; mais son œuvre fourmille d'une multitude de femmes fatales et de sorcières : espagnoles, bohémiennes, corses et italiennes.

Dans les œuvres stendhaliennes, la femme est toujours un être en devenir, elle évolue vers une vraie féminité, indépendante de l'homme, c'est-à-dire capable d'agir seule suivant son instinct et ses sentiments. Mme de Rênal et Clélia, par exemple, sont des femmes caractérisées par un esprit naturel, qui arrivent à dépasser leurs rôles de femmes réduites à la domesticité et à l'obéissance des règles dictées par la morale. On voit très clairement, chez Mme de Rênal que « Jusqu'à l'arrivée de Julien » elle n'avait eu aucune envie personnelle, « elle n'avait réellement eu d'attention que pour ses enfants¹ » et une scène en particulier témoigne de cet attachement aux enfants et son annihilation personnelle :

Elle était accoutumée à avoir ses fils couchés dans sa chambre. Le matin, bien des larmes avaient coulé quand elle avait vu transporter leurs petits lits dans l'appartement destiné au précepteur. Ce fut en vain qu'elle demanda à son mari que le lit de Stanislas-Xavier, le plus jeune, fût reporté dans sa chambre. La délicatesse de femme était poussée à un point excessif chez madame de Rênal².

Fille élevée au couvent du Sacré-Cœur de Jésus pour être ensuite mariée à un homme distingué, elle assume aussitôt le rôle de centre moral de la famille. Cependant, cela n'empêche pas qu'elle arrive à développer des sentiments pour Julien, ce qui s'oppose à son devoir. Elle ne sera pas sans remords, elle est constamment tourmentée par son péché, elle est adultère, mais malgré les reproches qu'elle s'adresse elle ne peut pas nier que cet amour l'ait rendue plus courageuse :

¹ RN, p. 382.

² Ibid. p. 372.

« Tu as peur ! lui dit-elle ; moi, je braverai tous les dangers du monde et sans sourciller¹ ». C'est ce qu'elle fera quand Julien sera emprisonné, elle arrivera même à s'humilier pour obtenir la libération de son amant.

D'autre part, Clélia trahit sa famille pour son amant, mais sa moralité irréprochable l'empêche de profiter du bonheur amoureux. Elle est capable de porter un masque face à son père, son mari, Gina, bref à tout le monde pour défendre son amour : « La jeune fille s'armait de sévérité, mourant de crainte de se trahir² ». Toutefois, elle porte ce masque aussi avec son bien aimé : « Fabrice fut désespéré de sa froideur³ » et c'est seulement quand finalement elle dit : « Entre ici, ami de mon cœur⁴ », qu'elle fait tomber le masque et révèle ses sentiments pour Fabrice, mais un autre masque vient remplacer celui de l'âme, l'obscurité et l'impossibilité de se voir sous la lumière, à cause de son vœu qu'elle essaie de contourner avec ce subterfuge.

Ce qui est assez caractéristique chez Stendhal est sa tendance à créer des duos qui mettent en opposition deux typologies de femmes :

Tout comme il y a « le combat des chefs », il y a, dans les romans de Stendhal, un « combat » entre deux types de femmes, très marquées, très typées. D'un côté, la comtesse d'Aumale, Mathilde de la Mole, Mme d'Hocquincourt, Gina, Lamiel, toutes femmes belles, coquettes, actrices (dans le sens où celles-ci ont “besoins des autres”, ont le goût de la représentation, de la mise en scène de soi [...]). Et de l'autre, Armance, Mme de Rênal, Mme de Chasteller, Clélia, toutes femmes dans l'ombre des précédentes, objectivement handicapées par rapport à leurs rivales. Et pourtant...⁵.

Et pourtant, c'est grâce à elles que Stendhal arrive à transposer les principes de l'amour-passion qui ne raisonne guère. Selon Julia Kristeva ces duos représentent « les deux variantes de la femme aimée : la passionnée et la cérébrale, l'archaïque et la moderne, la maternelle et la virile, la noble et la vulgaire, etc., qui permettent à Stendhal de tisser sa carte du Tendre en dosant ses préférences pour le courage ou la violence, ou la pudeur, ou le risque, ou la retenue... », mais le stratagème de l'« entre-deux femmes » sert aussi à l'auteur de sauvegarder « pour ne pas se laisser engloutir par *une* d'entre elles, l'égotiste s'en donne au moins deux⁶ ».

¹ *Ibid.* p. 552.

² *CdP*, p. 440.

³ *Ibid.*, p. 439.

⁴ *Ibid.*, p. 592.

⁵ ANSEL Yves, « Stendhal et la femme en “deux volumes” », in *Année Stendhalienne*, Actes du Colloque des 13-14 octobre 2006, Maison Française d'Oxford. Textes réunis et présentés par Lucy Garnier, Paris, Honoré Champion, 2009, n°8, pp. 165-166.

⁶ KRISTEVA Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Gallimard, 1986, p. 446.

Stendhal essaie aussi de représenter un aspect inhabituel de la femme, car « Ce qui le séduit, c'est le viril de la femme poussé au point de faire peur¹ ». De ce fait, l'une des créatures qu'il engendre est Lamiel. Petite fille élevée dans la crainte de Dieu, elle ne se laisse pas limiter par l'éducation puritaine que les Hautemares tentent de lui donner et qui selon Stendhal rendent les filles bêtes. Lamiel est une jeune fille qui ressent le besoin de trouver des réponses à toutes ses questions et parmi tant d'autres, elle se demande souvent ce qu'est l'amour : « Je veux savoir absolument, se dit-elle, ce que c'est que l'amour² » ; cependant ses rêveries sur l'amour ne sont pas tendres, mais curieuses. Lamiel est pleine d'énergie et ne veut pas se soumettre aux conventions de la société. En effet, elle ne se soucie pas des convenances, le but de sa vie est plus avancé que celui des autres filles de cette époque-là qui se contentent de se conformer. Elle passe par l'éducation du docteur Sansfin, elle paie Jean Berville pour qu'il lui montre l'amour. Elle se fait aimer par Fédor qu'elle n'aime pas et puis elle se fait entretenir par le comte Nerwinde qu'elle n'aime pas non plus. Stendhal crée une jeune femme qui n'est jamais satisfaite et quand elle atteint un but elle en cherche un autre, en allant d'extrême en extrême. En fait, Stendhal, contrairement à ses autres héroïnes, veut voir à l'œuvre une femme qui se débat pour son indépendance et non pour un amant : « elle se sentait une répugnance extrême pour épouser un bon villageois de Carville ; le but de tous ses désirs était d'aller à Rouen [...] et là, de gagner sa vie en tenant les comptes dans une boutique³ ». La petite fille qui au début semble ne pas manquer aux bonnes mœurs est, ensuite, corrompue par sa curiosité et son imagination qui la poussent à agir de manière inconsidérée.

Autre femme qui contrevient aux conventions de la société, Armance, le premier personnage romanesque stendhalien et personnage central de l'œuvre, mais marginal dans les salons parisiens. Elle participe à la vie mondaine, mais elle n'adhère pas aux valeurs imposées par celle-ci. Octave le remarque et il en est fasciné : « Armance ne me fait pas de compliment, elle seule ici est étrangère à ce redoublement d'intérêt que je dois à de l'argent, elle seule ici a quelque noblesse d'âme. Et ce fut pour lui une consolation que de regarder Armance. Voilà donc un être estimable, se dit-il [...]⁴ ». Armance est sûrement une fille tendre et douce, mais elle a du caractère, un caractère qui lui permet d'aller au-delà des bizarreries d'Octave, à ses pics de folie incompréhensibles pour les autres. Certainement, la singularité de son caractère lui permet d'aimer un homme aussi étrange. Armance est trop sincère et peu coquette pour la

¹ *Ibid.*, p. 438.

² *Lamiel*, p. 1033.

³ *Ibid.*, p. 1032.

⁴ *Armance*, p. 99.

société parisienne : elle n'arrive pas à être aimable avec les personnes qu'elle n'estime point au risque de se faire des ennemis, mais depuis son enfance « elle avait pris l'habitude de se juger peu relativement à l'effet produit sur les autres, mais beaucoup relativement à ses sentiments d'aujourd'hui, dont demain peut-être le souvenir pouvait empoisonner sa vie¹ ».

Le carrousel des femmes stendhaliennes est assez riche et offre une image de la question féminine qui dépasse la condition fermée et restrictive de l'idéologie de l'époque. Il privilégie le prototype de femme douce, belle et noble, mais capable d'actes courageux et prête à se sacrifier. Étant sensible lui-même « Stendhal comprend la femme ». Les exemples dans ses écrits autobiographiques et, en particulier, dans son *Journal* sont innombrables :

Une âme non sensible (C...) n'a que les choses extérieures à regarder, l'âme sensible, même lorsqu'elle n'est pas distraite par ses sentiments actuels, regarde ses sentiments passés — voilà ce qui l'empêche de voir et de connaître les choses extérieures. Que sera-ce quand un motif particulier (*the love of glory, of poesy in me*, le désir de connaître les sentiments), la porte à regarder ses sentiments ? Si C. et moi avons vingt-deux ans chacun, il aurait vingt-deux ans d'expérience, et moi trois ou quatre (en étendue) de bonne expérience ; tout le reste est vicié, sucré par la passion².

Chez Mérimée, ennemi apparent de la sensibilité, la femme, unanimement reconnue comme « l'être sensible », est transformée en une créature plus dure. Ses héroïnes prennent souvent les caractéristiques de créatures maléfiques, comme le diable. Antonia Fonyi explique à propos des figures féminines de Mérimée qu'« elles préviennent, elles menacent, elles promettent : si tu me choisis, tu devras – tu pourras – affronter ma puissance³ ». Il est plus qu'évident que Mérimée, au contraire de Stendhal, n'idéalise pas la femme et ses grâces, il préfère nettement la femme sans filtres qui domine : « Je crois que j'aurais pu faire un mari favorable si ma femme avait eu de l'esprit. J'aime beaucoup à être dominé⁴ ». Dans l'œuvre mériméenne transparaît « son goût du mystère féminin d'abord. L'inquiétante Colomba est bien la sœur de Diane de Murgis, d'Arsène Guillot, de Carmen, images diverses de la femme dont il rêve⁵ ».

L'une des premières et très importantes figures féminines, nous la retrouvons au début de sa carrière littéraire : Clara Gazul. L'invention de cette auteure et comédienne mystérieuse bouleverse ce qui est l'usage de ce temps : normalement, les femmes auteurs sont obligées de

¹ *Ibid.*, p. 115.

² *Journ*, p. 244.

³ FONZI Antonia, « Introduction », Prosper Mérimée, *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, Paris, GF Flammarion, 1982, p. 14.

⁴ MERIMÉE Prosper, « Lettre XXXIV, Paris 20 août 1857 », in *Une correspondance inédite, op. cit.*, p. 126.

⁵ JOURDA Pierre, « Introduction », in Prosper Mérimée, *Colomba*, Paris, Droz, 1947, pp. XXVII-XXVIII.

se cacher derrière un pseudonyme masculin pour être lues, Mérimée fait l'inverse et utilise une soi-disant dramaturge espagnole pour publier des pièces de théâtre. À la femme, on nie l'accès à la parole et à la formation, Mérimée va au-delà de ces barrières, mais pourquoi le fait-il ? Tout d'abord, il a toujours besoin d'un masque et avec le *Théâtre de Clara Gazul*, il en crée un double : celui de la comédienne espagnole et celui du traducteur Joseph L'Estrange. Cependant, le jeu de mystification dans cette œuvre n'est pas si simple à décoder. David Martens le considère comme une « scénographie de la différence des sexes ». Mérimée semble mettre en place une sorte de bataille d'affirmation entre les deux sexes : le traducteur n'est qu'un subordonné de l'auteure, mais « Clara Gazul se voit en effet assujettie à son supposé traducteur en français, non seulement dans l'esquisse biographique qui lui est consacrée par ce dernier, mais aussi en raison même de la nature de la traduction du texte donné à lire au lecteur ». À cette supercherie s'ajoute le fait que Clara Gazul est mineure d'âge et, en tant qu'*infans*, elle est dépourvue de parole, « par conséquent, le genre sexuel de même que les pouvoirs langagiers de la jeune fille se trouvent estompés »¹. Cependant, cette mystification se révèle « une reconfiguration des différences sexuelles à l'œuvre »², parce que la jeune Clara est « une femme singulière » et le traducteur ne travaille que « sous les yeux de Doña Clara »³. Martens conclut en affirmant que :

La résorption de l'auctorialité féminine imaginaire à l'œuvre dans ce texte de Mérimée semble ne pouvoir s'accomplir sans donner à entendre une voix contradictoire avec son mouvement le plus apparent. Une trace féminine ne laisse pas de demeurer, comme la mémoire d'une différence à traiter, avec laquelle l'écrivain sera amené à composer tout au long d'une œuvre caractérisée par une galerie de figures féminines particulièrement masculinisées, de *La Vénus d'Ille* à *Carmen* en passant par *Colomba*. Chez Mérimée, la part de féminité qui habite nombre de figures masculines paraît ne jamais pouvoir être évincée sans reste, à commencer chez l'auteur tel(le) qu'il entre sur la scène littéraire en jeune actrice et dramaturge espagnole. À ce titre, la mystification sur laquelle se fonde *Le Théâtre de Clara Gazul* met en place une scène primitive et matricielle, en particulier dans ce qu'elle engage d'une poétique des différences sexuelles⁴.

La mystification donne à Mérimée l'accès au succès et à la possibilité de mettre en place l'image d'une femme dominatrice fille de l'Espagne et de ses créatures filles du diable, auxquelles il

¹ MARTENS David, « Sous la robe de Clara Gazul. Comment Prosper Mérimée est entré en littérature », in *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, dir. Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 160.

² *Ibid.*, p. 164.

³ *Théâtre de Clara Gazul*, pp. 3-6.

⁴ MARTENS David, « Sous la robe de Clara Gazul... », *art. cit.*, pp. 165-166.

colle les stéréotypes qui la suivront dans toutes les œuvres mériméennes. Mariquita entre voilée de sa *mantilla* devant l'inquisition, la même que Carmen laisse tomber de ses épaules en acte de séduction et encore comme sa sœur bohémienne « [elle] chante, [elle] danse, [elle] joue des castagnettes, etc., etc.¹ ».

Toutefois les portraits féminins chez Mérimée sont assez variés et diversifiés, comme nous l'avons anticipé. Ainsi, l'histoire de Julie de Chavigny, née d'un épisode humiliant (un fiasco avec George Sand), « nous repose des diabesses du *Théâtre de Clara Gazul* ». En effet, il s'agit d'une femme « soucieuse de respectabilité, de vertu bourgeoise. C'est le type de l'honnête femme qui a une faiblesse et qui ne se pardonnera pas cet instant d'égarement. Non point très intelligente, mais fine et sensible, romanesque, peu sensuelle, assez désarmée devant les difficultés de la vie² ». C'est l'un des rares caractères féminins que Mérimée peint avec des tons plus légers, par rapport aux couleurs plus tranchées de ses autres personnages.

Pour montrer comment le caractère de la femme est mixte et différent selon les tempéraments et l'appartenance à un certain rang, Mérimée utilise, comme Stendhal, la stratégie de l'opposition. Chez lui il est presque toujours question d'une opposition entre bien et mal. Par exemple, dans *Arsène Guillot*, la pauvre courtisane est comparée à Madame de Piennes, riche dévote et les deux partagent le même sentiment pour le même homme, Max de Saligny, un libertin apparemment assagi. Dans cette histoire, Mérimée ne semble pas vouloir condamner le passé d'Arsène et « montre que les filles entretenues peuvent avoir une fraîcheur d'âme et une sincérité que les dévotes n'ont pas. Ce sont des victimes de l'injustice sociale, de la pauvreté³ ». C'est ce qu'il essaye d'expliquer à Jenny Dacquin : « Ces femmes sont bêtes pour la plupart ; mais j'ai remarqué combien elles sont supérieures en délicatesse morale aux hommes de leur classe. Il n'y a qu'un seul vice qui les sépare des autres femmes : c'est la pauvreté⁴ ». Vu la réticence de Jenny, il insiste : « Je le répète, rendez-les riches, et il ne restera plus que leurs bonnes qualités. Mais l'aristocratie a élevé des barrières insurmontables entre les différentes classes de la société, afin qu'on ne puisse voir combien ce qui se passe au-delà de la barrière ressemble à ce qui se passe en deçà⁵ ». En revanche, Mérimée blâme l'hypocrisie du sentiment religieux qui est plutôt une vertu fausse, en fait, « la dévotion étroite » de Madame

¹ *Théâtre de Clara Gazul*, p. 83.

² MALLION Jean, SALOMON Pierre, « Notice *La Double Méprise* », in *Théâtre de Clara Gazul...*, op. cit., p. 1408.

³ MALLION Jean, SALOMON Pierre, « Notice *Arsène Guillot* », *Ibid.*, p. 1543-1544.

⁴ CG, « Lettre à Jenny Dacquin, Juillet 1832 », t. I, p. 172.

⁵ CG, « Lettre à Jenny Dacquin, Fin juillet 1832 », t. I, p. 173.

de Piennes « ne lui permet pas de sympathiser vraiment avec la misère. Sa manie de sermonner les gens, pour les ramener au bien et faire leur salut confine parfois au ridicule¹ ».

À propos de la création des personnages romanesques du début du XIX^e siècle, Lise Queffelec affirme que « la figure féminine est modelée par des exigences qui sont de l'ordre du fantôme, et non celui de la représentation sociologique² ». Ce que nous pouvons dire de nos auteurs est qu'à partir de leurs observations anthropologiques et sociologiques ils trouvent les fondements pour recréer des figures féminines qui sortent du rang des femmes qu'ils côtoient quotidiennement et rentrent dans la catégorie des femmes fantasmées. Dans la production littéraire la femme devient « enjeu du désir et instrument du pouvoir, enjeu du désir parce qu'instrument de pouvoir. C'est toujours le désir de l'homme qui est en question, qui meut l'action, même si le roman est centré sur la figure féminine³ ». Donc les femmes qu'ils créent sont des êtres apparemment puissants mus par un désir qui semble être le leur, mais qui en réalité est celui de leur créateur.

En conclusion, nous pouvons bien dire que la femme est le symptôme de l'homme, comme le dit Jacques Lacan, c'est-à-dire son produit qui se développe selon ses besoins et ses désirs. Les personnages féminins semblent être la personnification de l'inconscient de nos deux auteurs et source de leur créativité. Dans leur recherche continue du « cœur humain », Stendhal et Mérimée ont recueilli dès leur enfance, inconsciemment, dans leurs lectures et dans leurs observations les éléments pour la conception de certains canons qui se projettent dans leurs créations féminines.

Nous analyserons dans les chapitres suivants comment la création d'une certaine catégorie de femmes est fille de tous les préalables que nous achevons de présenter. L'immense variété du peuple méditerranéen offre un grand choix de caractères féminins réunis par la même souche, mais caractérisés par une propre singularité qui fait de la femme méditerranéenne une icône de référence.

¹ MALLION Jean, SALOMON Pierre, « Notice *Arsène Guillot* », *op. cit.*, p. 1544.

² QUEFFELEC Lise, « Inscription romanesque de la femme au XIX^e siècle : le cas du roman-feuilleton sous la Monarchie de Juillet », in *RHLF*, Paris, PUF, 1986, n°2, p. 190.

³ *Ibid.*, p. 194.

CHAPITRE 2

Création des personnages féminins : parenté et unicité

Le récit bref est un genre qui repose beaucoup sur l'intrigue et la vitesse et qui, normalement, ne s'arrête pas sur le développement psychologique du personnage, car c'est le genre de la surprise, de l'intensité et de l'ellipse, et non pas celui du détail et de la profondeur, comme nous l'avons étudié dans la partie précédente. L'auteur ne donne pas de détails élaborés de l'histoire ou de la psychologie du personnage, mais juste les éléments essentiels, utiles à l'intrigue, parce que c'est avec ses actions que le personnage se fait connaître. Pourtant, les personnages qu'il faut créer pour ce type de narration doivent être assez proches de la réalité et, en quelques pages, il faut les rendre cohérents et empathiques.

Stendhal et Mérimée dans leurs nouvelles, en quelques traits, ont été capables de créer une profondeur de caractère qui n'est peut-être pas toujours perceptible au premier abord. Les auteurs possèdent toutes les informations sur leurs créatures, mais décident de ne pas les exposer, ils font un choix très minutieux des éléments qu'ils doivent mettre en scène. Ils cherchent à éliminer au maximum le surplus, perçu comme parasite à leur dessein, mais ils donnent à leurs personnages le moyen de se laisser découvrir en les mettant sous la pression des événements pour voir comment ils réagissent, car c'est dans une situation d'extrême tension que le caractère se révèle vraiment. Leurs héroïnes sont les moteurs de l'histoire, des figures conçues comme vivantes et pensantes : elles ont des rêves, des passions, des objectifs qui se fondent sur des valeurs, même si ces dernières ne sont pas conformes aux conventions sociales.

Dans notre travail, nous avons décidé d'étudier la nature, le caractère et les passions de la femme du Midi dans les nouvelles de Stendhal et Mérimée. Jusqu'à présent nous avons traité et argumenté les traits caractéristiques de peuples, d'hommes et de femmes dans leurs divers milieux et à travers les différents tempéraments pour éclaircir comment on voyait l'être humain en cette première moitié du XIX^e siècle. Maintenant, nous allons voir comment toutes ces théories sont vérifiables chez les protagonistes du corpus que nous avons choisi d'analyser.

Pour ce faire, il faut étudier les personnages dans leur définition textuelle et dans leur construction, en analysant leur structure première à travers l'identification et la qualification observables au premier abord des récits. Pour commencer, en étudiant leur définition nominative, puis leur dimension physique et enfin leur existence à travers le regard extérieur qui les définit.

2. 1 DÉFINITION DE L'ENTITÉ PERSONNAGE

2.1.1 « Être de papier », *mimesis* de l'être humain ?

Aristote soutenait la primauté de l'intrigue sur les personnages, il pensait qu'ils n'étaient utiles que comme éléments de l'action. Mais à une époque comme le XIX^e siècle où le moi prend une place prépondérante, cette affirmation peut-elle encore être valable ? Il semblerait que l'intrigue n'ait aucun impact si le personnage est vide de sens, l'auteur lui-même et le lecteur ensuite ressentent le besoin de s'identifier dans le protagoniste et pas nécessairement dans l'histoire, ils sont fascinés et éprouvent de l'empathie ou du rejet pour tel ou tel personnage.

Le personnage romanesque est généralement considéré comme un être fictif qui pourtant est fidèle à une réalité humaine qu'il condense et transcende arrivant à concilier en lui-même le général et le particulier. Ainsi, le personnage peut aller au-delà de ses caractéristiques singulières qui le distinguent comme « type », pour atteindre une portée universelle. Victor Hugo dans *William Shakespeare* considère le personnage comme un instrument de connaissance de la nature humaine :

De la création divine directe sort Adam, le prototype. De la création divine indirecte, c'est-à-dire de la création humaine sortent d'autres Adams, les types. Un type ne reproduit aucun homme en particulier ; il ne se superpose exactement à aucun individu ; il résume et concentre sous une forme humaine toute une famille de caractères et d'esprits. Un type n'abrège pas ; il condense. Il n'est pas un, il est tous. [...] le type vit. S'il n'était qu'une abstraction, les hommes ne le reconnaîtraient pas, et laisseraient cette ombre passer son chemin. [...] les types sont des êtres. [...] ils existent d'une existence plus intense que n'importe qui, se croyant vivant, là, dans la rue. Ces fantômes ont plus de densité que l'homme. Il y a dans leur existence cette quantité d'éternité qui appartient aux chefs-d'œuvre [...]¹.

Le personnage devient ainsi un individu : un être qui a des désirs, une volonté, des rêves et sûrement une propre vision du monde. En effet, comme le dit Mieke Bal, les personnages ressemblent aux gens et la littérature est écrite par, pour et sur les gens ; à son avis, c'est à cause de cet aspect humain que personne n'a encore réussi à construire une théorie complète et cohérente sur les personnages de fiction². Freud soutenait le concept de *mimesis* littéraire, selon

¹HUGO Victor, *William Shakespeare*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie éditeurs, 1864, pp. 297-299.

² Cf. BAL Mieke, *Narratology*, Toronto Buffalo London, University of Toronto Press, 1992, p.80.

lequel la littérature est une admirable expérience de représentation de la réalité, où le personnage est le représentant du caractère humain.

Cependant, il faut considérer les personnages non seulement comme une représentation plus ou moins véridique d'une personne, mais aussi comme le résultat d'une construction. Ils sont le produit de l'imaginaire de l'écrivain et sont donc soumis aux lois romanesques. C'est pourquoi Gérard Genette soutient que les personnages ne peuvent pas être traités comme des personnes concrètes, mais par rapport à leur rôle au niveau de la narration et à ce sujet Vladimir Propp, en 1928, dans *Morphologie du conte*, avait proposé trente et une fonctions du personnage dans les contes merveilleux. Chaque personnage a une fonction narrative précise que Propp a identifiée par rapport aux rôles joués dans l'histoire. Toutefois, ces rôles doivent être lus de manière flexible, parce qu'il n'est pas dit qu'un rôle corresponde à un seul personnage, ou qu'un personnage puisse assumer plusieurs rôles. De même, Greimas « a proposé de décrire et de classer les personnages, non selon ce qu'ils sont, mais selon ce qu'ils font (d'où leur nom d'*actants*)¹ ». En effet, Greimas et Barthes sont les premiers à poser les fondements d'une vraie étude narratologique du personnage où celui-ci n'est conçu que dans son rôle fonctionnel. Ainsi, les personnages :

[...] participent à trois grands axes sémantiques, que l'on retrouve d'ailleurs dans la phrase (sujet, objet, complément d'attribution, complément circonstanciel) et qui sont la communication, le désir (ou la quête) et l'épreuve [...] comme cette participation s'ordonne par couple, le monde infini des personnages est lui aussi soumis à une structure paradigmatique (sujet/objet, Donateur/Destinataire, Adjuvant/Opposant), projetée le long du récit ; et comme l'actant définit une classe, il peut se remplir d'acteurs différents, mobilisés selon des règles de multiplication, de substitution ou de carence².

Ensuite, Philippe Hamon avance son analyse sémiologique du personnage³ où celui-ci devient ainsi une partie du « discours » littéraire. Le personnage est un « être papier » disait Paul Valéry, c'est-à-dire, « une entité qui s'inscrit linguistiquement et narrativement dans un récit, s'élabore sémantiquement comme référent fictif et anthropomorphe, et évolue dans une diégèse (univers de l'histoire), elle aussi fictive ». De ce fait, le personnage étant partie du langage narratif peut être étudié grâce au « réseau des traits sémantiques qui apparaissent dans le

¹BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale du récit », in *Communications*, 1966, 8, p. 18.

²*Ibid.*, p. 18.

³ Cf., JOUVE Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage », *art. cit.*, pp. 103-104.

récit »¹. En tant qu'unité de signification et concept sémiologique ses éléments constitutifs sont relevés petit à petit dans le récit, ce qui renforce l'apparence de réalité et fait du personnage un simulacre de l'être humain, sans qu'il ne le soit pour autant.

De manière approximative, nous pouvons affirmer qu'il y a deux courants de pensée : l'une qui voit le personnage comme équivalent d'une personne et une autre, dite sémiotique, qui assimile le personnage au texte. Rimmon-Kenan résout le problème de ce schisme en considérant ces deux extrêmes en relation avec les divers aspects du récit de fiction, parce que dans le texte les personnages sont les nœuds de la construction verbale ; dans l'histoire, ils sont des abstractions non verbales, des constructions. Bien que ces constructions ne soient en aucun cas des êtres humains dans le sens littéral du terme, ils sont en partie modelés sur la conception de la personne du lecteur et, dans ce sens, ils sont comme tels. De même, dans le texte, les personnages sont inextricables du reste de la structure, tandis que dans l'histoire ils sont extraits de leur textualité².

En somme, pour qu'un personnage prenne des traits réels, il est fondamental que le lecteur accepte inconsciemment de faire l'ébauche de l'existence d'un être qui pour lui devient concret. L'image que le lecteur retient du personnage est influencée par la narration, car comme l'annonce Umberto Eco, tout récit « crée des sujets, engendre des héros, les définit comme autant d'unités harmonieuses, reposant fermement sur “un être”, comprenant, décidant, agissant », mais bien évidemment « tous ceux que le récit romanesque met en scène sont des “essences” »³.

2.1.2 Pour une caractérisation du personnage

Selon l'analyse de Philippe Hamon, il faut « considérer a priori le personnage comme un *signe*, c'est-à-dire choisir un “point de vue” qui *construit* cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme composé de signes linguistiques⁴ ». Donc, pour étudier la caractérisation d'un personnage, il part du principe que celui-ci est un « morphème “vide” » qui « ne prendra son

¹PAWLIEZ Myreille, « Narratologie et étude du personnage : un cas de figure. Caractérisation dans Dis-moi que je vis de Michèle Mailhot », in *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, 2011, n°43, p. 191.

² Cf., RINNON-KENAN Shlomith, *Narrative fiction: contemporary poetics*, London and New York, Routledge, 1994, p. 33.

³Eco Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 222.

⁴HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature*, 1972, vol. 6, n°2, Paris, Larousse, p. 87.

“sens” défini que petit à petit¹ ». En suivant la théorie linguistique de Saussure, chez Hamon, le personnage devient un signe qui se définit en tant que *signifiant* et *signifié*. Le signifiant est la partie concrète, tangible du personnage ; le signifié est le concept renfermé, le sens, la valeur que l’on donne au personnage.

Pawleiz suggère, afin d’étudier le personnage, « d’abord d’examiner “l’étiquetage” (la chaîne de signifiants dans le récit) [...] tant du point de vue de la nomination que de la qualification² », de manière que le personnage porte un sens plus complet et homogène.

L’analyse doit être aussi prolongée par un autre type de subdivision en deux types d’indicateurs textuels : *caractérisation directe*, quand le narrateur externe ou interne fournit des informations précises sur les caractéristiques physiques, psychologiques, culturelles en créant un profil bien délimité ; et *indirecte*, quand par contre la présentation suscite la réflexion et stimule le désir du lecteur à enquêter et à glaner les informations que l’auteur dispense dans le récit, dans ce cas la figure du personnage se forme lentement. La première caractérisation s’apparente à la généralisation et à la conceptualisation qui sont explicites et supra temporels. Ce type d’indicateur se relie à la question de l’analyse du personnage en tant que signifiant. Par conséquent, sa présence dans un texte donné est susceptible de produire une impression rationnelle, arbitraire et statique, parce que selon Umberto Eco, « [il] arrive qu’étant des entités fluctuantes, ces compagnons fidèles de notre vie (à la différence de tous les autres objets sémiotiques, qui sont culturellement soumis aux révisions), [les personnages de fiction] ne changeront jamais et resteront les auteurs de ce qu’ils ont fait une fois pour toutes³ ». La seconde, par contre, montre et simplifie de manières différentes les données de la première, à travers l’action, le discours, les apparences extérieures, l’environnement. Parfois, le personnage se caractérise par des actions ponctuelles qui évoquent l’aspect dynamique de celui-ci, d’autres fois ce sont les actions habituelles qui révèlent certains aspects du personnage qui montrent qu’il est statique et souvent il a un effet comique ou ironique. Le discours est indicatif d’un ou plusieurs traits de caractère selon qu’il s’agisse d’une conversation ou d’une introspection du personnage. Le discours devient donc indicatif soit, de par son contenu, l’importance des mots prononcés, que par sa forme (direct, indirects, indirect-libre, monologue, etc.), la manière dont le narrateur relate ces mots donnant un sens particulier à ce que le discours exprime.

¹*Ibid.*, pp. 98-99.

²PAWLIEZ Myreille, « Narratologie et étude du personnage : un cas de figure. Caractérisation dans Dis-moi que je vis de Michèle Mailhot », *art. cit.*, pp. 192-193.

³ ECO Umberto, « Quelques commentaires sur les personnages de fiction », in *SociologieS* [Online], Files, Émotions et sentiments, réalité et fiction, Online since 01 June 2010, p. 19, URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/3141>.

En ce qui concerne les apparences, Lavater nous a expliqué comment il existe une relation directe entre les traits du visage et le caractère, certains traits semblent être des atouts pour découvrir aussi le caractère d'un personnage, à travers le portrait descriptif que l'auteur offre au lecteur. Rimmon-Kenan pense que parfois la description externe parle d'elle-même et que d'autres fois sa relation à un trait est expliquée par le narrateur. Il ne faut pas oublier que le personnage est physiquement entouré par un paysage, un palais, une ville, etc., et par un environnement humain, comme la famille et la classe sociale, qui peuvent être utilisés comme des métonymies connotatives¹. Linde Seger le rappelle : « Les personnages n'existent pas dans le néant. Ils sont le produit de leur environnement² ».

Dans un récit, le personnage a avant tout un statut donné par : son nom, son sexe, son âge, sa physionomie, en fait, une sorte de pièce d'identité qui l'accompagne l'entrée en scène ; le statut familial et social, avec toutes les connotations relatives à la classe, la culture, et l'environnement qui manifestent la condition d'appartenance, mais encore les attributs moraux, psychologiques et caractériels, les qualités spécifiques de l'individu ; enfin, les attitudes et les traits comportementaux qui font allusion principalement à l'être de la personne. Les sources de ces informations sont en règle générale deux : le narrateur et les personnages du récit. Les points de vue peuvent être différents et s'intercaler dans la narration en offrant des portions d'information et de connaissance qui contribuent à créer un cadre complet. C'est pourquoi il faut analyser comment le personnage est raconté dans l'histoire, cela permet de préciser comment il est perçu et les conséquences de la perception sur la réception du personnage.

Par ailleurs, le personnage se distingue aussi par la « participation à un espace moral privilégié (culturel) » et surtout quand il s'agit des héros, il doit y avoir une « coïncidence entre le héros et un *espace moral valorisé*³ ». Ce qui ne se passe pas toujours avec les héroïnes stendhaliennes et mériméennes qui rompent avec ce schéma-type.

Stendhal et Mérimée sont soucieux de la vérité historique qui peut se retrouver dans leurs ouvrages. De ce fait, la plupart des personnages que nous allons analyser sont la mise en œuvre de personnes réelles, donc, ils sont tout d'abord le fruit d'un choix, puis d'une réélaboration et d'une recréation à différents degrés. Les personnages sont construits sur une base de vérité et cela est valable aussi pour un personnage comme la Vénus d'Ille, dont l'histoire semble appartenir à la sphère du fantastique, car les événements y sont inhabituels et où la perception d'une personne mythologique de la trempe de la Vénus est déformée. Chez Stendhal

¹ Cf. *Ibid.*

²SEGER Linde, *Créer des personnages inoubliables*, Paris, édition Dixit, 1999, p. 21.

³HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *art. cit.*, p. 90.

et Mérimée, on peut estimer avec Jean-Marie Schaeffer dans son *Nouveau dictionnaire des sciences du langage*, que le personnage représente fictivement une personne qui vit dans une société et une époque bien déterminées : « Il existe une relation non contingente entre personnage fictif et personne: le personnage représente fictivement une personne, en sorte que l'activité projective qui nous fait traiter le premier comme une personne est essentielle à la création et à la réception des récits¹ ».

Dans *Histoire de la Peinture en Italie*, Stendhal écrit : « Un horloger habile devine l'heure en voyant les rouages d'une pendule. Le peintre doit montrer par les formes de son personnage le caractère que ces organes le forcent à avoir² ». Ainsi, l'écrivain doit savoir présenter son personnage au lecteur. Stendhal aime que les personnages soient « des êtres semblables à nous, et qui [soient] intéressants », qui aillent « du naturel le plus parfait dans les détails³ », en cela il loue Métastase, Shakespeare et Virgile, parce qu'ils ont été capables d'un tel exploit, ce qui manque à Racine.

Les héroïnes stendhaliennes et mériméennes créent de manière autonome ou par le biais de leur narrateur une indiscutable aire de compétence qui les distingue et les rend crédibles. Nous allons distinguer ces esprits qui sont mus par une passion d'une puissance extrême, mais pour les discerner, il faut tout d'abord analyser la manière dont on identifie et qualifie ces personnages dans les récits en question. Étudier la caractérisation de nos personnages nous permettra de relever l'empreinte par laquelle nos deux auteurs veulent faire connaître leurs types.

2.1.3 Des héroïnes éponymes

Le titre d'une œuvre littéraire est le premier signe que l'œil du lecteur capte avant même de feuilleter un livre. On peut le considérer comme un micro-texte qui permet déjà de profiler le projet et de détecter le lien avec le contenu. En ce sens le titre « est générateur de significations qui sont autant d'effets de lecture » et il « est un déclencheur du processus sémiotique⁴ ».

Genette distingue deux typologies de titres, par rapport à leur fonction : le titre rhématique et le titre thématique. Dans notre cas, nous avons à faire avec des titres de la seconde typologie. Parfois, ils désignent de manière directe le thème ou l'objet central de l'œuvre :

¹ DUCROT Oswald, SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, édition du Seuil, coll. Point, 1999, p. 623.

² *HPI*, p. 271.

³ *VHMM*, p. 339.

⁴ROY Max, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », in *Protée* 363, 2008, p. 55.

Vanina Vanini, Vittoria Accoramboni, La duchesse de Palliano, L'abbesse de Castro, Carmen, Colomba, La Vénus d'Ille. D'autres anticipent le développement de l'action, comme par exemple, *Trop de faveur tue*, titre emblématique d'autant plus qu'initialement, Stendhal avait pensé à un titre plus euphémistique, *Trop de faveur nuit*, pour ensuite ne plus utiliser de demi-mots et révéler en quelque sorte l'épilogue du récit qui malheureusement reste inachevé. Dans ce cas, le titre aide le lecteur à se figurer comment l'histoire aurait pu finir en faisant le lien avec les derniers faits racontés par le narrateur et la phrase de clôture : « En ce cas nous allons avoir du sang ou des poisons¹ ». D'autres titres se réfèrent à un objet qui n'est pas vraiment central dans l'œuvre, comme, *San Francesco a Ripa* qui indique en réalité le lieu où se terminera l'histoire. Lieu certainement choisi avec pertinence par Stendhal. En connaisseur et passionné d'art, il avait visité l'église, apprécié la statue de Gian Lorenzo Bernini et donné son avis dans *Promenades dans Rome* le 5 mai 1828, trois ans avant la rédaction de la nouvelle : « Il y a des beaux marbres dans cette église. La statue de la bienheureuse Aloïse est du Bernin. Elle est représentée mourante. Les draperies sont maniérées, mais les parties nues fort belles² ». En effet, l'église de Santa Riparata est connue par la présence du chef-d'œuvre de l'artiste italien, *L'Extase de la Bénie Ludovica Albertoni*. Bernin représente la Bénie au moment de la mort en transformant ce dramatique instant en un moment d'extase, ce qui ne s'avérera pas l'être pour le pauvre Sénécé. L'artiste en outre arrive à créer un effet scénographique majestueux dans un espace étroit avec un jeu de pénombre et de lumière dont Stendhal s'est peut-être inspiré pour en reproduire l'atmosphère dans sa propre scène : « Cette église était éclairée par un millier de cierges au moins. [...] Tout le parvis étroit de la petite église de *San Francesco a Ripa* était occupé par un mausolée magnifique ; on chantait l'office des morts³ ».

En revenant à l'analyse de Genette, celle-ci nous apprend aussi que le titre peut enclencher des effets connotatifs qui concernent la manière dont le titre réalise sa dénotation. Ainsi, les titres que nos auteurs utilisent, les noms des héroïnes, comme dans la tradition du XIX^e siècle, confère une connotation d'ordre historique et de vraisemblance. Le nom du personnage principal posé comme titre attribue d'emblée son rôle essentiel, il le place comme indicatif de l'œuvre et l'annonce. En fait, « la fonction du titre éponyme [sic] est [...] cataphorique. Elle projette l'importance du personnage et programme en partie notre lecture. Si

¹TFT, p. 726.

²PR, p. 391.

³SFR, p. 33

l'on se réfère à deux définitions pertinentes, le nom désigne, définit et projette. Il met en perspective narrative le personnage¹ ».

L'identification et l'identité du personnage sont si importantes que parfois, comme dans les tragédies, pour mettre l'accent sur le héros ou sur l'héroïne son nom devient le titre de l'œuvre. Ce genre d'identification semble être nécessaire pour le fonctionnement dramatique du texte. La plupart des héroïnes des œuvres que nous prenons en considération donne le titre aux nouvelles. Ainsi, les auteurs leur confèrent une identité à part, isolée, manifeste et reconductible à la grandeur, au charisme, à ce procès qui par antonomase fait d'un personnage « le » personnage. Ce procès rend ces héroïnes non seulement exemplaires et inimitables, mais il le transforme de créatures irréelles à créatures vraisemblables. D'autant plus qu'elles sont la représentation fictive de personnes réelles : Carmen, Colomba, Vittoria Accoramboni, Béatrix Cenci, l'Abbesse de Castro, Vanina Vanini, etc., tous ces noms aujourd'hui évoquent des événements, des visages, des actions, des attitudes et déjà au moment de leur création certains d'entre eux n'étaient pas tout à fait méconnus². Toutefois, ces noms créent un effet d'exotisme, parce qu'ils se distinguent aussi par leur provenance étrangère qui peut surprendre le lecteur de l'époque. Ce qui permet de faire entrer d'emblée le lecteur dans un monde culturel différent.

L'identification est possible à travers le recours au nom commun et culmine au moment où le personnage assume, avec son nom propre, des caractéristiques personnelles, car le nom propre constitue l'identité propre et irremplaçable de la personne à laquelle la *mimesis* du texte renvoie. L'ampleur du statut personnel du personnage est rejointe quand il est possible de subsumer de son nom propre les caractéristiques qui permettent de l'identifier relationnellement et socialement. En effet, le nom propre permet à la personne d'exister hors des sèmes dont la somme le constitue entièrement, du moment que le nom existe, les sèmes deviennent des prédicats inducteurs de vérité et le nom devient sujet³.

Le nom porte en lui les traits de ces femmes, avec la gravité du peuple qu'elles représentent, et parfois de ceux de leur position sociale. En effet, Stendhal et Mérimée utilisent une synecdoque ou une métonymie, comme dans le cas de *L'Abbesse de Castro*, de *Suora Scolastica* ou de *La Vénus d'Ille*, qui désigne plutôt la condition sociale de la protagoniste et l'investit d'une valeur symbolique. Selon Gérard Genette, l'identification est la fonction la plus importante d'un titre et, pour Umberto Eco, c'est une clé d'interprétation de laquelle on soustrait

¹MIRAUX Jean Philippe, *Le personnage de roman*, Paris, Nathan, 1997, pp. 28-29.

²L'histoire de Béatrix de Cenci ne fait que revenir à la mode, elle intéresse beaucoup d'écrivains, comme Shelley, Dumas, Custine, etc.

³ Cf. BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 191.

des suggestions sur le contenu. Le choix de mettre le nom du personnage principal comme titre est une manière directe de présenter l'objet central de l'œuvre. Il forge l'identité de l'héroïne dès la couverture.

Le nom choisi par l'auteur n'est certainement pas vide de sens, mais il renvoie « à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture » et bien évidemment sa « lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture », en particulier quand le titre-nom répond à la catégorie des « *personnages-référentiels*¹ » qui reflètent en quelque sorte la réalité ou du moins une réalité culturelle connue par certains lecteurs : comme *La Vénus d'Ille* personnage mythologique connu universellement ; Colomba, Vittoria Accoramboni ou Béatrix Cenci², dont les histoires étaient bien connues en Italie et à l'étranger et ont été l'objet de divers ouvrages³. Ces héroïnes font, en quelque sorte, déjà partie de la sphère de la légende et de la mythologie, car elles ont suscité l'intérêt et la curiosité de personnes de toutes classes sociales à partir des rangs populaires jusqu'aux nobles et surtout les artistes.

Le nom déplie le patrimoine des données résumé dans sa sonorité et dans sa visualité, il représente la personne et la remémore, parfois il a un sens caché qui détermine le caractère du personnage qui le porte. Le terme *venus* à l'origine était un terme neutre qui signifiait « faveur, grâce » et aussi « pardon », il peut avoir aussi une référence à *venenum*, charme magique. D'ailleurs, il faut considérer aussi que le verbe *veneror* naît de la même racine et exprime une attitude religieuse, pour indiquer quelqu'un qui prône pour obtenir la faveur divine⁴. Donc, le concept de Vénus semble sous-entendre une attitude condescendante aux requêtes des fidèles, c'est pourquoi la déesse est vue comme une personnalité généreuse.

Sur le point sémantique le nom de Carmen remonte au terme latin qui veut dire « poème », de *carmen* du verbe *canere* « chanter » et par extension *carmen* signifie « prophétie,

¹*Ibid.*, p. 95.

²Le mythe de Béatrix était né en 1599, dans le frémissement de la population qui envahit la ville la veille de l'exécution et puis dans le silence de la foule qui alla rendre hommage au corps décapité et qui accompagna le cercueil en procession à S. Pietro in Montorio. Au cours du XVII^e et au début du XVIII^e siècle l'écho du drame des Cenci se diffuse lentement entre versions des faits choquantes et rimes lugubres baroques. Dans l'imaginaire populaire du XIX^e siècle, la légende de la belle Cenci maintient une dominante réelle et macabre, devenant l'expression d'un passé lugubre et épouvantable. L'histoire des Cenci se propage de Roma à l'Italie et à l'Europe entière à travers les copies manuscrites de cette « *Relazione* » qui constitue la base littéraire pour Shelley et Stendhal, en décrétant ainsi l'énorme fortune du mythe de Béatrix dans la période romantique. Cf. BEVILACQUA Mario, MORI Elisabetta, *Beatrice Cenci, la storia il mito*, Viella, Fondazione Marco Besso, 1999, pp. 116-118.

³Nous pensons par exemple à F. Rosset, *Les histoires tragiques de notre temps*, ; F. G. Adry, *Histoire de la vie et de la mort de V. A.*, 1807 ; V. A. Odorici, *V. A. nipote di Sisto V*, 1861 ; en ce qui concerne Vittoria Accoramboni. *The Cenci*, tragedia di Percy Bysshe Shelley; *Beatrix Cenci*, tragedia di Astolphe de Custine, 1833; *Beatrice Cenci*, racconto di Francesco Domenico Guerrazzi, 1854. *Les crimes célèbres : Les Borgia ; La marquise de Ganges, Les Cenci*, serie di racconti di Alexandre Dumas (padre), 1856, pour Béatrix Cenci. Nous avons pris en considération seulement les œuvres antérieures et plus ou moins contemporaines à Stendhal.

⁴ Cf., GAFFIOT Félix, *Dictionnaire Gaffiot de poche. Latin-Français*, Paris, Hachette, 2001, pp. 798-799.

prédiction », mais aussi « incantation, paroles magiques, charme, enchantements¹ », ce qui révèle cette identité de sorcière et d'incantatrice qu'elle aura aux yeux du narrateur et de don José. En français, il se rapproche en effet du terme « charme » qui évoque les pouvoirs magiques et les capacités prophétiques, mais il renvoie aussi au mot qui indique une couleur qui représentera Carmen dans l'histoire racontée par José : le rouge carmin qui est un rouge vif, comme la couleur du sang².

Le nom de Colomba est porteur aussi de signifiés profonds. À un premier abord, il fait naturellement penser à la colombe, l'oiseau universellement reconnu comme le symbole de la paix et de la pureté. Le rapport entre l'homme et la colombe a permis que celle-ci soit associée dès le début à un symbolisme riche et diversifié, et à faire partie de nombreux rites de passage et de rituels religieux. La proverbiale fertilité de ces oiseaux les a associés avant tout à la Déesse Mère car, dans l'Antiquité, les peuples méditerranéens et du proche Orient représentaient la déesse de la fertilité toujours accompagnée par ces oiseaux. Pour les Grecs, la colombe était l'animal sacré d'Hécate et d'Apollon, mais ils représentaient Aphrodite même comme une colombe. Les Romains sacrifiaient ces oiseaux à la *Vénus Columba*, déesse de l'amour et de la fertilité. Pour le poète Ovide, le carrosse de Vénus était tiré par des colombes. Étant l'animal représentatif d'Aphrodite, il était donc l'oiseau de la passion, mais en même temps de la chasteté et de l'amour charnel, parce que la colombe fréquentait assidûment le nid et stimulait l'amour du partenaire, mais elle était chaste parce qu'elle s'accouplait seulement avec lui. La tradition juive et ensuite chrétienne fait perdre cet élément passionnel et la colombe devient de plus en plus un symbole de l'amour divin. De plus, dans les catacombes des premiers chrétiens, la colombe représentait la paix et la sérénité de l'âme, et l'alcôve où étaient déposés les morts était appelée *columbarium* et elle était décorée avec des images de ces oiseaux. De sources bibliques naît probablement aussi l'identification de la colombe avec le pardon : la Genèse raconte que Noé, de son Arche, laisse aller une colombe et que celle-ci fait retour en portant un rameau d'olivier, à indiquer que le Déluge Universel était terminé et que les hommes pardonnés par Dieu étaient à nouveau admis sur la Terre³.

Nous avons déjà discuté du fait que Stendhal avait pensé à donner un titre au recueil des histoires qu'il avait écrites et qu'il voulait écrire, *Historiettes romaines*, mais Romain Colomb, qui se charge de la publication posthume, décide de les regrouper sous le titre de

¹ *Ibid.*, pp. 107 et 112.

² Cf. GLAUDES Pierre, « *Cave Amantem*. La Carmen mythique de Prosper Mérimée », in *La Licorne*, Poitiers, Université de Poitiers, 1990, n° 18, p. 113.

³ Cf. CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1969, p. 269.

Chroniques italiennes. Toutefois, sans ce titre *rhématique*, comme le définirait Genette, chaque nouvelle semble se lier par la valeur épistémologique de désignation de sa protagoniste. Le nom renvoie non seulement à l'identité personnelle mais surtout au rang auquel l'héroïne appartient et à sa nationalité et à la place qu'elle occupe dans la société. Ainsi, *L'Abbesse de Castro*, non seulement indique le rôle de supérieure dans un couvent du personnage, mais aussi son appartenance à la noblesse, parce que cette position était exclusivement occupée par les filles provenant de nobles familles.

La plupart des titres-noms stendhaliens sont accompagnés par des appellatifs qui distinguent le rang du personnage, ce qui révèle encore une fois le penchant que Stendhal avait pour la noblesse. En fait, il avoue, aux premières lignes de *La duchesse de Palliano*, son intérêt pour les histoires « des folies [...] faites par des rois et des princes »¹, et en particulier celle des nobles jeunes filles italiennes. En effet, Stendhal, contrairement à son ami Mérimée, ne peut pas s'intéresser aux femmes des classes populaires, présentes de manière passagère dans ses œuvres, car il a « horreur de ce qui est sale, or le peuple et toujours sale à [s]es yeux » donc il « abhorre la canaille (pour avoir des communications avec) », toutefois, il « désire passionnément [le] bonheur » du peuple². Pour souligner encore plus l'importance du personnage il faut noter l'utilisation de l'article défini, *L'Abbesse de Castro*, *La duchesse de Palliano*, *Les Cenci*, qui renforce l'importance du nom et semble vouloir déterminer l'aspect extraordinaire du personnage dans son unicité.

Le charme de la répétition dans le nom de Vanina Vanini semble l'écho atténué de « *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* » que l'on retrouve dans le livre biblique de l'*Ecclésiaste* (I,2) qui littéralement signifie « Vanité des vanités, tout est vanité ». Stendhal blâme son héroïne, car elle pèche par vanité. Cette pointe de vanité que nous retrouvons en elle, nous pouvons la considérer comme une critique voilée à l'égard de la nouvelle manière d'être qui peu à peu s'installe en Italie. L'influence des manières de la société française commence à se répandre dans la société italienne, du moins parmi la noblesse. C'est un péché que Stendhal ne peut pas pardonner à un peuple qu'il estime pour son naturel et pour la force démontrée dans les siècles précédents. Il critique cette Italie qui « n'est plus comme [il] l'[a] admirée en 1815. Elle est amoureuse d'une chose qu'elle n'a pas. [...] Elle est profondément humiliée dans son amour-propre *excessif* de ne pas avoir une robe lilas comme ses sœurs aînées, la France, l'Espagne, le Portugal [...] »³.

¹ *DP*, p. 14.

² *VHB*, p. 161.

³ *CG*, « Lettre à Sainte-Beuve 21 déc. 1834 », t. V, p. 348.

Le titre-nom crée comme une ligne guide pour la lecture de ces récits et la connaissance du personnage, bien avant d'avoir vraiment commencé à lire son histoire.

2.2 DIMENSION PHYSIQUE : PRÉLIMINAIRE DE LA DIMENSION MORALE

Pour Philippe Hamon :

La description doit être au service de la composition, de la lisibilité d'un « caractère », d'un personnage de l'intrigue, donc de la lisibilité globale du système des personnages de l'œuvre, donc d'une cohérence. Si la description doit être au service du personnage, ce n'est pas de n'importe quel personnage, mais (hiérarchisation dans la hiérarchie) des personnages « principaux ». D'où la réglementation de la fonction, voire la place, du portrait¹.

La description se charge de créer un « effet de vérité », un « faire croire »² qui rend le récit plus réaliste.

2.2.1 Les portraits artistiques de Stendhal

La structure de la plupart des chroniques stendhaliennes prévoit une préface qui sert à présenter le contexte et à lui donner une validité historique, ce n'est seulement qu'ensuite que Stendhal présente ses héroïnes en tant que narrateur-traducteur comme prélude à l'histoire. Les protagonistes sont définis par leurs noms propres ou par leurs titres. Parfois la présentation nominative du personnage s'accompagne d'une description non seulement physique, mais aussi caractérielle et historique, donc l'auteur fait connaître et qualifie ses héroïnes dans le même moment narratif.

Vanina Vanini est présentée aux lecteurs avec un halo de mystère : « Une jeune fille que l'éclat de ses yeux et ses cheveux d'ébène proclamaient Romaine ». Telle qu'elle nous est décrite, nous en déduisons qu'elle fait partie de la noblesse romaine, car elle participe au bal de « M. le duc de B*** ». Avant de connaître son nom, on sait qu'elle a « un orgueil singulier » qui « éclatait dans chacun de ses mouvements ». Son nom nous est révélé au moment où l'on décide qui était la plus belle du bal : « la princesse Vanina Vanini, cette jeune fille aux cheveux

¹HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, p. 23.

²*Ibid.*, p. 51.

noirs et à l'œil de feu, fut proclamée la reine du bal¹ ». Une sorte de proclamation pompeuse accentuée par « la sonorité même du nom qui avec cette allitération, cet effet de répétition (qui n'est pas rare dans les noms italiens) a dû fasciner Stendhal – et en tout cas obsède son lecteur² ». À cela s'ajoute l'effet du chiasme des attributs « cheveux noirs » et « œil de feu » qui marquent encore plus, en explicitant la métonymie initiale, ces deux qualités déjà annoncées dans la première présentation : « éclat de ses yeux et ses cheveux d'ébène³ ». Signes d'une beauté envoûtante et à laquelle il est difficile d'échapper : le feu est une claire évocation de l'ardeur passionnelle et de l'énergie de la jeune fille ; le noir des cheveux est un symbole de séduction, mais aussi d'énergie obscure. Cette brève description suffit à Stendhal pour cerner son héroïne qui, tout au long du récit, en plus d'être identifiée par son nom, sa beauté (« l'une des plus belles personnes de Rome⁴ », « la beauté de Vanina⁵ ») et son jeune âge, elle est aussi reconnue par sa fierté (« caractère altier⁶ », « cette jeune fille, jusque-là si fière », « l'orgueil de la jeune princesse », « cette jeune princesse si fière⁷ », « la fierté de la jeune Romaine⁸ ») et les marques de son esprit (« un génie si singulier⁹ », « le génie bizarre de cette jeune fille¹⁰ », « cette âme bourrelée¹¹ »). La qualification plus inattendue, nous la trouvons à la fin de l'histoire, quand son propre amour la qualifie deux fois de « monstre », terme qui efface toutes les qualifications précédentes. Vanina perd d'un coup toutes les qualités qui ont fait son charme aux yeux de son amour.

Dans la nouvelle *San Francesco a Ripa*, au début, le narrateur introduit deux femmes, deux cousines, nièces d'un chef d'État, le pape. Mais les premières lignes nous font comprendre que l'histoire va concerner seulement l'une des deux : « Je traduis d'un chroniqueur italien le détail des amours d'une princesse romaine avec un Français¹² ». Ensuite, Stendhal présente conjointement les deux jeunes femmes :

Les deux nièces du pape, la comtesse Orsini et la princesse Campobasso, se partageaient la puissance de leur oncle et les hommages de la cour. Leur beauté les aurait fait distinguer même dans les

¹ VV, p. 247.

² DIDIER Béatrice, « Notes de *Vanina Vanini* », in STENDHAL, *Chroniques italiennes*, op. cit., n°4, p. 405.

³ VV, p. 247.

⁴ *Ibid.*, p. 253.

⁵ *Ibid.*, p. 264.

⁶ *Ibid.*, p. 252.

⁷ *Ibid.*, p. 253.

⁸ *Ibid.*, p. 257.

⁹ *Ibid.*, p. 255.

¹⁰ *Ibid.*, p. 261.

¹¹ *Ibid.*, p. 266.

¹² SFR, p. 21.

derniers rangs de la société. L'Orsini, comme on dit familièrement à Rome, était gaie et *disinvolta*, la Campobasso tendre et pieuse ; mais cette âme tendre était susceptible des transports les plus violents¹.

Cette présentation, qui voit en première place la comtesse Orsini, se justifie par l'intérêt de l'auteur de présenter la vive opposition qui régnait entre les deux femmes, car « [s]ans être ennemies déclarées, et quoique se rencontrant tous les jours chez le pape et se voyant souvent chez elles, ces dames étaient rivales en tout : beauté, crédit, richesse² ». Mais en particulier, il met l'accent sur le sentiment d'infériorité que la princesse éprouve par rapport à sa cousine et qui sera le mobile de certaines de ses actions. En réalité, la comtesse était « moins jolie, mais brillante, légère, agissante, intrigante³ » et la Campobasso « était un de ces caractères naturels et naïfs dans l'indifférence comme dans la passion qu'il n'est pas rare de rencontrer à Rome⁴ ». En quelques paragraphes, Stendhal semble liquider la question de l'identification et qualification de ses personnages, en attendant qu'elles explicitent leurs caractères par les actions qu'elles entreprendront, plus particulièrement celui de cette belle princesse romaine.

Vittoria Accoramboni, qui comme nous le savons par le sous-titre, est duchesse de Bracciano, n'est presque jamais nommée par son titre nobiliaire qui lui vient de son dernier mari, mais Stendhal ne fait non plus référence à celui de son premier mari. Ainsi, le long du récit, nous ne la reconnâtrons que par son prénom Vittoria, parfois accompagné de son nom Accoramboni, et à ce dernier nous trouvons rattachés des appellatifs, comme « veuve⁵ » ou « signora⁶ », ce dernier, utilisé à plusieurs reprises, semble vouloir souligner qu'il s'agit d'une vraie femme italienne. Seulement à la fin, nous retrouvons l'utilisation du titre nobiliaire de « duchesse⁷ » dans le laps de temps qui s'écoule entre la mort de son mari Paul Orsini, duc de Bracciano, et sa propre mort. La description de Vittoria revêt une certaine importance : c'est le seul moment de la narration où elle est vraiment protagoniste, ensuite elle semble s'effacer et être transportée, malgré elle, par les événements jusqu'à son meurtre. Si au début de l'histoire Vittoria est qualifiée de « jeune, brillante de beauté⁸ », « aimable », « reine »⁹, à la fin elle ne sera qu'une « malheureuse femme », une « infortunée »¹⁰.

¹ *Ivi.*

² *Ivi.*

³ *Ivi.*

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ VA, p. 1003 et 1008

⁶ *Ibid.*, p. 1008, 1009 et 1016.

⁷ *Ibid.*, p. 1007, 1008 et 1009.

⁸ *Ibid.*, p. 995.

⁹ *Ibid.*, p. 996.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 1006.

Généralement, les héroïnes stendhaliennes sont saisies et offertes aux lecteurs peu avant le bouleversement de leurs vies, en donnant des portraits frais et des impressions non encore influencées par les événements. Il n'en est pas de même avec Béatrix Cenci. Stendhal explique la raison pour laquelle il raconte son histoire : « je fus séduit [...] par l'admirable portrait de Béatrix de Cenci¹ », peint par le Guide et qui se trouve au palais Barberini. La particularité de ce portrait est qu'il dépeint « une pauvre fille de seize ans² » juste avant son exécution. Le lecteur retiendra bien cette dénomination « pauvre fille » qui inspire de la pitié pour un sort qu'il doit encore découvrir, mais qui est dès le début inscrit et irrévocable. Cette qualification de « pauvre », mais aussi de « malheureuse », accompagne Béatrix jusqu'à la fin du récit³. La description qui en découle fait regretter les supplices qu'elle va endurer et la fin inexorable qui l'attend : « La tête est douce et belle, le regard très doux et les yeux fort grands ; ils ont l'air étonné d'une personne qui vient d'être surprise au moment où elle pleurait à chaudes larmes. Les cheveux sont blonds et très beaux⁴ ». La pitié est accompagnée aussi par un sentiment d'admiration pour « la beauté de cette fille admirable⁵ », mais aussi parce que Béatrix est une « âme vraiment romaine », « si belle, si courageuse », toute jeune et déjà malheureuse, elle n'est pas moins une « jeune fille pleine de vivacité et de courage », ce que l'auteur laissera apercevoir par le comportement et les gestes de son héroïne. Stendhal, pour conclure son histoire, offre un autre portrait de Béatrix, quand elle est dans sa bière, et qui bizarrement semble être plus vivant et gai que celui du début, au point que l'on dirait découvrir le vrai aspect de la jeune romaine quand elle n'est plus :

Béatrix Cenci, qui inspirera des regrets éternels, avait justement seize ans ; elle était petite ; elle avait un joli embonpoint et des fossettes au milieu des joues, de façon que morte et couronnée de fleurs, on eût dit qu'elle dormait et même qu'elle riait, comme il lui arrivait fort souvent quand elle était en vie. Elle avait la bouche petite, les cheveux blonds et naturellement bouclés. En allant à la

¹ *LC*, p. 1128.

² *Ibid.*, p. 1129.

³ *Ibid.* : « Il est à croire que c'est alors que le monstre en devint amoureux, ou feignit d'en devenir amoureux, afin de mettre au supplice sa malheureuse fille » ; « Sa femme et sa malheureuse fille furent [...] victimes de ses idées abominables », p. 1135 ; « Il donnait à entendre à cette pauvre fille une hérésie effroyable » ; « [...] il redoubla de mauvais traitements envers ces deux malheureuses femmes », p. 1136 ; « il redoublait les traitements atroces qu'il faisait subir aux deux pauvres femmes », p. 1138 ; « Fallait-il que la justice humaine vînt augmenter l'infortune d'une créature si aimable, si digne de pitié et déjà si malheureuse ? », p. 1145 ; « Quant aux pauvres femmes, chacune fut accommodée dans sa bière [...] », 1151.

⁴ *Ibid.*, p. 1129.

⁵ « [...] quoiqu'elle ait été conduite au supplice à peine âgée de seize ans [...] n'en passait pas moins pour une des plus belles personnes des États du pape et de l'Italie toute entière ». *Ibid.*, p. 1131.

mort ces cheveux blonds et bouclés lui retombaient sur les yeux, ce qui donnait une certaine grâce et portait à la compassion¹.

Stendhal fait justice là où les hommes ont failli, rendant la grâce à une âme digne d'admiration et offrant un portrait autre que celui du grand peintre : « Il s'agit [...] de transformer cette émotion lugubre en émotion esthétique. Les obsèques de Béatrix aux pieds de la *Transfiguration* de Raphaël – nouveau tableau, non plus inspiré du tableau immobile du Guide, mais où dominant les détails de mouvement – amènent l'impression de grâce et de repos² ».

Dans *La Duchesse de Palliano*, comme dans *San Francesco a Ripa* il est question de deux femmes, l'une est l'héroïne éponyme et l'autre joue dans le schéma actantiel du récit le rôle d'adjuvante et ensuite d'opposante, Diane Brancaccio. Encore une fois le narrateur, avant de commencer à raconter l'histoire, présente son personnage principal par l'adjectif qui annonce que l'histoire ne se passera pas bien : « la malheureuse duchesse de Palliano³ », en dévoilant, ainsi, dès sa première apparition le destin de la duchesse. Ce terme revient, ensuite, seulement à la fin du récit et il est strictement lié à celui de « mort » : « “Et de la Duchesse qu'en a-t-on fait ?” “On pensa généralement, dans Rome, que ces paroles devaient amener la mort de cette malheureuse femme [...]”⁴ ». Le narrateur et les personnages ne la nommeront que par son titre de noblesse ou par le titre de « maîtresse » qui dans le récit prend ses deux différentes connotations. La duchesse est la maîtresse de la maison, Diane et Marcel sont sous son autorité : Diane était la « favorite » de la duchesse et « proche parente de la marquise de Montebello, sa belle-sœur⁵ » ; Marcel était un « jeune cavalier célèbre à Naples par son esprit, non moins que par la beauté divine qu'il avait reçue du Ciel⁶ » qui était devenu le favori de la cour du duc de Palliano. L'ambiguïté du titre de maîtresse naît avec Marcel, car, dans un premier temps, la duchesse n'est que la femme de son maître, mais « le pauvre jeune homme était devenu passionnément amoureux de la duchesse sa *maîtresse*⁷ ». Stendhal, lui-même, souligne le terme par un italique à chaque fois qu'il est relié à Marcel : « Marcel Capecece avait suivi sa *maîtresse* avec les autres courtisans⁸ », ce qu'il ne fait pas quand il s'agit de la favorite : « Sa maîtresse avait été jusque-là d'une sagesse désespérante » ; « Diane [...] parla de Marcel à sa

¹ *Ibid.*, pp. 1151-1152.

² PREVOST Jean, *La création chez Stendhal...*, op. cit., p. 327.

³ *DP*, p. 16.

⁴ *Ibid.* p. 29.

⁵ *Ibid.* p. 19.

⁶ *Ibid.* pp. 18-19.

⁷ *Ivi.*

⁸ *Ibid.* p. 22.

maîtresse¹ », « Diane, voyant sa maîtresse sur le point d'écouter la passion fatale [...] »² ». Ensuite, quand la duchesse de Palliano cède à la passion de Marcel, le terme prend aussi le sens d'amante, pour souligner qu'ils entretiennent des relations plus intimes, mais dès ce moment Stendhal n'utilisera plus cette appellation, car elle a désormais perdu son double sens.

La duchesse a aussi une identité que le traducteur énonce avant de relater les faits : « Violante Cardone » d'origine espagnole « et qui, à Naples, appartenait à la première noblesse. Elle comptait dans le *Seggio di nido*³ ». Dans le manuscrit italien, elle s'appelle Violante Diaz Carloni, en le transformant en Violante Cardone, Stendhal a peut-être voulu lui donner un air un peu plus italien. En effet, « Cardona⁴ » est un nom connu dans le Royaume de Sicile, un certain Antonio de Cardona fut vice-roi de Sicile en 1419⁵. De plus, en 1664 Giacinto Andrea Cicognini produit une comédie, *Nella bugia si trova la verità*, que Stendhal a peut-être lue ou vue jouer, où la protagoniste s'appelle bien Violante, comtesse de Barcelone. Cette fille est amoureuse d'un certain Carlo, fils du duc Enrico di Cardona qu'après une série de péripéties, elle arrive à épouser. Nous avançons seulement une hypothèse, mais il semble évident que Stendhal a pu être influencé dans le choix du nom de la duchesse.

Le manuscrit présente la duchesse seulement comme « bellissima e graziosa », Stendhal ajoute une longue description où, à ses caractéristiques physiques, il adjoint un « orgueil insensé » et une intelligence hors du commun pour une femme de l'époque⁶.

La favorite de la duchesse, Diane Brancaccio, nous l'avons présupposé, a un strict lien de parentèle avec une certaine marquise de Montebello. Stendhal ne s'attarde pas à la décrire. Nous savons qu'elle est « une femme de trente ans » et qu'elle a « les cheveux rouges ». Ce dernier détail, qui a un sens péjoratif, semble être le seul qui compte pour connaître le

¹ *Ibid.* p. 24.

² *Ibid.* p. 25.

³ *Ibid.*, p. 18. Les éditeurs du dernier volume des *ORC* soulignent le fait que *Seggio di nido* n'est que « le quartier aristocratique de Naples ; *seggio* désigne des arcades, *nido* déforme *Nilo* (il y avait une statue de ce fleuve dans le quartier) », n. 20, p. 1188. En réalité, *seggio* ne désigne pas des arcades, mais en italien signifie plutôt siège, place réservée à une autorité ou comme signe de distinction et de condition élue et supérieures et au sens large du terme ces *seggi* prenaient aussi le nom de *sedili*, qui en est un synonyme. La ville de Naples avait été divisée en quartiers, dont chacun avait une distinction particulière sauf un qui était celui du peuple. En effet, pendant des siècles, du Moyen Âge jusqu'à l'année 1800, les *seggi* avaient représenté l'ordonnement de la citoyenneté napolitaine, la distinction entre la noblesse et le peuple, l'administration municipale. Chaque *seggio* possédait un blason, celui du *Seggio di Nido* était le cheval effréné de bronze en champ d'or. Les *seggi* tenaient colloques dans des endroits différents de la ville qui étaient les sièges officiels où les membres se réunissaient ; à partir du XV^e siècle, le *Seggio di Nido* se trouve près de l'église de *Sant'Angelo a Nido* (aujourd'hui *a Nilo*), sur la *piazzetta Nilo*, qui prend bien son nom de la statue du dieu Nilo, entre la rue de *Donna Romita* et celle du *Salvatore* (aujourd'hui dit de l'Université), en face du palais *Sangro*. Voir CROCE Benedetto, « I seggi di Napoli », in *Napoli nobilissima*, v.1, fasc. II, 1920, p. 17.

⁴ Nom que l'on utilise dans la traduction italienne de la chronique stendhalienne.

⁵ La chronique est datée : « *Palerme, le 22 juillet 1838* », mais Stendhal n'a jamais été en Sicile.

⁶ Nous avons rapporté la description détaillée dans la partie précédente.

personnage. C'est pourquoi, l'auteur souligne entre parenthèses : « l'historien revient plusieurs fois sur cette circonstance qui lui semble expliquer toutes les folies de Diane Brancaccio¹ », et en effet, dans le *Manuscrit italien 297* elle est appelée « Diana di Pelo Rosso² ». Dans ce manuscrit, qui n'est pas celui que Stendhal a choisi d'utiliser comme canevas pour son histoire, nous retrouvons plus de détails sur cette femme : « assai bianca, e molto membruta nel corpo » qui, avec la chevelure rouge, identifient une femme « di natura più inclinata alle libidini³ ». En outre, Diane ici n'a pas trente ans comme le *Manuscrit italien 296* et Stendhal l'indiquent, mais elle est « Giovane di 15 in 16 anni, appariva dal suo aspetto averne 30⁴ ». Ces éléments servent à créer le contraste entre « la fière duchesse⁵ » et « la sombre Diane⁶ », nécessaire pour l'évolution des événements.

L'Abbesse de Castro se distingue des autres nouvelles non seulement par sa longueur, mais aussi par le fait que nous retrouvons l'invention presque totale de l'intrigue et des personnages. Mise à part une brève référence à la protagoniste de l'histoire, « notre héroïne⁷ », dans la longue introduction sur les brigands en Italie, elle n'est seulement présentée au lecteur qu'au deuxième chapitre. Jusqu'au chapitre VI lorsqu'elle devient abbesse, le narrateur utilisera son nom de baptême pour la nommer, parfois accompagné d'appellations comme « jeune », « pauvre » qui, comme nous l'avons constaté, ne sont pas rares dans les chroniques stendhaliennes. Quand Hélène prend le voile, l'auteur ne fait pas savoir quel nom elle a choisi pour son ordination, elle sera directement « Madame l'Abbesse » et ceci demeurera son titre jusqu'à ce que l'on découvre sa grossesse et que le narrateur l'appellera à nouveau « Hélène » en l'intercalant à son titre d'abbesse. Ce procédé, in fine, fera acquérir à nouveau à la pauvre abbesse une identité plus humaine et donc plus digne de compassion pour les erreurs commises.

Hélène, comme les autres Italiennes, « fut un miracle de beauté⁸ », et, comme pour Béatrix, Stendhal utilise un prétendu portrait pour qualifier cette beauté, un portrait qui se trouve « dans la collection Farnèse⁹ » :

La forme de la tête est un ovale allongé, le front est très grand, les cheveux sont d'un blond foncé.

L'air de sa physionomie est plutôt gai ; elle avait des grands yeux d'une expression profonde, et des

¹ DP, p. 23.

² Littéralement : Diane au Poil Roux.

³ « une peau assez claire, très robuste dans le corps » ; « de nature plus encline aux luxures ».

⁴ Jeune de 15 à 16 ans, elle paraissait en avoir trente par son aspect ».

⁵ DP, p. 23.

⁶ Ibid. p. 24.

⁷ AC, p. 52.

⁸ Ibid. p. 57.

⁹ Ibid. p. 57.

sourcils châains formant un arc parfaitement dessiné. Les lèvres sont fort minces, et l'on dirait que les contours de la bouche ont été dessinés par le fameux peintre Corrège. Considérée au milieu des portraits qui l'entourent à la galerie Farnèse, elle a l'air d'une reine. Il est bien rare que l'air gai soit joint à la majesté¹.

Encore une fois, Stendhal fige son héroïne de manière à ce que le lecteur puisse se faire une idée précise de celle-ci et ainsi la rendre vraisemblable. Puis il donne quelques autres détails disséminés dans le texte : on sait qu'elle est âgée de dix-sept ans et qu'elle est « la fille du riche seigneur de Campireali² ». Hélène est aussi reconnue par Jules Branciforte comme « sa femme³ », ce qui la lie à lui, même sans le sacrement du mariage. Toutefois, leur union a été bénie par « l'*Ave Maria* » qu'un jour ils entendirent :

Dieu dit : La femme quittera sa famille et ses parents pour suivre son époux. Oserais-tu prétendre que tu n'es pas ma femme ? Rappelle-toi la nuit de la Saint-Pierre. Comme l'aube paraissait déjà derrière le Monte-Cavi [...] À ce moment l'Ave Maria du matin sonna au couvent du Monte-Cavi et, par un hasard miraculeux, ce son parvint jusqu'à nous. [...] Alors, tu t'en souviens, tu te mis à genoux ; je me levai, je sortis de mon sein la croix que j'y porte, et tu juras sur cette croix, qui est là devant moi, et sur ta damnation éternelle, qu'en quelque lieu que tu pusses jamais te trouver, que quelque événement qui pût jamais arriver, aussitôt que je t'en donnerais l'ordre, tu te remettrais à ma disposition entière, comme tu y étais à l'instant où l'Ave Maria du Monte-Cavi vint sonner de si loin frapper ton oreille. Ensuite nous dûmes dévotement deux Ave et deux Pater⁴.

Ainsi, se scelle un vœu qui contraste, et rend peut-être non valide la prise de vœux de la future abbesse.

Les qualifications que l'on donne à Hélène et ensuite à l'abbesse sont bien différentes, comme s'il s'agissait de deux personnes distinctes : Hélène est faible et pusillanime comme son amant et elle-même reconnaissent que l'abbesse abandonne « sa lâcheté et sa pusillanimité⁵ » pour devenir « altière⁶ ». Cette transmutation arrive exactement au moment où elle décide de devenir « l'abbesse de la Visitation » où elle n'est qu'une simple pensionnaire : « Eh bien [...] voici assez de temps que je suis agneau dans ce couvent, il faut être loup [...]⁷ ».

¹ *Ivi.*

² *Ibid.* p. 68.

³ *Ibid.* pp. 93, 94 et 99.

⁴ *Ibid.* pp. 88-89.

⁵ *Ibid.* p. 109.

⁶ *Ibid.* p. 123.

⁷ *Ibid.* p. 118.

Dans les deux dernières chroniques, *Trop de faveur tue* et *Suora Scolastica*, comme dans *L'Abbesse de Castro*, Stendhal décrit des femmes enfermées contre leur volonté dans un couvent.

Dans *Trop de faveur tue*, les sœurs au centre de l'intrigue sont quatre, comme dans le manuscrit : Giulia pour Stendhal devient Félize, et son amie Agnese, Rodolinde. Ensuite, il y a leurs ennemies Chiara et Eufrosia qui dans la chronique sont respectivement Céliane et Fabienne. La sœur Félize degli Almieri est la première à entrer en scène, car c'est à cause d'elle que certains événements s'enclenchent. Comme nous pouvons le remarquer, Stendhal garde la dénomination de la noble famille à laquelle Félize appartient plutôt que d'utiliser son nom de sœur, comme pour souligner que la jeune fille n'est pas une sœur par vocation ; c'est la seule à laquelle l'auteur réserve ce privilège.

Ensuite, les sœurs sont distinguées par leurs rapports intimes : « Félize avait pour amie intime Rodelinde de P... ; Céliane, la plus belle personne du couvent après Félize avait pour amie la jeune Fabienne¹ ». Ainsi l'opposition et le parallélisme entre les deux couples sont établis. Félize et Céliane sont en antagonisme direct et sont les figures fortes du couple ; Rodelinde et Fabienne sont les adjuvantes qui se trouvent dans une position d'infériorité. Cela crée un équilibre dans le jeu d'opposition qui se déroule tout au long de l'histoire. Les quatre ont en commun la richesse, la noblesse et le jeune âge (elles ont une vingtaine d'années), mais la seule à avoir un profil plus déterminé est Félize « la plus impérieuse des femmes² » : « elle était [aussi] la plus jolie, elle était la plus riche, elle avait évidemment plus d'esprit que les autres³ ». L'usage de tous ces superlatifs fait comprendre que les autres ne pouvaient pas rivaliser avec elle, raison pour laquelle Stendhal ne se donne pas la peine d'en tracer les apparences. Seule Fabienne est présentée en quelques mots comme étant « parmi les plus jolies et les plus riches », ce qui la rapproche des autres. Par contre elle est « la plus étourdie peut-être du couvent⁴ ». Stendhal ne donne donc pas trop de détails descriptifs, il préfère laisser découvrir ces dames par leurs actes.

Ainsi, à cause de l'inachèvement de l'histoire et des différents plans que Stendhal nous a laissés, le personnage de la sœur Scolastique est le plus difficile à cerner. Sans faire exception, il narre toujours l'histoire de « la plus belle personne » de la cour du Roi de Naples « la jeune Rosalinde, fille du prince d'Atella⁵ » et, par plus de précisions, répète qu'il s'agit de « cette

¹ *TFT*, p. 702.

² *Ivi*.

³ *Ibid.* p. 708.

⁴ *Ibid.* p. 707.

⁵ *SS*, p. 1110.

belle Rosalinde que le roi regardait comme la plus belle personne de son royaume et qui avait à peine seize ans¹ ». Dans le second manuscrit, nous retrouvons un fragment, « Portraits physiques² », comme il l'écrit en marge, où Stendhal décrit les personnages. Pour Rosalinde, il la décrit à nouveau comme s'il s'agissait d'un portrait :

Un observateur délicat n'eût pas loué avant tout cette beauté parfaite des plus belles médailles siciliennes que l'on admirait généralement dans Rosalinde, elle avait plutôt un de ces visages qu'on n'oublie jamais. On pouvait dire que son âme éclatait sur son front et dans les contours délicats de la bouche la plus touchante. Sa taille était frêle et élancée comme si elle eût trop vite grandi, il y avait même dans son geste, dans les attitudes encore quelque chose de la grâce de l'enfance, mais sa physionomie annonçait une intelligence vive et surtout un esprit gai qui se rencontre bien rarement avec la beauté grecque et empêche cette sorte de niaiserie attentive que l'on peut quelque fois lui reprocher. Ses cheveux noirs descendaient en larges bandeaux sur ses joues, elle avait des yeux couronnés de longs sourcils et c'était ce trait qui avait séduit le roi et à la louange duquel il revenait souvent³.

Cette description ajoute des traits à l'attitude de la jeune fille qui la profilent psychologiquement.

Ces caractéristiques primaires, que nous venons d'analyser, déjà chargées de grandes significations, sont des clés de lectures essentielles pour le dévoilement de ces tempéraments du Midi que nos auteurs ont voulu exprimer au travers de leurs héroïnes. Ces premiers pas sont nécessaires pour comprendre ce caractère, car, comme le dit Stendhal, la simple description ne suffit pas à connaître la profondeur d'une âme :

Je sens bien qu'on gâte la plus jolie partie, comme la plus jolie femme, en la disséquant. C'est un portrait qu'on devrait faire, mais ceci a toute la sévérité d'une *étude*. En la peignant, j'apprendrais le coloris (à écrire), et c'est la connaissance de ce qu'il y a de plus caché au fond du cœur, et de la tête que je veux acquérir⁴.

¹ *Ivi*. Ces formulations se répètent aussi dans le second manuscrit : « cette belle Rosalinde que le roi Don Carlos proclamait la plus belle personne de son royaume », pp. 1146-1147.

² *Ibid.*, p. 1155.

³ *Ibid.*, p. 1157.

⁴ *Journ.*, p. 643.

2.2.2 Les descriptions évocatrices de Mérimée

Une caractéristique commune aux trois nouvelles de Mérimée est le fait que les trois héroïnes ne sont pas présentées d'emblée dans le texte. Leur identification advient de manière graduelle : elles prennent d'abord l'aspect d'une silhouette, puis d'une figure féminine anonyme, et seulement après que leurs noms soient révélés elles prennent une identité qui se définit ensuite par des éléments descriptifs et, qu'enfin, ce sont leurs actions qui révèlent leurs caractères.

En ce qui concerne Colomba, par exemple, c'est Miss Lydia qui aperçoit en premier cette « jeune femme » tout de suite surnommée « dame au *mezzaro*¹ » et c'est grâce à ce détail que l'on comprend qu'il s'agit d'une femme du pays. « Demoiselle en deuil » est une autre nomination qui non seulement traduit l'aspect de la tenue de Colomba, mais aussi sa condition et son état d'âme. Ensuite, nous avons une auto-identification, la jeune fille en deuil qui porte le *mezzaro* rencontre son frère, qui ne la reconnaît pas, et elle se présente : « Moi je suis Colomba² ». Dès ce moment, elle est identifiée sous son prénom et rarement nous retrouverons d'autres types de nomination, seulement de temps en temps est-elle appelée « mademoiselle » ou « mademoiselle de la Rebbia ». Toutefois, elle est souvent dénommée comme « sœur », terme accompagné parfois par des possessifs, comme « ma » quand c'est Orso qui lui parle ou en parle, ou « votre » quand les autres s'adressent à Orso³ pour bien souligner la position à laquelle elle doit s'attacher, en tant que subalterne à son frère désormais chef de la famille.

Colomba est aussi définie par sa fonction au sein de la société de Pietranera : elle est la *voceratrice*. Plusieurs fois elle est nommée de la sorte, à souligner le don divin d'improviser des chants comme la « pythonisse⁴ » du village.

Colomba, de son côté, aime à se nommer « orpheline », en mettant ainsi l'accent sur sa condition et en jouant sur la compassion, mais surtout pour envoyer un message subliminal à son frère qui semble avoir oublié que leur père a été assassiné. Ce terme, nous le retrouvons particulièrement dans l'improvisation que Colomba fait à la demande de Miss Lydia. Cette particulière improvisation est à notre avis à prendre en considération dans le procès d'identification du personnage : il s'agit d'une sorte d'autodéfinition du personnage où Colomba synthétise son histoire, ses sentiments et ses souhaits :

¹ *Colomba*, p. 781

² *Ibid.*, p. 782.

³ En excluant quand c'est Miss Lydia qui lui parle de Colomba.

⁴ *Colomba*, p. 826.

« Dans la vallée bien loin derrière les montagnes, – le soleil n'y vient qu'une fois tous les jours : – il y a dans la vallée une maison sombre, – et l'herbe y croit sur le seuil. – Portes, fenêtres sont toujours fermées. – Nulle fumée ne s'échappe du toit. – Mais à midi lorsque vient le soleil, – une fenêtre s'ouvre alors- et l'orpheline s'assied filant à son rouet : – elle file et chante en travaillant – un chant de tristesse ; – mais nul autre chant ne répond au sien. – Un jour, un jour de printemps, - une palombe se posa sur un arbre voisin, - et entendit le chant de la jeune fille. – Jeune fille, dit-elle, tu ne pleures pas seule : – un cruel épervier m'a ravi ma compagne. – Palombe, montre-moi l'épervier ravisseur ; – fût-il aussi haut que les nuages, – je l'aurai bientôt abattu en terre. – Mais moi, pauvre fille qui me rendra mon frère – mon frère maintenant en lointain pays ? – Jeune, fille dis-moi où est ton frère – et mes ailes me porteront près de lui. »¹

À souligner l'importance de ce *vocero*, il y a en premier lieu la présence d'un titre : « LA JEUNE FILLE ET LA PALOMBE », inusuel pour une improvisation. L'auteur ici joue avec le nom de son héroïne : il veut souligner le strict lien de la jeune fille, qui est bien évidemment Colomba, et la Palombe qui est un oiseau de la même famille de la « *colomba* », terme italien pour définir la colombe. La différence entre les deux oiseaux est dans la couleur de leur plumage qui pour la palombe est bleu-gris, très sombre par rapport à la blancheur de la colombe. Colomba, comme nous l'avons dit, porte le nom de l'oiseau symbole de la paix, mais cela contraste avec son esprit vindicatif, sombre comme le plumage de la palombe, elle veut la guerre et l'alimente. Il y a donc une double identification de la protagoniste qui dans ce *vocero* parle de sa triste situation en un dialogue avec son oiseau fétiche. Cette double identification a encore plus de poids d'autant que les *voceri*, qui sont improvisés et ne portent pas de titre. En outre, l'action de filer rappelle la Pénélope d'Ulysse qui attend son mari avec patience, comme Colomba a attendu son frère finalement retourné de son long voyage. Tisser une toile est une tâche qui requiert du temps et de la patience, mais qui ne conduit à aucune évolution intérieure. C'est pour cette raison qu'elle était considérée comme une occupation exclusivement féminine. En effet, pour Pénélope comme pour Colomba, il s'agit d'une manière de faire couler le temps, dans l'attente d'un retour duquel leur cœur est sûr. Colomba, comme Pénélope, en tissant sa toile n'a qu'une idée en tête qui restera toujours la même au cours des années : le retour d'Orso, ce qui signifie vengeance. En effet, sa personnalité, comme le remarque Patrick Berthier est « tout entière investie dans l'espoir d'un acte, d'un résultat² », la vengeance.

La description de Colomba fait penser à ces beautés italiennes que Stendhal aime tant :

¹ *Ibid.*, pp. 785-784.

² BERTHIER Patrick, « Introduction », in Prosper Mérimée *Colomba*, Paris, Gallimard, "Foliothèque", 1992, p.110.

La beauté remarquable de la femme attira d'abord l'attention de miss Nevil. Elle paraissait avoir une vingtaine d'années. Elle était grande, blanche, les yeux bleu foncé, la bouche rose, les dents comme de l'émail. Dans son expression on lisait à la fois l'orgueil, l'inquiétude et la tristesse. Sur la tête, elle portait ce voile de soie noire nommé *mezzaro*, que les Génois ont introduit en Corse, et qui sied si bien aux femmes. De longues nattes de cheveux châtons lui formaient comme un turban autour de la tête. Son costume était propre, mais de la plus grande simplicité¹.

Le nom de Colomba s'accompagne souvent de qualifications propres à une jeune fille : « belle », « douce », « bonne catholique », une jeune fille jolie qui se présente comme timide, n'osant ni parler ni bouger, assez « effarouchée ». Mais, de fait, ces premières impressions contrastent avec sa vraie nature, car Colomba est une sauvagesse. Elle est naturellement une « femme forte² » et de plus très dangereuse, comme Orso le dit : « Ma douce Colomba [...] tu es, je le crains, le diable en personne³ ». Le bandit Brandolaccio, en se référant à Colomba quand elle arrive à rejoindre leur cachette, s'exclame : « on voit bien que par où passe le diable une femme passe bien aussi⁴ ». Le long de l'histoire, le caractère de Colomba se dévoile par ses actions et les qualifications qu'on lui attribue se font de plus en plus dures. Le narrateur la compare aux « fées malfaisantes dont on raconte en Corse plus d'une histoire effrayante dans les veillées d'hiver⁵ » et la nouvelle se conclut avec une autre référence à Colomba en tant qu'être appartenant au monde obscur du démon : « Tu vois bien cette demoiselle si jolie, [...] eh bien ! je suis sûre qu'elle a le mauvais œil⁶ », c'est-à-dire qu'elle est une personne qui peut jeter des sorts, des maléfices et nuire par le seul regard.

En ce qui concerne Carmen, elle apparaît au deuxième chapitre, le narrateur aperçoit l'héroïne de loin, il voit d'abord une « femme », qui ensuite devient « ma baigneuse », « la belle baigneuse », des termes assez génériques qui ne laissent pas comprendre de qui s'agit-il. Une description rapide anticipe la singularité de cette femme : « Elle était simplement, peut-être pauvrement vêtue, tout en noir, comme la plupart des grisettes. Les femmes comme il faut ne portent le noir que le matin ; le soir, elles s'habillent à *la francesa*. [...] Je vis qu'elle était petite, jeune, bien faite, et qu'elle avait de très grands yeux⁷ ». Cependant, le narrateur n'arrive pas à reconnaître ses origines. Alors la jeune baigneuse se présente d'abord en annonçant ses origines et ensuite son nom sous forme de petit nom : « - Allons, allons ! vous voyez bien que

¹ *Ibid.*, p. 781.

² *Ibid.*, p. 844.

³ *Ibid.*, p. 847.

⁴ *Ibid.*, p. 873.

⁵ *Ibid.*, p. 865.

⁶ *Ibid.*, p. 889.

⁷ *Carmen*, p. 949.

je suis bohémienne ; voulez-vous que je vous dise *la baji* ? Avez-vous entendu parler de la Carmencita ? C'est moi¹ ». En une seule réplique, Carmen se nomme et se définit, elle donne à son interlocuteur et au lecteur tous les éléments nécessaires pour la connaître, il n'en faut pas plus : elle est bohémienne, donc elle appartient à une tribu vagabonde qui suit des lois sauvages ; elle sait dire « *la baji* », donc, elle a des pouvoirs douteux ; elle se prénomme « Carmencita ». Elle altère expressément son nom pour créer un effet que les Espagnols définissent sous le nom de *acariciador*², effet hypocoristique. Carmen pique et caresse au même temps. À cette présentation, pour le narrateur, il est clair qu'il se trouve « à côté d'une sorcière », « une servante du diable »³. Par la suite, elle sera définie non seulement par son prénom, mais aussi par des appellations comme « cette fille-là » où le démonstratif « cette » dans son emploi anaphorique souligne de manière quasi exclamative la caractérisation évaluative de Carmen, renforcée par l'adverbe « là » qui en précise la valeur indicative. Dans ce cas la nomination est aussi une qualification, surtout quand au simple groupe nominal s'ajoutent des substantifs ou des adjectifs qui accentuent la caractérisation du personnage, comme par exemple « cette diable de fille »⁴. Le démonstratif « cette » accompagne aussi d'autres termes et son prénom : « cette Carmen »⁵. C'est en particulier don José qui l'appelle de cette façon, comme pour vouloir renforcer dans sa narration l'idée que Carmen n'est pas comme les autres et que c'est bien à cause d'elle qu'il est perdu pour toujours, dans ses paroles on perçoit la rage et la douleur. En outre, le terme « fille » semble acquérir une signification péjorative. Les qualificatifs que Carmen assume au long de l'histoire semblent vouloir montrer la nocivité de cette femme. Mérimée fait appel à un bestiaire entier pour la désigner : elle est « comme une pouliche du haras de Cordoue », un « chat »⁶, « un caméléon⁷ », un « loup »⁸, un « singe⁹ » et à la fin elle est sacrifiée comme un taureau. À un second niveau d'interprétation elle est aussi serpent, animal qui se présente deux fois dans la nouvelle et à chaque fois quelque chose de négatif se passe¹⁰. L'animalité classe le personnage comme un être proche de la primitivité, car ses manières sont celles des animaux qui suivent seulement les lois de la nature.

¹ *Ibid.*, p. 950.

² Littéralement : «qui caresse».

³ *Carmen*, p. 950.

⁴ *Ibid.*, pp. 962 et 972.

⁵ *Ibid.*, p. 957.

⁶ *Ivi.*

⁷ *Ibid.*, p. 958.

⁸ *Ibid.*, p. 951.

⁹ *Ibid.*, p. 979.

¹⁰ « [...] dans la rue du Serpent, — vous la connaissez, elle mérite bien son nom par les détours qu'elle fait, — dans la rue du Serpent, elle commence par laisser tomber sa mantille sur ses épaules, afin de me montrer son minois

Carmen est décrite comme une créature farouche par les deux narrateurs, l'archéologue et don José, et leurs deux descriptions semblent être complémentaires. Dans celle de l'archéologue, nous remarquons la délinéation des traits du visage et d'un portrait qui se révèle être une évaluation ethnologique :

Je doute fort que mademoiselle Carmen fût de race pure, du moins elle était infiniment plus jolie que toutes les femmes de sa nation que j'aie jamais rencontrées. Pour qu'une femme soit belle, disent les Espagnols, il faut qu'elle réunisse trente *si*, ou si l'on veut, qu'on puisse la définir au moyen de dix adjectifs applicables chacun à trois parties de sa personne. Par exemple, elle doit avoir trois choses noires : les yeux, les paupières et les sourcils ; trois fines, les doigts, les lèvres, les cheveux, etc. [...] Ma bohémienne ne pouvait prétendre à tant de perfection. Sa peau d'ailleurs parfaitement unie, approchait fort de la teinte du cuivre. Ses yeux étaient obliques, mais admirablement fendus ; ses lèvres un peu fortes, mais bien dessinées et laissant voir des dents plus blanches que des amandes sans leur peau. Ses cheveux, peut-être un peu gros, étaient noirs, à reflets bleus comme l'aile d'un corbeau, longs et luisant. Pour ne pas vous fatiguer d'une description trop prolixe, je vous dirais en somme qu'à chaque défaut elle réunissait une qualité qui ressortait peut-être plus fortement par le contraste. C'était une beauté étrange et sauvage, une figure qui étonnait d'abord, mais qu'on ne pouvait oublier. Ses yeux surtout avaient une expression à la fois voluptueuse et farouche que je n'ai trouvée depuis à aucun regard humain. Oeil bohémien, œil de loup, c'est un dicton espagnol qui dénote une bonne observation¹.

Don José, par contre, souligne en tout d'abord la différence de statut social entre lui et Carmen : « Si je prends le *don*, c'est que j'en ai le droit, et si j'étais à Elizondo, je vous montrerais ma généalogie sur un parchemin ». Il annonce aussi qu'il est « vieux chrétien »², ce qui le situe à un niveau très enraciné de la civilisation dominée par les lois de la royauté et de l'Église. En revanche, Carmen est « une vraie bohémienne », un terme qui résume tout un mode de vie, complètement à l'opposé du sien et qui lui fait peur. La rencontre avec Carmen est déjà un mauvais présage : « Voilà la gitanilla ! [...] C'était un vendredi et je ne l'oublierai jamais³ ». Un signe important pour un catholique : il rencontre le diable le jour sacré de la mort de Jésus, mais le vendredi est aussi le jour de Vénus déesse de l'amour. L'habillement et le comportement de Carmen décrits par don José sont comme un premier avertissement, qui lui annonce sa rencontre avec un véritable démon :

enjôleur, et, se tournant vers moi autant qu'elle pouvait, elle me dit : « Mon officier, où me menez-vous ? », *Ibid.*, p. 959. Ce moment signe le commencement des mésaventures de don José.

¹ *Ibid.*, pp. 950-951.

² *Ibid.*, p. 956.

³ *Ibid.*, p. 957.

Elle avait un jupon rouge fort court qui laissait voir des bas de soie blancs avec plus d'un trou, et des souliers mignons de maroquin rouge attachés avec des rubans couleur de feu. Elle écartait sa mantille afin de montrer ses épaules et un gros bouquet de cassie qui sortait de sa chemise. Elle avait encore une fleur de cassie dans le coin de la bouche, et elle s'avavançait comme une pouliche du haras de Cordoue. Dans mon pays, une femme en ce costume aurait obligé le monde à se signer. À Séville, chacun lui adressait quelque compliment gaillard sur sa tournure ; elle répondait à chacun, faisant les yeux en coulisse, le poing sur la hanche, effrontée comme une vraie bohémienne qu'elle était¹.

L'habillement des personnages de Mérimée suggère toujours leur personnalité et le rôle qu'ils jouent² :

Même brève, une description est toujours une amplification. La *dénomination* (*Carmen*) produit aussitôt sa nomenclature, une *expansion prédicative* qui dessine le personnage. Dans la syntaxe mériméenne, évitant l'éloquence, la description de Carmen prend même un tour anaphorique favorisant les parallélismes, comme si elle assumait l'effet de liste [...]. Mérimée développe mais, sans se perdre dans l'exhaustivité, il sélectionne les détails à valeur symbolique, le *jupon rouge* envahissant le champ de vision de façon éloquente.³

Ainsi, les couleurs noir et rouge sont très évocatrices chez Carmen de l'archétype de la femme fatale : le noir « renvoie à la nuit associée aux ténèbres et à l'obscurité. Carmen vit dans un monde opposé à la lumière. [...] Sa beauté et sa grâce fascinent et intriguent à la fois, excluent toute pureté » ; le rouge dans « l'iconographie de la femme fatale [...] symbolise l'extraversion tendant à l'agression et à la provocation. C'est un rouge flamboyant, carmin, diurne, conquérant », mais le rouge possède aussi une variante impure, sanglante, comme le sang qui « sera versé à cause de Carmen »⁴.

Les deux descriptions, celle du narrateur et celle de don José, font de Carmen une charmante prédatrice. Si le narrateur l'appelle « servante du diable », don José, après l'avoir considérée comme une « pauvre fille » et, trompé, aussi comme son amie, sa « payse », lui donne une parenté plus stricte à ce démon, car pour lui elle est le diable en personne. Toutefois, pour Carmen, il ne s'agit pas d'une offense, car elle-même se considère ainsi : « Tu as rencontré

¹ *Ivi*

² Voir BOWMAN Frank Paul, *Prosper Mérimée. Heroism, Pessimism and Irony*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962, p. 104.

³ RODRIGUEZ Christine, « L'émotion de la séduction : de Mérimée à Bizet », in *Cahiers Mérimée*, Paris, Classique Garnier, 2010, n°2, p. 81.

⁴ BOOKER-MESANA Corinne, « Carmen », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, éd. Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988, pp. 266-267.

le diable, oui le diable » et, en récitant un proverbe bohémien, elle ajoute : « Je suis habillée de laine, mais je ne suis pas mouton »¹.

La Vénus d'Ille est un personnage un peu plus compliqué à définir parce qu'elle ne représente pas un être mais une statue. Toutefois, son identification passe par ce que Philippe Hamon définit comme les « *personnages-référentiels* », et, dans ce cas, des personnages mythologiques ; cette catégorie, dit-il, « renvoie à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture² ».

Le narrateur avant de savoir qu'il aura à faire avec la statue d'une Vénus, sait que la nouvelle découverte de M. de Peyrehorade est une « idole », terme générique pour indiquer la représentation d'une divinité que l'on adore et qui est objet de culte au même titre que la divinité elle-même. Cette identification lui donne déjà une certaine importance, bien qu'on ne sache pas encore de quelle divinité il s'agisse. Le narrateur tend à rabaisser l'importance de cette idole en l'appelant très souvent « la statue », en la plaçant dans un rang inférieur et égale à n'importe quelle autre sculpture représentative. Cela crée une démarcation entre lui et les superstitieux, donc entre lui et tous les autres personnages du récit. Son guide insiste sur le fait qu'ils ont retrouvé une idole en terre et le narrateur méfiant lui demande : « Vous voulez dire une statue en terre cuite, en argile ? » dévalorisant encore l'idole en supposant qu'elle ne serait faite que de matériaux pauvres. Mais la statue est en réalité faite en cuivre tant qu'« il y en a de quoi faire des gros sous »³, ce matériel lui donne son aspect sombre : « Une grande femme noire à moitié nue⁴ ». Ainsi, la figure de Vénus commence à se définir, bien avant que l'on puisse la voir, au travers de ce dialogue entre le Catalan, qui rapporte les événements et les impressions du déterrement de la statue, et le narrateur, qui cherche à ôter toute la grandeur de la découverte. Si Monsieur de Peyrehorade croit avoir trouvé une « idole des temps païens⁵ », le narrateur rétorque : « Je vois ce que c'est... Quelque bonne Vierge en bronze de quelque couvent détruit⁶ ». Enfin, quand le guide lui donne un détail assez particulier de la statue, les « grands yeux blancs », le narrateur, expert archéologue ne peut qu'admettre que « [s]ans doute ils sont incrustés dans le bronze. Ce sera peut-être quelque statue romaine⁷ ». Tout dans la nouvelle nous dit que cette Vénus est d'origine romaine : le nom, car la déesse grecque s'appelle

¹ *Carmen*, p. 968.

² HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *art. cit.*, p. 95.

³ *VdI*, p. 730

⁴ *Ibid.*, p. 731.

⁵ *Ivi.*

⁶ *Ivi.*

⁷ *Ivi.*

Aphrodite ; M. de Peyrehorade qui, dans son discours de noce, la qualifie de « Romaine » à plusieurs reprises ; le narrateur qui la compare à Germanicus, joueur de mourre qui est un jeu d'origine italienne. En outre, il semblerait que Mérimée pour la pose de la statue se soit inspiré d'une statue trouvée à Rome dans la seconde moitié du XVI^e siècle et qui se trouve au Louvre¹.

Cependant, la Vénus n'est pas encore bien définie aux yeux du narrateur. La première fois qu'il la voit elle est une silhouette lointaine par hasard, il aperçoit « la statue sur un piédestal à une vingtaine de toises de la maison² ». Encore une fois Mérimée présente son personnage de manière indéfinie. La distance ne permet pas d'identifier l'objet que le narrateur est en train de regarder, il en déduit qu'il s'agit sûrement de la statue de son hôte, mais il avoue : « À la distance où j'étais, il m'était difficile de distinguer l'attitude de la statue ; je ne pouvais juger que sa hauteur, qui me parut de six pieds environ³ ». Seulement, une fois à ses pieds il arrive finalement à la reconnaître : « C'était bien une Vénus, et d'une merveilleuse beauté⁴ ». Ainsi, au lecteur est-il accordé le droit de connaître cette idole jusqu'alors présentée en peu de mots entourés de mystère :

Elle avait le haut du corps nu, comme les anciens représentaient d'ordinaire les grandes divinités ; la main droite, levée à la hauteur du sein, était tournée, la paume dedans, le pouce et les deux premiers doigts étendus, les deux autres légèrement ployés. L'autre main, rapprochée de la hanche, soutenait la draperie qui couvrait la partie inférieure du corps. L'attitude de cette statue rappelait celle du Joueur de mourre qu'on désigne, je ne sais trop pourquoi sous le nom de Germanicus. [...] Quoi qu'il en soit, il est impossible de voir quelque chose de plus parfait que le corps de cette Vénus ; rien de plus suave, de plus voluptueux que ses contours ; rien de plus élégant et de plus noble que sa draperie. [...] Ce qui me frappait surtout, c'était l'exquise vérité des formes, en sorte qu'on aurait pu les croire moulées sur nature, si la nature produisait d'aussi parfaits modèles. La chevelure, relevée sur le front, paraissait avoir été dorée autrefois. La tête, petite comme celle de presque toutes les statues grecques, était légèrement inclinée en avant. Quant à la figure, jamais je ne parviendrai à exprimer son caractère étrange, et dont le type ne se rapprochait de celui d'aucune statue antique dont je me souviens. Ce n'était point cette beauté calme et sévère des sculpteurs grecs, qui, par système, donnaient à tous les traits une majestueuse immobilité. Ici, au contraire, j'observais avec surprise l'intention marquée de l'artiste de rendre la malice arrivant jusqu'à la méchanceté. Tous les traits étaient contractés légèrement : les yeux un peu obliques, la bouche relevée des coins, les narines quelque peu gonflées. Dédain, ironie, cruauté, se lisaient sur ce visage d'une incroyable

¹ Voir *VdI*, « Notes et variantes », note 2, de la page 738, p. 1494.

² *Ibid.*, p. 736.

³ *Ivi.*

⁴ *Ibid.*, p. 738.

beauté cependant. En vérité, plus on regardait cette admirable statue, et plus on éprouvait le sentiment pénible qu'une si merveilleuse beauté pût s'allier à l'absence de toute sensibilité¹.

La description n'a pas ici une simple valeur esthétique et accessoire, elle est nécessaire afin d'analyser un personnage-statue qui n'existe que par ses éléments constitutifs et non pas par son esprit ni sa psychologie. Donc le seul moyen de la connaître semble être, pour le moment, sa composition et ses traits.

Cette Vénus, en tant que déesse de la beauté ébahit effectivement celui qui la regarde : M. de Peyrehorade est complètement fasciné par sa « belle Vénus », le narrateur aussi quand il la voit est étonné de sa « merveilleuse beauté ». Sauf que la Vénus de Mérimée est loin de répondre aux canons généralement attribués à la déesse de l'amour. La méchanceté est le premier attribut qu'on lui donne, ce qui l'oppose au sentiment qu'elle devrait représenter : « Elle a l'air méchante... et elle l'est aussi² ». Ce détail frappe également le narrateur, surtout lorsqu'il arrive à la voir de très près : « Je la regardai même un instant *sous le nez*, et la trouvai de près encore plus méchante et encore plus belle³ », les deux attributs semblent être proportionnels. À l'idée de cruauté qu'elle laisse transparaître, il y a aussi la gravure sur son bras « *VENERI TVRBVL...*⁴ » ce mot effacé fait réfléchir et augmente l'ambiguïté et le mystère qui règne autour de la statue. Le narrateur cherche à trouver parmi les épithètes de Vénus un qui puisse se rapprocher, mais il n'y en a pas, ainsi, il propose « *TVRBVLENTA* », c'est-à-dire « Vénus qui trouble, qui agite » car effectivement, comme le remarque encore une fois l'archéologue : « Vous vous apercevez que je suis toujours préoccupé de son expression méchante ». M. Peyrehorade n'accepte pas cette explication, car sa Vénus ne peut certainement pas être « turbulente » ou « tapageuse », mais plutôt une « Vénus de compagnie », les événements le démentiront. L'explication étymologique que celui-ci donne, réclame une appartenance plus stricte à la région « *BVL* » à son avis « c'est Baal, Bâl, Bel, Bul, légères différences de prononciation ». Puis il complète le nom avec « *NERA* »⁵, mais il n'arrive pas à donner une explication valable pour ce mot et il conclut que sa Vénus est de « Boulternère⁶ ». Xavier Bourdenet explique que dans cette recherche étymologique de M. de Peyrehorade la statue « est associée à une divinité dévoratrice [...] Baal, dieu auquel l'imaginaire du XIX^e

¹ *Ivi.*

² *Ibid.*, p. 731.

³ *Ibid.*, p. 740.

⁴ *Ivi.*

⁵ *Ibid.*, p. 741.

⁶ *Ibid.*, p. 742.

siècle associe régulièrement l'idée des sacrifices humains¹ ». Ainsi, les qualifications de « méchante », et « turbulente » deviennent des euphémismes et elles sont remplacées par un attribut plus fort, celui d'une idole démoniaque.

D'ailleurs, le narrateur fâché de ne pas arriver à reproduire la statue en dessin, désespère et il quitte « cette diabolique figure² », qui ensuite devient pour Alphonse le diable en personne : « [...] je suis ensorcelé ! le diable m'emporte ! » car il n'arrive pas à ôter la bague du doigt de « cette diable de Vénus³ ». Elle est de cette façon rapprochée au monde infernal, de déesse de l'amour est reconnue comme « une divinité infernale applaudissant au malheur⁴ ». Ainsi, « la déesse de l'Amour et la déesse de la Mort se confondent », ce qui ne doit pas surprendre, car « les divinités de la mythologie grecque avaient souvent une double existence ouranienne et chthonienne. Freud, par ailleurs, a suffisamment démontré que dans les mythes et dans les légendes la plus jeune et la plus belle, la déesse de l'Amour, est souvent le masque de la Mort⁵ ». Cette coexistence est marquée dès le début par les qualificatifs « noire » et « nue » : le premier est toujours lié à l'image de la mort et du deuil, le second se relie à la séduction et à l'acte sexuel. En effet, comme le remarque le narrateur pour la manière dont elle est vêtue, cette Vénus fait partie des « grandes divinités⁶ », c'est-à-dire des premières générations de divinités chthoniennes liées à la terre. Il s'agit pour la plupart des divinités féminines liées aux cultes des dieux souterrains. Donc, elle peut être identifiée comme « une divinité de la nature, [...] créatrice de vie, toute proche des commencements », car « [a]u tout début de la vie où elle règne, il n'y a encore ni amour, ni haine, mais seulement vie et non vie. Par conséquent, à l'instar de ces grandes divinités de la nature, dont la Vénus d'Ille est une représentation, elle n'a d'autre fonction que de donner la vie et la reprendre⁷ ».

Les portraits que nous avons analysés sont la révélation de l'essence « sauvage » de ces femmes, leur féminité est à l'opposé de la civilisation.

¹BOURDENET Xavier, « “Cave amantem” : le masculin dans *La Vénus d'Ille* », in *Itinéraires Littérature, textes, cultures*, 2008, n° spécial, *L'homme en tous genres. Masculinités, textes et contextes*, dir., Gary Ferguson, 2008, p. 143.

² *Vdl*, p. 746.

³ *Ibid.*, p. 751.

⁴ *Ibid.*, p. 754.

⁵CHABOT Jacques, *L'autre moi. Fantôme et fantastique dans les nouvelles de Mérimée*, Aix-en-Provence, Édisud, 1983, p. 123.

⁶ *Vdl*, p. 738.

⁷FONYI Antonia, « La passion dans l'archè », in *Prosper Mérimée archéologue...*, *op. cit.*, pp. 200-201.

2.3 L'ENJEU DES CONNOTATIONS SECONDAIRES

Les personnages féminins des nouvelles de Stendhal et de Mérimée sont les protagonistes d'histoires singulières qui révéleraient leur nature première, mais les statuts de personnage éponyme (dans la plupart des cas) et d'actrice principale des événements sont en effet objets du discours de l'auteur. Le récit révèle une histoire extraordinaire qui vise à étudier le caractère du personnage en le comparant souvent aux autres figures, en créant des alter ego, des opposants.

2.3.1 Auteurs et narrateurs : un point de vue masculin

L'étude de l'identification et de la qualification des héroïnes nous amène à une réflexion qui vise à analyser les regards qui se posent sur elles. Il ne s'agit pas de prendre en considération les points de focalisation des différents récits, mais plutôt la manière dont les auteurs, et par conséquent les narrateurs, présentent des personnages en relation à leur vision de la femme. On ne laisse pas parler les femmes d'elles-mêmes. En effet, les héroïnes sont présentées souvent par un narrateur étranger aux événements – un archéologue, un voyageur, un traducteur, un savant – un observateur lucide, fort de ses connaissances, de sa supériorité culturelle et armé d'ironie. Que le narrateur soit hétérodiégétique ou homodiégétique, le regard porté sur toutes ces héroïnes reste celui d'un homme. Ce n'est pas forcément avec des regards sexistes, fermés et aveuglés par les préjugés qu'elles sont observées, parfois il s'agit de regards bienveillants, amoureux, critiques, objectifs, intéressés.

Stendhal et Mérimée essaient de créer des personnages féminins crédibles, mais leur regard sera toujours empreint d'une vision masculine. Les femmes qu'ils décrivent sont fortes, courageuses, libres, combattantes, d'une beauté extraordinaire, mais malheureusement il s'agit de l'image qu'ils se sont fait d'elles en tant qu'hommes. Comme l'affirme Virginia Woolf, dans la littérature masculine, ils n'existent pas de femmes qui manquent de personnalité et de caractère, l'histoire de la littérature prouve que la représentation féminine par les hommes est toujours dans une hyperbole qui n'est pas réelle : femmes infiniment belles et extrêmement odieuses, héroïques et mesquines, splendides et sordides, grandes comme l'homme et, parfois, même plus grandes¹. Mais il ne s'agit que de la femme en littérature, dans la vie réelle cette image de la femme ne trouve pas de place, les personnages féminins existent seulement par le

¹ Stendhal, dans *De l'amour*, affirme : « Ce n'est pas que je prétende déprécier le courage des femmes ; j'en ai vu, dans l'occasion, de supérieures aux hommes les plus braves », p. 96.

regard d'un narrateur ou d'un autre personnage masculin. Il s'agit d'un phénomène que Judith Fetterley appelle l'« immasculatation [sic] des femmes par les hommes¹ ». Cela est aussi dû au fait qu'il y a une sorte d'identification de l'auteur avec son personnage. De Stendhal a été dit à nombreuses reprises que ses héros sont une représentation de l'auteur, mais comme le dit Maria C. Scott « Sans doute Stendhal s'identifiait-il avec ses héroïnes autant – et même plus – qu'il ne les considérait comme des objets d'amour imaginaires² ». Ce type d'identification Stendhal ne l'éprouve pas seulement avec ses propres héroïnes, mais sa particulière sensibilité l'amène à s'enticher d'autres héroïnes, comme par exemple Delphine de Madame de Staël : « Je me suis senti presque entièrement dans le personnage de Delphine³ ».

Les personnages féminins semblent ne pouvoir exister sans le regard de l'homme. En effet, l'horizon du féminin devient une harmonie unique dont l'auteur se fait interprète et de sa pensée semble se produire un mouvement de puissance de la présence féminine. Les héroïnes sont la dimension idéale pour représenter l'énergie vitale, l'orgueil et la puissance. C'est pourquoi, elles répondent à des désirs et à des idéaux bien précis, comme nous avons pu le constater par l'analyse de la caractérisation physique de ces personnages. Stendhal et Mérimée transforment la femme, de l'être qu'il est à un être vraisemblable, mais idéalisé. Déjà à partir de la description de ces femmes, il y a une sorte de mystification.

Les regards de nos auteurs changent la vraie vision de la femme : par exemple comme Carmen, la magnifique Bohémienne, n'est que le fruit littéraire du désir de l'auteur de rencontrer une gitane qui soit belle. D'ailleurs, le narrateur le remarque ironiquement, Carmen était « infiniment plus jolie que toutes les femmes de sa nation⁴ ». En réalité, Mérimée constate : « [à] Séville, à Cadix, et à Grenade, il y avait de mon temps des Bohémiennes [...] La plupart de ces femmes sont horriblement laides [...]⁵ ». D'ailleurs, nous connaissons Carmen à travers les yeux de deux personnages masculins, le narrateur et don José, et leur regard insiste sur le côté attrayant de la Bohémienne. Par exemple, l'insistance sur la couleur rouge (elle porte « un jupon rouge fort court », « des rubans de couleur de feu ») ramène à la sensualité. Il y a en outre une prééminence des parties du corps féminin dévoilées : Carmen « écartait sa mantille afin de montrer ses épaules », elle « s'avancait en se balançant sur ses hanches », « une femme en ce costume aurait obligé à se signer »⁶. En outre, dans la narration de don José, Carmen est vue

¹ Cité par SCOTT Maria C., *Stendhal, la liberté et les héroïnes mal aimées... op. cit.*, p. 12.

²*Ibid.*, p. 18.

³*Journ.*, p. 226.

⁴ *Carmen*, p. 950.

⁵ *CG*, IV, p. 29.

⁶ *Carmen*, p. 957.

seulement comme séductrice et être diabolique, un moyen pour lui de se racheter de ce qu'il a fait, parce qu'il l'a fait à cause d'elle : « L'histoire de Carmen se réduit à ce qu'en dit don José au narrateur, son confident, en une sorte de plaidoyer *pro domo*, une apologie. C'est une histoire faussée ou du moins déformée, comme l'image de Carmen est déformée par les conditions d'un récit tout autre que serein¹ ».

Puis nous avons Colomba que Mérimée rencontre quand elle est « une mère de famille, usée par la vie, même si elle est chef de clan et animatrice d'une belle vendetta, ne serait en 1840 faire un personnage de roman² ». Donc, l'auteur décide de la rajeunir : « Elle garde son prénom, mais le romancier lui donne la jeunesse, la beauté, l'allure virgine de sa fille qu'il a pu admirer en connaisseur. D'une vieille femme malheureuse et enlaidie, il fait une amazone, une Électre³ ». En effet, Pierre Trahard, confirmant la réelle existence de Colomba « en 1839 [...] vieille femme malheureuse », explique ce qui intéresse réellement de prime abord l'auteur : « seuls les souvenirs, d'ailleurs banals en Corse, intéressent Mérimée. En second lieu, jamais celui-ci ne parle dans ses lettres de la lutte qui arme les uns contre les autres les habitants de Fozzano [...]. Donc, il n'attache pas, sur le moment, une importance particulière à la *vendetta*, où fut mêlée Colomba : les yeux de Catherine l'intéressent davantage⁴ ».

La Vénus, même en tant que statue, est un objet de désir d'autant plus qu'elle est inabordable et par son expression méprisante et cruelle répond aux canons de la convoitise des hommes. C'est une Vénus qui suscite « des pulsions où désir sexuel, désir de destruction et angoisse de rétorsion sont intimement liés. La fixation à une telle *imago* implique que la femme la plus désirable sera celle qui exacerbe le désir à la mesure même où elle le frustre [...]»⁵.

On peut en déduire que Mérimée partage l'idée que son ami Stendhal a de la beauté en littérature :

Il faut, lorsque l'on peint les passions, les montrer dans des êtres où tout ce qui ne tient pas à la passion soit parfait. Autrement le dégoût fera tomber le livre des mains du lecteur. Il faut peindre l'Apollon du Belvédère dans les bras de la Vénus de Médicis, dans les plus délicieux jardins des environs de Naples, et non pas un gros Hollandais sur sa Hollandaise dans un sale entresol. Les degrés de passion sont les mêmes, voyez l'effet⁶.

¹BALSAMO Jean, « Introduction », in Prosper Mérimée, *Carmen*, Paris, Librairie Générale Française, 1996, p. 46.

²JOURDA Pierre, « Introduction », in Prosper Mérimée, *Colomba*, Paris, Droz, 1947, p. XXII

³*Ivi*.

⁴TRAHARD Pierre, *Prosper Mérimée*, Paris, Librairie Ancienne Edouard Champion, 1928, p. 124.

⁵WILHELM Fabrice, « *La Vénus d'Ille* : une fantaisie de meurtre », in *La vie romantique. Hommage à Loïc Chotard*, dir. André Guyaux, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2003, p. 549.

⁶Cité par Henri Martineau, « Préface » de *PFN*, t. I, p. X.

Ceci devient un principe auquel ils se tiendront pour tous ces personnages qui deviennent ainsi des êtres hors du commun. En suivant ce dogme, Stendhal, en particulier, arrive à atteindre ce qu'il considère comme le sublime : « Comment a-t-on le sublime d'un caractère ? en mettant à l'âme qui fait ce caractère une tête la plus éclairée possible¹ ». Ainsi, la beauté des Italiennes, que Stendhal a toujours chantée, se retrouve dans la perfection de ses héroïnes qui, comme nous l'avons vu, semblent être « une allusion à l'art et à la perfection idéale² ». À son avis, les yeux et le corps de la femme italienne, mais en général des Italiens, parlent d'eux-mêmes, ils cessent « d'être expression sociale, prison d'un moi gelé ou fabriqué pour le paraître³ », mais véhicule de leur nature sensitive. En étant des créatures si parfaites tout leur est pardonné, comme Stendhal dit à sa sœur Pauline : « Mais tout sied bien aux belles / On souffre tout des belles !⁴ ». C'est pourquoi, les crimes qu'elles commettent deviennent, même aux yeux du lecteur, pardonnables, d'autant plus que ces crimes sont l'« expression d'une passion puissante, d'un moi dévoué à ses pulsions profondes⁵ ». Les nouvelles lui permettent de synthétiser sa vision, certainement plus qu'idéalisée, de la femme italienne, belle, instinctive et forte qui répond à un de ses principes : « J'aime la force et de la force que j'aime, une fourmi peut en montrer autant qu'un éléphant⁶ ». Michel Crouzet voit dans les personnages féminins italiens de Stendhal « une Sur-femme : une féminité hyperbolique, réservoir de puissance, citerne sans fond du désir. [...] une femme qui serait “la candeur unie à la lubricité”, aussi innocente qu'une “nature”, et porteuse d'aucun signe d'interdit ou d'angoisse⁷ ». Stendhal considère les Italiennes comme « les femmes les plus femmes de l'univers, non pas des hommes au petit pied, comme nos dames de Paris⁸ ». Une explication de pourquoi il choisit la beauté de la femme italienne sera retrouvée dans *Rome Naples et Florence* :

De ma vie je n'ai vu la réunion d'aussi belles femmes ; leur beauté fait baisser les yeux. Pour un Français, elle a un caractère noble et sombre qui fait songer au bonheur des passions bien plus qu'aux plaisirs, passagers d'une galanterie vive et gaie. La beauté n'est jamais, ce me semble, qu'une promesse de bonheur⁹. Malgré la tristesse sévère, nécessitée par l'orgueil tracassier et grognon des maris anglais, et la sévérité de la terrible loi nommée *improper*, le genre de beauté des Anglaises est

¹PFN, t. II, p. 164.

²CROUZET Michel, « Introduction », in Stendhal, *Chroniques italiennes*, p. XXXVII.

³CROUZET Michel, *Stendhal et l'italianité*, op. cit., p. 90.

⁴Corr., « Lettre à sa sœur Pauline, 17 Ventôse an XIII. [Vendredi, 8 Mars 1805] », t. I, p. 329.

⁵CROUZET Michel, « Introduction », op. cit., p. XXIX.

⁶RNF, p. 91.

⁷CROUZET Michel, *Stendhal et l'italianité*, op. cit., p. 246.

⁸RNF, p. 169.

⁹Cette phrase est reprise dans une note de Stendhal dans *De l'amour* : « La beauté n'est que la promesse du bonheur ». DA, p. 59.

beaucoup plus d'accord avec le bal. Une fraîcheur sans égale et le sourire de l'enfance animent leurs beaux traits qui ne font jamais peur, et semblent promettre d'avance de reconnaître un maître absolu dans l'homme qu'elles aimeront. Mais tant de soumission laisse concevoir la possibilité de l'ennui, tandis que le feu des yeux italiens détruit à jamais jusqu'à la moindre idée de ce grand ennemi de l'amour heureux. Il me semble qu'en Italie, même auprès d'une demoiselle payée, l'on ne doit pas craindre l'ennui. Le caprice veille pour écarter le monstre¹.

Voilà qu'à travers une première comparaison entre femme anglaise et femme italienne, le Midi est celui qui gagne son éloge. Rien à reprocher aux belles anglaises, mais en elles il ne voit que la promesse de l'ennui et Stendhal a peur de l'ennui, il est son plus grand ennemi et le plus grand ennemi du bonheur.

Le regard de Stendhal et de Mérimée sur ces femmes permet de traverser ces frontières inaccessibles que l'on a imposées pour retourner aux lois de la nature. Leur vision ne fait qu'accentuer l'illégitimité de la passion, la cruauté des actes, illicites et provocateurs.

2.3.2 Les stéréotypes

Il faut étudier le personnage selon les modèles de la subjectivité proposés par les sciences humaines, mais accompagnés d'une réflexion philologique et philosophique. Hamon a bien observé que la création d'un caractère fictif ne peut s'abstraire d'une conception générale de la personne, du sujet, de l'individu. Chez Stendhal et Mérimée la création d'un caractère permet de reconnaître non seulement l'individu, mais le « type ».

La différenciation ethnique est une occurrence très commune au début de l'ère moderne. Les lacunes dans la connaissance de l'autre et la nécessité de répondre à des différences prépondérantes amènent les Européens à ajuster les caractéristiques des autres peuples en un schéma strict et préconçu que la théorie des climats leur offre, enrichi par de frappantes caractéristiques culturelles, ou plutôt stéréotypes, comme elles étaient perçues à l'époque. Les attributs traditionnels sont complétés par des épithètes qui résultent de l'évolution idéologique, comme nous l'avons analysé dans la première partie de notre thèse. Il faut remarquer que ces attributions, positives ou négatives, sont employées par Stendhal et Mérimée non seulement comme des préjugés, mais comme des éléments essentiels pour la connaissance de l'homme, comme des différences entre les êtres humains déterminées par la nature. Des fragments de ces éléments cognitifs sont permanents et n'ont pas changé au long des années –

¹RNF, p. 57.

comme nous l'avons constaté avec les différentes théories analysées et inchangées pendant des siècles – en engendrant des stéréotypes difficiles à faire disparaître. Même les philosophes et les médecins se sont rattachés à des connaissances de l'homme stéréotypées de longue date pour donner des fondements à leurs raisonnements, comme Montesquieu qui se sert des clichés sur les différences ethniques de l'ancienne théorie des climats pour expliquer empiriquement l'hétérogénéité politique et sociale des peuples. Ainsi, les stéréotypes deviennent essentiels, car ils servent de structure permettant d'ordonner et de comprendre la complexité de la réalité perceptible. Souvent, une classification de l'homme (stéréotype) de ce genre risque de devenir l'expression du dédain et de l'aversion vers l'« autre » et peut être incorporée dans le texte de manière à activer et perpétuer une image négative chez le lecteur en créant ainsi des préjugés¹. Cependant, ce n'est pas toujours le cas, chez nos deux auteurs les stéréotypes rapprochent le personnage du mythe :

Si les stéréotypes sont envisagés comme faisant partie de la perception sociale, ils devraient être malléables aussi bien que rigides. Les stéréotypes ne sont pas seulement des listes d'attributs qui s'appliquent à des catégories sociales. Ils fonctionnent aussi et surtout comme des explications théoriques naïves du monde. [...] Les stéréotypes simplifient certainement la réalité, mais ils ne résultent pas nécessairement d'une paresse intellectuelle. [...] les stéréotypes permettent de résumer une grande masse de données, mais ils permettent d'extrapoler à partir de peu d'information. [...] ils simplifient la connaissance passée et créent de nouvelles connaissances².

Donc, le stéréotype n'est plus seulement une idée reçue, acceptée sans réflexion de la représentation d'un type humain. Stendhal et Mérimée l'utilisent pour encourager le lecteur à croire à l'authenticité de leurs personnages. La question à se poser est donc : leurs héroïnes sont-elles coincées dans les stéréotypes qu'on leur attribue ? Le premier piège est que ces femmes sont bien celles qui répondent à certains aspects typiques du personnage du premier Romantisme : sensibles, leur destin leur échappe et la société nie leurs aspirations, et elles n'y trouvent pas leur place. Mais en même temps, elles ont aussi le caractère d'un héros classique : elles font preuve de courage, elles se battent et parfois elles échouent. Le deuxième piège est certainement celui de l'appartenance à des Pays du Sud de l'Europe sur lesquels pèsent des verdicts séculaires sur le climat de ces endroits. Le troisième est celui de l'histoire : le Moyen

¹Voir, FLORACK Ruth, « Ethnic stereotypes as elements of character formation », in *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, dir. Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider, Berlin, Walter de Gruyter, 2011, pp. 481-488.

²LEYENS Jacques-Philippe, YZERBYT Vincent, SCHADRON Georges, *Stéréotypes et cognition sociale*, Sprimont, Éditions Mardaga, 1996, pp. 274-275.

Âge, la Renaissance, les lois ancestrales de l'Égypte ou de la Corse, tout se fonde sur un passé auprès duquel les auteurs recherchent expressément la trahison, la violence, la perversion, la méchanceté gratuite, le réseau de haine, le coup de poignard facile. Une force ouverte et puissante qui n'a pas besoin de se cacher, mais de s'exprimer.

Pour des étrangers comme Stendhal et Mérimée l'Italie, la Corse ou l'Espagne sont le terrain approprié pour retrouver ces traits du caractère du Midi tant analysé dans leurs lectures. Stendhal, après son premier voyage en Italie, voyage de rêve, retrouve dans la *Corinne* de Madame de Staël une représentation de ce pays, car comme l'affirme Benjamin Constant, Corinne « est la fille de ce ciel, de ce climat, de cette nature¹ ». Stendhal « extrait de *Corinne* certains passages ayant trait au caractère italien. On y voit combien l'influence de Mme de Staël a été réelle dans ce domaine. Ce que dit notamment l'auteur sur l'absence de vanité en Italie », l'un des atouts fondamentaux de son image des Italiens, « sera l'une de ses idées favorites² ». Nous savons, au demeurant, que Mérimée était convaincu, et avait vérifié par lui-même, que la nature avait accordé la grâce à la femme espagnole en créant un trop grand écart quant à l'aspect physique entre elle et les autres femmes européennes. Sa lettre à Mistress Child le confirme : « la nature a été prodigue de ses biens pour elles, et les a repartis avec autant de précision qu'elles se tiennent fort droites, en vertu d'une loi de statique d'après laquelle les corps sont sollicités en sens contraire par des poids considérables et demeurent dans un équilibre parfait ». Et Mérimée ne disait-il pas aussi que « les Espagnoles ont une attitude et une marche qui jette les étrangers dans une rêverie profonde ? »³ .

Toutes ces héroïnes sont chargées des stéréotypes de leurs nations d'appartenance, vues par les yeux des Français. Par exemple, certaines idées sur le caractère corse que Mérimée avait présentées dans *Mateo Falcone*, se retrouvent dans *Colomba*, caractéristiques qu'il avait apprises à travers ses lectures et que son voyage en Corse n'a guère modifiées. Salomon affirme que Mérimée semble avoir voulu « mettre dans le personnage de Colomba tout ce qu'il savait de l'âme corse » et en effet, nous retrouvons les mêmes traits de caractère que nous avons remarqués chez Napoléon : « l'amour de la famille et de la tradition, l'habitude de l'autorité, une intelligence pénétrante, un sens paysan de l'intérêt, l'absence de scrupules, des personnalités fortes⁴ ».

¹ Citation reprise dans FELIX-FAURE Jacques, *Stendhal lecteur de Madame de Staël*, Aran (Suisse), Éditions du Grand Chêne, 1974, p. 22.

²*Ibid.*, p. 23.

³CG, « Lettre à Mistress Child, 16 octobre 1853 », p. 179-180.

⁴ SALOMON Pierre, « Préface », in Prosper Mérimée, *Colomba*, *op. cit.*, p. 11.

Même pour Carmen, Mérimée s'appuie sur des stéréotypes qu'il a utilisés pour créer ses personnages dans le *Théâtre de Clara Gazul* : « l'œil noir » a déjà été évoqué dans *Les Espagnols en Danemark* par don Juan Diaz¹. Le fait que l'Espagne pullule de sorcières, en est un autre : dans la quatrième lettre des *Lettres d'Espagne* et dans *Une femme est un diable* : « Nous allons procéder contre une sorcière ». Cependant, Carmen ne reste pas enfermée dans des clichés, parce que son identité n'est pas simplement celle d'une Espagnole ou d'une gitane, mais elle est plus floue. En fait, Carmen change d'identité très souvent pour qu'elle ne puisse rester piégée dans des clichés : elle est baigneuse, elle est sorcière, elle est bohémienne, elle est *cigarilla*, bien déguisée elle peut se faire passer pour une grande femme. De plus, dès le début, on n'arrive pas à comprendre ses origines, le narrateur peut simplement se douter qu'elle n'est pas de race pure. Toutes les images données comme reçues par la vision de l'époque se traduisent ensuite, chez nos auteurs en une vision personnelle, car, si par exemple dans *Mateo Falcone* Mérimée montre la femme comme un être plein de force mais soumis, Colomba ne l'est pas : à l'apparence subalterne à son frère, chef de famille, en réalité ce n'est pas Orso qui tire les ficelles mais bien elle.

En ce qui concerne la vision de l'Italie et de l'homme italien, elle est spécifique à Stendhal. Il a créé sa propre dimension italienne : un pays en retard par rapport au reste de l'Europe, mais c'est bien ce retard qui est son privilège². Il ne veut pas donner de l'Italie l'image à laquelle on s'attend : « grandiose et mélancolique, toute couverte de ruines et tombeaux », comme la présente Chateaubriand, ou « molle et voluptueuse bercée de chansons, et parfumée d'orangers » comme la voit Lamartine³. L'Italie de Stendhal est :

[Le] Pays de la violence embusquée et perfide, mais aussi au-delà de cette inquiétante étrangeté du fantastique sombre, pays qui répond trait pour trait à la poussée libérale vers une civilisation de la raison, de l'état, de la conscience : érotisme, anarchie, foi, ce sont les traits que nul voyageur n'aborde sans « ce mélange de réprobation ou de complicité » que le sociologue actuel retrouve encore dans l'attitude vers le Mezzogiorno, ce sont les traits de ce monde perdu, les traits perdus de notre monde⁴.

¹ « Les femmes y sont toutes ou blondes ou rousses ; jamais grand comme la main de bleu dans le ciel, pas un pied mignon, pas un œil noir ! Oh ! Espagne ! Espagne ! quand verrai-je tes basquins, tes jolis escarpins, tes yeux noirs, brillants comme des escarboucles ! », *Espagnols en Danemark*, p. 25.

²Cf. CROUZET Michel, *Stendhal et l'italianité*, op. cit., p. 21.

³BISI Alceste, *L'Italie et le romantisme français*, Genève-Paris, Slaktine, 1982, p. 335.

⁴CROUZET Michel, *Stendhal et l'italianité*, op. cit., p. 21.

Le concept de femme est nimbé de mystère, il contient en lui beaucoup de nuances, échappe souvent aux définitions et désoriente. Le mystère se clarifie à travers des expressions symboliques appartenant à la vaste culture humaine qui, depuis les époques les plus anciennes, a produit des mythes et des archétypes capables d'indiquer les voies les plus profondes de l'existence.

La modalité de représentation des corps varie selon les changements des personnages et des environnements sociaux. En règle générale, on peut parler de deux types de corporalité : l'une inspirée de la beauté courtoise et l'autre grotesque, en se référant respectivement aux personnages élevés et aux personnages populaires. En cela, les images féminines de nos auteurs convergent et divergent sur certains points. On a l'impression de voir deux types de femmes différentes : l'une sauvage, d'une beauté exotique pure ; l'autre ange artistique à la manière de Raphaël, d'une beauté que seuls les artistes italiens ont su représenter, mais avec un cœur rebelle. De ce fait, ce sont les comportements de nos héroïnes qui révèlent quelque chose de plus profond et d'indicible dans leur personnalité et surtout, dans leur rapport à la vie, aux autres et avec le mystère qui les entoure et qui les unit par des « liens de sang ».

CHAPITRE 3

Des âmes méditerranéennes

La Méditerranée est le dénominateur commun liant l'hétérogénéité territoriale et sociale qui se trouve autour de cette mer. La multiplicité des cultures qui se sont développées dans ces territoires se caractérise par des traits à certains égards similaires et pour d'autres différents, rarement unis et jamais identiques. Les ressemblances sont dues à la proximité de la mer et à la rencontre de peuples voisins. Les différences viennent des origines, de l'histoire, des croyances et des coutumes. Cependant, ces similarités et ces différences ne sont pas absolues et constantes¹.

Les sujets pris en considération pour créer les personnages que nous analysons semblent être des objets d'étude collectés par Stendhal et Mérimée qui parcourent l'Italie, l'Espagne et la Corse en tant qu'archéologues, observateurs, voyageurs et anthropologues à la recherche des restes des anciens débris de l'homme selon nature. Dans leurs histoires, des rencontres fatales définissent les événements humains où deux lois semblent constamment s'affronter en étant incapables de trouver une synthèse conciliante : celle des hommes et de leurs lois civiles, sociales et culturelles et celles des femmes à la nature primitive et, en quelque sorte, sauvages. On tombe peut-être dans la banalité en affirmant que les personnages féminins de Stendhal et Mérimée ont en commun deux caractéristiques essentielles : le naturel et l'énergie. De nombreuses pages ont été écrites à ce propos. Toutefois, nous proposons une analyse qui prévoit de remonter à la souche méditerranéenne de ces personnages et qui s'exprime à des degrés différents, non seulement par rapport à l'environnement et à l'époque, mais surtout par rapport à la vision de l'auteur.

Nous verrons comment ces femmes du Midi viennent d'une nature pure et sans a priori en étudiant leur primitivité, leur tempérament propre et leur force inhabituelle. Leur esprit se heurte à quelque chose qui lui est incompatible, une société qui tend à les cataloguer et à les soumettre à des lois contre nature. Nous constaterons que ces caractères ont besoin de satisfaire leurs désirs dans l'immédiat, leur propre nature les appelle à chercher le bonheur, mais celui-ci n'est jamais de longue durée. Dans l'effort de réussir à satisfaire leur nature, ces femmes se retrouvent face à un sort tragique et inexorable, parfois en tant qu'instruments du destin, d'autres fois en tant que victimes.

¹ Voir MATVEJEVIC Predrag, *Breviario mediterraneo*, Milano, Garzanti, 1994, p. 133.

3.1 LA FEMME SELON NATURE

La Nature est l'expression d'une puissance qui permet à l'homme de retrouver lui-même ses racines. Elle symbolise tout ce qui n'est pas la frénésie de la société et suscite des états d'âme différents et des émotions brusques.

Le naturel est grâce, pas celle produite par le jeu d'un rôle brillant, mais « c'est la grâce, *gracieuse*, simple, pure¹ ». Quand on chasse le naturel pour jouer un rôle dans la société et répondre aux convenances, les êtres deviennent plats, insignifiants² : « *Les convenances* sont, comme les lois, dessinées pour les gens médiocres et par des gens médiocres. Qui n'est honnête homme que suivant la loi, juste pour n'être pas pendu, n'est guère honnête. Qui ne fait que suivre les convenances n'est guère distingué ». En effet, la « loi médiocre des convenances » est une « loi essentiellement ennemie de toute originalité, de tout génie »³.

Nos héroïnes sont naturelles, parce qu'elles s'affranchissent de la loi morale déterminée par l'opinion majoritaire qui trahirait leur esprit. La conscience communautaire soumet le bonheur, qui devrait suivre la loi naturelle du désir sans poser de limites et qui est le ressort même de l'agir. Elles repoussent donc la contamination civile pour suivre un chemin non tracé que leur vraie nature leur dévoile :

Être naturel, c'est alors s'abandonner au changement, se livrer au choc, à la surprise et à l'oubli, ne pas vouloir se ressembler toujours ni toujours se prévoir. Le héros stendhalien [comme le mériméen] n'a pas un *caractère*, il n'est pas constamment tendu vers sa définition ou son essence, mais il vit au jour le jour, selon la couleur de l'heure et le hasard de la rencontre⁴.

Le naturel est donc absence de projet. C'est d'ailleurs l'un des points communs, entre ces héroïnes stendhaliennes et mériméennes : pas la même histoire, pas le même contexte – époques différentes, pays différents, situations sociales et psychologiques différentes. En fait, les caractères féminins que nous étudions ont en commun l'appartenance au « climat » du Sud, car la Méditerranée est le berceau des tempéraments les plus énergiques, instinctifs et passionnés. Cependant, nous étudierons aussi les différences substantielles qui rendent ces femmes uniques. Comme par exemple, les diverses classes d'appartenance qui voient les femmes stendhaliennes au sommet de la pyramide sociale, car elles sont toutes nobles, et les femmes mériméennes au

¹ *Journ.*, p. 786.

² Voir, *Ibid.*, p. 693.

³ *Ibid.*, p. 983.

⁴ RICHARD Jean-Pierre, *Stendhal et Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, 1954, p. 41.

bas de la pyramide, car filles du peuple. C'est pourquoi, elles représentent un naturel assez différent, filles de terres ensoleillées baignées par la même mer, elles appartiennent à des catégories différentes : la figure féminine chez Stendhal appartient toujours à la noblesse, elle est idéalisée par son amant, et l'amour qu'elle inspire est pur même lorsqu'impossible. Toutefois, en Italie « noblesse » n'est pas synonyme de « vanité » mais de « naturel », car l'Italienne n'a pas de fierté pompeuse et inutile¹. La plupart des femmes représentées dans ses nouvelles ont un caractère altier, mais qui n'a rien à voir avec celui d'une Française, concordant en cela avec Xavier Bourdenet :

[leur attitude altière] manifeste un orgueil que Stendhal ne condamne pas. Bien au contraire. Il est la marque d'une conscience et d'une affirmation de soi, d'une détermination sans failles, bref, d'une énergie qui fait de ces héroïnes des êtres entiers et intransigeants qui refusent tout compromis et tranchent ainsi sur le reste d'une humanité médiocre et conformiste. Héroïnes au plein sens du mot².

Chez Mérimée le vrai naturel, par contre, se retrouve dans la femme un peu plus sauvage, sensuelle, exotique, et qui a un grand pouvoir sur les hommes. Ses femmes semblent avoir un rapport direct avec la Nature, médiatrices de la vraie richesse culturelle de leurs pays qui réside dans leurs « cœurs ». Elles sont l'expression d'une primitivité qui les rend plus humaines et plus vraies, en elles se concentre cette force de nature qui ne s'est pas encore effacée des gènes de leur race.

3.1.1 Esprits primitifs

Parmi les restes d'une théorie des climats qui deviendra obsolète à la fin du XIX^e siècle, nous retrouvons encore des signes qui affectent la littérature et maintiennent certains préjugés durs à dissiper. La série des affirmations, toutes plus ou moins dérisoires et calomnieuses adressées aux peuples du Midi en contraposition de l'éloge de l'austérité nordique, nous a fait comprendre l'importance de la théorie dans une période comme le XIX^e siècle, où persiste encore une sorte de systématisme à classer le genre humain et à louer les habitants du nord du monde. Stendhal et Mérimée, en contre tendance, ont exprimé dans leurs œuvres leur préférence pour les gens du Sud.

¹ « [...] noblesse italienne, c'est-à-dire naturelle, sans fierté bourgeoise, comme le remarque M. Sismondi à la tête du cinquième volume de son histoire ». *Journ.*, p. 837.

² BOURDENET Xavier, « Dossier », in STENDHAL, *Vanina Vanini et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, 2010, p. 132.

Stendhal, lors de l'un de ses voyages en Italie, s'enthousiasme pour le caractère qu'il y trouve : « Quel naturel ! Quelle simplicité ! Comme chacun dit bien ce qu'il sent ou ce qu'il pense au moment même ! Comme on voit bien que personne ne songe à imiter un modèle ! » Ce caractère est tellement loin des conventions des sociétés nordistes que l'expression utilisée par un Anglais pour parler convenablement de sa maîtresse est : « Il n'y a chez elle rien de vulgaire ! », elle ne serait comprise par un Italien qu'au bout d'une longue explication et à la fin « il en rirait de bien bon cœur ». L'Italien possède une « candeur passionnée » si naturelle qu'elle est comme « une nuance qui se mêle à toutes les actions d'un homme »¹.

Les adeptes de la théorie ont toujours soutenu qu'aux zones les plus chaudes il faudrait associer une attitude flasque, paresseuse et encline à l'esclavage, parfois éveillée par des excès d'audace extrême et alimentée par une vive imagination. Stendhal, lui-même, remarque que « [...] la rêverie et le *dolce far niente*, [...] sous ce climat sont les premiers des plaisirs, et le terroir fertile dans lequel germe la volupté² ». Cependant, dans les nouvelles que nous analysons, il ne nous est pas donné de voir cette oisiveté, tout se passe dans des moments de haute tension. En fait, Stendhal et Mérimée préfèrent nous raconter des histoires qui regorgent d'action, de mouvement, d'énergie. Nous ne retrouvons pas des personnages oisifs, mais, en voulant utiliser une hyperbole, hyperactifs. Il n'y a pas d'instant de repos. Donc, les deux auteurs gardent seulement deux aspects reconnus par la théorie des climats de cette partie du monde et les accentuent : la pulsion et l'impulsion, en effaçant complètement l'allure paresseuse³.

Les hommes qui ont une imagination fervente ne peuvent pas être ceux qui sont les plus attachés et les proches d'une société bien réglée, car les limites imposées circonscrivent l'imagination. Selon les théories que nous venons d'étudier, la femme, par rapport à l'homme, est celle qui s'écarte le moins de sa nature primitive, elle garde les impressions du premier âge de la vie et ses réactions consécutives (colère, joies, étonnement, etc.) qui sont comme des éclairs. Ses impressions sont comme des pulsions vives qui, comme l'a dit Diderot, portent l'amour, la jalousie et la colère à un point que l'homme ne pourrait jamais éprouver. Tout cela semble s'accroître lorsqu'il est question de la femme méditerranéenne, chez elle l'imagination est encore à l'état puéril. Plus le climat est chaud, plus la force des sensations se fortifie, et peut-être bien que la « fureur utérine », comme la dénomme Virey, ou les problèmes de la « matrice »

¹ *RNF*, p. 49.

² *PdR*, p. 119.

³ Même si nous savons très bien que Stendhal était en admiration pour la tendance des italiens à la douceur de la vie sans empressements.

comme les définissent Hippocrate et Aristote, est accentuée par la chaleur dans les pays du Midi.

Suivant le concept de l'esprit général de Montesquieu, l'homme est sujet à différents facteurs, parmi lesquels nous avons souligné le climat, comme élément qui influence le comportement et les actions des individus. La femme, tout comme l'homme, est sujette à ce type de conditionnement, et même plus que l'homme, car elle serait plus sensible et que ses conditions de vie seraient plus façonnables. Cependant, Montesquieu n'a jamais attribué à la femme la même liberté que peut avoir un homme, sous n'importe quel climat ni gouvernement, parce que, par exemple, même si elles sont libres dans des gouvernements comme les républiques antiques, elles sont liées par les mœurs. Par contre, Montesquieu propose que les femmes vivant dans les pays chauds devraient être enfermées, parce que plus enclines, à cause du climat et du tempérament qui s'y développe, à se laisser transporter et à commettre des actes violents, car c'est dans ces pays qu'il y a le plus d'horreurs, de poisons qui coulent, d'assassinats, de crimes en général quand ces femmes sont libres. Stendhal et Mérimée semblent prendre à la lettre les propos de Montesquieu et ils vont en Espagne et en Italie à la recherche de ce genre de femme.

La méridionalité se traduit ainsi en virulence des passions : amour, désir de vengeance, désir de liberté s'entrelacent et atteignent un paroxysme non envisageable dans d'autres cultures. Nos deux auteurs voient dans les femmes des pays du Sud une liberté de mœurs qu'ils ne relèvent pas dans les autres pays. Les femmes provenant de ces pays, à leur avis, exaltent tout type de passion qui rendent l'esprit des individus plus énergique dans tout ce qui peut assouvir les désirs. Les deux amis sont toujours à la recherche de ce qui attire leurs esprits pour en satisfaire les besoins les plus profonds.

Pour représenter la primitivité Stendhal et Mérimée choisissent aussi de situer leurs histoires dans des ambiances particulières. Le climat est un facteur essentiel pour la formation du caractère d'un peuple, mais il n'est pas le seul. Montesquieu considère comme autre facteur déterminant le type de gouvernement sous lequel on vit, sans oublier les lois sociales qui constituent les mœurs. Or, les figures féminines de notre corpus vivent sous des régimes différents, à des époques et dans des lieux différents, mais quel que soit le type de gouvernement en vigueur, celui-ci est souvent perverti par des systèmes de lois parallèles et non reconnus. Hélène de Campireali vit dans les États pontificaux au moment où le brigandage détient les rênes malgré les tentatives de répression ; Vanina Vanini vit quand les *Carbonari* se rebellent contre le pouvoir des étrangers ; Colomba vit dans une Corse gouvernée par les Français, mais qui ne répond qu'à sa propre loi ; Carmen est une Andalouse Bohémienne et sa seule loi est

celle d'Égypte. Stendhal et Mérimée ont estimé nécessaire que les événements se déroulent dans un environnement qui puisse alimenter une énergie primordiale et en même temps justifier les actes criminels comme de simples actes d'autodéfense où la femme méditerranéenne puisse faire valoir sa propre justice, car elle est naturellement disposée à se constituer défenseur d'elle-même, à l'inverse de la femme nordique prête à s'ériger comme juge d'elle-même. La femme méditerranéenne en ce sens serait plus indulgente envers elle-même plutôt qu'envers les autres.

Ces femmes dépaysent. Elles sont l'accès à un monde inhabituel créant un effet de distanciation produit par la différence de leur nature. Nous considérons comme dépaysant tout ce qui est hors de la réalité quotidienne : féerie, sorcellerie, tragédie, exotisme, éloignement historique. Dans le choix de leurs héroïnes, Stendhal et Mérimée ont inventé des conventions, des règles qui répondent aux idées répandues par les différentes théories pour pénétrer cet autre féminin. Le féminin, dans son expression symbolique, est lié à la modalité inconsciente de l'existence : lorsque les femmes font quelque chose sans en connaître la raison, en éprouvant une impulsion interne, elles suivent en effet cette énergie archétypale. Cette énergie très souvent effacée chez la femme est, par contre, très développée chez les femmes méditerranéennes et cela favorise la possibilité de vivre avec épanouissement et plaisir. C'est pourquoi les personnages que nous prenons en considération peuvent être regardés comme des archétypes du féminin selon les idéaux de Stendhal et Mérimée. Comme tout archétype, elles sont un modèle de comportement instinctuel contenu dans l'inconscient. Par conséquent, comme êtres primitifs aux marges de la civilisation, ces femmes semblent répondre seulement à la loi du sang, comme libérées de tout préjugé, tel l'enfantillage du premier âge de la vie d'un homme, ou l'absence de conscience morale.

Elles véhiculent la loi primitive qui semble parfois être antérieure aux hommes et la loi non écrite légitime leurs actions. Dans *Colomba*, « la loi du sang [...] est une force aveugle, une pulsion de mort qui se propage de père en fils dans l'anonymat de la race, la fameuse *αγή* de la tragédie grecque, l'aveuglement des hommes par la fatalité, qui poursuit, à leur insu, leur propre destruction¹ ». Ainsi, rejoint-elle ses sœurs : Antigone, qui prône la légitimité du droit positif, et Électre, assoiffée de vengeance pour le meurtre de son père. La vengeance, ou *vendetta*, est une « forme ancienne et sauvage de duel² » qui chez les Corses devient un besoin primordial. La chronique des *Cenci* nous met devant une autre histoire de vengeance, inversée par rapport à celle de *Colomba* qui veut venger la mort du père, et où Béatrix veut se venger

¹ CHABOT Jacques, *L'autre moi...*, op. cit., p. 169.

² MERIMEE Prosper, *Notes d'un voyage en corse*, in *Notes de voyages*, édition complète du centenaire présentée par Pierre-Marie Auzas, Paris, Hachette, 1971, note 2, p. 668.

des scélératesses du père et comme la loi n'intervient pas, se voit obligée de faire justice elle-même. La loi de Carmen est celle de l'Égypte qui réclame le respect des seuls intérêts de la tribu et principalement la liberté : « Pour les gens de sa race, la liberté est tout, et ils mettraient le feu à une ville pour s'épargner un jour de prison¹ ». Carmen, créature solitaire et sauvage, refuse de se donner spirituellement à quelqu'un d'autre : la liberté lui est nécessaire comme l'air qu'elle respire.

Le besoin de primitivité repose sur la revendication de la libération par rapport aux normes contraignantes, morales et mentales, libération que nos deux écrivains ont cru trouver dans le modèle de ces femmes d'une culture et d'une sensibilité autres. Le fait d'être liées à des lois ancestrales les met en position de supériorité, car elles révèlent les insuffisances des valeurs de la civilisation actuelle. Le rôle de ces êtres marginaux est de porter, peut-être, un renouveau des conditions uniformisatrices et castratrices de la société en apportant de l'authenticité et de la fraîcheur. Elles ne suivent pas la théorie du bien et du mal pour la société, mais pour elles-mêmes, leur doctrine est la volonté égoïste du bonheur.

Parfois, la civilisation tente de ramener à soi ces âmes primordiales, mais sans succès. L'exemple le plus pertinent est celui de Colomba « petite sauvagesse » qui à la fin de l'histoire se promène sous le bras du colonel en disant :

N'est-ce pas que je me forme ? Je prends le bras, je mets des chapeaux, des robes à la mode ; j'ai des bijoux ; j'apprends je ne sais combien de belles choses ; je ne suis plus du tout une sauvagesse [...] — Adieu les stylets, dit gaiement Colomba ; maintenant j'ai un éventail, pour vous en donner sur les doigts quand vous direz du mal de mon pays².

Mais Colomba ne pourra jamais changer. Son esprit corse est toujours là, caché en apparence et réapparaît dès qu'elle a prononcé les mots ci-dessus, car elle rencontre le vieux Barricini et ne peut s'empêcher de redevenir la sauvage Colomba qui a tué les assassins de son père :

Colomba lui tourna le dos, et revint à pas lents vers la maison en chantant quelques mots incompréhensibles d'une ballata : « Il me faut la main qui a tiré, l'œil qui a visé, le cœur qui a pensé... »

Pendant que la jardinière s'empressait à secourir le vieillard, Colomba, le teint animé l'œil en feu, se mettait à table devant le colonel.

¹ *Carmen*, p. 96

² *Colomba*, p. 887.

« Qu'avez-vous donc ? dit-il, je vous trouve l'air que vous aviez à Pietranera, ce jour où, pendant notre dîner, on nous envoya des balles [...] »¹.

Mérimée, pour retrouver la véritable essence de l'esprit primitif méditerranéen, remonte plus loin avec sa Vénus² qui comme « [d]ans tous les récits de Mérimée », en tant que « personnage éponyme », est liée « par ses origines à une époque révolue » et devient ainsi, « un représentant de l'arché ». En effet, « La Vénus d'Ille est “ un antique”, “une Romaine” », M. de Peyrehorade « la relie [...] aux Grecs et aux Phéniciens » ; mais le narrateur, qui est archéologue, déduit de ses vêtements qu'elle fait plutôt partie des « grandes divinités », donc « elle n'est pas Aphrodite, fille de Zeus et Dionée, une divinité de la quatrième génération, mais la grande Aphrodite de la deuxième génération, déesse créatrice mais aussi destructrice de vie. De plus, étant une divinité des commencements, elle est chargée « de faire valoir ses volontés », car ces êtres divins sont « donateurs de vie, donc pourvu d'une extraordinaire vitalité, ils suscitent le désir irrésistible de puiser dans la source d'énergie qu'ils sont, en même temps, par leur destructivité, par l'emploi meurtrier de leurs forces, ils inspirent la terreur »³. Et en effet, dans la nouvelle de Mérimée, nous retrouvons beaucoup de références à ce contraste entre vie et terreur, qui a encore plus d'effet attendu qu'il ne s'agit pas d'un être vivant mais d'une reproduction :

Cette expression d'ironie infernale était augmentée peut-être par le contraste de ses yeux incrustés d'argent et très brillants avec la patine d'un vert noirâtre que le temps avait donnée à toute la statue. Ces yeux brillants produisaient une certaine illusion qui rappelait la réalité, la vie. Je me souvins de ce que m'avait dit mon guide, qu'elle faisait baisser les yeux à ceux qui la regardaient. Cela était presque vrai, et je ne pus me défendre d'un mouvement de colère contre moi-même en me sentant un peu mal à mon aise devant cette figure de bronze.⁴

La primitivité de ces héroïnes éponymes exprime une brutalité qui les fait considérer comme « des monstres⁵ » : parce qu'elles « participent de l'énergie au-dessus de l'humain, en deçà de l'humain, non humaine, inhumain, de l'arché. Leur brutalité – leur violence alliée à une insensibilité de brute [...] – leur cruauté monstrueuse est un effet de l'héritage archaïque, de leur enracinement dans un univers psychique où l'amour n'existe pas encore⁶ ».

¹ *Ibid.*, pp. 888-889.

² Nous allons reprendre un concept déjà annoncé au chapitre précédent.

³ FONYI Antonia, « La passion pour l'arché », *art. cit.*, p. 201.

⁴ *Vdl.*, p. 739.

⁵ À ce propos voir aussi l'article de OZWALD Thierry, « Le récit endiablé de Mérimée », in *Prosper Mérimée. Écrivain, archéologue, historien, op. cit.*, pp. 149-159.

⁶ FONYI Antonia, « La passion pour l'arché », *art. cit.*, p. 201.

Ces femmes sont déphasées par rapport au reste de la société : leur évolution personnelle s'inscrit dans la vitesse des transformations diachroniques de leur être, ce qui s'oppose à la lenteur synchronique de la réalité qui les entoure. Ainsi, leur existence est difficile et impossible, car leur identité diachronique, identité individuelle qui est l'ensemble de l'activité de la personne, se heurte avec la perception de soi dans la confrontation avec les autres, qui constitue l'identité synchronique, au lieu de s'équilibrer avec cette dernière. En étant des êtres primitifs, elles « repoussent tout ce qui menace le mouvement naturel de leur être, soit les manifestations pesantes de la raison, du pédantisme, de la vanité. [...] Il faut agir selon le cœur. Il faut dilater l'âme pour atteindre à la qualité de soi ». Nous allons voir en elles « Le primitif [qui] se jette vers l'avant avec une appétence avide, qui confine à la folie [...] en quête d'un bonheur, dont il ne cerne pas bien lui-même les contours, qui est d'adhésion à la vie en tant que mouvement, effervescence, intensité ». Par conséquent, ce « désir aussi vif et aussi prenant contient en germe sa propre destruction et entraîne le personnage à sa propre perte »¹.

3.1.2 Quel tempérament ?

Nous avons vu comment Stendhal différencie les tempéraments et les assigne à chaque nation par rapport au climat – les Espagnols et les Italiens notamment, se distinguent par leur tempérament bilieux. Ce caractère, à cause de l'organisation physiologique des organes, développe une attitude qui permet d'accomplir des actes vitaux plus énergiques que les autres tempéraments. Il comporte, nous le rappelons, « des sensations violentes, des mouvements brusques et impétueux, des impressions [...] rapides et [...] changeantes [...]. La flamme qui dévore le bilieux produit des idées et des affections plus absolues, plus exclusives² ». Toutes ces caractéristiques nous les retrouvons chez nos héroïnes. Cependant, la ferveur du bilieux est atténuée par le côté mélancolique que ces esprits puissants éprouvent, terrain idéal où « les passions germent plus facilement³ ». En outre, il faut ajouter que les femmes, en général, sont toujours associées au tempérament sanguin, qui se distingue par une complète liberté d'esprit, par la recherche constante de ce qui peut être agréable et, selon Roussel, est le plus favorable à la beauté. Dans l'analyse de nos héroïnes, à des degrés différents, nous pouvons constater un mélange de ces tempéraments. Un autre élément à prendre en considération est l'âge. Ces femmes sont toutes très jeunes : elles ne sont plus des enfants, mais elles ne sont pas encore

¹ DUBOIS Jacques, *Stendhal une sociologie romanesque*, op. cit., pp. 185-186.

² *HPI*, p. 270.

³ *Journ.*, p. 843.

vraiment adultes. Or, cette période de la vie humaine est, dès Hippocrate, considérée comme l'âge de l'ardeur. L'ardeur est l'aspiration à une énergie qui puisse combler les désirs, et dans cette période de la vie tout est vécu et perçu avec intensité.

Analysons de plus près ce mélange de tempéraments et les personnalités qui en dérivent. Les premiers instants entre Hélène et Jules, dans *L'Abbesse de Castro*, offrent un cadre clair de l'instabilité typique du caractère bilieux : elle se précipite, s'arrête pensive, se hâte et à nouveau réfléchit. Quand Jules hasarde la première approche en faisant osciller un bouquet devant la fenêtre d'Hélène : elle reste « Immobile devant sa fenêtre¹ », mais en même temps elle est profondément agitée. Elle semble réfléchir sur ce qu'elle doit faire, mais le cœur agit bien avant que le cerveau puisse donner un ordre rationnel, et elle prend le bouquet. Après la lecture de la lettre trouvée entre les fleurs et des larmes versées, l'imagination d'Hélène s'anime et rend ses pensées et ses actions si rapides et changeantes que nous avons du mal à la suivre :

Elle essaya d'arracher une fleur mais ne put en venir à bout ; puis elle fut saisie d'un remords. Parmi les jeunes de Rome, arracher une fleur, mutiler d'une façon quelconque un bouquet donné par l'amour, c'est s'exposer à faire mourir cet amour. Elle craignait que Jules ne s'impatientât, elle courut à sa fenêtre ; mais, en y arrivant elle songea tout à coup qu'elle était trop bien vue, la lampe remplissait la chambre de lumière. Hélène ne savait plus quel signe elle pouvait se permettre ; il lui semblait qu'il n'en était aucun qui ne dit beaucoup trop. Honteuse, elle rentra dans sa chambre en courant. Mais le temps se passait ; tout à coup lui vint une idée qui la jeta dans un trouble inexprimable : Jules allait croire que, comme son père, elle méprisait sa pauvreté ! Elle vit un petit échantillon de marbre précieux déposé sur sa table, elle le noua dans son mouchoir, et jeta ce mouchoir au pied du chêne vis-à-vis sa fenêtre. Ensuite, elle fit signe qu'on s'éloignât ; elle entendit Jules lui obéir ; car, en s'en allant, il ne cherchait plus à dérober le bruit de ses pas. Quand il eut atteint le sommet de la ceinture de rochers qui sépare le lac des dernières maisons d'Albano, elle l'entendit chanter des paroles d'amour ; elle lui fit des signes d'adieu, cette fois moins timides, puis se mit à relire sa lettre².

Le verbe « courir » (« elle courut » ; « en courant ») suivi par la locution adverbiale « tout à coup » soulignent le fait qu'Hélène agit d'instinct avant de penser et même ses pensées sont instantanées.

Cependant, ces caractères impétueux et naturels prennent parfois les traits du tempérament mélancolique, car pour ces êtres « la vie s'exerce avec une énergie constante ; mais elle s'exerce avec embarras, avec une sorte d'hésitation. [...] L'humeur séminale tyrannise

¹ AC, p. 60.

² *Ibid.*, pp. 61-62.

le mélancolique [...] ; c'est elle qui crée dans le sein de l'organe cérébral ces forces étonnantes employées à poursuivre des fantômes¹ ».

Dans le cœur de la princesse Campobasso, un ouragan de sensations tourbillonne sans cesse à partir du moment où elle reçoit une « annonce fatale » : « Sénécé allait plus souvent que de coutume chez l'Orsini, mais encore était cause que la comtesse venait de renvoyer un castrat célèbre, son amant en titre depuis plusieurs semaines !² ». Cette nouvelle réveille une folle jalousie chez la princesse qui se voit préférée à sa cousine. Stendhal nous montre le bouleversement de l'âme passionnée qui domine la belle princesse et la plonge dans les suppositions les plus malsaines. Des changements d'humeur, des crises d'affections soudaines la mettent hors d'elle-même : « Les beaux cheveux blonds de la princesse étaient un peu en désordre ; ses grands yeux bleu foncé étaient fixés sur lui : leur expression était douteuse. S'agissait-il d'une vengeance mortelle ? était-ce seulement le sérieux profond de l'amour passionné ?³ ». Le narrateur nous plonge dans le doute et ce qui suit nous confirme l'instabilité émotionnelle de la Campobasso : « Ainsi vous n'aimez plus ? dit-elle enfin d'une voix oppressée. Un long silence suivit cette déclaration de guerre. [...] Pendant ce long silence, le regard fixe de la princesse n'avait pas quitté le joli front du jeune Français⁴ ». Toutefois, cette résolution ne dure pas longtemps et, quand elle se figure la possibilité de ne plus jamais le revoir, « tout à coup elle se jeta dans ses bras et couvrit de baisers ce front et ces yeux qui ne rougissaient plus de bonheur en la revoyant ». Le moment culminant est celui où la princesse se perd dans des réflexions incohérentes :

Peu d'instant après [...] « Quoi ! disait-elle à demi-voix, je m'avilis jusqu'à lui parler de son changement ; je le lui reproche, moi, qui m'étais juré de ne jamais m'en apercevoir ! Et ce n'est pas assez de bassesse, il faut encore que je cède à la passion que m'inspire cette charmante figure ! Ah ! vile, vile, vile princesse !... ». Elle essuya ses larmes et parut reprendre quelque tranquillité. « Chevalier, il faut en finir, lui dit-elle assez tranquillement. Vous paraissez souvent chez la comtesse... » Ici elle pâlit extrêmement. « Si tu l'aimes, vas-y tous les jours, soit ; mais ne reviens plus ici... » Elle s'arrêta comme malgré elle⁵.

¹ *HPI*, pp. 280-281.

² *SFR*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁵ *Ibid.*, pp. 26-27.

Le discours qu'elle se tient, marqué par une suite de phrase exclamatives montre le désespoir et l'exaspération de la princesse. Tous ces troubles la mettent dans un état de profonde mélancolie et quand Sénécé la quitte suivant son ordre :

Elle se mit à penser et avec délices aux perfections de son amant. Peu à peu elle fut conduite à la contemplation des grâces de la comtesse Orsini. Son âme commença à voir tout en noir. Les tourments de la plus affreuse jalousie s'emparèrent de son cœur. Réellement un pressentiment funeste l'agitait depuis deux mois ; elle n'avait de moments passables que ceux qu'elle passait auprès du chevalier, et cependant presque toujours, quand elle n'était pas dans ses bras, elle lui parlait avec aigreur. Sa soirée fut affreuse. Epuisée et comme un peu calmée par la douleur, elle eut l'idée de parler au chevalier : « Car enfin il m'a vue irritée, mais il ignore le sujet de mes plaintes. Peut-être il n'aime pas la comtesse. Peut-être il ne se rend chez elle que parce qu'un voyageur doit voir la société du pays où il se trouve, et surtout la famille du souverain. Peut-être si je me fais présenter Sénécé, s'il peut venir ouvertement chez moi, il y passera des heures entières comme chez l'Orsini ».

« Non, s'écria-t-elle avec rage, je m'avilirais en parlant ; il me méprisera, et voilà tout ce que j'aurai gagné. Le caractère évaporé de l'Orsini que j'ai si souvent méprisé, folle que j'étais, est dans le fait plus agréable que le mien, et surtout aux yeux d'un Français. Moi, je suis faite pour m'ennuyer avec un Espagnol. Quoi de plus absurde que d'être toujours sérieux, comme si les événements de la vie ne l'étaient pas assez eux-mêmes ?... Que deviendrai-je quand je n'aurai plus mon chevalier pour me donner la vie, pour jeter dans mon cœur ce feu qui me manque ? »¹

Les pensées confuses de la princesse Campobasso sont le fruit d'une énergie inexprimée qui engendre un désarroi temporaire, qui se résout par un éclat de sensations, d'impulsions et de résolutions qui la rendent mélancolique et si contrariée qu'elle est sur le point de perdre le contrôle, un danger inattendu pour Sénécé.

Un autre trait du caractère méditerranéen est la susceptibilité : une grande facilité à sentir les offenses et un sens de l'honneur exagéré et théâtral. Il a une certaine difficulté à retenir une réaction passionnée fondée sur le simple fait que sa personne se sent frappée et doit donc réagir.

La Vénus de Mérimée, par exemple, répond avec la même vigueur, et fait souvent payer plus chers les outrages qu'on lui adresse. Elle riposte de manière subite et tout à fait étonnante pour un être humain qui se croit en face d'une simple statue. Il n'y a même pas de temps pour la réflexion, comme pour l'apprenti serrurier qui souhaite venger son ami à qui la Vénus a cassé une jambe :

¹ *Ibid.*, p. 28.

« Il faut que je souhaite le bonsoir à l'idole », dit le plus grand des apprentis, s'arrêtant tout à coup. Il se baissa, et probablement ramassa une pierre. Je le vis déployer le bras, lancer quelque chose, et aussitôt un coup sonore retentit sur le bronze. Au même instant l'apprenti porta la main à sa tête en poussant un cri de douleur.

« Elle me l'a rejetée ! » s'écria-t-il.

Et mes deux polissons prirent la fuite à toutes jambes. Il était évident que la pierre avait rebondi sur le métal, et avait puni ce drôle de l'outrage qu'il faisait à la déesse¹.

Celle-ci est juste la première scène à laquelle le narrateur archéologue assiste et où il voit en action cette terrible Vénus, sans y croire.

Dans ces femmes, on retrouve parfois des mélanges de tempéraments qui les rendent tout à fait fascinantes. Prenons l'exemple de Carmen : d'elle on a dit qu'elle a un tempérament fort, sanguin, passionnel. En effet, elle montre toujours de l'assurance, et jamais ne doute de sa manière d'être ni de ses décisions, en cela elle est très ferme. Cependant, ses sentiments sont instables, comme toute personne de tempérament sanguin, elle vit de passions fortes mais inconstantes. Selon Stendhal, la combinaison entre ce type de tempérament et le bilieux crée l'être heureux parfait, qui vit par pulsions, profite du moment sans avoir de regrets et l'inconstance sentimentale ne lui permet pas de tomber dans l'ennui ni dans la tristesse que la mélancolie pourrait installer dans l'âme.

En lisant l'histoire de Carmen, nous n'avons pas le temps de réfléchir à ce qui se déroule. Ses décisions impulsives sont liées à sa conception du temps, elle est l'essence même du *carpe diem*. Carmen en train de travailler chez un marchand de friture, voit entrer don José et aussitôt dit à Lillas, le propriétaire : « je ne fais plus rien de la journée. Demain il fera jour ! Allons, pays, allons nous promener² ». En fait, c'est comme si Carmen avait dit : « Demain, c'est un autre jour on verra ce qui se passera, mais aujourd'hui j'ai envie d'aller me promener avec ce *payllo* ». Son rapport à l'argent prouve également son attitude insouciance envers les concepts communs du temps et de la vie. L'argent pour elle n'est pas fait pour être gardé et quand le pauvre don José lui rend l'argent qu'elle lui avait donné un mois avant, elle se moque de lui pour ne pas l'avoir dépensé et elle lui montre comment il faut vivre. L'argent n'est pas important, il faut, par contre, profiter de la vie, ainsi le dépense-t-elle entièrement pour acheter des friandises : « Elle prit tout ce qu'il y avait de plus beau et plus cher [...] tant que l'argent dura³ ». Ensuite elle jette tout à terre, elle lance les *yemas* contre le mur. Don José exprime le

¹ *Vdl*, p. 737.

² *Carmen*, p. 965.

³ *Ivi*.

souhait de la voir danser et elle casse la seule assiette de la vieille femme pour en faire des castagnettes. Après ce moment de pur plaisir et de divertissement, nous retrouvons aussi une des preuves de son instabilité sentimentale : elle convainc don José de ne pas aller à l'appel pour rester avec elle, mais le lendemain, elle l'expédie aussitôt :

On ne s'ennuyait pas auprès de cette fille-là, je vous en réponds. Le soir vint, et j'entendis les tambours qui battaient la retraite.

« Il faut que j'aille au quartier pour l'appel, lui dis-je.

— Au quartier ? dit-elle d'un air de mépris ; tu es donc un nègre, pour te laisser mener à la baguette ? Tu es un vrai canari, d'habit et de caractère. Va, tu as un cœur de poulet ». Je restai, résigné d'avance à la salle de police. Le matin, ce fut elle qui parla la première de nous séparer. « Écoute, Joseito, dit-elle ; t'ai-je payé ? D'après notre loi, je ne te devais rien, puisque tu es un payllo, mais tu es un joli garçon, et tu m'as plu. Nous sommes quittes. Bonjour. »

Je lui demandai quand je la reverrai.

« Quand tu seras moins niais, répondit-elle en riant. Puis, d'un ton plus sérieux : Sais-tu, mon fils, que je crois que je t'aime un peu ? Mais cela ne peut durer. [...] »¹

Carmen a l'humeur changeante, elle se fâche, mais ne pourrait pas rester en colère trop longtemps, elle est pour la joie de vivre :

Carmen se fit attendre, et vint d'assez mauvaise humeur. « Je n'aime pas les gens qui se font prier, dit-elle. Tu m'as rendu un plus grand service la première fois, sans savoir si tu y gagnerais quelque chose. Hier, tu as marchandé avec moi. Je ne sais pas pourquoi je suis venue car je ne t'aime plus. Tiens, va-t'en, voilà un douro pour ta peine. » Peu s'en fallut que je ne lui jetasse la pièce à la tête, et je fus obligé de faire un effort violent sur moi-même pour ne pas la battre. Après nous être disputés pendant une heure, je sortis furieux. J'errai quelque temps par la ville, marchant deçà et delà comme un fou ; enfin j'entrai dans une église, et, m'étant mis dans le coin le plus obscur, je pleurai à chaudes larmes. Tout d'un coup j'entends une voix : « Larmes de dragon ! j'en veux faire un philtre. » Je lève les yeux, c'était Carmen en face de moi. « Eh bien, mon pays, m'en voulez-vous encore ? me dit-elle. Il faut bien que je vous aime, malgré que j'en aie, car, depuis que vous m'avez quittée, je ne sais ce que j'ai. Voyons, maintenant c'est moi qui te demande si tu veux venir rue du Candilejo. » Nous fîmes donc la paix ; mais Carmen avait l'humeur comme est le temps chez nous. Jamais l'orage n'est si près dans nos montagnes que lorsque le soleil est le plus brillant. Elle m'avait promis de me revoir une autre fois chez Dorotheé, et elle ne vint pas. Et Dorotheé me dit de plus belle qu'elle était allée à Laloro pour les affaires d'Égypte².

¹ *Ibid.*, p. 967.

² *Ibid.*, pp. 969-970.

Être avec Carmen est un peu comme jouer aux dés : dès qu'on les lance tout est dans les mains du sort, on ne sait pas ce qui peut se passer. Elle est comme ce feu dont les étincelles pétillent incontrôlables et ardentes, prenant de manière imprévisible et brûlant tout à leur éclat. En effet, dans Carmen se reflète l'idée d'instabilité que Mérimée voit dans la femme.

Ces tempéraments sont certainement innés chez la femme du Midi, mais parfois ils ont besoin d'un événement extérieur pour rejaillir, comme une passion très forte ou une grande douleur. En étudiant leur comportement, nous avons aussi constaté que les hommes que Stendhal et Mérimée ont mis aux côtés de leurs héroïnes, comme amant ou alter ego, sont un moyen pour que le caractère féminin qu'ils recherchent s'épanouisse.

3.1.3 La virilité comme expression de volonté et de liberté

Le terme « femme » est presque toujours accompagné par celui de « faiblesse », soit dans le sens de manque de force physique, soit dans celui de manque de force de caractère, cette faiblesse fait céder et accomplir des actes immoraux. Toutefois, il faut prendre en considération que ce qui est jugé immoral dans le comportement d'une femme a été établi par une société misogyne.

Le féminin dans les nouvelles de Stendhal et de Mérimée prend forme dans la confrontation avec l'autre masculin, non seulement des personnages mais aussi du narrateur et de l'auteur. Il connote l'autre, étrange et différent, qui est vu comme quelque chose d'épouvantable, d'hostile et de perturbant. Cependant, dans les œuvres que nous analysons il y a une sorte de valorisation des aspects du féminin vus comme partie intégrante et complémentaire du masculin.

Normalement, les idées de force, de courage et d'action sont associées à la sphère masculine, au contraire, la passivité et les activités contemplatives à la sphère féminine. On considère la virilité comme une loi de la nature. Cependant le concept de virilité possède une essence fortement culturelle et normative qui en fait une valeur sociale : être viril est le devoir de l'homme, un titre qui est révocable et qui doit donc être validé constamment. La virilité devient une promesse et une nécessité de pouvoir et pour cette raison elle a exacerbé les discours misogynes. Nous avons déjà mentionné comment le mot *virtù*, selon Dominique Fernandez, devient un mot « passé aux mains des femmes¹ ». De fait, le *Dictionnaire étymologique du français* précise que le mot « virilité » passe par celui de « vertu » où : « En latin *vir* "homme,

¹ FERNANDEZ Dominique, « Virtù », in *Dictionnaire amoureux de Stendhal*, op. cit., pp. 771.

mari, héros, soldat”, auquel se rattachent (a) *virilis* “masculin” et *virilitas* “virilité” (b) *virtus-virtutis* “qualité viriles”, “force d’âme”, puis “toute espèce de mérite ou de qualité” (être animé ou non animés) ; bas lat. *virtuosus* “vertueux” (c) *virago* “femme forte ou courageuse comme un homme”¹ ». Stendhal et Mérimée bouleversent ce *statu quo* : la force, la détermination, l’action, le pouvoir sont du côté des femmes. Certains aspects de ces jeunes filles, comme nous l’avons expliqué dans la partie précédente, dérivent bien d’une virilité qui leur permet de faire de grandes choses, qui requièrent du courage, principalement parce que la société ne les leur permet pas. Chez elles s’enclenche une sorte de rébellion inconsciente contre leur propre sexe. La virilité, priorité exclusive des hommes, devient chez les femmes stendhaliennes et mériméennes un point de force intérieure qui leur permet de reconnaître leur vérité et d’agir en conséquence, de manière directe et avec franchise. La vraie force n’est donc pas seulement une qualité physique, mais surtout une qualité intérieure. La virilité devient un pouvoir personnel à travers lequel on devient maître de sa propre énergie. En effet, la virilité se manifeste par ce besoin de liberté que les femmes s’autorisent rarement, comme aptitude pour s’affranchir des contraintes sans ressentir le poison de la culpabilité.

Nous savons que Stendhal est fasciné par les âmes sensibles, naturellement désirables, mais il a un penchant aussi pour ces femmes lointaines, descendantes des Amazones grecques, capables de transcender les tabous et d’élargir le champ d’action restreint où normalement elles sont cantonnées. Ce mélange d’esprit sensible et d’esprit guerrier donne vie aux héroïnes des *Chroniques Italiennes*, modèle de femme qui atteindra sa forme la plus aboutie avec Gina, reine de ces Amazones italiennes. Nous utilisons le terme « d’Amazones », parce que ces femmes sont de vraies combattantes, sans cheval ni épée, mais avec un poignard ou une astuce fatale cachée dans la poitrine ; elles défient la société patriarcale qui les a toujours reléguées dans une position secondaire, de soumission, mais endurer cette condition sans faire d’histoire n’est pas dans le sang d’une femme méditerranéenne.

La virilité peut se manifester à travers le jeu d’opposition entre l’héroïne et son double, son alter ego ou son opposant masculin. Certaines femmes agissent comme les hommes pourraient le faire vis-à-vis de leurs maîtresses. Elles prennent des libertés qui ne choqueraient pas chez les hommes, mais qui scandalisent chez les femmes. Félize degli Almeri, par exemple, avait eu plusieurs amants ; elle traite son dernier amant comme une poupée : « depuis qu'elle avait connu le comte, elle n'avait fait venir son amant Rodéric qu'une seule fois, et encore pour se moquer de lui [...]. Cette petite poupée de Rodéric, qui m'amusait quelquefois, me semble

¹ PICOCHÉ Jacqueline, dir., *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Le Robert, 2006, p. 578.

tout-à-fait ridicule, et, par ma faute, je n'ai plus revu cet aimable comte¹ ». Elle est autoritaire, « impérieuse » et exploite le pauvre Rodéric sans réserve ; quand il refuse d'exécuter ses ordres sans avoir obtenu un rendez-vous, elle lui écrit une lettre effrontée :

« Je conçois bien, lui écrivit-elle avec sa franchise imprudente, qu'on se damne pour avoir du bonheur ; mais se damner pour voir un ancien amant dont le règne est passé, c'est ce que je ne concevrai jamais. Toutefois, je pourrais bien consentir à vous recevoir encore une fois la nuit, pour vous faire entendre raison, mais ce n'est point un crime que je vous demande. Ainsi, vous ne pouvez point avoir de prétentions exagérées et demander à être payé comme si l'on exigeait de vous de donner la mort à un insolent. Ne commettez point l'erreur de faire aux amants de nos ennemies des blessures assez graves pour les empêcher d'entrer au jardin et de se donner en spectacle à toutes celles de nos dames que nous aurons le soin d'y rassembler. Vous feriez manquer tout le piquant de notre vengeance, je ne verrai en vous qu'un étourdi indigne de m'inspirer la moindre confiance. Or, sachez que c'est surtout à cause de ce défaut capital que vous avez cessé de mériter mon amitié »².

Dans *Vanina Vanini*, il y a un jeu d'alter ego entre Vanina et Missirilli, de mélange entre masculin et féminin qui favorise des équivoques, mais définit certains aspects que Stendhal aime dans les « âmes romaines ». Aidée par le déguisement en femme de Pietro, Vanina au premier croisement de regard « se jeta à genoux, et s'écria : “Je vous aime, je vous suis dévouée”³ », comme tout chevalier courtois qui avoue son amour à la dame de son cœur. Ensuite, grâce au manque d'autorité paternelle, Vanina peut suivre son amant en Romagne, comme elle l'avait promis : « Je serai en Romagne presque aussitôt que toi, dit Vanina. Je vais me faire ordonner les bains de la *Poretta*. Je m'arrêterai au château que nous avons à San Nicolò, près de Forli...⁴ ». Elle enferme Pietro dans les chambres de son château, comme ces maris jaloux qui enfermaient leurs femmes, pour qu'elles ne puissent voir d'autres hommes ; elle lui empêche d'aller à la vente :

« Voulez-vous venir passer vingt-quatre heures avec moi au château de San Nicolò ? Votre assemblée de ce soir n'a pas besoin de ta présence. Demain matin, à San Nicolò, nous pourrons nous promener ; cela calmera ton agitation, et te rendra tout le sang-froid dont tu as besoin dans ces grandes circonstances. » Pietro y consentit. Vanina le quitta pour les préparatifs du voyage, en fermant à clef, comme de coutume, la petite chambre où elle l'avait caché⁵.

¹TFT, pp.708-709.

²Ibid., p. 711.

³VV, p. 250.

⁴Ibid., p. 255.

⁵Ibid., p. 258.

De plus, Vanina se déguise en homme pour menacer son futur oncle avec un pistolet et, ensuite, le séduire avec des baisers. Henri-François Imbert considère cette scène comme une irruption du comique dans la nouvelle parce qu'elle est « si inattendue qu'elle en paraît gratuite » et que « [n]i la *Chartreuse*, ni le *Rouge*, en dépit de pointes comiques fort avancées, n'offrent semblable divertimento¹ ». Nous sommes plutôt d'accord avec Kris Vassilev qui considère le déguisement chez Vanina comme un trait constitutif de son caractère², car il lui sert pour exprimer cette partie virile de son être : ingéniosité, courage, audace, force, intensité, pouvoir.

Dans *La Vénus d'Ille*, le côté viril de la déesse est posé d'emblée par Mérimée dans sa dénomination : la référence à Ille, qui correspond probablement à la petite ville de Ille-sur-la-Têt située dans les Pyrénées-Orientales, crée aussi une homonymie avec le pronom personnel masculin latin *ille*. En outre, par rapport à l'épigraphe : « *Ἰλεως, ἣν δ'ἔγώ, ἔστω ὁ ἀνδριὰς καὶ ἦπιος οὕτως ἀνδρεῖος ὄν*³ », en français « Que la statue, dis-je, soit favorable et bienveillante, elle qui ressemble tant à un homme⁴ », Jacques Chabot explique que : « Le texte grec, mieux que la traduction française – et grâce au jeu de mots sur le substantif *ὁ ἀνδριὰς* « *l(e) statue* », et l'adjectif *ἀνδρεῖος*, « *Viril* » -, explicite plus nettement *la virilité* de la statue⁵ ». Le clin d'œil ironique de Mérimée est indéniable. Paradoxalement, la Vénus « emblème de la beauté et de la féminité » chez Mérimée prend « des traits explicitement masculins [...] ». Car cette statue de femme ressemble à un homme⁶ ». En outre, la Vénus au cours du récit est comparée à plusieurs effigies masculines. En premier lieu, au buste de Louis Philippe, par le guide : « — Oh ! monsieur, il ne lui manque rien. C'est encore plus beau et mieux fini que le buste de Louis-Philippe, qui est à la mairie, en plâtre peint⁷ ». Puis à Germanicus, « L'attitude de cette statue rappelait celle du Joueur de mourre qu'on désigne, je ne sais trop pourquoi, sous le nom de Germanicus. Peut-être avait-on voulu représenter la déesse jouant au jeu de mourre⁸ ». Enfin, la Vénus est comparée à l'Aragonais, antagoniste d'Alphonse. C'est un homme « haut de six pieds » et qui, d'ailleurs, a le même teint que la couleur de la statue : « sa peau olivâtre avait une teinte presque aussi foncée que le bronze de la Vénus⁹ », l'adjectif « olivâtre », rappelle aussi le fait que la Vénus a été retrouvée aux pieds d'un olivier. Donc, « Alphonse (joueur)

¹ IMBERT Henri-François, *Les Métamorphoses de la liberté...op. cit.*, p. 456.

² Voir VASSILEV Kris, « Vanina Vanini : la promesse de roman et la subversion du romanesque », in *Romantisme*, 2015/4, n°170, pp. 99-122.

³ *VdI*, p. 729.

⁴ *Ibid.*, note 1, p. 1488.

⁵ CHABOT Jacques, *L'autre moi...op. cit.*, p. 148.

⁶ BOURDENET Xavier, « “Cave amantem” : le masculin dans *La Vénus d'Ille* », *art. cit.*, p. 140.

⁷ *VdI*, p. 731.

⁸ *Ibid.*, p. 738.

⁹ *Ibid.*, p. 747.

défie, vainc et humilie l’Aragonais(e)-Vénus qui profère une menace de vengeance contre Alphonse (mort) » et enfin il meurt « d’une mort équivoque attribuable à ce personnage complexe de “parents combinés” que nous appellerons la *Vénus aragonaise*¹ ». Toutefois, si en apparence la Vénus semble être le muletier joueur de paume, en attitude, le narrateur nous dit qu’elle est une joueuse de mourre, qui est toujours un jeu de mains, mais qui parfois devient dangereux. En effet, il s’agit d’un jeu qui a un rythme très soutenu, pressant et rapide où l’on crie des numéros et où les joueurs sont de plus en plus enflammés et violents au fil de la partie². Or, Vénus semble jouer à la mourre dans son silence de statue, mais elle répond bien par des actes de violence à ceux qui la défient : le narrateur retrouve bien des traces de la pierre, que l’apprenti lui avait lancée la nuit précédente sur les doigts et il a assisté à la riposte très rapide, comme celle que les joueurs de mourre font dans la fougue du jeu contre leur adversaire, même s’il le nie. Alphonse, en mettant la bague au doigt de la statue, fait son pari, misant cette belle bague de diamants ; ensuite, il gagne contre l’Aragonais, mais il n’a pas pris en compte le jeu que Vénus a mis en place en acceptant la mise du jeune marié.

La Vénus est donc génériquement ambiguë : cette statue est une femme, mais aussi un homme, ou si l’on préfère, une femme qui cache un homme. En elle s’affrontent et se conjoignent masculin et féminin. [...] On notera en outre que tous les traits masculins de la statue ne renvoient pas à n’importe quelle figure du masculin [...], mais avant tout au modèle qu’on a dit herculéen, incarné par le muletier espagnol et fondé sur une équivalence entre masculinité et virilité³.

Colomba, de son côté, est à plusieurs reprises considérée comme l’homme de la famille, elle semble être le vrai fils d’Antonio della Rebbia, c’est en elle que les choix virils sont les plus forts ; Orso, son frère, en est l’alter ego efféminé. Colomba est en charge de la famille et c’est elle qui s’occupe de protéger son frère, à partir de leur arrivée à Pietranera :

« Ce sont nos gens ! s’écria-t-elle d’un air joyeux. Pieruccio a bien fait sa commission.

— Quelles gens ? demanda Orso.

— Nos bergers, répondit-elle. Avant-hier soir, j’ai fait partir Pieruccio, afin qu’il réunît ces brèves gens pour vous accompagner à votre maison. Il ne convient pas que vous entriez à Pietranera sans escorte, et vous devez savoir d’ailleurs que les Barricini sont capables de tout.

¹ CHABOT Jacques, *L’autre moi...op. cit.*, pp. 130-131.

² Les origines de ce jeu sont très anciennes, il y en aurait des traces dans des peintures de l’ancien Égypte et dans les peintures vasculaires grecque, en particulier une où Hélène et Pâris jouent à la mourre, mais c’est chez les Romains qu’il est le plus diffusé. Il a été pendant longtemps interdit à cause de l’agressivité et des actes de violence qu’il engendrait.

³ BOURDENET Xavier, « “Cave amantem” : le masculin dans *La Vénus d’Ille* », *art. cit.*, p. 141.

— Colomba, dit Orso d'un ton sévère, je t'avais priée bien des fois de ne plus me parler des Barricini ni de tes soupçons sans fondement. Je ne me donnerai certainement pas le ridicule de rentrer chez moi avec cette troupe de fainéants, et je suis très mécontent que tu les aies rassemblés sans m'en prévenir.

— Mon frère, vous avez oublié votre pays. C'est à moi qu'il appartient de vous garder lorsque votre imprudence vous expose. J'ai dû faire ce que j'ai fait. »¹

Colomba n'a pas seulement l'esprit d'un homme, mais aussi la force physique :

« [...] Dis-moi, n'est-il pas arrivé une grosse malle il y a quelques jours ?

— Oui, mon frère. Voulez-vous que je la monte dans votre chambre ?

— Toi la monter ! mais tu n'aurais jamais la force de la soulever... N'y a-t-il pas ici quelque homme pour le faire ?

— Je ne suis pas si faible que vous le pensez, dit Colomba, en retroussant ses manches et découvrant un bras blanc et rond, parfaitement formé, mais qui annonçait une force peu commune. Allons, Saveria, dit-elle à la servante, aide-moi. » Déjà elle enlevait seule la lourde malle, quand Orso s'empressa de l'aider².

Orso semble vraiment avoir oublié la culture corse, mais Mérimée nous a déjà montré dans *Mateo Falcone*, qu'en Corse c'est la femme qui se charge des besognes les plus dures :

Mateo Falcone et sa femme parurent tout d'un coup au détour d'un sentier qui conduisait au maquis. La femme s'avavançait courbée péniblement sous le poids d'un énorme sac de châtaignes, tandis que son mari se prélassait, ne portant qu'un fusil à la main et un autre en bandoulière ; car il est indigne d'un homme de porter d'autre fardeau que ses armes³.

Quand le préfet va rendre visite à la famille della Rebbia pour clarifier l'histoire avec les Barricini et éviter une autre de ces barbares *vendetta* corses, c'est Colomba qui s'oppose fermement à la décision du préfet d'aller voir les ennemis pour faire la paix : « — Jamais Orso della Rebbia n'entrera chez un Barricini ! s'écria Colomba avec impétuosité ». Ainsi, ironiquement le préfet reconnaît en elle le vrai chef de famille : « — Mademoiselle est le *tintinajo* de la famille, à ce qu'il paraît, dit le préfet d'un air de raillerie »⁴.

¹ *Colomba*, p. 804.

² *Ibid.*, p. 812.

³ *Mateo Falcone*, p. 459.

⁴ *Colomba*, p. 832.

Puis, Orso convient que sa sœur possède un vrai esprit de stratège : « — Sais-tu, dit Orso, que la nature a eu tort de faire de toi une femme, Colomba ? Tu aurais été un excellent militaire¹ ». En effet, Colomba est une matriarche méditerranéenne terrifiante, elle côtoie et aide des bandits, elle prend les décisions, mais malheureusement elle est freinée dans ses actions à cause de la loi patriarcale et de la tradition corse à laquelle elle est très attachée. Elle est prête à prendre les armes, elle sait même fabriquer des balles, mais elle doit respecter la tradition selon laquelle c'est l'homme qui prend les armes, malgré la réticence de son frère Orso, c'est lui le seul homme de la famille et donc le seul à pouvoir venger le père. Cependant, il n'est qu'une pâle version de la virilité qui caractérise sa sœur, il est plus lucide et raisonnant, mais trop tendre pour son île natale.

Chez *Carmen*, nous retrouvons un don Juan en jupe et don José semble être une fille vertueuse qui rêve d'un amour pour la vie en pantalon. Carmen-don Juan est toujours en train de défier la masculinité de José : « — Ton épinglette ! s'écria-t-elle en riant. Ah ! monsieur fait de la dentelle, puisqu'il a besoin d'épingles !² ». La première confrontation avec Carmen voit donc don José comme un être faible et passif, à la merci de cette femme. Ensuite, il arrivera à faire sortir sa vigueur masculine et son attachement aux concepts masculins d'honneur et de loyauté, liés à la religion et à la vie militaire ; il démontrera aussi sa force en affrontant la dure vie du contrebandier et en tuant le lieutenant et don Garcia en duel. Toutefois, il sera toujours sous le pouvoir de Carmen qui le fait plonger dans le crime, chose que lui-même souligne plusieurs fois, quand il raconte son histoire à l'archéologue : « Monsieur, on devient coquin sans y penser. Une jolie fille vous fait perdre la tête, on se bat pour elle, un malheur arrive, il faut vivre à la montagne, et de contrebandier on devient voleur avant d'avoir réfléchi³ ». Carmen incarne un attrait capable de déranger tout ordre masculin. Considérée comme femme fatale, elle séduit certainement grâce à son charme féminin indiscutable, mais plus que toutes autres choses, elle domine comme un homme. Carmen, comme l'affirme Pierre Brunel, est un don Juan plus spontané et moins lourd, car elle ne s'intéresse pas à ses conquêtes du passé :

Carmen, elle, saisit les occasions qui passent sans souci du passé ni du lendemain. Elle passe d'un « caprice » à un autre – parler d'« amant » au sens actif du terme serait faire injure à cette maîtresse femme qui se contente d'avoir momentanément un *minchorro* et pas un *rom*, une fantaisie, mais pas

¹ *Ibid.*, p. 846.

² *Carmen*, p. 958.

³ *Ibid.*, p. 976.

de mari – et surtout ne perd pas son temps à en faire une collection : la manie de collectionner est encore un symptôme de rétention (même dans une incontinence apparente) du temps et du désir¹.

Pierre Brunel réécrit la description de la maîtresse de José-Maria en changeant son genre, elle devient ainsi un joli garçon, cela nous paraît très appropriée pour expliquer le jeu de rôle inversé entre Carmen et don José :

« C'était (un joli garçon) sage, modeste, de bonnes manières ; jamais un mot malhonnête, et un dévouement ! en revanche (elle, Carmen) (le) rendait bien malheureu(x). (Elle) était toujours à courir après (tous les garçons), (elle) (le) malmenait, puis quelquefois s'avisait de faire (la jalouse). Une fois (elle) lui donna un coup de couteau. Eh bien ! (il) ne l'en aimait que davantage. »²

Cette virilité féminine semble remettre en cause la virilité masculine. On assiste à un processus de castration psychologique et à l'incapacité de l'homme d'avoir un contact avec son énergie vitale, ce qu'en revanche, la femme réussit très bien. Carmen arrive à annihiler la force vitale de l'homme.

En somme, la virilité et la domination deviennent des attraits que seules ces femmes du Midi, filles d'une primitivité encore vivante, possèdent et qui stimulent la fantaisie de nos auteurs, mais aussi de leurs lecteurs au XIX^e siècle. La femme « virile » a une haute estime de soi ; elle est capable de prendre des décisions même pour les autres. Elle se bat pour rejoindre ce qu'elle désire, peu importe le prix à payer.

3.2 LE BONHEUR COMME SENS DE LA VIE

Selon la théorie des climats, les peuples du Midi ont tendance à vivre de plaisirs, de ce qui peut leur donner un bonheur soudain. Chez eux le bonheur n'est pas lié à l'ambition ou à la gloire, mais à des plaisirs plus naturels. Tout se fonde sur les premières impressions, celles qui sont spontanées en dehors des croyances ou des fanatismes : c'est la seule voie pour vivre dans le bonheur.

Le « climat à souhait » est un élément fondamental pour Stendhal pour mesurer le bonheur que l'on peut atteindre, il semblerait que plus les températures sont élevées, plus on a la possibilité d'être heureux. C'est l'une des raisons qui fait pencher l'intérêt de Stendhal et de

¹ BRUNEL Pierre, « Carmen est-elle un mythe ?, In *Carmen*, RAVOUX RALLO Elisabeth, BOBBE Sophie, dir., Carmen, Paris, Autrement, 1997, p. 45.

² *Ibid.*, p. 46.

Mérimée vers ces populations. En fait, les deux amis « partagent ensemble le même anticléricalisme, et le même appétit des douceurs de la vie, attentifs tous deux aux chances de plaisirs qui passent, aux expériences de la liberté. En épicuriens, ils aiment l'amour, les arts et les voyages. Ils aspirent au bonheur sous des formes assez semblables¹ ».

La quête du bonheur est la grande affaire de Stendhal et de Mérimée, mais ils sont conscients que celui-ci est constamment menacé par le destin. Le bonheur est comme un ravissement violent et instantané, quasiment impossible à discerner comme cette « partie du ciel trop voisine du soleil² ». Cela explique la brutalité de l'instinct, car les idées viennent comme une crampe³. Stendhal remarque que « l'âme n'a que des *états*, et jamais de *qualités* en magasin. Où est la joie d'un homme qui pleure ? Nulle part, ce fut un état⁴ ». Ainsi le bonheur s'échappe et jamais ne peut revenir sauf sous une nouvelle forme, un nouvel état qui ne sera jamais semblable au précédent. Le passé simple « ce fut » souligne l'unicité de l'« état », passé, accompli, qui ne se répétera pas.

La recherche du bonheur doit être constante et Stendhal cultive ce principe depuis le début de sa formation sous l'égide de Destutt de Tracy, d'Helvétius, de Cabanis et de Jean-Jacques Rousseau. Une thèse de Destutt de Tracy atteste que toutes nos idées viennent de nos sensations et que celles-ci naissent des modifications intérieures de notre être, dont aucune n'indique ce qui les cause, en particulier : « les facultés d'une espèce d'êtres animés étant connues, trouver tous les moyens de bonheur dont ces êtres sont susceptibles⁵ ». Stendhal suivant cette idée, affirme, dans la *Vie de Henry Brulard* que le « caractère d'un homme » se définit par « sa manière habituelle d'aller à la chasse au bonheur, en termes plus clairs, mais moins significatifs : l'ensemble de ses habitudes morales⁶ ». Ces habitudes naissent de la sensibilité propre à chaque caractère et elles suivent une ligne de conduite mûrie, voulue et constamment révisable à laquelle se rapportent les actions de l'homme ; quelle que soit la nature des actes, néfastes ou enrichissants. Il faut ajouter que cette chasse au bonheur naît de l'illusion et des travers de l'esprit qui aveuglent la conscience et éloignent du chemin de la raison, car ce n'est qu'en s'écartant de la raison que l'homme a des chances de trouver le bonheur. Les personnages stendhaliens approchent le bonheur sans y accéder, ils le frôlent sans jamais

¹ DARCOS Xavier, « Mérimée et Stendhal », Conférence du 9 octobre 2002, *Association les amis de Stendhal*, p. 3, URL : <https://www.aspm.fr>

² *VHB*, p. 433.

³ « Une idée atroce saisit le comte comme une crampe : le poignarder là devant elle, et me tuer après ? » *CdP*, p. 270.

⁴ *Journ.*, p. 136.

⁵ DESTUTT de Tracy Antoine-Louise-Claude, *Mémoire sur la faculté de penser, De la métaphysique de Kant et d'autres textes*, Paris, Fayard, 1992, p. 39.

⁶ *VHB*, p. 350.

l'atteindre, pourtant c'est ce qui les motive dans leur quête. En effet, ce qui « intéresse [Stendhal] dans un homme, c'est sa façon d'aller à la chasse au bonheur¹ », aussi est-ce le parcours et non la destination qu'il est le plus intéressant à étudier.

Les nouvelles stendhaliennes articulent les principes de sa doctrine : le beylisme, mélange d'énergie, de passion et de chasse au bonheur. Stendhal, dans une lettre du 2 octobre 1812 à Félix Faure, affirme que :

Le bonheur [...] doit te ramener naturellement aux principes du pur beylisme. Je lisais les Confessions de Rousseau il y a huit jours. C'est uniquement faute de deux ou trois principes de beylisme qu'il a eu tant de malheurs. Cette manie de voir des devoirs et des vertus partout a mis de la pédanterie dans son style et du malheur dans sa vie. Il se lie avec un homme pendant trois semaines : crac, les devoirs de l'amitié, etc. Cet homme ne songe plus à lui après deux ans ; il cherche cela une explication noire. Le beylisme lui eût dit : « Deux corps se rapprochent ; il naît de la chaleur et une fermentation, mais tout état de cette nature est passager. C'est une fleur dont il faut jouir avec volupté, etc. »²

Le beylisme est généralement défini comme la poursuite du bonheur par des êtres d'élite, à travers la recherche des passions, notamment l'amour.

Stendhal peint cette recherche du bonheur en faisant le tableau d'une Italie comme lieu de la passion amoureuse, mais aussi exaltée parfois par l'honneur et par la gloire comme dans *Vanina Vanini* avec le carbonarisme ou dans *L'Abbesse de Castro* avec le brigandage. Stendhal qui avait connu ce pays à l'époque des campagnes napoléoniennes a affirmé qu'il y avait éprouvé « un bonheur céleste et complet³ » ; par la suite, il n'est plus parvenu à le retrouver : « ce bonheur parfait après lequel je cours, je ne l'ai point encore rencontré⁴ » écrira-t-il en 1809. L'ivresse que la vie italienne lui avait offerte meurt quand il rentre en France et, malheureusement, même dans ses séjours ultérieurs en Italie, il n'arrivera pas à retrouver le degré de plaisir atteint la première fois. Il s'acharne à ne pas perdre les sensations d'énergie inépuisable jadis éprouvées et les recherche sans cesse. Le seul moyen qu'il trouve pour les revivre, c'est à travers la création littéraire, cependant la reproduction en est toujours infidèle, car il est impossible de traduire en mots les sentiments d'après nature.

¹ BOURGET Paul, *Essais de psychologie contemporaine : études littéraires*, édition établie par André Guyaux, Paris, Gallimard, 1993, p. 298.

² *CG*, II, p. 355.

³ *VHB*, p. 433.

⁴ *CG*, « Lettre à Pauline Périer-Lagrange, Vienne, 14 juillet 1809 », I, p. 836.

Stendhal et Mérimée peignent une recherche du bonheur sur terre qui ne peut seulement être atteinte que dans des pays comme l'Espagne ou l'Italie. Ils sont le terrain fertile où tous les éléments importants pour cette recherche peuvent se déployer librement : l'amour, passion primordiale ; la liberté, opposée aux contraintes sociales ; et l'énergie, donnée par la passion, qu'elle soit amoureuse ou d'une autre nature. Ce bonheur qui se retrouve exactement « dans la vacance de ce qui est conscience, volonté [...], dans ce court-circuit de l'instinct et de l'âme, du désir pur et flagrant [...]. »¹ Toutefois, il s'agit d'« une plante trop délicate qu'il ne faut pas toucher² », parce qu'un rien peut la détruire.

3.2.1 Le bonheur dans la passion

La passion est l'expression intense d'émotions et de sentiments. Selon la philosophie scolastique et classique, la passion est une chose que l'on subit, à quoi on est lié et asservi, et qui domine l'esprit et conduit les actes de l'être qui en est sujet.

Stendhal et Mérimée portent les passions de toute nature au paroxysme, elles n'ont pas de limites jusqu'à la mort. C'est ce qui rend leurs femmes exemplaires, comme les personnages tragiques, car une Juliette devenue grand-mère ne serait plus « la » Juliette shakespearienne, elle devait mourir jeune et tragiquement pour entrer dans l'histoire. En effet, la littérature rend sublime ce que le fait divers ou une histoire racontée nous offrent de plus sordide. Ainsi, les personnages féminins de Stendhal et de Mérimée deviennent les hypostases de l'éternel féminin méditerranéen.

Ce qui distingue ces femmes, c'est la manière dont elles désirent, et comment elles agissent hors du regard des autres, il n'y a pas de corruption par le social qui rend le bonheur (qu'il faut entendre comme accomplissement de la chose qui passionne) et la quête de celui-ci, le bonheur d'autrui. Expliquons mieux ce concept : dans une société comme la société française et notamment la société parisienne, les femmes ne désirent pas pour leur propre satisfaction, mais pour réaliser ou obtenir ce qui est objet de désir pour les autres. Mathilde de la Mole, par exemple, se doit d'aimer Julien non parce qu'elle répond à une passion amoureuse véritable, ou Mme de Piennes qui n'agit pas motivée par une vraie compassion envers Arsène en désirant lui faire du bien. Toutes les deux agissent de la sorte par simple vanité et pour démontrer encore une fois leur supériorité, une en tant que fille noble qui s'ennuie et qui cherche l'extravagance,

¹ CROUZET Michel, *Stendhal ou monsieur moi-même*, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 263.

² *Journ.*, p. 904.

l'autre en tant que femme pieuse aux yeux des autres. Les femmes du Midi, par contre, fondent tout leur être sur la spontanéité, elles n'agissent pas par comparaison aux autres, il n'y a pas de corruption dans leur nature. La passion est toujours une question de cœur et pas de tête¹, elles agissent sans réfléchir.

Dans le regard de ce type de personnage, nous pouvons lire deux passions très puissantes : l'amour et la haine. Deux états affectifs très profonds et strictement liés, car les deux dans leur forme extrême peuvent être malsains. Ces deux passions peuvent emporter jusqu'à des conséquences extrêmes.

Maintenant, demandons-nous pourquoi les femmes que Stendhal et Mérimée choisissent de représenter arrivent-elles à conduire la passion, de quelconque origine soit-elle, à la dernière limite franchissable ? C'est parce qu'elles ressentent trop : trop ressentir ne fait pas comprendre qu'il peut y avoir du mal ; et les femmes comme les enfants et les sauvages ressentent trop et le climat chaud auquel elles appartiennent rend leurs organes plus sensibles. Ces femmes mettent en scène les désirs masculins les plus profonds de manière assez libre pour leur sexe, mais au final cette même liberté, qui choque les esprits tout au long du récit et qui se heurte tout le temps à des obstacles, n'arrive pas à dépasser l'écueil final contre lequel elle se brise. Cependant, la femme répond à un grand défi, elle l'affronte en faisant éprouver au lecteur de la sympathie et de l'indulgence à son égard, en fait, leurs aspirations ne lui sont pas étrangères, « car l'énergie, même dans les mauvaises passions, excite toujours en nous un étonnement et une espèce d'admiration involontaire² ». En effet, Mérimée, comme Stendhal, « fut toujours sincèrement convaincu de la légitimité des passions. Il ne leur demandait que d'être vraies et fortes³ ».

a. L'amour-passion

Au chapitre précédent, nous avons analysé la présentation physique des héroïnes et comment la beauté est un atout incontestable, maintenant nous allons voir que ce n'est pas seulement la beauté qui fait le charme de ces femmes : « Rappelons-nous que la *beauté* est l'expression du caractère, ou, autrement dit, des habitudes morales, et qu'elle est par conséquent exempte de

¹ « Les *mœurs* et les *passions*, ou la *tête* et le *cœur* », *Journ.*, p.123.

² *Vdl*, p. 745.

³ FRANCE Anatole, *La vie littéraire*, Paris, Clamann-Lévy Éditeurs, 2^{ème} série, 1921, p. 49.

toute passion. Or c'est de la *passion* qu'il nous faut ; la beauté ne peut nous fournir que des *probabilités* sur le compte d'une femme [...] ¹ », nous apprend Stendhal.

De toutes les passions qu'une âme peut éprouver, « l'amour est celle qui sied mieux aux femmes », car :

[...] il est du moins vrai qu'elles portent ce sentiment, qui est le plus tendre caractère de l'humanité, à un degré de délicatesse et de vivacité où il y a bien peu d'hommes qui puissent atteindre. Leur âme semble n'avoir été faite que pour sentir, elles semblent n'avoir été formées que pour le doux emploi d'aimer. À cette passion qui leur est si naturelle, on donne pour antagoniste une privation qu'on appelle l'*honneur* ; mais on a dit, et il n'est que trop vrai, que l'honneur semble n'avoir été imaginé que pour être sacrifié ².

Toutefois, chez Stendhal et chez Mérimée la sensibilité de la femme ne naît pas de la délicatesse, mais plutôt de la vivacité des sentiments et des émotions. Ils ne veulent pas des femmes-anges qui rêvent l'amour comme celui des romans qu'elles ont lus.

Stendhal veut la femme « vivante et vibrante » et il imagine l'amour comme allant « d'un être à l'autre sans entraves ni au-dedans, ni au-dehors : il le veut libre, dans toute la plénitude de ses droits, afin qu'il puisse donner toute la jouissance ». Et parmi tous les pays ce genre d'amour il faut le demander à l'Italie, le seul pays où il croît en liberté, car « L'Italie [...] ne connaît ni la vanité, ni la crainte du ridicule. Elle possède l'énergie qui donne du feu aux passions, et un climat enchanteur qui rend l'homme sensible à la beauté dans toutes les formes. L'amour y est donc naturel, profond, délicieux » ³. De plus, comme disait Mme Pasta : « Ce n'est qu'en Italie que l'on aime sans le vouloir [...] : *C'est une tuile qui nous tombe sur la tête* ⁴ ». Les ingrédients de cet amour-passion prêché par Stendhal sont là.

« *Palerme, le 22 juillet 1838* ⁵ », ainsi s'ouvre l'histoire de *La Duchesse de Palliano*. Palerme lieu très significatif, mais qu'il est peu probable que Stendhal ait atteint lors de ses pérégrinations italiennes. Alors pourquoi est-il significatif ? C'est le chef-lieu de la région le plus au sud de l'Italie, c'est le cœur de la Méditerranée. Le vrai Midi, où l'on peut retrouver l'essence pure de la méridionalité qui est redoublée, selon l'avis de Philippe Berthier, par le fait que Stendhal de la sorte « greffe l'Espagne à l'Italie » car « il entend se placer d'un point de

¹ DA, p. 61.

² DESMAHIS Joseph-François-Édouard de Corsembleu de, « Femme (*morale*) », in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné...op. cit.*, t. VI, p. 473.

³ BISI Alceste, *L'Italie et le romantisme français, op. cit.*, pp. 316-317.

⁴ *Journ.*, p. 1066.

⁵ DP, p. 13.

vue sudiste maximal, quasi africain, renforcé par le déplacement de sa propre origine “au nord de Paris”. Il s’agit de faire béer un gouffre impossible à combler entre un exotisme à la fois géographique, historique et moral et les habitudes de l’Europe civilisée, moderne, anglo-française¹ ».

Stendhal l’a bien dit dans le projet de préface de cette chronique, la nature et la force de sentiments changent selon les degrés de latitude et de longitude. La Sicile devient l’endroit parfait pour les passions ardentes de son histoire, puisque : « C’est bien des Siciliens que l’on peut dire que le mot *impossible* n’existe pas pour eux dès qu’ils sont enflammés par l’amour ou la haine, et la haine, en ce beau pays, ne provient jamais d’intérêt d’argent² ». Ces deux sentiments sont bien les protagonistes du récit qui va suivre où ils revêtent les apparences humaines de deux femmes.

En fait, la duchesse reflète bien ce caractère italien que Stendhal avait deviné chez Angela Pietragrua : « Ils sentent de quelle conséquence il est pour eux de lâcher la bride à leurs passions impétueuses. Ce sentiment existe certainement chez Angelina, et c’est ainsi qu’elle me répondait avec un air froid, le jour que je lui dis que je l’aimais [...]. Elle n’était pas froide, mais elle songeait aux conséquences d’un nouvel amour³ ». Sur le même sentiment surgit la réaction de la duchesse à l’aveu de Marcel qui, après une dure réprimande née de la surprise et de l’irritation pour cette confession trop enflammée, s’éloigne « transportée de colère ». Marcel a brisé le code implicite de l’amour.

Après cette confession amoureuse, nous retrouvons de moins en moins de dialogues et les discours deviennent parfois lapidaires, de manière à retrouver l’espace du langage propre aux passions qui est celui du non-dit, le contraire de ce que Marcel a fait par impulsion. En effet, il est difficile de « traduire » la passion amoureuse, c’est pourquoi Stendhal essaie de rompre les codes narratifs en transgressant certaines règles de la narration et du langage. Il a besoin de transposer dans un langage plus commun quelque chose de sublime comme l’amour-passion, donc il se voit obligé de violer certaines conventions, surtout dans les moments les plus intenses. Nous remarquons que quasiment toute la nouvelle est construite avec des propositions de coordination et de subordination, en certain point Stendhal rompt cette structure en utilisant des

¹ BERTHIER Philippe, « Notice », *DP*, p. 1184.

² *DP*, p. 13.

³ *Journ.*, p. 842. D’autres raisonnements de ce genre occupent Stendhal au moment où il écrit les chapitres de son *Journal* consacrés au voyage en Italie de 1821 : « Au reste, l’Italien, plus profond et plus susceptible d’émotions violentes et de démarches fortes, doit apporter plus de raison dans les arrangements qui concernent son bonheur et, par conséquent, une apparence plus posée, plus froide », *Ibid.*, pp. 832-833. « L’Italien, qui sait à quelles passions violentes il va ouvrir la porte, est plein d’attention et par conséquent paraît froid dans des moments où nous, Français, qui sommes sûrs de ne pas devenir fous, nous livrons pleinement à notre émotion, qui ainsi est plus faible et paraît plus forte », *Ivi.*

juxtapositions et des appositions pour marquer le moment. Cela s'accompagne parfois d'une ponctuation faible comme virgules et points-virgules : « Je suis au supplice, je brûle : je ne demande pas du soulagement pour la flamme qui me consume, mais seulement que votre générosité ait pitié d'un serviteur rempli de déférence et d'humilité¹ ». Stendhal se sert d'une rupture syntaxique pour exprimer l'ardeur de la passion de Marcel. Il utilise ce même procédé pour décrire le moment où Diane est submergée par sa colère : « Diane avait un génie étonnant ; la passion la rendait éloquente. Elle donnait au duc une foule de détails ; la vengeance était devenue son seul plaisir² ». L'asyndète dans ces deux citations permet à l'auteur de représenter le trouble sentimental des deux personnages en plongeant le lecteur dans une vision de cet état d'âme.

Un autre moyen dont Stendhal se sert pour exprimer la passion est de casser la narration avec ses interventions et, en particulier, avec ses jugements arbitraires. L'exemple le plus connu dans *La duchesse de Palliano* est le passage qui suit l'aveu de la passion fatale qui emporte Marcel : « La duchesse s'éloigna transportée de colère, et réellement Cappece avait manqué aux lois de la prudence ; il fallait faire deviner et non pas dire³ ». Il ne s'agit pas d'une réflexion sur le comportement de Marcel, mais plutôt d'une référence de l'auteur à son propre code de passion. La réaction de la duchesse est ainsi justifiée par le narrateur.

En fait, la duchesse avait elle-même construit un obstacle à son propre bonheur : il s'agit d'« une sagesse désespérante », que Diane se charge de briser en installant la passion pour ce pauvre Marcel dans le cœur raisonnant de sa maîtresse, qui par prédisposition naturelle ne tarda pas à céder à cette passion. Stendhal démontre encore une fois que la passion naît de tout ce qui est inhabituel. Diane en revanche possède tous les traits du caractère instinctif que Stendhal accompagne de qualifications hyperboliques. Diane est, en fait, une femme « dévorée par des passions ardentes », avec « les cheveux rouges » cliché de la femme luxurieuse et qui « aimait avec fureur⁴ ». Toutes ses actions sont guidées par sa passion *fougueuse* qui lui donnait « un génie étonnant » et « la rendait éloquente », surtout au moment de mettre en œuvre sa vengeance, mais ce seront deux qualités desquelles elle se repentira.

Certaines femmes ont des attentes particulières par rapport à l'amour, qui leur sont données par leur éducation, leur inexpérience et leur naïveté. C'est le cas d'Hélène de Campireali :

¹ *DP*, p. 23.

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Ivi.* Nous soulignons.

Les vers qu'on lui faisait apprendre parlaient d'amour, et d'un amour qui nous semblerait bien ridicule, si nous le rencontrions en 1839 ; je veux dire l'amour passionné qui se nourrit de grands sacrifices, ne peut subsister qu'environné de mystère, et se trouve toujours voisin des plus affreux malheurs. Tel était l'amour que sût inspirer à Hélène, à peine âgée de dix-sept ans, Jules Branciforte¹.

Ainsi, le narrateur nous laisse entrevoir le difficile chemin que l'amour fera parcourir à la jeune Hélène, qui se trouve donc prête et instruite à ce que son amour pour Jules subira. Toutefois, ce n'est pas seulement cette « éducation » qui fait le « génie » d'Hélène, mais comme Helvétius l'a appris à Stendhal c'est bien la passion qui réveille l'esprit de la jeune femme : « Cette fille, si simple jusqu'ici et qui semblait un enfant à la vivacité de ses mouvements, avait changé de caractère depuis qu'elle aimait² ». L'amour change tout et, une fois affirmé, il ne peut plus être nié. Hélène sachant la vie de Jules en danger, sait que le sentiment qu'elle éprouve pour lui est sans retour :

Qu'on juge de l'anxiété avec laquelle elle entendit sonner les heures ; il n'était plus question des reproches qu'elle se faisait souvent sur la rapidité avec laquelle elle s'était attachée à Jules, ce qui pouvait la rendre moins digne d'amour à ses yeux. Cette journée-là avança plus les affaires du jeune homme que six mois de constance et de protestations. À quoi bon mentir ? se disait Hélène. Est-ce que je ne l'aime pas de toute mon âme ?³

Une vraie passion amoureuse rend les femmes italiennes capables de tout, y compris d'affronter la mort :

À 11 heures et demie, elle vit fort bien son père et son frère se placer en embuscade sur le grand balcon de pierre au-dessous de sa fenêtre. Deux minutes après que minuit eut sonné au couvent des Capucins, elle entendit fort bien aussi les pas de son amant, qui s'arrêta sous le grand chêne ; elle remarqua avec joie que son père et son frère semblaient n'avoir rien entendu ; il fallait l'anxiété de l'amour pour distinguer un bruit aussi léger. Maintenant, se dit-elle, ils vont me tuer, mais il faut à tout prix qu'ils ne surprennent pas la lettre de ce soir ; ils persécuteraient à jamais ce pauvre Jules. Elle fit un signe de croix et, se retenant d'une main au balcon de fer de sa fenêtre, elle se pencha au dehors, s'avançant autant que possible dans la rue. Un quart de minute ne s'était pas écoulé lorsque le bouquet, attaché comme de coutume à la longue canne, vint frapper sur son bras⁴.

¹ AC, pp. 57-58.

² AC, p. 62.

³ *Ibid.*, p. 63.

⁴ *Ibid.*, pp. 63-64.

Malheureusement, elle n'arrive pas à éviter le bruit de la canne et les coups de fusils partent aussitôt, mais toujours en voulant sauver Jules : « Hélène, penchée sur son balcon et tremblante pour son amant, entama aussitôt une conversation à très haute voix avec son frère, qu'elle entendait dans la rue ; elle lui demanda s'il avait tué les voleurs¹ ». La ruse échoue, mais Hélène ne sachant que faire, risque le tout pour le tout en s'exposant directement sous les coups de fusil et la colère de son père et de son frère.

Nous nous trouvons en face à une situation romanesque conventionnelle. La scène du balcon, qui se répète plusieurs fois dans *L'abbesse de Castro*, renvoie sans doute à Roméo et Juliette. Stendhal n'échappe pas au *topos* de l'amour contrarié : Hélène et Jules ne peuvent pas s'aimer à la lumière du jour à cause de leur appartenance à deux classes sociales différentes, ce qui est un thème fréquent de la comédie classique. À cela s'ajoutent tous les obstacles que les amants peuvent rencontrer en littérature. Stendhal joue avec ce réseau de clichés : la nuit qui favorise la rencontre et abolit les différences sociales ; « 11 et demie » presque minuit est l'heure traditionnelle des rendez-vous clandestins. De plus, il y a des signes typiques, comme le bouquet et la lettre qui constituent un code entre les deux amants et qui sont leurs seuls moyens de communication parce qu'aucun autre contact n'est possible. Ces mêmes signes sont utilisés par Ernestine et Philippe puis par Suora Scolastica et Gennarino.

Il est vrai que nous sommes en présence des différents clichés de l'amour contrarié, mais Stendhal incorporant la passion et le courage des deux amants, en particulier celui d'Hélène qui est celle qui s'expose le plus à la violence qui lie l'amour et la mort, nous avons une nouvelle interprétation de ces clichés. Le monologue d'Hélène montre une jeune fille décidée à sauver son amant à tout prix et souligne sa détermination malgré la prise de conscience du danger qu'elle est en train de courir

Amour et violence sont complémentaires : l'amour fait violence à l'ordre social, car les deux amants violent les interdits. La violence se perpétue dans toute l'histoire jusqu'à l'attaque au couvent. La structure de la narration met en valeur l'impossibilité de leur amour. La famille et l'ordre social sont des obstacles qu'Hélène surmonte parce que son sentiment est désormais très profond. Jules est « *brigand et fils de brigand*² » et comme l'explique Stendhal :

Il faut savoir qu'au quinzième siècle les jeunes filles, plus voisines du bon sens républicain, estimaient beaucoup plus un homme pour ce qu'il avait fait lui-même que pour les richesses amassées par ses pères ou pour les actions célèbres de ceux-ci. Mais c'étaient surtout les jeunes filles

¹ *Ibid.*, p. 64.

² *Ibid.*, p. 73.

du peuple qui avaient ces pensées. Celles qui appartenaient à la classe riche ou noble avaient peur des brigands, et, comme il est naturel, tenaient en grande estime la noblesse et l'opulence¹.

Hélène est noble, mais son amour ne se confine pas à ces barrières sociales ni à tous les dangers qui s'ensuivent, au contraire : « Souvent les périls furent extrêmes ; mais ils ne firent qu'enflammer ces deux cœurs pour qui toutes les sensations provenant de leur amour étaient du bonheur² ». Hélène, pour démontrer à Jules qu'elle l'aime vraiment et qu'elle n'a pas honte de ses origines, lui propose d'aller passer la nuit dans sa petite maison et après avoir couru un grand risque pour leur vie³, ils se lient pour toujours d'un amour scellé par une promesse devant Dieu et la Vierge, comme un vœu d'un mariage célébré en privé entre les deux amants. Les événements qui suivent (la mort du frère d'Hélène par la main de Jules, l'échec de l'enlèvement, etc.) précipitent leur bonheur amoureux, qui a rejoint son climax dans la petite maison de Jules, dans le néant ; les deux amants seront séparés pour toujours. Après cette acmé dans leur passion amoureuse les obstacles et les malentendus se multiplient. Hélène cède à l'amour/vanité et à l'amour physique, par ennui et désespoir d'avoir perdu Jules. En effet, l'amour d'Hélène, désormais abbesse, pour l'évêque n'est qu'une dégradation de celui pour Jules. Ainsi, leur histoire est destinée à une fin tragique. *Éros* et *Thanatos* se lient. La passion entre Hélène et Jules préannonce dès le début la mort. Le suicide d'Hélène représente bien cette union de *Éros* et *Thanatos* : le coup de poignard est mort mais aussi pénétration.

La naïveté chez Stendhal semble être un terrain fertile pour l'amour et le bonheur. Dans les manuscrits qui nous sont parvenus de *Suora Scolastica*, nous pouvons retrouver l'histoire d'une autre jeune fille que l'amour rend perspicace et courageuse. Rosalinde est une fille dont la vanité ne touche pas l'esprit et c'est pour cette raison que les attentions que le roi lui préserve ne l'intéressent pas. C'est, par contre, le jeune Gennarino qui captive son attention. En effet, « elle comprenait fort bien les yeux que lui faisait don Gennarino dans les moments

¹ *Ibid.*, p. 71.

² *Ibid.*, p. 73.

³ Habillés en moines, ils rencontrent sur leur chemin le père et le frère d'Hélène : « Pour laisser passer les deux amants, les Campireali et leurs domestiques se placèrent à droite et à gauche de ce chemin taillé dans le roc et qui peut avoir huit pieds de large. [...] Fabio de Campireali, qui était un jeune homme fier de son courage et plein de hauteur, remarquant que le moine le plus âgé ne saluait ni son père, ni lui, en passant si près d'eux, s'écria : « Voilà un fripon de moine bien fier ! Dieu sait ce qu'il va faire hors du couvent, lui et son compagnon, à cette heure indue ! Je ne sais ce qui me tient de lever leurs capuchons ; nous verrions leurs mines. » À ces mots, Jules saisit sa dague sous sa robe de moine, et se plaça entre Fabio et Hélène. En ce moment il n'était pas à plus d'un pied de distance de Fabio ; mais le ciel en ordonna autrement, et calma par un miracle la fureur de ces deux jeunes gens, qui bientôt devaient se voir de si près ».

où ils n'étaient pas observés par la princesse de Bissignano¹ », les deux jeunes gens n'ont pas besoin de se parler pour tomber amoureux l'un de l'autre. C'est au travers de regards dérobés que naît leur amour. Rosalinde se retrouve vite confrontée à sa belle-mère, plus âgée de vingt ans, une femme « fort gaie, fort imprudente² » et coquette, son exact opposé, mais surtout sa rivale en amour. Celle-ci croit avoir les attentions de Gennarino, mais son caractère « toujours enjoué³ » donne au jeune homme la possibilité de jouir de la présence de sa belle-fille. Malheureusement, le père de Rosalinde comprend que quelque chose se passe entre les deux jeunes et il enferme aussitôt sa fille dans le couvent de San Petito. Ce détail particulier correspond à l'histoire de Candida di Milano, la sœur que nous retrouvons dans les intrigues finales du couvent de Bajano. Elle aussi est enfermée, car « i di lei parenti avevano con ribrezzo indovinato una forte inclinazione che la stringeva a Giacomo*** pur giovane morigerato, e ben fatto, figliuolo unico di Giovan Battista, Governatore dell'Ospedale dell'Annunziata⁴ ».

La claustration soudaine et forcée lui fait acquérir de la maturité car, « malgré tout l'enfantillage de son âge », l'idée de ne plus revoir Gennarino « commença à l'affliger profondément »⁵. Si le premier jour de son arrivée au couvent tout allait bien pour elle, à partir du deuxième elle commence à ressentir la douleur de la séparation de son amant et « d'enjouée et d'étourdie qu'elle était, en moins de quinze jours elle put compter parmi les filles les moins résignées et les plus tristes du couvent⁶ ». Cependant, à l'occasion inespérée de revoir l'unique objet de ses pensées, elle le regarde fixement sans rien dire et rien faire sauf s'enfuir. Gennarino parvient à lui envoyer une lettre cachée dans une rose où il révèle tous ses sentiments, ses craintes et ses projets, mais elle ne répond pas et les lettres suivantes ne trouvent pas de réponse non plus. Cela sera différent dans le fragment qui se rattache à cette première version de l'histoire, car « Sœur Scolastica hésita beaucoup à répondre à cette lettre, mais finalement l'amour, qui était né seulement dans ce cœur depuis qu'elle était à San Petito, fut le plus fort : elle répondit à la lettre⁷ ». Il semble, donc, que quelque chose freine Rosalinde. Probablement craint-elle la confrontation avec son amoureux auquel elle n'a jamais vraiment adressé la parole auparavant. Elle manque de courage et « la plus grande faveur que dans ce temps accorda à

¹ *SS*, p. 1111

² *Ibid.*, p. 1110.

³ *Ibid.*, p. 1156,

⁴ *Ms Ita*, p.50. « [...] ses parents avaient deviné avec horreur un fort penchant qui la liait à Giacomo*** bien qu'il s'agissait d'un jeune irréprochable et de bel aspect, fils unique de Giovan Battista, Gouverneur de l'Hôpital de l'Annunziata ».

⁵ *SS*, p. 1112.

⁶ *Ivi*.

⁷ *Ibid.*, p. 1167. Nous avons choisi cette phrase que nous retrouvons dans les *Plans, notes et fragments*, parce qu'elle restitue plus l'idée de l'évolution du sentiment, par rapport à ce que Stendhal avait écrit dans le premier manuscrit : « Rosalinde ne répondit point à cette première lettre qui fut suivi de plusieurs autres. », *Ibid.*, p. 1118.

Gennarino fut de lui envoyer une fleur par le vieux Beppo¹ ». Les clichés se répètent, mais encore une fois Stendhal les brise avec ce geste inhabituel de Rosalinde : offrir une fleur à un homme, ce qui représente une confirmation timide de ses sentiments. Ce n'est qu'après de nombreuses sollicitations, qu'elle autorise Gennarino à pénétrer dans le jardin. Ces entretiens avec son amoureux changent son état d'esprit jusqu'à lui donner le courage de défier la prudence et de risquer « de compromettre tous les amours du couvent² ». Elle accepte la demande de Gennarino de monter dans sa cellule, comme les autres religieuses faisaient toujours. Toutefois, un jour l'imprudence de Gennarino fait découvrir ces rendez-vous à l'abbesse et Rosalinde est renfermée dans l'*in pace*. Une prison dans la prison. C'est dans ces terribles moments que le courage de Rosalinde se renforce. Face au tribunal elle avoue sans regret : « Je ne me regarde point comme une religieuse. J'ai connu ce jeune homme dans le monde ; quoique fort pauvre l'un et l'autre, nous avons le projet de nous marier³ », et elle ne cède pas malgré l'insistance du tribunal offensé par l'aveu sacrilège. L'énergie de cette jeune fille se retrouve tant dans son discours que dans son « silence invincible⁴ ». La promesse d'obtenir un pardon absolu n'ébranle pas sa conviction : plutôt passer le reste de ses jours dans l'*in pace* que mettre en danger Gennarino. Le tribunal la trompe avec un subterfuge : la déclaration de la mort de Gennarino. À cette nouvelle elle garde le silence, mais elle s'évanouit aussitôt. En réalité, le jeune homme n'est pas mort et le jour de la confrontation entre les deux amants, sœur Scolastique est « ivre d'amour et de bonheur en revoyant son ami qu'elle n'avait point aperçu depuis près d'un an⁵ », mais, pour le bien de Gennarino, elle est capable de garder son sang-froid et de mentir en prétendant ne pas connaître ce « monsieur⁶ ». Le risque de la mort lui semble infime comparé à une nouvelle séparation avec Gennarino. C'est pourquoi, lorsque Gennarino arrive pour la délivrer de l'*in pace*, après un premier moment d'étourdissement, elle comprend le danger qu'ils sont en train de courir et revient à elle-même en s'exclamant : « Je voudrais bien ne pas te quitter [...]. Je n'ai pas peur, et je me tiendrai trop heureuse de mourir avec toi⁷ ». Voici l'amour courageux qui donne de l'énergie même à l'être le plus faible et le plus innocent.

Toutefois, Stendhal écrira d'autres versions où il changera le comportement de Rosalinde : elle refuse de partir avec Gennarino de peur de commettre un crime contre Dieu,

¹ *Ibid.*, p. 1118.

² *Ibid.*, p. 1119.

³ *Ibid.*, p. 1125.

⁴ *Ivi.*

⁵ *Ibid.*, p. 1128.

⁶ *Ivi.*

⁷ *Ibid.*, p. 1132.

mais en étant forcée à sortir de l'*in pace* par son ami elle s'évanouit et se retrouve chez le duc Vargas del Pardo. Ici elle fait vœu de virginité à la Vierge, et retrouvée par Gennarino elle refuse à nouveau de partir avec lui. Le jeune homme se tue par désespoir et elle retourne « *de plein gré*¹ » dans l'*in pace* où elle meurt après seulement deux mois à cause de la profonde douleur qu'elle éprouve pour la perte de son amour. Ce dénouement met en avant la superstition qui gagne contre l'amour : l'idée de perdre le salut éternel effraye la jeune sœur, mais dans le même temps elle n'arrive pas à survivre après la mort de Gennarino. L'amour est toujours le sentiment le plus fort, mais dans ce cas se lie inévitablement avec la mort : « [...] la mort s'inscrit dans l'imaginaire stendhalien comme le point de fuite des désirs amoureux [...]. La mort, c'est peut-être aussi, et par ailleurs, la jouissance comme nostalgie : à portée de la main mais à jamais perdue, impossible² ».

« L'amour est la seule passion qui se paie d'une monnaie qu'elle se fabrique elle-même³ ». Stendhal, dans *De l'amour*, explique que ce sentiment peut naître soudainement, mais qu'il a cependant un parcours plus ou moins tracé : « Tous les amours qu'on peut voir ici-bas naissent, vivent et meurent, ou s'élèvent à l'immortalité, suivant les mêmes lois⁴ ». Stendhal l'a bien expliqué dans son essai, et l'a appliqué aux histoires d'amour de ses personnages. La nouvelle *Trop de faveur tue*, quoiqu'elle aussi inachevée, nous offre la synthèse de ce parcours amoureux, qui commence par l'arrivée du comte Buondelmonte au couvent de Santa Riparata. Il est le premier personnage laïc qui entre dans un couvent stendhalien sans être un intrus. Il a été envoyé au couvent pour s'occuper des caprices des nobles jeunes sœurs enfermées dans ce couvent, en particulier de ceux de Félize degli Almeri. Il ne mène pas une quête au nom du prince mais ne s'acharne que sur une sœur qui, initialement offensée par les prétentions du comte, prend ensuite plaisir à s'entretenir avec ce comte jusqu'à en tomber amoureuse. En effet, Félize en bonne âme italienne est une « âme à imagination » et dans ce genre de caractère « tout ce qui est prévu et officiel dans la présentation d'un homme, effarouche l'imagination et éloigne la possibilité de la cristallisation. L'amour triomphe, au contraire, dans le romanesque à la première vue⁵ ». Cette rencontre est cruciale pour la suite des événements : elle décide des choix de Félize. Chaque épisode qui suit est placé par l'auteur de manière à révéler un trait du caractère complexe de Félize et progressivement, à faire naître l'amour pour le comte dans le cœur de la noble sœur.

¹ *Ibid.*, p. 1162.

² KRISTEVA Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Gallimard, 1986, p. 442-443.

³ *DA*, p. 306.

⁴ *Ibid.*, pp. 29-30.

⁵ *Ibid.*, pp. 64-65.

Que Félize ne soit pas une religieuse pieuse, nous le comprenons dès le début. Elle est plutôt une femme encline à l'amour. Son cœur n'est pas stable, il change de patron assez souvent, au point que Stendhal parle bien d'« amours », ce qui fait penser que le couvent a dû voir passer par son jardin plusieurs jeunes hommes qui cherchaient à rejoindre la chambre de Félize. Cependant, nous n'avons pas de détails sur ces amours, Stendhal ne les considère pas intéressants car ils ne sont que le fruit du caprice et de la vanité. En revanche, il trouve plus important de nous donner les éléments essentiels de la naissance de l'amour pour un homme qui diffère des autres aux yeux de la sœur Félize :

[...] Il ne porte point à la vérité le costume exagéré qui fait une grande partie du mérite de Rodéric et des autres jeunes gens que j'ai connus, il leur est fort inférieur pour la quantité de velours et de broderies d'or qu'il porte dans ces vêtements mais en un instant s'il le voulait il peut se donner ce genre de mérite tandis que les autres, je pense, auraient bien de la peine à imiter la conversation sage, raisonnable et réellement intéressante du comte Buondelmonte.¹

Il est bien évident qu'elle s'éloigne de la vanité liée à l'apparence pour aller à l'essence de la personnalité de l'homme qui à ces yeux commence à prendre une plus grande valeur². Dès ce moment, tout le reste devient insignifiant et Rodéric, son amant du moment, lui semble ennuyeux et devient très rapidement « un ancien amant dont le règne est passé³ », elle se moque de lui et l'utilise une dernière fois pour accomplir sa vengeance contre Céliane et Fabienne.

Stendhal met en scène le génie d'une femme amoureuse qui suit toutes les étapes du processus de l'amour, comme il l'analyse dans *De l'amour*. Dans un premier temps, Félize se montre altière et réticente envers le comte car il avait osé aller contre sa volonté en la privant de ses femmes de chambre pour une période quasi « éternelle », et elle « voyait sa dignité outragée par l'action de ce vicaire du prince⁴ ». En réaction au comportement du comte la riche sœur prend la décision de « rabattre le caquet de ce petit monsieur » et elle se présente à lui comme la plus « impérieuse des femmes »⁵. Tout au long de ce premier entretien elle « montra

¹ *TFT*, p. 705.

² « Comme la sensibilité l'emporte de bien loin sur la vanité, vous plairez, même en étant ridiculement outré ; on s'aperçoit de l'enflure, mais ce n'est pas une offense. [...] Un inquisiteur qui viendrait à Milan dans ce moment pourrait être très à la mode et fort couru. L'essentiel de l'*esprit* ici, à l'égard des femmes, c'est beaucoup d'*imprévu* et beaucoup de clair-obscur (beaucoup de différences des grands clairs aux grandes ombres) ; et dans les personnes beaucoup d'air militaire ; le moins possible de ce que l'on appelle en France l'air *robin*, ce ton de nos jeunes magistrats, l'air sensé, important, content de soi, réglé, pédant. C'est leur bête d'aversion ; elles appellent cela l'air *andeghé*. » STENDHAL, *Page d'Italie*, éd. Henri Martineau, Paris, Le Divan, 1932, pp.126-127.

³ *Ibid.*, p. 711.

⁴ *Ibid.*, p. 702. Stendhal emploie ces hyperboles pour souligner les exagérations d'un orgueil blessé.

⁵ *Ivi.*

un esprit et surtout une hauteur de caractère », au point qu'elle nous fait penser à Mathilde de La Mole. Contre toute attente, ce comportement amuse le comte. Il la trouve si jolie dans cet état d'esprit qu'il continue à jouer avec elle jusqu'à la pousser à la colère et dans ce jeu, à son avis, elle y « fut superbe »¹. C'est au moment du deuxième entretien que le comte n'est plus un « petit monsieur » aux yeux de Félize, elle commence à l'admirer et elle pense qu'il est « un homme vraiment digne de ce nom² ». Elle éprouve du plaisir à s'entretenir avec lui jusqu'à être sincère en lui avouant que sa vocation est fautive, et donc tout ce qu'elle et ses consœurs font est le seul moyen pour supporter leur pénible vie forcée entre les murs de ce couvent. Elle démontre avoir confiance en cet homme qu'elle vient juste de connaître : « Je voulais trouver l'occasion de dire ces choses en public ou à un homme raisonnable³ ». C'est de cette admiration que naît l'amour. C'est d'abord le narrateur qui nous le fait remarquer : « Félize avait pris de l'amour pour ce comte si grave⁴ » puis elle-même avoue à l'abbesse qu'elle est « éperdument amoureuse du comte, au risque de scandaliser [son] amie Rosalinde [qu'elle] lui ai fait l'aveu de cette passion aussi criminelle qu'elle est involontaire⁵ ». Normalement, c'était elle qui choisissait ses amants pour ses plaisirs criminels, mais cette fois c'est l'amour qui s'empare d'elle, un véritable amour-passion. Rodéric n'a plus de place dans ses passions : « cette petite poupée de Rodéric qui m'amusait quelquefois me semble tout à fait ridicule⁶ », dit-elle. Félize commence à trouver chez le comte des qualités que les autres jeunes nobles ne pourront jamais avoir, une autre étape de la théorie stendhalienne est franchie : l'espérance. Et enfin, ses attentions se cristallisent autour du comte : « [...] il a de la sagesse, il joint à une prudence infinie un esprit admirable, j'ai été frappé plus qu'il ne convenait à une servante de Dieu et de Saint Benoît de ces grandes qualités du comte notre vicaire⁷ ». Comme Stendhal le souligne dans son traité : « ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections⁸ ».

Félize se rend compte qu'en cédant trop vite aux volontés de Buondelmonte, elle l'a éloigné du couvent : « par ma faute je n'ai plus revu cet aimable comte⁹ ». La seule solution est de « faire en sorte que » la vengeance contre Céliane et Fabienne « amène des désordres tels que sa présence soit souvent nécessaire au couvent ». Félize est désormais entièrement

¹ *Ibid.*, p. 703.

² *Ibid.*, p. 705.

³ *Ibid.*, p. 706.

⁴ *Ibid.*, p. 707.

⁵ *Ibid.*, p. 709.

⁶ *Ivi.*

⁷ *Ibid.*, pp. 708-709.

⁸ *DA*, p. 31.

⁹ *TFT*, p. 709.

consumée par le projet de conquérir le cœur de cet homme, elle espère être la femme qui serait « digne de lui » et se le promet : « je serais cette femme ou j’y perdrai la vie¹ ». Ses résolutions ne sont donc pas motivées par le simple désir de punir ses ennemies, mais surtout par le désir de revoir le comte. Ce moment venu, « elle eut besoin de se rappeler ce qu’elle devait à sa dignité de femme », mais « Félize se sentait saisie d’une timidité qu’elle n’avait jamais éprouvée ». En effet, elle commence à douter que le comte puisse se moquer de ses sentiments, car en ayant confessé sa passion à l’abbesse, elle craint que celle-ci ne lui ait tout raconté « [...] lui plaire était nécessaire à son bonheur ; si elle n’y réussissait pas elle serait malheureuse et qu’est-ce que dirait un homme aussi grave de l’étrange confiance que lui ferait l’abbesse. Il pouvait fort bien la trouver indécente et cette idée mettait Félize à la torture »².

L’amour est complet et comme nous le remarquons, il déclenche une passion innocente et coupable à la fois. Coupable d’être née à l’intérieur des murs d’un couvent et dans le cœur d’une promesse du Christ, criminelle meneuse de vengeance. Innocente car l’amour d’où elle naît s’insinue inconsciemment chez la belle Félize. Cet amour-passion, qui assujettit la noble jeune sœur, semble se manifester de manière unilatérale. En fait, Stendhal ne donne pas de grands détails en ce qui concerne les sentiments du comte. Félize, elle-même ne sait pas ce que le comte éprouve et tout d’abord ne s’en soucie guère. Buondelmonte se montre plutôt intéressé à résoudre les problèmes du couvent et ne concède seulement que quelques petites appréciations sur la beauté, la sincérité et le caractère de Félize. Ce n’est que vers la fin que le comte montre qu’il ressent probablement quelque chose pour Félize : « Le comte terminait toutes ses séances au couvent par une longue conversation avec Félize qui faisaient son bonheur³ » et elle l’entretenait le plus longtemps possible en lui donnant peu de détails sur les faits qui s’étaient déroulés au couvent, mais en étant complètement sincère sur ses histoires personnelles :

La franchise si parfaite de cette jeune fille si belle et de tant d’esprit intéressa le comte qui ne fit point de difficulté de répondre à cette franchise par une extrême candeur. « Je ne saurais vous payer, disait-il à Félize, par des histoires intéressantes comme les vôtres, je ne sais si j’oserais vous dire que toutes les personnes de votre sexe que j’ai rencontrées dans le monde m’ont toujours inspiré plus de mépris pour leur caractère que d’admiration pour leur beauté. »⁴

¹ *Ivi.*

² *Ibid.*, p. 720.

³ *Ibid.*, p. 723.

⁴ *Ivi.*

En peu de mots, il lui avoue qu'elle est la première femme qu'il trouve à son goût. Malheureusement, nous n'en saurons pas davantage, les événements se précipitent avec la mort de l'abbesse et Stendhal abandonne son récit. Ainsi, les changements, que l'amour apporte au cœur et au caractère d'une noble fille à laquelle tout est dû à cause de sa naissance, sont très manifestes. Sa fierté cède devant une vraie passion qui bouleverse son cœur, son caractère et sa manière de voir l'amour. Stendhal dévoile ce qu'elle est vraiment : d'une fille capricieuse et superbe éclot un esprit ardent capable d'aimer sincèrement.

Cette analyse démontre, comme l'affirme aussi Xavier Bourdenet, que l'amour-passion est loin d'assurer le bonheur. Au contraire, il produit un malheur absolu. La catastrophe se profile pour les protagonistes¹. Bonheur et danger vont de pair, ils se côtoient constamment. Pour cette raison la puissance de la passion égare les héroïnes.

b. L'amour après l'honneur

« [...] il est impossible de parler des Corses sans attaquer ou sans justifier leur passion proverbiale² » : la vendetta. L'esprit de Colomba est profondément occupé, depuis deux ans, par la vendetta au point qu'il n'y a pas d'espace pour d'autres pensées ou d'autres sentiments. Même le retour de son frère lui cause de la vraie joie non parce qu'il est finalement rentré, mais parce qu'il pourra accomplir son devoir. La haine, à côté de l'amour, est cette passion puissante qui aveugle les âmes comme celles de Colomba, rien d'autre n'importe que de l'apaiser, le seul objectif que les yeux de la jeune corse voient c'est la vengeance, une fois celle-ci obtenue elle pourra songer au reste. La grande passion de Colomba est soutenue par une haine démesurée envers les Barricini et sa volonté de défendre l'honneur de la famille. Quand le préfet essaie de raisonner Orso d'aller parler au Barricini, après lui avoir démontré qu'ils n'ont rien à voir avec le meurtre de son père, ne convainc pas Colomba :

— Monsieur, dit Colomba d'une voix ferme, on vous trompe. Vous ne connaissez pas l'avocat. C'est le plus rusé, le plus fourbe des hommes. Je vous en conjure, ne faites pas faire à Orso une action qui le couvrirait de honte.

— Colomba ! s'écria Orso, la passion te fait déraisonner.

— Orso ! Orso ! par la cassette que je vous ai remise, je vous en supplie, écoutez-moi. Entre vous et les Barricini il y a du sang ; vous n'irez pas chez eux !

¹ Voir BOURDENET Xavier, éd., Prosper Mérimée, *Vanina Vanini et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, 2010, p. 136.

² *Colomba*, p. 774.

— Ma sœur !

— Non, mon frère, vous n'irez point, ou je quitterai cette maison, et vous ne me reverrez plus... Orso, ayez pitié de moi.

Et elle tomba à genoux¹.

L'empoiement de Colomba est sincère, elle ne pourrait pas supporter que son frère puisse faire une action si déshonorante et effacer tous ses espoirs de vendetta.

Colomba ne peut éprouver aucune forme de bonheur tant que la mort de son père ne soit vengée. Se marier n'est pas envisageable :

« — Je ne me marierai, dit Colomba, qu'à un homme qui aura fait trois choses... » Et elle contemplait toujours d'un air sinistre la maison ennemie.

« Jolie comme tu es, Colomba, je m'étonne que tu ne sois pas déjà mariée. Allons, tu me diras qui te fait la cour. D'ailleurs j'entendrai bien les sérénades. Il faut qu'elles soient belles pour plaire à une grande vocératrice comme toi.

— Qui voudrait d'une pauvre orpheline ?... Et puis l'homme qui me fera quitter mes habits de deuil fera prendre le deuil aux femmes de là-bas. »²

Son bonheur sera celui d'élever son neveu à la manière corse, quand son frère lui en donnera un.

Donc, Colomba complètement absorbée par son plan de vendetta, ne s'autorise pas le luxe d'avoir un amour, elle n'y pense même pas, par contre en plus d'orchestrer le meurtre de ses ennemies, elle est aussi capable de pousser Miss Lydia dans les bras de son frère de manière qu'elle soit obligée de se lier pour toujours à lui. Tout au long de l'histoire, nous apercevons que les deux jeunes éprouvent des sentiments l'un pour l'autre, mais ils ne sont capables de les exprimer qu'à travers des lettres qui ne les font pas avancer. En effet, leur histoire d'amour côtoie celle de la *vendetta*.

La lettre est encore une fois le moyen pour les deux amoureux de communiquer. Elle est aussi dans ce cas un symbole de civilisation qui ralentit toute expression naturelle d'un sentiment qui a besoin d'énergie et non pas de passivité. La culture de l'écriture permet à Orso de s'opposer en quelque sorte, mais assez faiblement, à l'appel primitif de la Corse, en écrivant à Miss Lydia sur son état d'âme contrasté et tourmenté. Colomba, par contre, avec ses *vocerati* représente la culture de l'oralité qui est plus directe et efficace. Nous le remarquons au moment

¹ *Ibid.*, pp. 832-833.

² *Ibid.*, p. 813.

où Orso, blessé après l'attaque de ses ennemis, veut à tout prix écrire de sa propre main une lettre à sa bien-aimée sans l'aide de son sauveur qui lui propose d'écrire cette missive sous sa dictée. La réponse, très attendue, arrive par la voix de Colomba qui n'amène pas des mots écrits, mais des mots qui sortiront directement des lèvres de Miss Lydia. Colomba contraint la jeune anglaise à pénétrer dans le maquis, où se cachent les bandits et dans lequel se trouve son frère, et une fois trouvé Orso la force à s'en approcher pour lui dire les mots qu'elle aurait dû lui écrire et lui donner la main. Comme chez toutes les autres femmes que nous avons analysées, pour Colomba l'amour n'est ni pensée, ni réflexion, mais action. Avec son imposante détermination elle parvient toujours à obtenir ce qu'elle croit juste et veut, elle s'affranchit des convenances inutiles :

— Mais, Colomba... ce ne serait pas convenable de ma part.

— Je comprends. Vous autres femmes des villes, vous vous inquiétez toujours de ce qui est convenable ; nous autres femmes de village, nous ne pensons qu'à ce qui est bien.

— Mais il est si tard !... Et votre frère que pensera-t-il de moi ?

— Il pensera qu'il n'est point abandonné par ses amis, et cela lui donnera du courage pour souffrir.

— Et mon père, il sera si inquiet...

— Il vous sait avec moi... Eh bien décidez-vous... Vous regardiez son portrait ce matin, ajouta-t-elle avec un sourire de malice.

— Non... vraiment, Colomba, je n'ose... ces bandits qui sont là...

— Eh bien ! ces bandits ne vous connaissent pas, qu'importe ? Vous désiriez en voir !...

— Mon Dieu !

— Voyez, mademoiselle, prenez un parti. Vous laisser seule ici, je ne le puis pas ; on ne sait pas ce qui pourrait arriver. Allons voir Orso, ou bien retournons ensemble au village... Je verrai mon frère... Dieu sait quand... peut-être jamais...

— Que dites-vous, Colomba ?... Eh bien ! allons ! mais pour une minute seulement, et nous reviendrons aussitôt¹.

Dans ce passage on remarque une forte utilisation des points de suspension qui dans les répliques de Lydia soulignent son hésitation, et dans celles de Colomba servent à donner à son interlocutrice le temps de réfléchir et de prendre une décision qui sera certainement celle qu'elle a prévue. Des aposiopèses qui donnent l'impression que Colomba ne veut pas continuer son discours, mais qui en laisse deviner la conclusion. : « Je verrai mon frère... Dieu sait quand... peut-être jamais... ». Mérimée s'en sert pour exprimer la spontanéité du dialogue entre les deux filles. Quand ils sont accompagnés par des points d'exclamation ou d'interrogation,

¹ *Ibid.*, p. 872.

les points de suspension laissent percer les émotions : « Que dites-vous, Colomba ?... » Lydia est troublée par les suppositions funèbres de Colomba, et ne comprend pas que Colomba se joue d'elle en ciblant sa faiblesse, Orso.

Ensuite, Colomba arrive à arracher cette confession d'amour recelée avec adresse, peut-être en forçant un peu la « main » :

« [...] vous pensez toujours à miss Nevil, vous l'aimez donc bien ?

— Si je l'aime, Colomba !... Mais elle... elle me méprise peut-être à présent ! »

En ce moment, miss Nevil fit un effort pour retirer sa main ; mais il n'était pas facile de faire lâcher prise à Colomba ; et, quoique petite et bien formée, sa main possédait une force dont on a vu quelques preuves.

« Vous mépriser ! s'écria Colomba, après ce que vous avez fait... Au contraire, elle dit du bien de vous... Ah ! Orso, j'aurais bien des choses d'elle à vous conter. »

La main voulait toujours s'échapper, mais Colomba l'attirait toujours plus près d'Orso.

« Mais enfin, dit le blessé, pourquoi ne pas me répondre ?... Une seule ligne, et j'aurais été content. »

À force de tirer la main de miss Nevil, Colomba finit par la mettre dans celle de son frère. Alors, s'écartant tout à coup en éclatant de rire : « Orso, s'écria-t-elle, prenez garde de dire du mal de miss Lydia, car elle entend très bien le corse. »

Miss Lydia retira aussitôt sa main et balbutia quelques mots inintelligibles. Orso croyait rêver.

« Vous ici, miss Nevil ! Mon Dieu ! comment avez-vous osé ? Ah ! que vous me rendez heureux ! »

Et, se soulevant avec peine, il essaya de se rapprocher d'elle. « J'ai accompagné votre sœur, dit miss Lydia... pour qu'on ne pût soupçonner où elle allait... et puis, je voulais aussi... m'assurer... Hélas ! que vous êtes mal ici ! »

Colomba s'était assise derrière Orso. Elle le souleva avec précaution et de manière à lui soutenir la tête sur ses genoux. Elle lui passa les bras autour du cou, et fit signe à miss Lydia de s'approcher.

« Plus près ! plus près ! disait-elle : il ne faut pas qu'un malade élève trop la voix. » Et comme miss Lydia hésitait, elle lui prit la main et la força de s'asseoir tellement près, que sa robe touchait Orso, et que sa main, qu'elle tenait toujours, reposait sur l'épaule du blessé¹.

Miss Nevil se retrouve piégée contre son gré par Colomba, mais non sans un certain sentiment de bonheur :

« [...] — Ah ! Colomba, répondit miss Nevil souriant malgré sa confusion, vous m'avez trahie, moi qui avais tant de confiance en vous ! »

Colomba lui passa un bras autour de la taille, et, l'embrassant sur le front : « Ma petite sœur, dit-elle bien bas, me pardonnez-vous ?

¹ *Ibid.*, p. 874.

— Il le faut bien, ma terrible sœur », répondit Lydia en lui rendant son baiser¹.

Mérimée se sent obligé de rompre ce moment « idyllique », Colomba au service de l'amour, avec l'arrivée des voltigeurs, un dénouement quasi d'opérette qui permet d'introduire cette forme d'ironie typique de Mérimée.

En réalité, Mérimée avait imaginé ce moment de manière différente, c'est Valentine Delessert qui le lui a fait modifier :

J'avais l'intention de peindre dans Colomba l'amour de la famille si puissant dans votre île. Son père vengé, je voulais la montrer occupée d'assurer la fortune de son frère, et je lui faisais organiser une espèce de guet à pens [sic] pour obliger l'héritière anglaise à l'épouser. Peut-être était-ce plus vrai de la sorte. Une dame à qui je montrai cette fin me dit: jusqu'ici j'ai compris votre héroïne, maintenant je ne la comprends plus J'ai beaucoup de respect pour le goût de cette dame et j'ai fait le changement que vous avez vu, laissant dans le vague les desseins de Melle Colomba².

Orso et Lydia se retrouvent inespérément engagés grâce à l'intervention de Colomba qui a bien joué son rôle de cupidon, « terrible » certes, mais non moins efficace. Comme son frère a finalement réussi à lui faire retrouver le bonheur, en retour elle lui rend service afin qu'il trouve également le bonheur.

En fait, Colomba est à la fois capable d'éprouver une haine profonde, mais aussi de démontrer sa grandeur de cœur. Elle stupéfie parce qu'après l'avoir vue sous l'apparence de l'ange de la mort, on arrive à la voir aussi comme ange de l'amour, un cupidon en jupon et *mezzaro*³.

c. L'amour-liberté

Carmen, par rapport à toutes les autres femmes, a une vision « consumériste » de l'amour, elle en jouit et le dépense dans l'instant, ce qui l'oppose nettement à don José qui, par contre, veut une femme pour la vie. Cela se traduit en incapacité à aimer, typique de la femme fatale. En fait, Carmen semble prendre du plaisir à être admirée par les hommes et elle tend à détruire tout lien qui puisse limiter son omnipotence ou qui la cantonnerait dans un rôle passif. Carmen, comme une nouvelle Circé, sait maîtriser les hommes, mais elle n'utilise pas seulement des

¹ *Ibid.*, p. 880.

² *CG*, « Lettre à Étienne Conti, le 12 novembre 1840 », t. II, p. 463.

³ Le *mezzaro* est un voile que portaient les Italiennes de la région de Gênes,

filtres magiques, ce sont ses paroles et ses manières les principaux atouts qui ensorcellent don José et tant d'autres hommes. Elle sait comment les manipuler, comme lorsqu'elle arrive à libérer Garcia, l'un des bandits de sa compagnie : « Carmen a si bien embobeliné le chirurgien du presidio, qu'elle en a obtenu la liberté son rom¹ ». Elle est bien une « coquine de bohémienne² ».

Le charme que Carmen exerce sur don José est comparable à celui de Circé sur Ulysse : elle l'avait enchanté au point de lui faire oublier pendant trois ans sa patrie et ses devoirs de roi et de mari. Ainsi, don José oublie-t-il ses principes, ses valeurs et tous ses crimes deviennent, en quelque sorte, justifiables. Par ailleurs, il faut souligner la différence entre les deux relations, car si Homère souligne la tendresse et le respect entre les deux personnages, il met également en évidence l'aide que Circé apporte au héros d'Ithaque pour qu'il puisse rentrer chez lui. En revanche, la relation, entre José et Carmen, s'avère plus compliquée et plus conflictuelle. L'amour envers don José est comme un défi pour elle, d'autant plus que lors de leur premier rendez-vous il ne semble pas s'intéresser à elle comme les autres soldats : « D'abord elle ne me plût pas, et je repris mon ouvrage ; mais elle, suivant l'usage des femmes et des chats qui ne viennent pas quand on les appelle et qui viennent quand on ne les appelle pas, s'arrêta devant moi et m'adressa la parole³ ». Bizet dans son premier acte le fait bien chanter à Carmen :

L'amour est enfant de Bohême,
il n'a jamais, jamais connu de loi,
si tu ne m'aimes pas, je t'aime,
si je t'aime, prends garde à toi!⁴

Carmen a une perception sélective : les hommes appartiennent à deux groupes, ceux qui l'admirent et ceux qui l'ignorent. Ces derniers sont les meilleures proies car ils activent ses sens de chasseresse et c'est pour cette raison jette son dévolu sur don José :

Quand Carmen entreprend de séduire, elle attaque, elle assaille l'homme qu'elle a choisi. À la plasticité de son corps dans la démarche et dans la danse répond l'ampleur du geste de ses bras : redoutable chasseresse, elle lance, elle jette. Importance et récurrence de ce geste. À José, elle lance la fleur de cassie, en le visant [...]. Chez cette sorcière « jeteuse de sort », la fleur jetée ne semble-

¹ *Carmen*, p. 974.

² *Ibid.*, p. 962.

³ *Ibid.*, p. 957.

⁴ Acte I, scène V.

t-elle pas rejoindre le mythe grec de Perséphone ? c'est Hadès [...] ayant aperçu la jeune fille alors qu'elle cueillait la fleur de narcisse [...] l'a entraînée dans le royaume des morts¹.

Carmen se livre à l'amour de don José, mais selon son goût. Elle aime sentir le pouvoir qu'elle exerce sur les hommes. De par son caractère elle veut avoir tout et sur le champ. Regardons, par exemple la scène du passage des contrebandiers, Carmen dit à don José : « [...] mon pays. Parlons peu, parlons bien [...] Il va venir des gens avec des paquets ; laisse-les faire² ». Il ne s'agit pas d'une requête mais d'un ordre impératif et elle semble sûre que don José l'exécutera. Le refus de ce dernier la met en colère et son discours devient violent, elle le menace en ciblant son point faible, la jalousie : « Fort bien. Si tu es difficile, je sais à qui m'adresser. J'offrirai à ton officier d'aller chez Dorothée. Il a l'air d'un bon enfant, et il fera mettre en sentinelle un gaillard qui ne verra que ce qu'il faudra voir. Adieu, canari. Je rirai bien le jour où la consigne sera de te pendre³ ». Dans les derniers mots de Carmen nous pouvons retrouver l'ironie de toute l'histoire, car c'est bien elle qui provoquera son exécution. Don José se rendra au rendez-vous promis pour avoir désobéi à « la consigne », mais Carmen sera en retard et de très mauvaise humeur, et donc ne cédera pas à l'amour de don José. C'est elle qui doit le vouloir et non l'inverse. Ainsi, après une nouvelle dispute, elle le retrouve dans une église, mais cette fois selon sa volonté : « c'est moi qui te demande si tu veux aller rue du Candilejo ». La construction de cette phrase met en relief le « moi » sujet, de manière emphatique et souligne le fait que c'est elle qui tient les rênes et non pas lui.

Carmen est très volage dans ses sentiments et elle se lasse de José quand il devient trop attaché et jaloux :

« Sais-tu, me dit-elle, que, depuis que tu es mon *rom* pour tout de bon, je t'aime moins que lorsque tu étais mon *minchorrò* ? Je ne veux pas être tourmentée, ni surtout commandée. Ce que je veux, c'est être libre et faire ce qui me plaît. Prends garde de me pousser à bout. Si tu m'ennuies, je trouverai quelque bon garçon qui te fera comme tu as fait au borgne. »⁴

¹ LASCoux Liliane, « “Les registres de l'excès” dans *Carmen*, de Mérimée à Bizet », in *Stendhal et Mérimée et les écrivains romantiques*, dir. Michel Arrous, colloque INHA-Sorbonne Paris, 5 et 6 octobre 2007, HB revue internationale d'études stendhaliennes, n°11-12, 2007-2008, p. 244.

² *Carmen*, p. 969.

³ *Ivi*

⁴ *Ibidem*, p. 982.

Elle aime être libre, son esprit a tellement d'énergie qu'il ne peut être attaché. Dans cet esprit on découvre les plaisirs de moments intenses plutôt qu'un amour qui rend esclave et malheureux.

Carmen a aimé de don José son rôle passif, enfantin, efféminé, facile à dominer, mais elle ne supporte pas de le voir actif et menaçant envers elle. Son obstination, son refus final, l'aveu de ne plus l'aimer, ne représentent pas les caprices de sa personnalité libre et indépendante, mais sont les tentatives extrêmes d'un mécanisme d'auto-défense.

Toutefois, il ne faut pas voir en Carmen une femme incapable d'aimer, bien au contraire, elle démontre plusieurs fois qu'elle tient à lui. Quand la troupe les découvre et décime leur compagnie, don José se sauve, mais il est grièvement blessé :

Mon camarade me porta dans une grotte que nous connaissions, puis il alla chercher Carmen. Elle était à Grenade, et aussitôt elle accourut. Pendant quinze jours, elle ne me quitta pas d'un instant. Elle ne ferma pas l'œil ; elle me soigna avec une adresse et des attentions que jamais femme n'a eues pour l'homme le plus aimé¹.

Après cette expérience, don José fait l'erreur de vouloir arracher Carmen à sa vie de bohémienne, ce qui l'éloigne de lui et détourne l'intérêt de Carmen vers Lucas. En fait, à cause de la différence de culture, don José n'a jamais pu comprendre la nature de Carmen, même s'il a embrassé son style de vie, il reste toujours un *payllo* et elle conserve son esprit *calli*. Don José, tout comme nous lecteurs, interprète de façon erronée le comportement de Carmen, parce qu'il existe une forme d'incompatibilité entre sa culture et celle de la bohémienne. Deux valeurs très enracinées et deux différentes conceptions de l'amour se heurtent et ne pourront jamais être compatibles. Ces deux systèmes rivalisent au moins à partir de la conception amoureuse des Troubadours opposée à la rigide structure socio-économique du contrat matrimonial de la tradition nobiliaire et paysanne². Les Bohémiens ont des valeurs qui se situent hors de cet ordre dominant, c'est pour cette raison que Carmen est cataloguée *femme fatale*, elle représente l'insoumission de la femme qui dérange l'ordre patriarcal.

Pour Carmen l'amour doit être légèreté, elle abhorre les engagements pour la vie, parce que l'amour doit rendre vivant et donner de l'énergie et malheureusement l'amour de don José est devenu sec comme cette fleur de cassie qu'il a gardée.

¹ *Ibid.*, p. 983.

² Voir, LOMBARDO Sergio, « L'amore di Carmen », in *Rivista di Psicologia dell'Arte*, N.S., Roma, 1996, a. XVII, n. 7, p. 45.

3.2.2 Le bonheur dans le crime

Nous empruntons ce titre à la nouvelle de Barbey d'Aurevilly, où une femme implacable fait tout pour aboutir à l'objectif qu'elle s'est fixée, ainsi que nos héroïnes. C'est à travers le crime que l'on goûte vraiment au sel de la vie.

Chez Mérimée, la méridionalité de la femme se révèle par l'opposition entre civilisation et sauvagerie, qui, comme nous l'avons vu, transpose l'opposition entre nord et sud. Stendhal préfère toujours la civilisation, même s'il s'agit d'une civilisation que Montesquieu et Madame de Staël ont qualifiée, tout de même de sauvage. Les femmes sont par la plupart issues de la noblesse ou de la bourgeoisie, mais leur sang bout par des pulsions promptes et c'est cela qui leur donne une énergie aux limites de la tolérance pour les gens polissés.

Les personnages féminins de Stendhal et de Mérimée deviennent des criminels : par vengeance, par amour ou par simple envie de liberté et, surtout, parce qu'ils rompent avec le comportement ordinaire qu'une femme vertueuse devrait maintenir. C'est pourquoi, ces femmes ne trouvent pas de place dans une société obsédée par la norme. Il s'agit de femmes fortes, avec un côté manipulateur très développé, tentatrices et pécheresses, chez elles il y a un strict lien entre une grande beauté troublante et un danger constant. Comme le dit Mérimée : « l'énergie, même dans les mauvaises passions, excite toujours en nous un étonnement et une espèce d'admiration involontaire¹ », c'est pourquoi ces femmes outrageuses deviennent malgré tout des symboles.

Mais alors pourquoi leurs crimes sont-ils tolérés ? Renan disait :

Étrange bizarrerie ! les hommes accordent plus volontiers la renommée au crime, quand il est grandiose, qu'à l'utilité mesquine ; c'est que le crime lui-même, lorsqu'il est accompagné d'un certain prestige, donne une puissante idée de facultés humaines et implique une grandeur de perversion dont les fortes races sont seules capables [...]. Mais ce qui est simplement utile n'ennoblira jamais².

Donc, le crime ennoblit les femmes qui l'accomplissent, car il n'est pas conçu dans un sordide intérêt. Le seul moyen de trouver le bonheur sur terre passe par l'accomplissement d'un crime qui éliminerait tout obstacle à l'atteinte de ce bonheur. Nous l'avons pressenti, chacune de ces femmes a un objectif : se venger d'un père monstrueux, venger un père pour lui faire retrouver

¹ *Vdl*, p. 745.

² RENAN Ernest, *Essai de morale et de critique*, Paris, Michel-Lévy frères, 1859, pp. 367-368.

la paix de l'âme et retrouver l'honneur de la famille, détruire l'objet aimé pour retrouver la paix dans une âme rongée par la jalousie, etc.

Chez l'homme du Midi se venger est la conséquence de son instinct :

Par loi de nature il écarte ou détruit tout obstacle à sa conservation ou à son bien-être. Si un accident lui arrive, si un malheur le frappe, les causes de cet accident, de ce malheur lui seront toujours pénibles, même si ces causes sont d'ordre matériel. Mais quand la catastrophe dont il est victime a pour auteur un être conscient qui, volontairement, a provoqué sa douleur ou mécontentement, qui, ensuite, a tiré de son succès une *satisfaction* outrageante pour lui, l'homme veut à son tour la *satisfaction* adéquate qui ne se peut obtenir que par une souffrance égale ou supérieure chez qui l'a offensé.¹

Les sauvages de Mérimée sont « des meurtriers glorieux », selon les mots d'Antonia Fonyi, et « La formule de “*faire le mal pour le plaisir de le faire*” s'applique effectivement à eux, à ceci près qu'ils n'appellent pas cela “*le mal*”. »²

a. Besoin de liberté

La Béatrix Cenci de Stendhal a besoin d'être libérée et dans son cas la prison est sa propre maison, où le geôlier est un monstre abominable qui la torture et abuse d'elle : son propre père. Elle essaie de faire appel à la justice, mais sans aucun résultat. Le seul moyen est donc de se faire justice elle-même. C'est pour cette raison que la cause de Béatrix de Cenci, parricide, est soutenue par tout le peuple romain :

Fallait-il que la justice humaine vînt augmenter l'infortune d'une créature si aimable, si digne de pitié et déjà si malheureuse ? Après une vie si triste qui avait accumulé sur elle tous les genres de malheurs avant qu'elle eût seize ans, n'avait-elle pas droit enfin à quelques jours moins affreux ? Chacun dans Rome semblait chargé de sa défense. N'eût-elle pas été pardonnée si, la première fois que François Cenci tenta le crime, elle l'eût poignardé ?³

Les questions rhétoriques qui caractérisent ce passage ont une valeur affirmative en dépit de leur tournure négative et cela marque l'esprit du lecteur. Elles servent au narrateur à plaider la

¹ COLONNA DE CESARI ROCCA Pierre-Paul, *La Vendetta dans l'histoire*, Paris, Société Générale d'Éditions, 1908, p. 27.

² FONZI Antonia, « Sauvagerie/Civilisation Principe de plaisir/ Principe de réalité », in *Mérimée, op. cit.*, p. 65

³ *LC*, P. 1145.

cause de Béatrix et à aller au-delà du crime qu'elle a commis. Le plus grand crime est celui qu'elle subit causé par son père, le sien n'est qu'une défense contre cet être exécrable. Elle avait essayé de faire appel au pape pour qu'il l'aide comme il l'avait fait avec sa sœur aînée, mais malheureusement son père avait pris des précautions après le « coup imprévu¹ » de sa première fille. Béatrix aurait-elle dû supporter toute sa vie les violences de son père ? Aurait-elle pu survivre à une prison éternelle, aux maltraitances, aux viols ? D'autant plus que François Cenci, en connaissance de cette nouvelle tentative, « redoubla de mauvais traitements envers ces deux malheureuses femmes² » ?. Béatrix et Lucrece, sa belle-mère, ont été en quelque sorte obligées à prendre la décision d'éliminer pour toujours le sujet de leurs malheurs :

La vie devint absolument insupportable, et ce fut alors que, voyant bien qu'elles n'avaient rien à espérer de la justice du souverain, dont les courtisans étaient gagnés par les riches cadeaux de François, elles eurent l'idée d'en venir au parti extrême qui les a perdues, mais qui pourtant a eu cet avantage de terminer leurs souffrances en ce monde³.

Ce crime se justifie aussi par la pureté de la jeune romaine outragée par un vice ignoble, comme le souligne Stendhal, François Cenci « donnait à entendre à cette pauvre fille une hérésie effroyable, que j'ose à peine rapporter [...]»⁴. Les injustices subies d'abord par le père et ensuite par la justice humaine ont fait de Béatrix une martyre, plutôt qu'une parricide. Même dans le crime elle dégage une énergie positive, en contraposition de la négativité de son père. Stendhal donne vie à son image de femme italienne avec une « âme vraiment romaine ».

Commettre des crimes pour être libres. Stendhal fait de cette manière crier un appel au secours de ces jeunes filles enfermées contre leur volonté dans des couvents, où il imagine « que de beaux yeux ont brillé en vain et perdu leur éclat dans cette pompeuse prison !⁵ ». Il croit que ces filles sont toutes d'une beauté sans égal que la religion masque par l'imposition du voile. Ici le mystère prend une dimension aphrodisiaque dans la quête de la perfection italienne. Stendhal semble rêver de ces femmes enfermées. Les sœurs enfermées dans ces couvents agissent, certes, contre les lois de la religion, lois fondamentales en Italie, mais pour l'auteur le vrai crime est cette clôture forcée. *Trop de faveur tue* et *Suora Scolastica*, les deux dernières

¹ *Ibid.*, p. 1135.

² *Ibid.*, p. 1136.

³ *Ivi.*

⁴ *Ivi.*

⁵ *RNF 1817*, t. III, p. 196-197.

chroniques stendhaliennes dénoncent l'absurdité de la religion et les méfaits qui s'ensuivent. En effet, toutes les sœurs stendhaliennes n'ont pas vraiment entendu l'appel de Dieu, leur vocation n'est que factice. À ce propos, la partie d'*Histoire de la destruction du couvent de Bajano. Chiara, Aneddoti Segreti del secolo XVI* intitulée *Avvertimento* donne à Stendhal des éléments d'importance primaire pour le cadre de ses récits. Il marque les marges de certaines feuilles du manuscrit avec le terme « fait ». Ainsi, relève-t-il les idées qu'il partage avec le chroniqueur italien et qu'il reprend pour construire la base de ses histoires. La première annotation, nous la trouvons à côté du paragraphe : « Non solo i volti delle Religiose erano liberi, ma esse vivevano eziandio in una decente; e gaia indipendenza: la loro scelta, e le loro convenienze erano (secondo il costume di quei tempi) regolate dalla ragione e dalle leggi patrie [...] »¹. Ici est souligné le fait que les sœurs agissent librement suivant plutôt les lois de la raison que celles de la religion.

Une autre note, « fait principal La noblesse », cerne l'un des concepts principaux que Stendhal ne cesse de reprendre dans ses chroniques :

La religione era diventata un pretesto all'oppressione ; il Culto negoziava pubblicamente col libertinaggio, con l'ignoranza, coll'egoismo infine: poichè essendo già rassodata la massima di non doversi impoverire i maschi della famiglia, acciò intero si conservasse il fasto, ed il potere, si videro spietatamente sacrificate le docili, e vezzose giovinette all'orribile interesse dell'ereditaria nobiltà; e per lo più si condannavano alla prigionia dei Chiostrì. Oimè !... l'innocenza costretta a lagrime ed a gemere, si abbandona spesse volte fra le braccia del delitto, se questo le promette di vendicarla, o di garantirla. La vivacità femminile avvampata da tutte le circostanze dell'involontario loro allontanamento dal mondo; scossa dalle rimembranze delle frodi, e delle lusinghe adoperate per sedurle, indi per sequestrarle da più cari affetti della società vera; incrudelita dalle stesse immagini di una felicità divietata [...]².

Tous les principes de la vie monacale, que Stendhal nous montre à travers ses héroïnes, sont synthétisés dans ce paragraphe : l'arrachement à la vie sociale, aux relations que les filles y

¹ *Ms Ita.*, p. 6. « Non seulement les visages des religieuses étaient découverts, mais elles vivaient encore dans une décente et gaie indépendance : leur choix et leurs intérêts étaient réglés (selon la coutume de l'époque) par la raison et les lois de la patrie [...] ».

² *Ibid.*, pp. 8-9. « La religion était devenue un prétexte à l'oppression. Le Culte négociait publiquement avec le libertinage, l'ignorance et l'égoïsme, enfin, puisque le principe de ne pas appauvrir les mâles de la famille s'était déjà affirmé. Afin de préserver le faste et le pouvoir de dociles et charmantes jeunes filles étaient impitoyablement sacrifiées à l'horrible intérêt de la noblesse héritière, et surtout condamnées à l'enfermement dans les Cloîtres. Hélas !... l'innocence, forcée à pleurer et à gémir, s'abandonne souvent dans les bras du délit, si celui-ci lui promet de la venger ou de la protéger. La vivacité féminine enflammée par toutes les circonstances de leur involontaire éloignement du monde ; agitée par le souvenir des fraudes et des flatteries utilisées pour les séduire afin de les séquestrer de leurs plus chères affections de la vraie société. Vivacité devenue cruelle à cause des images d'un bonheur interdit [...] ».

avaient instauré et le bonheur interdit qui mène dans les bras du crime. Une troisième annotation de ce genre est marquée par le marginalia « second fait », comme conséquence du « fait principal » :

[...] allora tutti i conservatorj delle donzelle divennero monasteri di rigida clausura, ne' quali le infelici detenute (cos'indotte) solennemente, e perpetuamente professarono voti di ritiratezza, di castità, e di povertà religiosa; non che di obbedienza inalterabile. Insieme alle altre le suore di S. Arcangelo furono obbligate ad accettare questa riforma, abborrita da principio, sbeffata in seguito, ed infine orrendamente vituperata¹.

La nécessité pour l'Église de retrouver l'ordre, suite aux décisions du Concile de Trente, ne fait qu'augmenter l'aversion de ces pauvres filles envers la vie de clôture. C'est pourquoi, obligées d'accepter cette réforme, qu'elles abhorrent, qui les bernent et enfin les force à vitupérer horriblement. Dans ces deux chroniques, Stendhal ne perd pas l'occasion de rappeler ces trois points cardinaux.

Félice degli Almeri, lors de son deuxième entretien avec le comte Buondelmonte, avoue la vérité avec des mots crus :

Il peut y avoir des couvents remplis de filles réellement pieuses qui aiment la retraite et qui aient songé à accomplir réellement les vœux de pauvreté, d'obéissance, etc., etc., qu'on leur a fait faire à dix-sept ans ; quant à nous nos familles nous ont placées ici pour laisser toutes les richesses de la maison à nos frères. Nous n'avions d'autres vocations que l'impossibilité de nous enfuir et de vivre ailleurs qu'au couvent puisque nos pères ne voulaient plus nous recevoir dans leurs palais. D'ailleurs quand nous avons fait ces vœux si évidemment nuls aux yeux de la raison nous avons toutes été pensionnaires une ou plusieurs années dans le couvent, chacune de nous pensait devoir jouir du même degré de liberté que nous voyions prendre aux religieuses de notre temps².

Félice éclaire donc la condition de presque toutes les sœurs et expose ce qui est la pensée de Stendhal. Rosalinde, dans *Suora Scolastica*, de même, examine sa situation et celle du couvent dans un monologue intérieur favorisé par la solitude de l'*in pace* :

¹ *Ibid.*, p. 11. « À ce temps-là les instituts des jeunes filles devinrent des monastères de clôture rigide dans lesquels les malheureuses détenues, (conduites de cette façon) solennellement et perpétuellement, professèrent vœux de retraite, de chasteté et de pauvreté religieuse, ainsi que d'obéissance inaltérable. Avec les autres sœurs de S. Arcangelo furent obligées d'accepter cette réforme : au principe abhorré, ensuite bernée et enfin horriblement vitupérée ».

² *TFT*, pp. 705-706.

« Et dans le fait, se disait-elle, laquelle de ses religieuses si altières a le droit de se montrer si sévère à mon égard. J'ai reçu la nuit, mais jamais dans ma chambre un jeune homme que j'aime et que j'espère épouser. Le bruit public prétend que beaucoup de ces dames qui se sont liées envers le ciel par des vœux reçoivent des visites la nuit et depuis que je suis dans ce couvent j'ai entrevu bien des choses qui me font penser comme le public. Ces dames disent publiquement que San Petito n'est point un couvent comme l'entend le Saint Concile de Trente, un lieu d'abstinence et d'abnégation, c'est tout simplement une retraite décente dans laquelle on peut faire vivre avec économie des pauvres filles de haute naissance qui ont le malheur d'avoir des frères. On ne leur demande ni abstinence ni abnégation ni malheurs intérieurs qui viendraient aggraver gratuitement le malheur d'être sans fortune. Quant à moi à la vérité je suis arrivée ici avec l'intention d'obéir à mes parents mais bientôt Gennarino m'a aimée, je l'ai aimé et quoique fort pauvres l'un et l'autre nous avons pensé à nous marier [...] »¹.

Elle réfléchit et constate que ses actions sont tout à fait justifiées. Ce monologue marque la prise de conscience du changement que son esprit a subi.

Puis devant le tribunal, en peu de mots, elle confesse naïvement cette vérité, car elle ne croit pas avoir commis un crime : « Il n'y a pas de mal dans mon action, elle est innocente, je ne pourrai jamais dire que cela et je ne dirai que cela² ». Encore, une fois Stendhal utilise la juxtaposition pour exprimer la passion et ici souligne la fermeté de Suora Scolastica, changement significatif par rapport à sa naïveté initiale.

Pour Stendhal, le vrai crime est la clôture forcée, ce qui rend les actions de ces sœurs justifiables, car il s'agit d'une forme de rébellion contre la vie religieuse qui leur a dérobé les plaisirs de la vraie vie. Ce qui ne correspond pas à leur nature, car comme il le dit dans *Rome, Naples et Florence* : « En Italie, où l'emportement de la sensation actuelle et la force de caractère, qui en est la suite, ne sont pas rares, les galères font horreur sous tous les rapports³ ». Le couvent est exactement une forme de galère pour des jeunes filles riches. Un esprit naturel ne peut pas être emprisonné, et la nature de la femme italienne dans l'idéal stendhalien trouve son accomplissement et sa totale expression à travers des sentiments forts, comme l'amour, que la vie monacale cherche par contre à étouffer. C'est pour cette raison que Stendhal place l'amour parmi les protagonistes de ses récits : sentiment impossible à freiner comme la nature énergique des femmes italiennes, mais qui devient criminel dans leur situation.

Si c'est dans la prison de Besançon que Julien Sorel fait ressortir la meilleure partie de son âme dévouée à l'amour pour Louise, et que Fabrizio del Dongo du haut de la Tour Farnèse

¹ *SS*, p. 1122.

² *Ibid.*, p. 1124.

³ *RNF*, p. 145.

trouve finalement le bonheur, car il tombe amoureux de Clélia, c'est dans un couvent que Stendhal fait naître des passions qu'il laisse se développer. Le couvent est la prison féminine. C'est dans les filles qui habitent ce lieu que nous retrouvons des aspects de la connotation féminine stendhalienne qui fonde l'un des principes de son mythe italien. Nous y retrouvons l'absoluité des passions dont les femmes italiennes sont capables malgré les obstacles à franchir, avec des résultats le plus souvent funestes. Dans *L'Abbesse de Castro*, dans *Trop de faveur tue* et dans *Suora Scolastica* le couvent représente le tombeau de la vie sociale des jeunes filles enfermées. Cependant, les intrigues qui s'enchaînent nous font vite comprendre qu'elles ne sont pas prêtes à mourir en agonisant pour une vie qui leur a été retirée.

La vie monacale peut amener des âmes potentiellement brillantes à s'abêtir. En fait, après des années d'enfermement sous l'emprise de la doctrine catholique, les jeunes sœurs sont destinées à devenir de pauvres sottes qui ne connaissent rien du monde et de la vraie vie. Un exemple éclatant, dans *L'Abbesse de Castro*, montre, lors du procès pour répondre de l'accouchement de leur supérieure, des filles interrogées qui n'arrivent pas à donner une réponse sensée :

L'une des religieuses, interrogée en présence de l'instrument des tortures, répond que l'auteur du crime doit être le chat, parce que l'abbesse le tient continuellement dans ses bras et le caresse beaucoup. Une autre religieuse prétend que l'auteur du crime devait être le vent, parce que, les jours où il fait du vent, l'abbesse est heureuse et de bonne humeur ; elle s'expose à l'action du vent sur un belvédère qu'elle a fait construire exprès [...] ¹.

Détails que Stendhal retrouve dans le manuscrit et qu'il garde car ils correspondent parfaitement à ses idées sur les effets négatifs de la religion. Heureusement, les religieuses de Santa Riparata et la sœur Scolastique n'ont pas rejoint cet état, grâce aux passions qui les animent et qui maintiennent leurs esprits éveillés. Cette prison apparemment inexpugnable ne facilite pas leur vie ni celle de leurs amants, mais augmente le désir de ces derniers de vouloir faire sortir de ces murs les nobles filles. L'amour né en dehors des enceintes du couvent ou à leur intérieur ne semble avoir comme unique barrière que ce cachot qui empêche l'assouvissement du désir, qui loin de s'éteindre, se ravive face aux obstacles. Les contraintes de la religion semblent secondaires. Félize, par exemple, se comporte comme une jeune fille qui veut se faire désirer et qui désire un homme, sans réfléchir au fait qu'elle s'est engagée à Dieu par ses vœux. Dans *Suora Scolastica*, Gennarino se préoccupe du respect qu'il doit à Rosalinde en tant que fille

¹ AC, p. 128.

noble et pudique plutôt qu'à la Rosalinde devenue sœur Scolastique. C'est pourquoi, il n'a pas le courage de lui demander la permission de monter dans sa chambre, comme tous les autres amants font, de peur d'offenser sa bien-aimée et non Dieu qu'elle est désormais censée servir.

Le jardin, lieu central du développement des intrigues tant au couvent de Santa Riparata qu'à celui de San Petito, est le seul espace ouvert où il semble y avoir plus de liberté. Toutefois, cette liberté est acquise illicitement, car ce lieu tombe en stricte restriction selon les lois de Saint Benoît pendant les heures de la nuit, moment où, en revanche, il est le plus animé et où se déroulent les événements les plus décisifs.

Ces lieux de clôture et de restriction entrent dans le jeu stendhalien de l'opposition entre l'extérieur et l'intérieur que Mariella di Maio a si bien discerné. Il s'agit d'une « irruption de l'extérieur dans l'intérieur, par exemple, comme communication difficile et “à distance” entre les deux mondes ». La scène de la terrasse où Gennarino tente de parler à Rosalinde du bas de la rue en est une preuve. Cette irruption symbolise aussi le « désir de fuite » : une version de *Suora Scolastica* nous montre la volonté de la jeune sœur de suivre son amant, qui est venu la délivrer, malgré le risque de mourir et la « résignation ou [le] bonheur dans la réclusion enfin, comme triomphe du déguisement en raison de l'hypocrisie du milieu religieux et la perte de l'identité mondaine de la religieuse »¹.

Si dans sa source il retrouve d'autres sœurs complices ou entraînés dans les mêmes faits, Stendhal, dans *Trop de faveur tue*, préfère canaliser l'attention sur quatre personnages principaux pour mieux jouer sur l'effet de contraste entre les deux factions qu'il forme et qu'il rend aveugles à cause de leur soif de vengeance. Les autres personnages issus du manuscrit sont effacés, comme par exemple les deux sœurs, amies de Céliane, appelées pour trouver la meilleure solution afin de se libérer de l'abbesse. Puis, la sœur Lavinia qui s'enfuit pour rejoindre la maison de son amant disparaît également.

En se concentrant seulement sur quatre sœurs, notre auteur a la possibilité de rendre ses personnages plus humains. L'auteur italien, suivant les principes de la morale qui accusent et condamnent les sœurs de leurs actes, les montre cruelles et fières de leurs actes méprisables. Prenons pour exemple les deux religieuses Giulia et Agnèse, qui ont provoquées la mort tragique des amants de leurs ennemies, « gongolavano di allegrezza² » et sont ravies d'avoir réussi leur vengeance au-delà de leurs espérances. En revanche, les personnages de Stendhal ne sont pas foncièrement cruels. Félize se repent de sa vengeance qui a causé une tragédie, elle ne

¹ DI MAIO Mariella, *Stendhal : Intérieurs*, Paris-Fasano, Schena-Didier érudition, 1999, p. 191.

² *Ms Ita 179*, p.17. « Elle jubilaient d'allégresse ».

s'attendait pas à un tel résultat, et voulait simplement faire en sorte que l'abbesse punisse ses ennemies en les trouvant avec leurs amants.

En effet, notre auteur dans son travail de réécriture s'investit beaucoup sur la réinvention de ses personnages. Le rapporteur italien limite la narration aux seuls faits délictueux. De cette façon, les personnages ne sont à juger que pour leurs actes criminels. Leur description permet de les introduire dans le récit pour que le lecteur puisse imaginer leur influence sur les événements qui vont se produire. En revanche, Stendhal donne plus d'épaisseur à ses héroïnes. Le manuscrit lui offre l'exemple de l'énergie qu'il recherche, mais lui, il étudie le personnage pour lui donner une vraie personnalité, plus complète en sentiments et en pensées.

Stendhal donne une importance considérable à la figure de Félize. Il développe le côté altier du caractère de cette sœur qui sera l'artisane d'une vengeance au dénouement tragique. Elle élabore une vengeance contre ses ennemies qui échouera et provoquera la mort de leurs amants, puis entraînera par conséquence celle de l'abbesse. Stendhal canalise son intérêt sur la figure de cette jeune sœur, car elle est le point sur lequel semblent se focaliser les intrigues : tous les malheurs du couvent semblent émaner d'elle. Selon l'histoire, le couvent de Bajano a été fermé à cause de la vie frivole que les sœurs y menaient, mais Stendhal dès les débuts accuse ouvertement la belle Félize : « les amours de la sœur Félize degli Almeri en troublaient la tranquillité¹ ».

Trop de faveur tue a une deuxième protagoniste : la sœur Céliane. Stendhal dépeint ce personnage de la même manière que Félize. Dans un premier temps, Céliane apparaît comme un personnage secondaire et antagoniste de Félize, car celle-ci « était la plus jolie, elle était la plus riche, elle avait évidemment plus d'esprit que les autres » et donc « il n'en fallut pas tant dans un couvent où l'on s'ennuyait, pour allumer une grande haine² ». C'est Fabienne, l'amie intime de Céliane, qui donne voix à cette jalousie en accusant Félize et son amie Agnese auprès de l'abbesse. Cependant, nous comprendrons vite que c'est Céliane la tête et l'esprit du binôme qui s'oppose à Félize. De plus, si, comme nous avons vu, Félize organise un plan de vengeance bien structuré contre ces deux sœurs, c'est Céliane qui se démontre la vraie stratège des deux. Toutes deux ont un esprit mordant mais à des niveaux différents. Félize agit sous l'emprise de l'amour et la mort des deux jeunes hommes n'est qu'une conséquence imprévue de la mise en œuvre de son plan. Céliane, pour sa part, est surtout motivée par son hostilité envers l'abbesse, en ce qu'elle est la cause du trouble de sa liberté dans le couvent et la menace de son futur salut.

¹ *TFT*, p. 698.

² *Ibid.*, p. 708.

Son énergie se consacre donc à se sortir d'une situation dangereuse. En effet, en essayant de persuader la réticente Fabienne, elle avoue qu'elle aussi serait horrifiée de la résolution prise si elle ne se disait que « la vie de l'abbesse c'est la mort de Fabienne et Céliane¹ ». Elle est consciente que leur crime « est un des plus grands que l'on puisse commettre aux yeux de la religion² ». Dans l'histoire originelle, par contre, la sœur Chiara n'éprouve pas de scrupules et ne considère pas ses actes comme un crime. Le récit stendhalien éclipse le moment de la prise de décision de l'empoisonnement qui à sa source met en lumière l'esprit corrompu de Chiara. Elle fait appel à d'autres sœurs, ses alliées, ainsi qu'à Fabienne pour résoudre le « problème abbessse », elle écoute leurs suggestions, mais il s'agit d'issues inefficaces et « macchinando tutt'altra cosa³ » elle veut convaincre ses amies que « il male è arrivato alla cancrena ; ed altro che l'ferro et il fuoco, non potrebbe oggimai liberarcene⁴ ». Ses propos sont clairement machiavéliques. En outre, le chroniqueur italien souligne l'insatisfaction due au peu de soutien de ses consœurs, qui ne sont pas convaincues que le meurtre soit la solution la plus juste. Stendhal minimise la malveillance et l'insensibilité de Chiara et plante en Céliane un esprit astucieux, mais pas vicieux. La réaction à la mort de l'amant nous le fait remarquer, car si « Chiara non era fatta per prendere in quella circostanza un grandissimo interesse della di lui sciagura⁵ », Céliane « une fois certaine de la mort de Pierre-Antoine son amant, elle sembla l'avoir oublié et ne se souvint que du péril qui les environnait, elle et sa chère Fabienne⁶ ». La première version donne l'idée que la nature de la sœur ne pouvait pas la rendre sensible à la mort de son amant, elle est imperturbable, en revanche, Céliane efface de ses pensées la tragique fin de Lorenzo, car il s'avère plus urgent de sauver sa vie et celle de son amie.

b. Répondre à une loi ancestrale

Venger un père se justifie comme un acte d'honneur, mais il implique une grande dépense d'énergie pour Colomba, surtout parce qu'elle doit lutter contre cette civilisation incarnée par le gouvernement français et par deux représentants de la société anglaise, symbole de démocratie et de justice dans les pays occidentaux. De plus, elle se trouve obligée de convaincre

¹ *Ibid.*, p. 719.

² *Ibid.*, p. 718.

³ « Manigancant toute autre chose ».

⁴ *Ms Ita*, 179, p. 20. « Le mal est arrivé à la gangrène, et seulement le fer et le feu, nous pourrait nous en libérer ».

⁵ *Ibid.*, p.15. « Chiara n'était pas faite pour prendre en cette circonstance un grand intérêt de son malheur ».

⁶ *TFT*, p. 714.

un frère qui a désormais intégré les idéaux français et ne veut pas décevoir les attentes de Miss Lydia. Orso semble avoir oublié ses origines, mais Colomba est toujours là pour les lui rappeler.

« *“Prima lex est ulcisci – La première loi du Corse est de se venger”*, dit un vieux distique anonyme attribué à Sénèque probablement à tort [...] » et Petrus Cynœus, selon ce que rapporte Pierre-Paul Colonna de Cesari Rocca, aurait affirmé : « Les Corses aiment les factions et ont soif de victoires ; avides de vengeance, s'ils ne peuvent l'obtenir ouvertement, ils emploient des embûches, la ruse et tous les modes d'artifices pour atteindre leur but¹ ». Une synthèse parfaite qui résume les traits du caractère de notre Colomba. En outre, comme le remarque Pierre Salomon :

Autour de sa passion de la vengeance, ne voyons-nous pas s'organiser d'autres traits de caractère : l'amour de la famille et de la tradition, l'habitude de l'autorité, une intelligence pénétrante, un sens paysan de l'intérêt, l'absence de scrupules des personnalités fortes, une pureté de vierge guerrière ? [...] Tous ces détails sont habilement assemblés plutôt que fondus dans une harmonieuse unité. [...] Il semble que Mérimée ait voulu mettre dans le personnage de Colomba tout ce qu'il savait de l'âme corse².

Orso le sait bien, il sait que sa sœur essaiera par tous les moyens de lui faire accomplir son « devoir » en tant que fils d'un Corse assassiné :

— Si elle ne pensait pas à la vengeance, elle m'aurait tout d'abord parlé de notre père ; elle n'en a rien fait. Elle aurait prononcé le nom de ceux qu'elle regarde... à tort, je le sais, comme ses meurtriers. Eh bien ! non, pas un mot. C'est que, voyez-vous, nous autres Corses, nous sommes une race rusée. Ma sœur comprend qu'elle ne me tient pas complètement en sa puissance, et ne veut pas m'effrayer, lorsque je puis m'échapper encore. Une fois qu'elle m'aura conduit au bord du précipice, lorsque la tête me tournera, elle me poussera dans l'abîme³.

Miss Nevil arrive à lire les intentions de Colomba dans son regard, car quand le frère et la sœur la saluent avant de partir pour Pietranera :

Les yeux de Colomba brillaient d'une joie maligne qu'elle n'y avait point encore remarquée. Cette grande et forte femme, fanatique de ses idées d'honneur barbare, l'orgueil sur le front, les lèvres

¹ COLONNA DE CESARI ROCCA Pierre-Paul, *La Vendetta dans l'histoire*, op. cit., p. 25.

² SALOMON Pierre, « Préface », Prosper Mérimée, *Colomba*, op. cit., p. 11.

³ *Colomba*, pp. 796-797.

courbées par un sourire sardonique, emmenant ce jeune homme armé comme pour une expédition sinistre, lui rappela les craintes d'Orso, et elle crut voir son mauvais génie l'entraînant à sa perte¹.

En fait, tout au long de l'histoire Colomba semble une femme monstrueuse avec un grand pouvoir, mais Mérimée montrera aussi ses faiblesses, en particulier, dans les échecs qui découlent de sa volonté de diriger Orso vers la vengeance. Mérimée semble vouloir déjouer tous les plans qu'elle a mis en place, parce qu'elle n'arrive pas à contrôler son frère. Donc, Colomba n'est qu'une simple femme avec de fortes convictions qui peut échouer en se trompant dans ses calculs. Aveuglée par ses attentes, elle croit réussir tout de suite à persuader son frère. Ainsi, Mérimée se joue-t-il de l'image du « démon omnipotent » que le lecteur s'est fait de Colomba.

Dès qu'ils sont en chemin vers leur village, Colomba ne peut plus attendre, elle bouillonne d'obtenir ce qu'elle souhaite, mais seul son frère peut le lui donner, car sa condition de femme l'empêche de commettre directement cet acte dont elle serait certainement capable : « — Vous êtes homme, Ors' Anton', et vous savez sans doute mieux qu'une femme ce que vous avez à faire² ». Cependant, elle comprend qu'elle a du travail à faire pour conduire son frère à se débarrasser des ennemis. Le seul moyen est de le manipuler. Un vieillard de Pietranera en voyant Colomba de retour de Ajaccio prédit :

— Souvenez-vous de ce que je vais vous dire, voisin, ajouta un vieillard qui était l'oracle du bourg. J'ai observé la figure de la Colomba aujourd'hui, elle a quelque chose dans la tête. Je sens de la poudre en l'air. Avant peu, il y aura de la viande de boucherie à bon marché dans Pietranera³.

De manière progressive, elle met en place son plan machiavélique, elle calcule tout : elle doit réaccoutumer Orso à la mentalité de l'île que ses années dans l'armée lui ont fait oublier. Comme manipulatrice experte, elle sait qu'elle doit sensibiliser Orso et par touches successives elle ébranle ses sentiments, en lui infligeant comme des petits électrochocs : tout d'abord elle

¹ *Ibid.*, p. 801.

² *Ibid.*, p. 803.

³ *Ibid.*, p. 808.

l'amène au *mucchio*¹, à la vue duquel « Orso fondit en larmes² », puis elle lui montre la chemise ensanglantée de leur père :

Orso monta dans sa chambre. Un instant après, Colomba l'y suivit, portant une petite cassette qu'elle posa sur la table. Elle l'ouvrit et en tira une chemise couverte de larges taches de sang. « Voici la chemise de votre père, Orso. » Et elle la jeta sur ses genoux. « Voici le plomb qui l'a frappé. » Et elle posa sur la chemise, deux balles oxydées. « Orso, mon frère ! » cria-t-elle en se précipitant dans ses bras et l'étreignant avec force, « Orso ! tu le vengeras ! » Elle l'embrassa avec une espèce de fureur, baisa les balles et la chemise, et sortit de la chambre, laissant son frère comme pétrifié sur sa chaise. Orso resta quelque temps immobile, n'osant éloigner de lui ces épouvantables reliques. Enfin, faisant un effort, il les remit dans la cassette et courut à l'autre bout de la chambre se jeter sur son lit, la tête tournée vers la muraille, enfoncée dans l'oreiller, comme s'il eût voulu se dérober à la vue d'un spectre. Les dernières paroles de sa sœur retentissaient sans cesse dans ses oreilles, et il lui semblait entendre un oracle fatal, inévitable, qui lui demandait du sang, et du sang innocent³.

Colomba parle peu, ses propos son laconiques mais déterminés : « C'est ici que notre père est mort », « Voici la chemise de votre père », « Voici le plomb [...] ». Ensuite, ses mots prennent un ton violent qui veut frapper et montre le caractère impétueux, autoritaire et obsédé de Colomba : « Orso ! tu le vengeras ! », c'est la première fois que Colomba tutoie son frère. Le tutoiement souligne la perte de contrôle dû aux fortes émotions et l'emploi du futur indique la puissance du désir de Colomba, comme un ordre qui sera et devra être exaucé dans le plus bref délai. Aux mots tranchants correspond une attitude physique vigoureuse et inattendue : « se précipitant dans ses bras », « l'étreignant avec force », « Elle l'embrassa avec une espèce de fureur ». Après ce transport, Colomba quitte Orso sans attendre sa réaction, toute réponse pourrait atténuer l'émotion, mais elle le laisse seul avec sa conscience. Certes, Orso est bouleversé, mais il ne se décide pas encore à faire ce que sa sœur lui demande. Malgré la charge émotionnelle, encore une fois Mérimée empêche la réalisation du désir de Colomba. Orso civilisé ne comprend pas les convictions de Colomba, et elle en parlant de Brandolaccio, essaie de faire comprendre à son frère que tuer par vengeance n'est pas un crime : « Et qu'a-t-il fait

¹« [...] une petite pyramide de branchages, les uns verts, les autres desséchés, amoncelés à la hauteur de trois pieds environ. Du sommet on voyait percer l'extrémité d'une croix de bois peinte en noir. Dans plusieurs cantons de la Corse, surtout dans les montagnes, un usage extrêmement ancien, et qui se rattache peut-être à des superstitions du paganisme, oblige les passants à jeter une pierre ou un rameau d'arbre sur le lieu où un homme a péri de mort violente. Pendant de longues années, aussi longtemps que le souvenir de sa fin tragique demeure dans la mémoire des hommes, cette offrande singulière s'accumule ainsi de jour en jour. On appelle cela l'*amas*, le *mucchio* d'un tel ».

² *Colomba*, p. 815.

³ *Ibid.*, pp. 815-816.

enfin ton bandit ? Pour quel crime s'est-il jeté dans le maquis ? — Brandolaccio n'a point commis de crime, s'écria Colomba. Il a tué Giovan' Opizzo, qui avait assassiné son père pendant que lui était à l'armée¹ ».

La résistance d'Orso amène Colomba à concevoir un autre subterfuge : mutiler le cheval de son frère, acte scabreux qui devrait ne mettre aucun doute sur la culpabilité des Barricini et aussi sur la réussite du projet de Colomba, mais son plan semble échouer à nouveau. Mérimée peint la fidélité exacerbée de la tradition corse qui fait commettre à son héroïne des gestes déraisonnés, mais les fiascos répétés permettent à l'auteur d'ironiser sur les clichés de la sauvagerie corse. En effet, comme le dit Jean Balsamo, « [l]a force du roman réside dans cette conjonction, très cornélienne, d'un tragique de la monstruosité, celui de Colomba, et d'un tragique du choix, celui d'Orso, adoucie par l'ironie d'un narrateur extérieur² ».

Toutefois, les propos de Colomba, après tous ses efforts, arrivent à bouleverser les principes trop civilisés d'Orso. La confrontation avec son ennemi devient inévitable, mais ses sentiments et ses pensées sont partagés : « Orso [est] rappelé à ses origines par la vendetta, pris entre ses obligations d'honneur et de devoir, entre l'amour pour Lydia et l'affection pour sa sœur, entre barbarie et civilisation³ ». Cette indétermination est peut-être aussi justifiée par le fait que Mérimée la situe entre deux personnages féminins complémentaires : « Colomba, c'est Miss Lydia en version corse⁴ ». Lydia ensorcelle Orso de manière douce et cultivée, elle est une « version légère » de la femme fatale enchantresse. Elle offre un talisman égyptien à Orso en lui disant : « Quand vous aurez quelque mauvaise pensée corse, regardez mon talisman et dites-vous qu'il faut sortir de la bataille qui nous livrent les mauvaises passions⁵ ». La « sorcière se trouve remplacée par la femme enchantresse, dotée de gaieté, voire de frivolité⁶ ».

Miss Nevil perçoit le problème de la vengeance au même niveau que Colomba, mais d'un point de vue opposé, elle veut que la partie civilisée d'Orso prédomine. Colomba, de son côté pousse son frère à redevenir « sauvage ». Ainsi, l'esprit d'Orso est tiraillé d'un côté et d'un autre : Et puis, lui qu'il ne voulait pas se faire justice lui-même il arrive à tuer les deux frères d'une manière prodigieuse, avec un seul bras et les meurtres résulteront n'être qu'une légitime défense. En effet, nous avons l'impression que Colomba, par on ne sait pas quelle sorcellerie, a orchestré même cet événement à l'apparence fortuite et dû au hasard, à la bonne chance d'Orso

¹ *Ibid.*, p. 811.

² BALSAMO Jean, « Introduction » à Prosper Mérimée, *Carmen*, Paris, Librairie générale de France, "Livres de poche" 1996, p. 41.

³ *Ivi.*

⁴ CARPENTER Scott, « Supercherie et violence : Mérimée ou le texte piégé », in *Romantisme*, 116, 2002, p. 54.

⁵ *Colomba*, p. 799.

⁶ CARPENTER Scott, « Supercherie et violence : Mérimée ou le texte piégé », *art. cit.*, p. 54..

ou à son habileté militaire. Ce qui semble clair dans le dialogue final entre Colomba et le vieux Barricini :

« [...] Mais pourquoi tous les deux ?... Orlanduccio, tu n'as rien pu lire contre lui... Il fallait m'en laisser un... un seul... Orlanduccio... tu n'as pas lu son nom...

— Il me les fallait tous les deux, lui dit Colomba à voix basse et dans le dialecte corse. Les rameaux sont coupés ; et si la souche n'était pas pourrie, je l'eusse arrachée. Va, ne te plains pas ; tu n'as pas longtemps à souffrir. Moi, j'ai souffert deux ans ! »

Le vieillard poussa un cri, et sa tête tomba sur sa poitrine¹ ».

Le hasard a voulu qu'Orso arrive à tuer les deux frères en même temps, mais Colomba ne serait pas arrêtée au meurtre d'un seul. Selon la tradition corse la *vendetta* n'est pas tout à fait satisfaite tant que la famille ennemie n'est pas complètement anéantie, c'est-à-dire qu'aucun membre ne soit plus vivant. C'est pour cette raison que parfois elle devient un héritage qui se transmet de génération en génération.

Par ailleurs, Carmen est très heureuse quand elle accomplit les affaires d'Égypte, en règle générale il s'agit de contrebande. En effet, c'est un moyen pour elle de s'amuser : elle se déguise, elle parle différentes langues, elle joue les rôles les plus divers. Pour Carmen, ce qu'elle fait n'est pas un crime en tant que tel, mais la seule manière pour vivre qu'elle connaisse en restant toujours libre. Elle n'est pas cruelle comme don José la peint, elle est simplement fidèle à elle-même, à sa nature, à son tempérament. C'est la « bêtise » des conventions qui la font apparaître comme un monstre et une femme fatale. Don José ne le comprend pas, il la suit, devient contrebandier, mais pour vivre avec elle, il faut vraiment épouser la loi Égyptienne :

Ce fut de cette façon engageante que cette diable de fille me montra la nouvelle carrière qu'elle me destinait, la seule, à vrai dire, qui me restât, maintenant que j'avais encouru la peine de mort. Vous le dirai-je, monsieur ? elle me détermina sans beaucoup de peine. Il me semblait que je m'unissais à elle plus intimement par cette vie de hasards et de rébellion².

Mais, plus que de vivre comme eux, il devrait aussi raisonner comme eux, partager leur mentalité. Cependant, il ne parviendra jamais à se défaire de ses convictions ancrées dans la morale occidentale et chrétienne.

¹ *Ibid.*, p. 888.

² *Carmen*, p. 972.

Stendhal et Mérimée partagent avec leurs lecteurs ces mondes où le crime n'est pas vu comme un acte de pure cruauté, mais comme une réponse à un besoin inné, expression naturelle d'une énergie toujours palpitante. Seuls ces peuples habitant les pays les plus chauds et surtout certaines époques sont capables d'utiliser ce moyen pour s'exprimer et faire respecter leur propre personnalité et liberté. Ce qu'ils ne peuvent retrouver dans les pays septentrionaux, France comprise et plus particulièrement Paris, où les lois de la civilisation affectent depuis bien des siècles les mœurs de la société, où tout est conformité et qu'aucune forme d'affirmation d'un caractère hors norme n'est vue d'un bon œil.

3.2.3 Le bonheur manqué

Suivant l'un des principes de Platon, le bonheur est d'avoir ce que l'on désire, car le désir est comme un manque qui représente tout ce que l'on n'a pas et ce que l'on n'est pas. Cependant, si l'on obtient ce que l'on ambitionne, le désir est assouvi et donc l'on n'est pas plus heureux qu'avant. Ainsi, pour Stendhal « tous les hommes désirent quelque chose ; l'absence du désir est l'ennui !¹ » et celui-ci représente l'impossibilité de trouver le bonheur. De plus, pour notre auteur, le désir se liant au bonheur, sa satisfaction serait donc toujours l'échec du vrai bonheur. C'est pour cette raison que Stendhal fait envisager à ses personnages ce qu'ils convoitent comme possible et à leur portée, mais qui reste effectivement, inaccessible. Les contraintes qu'il leur impose deviennent un moyen pour créer et augmenter le désir. Ainsi le seul bonheur possible serait la quête du bonheur inaccessible. Pour bien expliquer cette thématique du bonheur manqué, nous analyserons, en particulier la nouvelle *Vanina Vanini*.

Tout au long de l'histoire, Vanina se démène pour posséder complètement l'être aimé. Elle remue ciel et terre pour obtenir l'attention de l'objet de son désir. La quête de Vanina vise un bonheur égoïste. Elle représente l'un des principes que Stendhal a empruntés à Helvétius, selon lequel l'homme agit en obéissant à son intérêt et pour son plaisir². Toutefois, comme le constate Yvon Houssais, en règle générale, dans les *Chroniques italiennes*, « l'amour est impossible, dès lors qu'il est révélé deux forces s'affrontent : les amants, qui tentent de préserver ce qui les unit, l'ordre social, qui s'efforce d'interdire cette passion³ ».

¹ *Corr.*, « Lettre à Pauline Beyle, 11 Nivôse an XIII (1^{er} janvier 1805), p. 302.

² *DA*, p. 37.

³ Houssais Yvon., *Histoire et fiction dans les « Chroniques italiennes »*, Moncalieri, Centro Interuniversitario di Ricerche sul « Viaggio in Italia », 2000, p. 144.

Vanina s'éprend tout de suite de Pietro, elle est touchée par une sorte de folie amoureuse dès les premiers instants, puisqu'au premier regard « Vanina se jeta à genoux, et s'écria : “Je vous aime, je vous suis dévouée”¹ ». À ce moment-là, Pietro n'est encore à ses yeux qu'une « pauvre femme ». La passion s'empare complètement d'elle, et même quand elle découvre la véritable identité de cette prétendue jeune femme, elle continue à l'aimer avec force. Son orgueil de princesse l'empêche de pardonner cette tromperie au carbonaro, mais l'amour est déjà si enraciné dans son cœur que, dès lors, elle ne fera que des folies. Ce sentiment, défendu avec obstination, est le moyen pour Vanina d'échapper à l'ennui qu'elle éprouve dans sa société, mais il l'emporte dans une sorte de frénésie qui lui fait commettre de graves erreurs. Dans l'amour-passion de Vanina il y a des fêlures par où filtrent l'orgueil et l'amour-propre qui lui donnent l'énergie nécessaire pour défendre ce qu'elle croit être une passion à laquelle il faut tout sacrifier pour atteindre le bonheur absolu. Dans la petite chambre sur la terrasse aux orangers, lieu de l'idylle, Vanina et Pietro vivent tous les sublimes plaisirs que l'amour peut offrir. Toutefois, les deux amants vont se rendre compte que la vie hors de cette chambre est autre chose. Stendhal a illustré la loi qui voudrait que le plus grand bonheur de l'amour se vive dans un espace clos, alors que la vie hors de cet espace n'apporterait qu'instabilité et inconstance. Pietro, hors de cette chambre, a une mission, un but qui exclut tout avenir avec Vanina. Lorsqu'il est complètement guéri et qu'il peut recouvrer sa liberté, il sait qu'il doit quitter la belle princesse. Mais le souvenir des moments passés avec elle le fait quand même douter. Il y a une lutte intérieure et nous percevons ici les premières traces de cette mélancolie rêveuse qui montre une conscience profondément troublée :

Que vais-je faire ? [...] rester caché chez une des plus belles personnes de Rome ? Et les vils tyrans qui m'ont tenu treize mois en prison sans me laisser voir la lumière du jour, croiront m'avoir découragé ! Italie, tu es vraiment malheureuse, si tes enfants t'abandonnent pour si peu !²

Le carbonaro se sent appelé à reprendre sa mission. Par contre, Vanina parvient à le convaincre de rester encore quelques jours à ses côtés et elle en vient même à lui offrir sa main. Pietro réagit en se jetant à ses pieds. À ce geste, le bonheur de Vanina semble être à son comble, mais il est aussitôt anéanti par le refus de Missirilli, car l'Italie est malheureuse et ne peut plus attendre. En refusant l'offre de Vanina, l'esprit du carbonaro sombre dans un désespoir mélancolique et il s'écrie : « Mon malheur [...] c'est que je t'aime plus que la vie, c'est que

¹ *VV*, p. 250.

² *Ibid.*, p. 253.

quitter Rome est pour moi le pire des supplices. Ah ! que l'Italie n'est-elle délivrée des barbares ! [...]»¹. Ainsi, le doute s'installe et de mère, l'Italie devient une chose dont on pourrait se passer :

Qu'est-ce que la *patrie* ? se dit-il. Ce n'est pas un être à qui nous devons de la reconnaissance pour un bienfait, et qui soit malheureux et puisse nous maudire si nous y manquons. La *patrie* et la *liberté*, c'est comme mon manteau, c'est une chose qui m'est utile, que je dois acheter, il est vrai, quand je ne l'ai pas reçue en héritage de mon père ; mais enfin j'aime la patrie et la liberté, parce que ces deux choses me sont utiles. Si je n'ai que faire, si elles sont pour moi comme un manteau au mois d'août, à quoi bon les acheter, et à un prix énorme ? Vanina est si belle ! elle a un génie si singulier ! On cherchera à lui plaire ; elle m'oubliera [...]. Ah ! si je pars, elle m'oublie, et je la perds pour jamais².

Pour Stendhal, « cet état mélancolique ne peut être causé [...] que par une imagination ardente³ ». Vanina, par contre, est plus résolue : « Mon lot désormais est de tout oser [...]. Je me perdrai pour toi, mais n'importe...⁴ ». Elle décide aussitôt de le suivre en Romagne. Si l'objet de son bonheur ne peut rester auprès d'elle, c'est elle qui le suivra.

Une fois en Romagne Pietro, alors que Vanina n'apparaît pas, se met à songer à la différence de rang entre lui et sa maîtresse et retombe dans le regret mélancolique : « Dans un moment d'attendrissement et de regret du bonheur passé, il eut l'idée de retourner à Rome voir ce que faisait Vanina ». Cette défaillance d'un moment risque de lui faire oublier son devoir, mais, enfin, « il résolut de plus songer à la jeune Romaine [...] et de consacrer toutes ses pensées au devoir de *délivrer l'Italie des barbares* »⁵, et sa démonstration de courage et sa totale dévotion à la libération de l'Italie lui vaut d'être nommé chef de la vente. Pourtant, l'arrivée de Vanina trouble encore une fois sa détermination et il accourt auprès d'elle. En revanche, Vanina comprend « que l'amour de la patrie ferait oublier à son amant tout autre amour » ; nous pouvons lire qu'« [e]lle essaya en vain de se raisonner », mais « un noir chagrin s'empara d'elle ». Son orgueil la retient, mais un jour « elle ne fut pas maîtresse de sa douleur »⁶, elle fait des reproches à Missirilli et décide aussitôt de rentrer à Rome. Elle est allée en Romagne pour s'apercevoir que le bonheur de son amour était brisé, alors la mélancolie touche son âme en

¹ *Ibid.*, p. 254.

² *Ibid.*, p. 255.

³ *Journ.*, p. 208.

⁴ *VV*, p. 255.

⁵ *Ibid.*, p. 256.

⁶ *Ibid.*, p. 257.

réveillant sa sensibilité, « l'idée de n'avoir pu obtenir l'amour de l'homme pour qui elle avait fait tant de folies l'attendrit profondément ». Alors qu'elle essaie d'éveiller en lui la passion qu'ils avaient éprouvée à Rome, Pietro « lui dit d'un air distrait des choses fort tendres ; mais ce fut avec un accent bien autrement profond qu'en parlant de ses entreprises politiques ». Une dernière exclamation douloureuse du jeune carbonaro pique l'orgueil de Vanina : « *Ah ! si cette affaire-ci ne réussit pas, si le gouvernement la découvre encore, je quitte la patrie* », et sur ce coup de poignard, décide de se charger de la faillite de l'affaire, parce que « le mot qu'il prononçait jeta une lumière fatale dans son esprit »¹. Une idée folle s'empare d'elle : il faut éliminer l'ennemi, car c'est la seule solution pour retrouver son amant.

Ce passage présente un mélange de remords, d'orgueil, de rêverie et de mélancolie à l'idée de la tendresse amoureuse d'avant et d'un futur éminemment incertain. Pietro ne songe pas à l'amour que Vanina lui offre, obsédé qu'il est par l'avenir de sa patrie. Il espère et doute en même temps car il craint un nouvel échec. Quant à Vanina, surmontant sa déception et la douleur que lui cause l'attitude de Pietro, elle tente dans un nouvel élan de reprendre sa place dans le cœur de son carbonaro. Sa quête du bonheur n'est donc pas terminée. La dernière démarche débute lorsqu'elle décide de profiter de la situation et d'agir à l'insu de Pietro : « Les carbonari ont reçu de moi plusieurs milliers de sequins. On ne peut douter de mon dévouement à la conspiration² ». Sûre de son idée, elle ne réfléchit pas aux conséquences de ses actions ni surtout à la réaction de Missirilli. L'acte qu'elle va commettre est dicté par « la folie » qu'entraîne « cette soif d'un bonheur sublime, cette mélancolie non avouée qui aspire à quelque chose de mieux ». Soshana Felman a brillamment analysé cet aspect :

La « folie » est cette passion hyperbolique qui s'efforce d'aller jusqu'au bout d'elle-même, cette passion qui, poussée à son paroxysme, menace d'éclater à chaque minute [...] [dans] la syntaxe stendhalienne [...] la « folie » apparaît comme un complément d'intensité, qui détermine et modifie l'énoncé initial de la passion. [...] Ainsi, à l'idée de passion la « folie » ajoute nettement l'idée de déséquilibre³.

Ce déclic dans l'esprit de Vanina bouleverse définitivement l'équilibre déjà instable du couple. La rupture définitive s'annonce, car dans sa « déraison » Vanina, selon Felman, est « incapable de victoire, elle est éminemment douée pour la souffrance. Tout un fond de misère est ainsi

¹ *Ibid.*, pp. 257-258.

² *Ibid.*, p. 258.

³ FELMAN Soshana, *La Folie dans l'œuvre romanesque de Stendhal*, Paris, J. Corti, 1971, p. 59.

inhérent à la folie. Le malheur est inséparable de la chasse au bonheur¹ ». Vanina est imprévisible, ses réactions, ses décisions sont prises de manière impulsive et en réponse aux coups qu'elle reçoit de Pietro. Le lecteur ne s'attend pas à ce qu'elle puisse comploter contre les camarades de son amant. Pour rendre l'instantanéité des décisions dictées par l'impulsion, le narrateur n'intervient pas et laisse la pensée de Vanina se déverser dans ce monologue intérieur lapidaire. On ne s'attend pas non plus à sa décision d'épouser Livio, ce qui ne signifie pas que Vanina accepte la volonté de son père, mais plutôt d'un autre coup de tête pour essayer de sauver sa relation avec Pietro. C'est pourquoi, elle nous révèle aussitôt cette ruse : « [elle] annonça [à Livio] que jamais il ne sera son époux ; il avait, suivant elle, la tête trop légère² ». En vraie italienne, elle doit satisfaire ses besoins émotionnels et l'incertitude des sentiments de Pietro génère chez elle une tension psychique puis pathologique. La peur d'être rejetée la met sur la défensive. Son déguisement en valet est une manière de se protéger d'un possible refus du ministre. Ainsi, ce sera le valet qui recevra la mauvaise nouvelle. C'est pourquoi, lorsqu'elle obtient une réponse positive elle redevient « la princesse Vanina ».

Vanina ne permet pas que quelqu'un d'autre qu'elle-même soit maître de son destin. C'est pour cette raison qu'à chaque adieu de Missirilli elle lui impose d'autres solutions, jusqu'à ce que finalement elle perde tout contrôle sur la situation et sur Pietro. Quand il lui dit : « promettez-moi de ne jamais m'écrire, de ne jamais chercher à me voir ; laissez-moi tout à la patrie, je suis mort pour vous : adieu³ ». Encore une fois l'orgueil fait perdre la raison à la jeune princesse qui ne peut plus garder le secret sur la folle action qu'elle a commise pour leur amour, et qu'elle avoue les avoir trahis. À l'indifférence et à l'impassibilité montrées jusqu'alors par Pietro succède un ultime accès d'énergie : il essaie d'assommer Vanina avec ses chaînes. Elle est sauvée par le geôlier, mais reste anéantie par ce dernier geste et les derniers mots de Pietro : « Tiens, monstre, je ne veux rien te devoir⁴ ». Elle ne s'attendait pas à cette fin atroce.

Toutefois, nous pouvons nous interroger : si Pietro Missirilli avait renoncé à la cause pour vivre son idylle, le bonheur aurait-il duré ? N'étant plus « ce jeune carbonaro » qui « a fait quelque chose de plus que de se donner la peine de naître »⁵, Vanina aurait-elle continué à l'aimer passionnément ? Stendhal est convaincu du contraire, car l'amour-passion ne survit pas au temps qui passe. Il sait, pour l'avoir appris à la lecture de *La nouvelle Héloïse*, que « l'amour

¹ *Ibid.*, 87.

² *Ibid.*, p. 261.

³ *Ivi.*

⁴ *Ibid.*, pp. 269-269.

⁵ *Ibid.*, p. 248.

n'a jamais vu de passion soutenir cette épreuve » et que le temps « eût joint au dégoût d'une longue possession le progrès de l'âge et le déclin de la beauté »¹. Comme l'affirme Bardèche, chez Stendhal : « le bonheur vrai est ailleurs que dans ces parcours réussis² ». C'est pourquoi, l'entreprise de Vanina est vouée à l'échec. Les moments de bonheur vécus avec son amant occupent son esprit et ce sont ses sensations plutôt que la raison qui lui dictent sa conduite, car, comme Stendhal le soutient, « les femmes préfèrent les émotions à la raison³ ». Ainsi, Vanina ne voit-elle que l'avant de la médaille, brillant mais faux ; elle ne voit pas au revers les conséquences négatives de ses actions. Elle ne comprend pas le mal qu'elle engendre, sa disposition à aimer de manière inconditionnelle lui semble justifier toutes ses démarches pour accéder encore au bonheur. Par contre, Pietro, dès lors qu'il se rend à la justice, renonce à tout bonheur et tombe dans le gouffre de la culpabilité. Il comprend que les moments de bonheur passés avec Vanina, après sa fuite de prison, n'étaient qu'éphémères. En Romagne, il retrouve le bonheur de servir l'Italie, mais en retombant dans le « piège Vanina », il perd le contrôle de la situation et, finalement, croit mériter la punition qu'il s'impose. Une fois en prison, il ne revient plus sur sa décision comme auparavant. Il rêve encore d'un avenir brillant pour l'Italie, mais sans lui. Comme ses camarades se sont échappés à Forlì, il essaiera lui aussi de s'évader pour servir encore une fois la cause, mais il ne croit plus avoir un rôle important à jouer dans la lutte contre les tyrans étrangers. Vanina qui ignore ces changements dans l'esprit de son amant poursuit sa quête. Elle se rend à la prison où son amant est enfermé et, après une journée à attendre dans la chapelle, se laisse aller à « des noires pensées⁴ », mais persiste à justifier ses fautes, car « si elle avait péché, c'était par excès d'amour⁵ ». Ces « noires pensées » se mêlent à l'étonnement de voir son amant « glacé⁶ ».

Dans la plupart des œuvres de Stendhal, la mort est l'aboutissement de la chasse au bonheur. Dans *Vanina Vanini*, ce n'est pas la mort en tant que telle qui met fin au bonheur et à la possibilité de le rechercher. Si dans les autres nouvelles, l'excès d'énergie mène au suicide ou au meurtre, à cause de l'impossibilité d'un amour ou pour le préserver, dans *Vanina Vanini* cet excès transforme la femme en un traître capable de détruire ce à quoi son amant tient le plus au monde : la réussite de l'action entreprise pour le bonheur de l'Italie. L'aveu de la trahison déclenche chez le jeune carbonaro un geste qui aurait pu le transformer en assassin. Le poids

¹ ROUSSEAU Jean-Jacques, *La nouvelle Héloïse*, Paris, GF Flammarion, 1967, p. 235.

² BARDECHE Maurice, *Stendhal romancier*, Paris, La Table ronde, 1983, p. 362.

³ *DA*, p. 41.

⁴ *VV*, p. 267.

⁵ *Ibid.*, p. 266.

⁶ *Ibid.*, p. 267.

des chaînes qu'il porte est celui de sa culpabilité pour avoir aimé une femme égoïste, incapable de comprendre l'homme et ses ambitions. Hans Boll-Johansen l'a parfaitement perçu : « l'amour-passion stendhalien fait intervenir le *moi* et le *nous*. L'amour oscille, entre le bonheur investi dans le moi et la félicité qui implique autrui. L'amour-passion est tantôt un amour narcissique tantôt, aux rares moments privilégiés, un amour partagé et réciproque ; la communion des âmes est plutôt l'exception que la règle¹ ». On peut appliquer cette analyse au comportement de Vanina persuadée que Pietro partage sa vision. En fait, « Vanina ne doutait pas que le plus grand bonheur de Pietro ne fût de lui rester à jamais attaché ; il semblait trop heureux [...] »². Pourtant, et à plusieurs reprises, Pietro lui démontre le contraire, mais l'idée fautive est installée dans l'esprit de Vanina. En effet, « en multipliant les obstacles, intérieurs et extérieurs, Stendhal assure la permanence de sentiments contradictoires. Malgré la disponibilité des jeunes gens, l'auteur pose un conflit insoluble qui ne saurait déboucher sur un bonheur durable³ ».

L'amour pour le carbonaro aurait pu permettre à Vanina d'échapper à la médiocrité de la société qu'elle fréquente, médiocrité représentée par Livio Savelli qui « [...] était le jeune homme le plus brillant de Rome, et de plus lui aussi était prince ; mais, si on lui eût donné à lire un roman, il eût jeté le volume au bout de vingt pages, disant qu'il lui donnait mal à la tête. C'était un désavantage aux yeux de Vanina⁴ » qui admire le carbonaro sans le connaître, car « au moins celui-là a fait quelque chose de plus que de se donner la peine de naître ». Dans sa lutte pour la liberté, c'est-à-dire la poursuite du bonheur pour la patrie, Pietro Missirilli fait preuve de courage et de hardiesse, bref d'une énergie qui lui vaut l'admiration de ses camarades et de Vanina ; mais cet engagement ne peut que tourner à l'échec. Stendhal, malgré son culte de l'énergie, n'a pas manqué de remarquer la fragile consistance d'un héroïsme dont il a été témoin quand il fréquentait le milieu milanais. Dans les *Souvenirs d'égotisme*, il déclare qu'« il n'a jamais connu rien de plus poétique et absurde que le libéral italien ou carbonaro qui, de 1821 à 1830, remplissait les salons libéraux de Paris⁵ ». Pietro serait-il donc un de ces carbonari de salon que Stendhal supportait mal ? Cependant, ce jeune carbonaro a des qualités qui le font paraître aux yeux de Vanina « un grand homme comme [les] anciens Romains⁶ ».

¹ BOLL JOHANSEN Hans, *Stendhal et le roman : essai sur la structure du roman stendhalien*, Genève, Librairie Droz, 1979, p. 101-102.

² *VV*, p. 253.

³ BOLL JOHANSEN Hans, *Stendhal et le roman...*, *op. cit.*, p. 57.

⁴ *VV*, p. 248.

⁵ *SE*, p. 112.

⁶ *VV*, p. 255.

Vanina Vanini démontre que « plus le bonheur est préparé soigneusement moins il est complet¹ ». Les ruses de Vanina ne font que l'éloigner de son objectif et l'enthousiasme de Pietro ne suffit pas pour la grande cause de la libération de l'Italie. Le bonheur est effacé, tout comme les deux personnages à la fin de la nouvelle : le journal, en une conclusion abrupte annonce le mariage de Vanina, un mariage qui signe l'annulation de son caractère, véritable suicide symbolique du personnage, car don Livio représente tout ce qu'elle a toujours méprisé. Du sort de Pietro, Stendhal ne dit rien, mais le lecteur imagine qu'il accepte sa condamnation à mort en punition de ses fautes.

Sans doute, peut-on dire que dans le cas de Vanina plus grande est la dépense d'énergie, plus grande devient la possibilité de l'échec. Elle cherche à atteindre l'objet de son désir, mais malgré l'énergie employée, est incapable d'y parvenir. La promesse du bonheur n'est que fallacieuse, car elle refuse une satisfaction partielle.

À travers cette analyse de l'histoire de Vanina Vanini, nous pouvons déduire que le destin de ces femmes est double : sur le plan de la réalité un échec assuré, qui emporte dans le désastre, duquel elles sont responsables ; sur le plan idéal, par contre, ces personnages s'assurent une étude attentive de leurs mésaventures, un effort particulier de compréhension de leur malheur, des conditionnements auxquels sont soumis. En un monde féroce et stupidement injuste et sans scrupules, les femmes sont les victimes prédestinées et sans remède et c'est pour cette raison que l'on se sent solidaires de leur destinée.

3.3 LE DESTIN TRAGIQUE

Nous avons vu que depuis toujours la croyance commune est que la femme est la tentation suprême, l'élément qui cause la perte de l'homme, et, à la suite de notre analyse, nous pouvons affirmer que la femme du Midi semble être celle qui mène au gouffre le plus profond. Capable d'exploits extraordinaires, elle n'est malgré tout pas maîtresse des événements qui contrôlent sa vie, à l'exception peut-être de Colomba.

Toutes ces femmes semblent ne pas pouvoir sortir de la gangue de fautes qu'elles-mêmes ont construit, parfois inconsciemment et aveuglément, d'autres fois en toute conscience. Ces femmes sont victimes de leurs passions, différentes et à différents niveaux : certaines tombent dans le piège de l'amour et à partir de ce moment rien ne peut les libérer ; au contraire, d'autres sont celles qui tissent le piège. Dans les deux cas, la seule solution est extrême : la

¹ SCOTT Maria C., *Stendhal, la liberté et les héroïnes mal aimées... op. cit.*, p. 71.

mort. En effet, il y a une tension tragique et paradoxale qui se produit entre la tendance des héroïnes à ne pas se laisser encager et à rechercher ce plaisir qu'elles méritent, et leur environnement qui cherche à bloquer le flux de leur énergie.

Tragédie, volonté de liberté et désir de bonheur sont les éléments de la condition humaine, paradoxalement antithétiques et pourtant fortement liés. Un dialogue entre contraires. Le tragique, tout comme la recherche du bonheur, représente l'essence intime de l'être humain. Le bonheur pour ces femmes qui s'accomplit dans un état de liberté, nous l'avons constaté, n'est pas une pure pensée, mais une expérience de sens, une *conditio sine qua non* de l'existence même de ces âmes méditerranéennes, occupation et préoccupation de leur être. Mais cette *conditio* est exaspérée jusqu'au point le plus extrême, l'absolu qui se révèle impossible à atteindre. C'est pourquoi, leur situation aboutit au tragique : « Au centre de cette surabondance de vie, de joie et de douleur trône la Tragédie. Dans un ravissement sublime, écoutant un chant lointain et mélancolique [...] »¹. En effet, la conscience humaine, comme les tragédies grecques l'enseignent, se concrétise face à la situation ultime : la mort².

Le Romantisme reprend, pour la création de ses héros, certaines caractéristiques du héros tragique grec, qui incarne la liberté, toujours limité par la volonté du destin et des dieux, par la responsabilité, par la culpabilité et par la punition. Être moderne et complexe, le héros a conscience de son corps et de sa psyché, et haute est la prise de conscience du drame qui le traverse jusqu'au point de se donner la mort ou de la donner. Nos héroïnes sont aussi appelées à faire face au drame tangible qu'elles vivent, obligées à des choix difficiles et non conformes avec la convention sociale, au contraire, souvent en contraposition nette contre celle-ci, comme nous l'avons vu.

Or, nous avons étudié les héroïnes de Stendhal et de Mérimée en nous concentrant sur leurs caractères et leurs tempéraments façonnés par le climat chaud des pays où elles résident, par l'énergie qu'ils dégagent et par la manière qu'il en résulte d'agir, mais ces femmes semblent aussi être poursuivies et liées à un destin irrévocable.

En tant que descendantes de cette civilisation ancienne, nos héroïnes s'inscrivent, comme nous l'avons présenté dans les premiers chapitres, dans le mythe et, par conséquent, elles doivent faire face à un destin fatal. La découverte d'une capacité inattendue à faire du mal et la rébellion envers l'ordre constitué sont le cœur du tragique. La vie de ces femmes est le lieu où se heurtent la volonté, la liberté et la nécessité inévitable de la mort et où de même se retrouve la lutte suprême de la vie entre liberté et nécessité, entre désir de bonheur et destinée.

¹ NIETZSCHE Frederich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977, p.133.

² GARGANO Monica, *Il gioco e il tragico*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991, p. 27.

Le destin joue avec elles à différents niveaux, parfois il en fait ses instruments, d'autres fois ses victimes et d'autres fois encore les deux. Le nœud essentiel des œuvres de notre corpus est donné par les tentatives des héroïnes de s'opposer aux résistances qui entravent la révélation de leur esprit.

3.3.1 Héroïnes instruments du destin

En tant qu'instruments du destin, elles sont la cause de la perte et de la mort des hommes qu'elles côtoient. Parfois, les décisions ultimes, que ces femmes prennent, sont comme des arrêts de mort.

Sénécé, image de l'inconstance sentimentale des Français, a perdu son intérêt pour sa maîtresse la princesse Campobasso et décide de rompre avec elle. Cela prouve bien qu'il n'a rien compris à l'âme de cette femme romaine et paiera les conséquences de cette négligence. On ne peut pas rompre une relation d'amour si facilement avec une Italienne. En mettant fin à leur relation amoureuse, il lui promet sur son honneur que leur « intelligence » ne sera connue par personne, mais la princesse ne le croit pas, et surtout elle sait que « l'Orsini », sa cousine haïe, est au courant, ce qui est inacceptable¹ :

Malgré tout mon respect pour votre parole d'honneur, c'est une chance que je ne courrai pas, dit la princesse d'un air résolu, et qui enfin commença à étonner un peu le jeune Français. « Adieu ! chevalier... » Et comme il s'en allait un peu indécis : « Viens m'embrasser ! », lui dit-elle. Elle s'attendrit évidemment ; puis elle lui dit d'un ton ferme : « Adieu ! chevalier... »²

Pour la princesse il n'y aucune issue heureuse à leur séparation. Elle ne peut pas courir le risque que leur histoire soit connue aux yeux du reste de la société, mais surtout elle ne peut pas accepter qu'il mette fin avec légèreté à un amour si fort pour elle.

C'est dans cet adieu que réside l'arrêt de mort de Sénécé, auquel succède l'appel à Ferraterra : « C'est pour me venger³ ». Phrase simple, courte et dense qui décrète la fin de Sénécé. Ainsi, Sénécé aura le « privilège » d'assister à ses propres obsèques pour ensuite être

¹ « [...] la jalousie ! C'est un monstre aux yeux verts qui produit l'aliment dont il se nourrit » (scène IX). William Shakespeare fait prononcer ces mots à Iago dans *Othello*. La jalousie comme fantasme de l'esprit peut transformer tout être en un monstre lui-même.

² STENDHAL, *Chroniques italiennes*, édité par Dominique Fernandez, *op. cit.*, p. 202. Ici nous tirons la citation de l'édition, car elle nous semble plus appropriée pour expliquer notre idée, par rapport aux choix des éditeurs de l'édition de la *Pléiade* que nous adoptons.

³ *Ivi.*

tué de sang-froid : « [...] huit coups de tromblon partant à la fois d'une fenêtre donnant sur le jardin, l'étendirent mort à côté de son valet de chambre, ils étaient percés de plus de vingt balles chacun¹ ».

La princesse Campobasso représente bien toutes ces femmes qui réagissent jusqu'aux conséquences extrêmes à la douleur causée par un amant insouciant et traître : « au fond le plus dangereux en Italie, n'est-ce pas l'amour ? [...] De l'amour à la haine, de la caresse amoureuse au coup de poignard, il n'y a pas d'intervalle [...] »².

Colomba, dans le *vocero* pour la mort de son père, au nom de celui-ci, prononce des mots qu'elle s'engage à maintenir comme une promesse faite et scellée par le sang : « — *Il me faut la main qui a tiré, — l'œil qui a visé, — le cœur qui a pensé...* »³ et elle les aura. Colomba en tant que *voceratrice* se lie à la figure de la Pythie, vierge oracle d'Apollon qui annonce le destin de ceux qui la consultent. Dans son improvisation pour le défunt Charles-Baptiste, Mérimée semble reprendre tous les traits distinctifs de la Pythie de Delphes. Colomba semble entrer dans une espèce de transe qui transforme sa physionomie : « À mesure qu'elle improvisait, sa figure prenait une expression sublime ; son teint se colorait d'un rose transparent qui faisait ressortir davantage l'éclat de ses dents et le feu de ses prunelles dilatées. C'était la pythonisse sur son trépied⁴ ». Puis quand les Barricini entrent dans la salle, c'est comme s'ils étaient entrés dans adyton pour entendre l'oracle leur annoncer le destin :

*« L'épervier se réveillera ; il déploiera ses ailes, — Il lavera son bec dans le sang ! — Et toi, Charles-Baptiste, que tes amis — t'adressent leur dernier adieu. — Leurs larmes ont assez coulé. — La pauvre orpheline seule ne te pleurera pas. — Pourquoi te pleurerait-elle ? — Tu t'es endormi plein de jours — au milieu de ta famille, — préparé à comparâître — devant le Tout-Puissant. — L'orpheline pleure son père, — surpris par de lâches assassins, — frappé par derrière ; — son père dont le sang est rouge — sous l'amas de feuilles vertes. — Mais elle a recueilli son sang, — ce sang noble et innocent ; — elle l'a répandu sur Pietranera, — pour qu'il devint un poison mortel. Et Pietranera restera marquée, — jusqu'à ce qu'un sang coupable — ait effacé la trace du sang innocent. »*⁵

Une prédiction fatale pour laquelle Colomba mettra tout en œuvre pour qu'elle se réalise.

¹ *SFR*, p. 34.

² CROUZET Michel, "Le "coup de poignard" italien, in *Stendhal, Roma, l'Italia*, Atti del Congresso Internazionale, Roma, 7-10 novembre 1983, dir., massimo Colesanti, Anna Jerenimidis, Letizia Norci Cagiano, Anna Maria Scaiola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1985, p. 179.

³ *Colomba*, p. 771.

⁴ *Ibid.*, p. 826.

⁵ *Ibid.*, p. 828.

Comme nous l'avons remarqué dans l'analyse du nom de Colomba et des références dans le texte, il y a un rapport entre la jeune orpheline et la palombe qu'elle chante dans sa petite *ballata* à Miss Lydia. Nous avons dit que la palombe est un oiseau de la même famille que les colombes, mais avec un plumage plus foncé. Or, Hérodote, dans le deuxième livre des *Histoires*, raconte qu'à Dodone des colombes noires établissent l'oracle de Zeus par ordre des destins :

Les prêtresses des Dodonéens rapportent qu'il s'envola de Thèbes en Égypte deux colombes noires ; que l'une alla en Libye, et l'autre chez eux ; que celle-ci, s'étant perchée sur un chêne, articula d'une voix humaine que les destins voulaient qu'on établît en cet endroit un oracle de Jupiter ; que les Dodonéens, regardant cela comme un ordre des dieux, l'exécutèrent ensuite¹.

De même la palombe de la *ballata* de Colomba « *se posa sur un arbre voisin*² » et lui promet le retour de son frère, qui est pour elle promesse de vengeance. Tout ce que Colomba énonce est destiné à s'accomplir, elle est comme un « oracle fatal³ ». En effet, « Ces *textes parlés* venus d'un ailleurs primitif sont à prendre au pied de la lettre, au premier degré. La distinction qui fige la parole n'y est pas de mise. La parole y est acte⁴ »

Comme l'Électre de Sophocle, elle attend le retour du frère, pour venger la mort du père. Elles sont deux femmes très déterminées qui d'une manière ou d'une autre obtiendront ce que le destin a déjà établi : la mort de leurs ennemis. Électre croyant que son frère était mort, décide d'agir par elle-même, mais quand Oreste se révèle à elle, la seule à avoir démontré son affection, ils décident ensemble ce qu'il convient de faire pour tuer leur mère et son mari. C'est Oreste qui tue les deux, donc il est le protagoniste de l'action la plus importante, mais c'est autour d'Électre que toute la tragédie se déroule. Il en est de même pour Colomba, c'est Orso qui tue les deux frères Barricini, mais tout est orchestré par elle. C'est elle, comme nous l'avons dit, le cerveau et, par extension, le bras de la *vendetta*.

La passion de Mérimée pour l'histoire ancienne et la mythologie imprègne fortement ses œuvres, soit implicitement comme dans *Colomba*, soit explicitement comme dans *La Vénus d'Ille*.

¹ HERODOTE, *Histoires*, II, 55

² *Ibid.*, pp. 785-786.

³ « "Orso! Tu le vengeras!" [...] Les dernières paroles de sa sœur retentissaient sans cesse à ses oreilles, et il lui semblait entendre un oracle fatal, inévitable [...] », *Ibid.*, p. 816.

⁴ GABOLDE Isabelle, « Altérité et structure cognitive dans la nouvelle mériméenne », in *Prosper Mérimée. Écrivain, archéologue, historien, op. cit.*, p. 230.

Vénus-Aphrodite, l'une des déesses principales de la mythologie tant romaine que grecque, participe au destin de divers êtres humains, comme Pathéon ou Anchise. Ce dernier en particulier est choisi par Vénus comme amant humain, de même qu'Alphonse de Peyrehorade, et pour les deux hommes le prix à payer pour avoir eu cette déesse est très cher. Anchise est estropié par Zeus, Alphonse est étouffé par Vénus elle-même, ou, pour être plus précis par une des statues qui la représente. Dès le début de la nouvelle, le destin de ceux qui ont à faire avec cette statue semble être marqué par le signe du mauvais sort : l'un des ouvriers qui aide à déterrer la statue se retrouve avec une jambe cassée et dans l'impossibilité de rejouer au jeu de paume pour toujours ; mais c'est en particulier Alphonse qui, en passant la bague au doigt de la statue, scelle son destin. Un petit détail de vie banal, comme se libérer du poids de la bague pour mieux jouer, change le sort d'un jeune homme qui devait se marier avec une belle jeune fille et passer peut-être une longue vie avec elle. À la fin, Alphonse se retrouve mort dans son lit nuptial : « Je courus à la chambre nuptiale [...]. Le premier spectacle qui frappa ma vue fut le jeune homme à demi-vêtu, étendu en travers sur le lit dont le bois était brisé. Il était livide, sans mouvement¹ ». M. de Peyrehorade, le père, sans le vouloir, avait prévu cette fin horrible : « *C'est Vénus tout entière à sa proie attachée !*² » Cette réplique, qu'il prononce avec tant d'enthousiasme, est celle que la Phèdre de Racine profère avec désespoir. Vénus afflige Phèdre des plus cruelles souffrances de l'amour ; Alphonse, comme proie de la déesse, se sent « ensorcelé » et ressent que « quelque chose de bien [...] terrible » est en train de se passer : « C'est ma femme, apparemment, puisque je lui ai donné mon anneau... Elle ne veut plus le rendre³ ». De plus, l'inscription sur le socle de la statue :

« *CAVE AMANTEM* » [est une] phrase à deux sens, « Prends garde à celui qui t'aime, défie-toi des amants », conseil que Vénus s'adresse à elle-même, et « Prends garde à toi si elle t'aime », avertissement au spectateur. La mort du jeune homme confirme ce deuxième sens. De plus, même si elle n'était pas gravée en toutes lettres, la prémonition serait lisible dans les traits de la Vénus : ils sont « contractés » en une sorte de sourire qui n'exprime que « Dédain, ironie, cruauté », « la malice arrivant jusqu'à la méchanceté »⁴

Une mise en garde que personne ne prend réellement au sérieux.

¹ *Vdl*, p. 753.

² *Ibid.*, p. 739.

³ *Ibid.*, p. 751.

⁴ FONZI Antonia, « Introduction », in Prosper Mérimée, *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, *op. cit.*, p. 13.

Un destin cruel est réservé aussi aux habitants du village qui ont osé transformer la statue en cloche pour l'église : « [...] il semble qu'un mauvais sort poursuive ceux qui possèdent ce bronze. Depuis que cette cloche sonne à Ille, les vignes ont gelé deux fois¹ ».

Donc, « La fréquentation d'Aphrodite est dangereuse. [...] Sa vengeance est terrible. À côté de ses amours, il faut faire place à ses haines. [...] Elle ne fait pas de quartier quand elle juge un homme coupable de l'avoir dédaignée² ».

Comme la tragédie grecque l'enseigne, il ne faut pas jouer avec les dieux. De même, la religion chrétienne nous apprend qu'il ne faut pas jouer avec le diable. Don José bien qu'il ait été prévenu plusieurs fois, et par le « diable » lui-même, n'arrive pas à s'empêcher de le suivre :

« [...] Tu as rencontré le diable, oui, le diable ; il n'est pas toujours noir, il ne t'a pas tordu le cou. Je suis habillée de laine, mais je ne suis pas mouton. Va mettre un cierge devant ta *majari* ; elle l'a bien gagné. Allons, adieu encore une fois. Ne pense plus à Carmencita, ou elle te ferait épouser une veuve à jambes de bois. »³

En fait, Carmen semble, comme la Vénus, prévenir l'infortuné don José : « Prends garde à toi si [tu] m'aime[s] ». Carmen est la cause de tous ses malheurs, de la perte d'une vie convenable et de la raison de don José, jusqu'à le réduire à devenir « un pauvre diable⁴ » qui arrivera à tuer sa propre maîtresse pour trouver la paix intérieure qui correspond aussi à la fin de ses jours. Carmen, avec son jeu continu à qui pousse et qui tire, désespère don José, qui même s'il se rend compte de la vraie nature de Carmen, trouve le courage de lui dire : « Tu es le diable⁵ », mais ne parvient pas à s'éloigner d'elle. En effet, il tombe dans le piège de Carmen, dès le premier instant. À partir de ce moment, c'est elle qui décide de son sort. Il va en prison pour elle et enfin il deviendra contrebandier : « Ce fut de cette façon engageante que cette diable de fille me montra la nouvelle carrière qu'elle me destinait [...]. Elle me déterminait sans beaucoup de peine. Il me semblait que je m'unissais à elle plus intimement [...]⁶ ». Don José reconnaît, désormais, qu'il ne peut rien faire pour s'éloigner de Carmen, car : « [il] étai[t] si faible devant cette créature, que [il] obéissai[t] à tous ses caprices⁷ ». Il est complètement ensorcelé. C'est la

¹ *Ibid.*, p. 757.

² BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 2002, p. 142.

³ *Carmen*, p. 968. « Veuve à jambe de bois » : il s'agit de la guillotine, donc elle l'amènera à la mort. Voir *Carmen* note 3 p. 1579.

⁴ *Ibid.*, pp. 941, 954 et 962.

⁵ *Ibid.*, p. 975.

⁶ *Ibid.*, p. 972.

⁷ *Ibid.*, p. 973.

fleur de cassie qu'elle lui lance « d'un mouvement du pouce, juste entre les deux yeux », comme un sort qui tout d'abord lui « fit l'effet d'une balle¹ » et qui eut pour conséquence de le lier à elle définitivement et jusqu'à la mort. Ce moment est le moment exact auquel don José signe son pacte avec le diable, représenté par l'une de ses filles, Carmen. C'est dans la passion amoureuse pour Carmen que réside toute la fatalité de son destin, il ne peut ni se révoquer, ni se soustraire. Malgré tous les malheurs qu'il vit à cause d'elle à chaque rencontre, il est loin de se décourager et et à l'abandonner, son entêtement se renforce jusqu'à ce que son attachement aveugle pour Carmen exacerbe le sentiment de jalousie qui empoisonne son cœur.

Ce destin tragique prophétisé dans le conte de don José lui-même, nous le connaissons par anticipation, parce que le narrateur nous le montre à son terme avant qu'il ne raconte son histoire. Un destin que l'on pourrait définir de proleptique, car l'existence du bandit est donnée comme un fait accompli, Mérimée a décidé dès le début de ne laisser aucun espoir à ce personnage, il l'entraîne irrémédiablement vers la déchéance et la mort : « Je lui demandais si, avec un peu d'argent, ou par le crédit de mes amis, je pourrais obtenir quelque adoucissement de son sort. D'abord il haussa les épaules en souriant avec tristesse ; bientôt, se ravissant, il me pria de faire dire une messe pour le salut de son âme. »² Ici Carmen ridiculise sa foi, reflétant ainsi l'anticléricalisme de Mérimée. L'auteur veut juste nous faire connaître comment don José a été entraîné dans cette existence et dans cette fin : « C'est de sa bouche que j'ai appris les tristes aventures qu'on va lire³ ». À mesure que son histoire progresse, nous ne voyons pas s'ouvrir de nouvelles perspectives, elle nous rapproche de plus en plus du dénouement que nous connaissons déjà. Ce destin est écrit et il est implacable : « C'est Carmen, objet du désir, qui fait naître des situations de violence et qui entraîne dans la mort ses partenaires et elle-même⁴ ».

3.3.2 Héroïnes victimes du destin

Il est difficile d'échapper à l'engrenage catastrophique du destin tragique et nos héroïnes aux prises avec leurs passions et les événements adverses ne trouvent pas une issue heureuse.

Dans *La duchesse de Palliano*, par exemple, la mandatrice du destin est Diane Brancaccio. Sans son influence, la duchesse aurait certainement gardé son inflexibilité et son incorruptibilité face à l'aveu de Marcel. Diane n'est pas seulement cause des malheurs et de la

¹ *Ibid.*, p. 958.

² *Ibid.*, p. 955.

³ *Ibid.*, p. 956.

⁴ LASCoux Liliane, « “Les registres de l'excès” dans *Carmen* de Mérimée, de Mérimée à Bizet », *art. cit.*, p. 241.

mort de la duchesse et de celle de Marcel, mais elle est aussi victime d'elle-même : sa mort est une exécution sanglante comme conséquence du violent désespoir du duc, qui avait déjà tué Marcel de trois coups de poignard après l'avoir torturé :

« Femme indigne d'être née d'une noble famille, s'écria le duc, et cause unique de mon déshonneur, auquel tu as travaillé pour servir tes plaisirs déshonnêtes, il faut que je te donne la récompense de toute tes trahisons. » En disant ces paroles, il la prit par les cheveux et lui scia le cou avec un couteau. Cette malheureuse répandit un déluge de sang et enfin tomba morte¹.

Si dans d'autres nouvelles stendhaliennes un caractère similaire provoque de l'empathie chez l'auteur, le narrateur et le lecteur, l'opposition à Violante de Cardone, fait de Diane une mauvaise femme qui semble être transportée, comme on l'a vu dans notre analyse des études scientifiques sur la femme, par la maladie utérine qui la rend insensée et dangereuse. La description méticuleuse de la mort de Diana, précédé par le discours accusatoire et violent du duc aide à consolider cette idée.

Violante est une victime des « pièges » de Diane, mais malgré la tempête bouleversante que celle-ci déchaîne qui signe aussi son arrêt de mort, la duchesse agit avec « grand sang-froid² » et accepte son destin sans sourciller. À cause des lois d'honneur de la famille de l'époque : une femme adultère doit mourir. Ainsi, le frère de la duchesse se charge de la tuer avec un autre parent du duc, car le duc ne voulait pas se venger sur sa femme :

« [...] Ils lui annoncèrent la mort ; elle apprit cette nouvelle sans la moindre altération. Elle voulut d'abord se confesser et entendre la sainte messe. Puis, ces deux seigneurs s'approchant d'elle, elle remarqua qu'ils n'étaient pas d'accord entre eux. Elle demanda s'il y avait un ordre du duc son mari pour la faire mourir. "Oui, madame", répondit D. Léonard. La duchesse demanda à le voir, D. Ferrant le lui montra » [...] « Après la messe où elle avait reçu dévotement la sainte communion, et tandis que nous la confortions, le comte d'Aliffe, frère de Mme la duchesse, entra dans la chambre avec une corde et une baguette de coudrier grosse comme le pouce et qui pouvait avoir une demi-aune de longueur. Il couvrit les yeux de la duchesse d'un mouchoir, et elle, d'un grand sang-froid, le faisait descendre davantage sur ses yeux, pour ne pas le voir. 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 ?" Le comte répondit : "La corde n'allait pas bien, je vais en prendre une autre pour ne pas vous faire souffrir. "

¹ DP, p. 29.

² Ibid., p. 31.

« Disant ces paroles, il sortit ; peu après il rentra dans la chambre avec une autre corde, il lui arrangea de nouveau le mouchoir sur les yeux, il lui remit la corde au cou, et faisant pénétrer la baguette dans le nœud, il la fit tourner et l'étrangla. La chose se passa, de la part de la duchesse, absolument sur le ton d'une conversation ordinaire. »¹

Ici, comme dans le reste de la nouvelle le dialogue est présent dans les moments de plus grande tension : « Eh bien donc ! que faisons-nous ? ». Cette réplique « sublime » de la duchesse atteint les niveaux de la tragédie classique².

Les actions, en particulier :

Les gestes du comte, qui essaie une première fois d'étrangler la duchesse, puis il s'éloigne pour changer de corde sont d'autant plus frappant 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 émotions³.

En effet, cette fin tragique et inéluctable est le moment où l'esprit de la duchesse atteint le sublime. La barbarie d'une exécution injuste fait ressortir la grandeur de son caractère, ainsi, Stendhal parvient à son objectif, celui de trouver une âme forte que même la mort n'affecte pas.

Carmen, bien qu'elle maîtrise l'art de prédire, ne peut pas échapper à son propre destin. Elle en est une victime consciente. Elle le prévoit et ne peut rien y faire, sa mort est inscrite dans les signes : « J'ai toujours pensé que tu me tuerais. La première fois que je t'ai vu, je venais de rencontrer un prêtre à la porte de ma maison. Et cette nuit, en sortant de Cordoue, n'as-tu rien vu ? Un lièvre a traversé le chemin entre les pieds de ton cheval. C'est écrit⁴ ». En fait, si nous reprenons l'idée du paragraphe précédent, la première interprétation de « CAVE AMANTEM », c'est-à-dire « Prends garde à celui qui t'aime, défie-toi des amants », qui si dans *La Vénus d'Ille* ne semble pas être valable, il l'est chez *Carmen* et elle en est au courant. En véritable, bohémienne et sorcière, elle est consciente dès le début que don José la tuera, pourtant elle ne s'enfuit pas, elle sait que rien ne peut échapper à un destin écrit. Elle a plusieurs possibilités d'échapper à cette fin terrible et même quand don José lui propose de changer de vie : « Allons vivre quelque part où nous ne serons jamais séparés. Tu sais que nous avons, pas

¹ *Ivi.*

² Voir, DIDIER Béatrice, *Stendhal chroniqueur, op. cit.*, p. 21.

³ Houssais Yvon, « Les Chroniques italienne : Stendhal à la recherche d'une forme », *art. cit.*, p. 42.

⁴ *Carmen*, p. 985.

loin d'ici, sous un chêne, cent vingt onces enterrées... Puis, nous avons des fonds encore chez le juif Ben-Joseph¹ », elle est résolue :

« Tu veux me tuer, je le vois bien, dit-elle ; c'est écrit, mais tu ne me feras pas céder.

— Je t'en prie, lui dis-je, sois raisonnable. Écoute-moi ! tout le passé est oublié. Pourtant, tu le sais, c'est toi qui m'as perdu ; c'est pour toi que je suis devenu un voleur et un meurtrier. Carmen ! ma Carmen ! laisse-moi te sauver et me sauver avec toi.

— José, répondit-elle, tu me demandes l'impossible. Je ne t'aime plus ; toi, tu m'aimes encore, et c'est pour cela que tu veux me tuer. Je pourrais bien encore te faire quelque mensonge ; mais je ne veux pas m'en donner la peine. Tout est fini entre nous. Comme mon rom, tu as le droit de tuer ta romi ; mais Carmen sera toujours libre. Calli elle est née, calli elle mourra. [...] »²

Elle préfère mourir plutôt que d'être « esclave » de l'amour d'un homme, que d'ailleurs elle n'aime plus. Nous avons connu Carmen comme une femme qui domine les hommes, mais au final en est la victime sacrificielle. Ainsi, l'affirmation même de Mérimée, par le moyen de l'épigramme initiale s'accomplit : « Πᾶσα γυνή χόλος ἐστίν· ἔχει δ' ἀγαθὰς δύο ὥρας, τὴν μίαν ἐν θαλάμῳ, τὴν μίαν ἐν θανάτῳ.³ ». L'essence de Carmen se renferme dans ce lien entre Éros et Thanatos et c'est ce lien complexe qui lui fait « prendre une place centrale dans la mythologie de la féminité⁴ » : tout au long du récit, elle est le désir qui conduit à la mort. En fait, Carmen est une femme, comme l'atteste Christian Chelebourg, qui « exige que l'homme se comporte non point en gentilhomme, mais en *manant* ; sa chair est au prix du sang, son amour pousse au crime, si bien que la meilleure façon de l'aimer c'est de la tuer ». Cependant, Carmen n'est pas la seule, car « [t]outes les morts féminines qui jalonnent l'œuvre de Mérimée répètent inlassablement cette vérité profonde, reflet d'une angoisse du sujet : la femme condamne la virilité à se manifester brutalement »⁵. Paradoxalement, Carmen est exécutrice de sa propre mort, parce qu'elle pousse au ~~but~~ à bout don José. Elle accepte de mourir, parce qu'elle accepte la loi bohémienne : « Comme mon rom, tu as le droit de tuer ta romi ». La sienne est une autodestruction annoncée, prévue, mais à laquelle elle ne veut pas échapper.

Dans *Les Cenci*, le destin prend les apparences de la justice humaine qui agit selon le vouloir de la justice divine. Après les tortures subies par son propre père, la jeune Béatrix endure d'autres tortures par la main de cette justice. Elle résiste, mieux que ses frères et ne cède que

¹ *Ibid.*, p. 986.

² *Ibid.*, p. 987.

³ « La femme, c'est du fiel. Mais elle a deux bonnes heures : l'une au lit, l'autre à la mort », *Ibid.*, p. 937.

⁴ BRUNEL Pierre, *Dictionnaires des mythes féminins*, op. cit., pp. 328-329.

⁵ CHELEBOURG Christian, *Prosper Mérimée le sang et la chair : une poésie du sujet*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2003, p. 94.

par leur prière et celle de sa belle-mère. Ainsi, Béatrix se retrouve victime de cette justice qui ne l'a pas aidée et malgré toutes les tentatives de la sauver du bras de la mort, celles-ci sont voués à l'échec, comme si une force supérieure avait déjà décidé que la jeune fille devait être punie pour son péché mortel :

La justice de Dieu, qui ne voulait pas qu'un parricide si atroce restât sans punition fit qu'aussitôt qu'on apprit en cette capitale ce qui s'était passé dans la forteresse de la Petrella, le principal juge eut des doutes, et envoya un commissaire royal pour visiter le corps et faire arrêter les gens soupçonnés¹.

Les efforts de la part de certains avocats de Rome qui vont plaider pour la cause de Béatrix devant le pape, comme acte de légitime défense contre les horreurs subies par un père vicieux, sont inutiles. Le pape presque attendri allait peut-être céder à ces plaidoyers, mais la nouvelle d'un nouveau matricide rappela au pape un fratricide advenu quelque peu de temps auparavant. Il décida donc que pardonner des actes si graves n'était pas tolérable, et condamna définitivement à mort les coupables de l'affaire Cenci. L'annonce de l'arrêt de mort et de l'exécution imminente surprennent Béatrix, tant que :

La jeune fille, dans les premiers moments ne pouvait même trouver des forces pour s'habiller. Elle jetait des cris perçants et continuels, et se livrait sans retenue au plus affreux désespoir.

« Comment est-il possible, ah ! Dieu ! s'écriait-elle, qu'ainsi à l'improviste je doive mourir ? »

Lucrece Petroni, au contraire, ne dit rien que de fort convenable ; d'abord elle pria à genoux, puis exhorta tranquillement sa fille à venir avec elle à la chapelle, où elles devaient toutes deux se préparer à ce grand passage de la vie à la mort.

Ce mot rendit toute sa tranquillité à Béatrix ; autant elle avait montré d'extravagance et d'emportement d'abord, autant elle fut sage et raisonnable dès que sa belle-mère eut rappelé cette grande âme à elle-même. Dès ce moment elle a été un miroir de constance que Rome entière a admiré².

Elle accepte la mort en espérant un destin meilleur dans l'autre vie :

[...] elle se jeta à genoux devant le crucifix et pria avec ferveur pour son âme. Ensuite elle parla haut et pendant longtemps au crucifix.

¹ *LC*, p. 1140.

² *Ibid.*, pp. 1146-1147.

« Seigneur, tu es retourné pour moi, et moi je te suivrai de bonne volonté, ne désespérant pas de ta miséricorde pour mon énorme péché, etc. »

Elle récita ensuite plusieurs psaumes et oraisons toujours à la louange de Dieu. Quand enfin le bourreau parut devant elle avec une corde, elle dit :

« Lie ce corps qui doit être châtié, et délie cette âme qui doit arriver à l'immortalité et à une gloire éternelle. »¹

Mais la légende veut que l'esprit de Béatrix ne trouve pas de paix et que l'on peut apercevoir son fantôme la nuit de l'anniversaire de sa mort sur le pont qui amène au Châteaux Saint-Ange, où elle a été exécutée.

Les femmes stendhaliennes et mériméennes sont des personnages avec une apparence physique, une qualification propre, une histoire, un bagage culturel et un tempérament qui ont une empreinte très forte d'où ressort une énergie indéniablement liée à un climat qui ne dément pas les stéréotypes en vogue dans la première moitié du XIX^e siècle. Toutefois, ces stéréotypes sont chargés, par nos auteurs, d'une signification idéologique qui tend à déployer l'individualité et l'originalité, qu'ils recherchent dans le caractère du Midi, plutôt que de les minorer.

L'éclat de ce genre de caractère était possible seulement dans la jeunesse et à cause de la sensibilité des femmes où les sensations et les sentiments sont plus vifs, comme nous avons pu le remarquer par les études des philosophes et des médecins qui ont tenté de donner une explication scientifique aux comportements des individus. C'est là que réside donc aussi le choix de rendre les femmes protagonistes de certaines histoires qui n'auraient pas eu le même effet si le personnage principal avait été un jeune homme. Malgré les fins tragiques qui caractérisent les histoires de ces jeunes femmes, elles marquent les esprits par leur puissance en imposant une image nouvelle et positive, parce qu'énergique, de la femme et des populations du Sud, en se démarquant des thèses négatives instaurées par la théorie des climats.

¹ *Ibid.*, p. 1150.

CONCLUSION

Notre étude se conclut en constatant encore une fois comment le contexte historique, social et philosophique influence la création littéraire. Ce contexte a permis aux auteurs analysés dans cette thèse d'élaborer des figures féminines particulières, uniques dans leur genre.

L'étude des théories des quatre tempéraments et des climats nous a permis de comprendre la vision que Stendhal et Mérimée avaient des pays du Midi de l'Europe qui ont une place privilégiée dans leurs vies. De plus, la situation culturelle et politique du début du XIX^e siècle est un terrain fertile pour le développement de ces pensées pseudo-scientifiques. L'ascension au pouvoir de Napoléon Bonaparte réveille l'attention vers la Corse, son pays d'origine, vers l'Italie, où il a remporté ses plus grands succès militaires, et vers l'Espagne où, par contre, il subit plusieurs défaites.

Dans notre première partie, nous avons vu comment à partir des thèses médicales d'Hippocrate, sur la constitution de l'homme et des pathologies qui peuvent se manifester par rapport au déséquilibre des humeurs, la prédominance d'une certaine humeur définit le tempérament d'un individu. Ensuite, c'est avec Galien que la théorie des quatre tempéraments se formalise, mais c'est Vindicien qui organise et dénomme les quatre tempéraments (bilieux, mélancolique, sanguin et flegmatique) selon la structure que nous lui connaissons aujourd'hui.

Stendhal en quelque sorte se fait aussi théoricien suivant la voix de ses prédécesseurs et en particulier celle Cabanis et sa théorie des six tempéraments, qu'il transcrit dans *Histoire de la peinture en Italie*. Selon le classement des tempéraments, Stendhal range les Italiens parmi les bilieux, parce qu'ils éprouvent des sensations violentes, ils agissent avec des mouvements brusques et impétueux, leurs impressions sont rapides et changeantes comme pour le caractère sanguin, mais de manière plus puissante. Toutefois, nous avons vu que les tempéraments ne sont jamais purs, en chaque individu peut exister un mélange particulier. C'est pourquoi l'Italien est bilieux mais il a aussi un côté mélancolique, car il se laisse dominer par les sentiments, ce qui, souvent, lui rend difficile de contrôler ses émotions.

La théorie des tempéraments se relie à la théorie des climats aidant nos deux auteurs à mieux étudier les caractéristiques de l'homme par rapport à l'environnement où il vit. Ces théories, au cours des siècles, n'ont pas subi de changements, mais les modernes adaptations du XVIII^e et XIX^e siècles grâce à Montesquieu et à Madame de Staël leur donnent une nouvelle vie. Il faut voir ces théories anciennes et primordiales chez Stendhal et Mérimée dans leur dernière lueur, car le XVIII^e siècle et le développement de la nouvelle science signe l'arrêt de la science ancienne qui pendant des siècles avait dominé les croyances. Stendhal et Mérimée, étant encore attachés aux philosophes du XVIII^e siècle, amènent dans le XIX^e siècles les derniers éléments de ces théories, qui reviennent en vogue grâce aux événements politiques et

aux nouvelles découvertes. On découvre un intérêt particulier pour les pays du Nord, mais Stendhal et Mérimée sont à-contre-courant. Stendhal établit un système de corrélation entre le lieu du déroulement de l'action des histoires qu'il décide de raconter et le climat. À son avis, le Nord ne s'accorde guère avec la passion, mais plutôt avec la froide raison, ennemie de toute imagination, de tout naturel. Le Midi, au contraire, est favorable à l'épanchement des sentiments. Donc, malgré leur admiration pour l'Angleterre et son organisation politique, Stendhal et Mérimée préfèrent le style et la philosophie de vie des peuples méditerranéens. Ils se concentrent sur les effets que les climats ont sur les désirs des individus et leurs effets sur les tempéraments. C'est pourquoi, à chaque climat semble appartenir des tempéraments spécifiques. Dans les pays plus chauds la présence des caractères bilieux et mélancoliques est majeure. L'oisiveté qui caractérise les peuples du Midi semble leur permettre de développer les sens qui parfois sont stimulés par de fortes sensations. Celles-ci sont capables de secouer l'individu et le rendre sujet à certains sentiments qui se manifestent toujours avec puissance, comme l'orgueil, l'honneur, l'amour, la jalousie, etc.

Stendhal et Mérimée sont à la recherche de ce primitivisme qui s'oppose à la civilisation et à l'homogénéisation que les nations naissantes sont en train de vivre. Ils souhaitent découvrir ce sauvage qui n'est pas le « Bon sauvage » de Jean-Jacques Rousseau, mais un individu capable de crimes épouvantables brisant les règles de la morale instaurés par la société et répondant à sa nature. Les principes des théories des tempéraments et des climats nourrissent leur étude sur l'âme de l'homme en établissant une théorie à eux que Stendhal appelle « la théorie du cœur humain¹ », parce que « [l]e cœur est inséparable de l'esprit, et ce qu'on pense reflète ce que l'on sent² ».

L'attention se tourne vers les peuples du Midi grâce aussi aux événements politiques de l'entre-deux siècles. Les décisions et les actions de Napoléon Bonaparte conditionnent la vie de toute l'Europe. Ses origines font naître un intérêt vers la Corse son île natale et région nouvellement acquise par la France. On découvre que la Corse est une région difficile à dompter et où le peuple, comme la nature sauvage qui règne dans le territoire, ne peut pas être dominé. Par ailleurs, les campagnes militaires de Napoléon en Italie et en Espagne réveillent les esprits de ces peuples. Stendhal et Mérimée, s'inscrivant dans la vague des voyageurs cosmopolites, veulent découvrir des nouvelles cultures, des mœurs différentes des leurs. Toutefois, ils abhorrent l'uniformisation que le cosmopolitisme a engendré en effaçant les particularités de chaque peuple, ils visent plutôt à faire ressortir ces particularités. C'est pour cette raison qu'ils

¹ *SE*, p. 83.

² TRAHARD Pierre, *La Jeunesse de Prosper Mérimée*, Paris, Champion, 1925, p. 95.

fouillent dans le passé et s'intéressent aux individus les plus marginaux et à leurs singularités. Cela leur permet de recréer des personnages uniques qui touchent à la sphère du mythe, ainsi nous avons le mythe italien de Stendhal, le mythe bohémien et le mythe corse de Mérimée.

Le XIX^e siècle est marqué par un profond intérêt dans la nature de l'histoire et par la construction et reconstruction des traditions locales et nationales. Stendhal et Mérimée, comme d'autres écrivains et poètes romantiques, ont contribué à la création d'images et de traditions. À la base de la création mériméenne nous avons l'étude des ethnies par expérience directe, il s'immerge dans la vie des pays qu'il visite et il rapporte son expérience et ses connaissances en transposant une couleur locale plus réelle. L'« exotisme » que nous retrouvons dans les nouvelles de Mérimée ne correspond pas à la peinture précise de l'ailleurs qui vise à toucher l'imagination du lecteur avec un lyrisme qu'il trouve faux. Lui va à la source d'un peuple, il cherche dans les traits les plus archaïques cette quête du divers qui caractérise le XIX^e siècle. C'est par cette étude qu'il insère le savoir dans la fiction.

Stendhal, par contre, ne va pas à l'approche du peuple, il préfère observer la vie de la bourgeoisie et de la noblesse. Dans *Promenades dans Rome* il dit clairement quel est le but de son voyage et de ses observations :

Nous espérons y trouver les mœurs italiennes que l'imitation de Paris a un peu altérées à Milan et même à Florence. Nous voulons connaître les habitudes sociales, au moyen desquelles les habitants de Rome et Naples cherchent le bonheur de tous les jours [...] nous voyageons pour voir des choses nouvelles, non pas des peuplades barbares, comme le curieux intrépide qui pénètre dans les montagnes du Tibet, ou qui va débarquer aux îles de la mer du Sud. Nous recherchons des nuances plus délicates ; nous voulons voir des manières d'agir plus rapprochées de notre civilisation perfectionnée¹.

Stendhal recherche la diversité dans l'énergie d'un peuple, et même si dans *Vanina Vanini* la retrouve dans une période contemporaine, c'est dans les siècles passés qu'il découvre ce qu'il croit être la vraie essence du peuple italien.

Les nouvelles héroïnes que Stendhal et Mérimée créent rentrent dans l'imaginaire du lecteur comme représentantes parfaites de leurs peuples, symbole de virtuosité et virilité.

Avant d'analyser ces figures féminines, dans notre deuxième partie, nous nous sommes concentrés sur la structure narrative que Stendhal et Mérimée ont choisi pour raconter

¹ *PdR*, p. 8.

leurs histoires. L'analyse des formes brèves nous montre la raison pour laquelle nos deux auteurs ont opté pour ce genre littéraire dans leurs récits.

La « *novella* » boccacienne signe le moment exact où change la conception des récits brefs au niveau poétique et thématique. Ce qui rapproche Stendhal et Mérimée de Boccace est le fait qu'avec lui la nouvelle devient le reflet du monde, sa première et innovante caractéristique est l'effet de réalité. Les histoires de Boccace représentent pleinement la société de son temps avec ses mœurs, mais, surtout, montrent l'homme en tant qu'individu non assujéti à la Providence. La femme tient une place d'honneur dans les nouvelles comme dans la vie de Boccace, comme ce le sera plus tard pour Stendhal et Mérimée, mais à son époque la manière dont il présente la figure féminine est plutôt révolutionnaire. Nos deux auteurs partagent aussi avec l'écrivain italien l'idée que l'homme et la femme doivent suivre les pulsions dictées par la Nature.

Les choix poétiques de Boccace posent les fondements de la narration moderne. Ses nouvelles ne sont pas seulement des messages éducatifs pour l'homme, ce qui était la tendance avec les *exempla*, mais elles ont aussi pour but d'échanger. C'est la forme brève du récit qui permet cet effet, car le langage est plus immédiat, plus direct.

Après Boccace, l'auteur le plus imité a été Bandello. Son travail est celui de remanier les histoires qu'il tire des chroniques de tous les temps en prétendant être un simple rapporteur de faits d'actualité. Il s'inspire aussi d'autres œuvres littéraires, même s'il les fait passer comme des événements survenus dans la réalité. Cette technique est utilisée par Stendhal et par Mérimée, qui partagent avec Bandello le principe de ne pas écrire dans un style trop recherché, en fait, l'une des caractéristiques principales de sa poétique est l'absence de grandiloquence.

Nous avons vu que les écrivains français s'emparèrent du modèle boccacien, mais qu'ensuite ils suivront plus le modèle bandelien pour créer leurs propres nouvelles et ainsi se développera une tendance qui engendre les « histoires tragiques ». De toute la tradition des histoires tragiques, Stendhal et Mérimée se rapprochent le plus des auteurs de la troisième génération, en particulier, à Jean-Pierre Camus et à François de Rosset. En fait, en regardant l'évolution de ce genre c'est chez eux que l'on retrouve les histoires les plus funestes rédigées à partir d'événements provoqués « par la force instinctive de l'homme¹ ».

Stendhal semble bien reprendre la structure de ces récits : introduction sur la situation historique et circonstances qui amènent à la passion dont il sera question dans le développement, suivi des actions qui mèneront directement au supplice final. Mérimée se

¹ VAUCHER-GRAVILI Anna de, « Retour sur les figures de séduction dans les “histories tragiques” de François de Rosset », *art. cit.*, p. 3

rapproche plus du style de Jean-Pierre Camus qui écrit des histoires plus brèves, avec un langage plus sec et des titres très courts. Toutes ces histoires se développent autour d'une transgression qui finalement sera punie. Une grande différence réside dans le sens que revêt la punition : chez Rosset et chez Camus elle sert de leçon pour que le lecteur ne répète pas les mêmes erreurs ; chez Stendhal et chez Mérimée, en revanche, elle constitue plutôt une conséquence inévitable des actions instinctives menées par des caractères impétueux. Un élément commun est le souci de réalisme et l'emploi d'un langage qui rappelle celui de la tragédie, avec les effets émotionnels, les sensations fortes et le *pathos*. D'ailleurs, Stendhal et Mérimée débutent avec des productions théâtrales avant de se consacrer à la création romanesque, ceci influence beaucoup leur poétique. Puis, Mérimée a une forte attirance pour la nouvelle, Stendhal, renommé pour ses romans, n'est pas moins un grand rédacteur de récits courts de tout genre, de l'anecdote au petit roman. En effet, Stendhal aime parsemer ses productions littéraires, soient-elles des récits de voyages ou même des romans, d'histoire brèves mais fulgurantes.

Pourquoi choisissent-ils la nouvelle pour écrire les histoires qui constituent notre corpus ? C'est simple : les caractéristiques de la nouvelle s'épousent parfaitement avec le sujet qu'ils traitent dans leurs récits. Nous avons constaté que le genre du récit court, malgré son hétérogénéité grâce à sa dimension, sa brièveté est le meilleur moyen pour exprimer le « génie », selon la définition de Montesquieu, de ces femmes méditerranéennes. L'énergie de ces femmes, représentant leur peuple, est le dénominateur commun des nouvelles analysées et elle s'adapte bien aux caractéristiques principales de la nouvelle. La brièveté aide les auteurs à concentrer cette énergie en créant une tension dramatique qui éclate dans une fin tragique marquée par le destin. Pour exprimer la puissance et l'imprévisibilité du tempérament méditerranéen, Stendhal et Mérimée ont besoin d'une structure poétique qui puisse soutenir l'intensité de l'énergie des personnages et de leurs actions. Les décisions, les coups soudains et les actions dictées par les passions n'ont pas besoin de beaucoup de mots pour être exprimés, au contraire, la concision les rend plus efficaces et intenses. Pour ce faire, ils éliminent « de la nouvelle les éléments idéalistes et fantaisistes [...] pour les remplacer par de l'observation réaliste et des études de mœurs, avec une touche scientifique¹ ». Les ellipses, le manque de description et les jeux d'opposition leur permettent d'être incisifs et rendre vraiment l'idée des fortes sensations éprouvées par les personnages. La densité crée cette tension dramatique qui

¹ TRAHARD Pierre, *L'art de la nouvelle chez Prosper Mérimée*, op. cit., p. 10.

accompagne le lecteur jusqu'à la fin de l'histoire, quand il se retrouve malgré lui, comme le personnage, face à une chute violente, qui n'offre aucune possibilité de salut.

Stendhal et Mérimée veulent transposer l'instantanéité de la pensée, parce que c'est sur celle-ci que réside l'une des caractéristiques principales du caractère du Midi. C'est pourquoi, ils ne peuvent pas utiliser un style trop pompeux et travaillé qui ne pourrait pas exprimer la spontanéité et le naturel de leurs héroïnes. Il leur faut un style plus direct comme celui du *Code Civil* de Napoléon. La pauvreté de détails, autre élément fondamental de la nouvelle, leur permet de s'arrêter sur ceux qui donnent plus de relief à l'action. La rapidité fait imprimer chez les lecteurs les sensations et les sentiments forts éprouvés par le personnage.

La forme concise et structurée de la nouvelle semblerait ne pas suffire à illustrer le caractère d'un peuple, dont les héroïnes de Stendhal et Mérimée sont la représentation. Mais ce genre permet de contenir la fougue de leur caractère et l'énergie qu'elles produisent sans qu'elle se dissolve dans la longueur d'un roman.

Les deux premières parties de notre thèse nous ont aidé à comprendre le contexte historique et culturel dans lequel Stendhal et Mérimée étaient immergés, dans la troisième partie nous avons finalement abordée l'étude de la figure féminine du Midi.

Pour avoir une vision complète des personnages féminins choisis par Stendhal et Mérimée, nous avons cru nécessaire de définir la femme en tant que genre opposé à l'homme. Nous avons remarqué que par rapport à la théorie des tempéraments il y a des divergences en ce qui concerne la nature physiologique de la femme et le caractère que les savants supposent la caractériser. En fait, la femme est physiologiquement dominée par des humeurs froides, mais ses comportements se rapprochent plus des tempéraments du bilieux et du sanguin. L'explication donnée par les médecins de l'antiquité est que pour la femme la théorie des tempéraments n'est pas tout à fait valable. La raison en est que la femme est dominée par un organe qui n'est pas présent chez l'homme, l'utérus. C'est celui-ci qui l'entraîne dans des comportements parfois déplorables, parce qu'il ne la fait pas raisonner. Cela justifie le fait qu'elle doit être soumise à l'homme, pour qu'elle soit mise sous le contrôle d'un être plus raisonnable. Selon cette pensée, la femme est un être incomplet et à cause de son imperfection elle est à l'origine des malheurs qui surviennent à l'homme. À partir de l'Antiquité cette pensée a perduré au long des siècles, différents débats se sont enchaînés sur la question féminine.

Certes, au cours des siècles la condition de la femme a subi des changements par rapport à l'évolution politique des peuples, à son appartenance à différents groupes sociaux et à la diversité des facteurs historiques et géographiques. Toutefois, en règle générale, dans tous

les pays et dans tous les temps, elle a été soumise à un traitement moins favorable par rapport à celui réservé à l'homme.

Ce qui a été l'objet de notre intérêt est la manière dont toutes ces considérations pseudo-scientifiques ont évolué jusqu'au XIX^e siècle et comment elles sont arrivées à Stendhal et Mérimée. La faiblesse physiologique affecte le caractère et les comportements, mais sont également liés à l'âge, à l'endroit où l'on vit, donc nous retrouvons un rapport avec l'influence des climats. Suivant les idées de Montesquieu, ce sont les femmes des pays chauds, donc du Midi, les plus exposées au danger de commettre des actions blâmables, le climat intensifie les « défauts » naturels.

Il y a toujours un voile de mystère sur la nature féminine à la fois être sensible et diabolique, ce qui alimente au XIX^e siècle l'imaginaire des écrivains. Stendhal et Mérimée ont des expériences différentes avec les femmes, mais pour les deux auteurs la femme est un être sensible et donc elle est la plus proche à l'état de nature et la plus encline à écouter ses propres désirs primordiaux. De ce fait, elle est le sujet idéal pour étudier les aspects du « cœur humain » qui constituent normalement le caractère de la femme, mais aussi ceux qui appartiennent à la sphère masculine et qui chez la femme prennent une autre valeur. Entre sensibilité et virilité les héroïnes de Stendhal et Mérimée s'émancipent de la loi morale et sociale pour suivre leur nature première. Elles agissent suivant leur instinct et nos deux auteurs cueillent les caractères du Midi généralement voués à la paresse que la chaleur leur impose, au moment où ils sont éveillés par des émotions fortes qui les portent à réagir avec violence. À travers ces héroïnes, nous voyons l'éclat violent des passions : amour, honneur, orgueil, désir de vengeance et désir de liberté. Elles sont sujettes à des sensations violentes et subites. Ces sensations sont apaisées par leur côté mélancolique qui donne libre cours à la naissance de passions profondes. Nous avons vu que le mélange des tempéraments advient de manière différente dans chaque individu, ainsi les femmes de Stendhal et Mérimée fascinent pour leur hétérogénéité tout en appartenant à la même souche d'origine. Des femmes réelles réinventées par leurs auteurs. Le procédé de réinvention des personnages permet à Stendhal et à Mérimée de donner de l'épaisseur à leurs héroïnes. Si les manuscrits, les rencontres ou les témoignages leur font connaître la femme idéale, protagoniste de leurs récits, ils leur donnent plus de profondeur. Les *Chroniques italiennes* et les nouvelles mériméennes relatent des faits qui se sont produits en un certain moment, un certain lieu et selon certaines circonstances auxquelles leurs héroïnes se sont trouvées confrontées, mais dont elles ne sont pas sorties victorieuses. Malgré tout, ces femmes s'inscrivent dans la lignée des femmes fortes, d'une beauté sans égale mais à craindre.

En analysant ces histoires, nous avons constaté que ces esprits s'expriment mieux quand ils cherchent à obtenir ce qu'ils convoitent le plus. Comme tout tempérament du Midi, elles sont prédisposées à jouir des plaisirs de la vie, elles essayent toujours d'exaucer leurs désirs et vivre sans impositions et limitations. Cette « chasse au bonheur » amène à commettre des crimes qui choquent l'esprit des lecteurs français, mais en même temps les fascinent. Cette « quête du bonheur » se caractérise par un jeu de fuites et de poursuites, d'erreurs et d'équivoques, car elle fait rentrer les personnages dans une spirale et les fait errer dans une recherche qui trouve sa finalité seulement avec la mort. La quête incessante du désir oblige à traverser un réseau de fictions où règnent la fausse certitude, la non-coïncidence entre désirs différents, l'éternelle possibilité de l'échec. Les personnages féminins que nous avons analysés semblent ne pas pouvoir sortir de l'éventail de fautes qu'eux-mêmes se sont construit. Les héroïnes stendhaliennes et mériméennes se retrouvent dans des situations redoutables sans issue possible, parfois, inconsciemment et instinctivement, d'autres fois en toute conscience. Dans la plupart des nouvelles, ces femmes sont victimes d'un amour-passion : certaines tombent dans le piège de l'amour et à partir de ce moment rien d'autre est important à leurs yeux que leur amour ; d'autres fois, ce sont elles qui font tomber les hommes dans ce piège. Dans le premier cas, ce sont surtout les héroïnes très sensibles de Stendhal qui se laissent transporter par la passion : comme Héléne de Campireali, la duchesse de Palliano ou Suora Scolastica, au début innocentes et prudes et ensuite quand le grain de l'amour germe en elles, elles deviennent plus effrontées et plus courageuses. Dans le deuxième cas, nous soulignerons en particulier, Carmen, reine du jeu de la séduction et cause de la perte de don José fou amoureux d'elle.

Toutefois, les héroïnes stendhaliennes et mériméennes ne sont pas seulement victimes de l'amour, leurs caractères ne s'expriment pas seulement dans les affaires de cœurs. Certaines d'entre elles se font connaître par leur puissance vindicative. Ainsi, nous apprenons qu'en Corse la *vendetta* est comme une institution. Les étrangers la considèrent comme faisant partie du folklore, de la couleur locale Corse et elle devient l'élément d'identification du caractère archaïque de ce pays barbare. Colomba concentre en elle l'orgueil, la colère, l'astuce, le courage, la force et l'attachement à la loi Corse qui constituent les fondements de la *vendetta*, qui n'est pas une simple action de vengeance mais un culte qui se perpétue de générations en générations.

La vengeance est monnaie courante pour réparer un orgueil blessé, car ces femmes, suivant le tempérament de leurs peuples, sont assez susceptibles et réagissent aux provocations, aux défis et aux offenses. Dans *Trop de faveur tue*, par exemple, Stendhal met en place un jeu

d'échange de vengeance entre les deux factions de sœurs qui se sont formées dans le couvent de Santa Riparata à cause de l'orgueil insensé de ces nobles filles.

La vengeance devient aussi un moyen pour se libérer d'une chose qui ne permet pas de vivre une vie paisible et heureuse, c'est le cas de Béatrix Cenci qui a été capable d'organiser l'homicide de son propre père.

En écrivant ces récits, Stendhal et Mérimée n'ont pas seulement choisi les histoires les plus inouïes et quelques peu déconcertantes, mais ils ont choisi des histoires menées par les caractères les plus marquants. Les héroïnes méditerranéennes, protagonistes de petites histoires tragiques, acquièrent une importance primordiale dans leur parcours créatif.

A ce point, nous pouvons nous poser une question : pourquoi ces personnages sont-ils appréciés par le lecteur, en sachant que dans la vie réelle il mépriserait une femme si puissante, coupables de pareilles actions ? En effet, le lecteur dans l'acte de la lecture perçoit une dichotomie entre l'environnement fictif de la nouvelle et son propre environnement : deux espaces en opposition qui ne peuvent cohabiter parallèlement. Le lecteur se prenant au récit à mesure qu'il progresse devient moins attentif aux conventions de l'environnement réel et se laisse prendre par l'environnement fictif du récit.

En analysant l'œuvre de Mérimée, nous avons pu apprécier de quelle façon il caractérise ses personnages avec une rapidité tranchante qui épouse bien leur tempérament et le caractère dramatique des événements racontés. Tout cela sous le ton tranquille et impassible du narrateur. Ce détachement serein de l'écrivain, qui fait atteindre à ces femmes une force extraordinaire sans qu'il soit besoin d'insister sur des détails pour impressionner le lecteur, est bien plus efficace qu'une analyse minutieuse. De plus, il permet à l'authentique violence du caractère de Colomba, de Carmen et de la Vénus de se manifester dans toute sa puissance.

Chez Stendhal l'analyse des nouvelles, des manuscrits et des autres sources nous a permis d'étudier comment l'auteur semble conduire par la main ces femmes italiennes, désormais devenues les siennes, vers l'accomplissement de leur destinée littéraire. L'aspect tragique de leur histoire, de leur sort et surtout de leur caractère n'est pas altéré, mais amendé par la main de l'auteur, qui s'écarte vite du chemin qu'il s'était tracé. Sa prétention d'être un simple traducteur, et donc un véritable rapporteur chargé d'exposer les événements tels qu'ils sont, suivant l'exemple des anciens chroniqueurs, est rapidement démentie. L'imagination qu'il possède ne lui a pas permis de respecter sa première résolution. Il trouve nécessaire de se laisser

emporter par le « *grand art de développer un caractère*¹ ». Ce caractère, qu'il avait déjà esquissé dans les brèves anecdotes de *Rome, Naples et Florence* et des *Promenades dans Rome*, et qu'il avait idéalisé dans *De l'amour*, trouve sa complète réalisation dans les femmes des *Chroniques Italiennes*. Ce travail de remaniement et de réinvention qu'il fait pour écrire les *Chroniques*, lui permettra de créer des personnages du calibre de Gina et de Clélia que nous apprécions dans la *Chartreuse de Parme*. Il serait intéressant d'étudier ces deux personnages sous la perspective que nous avons proposé dans cette étude. Il s'agirait de comparer les deux types de la femme italienne que Stendhal célèbre dans toute son œuvre. Nous y retrouverons certainement deux degrés différents de ce mélange de tempéraments que Stendhal distingue chez les Italiens. Par ailleurs, une étude sur les caractères féminins du Nord (société française incluse) chez Stendhal et Mérimée pourrait compléter notre étude, nous pensons à Armance, à Lamiel, à Mina Wanghen, à Julie de Chaveny, à Arsène Guillot et à Mme de Piennes.

¹ *PFN*, t. II, p.42.

ANNEXES

ANNEXE 1

Étude sur les manuscrits de l'histoire du Couvent de Bajano

Pour notre travail de thèse nous avons étudié préalablement les manuscrits italiens dont Stendhal s'est servi comme canevas pour les nouvelles qui ont constitué notre corpus. Pendant nos recherches nous avons fait d'intéressantes découvertes sur les origines et la rédaction des nouvelles *Trop de faveur tue* et *Suora Scolastica*.

Stendhal s'inspire d'une histoire scandaleuse impliquant des religieuses enfermées dans un couvent : *Histoire de la destruction du couvent de Bajano/ Chiara * Aneddoti segreti del sec. XVI publicati da G. M.* Pourtant, nous sommes certaine qu'il connaissait les faits de ce couvent bien avant d'avoir retrouvé ce manuscrit en 1833 car il en existe des traces dans *Promenades dans Rome*. Dans ce récit de voyage, il fait référence à plusieurs reprises aux événements du Couvent de Bajano. Premièrement, le 2 novembre 1827, il invite à se renseigner sur l'histoire du couvent. Ensuite, le 29 mai 1828 il raconte les intrigues du couvent de Catanzara¹. Il introduit ce récit en minimisant l'importance des faits qu'il présente à son lecteur : « Voici une suite d'intrigues assez peu intéressantes² ». Pour renforcer la faible importance à donner à cette histoire il conclut son récit de manière peu intrigante : « personne ne fut puni, et l'affaire a été étouffée³ ». Ces intentions contrastent avec son réel intérêt car il revient sur le sujet plusieurs fois et dévoile l'anticipation de ses futures chroniques *Trop de faveur tue* et *Suora Scolastica*. Dans ce bref récit de 1828 il manque l'opposition entre les deux factions de sœurs ennemies, qui caractérise *Trop de faveur tue*, et nous ne retrouvons que le conflit entre la sœur Lucrece et l'abbesse. Le personnage de Lucrece semble renfermer en lui-même soit le caractère et les manières de Félize degli Almiri soit ceux de Céliane. C'est pour cette raison qu'elle paraît plus cruelle et impitoyable : fière, arrogante, manipulatrice et triplement meurtrière. De plus, Stendhal décide de rapporter l'épisode de la fuite de l'une des

¹PdR, pp. 241-250.

²Ibid., p. 241.

³Ibid., p. 250.

sœurs vers la maison de son amant également présent dans le manuscrit italien, qu'il décidera de supprimer dans ses futures chroniques¹.

Les événements de cette anecdote sont la référence la plus longue de l'histoire du couvent de Bajano dans les *Promenades dans Rome*. En poursuivant la lecture des *Promenades*, le 9 juin 1828 Stendhal fait référence aux événements de 1783 et à la tolérance des évêques dans les couvents de Toscane et il écrit en note : « Suppression du couvent de Baïano² ». On peut se demander si notre auteur songe déjà aux futures chroniques et au fait de les placer hors de Naples (*Trop de faveur tue*) ainsi qu'à une époque plus récente en s'éloignant des faits du XVI^e siècle (*Suora Scolastica*) ?

Le premier octobre 1828, nous retrouvons une nouvelle référence, mais cette fois plus explicite :

Nous avons obtenu communication d'un manuscrit qui raconte la suppression du couvent de Baïano. Rien ne surpasse, pour l'intérêt déchirant, l'exécution à mort et le spectacle de ces deux religieuses si belles, contraintes de prendre les grands verres de ciguë que leur présentent les prêtres délégués par l'archevêque de Naples. Les mouvements convulsifs de ces jeunes filles, et les paroles qui leur échappent quand elles embrassent celles de leurs amies qui avaient préféré se donner la mort avec un poignard, n'ont rien d'égal dans aucune tragédie³.

Par ailleurs, dans les *Mémoires d'un touriste*, le 13 septembre 1837, il écrit : « Je lisais avec beaucoup d'intérêt une brochure intitulée : la *Destruction du couvent de Bajano à Naples* ; j'étais seul dans le cabinet littéraire⁴ ». Ce qui semblerait bien être le titre du manuscrit que Stendhal a en sa possession : *Histoire de la destruction du couvent de Bajano*, et nous laisse penser qu'à ce moment précis Stendhal a probablement commencé à travailler à *Trop de faveur tue*.

Mariella di Maio soutient la thèse selon laquelle Stendhal ignore que le manuscrit qu'il possède, et qu'il croit authentique, n'est que la copie d'une brochure imprimée à Naples en 1820. En effet, le manuscrit du Couvent de Bajano que Stendhal retrouve est un résumé d'un

¹ Toutefois, il est possible, vu l'état d'inachèvement des deux nouvelles stendhaliennes, que cet épisode aurait pu paraître dans la suite de l'une des deux histoires, très probablement dans *Trop de faveur tue*.

² *Ibid.*, p. 276.

³ *Ibid.*, pp.374-345. Ici Stendhal épure la scène troublante du manuscrit italien : « Chiara sopra tutto avvegnacchè da' dolori sviscerata, ed oppressa della stessa aspettazione di una morte lunga, e violenta, pronunciò tant'alte, e splendide cose in tono fervido e naturale, che meritavano al certo d'essere conservate alla posterità [...]. Eufrosia durava con indicibile stento, e fatica ne' suoi respiri estremi ; e a grado a grado morì, in atto di affissarsi al volto di Chiara. Or dappoichè questa conobbe aver quella tramandato fuori lo spirito; ahì, che non disse, che non fece! [...] ». Dans sa deuxième version de *Suora scolastica*, il résume tout en une phrase : « Deux religieuses jeunes encore, étaient couchées par terre et paraissaient mourir dans les convulsions du poison [...] », *SS*, p.

⁴ *Mémoires d'un touriste*, 1929, vol.3, pp. 291-292.

autre manuscrit qui remonte à l'année 1770, selon les suppositions que nous retrouvons dans l'avant-propos de la traduction française de 1829 : « Munis des documents nécessaires à l'éclaircissement de cette Chronique, nous pensions à la faire connaître dans la langue originale, lorsqu'en 1820 un médecin calabrais, G...M..., Guido Masdea (selon Benedetto Croce) publia en quelques pages un résumé du *Couvent de Baïano*¹ ». En effet, le manuscrit italien 179 est aussi publié par « G...M... » et suit une longue tradition qui remonte au XVII^e siècle, moment où le scandale éclate. Ce scandale a fait naître une production considérable d'histoires concernant le couvent maudit de Bajano. C'est pour cette raison qu'il faut se demander si Stendhal connaissait seulement la source qu'il a fait recopier et que nous retrouvons à la Bibliothèque Nationale de France sous la cote « italien 179 », ou s'il a consulté d'autres sources.

1. Histoire des sources

L'histoire du Couvent de Bajano a donc donné naissance à une production littéraire qui s'est répandue au cours des siècles. Tous les écrits que nous pouvons retrouver suivent plus ou moins le même ordre narratif et se fondent sur un fait historique, même si tous les événements relatés ne sont pas totalement vérifiables. La fermeture du couvent remonte bien à l'an 1577 et la décision a bien été prise par le Cardinal Paolo d'Arezzo. Cependant, le Couvent de Sant'Arcangelo in Bajano n'est pas le seul à être fermé pendant cette période. Donc il ne s'agit pas d'un événement unique et isolé, mais d'une conséquence des décisions prises pour réformer l'Église Catholique. Des contrôles très stricts ont été effectués et le cardinal établit que certains monastères ne vivaient pas selon les normes de la Réforme. Dans l'une des biographies sur le cardinal d'Arezzo, nous retrouvons des références à propos du couvent de Sant'Arcangelo et les conditions peu convenables à la vie de clôture causées par la structure du couvent : il était trop étroit et trop proche des autres habitations, donc les sœurs ne pouvaient pas vivre dans la discrétion nécessaire à leur vie religieuse. Cela s'ajoute, bien évidemment, aux histoires de conduites douteuses de celles-ci². Nous retrouvons les mêmes références historiques dans des écrits sur l'histoire sacrée de Naples comme *Napoli sacra* (1623) de Eugenio Caracciolo, relatant l'histoire des différentes églises et couvents de Naples, parmi lesquels celui de Sant'Arcangelo a Bajano, sur la fermeture duquel il s'exprime de manière allusive, disant qu'il

¹ CARACCILO Francesco Paolo, NAVARO J. C., *Le couvent de Baïano : chronique du seizième extraite des archives de Naples*, Paris, H. Fournier jeune, 1829, pp. IX. Toutes les citations seront reprises de cette édition. A partir de ce moment en note *CdB*.

² CAGIANO Giovanni Antonio, *Vita di Paolo Burali d'Arezzo, cardinale del titolo di S. Pudentiana*, Roma, V. Mascardi, 1649, pp. 284-285.

a été fermé « per alcune cause¹ » sans donner d'autres explications.

Selon une étude d'Elisa Novi Chavarria sur les *Acta civilia* (Sc.373, m.3, n.45) qui reportent les événements survenus au couvent de Sant'Arcangelo a Bajano au début du XVI^e siècle, les désordres ont commencé au moment des élections de la nouvelle Abbesse après la mort de Violante Coppola. Les histoires qui nous sont parvenues sur le couvent, racontent l'opposition entre deux factions de sœurs ennemies par jalousie. Selon les recherches de madame Chavarria, la véritable histoire voit plutôt l'opposition de deux familles nobles qui se disputent l'acquisition du pouvoir dans le couvent à travers les filles de leur parenté. Quelques années plus tard, l'abbesse qui était sortie gagnante de ce conflit, Camilla de Feulo, est obligée de se présenter devant le tribunal de l'archevêque, accusée d'avoir : dilapidé le patrimoine du monastère, commis sacrilèges et péché d'adultère, car tout en étant « épouse du Christ » elle était en état de grossesse bien avancé. C'est, apparemment, cette histoire qui a dû inspirer les chroniques qui nous nous sont parvenues jusqu'aujourd'hui².

L'un des premiers à dévoiler ces événements, sous forme de « fiction », selon Benedetto Croce, est Girolamo Brusoni en 1658. Apparemment c'est à partir de son roman que la longue tradition d'histoire sur le couvent de Bajano est née. Si nous faisons un saut de deux siècles environ pour arriver à l'an 1829, c'est-à-dire quelques années avant que Stendhal ne commence à travailler sur le manuscrit de la destruction du couvent, apparaît une version française de l'histoire traduite en italien à la fin du siècle par Emmanuele Palermo. Cependant, le même Palermo aurait donné en 1808, l'original italien, d'où provient la version française, à un ami français, dont nous ne connaissons pas l'identité. En 1820 à Naples, une autre histoire, *Chiara o aneddoti segreti del secolo XVI³* par G. M., dont l'original a été retrouvé dans un conte duquel nous avons plusieurs copies manuscrites, *Successo del Monastero di S. Argangelo a Bajano ecc.*, qui est le relevé de plusieurs manuscrits et de divers anciens documents très largement divulgués, *Successi tragici ed amorosi di Silvio ed Ascanio Corona*. Selon recherches, l'auteur du manuscrit de 1770 serait un certain « cav. F.P.C. » que Palermo identifie comme le « cavalier Francesco Paolo Caracciolo », inconnu. Benedetto Croce a vérifié que ce manuscrit et ses sources, prétendument véridiques, ne sont qu'un remaniement littérairement très déjoué du roman du XVII^e siècle de Girolamo Brusoni, écrivain très productif à l'époque. Cet auteur peut être considéré comme le successeur des novellistes obscènes du siècle

¹ CARACCILO Eugenio, *Napoli sacra, Ove oltre le vere origini, e fundationi di tutte le chiese, monasterii si tratta di tutti li corpi, e reliquie di santi, con dui trattati brevi, con piu indici*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1623, p. 376.

² Cf. NOVI CHAVARRIA Elisa, *Monache e gentildonne. Un labile confine. Poteri politici e identità religiose nei monasteri napoletani secoli XVI – XVII*, Milano, Franco Angeli Editore, 2004, p. 48-49.

³ Catalogo dei libri rari, Napoli, 1864, II, 4.

précèdent. Son roman eût d'abord comme titre *La turbolenza delle Vestali*, puis dans l'édition de 1658 celui de *Degli amori tragici. Istoria esemplare*. Il raconte d'une histoire qui se déroule à Rome dans le temple de la déesse Vesta. Il s'agit clairement d'un roman à clef qui permet à l'auteur de parler de l'Italie, de la religion, des sœurs et de leurs débauches, car à l'époque la censure ne permettait pas de raconter pareilles histoires sur l'Église et ses couvents. Mais comment le roman a-t-il été converti d'histoire romaine de vestales à histoire napolitaine de sœurs ? Une page, qui se trouve dans quelques-unes des diverses copies manuscrites de la compilation *Corona*, est la preuve que déjà à Naples le roman de Brusoni était considéré comme un « roman à clef » et on lui donnait comme clef l'histoire du monastère de Sant'Arcangelo a Bajano, ainsi découvrait on dans le personnage de Lavinia, Candida Milano, celui de Giulia, Giulia Zocco, celui de Porzia, Porzia Sanfelice o Chiara Frezza, ou dans celui de Camilla, Camilla Pandone, etc¹. Emanuela Bufachi explique que le choix d'utiliser les vestales au lieu des sœurs de l'Église Catholique n'est pas un hasard. Selon la « Lezione seconda » dans la *Retorica delle monache*, une œuvre anonyme parue en 1672, les ordres monastiques féminins sont nés d'une naturelle évolution des prêtresses romaines de la déesse Vesta. Cependant, il s'est avéré que les sœurs ont pris des habitudes plus dissolues que celles des vestales, elles-mêmes obligées à la clôture. Il en résulte un plus grand nombre de viols, poisons, avortements, fuites des cloîtres, et toutes ces fautes qui rendent le couvent un lieu infernal².

De plus, une phrase en latin de Bolvito, qui date de 1625, dit qu'en certaines religieuses de Sant'Arcangelo « *ardui voti pertaesis, bub sacro velamine caro aestuabat nec compesci potera* », c'est-à dire que sous les bandes sacrées, l'ardeur de leur sang non seulement frémissait, mais il n'arrivait pas à se contenir³. Un pareil jugement avait été donné bien auparavant par Giovanni Boccace dans le chapitre d'introduction à son roman *Il Filocolo*. L'écrivain italien parle de ce monastère car sa bien-aimée Fiammetta y a résidé quelque temps. Il écrit :

[...] avvenne che un giorno, non so come, la fortuna mi balestrò in un santo tempio dal prencipe de' celestiali uccelli nominato nel quale sacerdotesse di Diana, sotto bianchi veli di neri vestimenti vestite, coltivavano tiepidi fochi, e divotamente laudavano il sommo Giove; là dove io giungendo, con alquante di quelle vidi la graziosa donna del mio core stare con festevole e allegro ragionamento,

¹ CROCE Benedetto, « Appunti di letteratura secentesca inedita o rara. XII. "Le couvent de Baiano" e un romanzo di Girolamo Brusoni », in *La Critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia diretta da B. Croce*, 16 mai 2008, vol. 28, n°0, pp. 220-228.

² BUFACHI Emanuela, « Prefazione », in Girolamo Brusoni, *Degli amori tragici. Istoria esemplare*, Roma- Salerno, Editrice Faville 51, 2009, pp.7-9.

³ Citation reprise de CROCE Benedetto, « Appunti di letteratura secentesca inedita o rara. XII. "Le couvent de Baiano" e un romanzo di Girolamo Brusoni », *art. cit.*, p. 225.

nel quale io e alcuno compagno domesticamente accolti fummo¹.

Boccace trois cents ans avant Brusoni utilise aussi le prétexte de la religion païenne pour parler des comportements peu convenables des sœurs du couvent de Bajano.

Un *excursus* sur les sources s'est révélé nécessaire pour avoir une vision complète de l'histoire du Couvent de Bajano. De même, il semble essentiel de comparer ces sources pour éclaircir les choix de Stendhal dans son travail de rédaction.

2. Comparaison des sources

Nous avons vu que les histoires sur le couvent de Bajano sont multiples, et qu'il n'existe pas entre elles de grandes différences au niveau du développement des événements. Pourtant, il s'avère essentiel de les analyser de manière comparative, afin de mieux comprendre la position de Stendhal par rapport à l'histoire du couvent et à la production littéraire qui en naît.

L'analyse de Benedetto Croce nous fait remonter jusqu'au premier dévoilement littéraire des mésaventures survenues au couvent de Bajano, c'est-à-dire au roman de Girolamo Brusoni, qui utilise ces faits pour en faire un véritable roman de dénonciation. A partir de ce roman à clef toute une production littéraire a suivi jusqu'au XIX^e siècle, chroniques stendhaliennes comprises. Parmi ces écrits, nous avons eu la possibilité de consulter un manuscrit qui date de 1770 et conservé à la Biblioteca di Storia Patria di Napoli, *Distruzione del Monastero di S. Arcangelo a Bajano accaduta nell'anno 1577* outre la traduction française de 1829, *Le couvent de Bajano. Chronique du seizième siècle extraite des archives de Naples* de Francesco Paolo Caracciolo, et bien évidemment, le manuscrit italien 179 de Stendhal. D'ailleurs, le manuscrit de 1770, conservé à la bibliothèque de Naples, est l'une des nombreuses copies faites à partir de l'histoire écrite par le mystérieux Francesco Paolo Caracciolo en 1610 et recopiée fidèlement à la fin du XVIII^e siècle et qui d'autre part semble faire suite à la « "compilation très répandue" [...] intitulée *Sucessi tragici ed amorosi da Silvio ed Ascanio Corona*, une compilation [...] qui existe sous différents titres dans des bibliothèques napolitaines, romaines et du Sud de l'Italie, une sorte d'œuvre *in progress* écrite collectivement par des auteurs pseudonymes et anonymes et dont le noyau originel remonte vraisemblablement

¹ BOCCACCIO Giovanni, *Il Filocolo*, in *Opere*, Bari, Laterza, 1955, pp. 771-772. « Un jour il arriva que, je ne sais pas comment, la chance me conduisit en un temple sacré dédié au prince des oiseaux des cieux, dans lequel les prêtresses de Diana, sous des voiles blancs et habillées d'habits noirs, cultivaient des tièdes feux, et avec dévotion elles priaient le grand Jupiter. En arrivant en ce lieu, je vis parmi celles-ci la jolie femme de mon cœur dans un état de fête et de joie, auquel moi et mon copain fûmes accueillis avec courtoisie ».

au milieu du XVII^e siècle¹ ».

Afin de comparer ces sources nous avons pris en considération certains épisodes, à notre avis significatifs, pour pouvoir établir quels types de liens se tissent avec les récits stendhaliens. Les passages que nous avons choisis sont : la présentation et la description des nobles filles habitant le couvent et en particulier Giulia et Agnèse (Félice et Rodelinde pour Stendhal) ; et la dénonciation de la part de Giulia des crimes de ses ennemies avec la conséquente découverte de l'abbesse d'un délit en flagrant, qui se transforme en une véritable tragédie.

Dans le roman de Girolamo Brusoni, *Degli amori tragici*, Giulia se prénomme Laurina:

Tra le vergini dedicate al servizio di quella Dea viveva Laurina, donzella di meravigliosa bellezza. [...] Ma alla bellezza del corpo di Laurina non corrispondeva gran fatto la bellezza dell'animo, essendo ella fornita d'un genio sovra l'uso donnesco avido, cupo e dedito non meno agli amori che a pascer gli amanti d'artifici; più inesta però d'apparenza che di pensieri, e più per alterigia che per amore della virtù. Trattava ella co' grandi per ambizione, conversava con gli eguali per interesse, s'addomesticava con gli inferiori per ostentazione: non amante giammai che delle proprie soddisfazioni, delle quali era così appassionatamente tenace che non si guardava dal rompere per capriccio e per ostinazione le amicizie acquistate con mille artifici e conservate con mille disgusti².

Brusoni décrit une vestale belle, mais dont la beauté de l'âme ne correspond pas à la beauté physique. Son génie féminin (« donnesco ») est avide, sombre et s'adonne à des amours illicites. L'auteur souligne aussi son comportement envers les autres vestales : elle tisse des rapports avec ses supérieurs par ambitions, elle se lie avec ses égaux par intérêt et est complaisante envers les « inférieurs » par ostentation. Ces traits nous les retrouverons aussi dans les autres transcriptions de l'histoire. Dans le manuscrit de la Bibliothèque di Storia Patria di Napoli, *Distruzione del Monastero di S. Arcangelo a Bajano accaduta nell'anno 1577* à côté de Giulia nous retrouvons Agnèse :

Tra le Nobili Donzelle a Dio consacrate nel monastero di Sant'Arcangelo a Bajano trovansi Giulia Caracciolo, ed Agnese Arcamone. La prima molto agiata, e di meravigliosa bellezza, ma di genio ingordo, cupido, e dedito agli amori più scandalosi: abilissima alle finzioni, e pronta agli artifizii più abominevoli per adescare, possedere, e disbrigarsi di chiunque feriva la sua ardente passione:

¹ DI MAIO Mariella, *Stendhal: Intérieurs*, op. cit., p.203. Le manuscrit italien 179 doit sûrement être l'une de ces versions.

² BRUSONI Girolamo., *Degli amori tragici. Istoria esemplare*, op.cit., pp. 57-58.

trattava gli uguali per ambizione, conversava cò civili per interesse, e si addomesticava coi popolari per trarne quei servizii, che conducevano all'adempimento dei suoi fini. La seconda poi possedeva minori fortune, era meno bella; ma di genio grande, facile, e adorna di virtù ammirabili. La placidezza di questa donzella, e la buona educazione avean di troppo adoperato nella sua condotta¹.

Ici Giulia traite ses égaux avec ambition, elle parle avec les civils par intérêt et est toujours complaisante avec les gens du peuple pour en retirer des services. Elle a un génie avide et cupide par rapport à son amie qui, bien que moins riche et moins belle, est plus vertueuse et placide.

Si dans ces premières sources le portrait du caractère de Giulia est plutôt négatif, la traduction française de 1829, *Le couvent de Bajano. Chronique du seizième siècle extraite des archives de Naples*, allège les traits méprisables pour louer un « esprit distingué » :

Parmi les nobles filles vouées au service de Dieu dans le couvent de Saint-Archange de Bajano, dans la ville de Naples, se trouvaient (vers l'an 1577) Giulia Caracciolo et Agnèse Arcamone. Giulia, d'une beauté ravissante, d'un tempérament ardent, effet ordinaire du climat du pays, joignait à une inflexibilité de caractère qui ne cède à aucun obstacle, une perspicacité de jugement qui est d'ordinaire l'apanage des esprits distingués. Son cœur cédait facilement aux épanchements de l'amitié et aux douceurs de l'abandon. Fièr et généreuse avec ses amis, elle était complaisante avec ses inférieures, et pour les avoir toujours fidèles et dévouées à ses ordres, elle se montrait prodigue à leur égard².

Enfin, le manuscrit que Stendhal possédait, *Histoire de la destruction du couvent de Bajano. Chiara, Aneddoti Segreti del secolo XVI*, résume la description de Giulia du manuscrit de 1770 en éliminant les jugements trop négatifs et en limitant ses rapports aux seules femmes qui l'entouraient. Il fait référence, en effet, à « ses égales », aux « filles du peuple » et non plus, en général, à « ses égaux » ou aux « populaires » :

Tra le donzelle quivi a Dio consacrate eranvi Giulia*** ed Agnese. La prima agiata di bene fortuna, e di maravigliosa bellezza, nutriva un fervido ingegno, capace d'intraprendere qualunque impegno, ed indomabile nel procurarsi gli spediti opportuni alle sue brame, pieghevole all'amicizia ed all'amore; ambiziosa con le sue uguali, e facile con le popolari, onde ritrarne utili e frequenti servizj³.

¹ Manuscrit de la "Biblioteca di Storia Patria di Napoli", CAV. FRA P.C., *Distruzione del Monastero di S. Arcangelo a Bajano accaduta nell'anno 1577. Successo del Monastero di S. Arcangelo a Bajano nella regione Forcellanese della città di Napoli in Campania. Scritta dal Cav. Fra P.C.*, Napoli 1770, p. 32. Toutes les citations seront reprises de cette édition. A partir de ce moment en note *Ms Naples*.

² *CdB*, pp.124-125.

³ *Ms Ita 179*, p. 11.

Chez Stendhal la Laurina de Brusoni et la Giulia des manuscrits deviennent Félize degli Almeri. L'auteur décide de présenter cette noble fille en mettant en évidence non pas son caractère et son comportement, comme nous avons vu dans les autres histoires, mais parle plutôt de ses origines : « la famiglia degli Almeri était une des plus puissantes et des plus riches de Florence ». Stendhal vise plutôt à dénoncer l'usage dans les familles nobles de forcer les filles à prendre les vœux, pour donner aux fils la possibilité d'avoir une dot plus consistante. Puis, comme conséquence inévitable de ces mœurs pour lui absurdes, il souligne le fait que Félize entretenait des amours illicites qui « troublaient la tranquillité¹ » du couvent. À ce moment de la narration nous n'avons pas plus de détails sur le personnage, mais nous le découvrirons petit à petit tout au long de l'histoire.

L'autre épisode concerne, nous l'avons annoncé, le moment qui déclenche la suite des événements tragiques dans le couvent. Le roman de Brusoni présente une dynamique que les autres imiteront :

Intanto Laurina, osservata l'ora che Porzia e Clelia scendevano nel giardino, sen' corse dalla governatrice, non assicuratasi di confidarle il segreto prima d'avere in mano la preda; e, narra tale, con le passate dissolutezze delle giovani amiche, la presente occorrenza, la costrinse, come quella che poteva appena concepirne il pensiero non che la credenza, ad accertarsene con la propria veduta. Discesa per tanto le scale [...] e pervenuta improvviso dove le giovani, cicalando sovra la tardanza de' loro amici, ogni altra cosa fuorché di vedere la governatrice s'avrebbero aspettata, incominciò a gridare:

- Ah scelerate! In questa guisa è da voi servito il nume di Vesta? Ah scelerate! tornate immantinate alle vostre camere che, se qualcuna delle vostre nemiche vi vede in questo luogo, siete morte-².

Laurina s'assure que ses ennemies sont dans le jardin à une heure que la règle du temple interdit, elle les accuse auprès de l'abbesse incrédule, qui ensuite se retrouve face au crime et réprimande les deux jeunes vestales.

Le manuscrit napolitain suit pas à pas les mêmes démarches en ajoutant quelques détails :

Giulia, che attentamente spiava l'ora dell'appuntamento, vide che Chiara ed Eufrosia già discendevano nel giardino, onde senza perder tempo andarsene dall'Abbadessa, e narrolle colle passate dissolutezze da quelle operate cogli amanti, la presente più ingiuriosa al Monastero, ed alle

¹ *TFT*, p. 698.

² BRUSONI Girolamo, *Degli amori tragici. Istoria esemplare*, op.cit., p.85.

suore, obbligandola ad accertarsene colla propria vista. Discese la Superiora ne giardino, portando seco Eufрасina sua servente, che la precedeva col lume, e sorprese Chiara e Eufрасia, le quali avendo già aperta la porticina segreta stavano quistionando sulla tardanza dei loro drudi, senza punto accorgersi dell'Abbadessa, ma questa nel vederle cominciò a gridare – Ah sconsigliate! ah scellerate! ah imprudenti! in questa guisa è da voi servita la Divina Maestà? Ritornate in voi stesse, ritornate nelle vostre camere, poiché se qualcuna delle vostre nemiche vi vede in questo luogo siete morte¹.

Dans traduction française de 1829, le passage est structuré de la même façon, mais un peu plus romancé :

Active autant qu'implacable, Giulia voulut s'assurer par ses propres yeux qu'à l'heure indiquée par la servante, Clara et Eufрасia étaient réellement descendues dans le jardin. Rassurée sur ce point, elle s'en alla directement chez la supérieure, Costanza Mastrogiudice, et la tirant de son paisible sommeil, elle lui dévoila tout ce qui se passait en cet instant dans l'enclos du couvent, et l'engagea de s'en convaincre par elle-même. L'abbesse put à peine s'en rapporter au témoignage de ses yeux, lorsque caché par l'obscurité en traversant le jardin, elle aperçut les deux jeunes personnes qui, errant en silence comme deux ombres au milieu des arbres, cherchaient, tantôt réunies, tantôt séparées, les objets de leur affection. A cette vue, ne pouvant résister au zèle qui l'animait, et dans l'espoir d'empêcher une telle profanation des lieux saints, l'indignation la fit éclater : « Clara, Eufрасia ! folles, impies ! s'écria-t-elle, c'est donc ainsi que vous servez notre divin Sauveur : rentrez en vous-mêmes, retirez-vous dans vos cellules »².

La narration du manuscrit 179, par contre, est concise, et rapporte l'essentiel du moment :

Giulia altera e implacabile, da che all'ora stabilita ha viste le sue nemiche discendere nel giardino; si portò dall'abbadessa, l'informò di tutto pienamente, e la sospinse ad accertarsene coi suoi occhi proprj. S'incamminò guardingamente quella giuso il giardino: non qual divenne la sua sorpresa, nel trovar veridiche le relazioni di Giulia! Da che dunque ebbe sguardate da lungi Chiara, ed Eufрасia, cominciò forsennata a gridare: ribalde, incaute, empie; così è da voi servita la divina maestà?... Ritornate in voi medesime...Risalite il Monastero...³

Dans *Trop de faveur tue*, Stendhal ne manque pas de reprendre le schéma de l'anecdote d'origine, mais il l'agrément de sa touche : Félize n'est pas toute seule, Stendhal la fait accompagner par son amie Rodelinde. Il permet ainsi de maintenir l'équilibre dû à l'opposition

¹*Ms Naples*, pp. 38-39.

²*CdB*, pp.133-134.

³*Ms Ita 179*, pp.13-14.

de deux couples (Félice/Rodelinde ; Céliane/ Fabienne). Il rend la tâche de Félice compliquée avec des obstacles et des risques. Il accroît la prudence et les craintes de l'abbesse de manière à rendre l'action plus tendue et en accroît le côté spectaculaire par la position surélevée de l'abbesse quand elle réprimande ses sœurs, comme si cela venait directement du haut du ciel :

Dans l'intérieur du couvent, Félice et Rodelinde avaient vu leurs ennemies Fabienne et Céliane se cacher dans le jardin sous ses arbres, assez voisins du mur de clôture ; un peu avant minuit, Félice osa bien aller réveiller l'abbesse. Elle n'eut pas peu de peine à parvenir jusqu'à elle ; elle en eut encore plus à lui faire comprendre la possibilité du crime qu'elle venait lui dénoncer. Et enfin, après plus d'une demi-heure de temps perdu, et pendant les dernières minutes de laquelle Félice tremblait de passer pour une calomniatrice, l'abbesse déclara que le fait fût-il vrai, il ne fallait pas ajouter une infraction à la règle de saint Benoît à un crime. Or, la règle défendait absolument de mettre pied au jardin après le coucher du soleil. Par bonheur, Félice se souvint qu'on pourrait arriver par l'intérieur du couvent, et sans mettre le pied au jardin, jusque sur le toit en terrasse [...]. Pendant que Félice était occupée à persuader l'abbesse, Rodelinde alla réveiller sa tante, âgée, fort pieuse, et sous-prieure du couvent.

L'abbesse, quoique se laissant entraîner jusque sur la terrasse de l'orangerie, était bien éloignée de croire à tout ce que lui disait Félice. On ne saurait se figurer quel fut son étonnement, son indignation, sa stupeur, quand [...] elle aperçut deux religieuses qui à cette heure indue se trouvaient hors de leurs appartements, car la nuit profondément obscure ne lui permit point d'abord de reconnaître Fabienne et Céliane.

-Filles impies, s'écria-t-elle d'une voix qu'elle voulait rendre imposante, imprudentes malheureuses ! Est-ce ainsi que vous servez la majesté divine ? Songez que le grand saint Benoît, votre protecteur, vous regarde du haut du ciel et frémit en vous voyant sacrilège à sa loi. Rentrez en vous-mêmes, et comme la cloche de la retraite a sonné depuis longtemps, regagnez vos appartements en toute hâte et mettez-vous en prière, en attendant la pénitence que je vous imposerai demain matin¹.

L'analyse de ces deux moments nous permet de voir comment Stendhal s'approprie ce modèle pour créer une nouvelle histoire. Ses chroniques sont parsemées de différents détails, non négligeables dans leur ensemble, qu'il semble emprunter non seulement à son manuscrit mais aussi aux autres sources. Les chroniqueurs italiens multiplient les détails dans leurs récits et notre auteur les critique car ils sont trop répétitifs, mais en même temps, comme le souligne Daniel Sangsue « il est intéressé par les détails de leurs récits, qui sont pour lui à la fois un gage de réalisme, du même ordre que le "petit fait vrai" est une caution de vérité psychologique² ».

¹ *TFT*, pp. 711-712.

² SANGSUE Daniel, « Stendhal nouvelliste », In *Stendhal hors du roman*, actes du colloque des 26 et 27 mars 1998, Grenoble, Université Stendhal, organisé par le Centre de recherches stendhaliennes et romantiques, sous la

L'analyse des différentes histoires sur le couvent de Bajano, nous a fait remarquer la singularité de certains choix que Stendhal a faits. Il s'agit de peu d'éléments qui pourraient paraître sans importance, mais qui représentent non moins cette recherche du détail réel qui semble hanter l'auteur grenoblois. Comme par exemple dans l'histoire d'amour entre Rosalinde et Gennarino, le moment où naissent les tourments pour le jeune couple semble prendre inspiration d'un événement que nous avons retrouvé dans le manuscrit napolitain, mais qui n'est pas présent dans les autres sources :

Candida, e Giacomo si amavano con egual tenerezza, e con pari affetto; ma non avevano ingegno si raffinato come le altre, per cui non avevano ancora ricercato il modo di sfogare i loro desideri amorosi cogli ultimi contenti. Un giorno che si divertivano colle sole parole alla grata del Monastero, il giovane Giacomo impaziente di più soffrire l'amoroso fuoco, disse alla sua diletta, che era in istato di uccidersi [...]¹.

De même, Rosalinde et Gennarino prolongent leurs rendez-vous à la fenêtre du Monastère, que le jeune homme a obtenus, malgré la pudeur obstinée de sa bien-aimée, car « il n'eut pas besoin d'exagérer pour persuader à la sœur Scolastique qu'il désirait la mort² ». En outre, leur esprit comblé d'amour ne se rend pas compte des risques qu'ils courent.

À présent, prenons en considération les deux sources que Stendhal a sûrement eues entre les mains, le manuscrit italien 179 et la traduction française de 1829. Des détails intéressants apparaissent, telle l'image que Stendhal donne de Fabienne. Cette fille est pour lui une « étourdie », mais ce terme nous le retrouvons tant dans son manuscrit que dans la traduction française de 1829. En fait, dans cette dernière nous lisons : « Eufrasia d'Allessandro, jeune, étourdie et indiscrete³ » et dans *Trop de faveur tue* Stendhal utilise quasiment la même formule : « [...] Fabienne, âgée de dix-neuf ans, la plus étourdie peut-être du couvent⁴ ».

Un autre exemple se retrouve au moment où les amants de Céliane et Fabienne sont tués et il y a une conversation vive et tendue entre Céliane et l'abbesse. Le chroniqueur italien fait seulement allusion au dialogue entre les deux femmes :

Allora Chiara [Céliane] [...] indirizzandosi con burbero viso alla superiora, le disse in tuono di orgoglio, e di fermezza, che se amava la pace, e l'onore del pio Luogo, fosse per lo innanzi tacciuta: che bisognava all'istante soprattutto provvedere alla salvezza commune, e che faceva d'uopo

direction de Daniel Sangsue, Dijon, Centre de recherches Le texte et l'édition, 2001, p.171.

¹ *Ms Naples*, pp.118-119.

² *SS*, p. 1118.

³ *CdB*, p. 126.

⁴ *TFT*, p. 707.

trasportare allora i corpi defunti il più lungi possibile. La misera et contrita Abbadessa, profondamente sospirando in ascoltarla, né sapea per la sua semplicità a qual partito accomodarsi. Finalmente rispose: Figlia, fate quanto vi sembra necessario, quanto convenevole. Io saprò dissimulare le nostre vergogne; ma ricordatevi che gli occhi della divina giustizia sono sempre aperti su'nostri peccati¹.

Le traducteur français, par contre, ajoute un échange un peu plus tendu entre les deux femmes :

[...] Costanza, jugeant que tout était fini, s'approcha de ses religieuses. L'ayant reconnue, Clara s'adressant à elle, lui dit d'une voix ferme et sombre : « Taisez-vous au moins à présent, vous qui n'avez pas su vous taire auparavant ; il y va de l'honneur du couvent : taisez-vous, et transportons en silence ces cadavres loin de nous... » L'abbesse, contrite et confuse, se prêta à ce douloureux ministère. « Mais, dit-elle, j'aurais beau tout caché aux yeux du monde, je ne puis éviter les yeux de la justice divine, qui sont ouverts sur nos péchés...²

Stendhal rend le dialogue un peu plus vif, Céliane prend un ton vraiment menaçant que probablement elle n'aurait pas eu dans un temps normal mais en cet instant les mots sortent par l'empchement du moment et la préoccupation. Ses paroles semblent être des actions déjà accomplies, nous avons l'impression que dès qu'elle les prononce elles deviennent un acte imposé auquel l'abbesse se trouve dans l'obligation de se soumettre :

Dans ce moment l'abbesse qui avait voulu descendre, s'approchait des deux malheureuses religieuses, appuyée sur le bras de Félize. – Pour vous, madame, lui dit Céliane avec un ton d'orgueil et de fermeté, qui en imposa à l'abbesse, si vous aimez la paix et si l'honneur du noble monastère vous est cher, vous saurez vous taire et ne point faire de tout ceci une tracasserie auprès du grand-duc. [...] Et l'abbesse restant confuse et silencieuse, Céliane ajouta : - Il faut vous taire d'abord, et ensuite l'essentiel est d'emporter loin d'ici et à l'instant même ces deux corps morts qui feront notre perte, à vous et à nous, s'ils sont découverts. La pauvre abbesse, soupirant profondément, était tellement troublée qu'elle ne savait pas même répondre. [...] – Mes filles, faites tout ce qui vous semble nécessaire, tout ce qui vous paraîtra convenable, dit enfin la malheureuse abbesse d'une voix éteinte par l'horreur de la situation où elle se trouvait. Je saurai dissimuler toutes nos hontes, mais rappelez-vous que les yeux de la divine justice sont toujours ouverts sur nos péchés³.

Par ailleurs, nous avons retrouvé quelques détails qui nous ont fait comprendre que Stendhal connaissait bien la traduction française. En effet, il en achète une copie le 15 mars 1839 et

¹ *Ms Ita 179*, p.16.

² *CdB*, pp. 139-140.

³ *TFT*, pp. 714-715.

rédige une note disant qu'il lui sera utile « pour prendre le ton »¹. C'est peut-être donc la raison pour laquelle des éléments absents dans son manuscrit sont tout de même transcrits dans la chronique stendhalienne. Stendhal met en évidence, par exemple, que Félize ne veut pas être retrouvée dans le jardin de peur d'être reconnue et de se retrouver vis-à-vis de son ex-amant Rodéric, et elle laisse l'abbesse au soin d'autres sœurs. Ainsi Giulia « ayant [...] éveillé la vigilance de l'abbesse et mis le feu à la mine, [elle] se retira ; voulant pourtant tout entendre sans être compromise² ».

Trop de faveur tue s'achève au moment de la mort de l'abbesse, dans tous les manuscrits et dans la traduction française l'histoire des débauches continue malgré l'arrivée d'une nouvelle abbesse, Elena. Celle-ci est vite dégradée de son statut d'abbesse et remplacée par Angela. Le manuscrit italien ne présente aucune description de cette nouvelle abbesse, mais dans la traduction française nous pouvons lire : « Ange Palma, religieuse remplie de vertus, mais incapable de gouverner avec sagesse et fermeté³ ». Il se trouve que Stendhal attribue les mêmes caractéristiques à son abbesse Virgilia : « c'est bien la meilleure fille du monde et la moins capable de gouverner⁴ ».

Stendhal, d'un autre côté, n'a pas considéré important ou nécessaire pour son histoire de maintenir certains éléments que nous retrouvons dans les autres textes, comme par exemple, l'intervention d'un certain Domenico dans la bataille aux portes du couvent⁵ ou les détails du complot organisé par Chiara et Eufrosia afin de se libérer de l'abbesse :

[...] le interne tempeste di Chiara e di Eufrosia erano inesprimibili, giacchè oltre di rodarsi di cruccio e di vendetta; ben desse conoscevano che nocer loro ugualmente poteva il parlare, ed il tacere. Si affacciava sempre dinanzi ad esse la spaventevole considerazione della picciolezza di spirito dell'Abbadessa, incapace di riservatezza e di contegno, almeno per lungo tempo; sicchè le loro nemiche giocavano un facile strumento, per attizzirlo sempre contro di esse. In somma bisognava amando la propria pace, determinarsi a un qualche utile, ma irrevocabile proponimento. Invitarono dunque a commune deliberazione le loro più intrinseche amiche. Beatrice *** e Paterini *** onde decidere a quali spediti appigliarsi; e chiudere il precipizio che si era ad esse spalancato di fianco, e che già minacciava d'inghiottire.

Beatrice sfaccendatuccia, bollente e vistosella, persuadeva la fuga. Caterina men giovanetta, e forse d'animo alquanto pauroso, ingiungeva la dissimulazione, et il rassegnamento: perchè questo infine (ella sostenea) disarmerà l'Abbadessa, ottunderà il suo sdegno, e le ricorderà per avventura, che il

¹ Voir MARTINEAU Henri, « Préface de l'auteur », in Stendhal *Chroniques italiennes*, op. cit., p. XLI.

² *CdB*, p. 133.

³ *Ibid.*, pp. 191-192.

⁴ *TFT*, p. 700.

⁵ C'est lui qui on réalité tue les deux amants de Chiara et Eufrosia.

silenzio oggimai può tornarle a decoro, e ad interesse insieme. Ma Chiara, macchinando tutt'altra cosa, cominciò ad esporre un diverso parere anche più audace e inopinato. Amiche (ella disse) i vostri consigli e i vostri timori non somministrano rimedj confacenti a' nostri mali. [...] Ma voi l'osservate: il male è arrivato alla cancrena; ed altro, che l' ferro ed il fuoco, non potrebbe oggimai liberarcene. [...] Finchè l'Abbadessa, finchè Agata rimarranno in vita, non sperate giammai di dormir notti tranquille, non vi argomentate quindi di passar giorni piacevoli, e festosi¹.

En fait, l'histoire du couvent de Bajano, qui a réveillé l'intérêt de nombreux écrivains en donnant naissance à une riche production, arrive à intriguer aussi M. de Stendhal. Nous n'arrivons pas encore à savoir avec précision si, mis à part le manuscrit qu'il a fait recopier et la traduction française, notre auteur a eu la possibilité d'avoir accès aux autres sources que nous venons d'analyser. Les détails que nous avons étudiés ne sont pas suffisants pour nous en donner la certitude. De plus, le caractère incomplet de *Trop de faveur tue*, la chronique qui prend le plus inspiration de l'histoire de Bajano, et la complète réinvention de *Suora Scolastica* sont des entraves à l'analyse de cet aspect. Pourtant, ces deux dernières compositions, bien qu'inachevées, sont des exemplaires considérables de l'écriture stendhalienne.

¹ *Ms ita 179*, pp. 18-21.

ANNEXE 2

Distruzione del Monastero di S. Arcangelo a Bajano accaduta nell'anno 1577. Successo del Monastero di S. Arcangelo a Bajano nella regione Forcellanese della città di Napoli in Campania. Scritta dal Cav. Fra P.C

Distruzione

del
Monastero di S. Arcangelo a Bajano

accaduta nell'anno

C. 1577

Conoscenza

Consiglio

anno

1770

Successo

Del Monastero di S. Arcangelo a Bajano
nella Regione Toscellana della Città di Napoli in Campagna

Felice

Con la narrazione

delle disoluzioni operate dalle Monache di detto Monastero, per cui alcune di esse finirono di vivere infelice-
mente, e diedero causa alla distruzione del sacro Edi-
ficio Claustrale nel XVI. secolo di nostra età

Scritta

dal Cav. Fra P. C.

rilevata da più manoscritti di non vizziata fede, e da diversi

autentici documenti.

In Napoli
nell'anno 1770.

02293311

[Faint handwritten text, likely bleed-through from the reverse side of the page]

Introduzione

Non credo indifferente il premettere all'istoria, ed alla narrazione delle cose, che imprendo a scrivere, per ubbidire ai comandi di un amico molto da me stimato, la presente introduzione, nel fine di schiarire con un giudiziooso discorso le cose, che succedono nel secolo XVI, avuto mira allo stato de' tempi, in cui il mal costume, e la quasi universale riluttanza degl'individui della città di Napoli avean occupato l'imperio della giusta educazione civile, producendo al di là dell'indivisibile le più, e più licenziose azioni, con scandalo operato da alcune qualificate persone.

Ho veduto, che da questa causa, come ragioni effettive, ne seguirono quei deplorabili avvenimenti, che diedero causa, non meno alla distruzione del Monastero di S. Arcangelo a' Dogi, per nella Region Forcellense, che all'infelice tragedia di alcune illustri nobili dell'istituto Benedettino, le quali in perpetua gloria vivono onovivano.

Se io ho pensato scrivere tal istoria con ogni minuzia, e con ogni avvenimento, questo fu per soddisfare all'amicizia, e per conservare ai posteri la memoria nella forma stessa, che in più manoscritti ne ho riletto vari spezzoni, e da diversi documenti ne ho ricavato le dimostrazioni.

Prò premesso, prima d'ogni altro ricordo di passaggio

al felice lettero qual fosse stata l'influenza del Governo, che nel secolo XVI. diede il tracollo all'antico costume de' Napoletani, qual la viziata natura, e quale la mal'inter' applicazioni de' personaggi, che sostenevano il peso del governo (da essi non conosciuto) vi capira qual fosse il costume d'allora, che garantiva gli indicati oprati degl'individui, che se ne facevano un punto di gloria per soddisfare l'amor proprio, e le materiali passioni.

Alla morte del Re Ferdinando il Cattolico, succeduta nell'anno 1516. dell'Era Cristiana, succedette in tutti i Reami, che questi Imperava, Giovanna di lui figliuola, già Vidua di Filippo Arciduca d'Austria, figlio dell'Imperadore Massimiliano, dopo avervi procreato Carlo V. primogenito, e Ferdinando, che furono Imperatori d'Occidente l'uno dopo l'altro.

Governò la d. Regina per quindici mesi da se sola, indi ne investì Carlo V. suo figlio, con patto, che dovevano governare il regno in comune. Paolo Pio, e Dio: Antonio Lummonte dicono che Carlo V. fu glorioso Monarca, giusto Principe, ed ottimo Capitano; dicono ancora, che il suo genio non fu sempre uguale a se stesso, e che gli ardori della libidine in più incontri ne atterrarono il regio costume. Quindi fu, che col suo esempio molti della sua Corte, e la nobiltà (imitatrice delle azioni del Principe) si determinarono a seguirlo, ma con eccesso nelle condannabili azioni di Società civile, da cui eb-

bero origine le scaturatezze oprate dagli individui che in avanti ragporterò.

Il primo Vicere, che a tempi di Carlo V. rese la politica del Regno di Napoli fu Rajmondo di Cordova. Questo Vicario trovavasi al governo del Regno fin dall'anno 1509. designatovi da Ferdinando il Cattolico, e vi continuò l'ufficio non meno per li mesi quindici del regno di Giovanni III, che ne tempi di Carlo V. fino a che fini di vivere con opinione universale di ottimo, e prudente Vicere.

Il secondo Vicario di tempi medesimi fu Bernardino di Villaman, e Cardonay. Il terzo Francesco Ramolino. Il quarto fu Carlo della Uoy, questi giunse in Napoli in Luglio 1522. e molte delle sue azioni sentivano del tiranno, non senza scaturatezza; ed altre, ma ben poche, di buona condotta furono memorabili, e famose. Tra di queste la prima fu di aver fatto prigioniero di guerra in Febbrajo 1525. Francesco I. Re di Francia sotto Pavia, siccome ce lo dicono Paolo Pio nella vita del Marchese Pescara; il Torelli nel Mappamondo storico lib. 6.; ed altri non pochi. Tra quelle poi, la più empia, e notabile si fu di aver dato mano al saccheggio di Roma seguito nel 1527. da circa quarantamila uomini, parte Allemanni, e Spagnuoli, condotti a tale, e tanta sceleraggine dal Comandante austriaco Carlo di Borbone,

uomo egualmente avido, che irreligioso, e miscredente, non andò
 Queste operazioni, non di guerra, ma di scandalosi
 opprobrii, sconvolse Roma, e la Religione Cristiana, dalla
 quale il Pontefice Clemente VII. appena, e con intento
 poter fuggire dalle mani degli aggressori, e salvarsi tra le mi-
 serie nel Castel S. Angelo. Ma perchè la Città trovavasi oppo-
 veduta di soccorso qualunque, ed indifesa, perciò sul fatto
 dalla licenziosa sferatezza degli Allemanni fu disordinata,
 saccheggiata, ed oppressa sino all'indicibile. In questa più
 che lacrimevole sovvertimento si videro per ogni dove preda-
 ti i vasi sacri delle Chiese, non perdonando neanche all'uso
 religioso suppellettili: si videro assassinati i nobili, ed i pri-
 vati Cittadini, non meno di argento, oro, e gioje, che di
 qualunque civile abbigliamento: e si videro in fine, con
 natura incomparabile e dolor di cuore, fatte beveraggio del-
 la loro dissolutezza, e libidine, e Madrone, e Vitelle di ogni
 condizione, e stato: ma il più esecrando si fu l'aver i solda-
 ti Cristiani dato sopra de' Monasteri di Suore, già sacra-
 te al Divin culto, e non contenti di tagliar loro le robe,
 con forza ingiuriosa le tolsero ancora la verginità, con-
 sacrata a quell'Ente infinito, che poco dopo diede mano
 alla giusta sua collera, per exterminarli co' loro Comandan-
 ti, come in appresso vedremo.

Il Comandante dell'Esercito, ed il Vicerè Lanoy, du-
 rante il saccheggio, negli eccessi indicibili, vedevano l'astu-
 ra d'Angelo, ed imprigionarono il Papa, facendogli ventura di
 poter darare in gran copia, e senza repliche per liberarlo,
 ed allontanarsi da Roma. L'afflittò Clemente VII. adu-
 ni quattrocentomila scudi, e diedegli poi soppiatta al Principe di
 Orange, ed al Vicerè Lanoy, a fine di ricattarli, e di non far
 continuare gli ultimi estermi nella Città, e nell'onore de'
 Concittadini, i quali già assorti dalla disperazione lacrima-
 vano tra le miserie, e gli obbrobri, e con intenso dolore di
 cuore miravano le non mai udite oppressioni. Con questo me-
 zzo a stento fu liberata la Città, ed il Papa dalle sceller-
 gini allemanne, e spagnuole, siccome ce lo attesta Chris-
 toffo Spontano nell'anno 1527. anzi dobbiamo notare ancora
 che, ed assicura il Foresto nel luogo citato, cioè che i
 due Comandanti Orange, e Lanoy tennero prigione il Pa-
 pa per giorni sette fino a che non seguì lo sborso promesso
 degli scudi quattrocentomila. In tali miserie aveano ridot-
 to il Papa, e la Città di Roma, ma vediamo da vicino il ca-
 stigo di Dio come si distese sopra di loro.
 Stando l'Eterno Facitore di tante scelleraggini,
 diede di piglio al suo infinito risentimento, e in poco tempo
 diede il dovuto castigo agli autori di tante esecranti empierà,

stravine. Quindi quasi appena dato fine a quanto dicemmo, l'anno dattore, chiamo a se le cause effluvi, e con la peste soddisfecce la sua Divina giustizia. Allora si vide che di quel numeroso esercito depredatore, e rotto, già computato per quarantamila uomini, alla fine dell'anno 1526. solo un centinaio ne rimaseo vivi, per raccontare il meritato castigo. Carlo Bonbone, Comandante Generale dell'esercito, fu ben il primo a sentire le percosse del Divino decreto, poichè nell'atto medesimo, che montava un cadente muro della Città di Ormaia, un colpo di fucile tirato da' suoi soldati, siccome si disse, le diede la morte nel luogo medesimo, in dove calpestato dalla sua gente, esalo l'ultimo respiro. A questi successi nel comando il Principe di Orange.

Il Vicerè Carlo Lanoy nell'anno stesso fu miseramente attaccato dal morbo epidemico, che per disposizione dell'Ente, faceva solamente strage degli Alemanni. L'attacco fu così crudele, che non ebbe il Lanoy nè tempo, nè modo di ripararvi, onde sopraffatto dall'indignità del male, e dalla velocità del periodo, tra acerbissimi dolori morì quasi arrabbiato nella Città di Ormaia in Dicembre 1527. Ed ecco come il Divin volere in poco tempo compì la sua vendetta sopra i profanatori della sua Santa

Religione, e gli oltraggiatori del prossimo. Leggasi la Spontanea, ed il Forechi: per aver il dettaglio più minuto di tanti severi castighi.

Se vogliamo per poco riguardare l'indole, e gli operati del Lanoy, ben vedremo, che nel tempo del suo governo di Vicerè per Carlo V. nessuna cosa condusse a fine, che si potesse dire mediocrementemente buona. Il carattere osservato stabilito tra la superbia, e l'avidità, ed il disprezzo di tutto, e specialmente de' Ministri dell'Altare. Il costume fu bifartito tra le rapine, e le licenziose azioni di sfrenatezza, e quantunque avesse con ogni arte procurato nascondere colla sua mal' intesa politica, in ogni caso le conduceva al grave fine delle sue passioni. Questi atti, per ogni verso condannabili, diedero una scossa spinta al rovesciamento del costume civile di allora in Napoli, per cui s'incamminò a gran passi verso la dissoluzione.

Il quinto Vicerè destinato da Carlo V. al regimento del Regno di Napoli fu Alvaris Moncada, che giunse nella Città in Dicembre 1528, e governò fra moltissime afflizioni non più di mesi sei, dopo de' quali nel 1529. finì di vivere nel combattimento navale co' Francesi, sorto dalla Armata terrestre comandata dal Capitano

Luttreco, siccome leggiamo nel Summonte Tom. IV, nel
Parrino Tom. I, e nel Diannone lib. 31. della Storia Civile.

Il sesto Vicario di Carlo V. in Napoli fu Alberto
de Nassau Principe di Orange, che trovavasi comandando
l'esercito Imperiale in Puglia. Questo governò il Regno
per anni due, al finir de quali nel 1580. terminò di vive-
re, e con esso si estinse la prosapia Chalona, onde poi
sono tutti li stati, che possedeva nella Casa di Nassau.
Nel tempo, che questo Vicario comandava l'esercito Aleman-
no in Puglia, distrusse il Francese comandato dal Generale
Luttreco, non già per effetto di sapere del Principe di Orange
nell' arte militare, ma per uno sfortunato accidente
dal Comandante Francese non preveduto.

Essendosi distruggato il Vicario dalla guerra, ed
avendo restituito la pace al Regno, diede mano a rigorosi
contro de' partigiani degli Unguini: allora molte famiglie
di Nobiltà Napolitana furono spogliate de' Feudi, che possi-
devano; molti Cavalieri di famiglie distinte furono truci-
dati, ed altri molti estirpati. Allora si videro dispen-
sati con liberalità senza misura i predelli averi agli Of-
ficiali, ed aderenti al partito di Cesare, e senza riguar-
dare la scala del merito; ed allora fu osservato, che mol-
te cose di Nobiltà si accrebbero di averi, e ricchezze colle do-

stanze aliene. Il riscontriamo in Parrino, in Diannone, in
Diovio, ed in altri moltissimi. Ma Carlo V. ancorchè con
dispiacere sentisse le deprezioni, ed il ripartimento in-
giusto, pure passandovi per sopra non ne fece col prodigo
Vicario risentimento veruno.

Nell' anno 1580. dovette il Principe di Orange por-
tarsi in Toscana coll' Esercito, in dove poco dopo d' esservi
giunto rimase sopraffatto da sconosciute affezioni, e
disperazioni, per cui convinto da rimorsi della sua coscienza
interiore, che gli rinfacciava le tante ingiustizie e
severitates nel suo breve governo, quasi improvvisamente, e
senza punto conoscersi da' medici il male se ne morì in
Luglio dell' anno stesso. Dalla morte del Chalona Carlo V.
nomino il Cardinale Pompeo Colonna in Luogotenente del
Regno, e questi il sostenne per anni due, elavi i quali fi-
nì di vivere in Napoli, avvelenato in certi fichi nel giar-
dino di S. Maria a Chiaja.

Il Cardinale Pompeo Colonna fu figliuolo di Drola-
mo, e nipote del famoso Prospero Generalissimo dell' Impera-
tore Carlo V, il quale morì in Milano carico d'anni, e di ono-
ri. Nell' età giovanile Pompeo militò sotto gli ordini del
Zio, indi si diede agli studii delle belle lettere, e con
qualche profitto alla Poesia. In seguito, regnando in Ro-

ma Papa Leone X. conseguì il Cardinalato, ed il titolo Ma-
estuosissimo di Vice-lancilliere di S. Chiesa. Ma tutti i
suoi studi, ed onori, che furono appoggiati all'opinione,
non poterono rimuovere dal suo spirito quella connaturale
empietà, che manifestò col maneggio delle cose in disragi-
to del suo onore, e della mascherata polizia contro Cle-
mente VII., eccone le dimostrazioni.

Nel 1526. Clemente VII. era in lega co' Francesi, e
ritrovandosi Ugo Moncada Ambasciadore di Cesare presso
la S. Sede, questi gli avea comandato di rimuovere con pru-
denza il Papa dalla lega, onde unirlo al suo interesse. Si
adoperò il Moncada, ma per quanto si estese le sue po-
che forze politiche, e vedendo di non poterli riuscire, di-
de mano alle soverchierie, ed alle oppressioni. Adocchiò l'
Ambasciadore il Cardinal Pompeo Colonna, ne conobbe il
carattere, e ben trouollo adatto ai suoi progonimenti, ed in
ai già meditati opprobri, e rapine determinati contro di
Clemente. Si unirono dunque all'impresa, ed associando ad
esso loro gli altri Colonnai del parentado, radunarono nello
stato della Chiesa tremila pedoni, ed ottocento cavalli,
co' quali diedero uscita all'indegna opera. Quindi a 26.
d'ottobre 1526. in tempo di notte invasero la Chiesa di
S. Pietro, degradingo la sacristia de' vasi, ed arredi so-

cri, spogliarono il palazzo del Sommo sacerdote, ed obbliga-
rono il Pontefice Clemente a fuggire nel Castel S. Angelo.
Quivi il Moncada con altri faziosi circonvennero il Papa,
e minacciandolo con injuriose maniere, ne ottennero in-
fine il rimovimento dalla lega con i Francesi; ma il de-
predamento, e lo spoglio fatto nella Chiesa, e sacristia di
S. Pietro, una colle cose tolte dal Palazzo Pontificio, mai
più dal Moncada, e dal Colonna furono restituite.

Dall'averli riconciliato il Papa coll'Imperadore
Carlo V. passò Clemente a procedere sulla condotta del lar-
dinale Pompeo Colonna, Vice-lancilliere di S. Chiesa; ed
avendolo ritrovato ben carico di delitti, con causa consciu-
ta, spogliollo degli onori, e della porpora, e bandillo per
sempre da Roma. L'Imperadore in siffatto stato volle
onorevolmente ricoverarlo, lo fece passare in Faeta, e gli
conferì l'etrice covado di Morreale. Stiede così Pompeo
Colonna fino al 1529. che Carlo V. gli ottenne da Cle-
mente VII. la tolta porpora; ma non si potè mai ot-
tenere; che ritornasse a Roma in grazia del Papa.
In questo stato trovavasi il Cardinal Pompeo Colonna, al-
orchè nel 1530. fu destinato dall'Imperadore in Luogotenente
del Regno di Napoli, e tal continuò insino a Giugno
1532. che finì di vivere con taccia d'iniquo, di viola-

tore della disciplina Ecclesiastica, non meno per le cose operate, che pel cattivo costume manifestato in più rincontri licenziosi, e per le molte libidini.

Dopo la morte del Luogotenente Colonna, Carlo V. designò per Vicario del Regno di Napoli Pietro di Toledo; ma nell'interregno di pochi mesi governò a seconda del solito il consiglio Collaterale, e quindi nell'anno stesso 1532. giunse in Napoli il nuovo Vicere, e ne resse l'Imperio sino all'anno 1533., che partì per Toscana, in dove finì di vivere. Il governo di questo Vicere durò anni 21., ne quali guidato sempre dalla vanità, volle eternare la sua memoria, non meno colla promulgazione di 33. Prammatiche, per altro ben lodevoli, che coll'ordinazione, ed esecuzione di molte, e molte opere di Architettura per ogni verso insigni, e di eterna memoria e fama, erette nella Città di Napoli, e nel Regno, per le quali nuovo aspetto prese questa Città, e tutt'altro divenne a fronte di quella che era prima. Dobbiamo a Pietro di Toledo la dilatazione della Città di Napoli verso il Monte di S. Ermo, e la determinazione delle mura dalla porta di S. Gennaro sino al Monastero della Trinità, colle corrispondenti porte.

A Pietro di Toledo dobbiamo la fondazione

del Palazzo vecchio, per uso di Vicere; ed il Castel Capuano ridotto ad uso di Regj Tribunali. Al medesimo la strada di Toledo; lo sbarramento, il lastricamento, ed i due lumi obliqui della grotta di Parigio. A questi dobbiamo la fondazione della Chiesa, ed Ospedale di S. Giacomo di Spagnuoli. Le dobbiamo le Torri marittime erette ne luoghi opportuni per la custodia del Regno. Le dobbiamo la fondazione di più Castella difensive. Le opere esteriori del Castel nuovo, che rinserano il Marchio nominato di S. Barbara. Ed in fine alla sua vanità dobbiamo molte altre opere, che colle iscrizioni storiche, e memorative si vengono dimostrate.

Si rese famoso, e celebre il governo di Pietro di Toledo colla venuta di Carlo V. in Napoli nel mese di Novembre 1534., dove stette sino a Marzo 1536., sempre in feste, giuochi, e divertimenti procurati con somma industria dal suo Vicere, e dalla primaria nobiltà della Città, siccome lo rileviamo dal Summonte. Quando l'Imperadore in Napoli in Gennaio 1536. convocò un pubblico parlamento in S. Lorenzo, ove con indicibile benignità concesse al pubblico, ed al Baronaggio varii gloriosi privilegi. Ed in siffatta occasione gli ordini Equestri, e Popolare gli prefissero, e diedero un donativo di un

milione, e mezzo di ducati, come il riscontriamo nel Lunig nel codice Diplomatico Tom. IV, e nelle memorie conservate nell'Archivio pubblico della Città.

Il Vicario Pietro di Toledo ebbe due mogli, la prima fu Maria Assorio Pymentel, ereditaria di questa famiglia, e che portolle in dote il Marchesato di Villafraanca. E la seconda fu Vincenza Spinelli, Vidua di Carlo Caracciolo de' Duchi di Castro-villari. Con Maria prima moglie, vi procreò sette figliuoli, cioè Garcia, Luigi, e Federico, maschi, e femina, Isabella, maritata a Dio. Batt. Spinelli Duca di Castro-villari. Eleonora, maritata a Ferrante Ximenes; ed Anna, maritata a Lopez Moscolo, Conte di Atamura. Vincenza per seconda moglie, se fu sterile, non fu scrupolosa ne' suoi doveri in alterare frequentemente il letto maritale, ma in queste facende amoro-se imitò con vantaggio le dissolutezze di suo marito, le quali diedero l'ultimo colpo di rovina al civil costume Napolitano, siccome diremo in avanti.

Pietro di Toledo nella carriera del suo governo di Vicere di Napoli, tra per la grazia, che godeva di Cesare; e tra il lungo tempo del Ministero, credendo veder le strade piane per giungere a segni più sublimi,

dove fissava la sua ambizione, scordossi del suo grado, e diede a conoscere quel cattivo talento, che il dominava di sorpassare i termini posti da Carlo V. al suo uffizio, onde farsi regolo del Regno. Chiaro testimonio ne fu la medaglia, che fe coniare di forma grande col suo ritratto da una parte, e coll'epigrafe Petro Toledo optimo Principi, e dall'altra vedersi egli avuto in Maestà in atto di sollevare una donna già caduta a' suoi piedi, col motto Erectio Iustitias. Lo specioso titolo di optimi principi soltanto dovuto a Cesare, le occulte disposizioni mostrate dalla giustizia per straricchiarsi, il rigore, e non la prudenza, che dimostrava a' diversi procuratori ordinari dell'Imperatore, onde avvilire con dispetto alcuni Baroni del Regno, che riguardava nemici di sua ambizione, quell'operare scongiatamente di dominare, e la passione dominante dell'incontinenza colle donne di qualunque ordine, diedero tutte unite ampio luogo ad un'indicabile quantità di ricorsi, ed a molte informazioni, che il denigrarono per ogni verso, e lo condussero a miseramente morire.

Conobbe Carlo V. il suo fallo, e vide al chiaro la verità degli operati ingiuriosi del Toledo, e quindi riflettendo essersi spinti di molto avanzato a ferire la Sovranità,

aversi reso inoffensibile al Baronaggio, e nemico del Popolo per le tante oppressioni, ed ingiustizie, con straordinari onori deponendolo sul fatto dal Vicariato, il mandò in Boscano a comandare quel piccolo esercito, che ivi stava. Prodi se il Toledo le sue scuse al Trono Imperiale; ma non furono intese, e mentre trattenevasi nella sua Villa a Boszuoli, machinando molte cose, ed attendendo qualche risoluzione favorevole per dar tempo al tempo, il Duca di Loria, Comandante delle Flotte di Cesare, con forza politica in Gennaio 1553. nel condurre in Livorno, da ove passò in Firenze. Appena giunse in Firenze, si abbandonò disperatamente alla sua disgrazia, onde in Febbrajo dell'anno stesso si vide oppresso da dolori indeni, e sopraffatto da febbre ardentissima morì quasi soffocato tra le braccia della sua seconda moglie, senza poterle dare il minimo sollievo. L'Imperatore però vicordevole de' buoni operati del Toledo, dichiarò Luogotenente interino del Regno Luigi, secondogenito di Pietro, ma alla morte del Padre, non contento Cesare di sua condotta, nominò il Cardinale Pacecco in Luogotenente, e questi governò il Regno con giustizia, e dolcezza per quasi due anni, insino a che Filippo II. rinunciato al Regno del Padre Carlo V. ne prese il possesso.

Io già dissi, che la seconda moglie di Pietro To-

ledo non fu punto scrupolosa in osservare le leggi del letto maritale; ma è costante che il marito glie ne dava vigorosi, e continui esempi colle regulate libidini, che esercitava per ogni dove, e con donne di ogni qualità, e stato, non perdonando a niuno incontro, anche di quelle più povere donzelle, che se gli prostituivano dagli stipendiati Penoni, per sostenere il suo insaziabile appetito degli ardori libidinosi, per cui scompigliato sempre più l'antico costume, si portò in trionfo la sfrenatezza, tant'oltre passò la scostumatezza della gioventù immeducata, che a tempo del suo governo accaddero que' tanti deplorabili avvenimenti in diversi Monasteri della città, e specialmente in quello di S. Arcangelo a Bajano, come nelle seguenti memorie ragporterò.

Prima però convien dare un'occhiata al costume, che sostenevasi in Napoli nel XVI. secolo, per indi riguardare vin dove giunse coll'influenza del governo di S. Pietro di Toledo la sfrenatezza, la sfacciataggine, la scelleraggine, e l'ingiustizia.

Il costume de' Napoletani in fin dalle più remote età fu sempre incostante, perchè il genio de' radunati di diverso interesse fu sempre dedito alle vanità di nuova leva. Contribuivano a siffatte alterazioni continue non meno le

rie Nazioni, che si annidarono nella Città; che i tanti gover-
ni, che ne reggerono il dominio con diversa fortuna. Ma
in ogni tempo l'influenza de' Principi, e de' Governatori
vi operarono con l'alternamento degli stati attuali la quan-
tistruzione degli antichi sistemi, e l'inalzamento de' nuovi.
Questi passo passo degenerando restrinsero i costumi
civili tra le irregolarità, e gli obbrobri; e quindi dando
si a passo a passo un perpetuo bando alla pulcritudine
zione sociale, si aprì ampio luogo all'amor proprio, alle
passioni, alle scortumatezze, senza punto riguardare le
circostanze, siccome succede ordinariamente a tutti
quei popoli, che cambiano spesso di padrone, e di gover-
no.

La Religione nel corso de' nostri governi, già
avea ricevuto insanabili ferite, non meno da questi,
che da' Ministri medesimi dell'altare, i quali passo passo
degenerando dal primitivo istituto perano insarsi in tan-
te debolezze, che indi rese venibili, gli fecero decadere
da quella opinione, che essi si aveano procurata con ar-
te, e con industria. La corruttela era generale, e
negli atti civili avea distesa, profonde radici pel variabile
genio de' Neapolitani; per cui da una parte i delitti di
ogni genere erano sostenuti come azioni gloriose, e dalla

l'altra le ingiurie erano trattate come atti di singolar pie-
tà, e di polizia. In nulla servivano le Sante Leggi del
Diritto Romano, ed in nulla giovavano quelle del Regno,
con quelle simili distese in tante Prammatiche speral-
tro lodevoli, perchè dettate con avvedutezza a reprimere
gl'ingiuriosi prodotti de' diversificati costumi) a ragione
della venalità de' Magistrati, e della preponderanza del
l'oro, e della prepotenza.

Le Case de' Nobili, e del Popolo non erano per allora
di tanto attaccate dalla peste del lusso; non si erano per an-
co a man salva introdotte le reduzioni colle conversazioni
notturne. La gioventù agitata non peranco si era totalmen-
te alienata dagli studj, e consegnata alla crapula; agli sba-
vizzi, ed a giuochi domestici, a causa che una spirante
moderazione, sostenuta dall'esempio apparente della riti-
ratezza, non dava il minimo luogo alle azioni perturbatrici
della pace delle famiglie. Il male si commedeva, le in-
giurie si adempivano, è vero; ma la prudenza in quasi
tutti i casi poneva in salvo l'apparente condotta; e le
cautele di accorgimento, che si prendevano, facevano, piutto-
sto sorgere dubbj incerti, che affermazioni costanti. Tutte
queste precauzioni, passo passo degenerarono, ed ai tempi di
S. Pietro di Toledo furono distrutte dal suo esempio, il quale

servi di modello alle più vergognose azioni, commesse dagli individui della Città per imitarlo. Nel corso di tali tempi si dilatarono le convenienze civili. La gioventù Nobile, e l'agiata ne seguiva da vicino il genio, e le frontatere di retaggio aprirono maggiormente le strade al conseguimento delle sferzate passioni, dando bando a quella degli studi della civile educazione, e delle costumate applicazioni. A questi atti subentrarono i vizii, le sregolatezze, ed i delitti, ed in conseguenza si consagraron liberamente al libertinaggio, alle soverchierie, ed alle scelleraggini, gloriantosi d'imitare le pratiche del Supremo Magistrato. Allora si videro mantenuti con stipendi eccessivi e lenoni, e Lady a loro conto, e molti di siffatti scioperoni distruggendo i sudati averi de' loro parenti per tali infami mantenimenti, si ridussero miseri alla mazza.

In questi tempi vedendo gli scostumati da una parte le spese eccedenti per mantenere siffatto lusso, e dall'altra non potersi ottenere l'accesso libero nelle case private, affine di operarvi la seduzione, si diedero con sferzata licenza ad avallare le donnacce claustrali, quali debellate dalle due forze cospiranti contro il dovere, cioè a dire dalle voci della natura, arrivate in età di cognizione, e dalla disperazione di non potersi ritirare dall'involonta-

rio stato, dalle Leggi sostenute, alle replicate seduzioni degli scostumati cedettero, alla propria rovina s'avvicinarono, dandosi senza accorgimento nelle braccia de' loro trionfanti seduttori, come accadde in più Monasteri, cioè in quello di S. Maria ad Arnone, in quello della Madalena, dell'Egiziaca, di S. Patrizia, ed in altri ancora, ma specialmente in quello di S. Arcangelo a Bajano, di cui scrivo le memorie.

Qual poi fosse Pietro di Toledo in vendicarsi di chiunque si opponeva al conseguimento delle sue foscate libidini basta per scorgerlo dare un'occhiata al successo fol. per subito formarne un retto giudizio, e mettere al chiaro l'umano lettore del lacrimevole caso della morte per mano del boja di Niccolò Brancaccio, fatta per ordine dell'inumano Vicere' seguire in vendetta di non aver potuto ottenere dall'onestissima madre di sì fortunato figliuolo, che alle sue libidinose voglie acconsentisse.

Ma dopo la suddetta lettura avrà il compiacente lettore bastantemente compreso qual fosse il genio, e l'empietà del Toledo, per cui meritò quell'infelice fine che dicemmo. Questi oprati, e queste ingiustizie di molto influirono a terminare la corruzione de' costumi Napolitani di quei tempi, e dando luogo alle soverchierie, agli

scandali, ed agli obbrobri, produssero l'esterminio delle Suore, e del Monastero di S. Arcangelo a Bojano, che nella seguente narrazione descriviamo con ogni circostanza di fatto.

Amico, e costumato lettore spero nel tuo ben fatto spirito, che mi perdonerai la minutezza delle cose da me scritte nella narrazione per rapportarne i fatti siccome successero, e come gli ho trovati scritti, stimando così dover fare, per combinare, e dimostrare al vivo la catena di lacrimevoli successi generati dalla scaturita terza, sostenuta a solo fine di soddisfare le passioni irragionevoli, figliuole d'un effrenato amor proprio. Con vien dunque osservar la memoria con ogni circostanza di fatto per istruzione delle nostre operazioni, e per vedere come stracco odio di tanta perfidia, e scelleraggine in un batter d'occhio ne tronca tutte le fila, con dare agli autori il condegno castigo. Sta vano

Narrazione Storica

della distruzione del Monastero di S. Arcangelo a Bojano, e delle Suore, che vi convivevano nella Regione Forcellense.

Topografia del luogo.

Ne' tempi famosi di Palepoli, o sia dell'antichissima città di Partenope, la Regione più ragguardevole per la grandezza, e per gli edificii sacri, e profani fu la Forcellense, così giudicata tra le altre pel numero ancora de' suoi abitatori. E costante nella storia antica di Palepoli, che la città di Partenope, la quale ne forma in oggi una parte, fu nominata dagli antichissimi suoi abitatori Palepoliton, cioè la vecchia città, allorché da Cumani sul l'alto della vicina Montagna vi fu eretta la nuova città, che dissero Neapoliton, siccome lo descrivemmo nella Topografia universale della presente città di Napoli in Compagna Felice, da Greci fondata in una parte rispettabile della Regione abbruciatas.

Le due città unite a quei tempi ad un comune interesse, abbenchi di poco lontana l'una dall'altra, si riguardavano divise in cinque Regioni, che si dissero Fortrivie, ed ogni Fortrivia in un dato numero di Omine, nelle

quali veniva rinchiusa l'intera popolazione.

La Patria Sorcellena era denominata del Vallo Breco, parte della quale giaceva nel colle esposto nella marina, e distendesi dall'antico porto Partenopeo insino alla Porta Nolana d'allora. In tutta questa parte del recinto d'aggresso alla Porta de' Venti si osservava il Faro antichissimo, di cui avanzi tuttavolta si veggono nella Cantina del Collegio degli esuli Jesuiti, in oggi Università di Studi col nome di *Umo Salvador*. Al di là vi ammirava la cappella del Dio d'Amore, e sul colle ai tempi dell'Impero Romano vi si vedeva il Tempio di Antinoo, luogo, che in oggi vi si vede fondata la Collegiata di S. Rocco Maggiore. E finalmente l'altro termine di questa Patria giungeva in quel luogo, che in oggi diciamo Sopra muro, in dove stava la divinata Porta Nolana.

La Patria Sorcellena, che dall'antichissimo Porto Partenopeo distendevasi insino alla Porta Nolana, aveva avanti di se un gran seno di mare, che fu chiamato lo *Baja di Partenope*, ed indi di *Palepoli*, in cui nella parte più rientrata della figura curvilinea fu videra l'Isola eretta la celebre Torre di ricovero alle sue piraterie, primachè Partenope, figliuola di Eumelo, vi approdasse, e fondasse la città, alla quale diede il suo nome. Di questo

Porto Falera in oggi se ne veggono alcuni avanzi ne' sotterranei del secondo Cortile di S. Agostino alla Zecca delle monete, al di qua del Pendino, in dove giungeva l'antico mare. Questa *Baja* per tutto il suo non piccolo distendimento andò passo passo insensibilmente riempiendo con depositi di alluvioni prodotti dalle incidenze, e risalite delle maree, e delle procelle sulle coste della *Baja*, e così depositata in essa ha formato la terra di ciò che era mare.

Da siffatti incrementi, mediante una lunga serie di secoli, ha origine il gran distentimento della città di *Palepoli* in quei luoghi, in dove oggi vediamo la Piazza del Pendino, il Mercato grande colle sue adiacenze, ed il di più insino al fuminello Rubeolo; in oggi il Borgo di Loveto: dall'altra parte, in dove vediamo i Mercanti di ogni Mercerie, vari Quartieri, il porto di mezzo, il molo piccolo, il Castel Nuovo colle sue adiacenze, ed in fine tutto lo spazio che è al di là insino al Monte Echio, in dove furono le *Isolle Platamoniche*, colle poche abitazioni de' *Megaresi*, le quali in oggi formano *Chiatamone*, e *S. Lucio*, la *Darsena*, ed il nuovo Molo. Nell'andamento di quella parte del Vallo antichissimo vi furono costruite tre porte grandi, ed una piccola di comunicazione. La prima fu quella de' Venti, vicino al Porto: la seconda quasi nel mez-

20, detta de' Monaci, colla portella delle palme, e la terza nel fine del Vallo Treco, detta la Nolana, avanti delle quali tutte, dopo un precipitoso discendimento, vi si era formata la distesa spiaggia, che dicemmo, dalle risulti de' depositi dopo il lido.

Col corso de' tempi siccome distendesi per gl'incrementi nascosti, così spiaggia, a spiaggia andavasi di molte Baracche di venditori, di marinari, e di barcaioli riempendo. Ma non passò gran tempo, che gran parte di tale distendimento vi coprire di molti edificii di picciola portata tra molte vie pubbliche, per cui negli ultimi tempi della Repubblica Napolitana vi si osservava in detti luoghi un vico, o sia un Borgo della Città, che ebbe il nome il Vico di Bajano, in dove vi fu stabilito il quartiere delle Meretrizi, e de' Lenoni, per servire alle licenziose sferatezze de' Naviganti, e de' Cittadini ancora, senza punto offendersi le leggi della Città di Partenope, che proibivano di aver tra le mura della medesima simil gente scandalosa, quantunque in oggi in ogni ristretto di ben regolata Città sommanente usasse varie.

Lugo del Monastero di S. Arcangelo a Bajano, e condotta imprudente delle suore, che vi convivevano.

Nell'indicato Colle Forcellense, dentro le antichissime mura di Palegoli, dappresso alle mura de' Monaci, e portella di palme vi esistevano stuolo grande di genti del Popolo, che vivevano con pochi agi tra le dure fatiche marmoresche. In questo luogo sull'alto del Colle ai tempi de' Normanni fu eretto un Ritiro di Donne Nobili, a spese di diverse famiglie di ugual carato, col nome di Laurea Bajana, e vi si conservavano le suore sotto l'istituto Benedettino. Per fondare siffatto Edificio colla corrispondente Chiesa, furono acquistate, ed abbattute molte di quelle casette, che dicemmo, e sopra di siffatti suoli in poco tempo si videro terminati gli sacri Edifizii Religiosi, sufficientemente comodi. Vi s'introdussero più Matrone Napolitane, e diverse giovani, per convivere con quella libertà, che secondo il costume d'allora, era regolata dalla ragione, e dalle leggi Patrie. Le radunate nella Laurea vi si mantenevano a proprie spese, fino a che non erano ricevute nella comunione, e nel partaggio degli averi della Casa, giusta le regole della Laurea usate.

lutamente, e con impegno morale osservate, merco il gover-
no d'una prudente Matrone, che le diriggeva, e coman-
dava, senza punto uscire dai stabilimenti di fondazio-
ne. E così si mantenne il luogo religioso infino ai tempi di
Carlo Angioino.

Il rilasciamento de' costumi in tali tempi, che
Napoli era dominato da primi Francesi, fe risolvere le
suore in ridurre la Laura a più ristretto Conservatorio.
Videro in questi riflessi l'Edificio intero di molto scadu-
to, le suore non posseder quel pieno mantenimento confa-
cente al loro stato, e qualità; e non aver le somme corri-
spondenti alla riedificazione, per cui queste scoraggite,
ma piene di religioso fervore ricorsero a Carlo d'Angio
per ottenerne de' soccorsi. Il Re mosso dallo spirito di
vera clemenza, con animo di carità Cristiana, a vista
delle conosciute miserie, della promessa virginità, e della
esemplare vita, che tali suore menavano, ordinò il ri-
sarcimento del Conservatorio da' fondamenti, provvide le
suore di rendite confacenti, e la di loro Chiesa volle dedi-
care a S. Michele Arcangelo, tutelare della Casa Angio-
ina.

Con tali oprati di somma pietà rimase la Laura
ridotta in ristretto oratorio di Regia protezione, e

con onesto, e comodo mantenimento. Tale stiede sino ai tem-
pi di Carlo V., che le cose si alterarono sino agli eccessi,
per la corruzione di spirito, e de' costumi, che in breve
tempo distrusse da' fondamenti la vera gloria, l'astuzia,
probità, e le severe leggi di onore. Allora nel maggior nu-
mero degl'individui si vide trattar l'amore senza delicatez-
za, perchè mosso dalle sole attrattive del cieco piacere; e
in fin d'allora si vide, che le donne di ogni qualità
recavano ad onta, e disprezzo di non esser vedute dal lo-
ro amanti.

Intorno a questi tempi la disciplina Ecclesia-
stica, e la credenza delle cose sante si dimostrò patente-
mente decaduta dal suo primiero stato d'istituto, e la
corruzione, che trasse la sua origine dalla diversità de' do-
minatori, e che dilatossi per le influenze de' Governi, av-
volse nella rovina ogni persona di grado, e sesso qualun-
que. La Chiesa Cattolica vedendo di appresso sì misere-
vole stato, provvide alla necessaria convocazione del Con-
cilio Generale, che si tenne in Trento, onde recidere, re-
golare, ed annientare quanto di vizioso, ed ingiusto si è
ra passo passo introdotto. Il libertinaggio, le crapole, i
giuochi domestici, e le passioni dell'amor proprio ope-
rarono il fondamento della massima di non doverli im-

goverire i maschi delle famiglie, onde rappresentar con
fatto tra le altre. Questa vanità produce il doverci rin-
chiudere ne' chiostri le femine nello stato di gioventù,
poiché essendo esse inepte delle faccende naturali mon-
dane, potessero egualmente in età inadatta sacrificarle
all'interesse morale della famiglia.

L'instabilità femminile, l'involontario riti-
ramento dal Mondo Civile, ed il ricordarsi delle frodi,
e delle lusinghe operate da' parenti per sedurle all'in-
giusto passo, si congiunsero alla gravata maniera di
conservarle. E quindi molti giovani, ed altri ancora,
adoperando le forze più sottili del seducimento, ridusse-
ro le incaute Vergini di alcuni chiostri alle più inde-
gne velleggiagini, quasi non mai udite, siccome ve-
dremo in avanti essere avvenuto al Monastero di
S. Arcangelo a Bajano, che fu la cagione di distrugger-
si. Le Suore giustas la sentenza profferita nel 1577.
dalla Curia dell'ordinario, essendo allora Arcivescovo
di Napoli il Cardinal de' Medici, subirono diverse sor-
ti: ma passiamo ai preliminari della narrazione.

Intrighi, e scostumatezza, che precedettero la di-
struzione delle Suore, e del Monastero di
S. Arcangelo a Bajano.

Essendosi convocato nel 1548. il Concilio Generale
in Trento, per distruggere principalmente gli errori di Lutero,
e de' suoi discepoli Carlstadio, e Malantone, per riformar
gl'inconvenienti viziosi degli Ecclesiastici, per dar sesto
ad una Cristiana Pace tra i Principi Secolari, e per sta-
bilitare con metodo la condotta de' Religiosi. Tutte le cose pro-
poste, e quistionate bene con somma prudenza da' PP. che
v'intervennero, vi rimasero risolte, siccome vi posso-
no riscontrare dall'istoria di questo Concilio, scritta
dallo Storico Pallavicino, e più abbreviatamente nell'Epitome
X. di tutti i Concilii Ecumenici, edizione di Perugia.

Tale Concilio cominciò nel Pontificato di Paolo
III., durò tutto il Pontificato di Giulio III., e finì in vita
di Pio IV. Tra le cose stabilite nelle sessioni vi fu la risoluzi-
one di ridurre alcuni Conservatori a Monasteri di Pau-
suva, ne' quali le Suore doveano professare con voti perpe-
tui volontari la ritiratezza locale, la povertà religiosa,
la castità perpetua, e l'ubbidienza costante. Tra i luoghi

Pii, che accettarono l'istituita clausura vi fu il Conservatorio di S. Arcangelo a Bajano. Ma, oh quant'opera la procurata, e stabilita proibizione nelle facende umane! Appena le suore accettarono le regole della clausura perpetua, che provandone il peso, ed i rapporti colla natura operante, si rivolsero alle sciocchezze, ed alle scelleratezze, secondando il corrotto spirito de' preparatori, ed delle proprie passioni.

Vra le Nobili Donzelle a Dio consacrate nel Monastero di S. Arcangelo a Bajano trovavansi Giulia Caracciolo, ed Agnese Arcamone. La prima molto agitata, e di meravigliosa bellezza, ma di genio ingordo, cupido, e dedito agli amori più scandalosi: abilissima alle finzioni, e pronta agli artifizii più che abominevoli per adescare, possedere, e disbrigarsi di chiunque feriva la sua ardente passione: trattava gli uguali per ambizione, conversava co' civili per interesse, e si addomesticava coi popolari per trarne quei servizii, che conducevano all'adempimento de' suoi fini. La seconda poi, possedeva minori fortune, era meno bella; ma di genio grande, facile, e adorna di virtù ammirabili. La gelidezza di questa donzella, e la buona educazione avean di troppo operato nella sua condotta. Essa era costante nelle

due amicizie, e tal volta questa gran parte del suo spirito la conduceva al di là de' confini del giusto per sostenerle.

Tali Donzelle, ancorché di genio, e di portata contrarie, pure vi unirono in scambievolmente amicizia, la quale oltrepassando i limiti del dovere, si convertì in abominevole amore nefando. La bellezza di Giulia unita alla liberalità, ed all'attività del suo corrotto spirito, ottennero dall'incantamento tutto, e quanto desiderava la stravaganza delle strane sue voglie, e passioni in soddisfazione de' continui ardori di libidine, che possedeva la bella Giulia. La maniera imprudente, e la gelosia operata da Giulia nella condotta di sì grave, e scandalosa pratica colla sua amata Agnese ferì l'invidioso occhio di alcune suore, le quali mosse da consigliata curiosità femminile, si diedero a spionare ogni atto alla natura umana ingiurioso, ed a discovrire con isdegno, ed imprudenza. Anzi non contente, e sempre più irritate, ne portarono i loro lamenti, e rientimenti all'Abadesa Letizia Mastrogiudice.

Vra le Monache accusatrici due furono le più zelanti, che ne sostennero il partito, cioè Chiara Frezza, ed Eufrasia d'Alondro, le quali essendo occulte nemiche di Giulia, accettarono l'incontro per vendicarsi con veemenza indicibile, fino a discovrire con ogni minutezza di congressi,

è gli agrati delle due abominevoli suore, onde si procedeva al
convenevole ristoro. La superbia Costanza Mastrogiudice,
tra per essere di natura semplice, e ben costumata; e tra
per essere amica di Giulia Caracciolo, e del parente suo pa-
rentato, altro non fece, che avvertirla di quanto le suore
dicevano contra la sua condotta, e camminando per via del-
l'imprudenza, le manifestò i nomi delle accusatrici. Que-
sto inavveduto passo, siccome risvegliò nel cuore di Giulia
gli odii antichi, e gli sdegni nascosti contra Chiara, ed Eu-
frasia sue emule in molti incontri delle cose claustrali,
così la determinarono a meditarne, ed eseguirne la rovina.

La vivacità dell'ingegno di Giulia sul fatto sommi-
nistro i mezzi alla vendetta; e per riuscire nelle meditate in-
traprese procurò ad ogni costo, e con doni, e con carezze
guadagnarsi l'animo d'Orsola, servente di Chiara, la
quale tradendo ogni interesse della Padrona, rivelò a Giu-
lia tutti gl'intrighi amorosi di quella, e di Eufrasia. Sep-
pe dunque Giulia, che Chiara, ed Eufrasia machinava-
no trattenimenti amorosi con due giovani di famiglie po-
polari, egualmente forniti di maniere seducenti, e di gran-
di ricchezze, uno de' quali nominavasi Francesco Piatti, ed
era amante di Chiara; e l'altro Giuseppe Spirito, ed e-
ra l'amante di Eufrasia. Le disse di più, che le cose

erano avanzate di tanto, che fra breve tempo vi sarebbe dato
esito al primo sacrilego congresso con fargli entrare di not-
te nel Monastero; e le disse in fine, che essendo degenita-
ria di ogni loro segreto, vi offeriva prevenirla di ogni ap-
puntamento colle sue circostanze.

Narrazione de' successi accaduti nel Monastero di S. Arcangelo a Bajano, e della distruzione delle Nuove.

Passarono appena pochi giorni, che la servente Orsola partecipò a Giulia Caracciolo l'appuntamento fatto dalle sue nemiche, ed il modo determinato di trovarsi cogli amanti Francesco, e Giuseppe alle ore quattro della notte del giorno seguente nel giardino del Monastero, e che doveano essi entrarvi per una porticina posta verso il vicolo discendente alla fontana di Medusa, o sia de' serpi. Soprammodo lietissima Giulia Caracciolo dell'avviso, perchè sembròle che la fortuna aderisse a' suoi pensieri di vendetta, sul fatto spedì calzante biglietto ad Antonio Mariconda, suo cugino, nel quale spiegò con questi sensi — "Amico, e cugino. I traditori son ormai vicini a cadere ne' lacci, che tante volte mi hanno tenuto. Mio caro, ho bisogno dell'opera vostra per fabbricar le funi, che doutran circondarli, e ritenerli, vi aspetto subito per dirvi a bocca quello che dourete operare a mio beneficio, e so che sentirete piacere di aver

presentato occasione di farvi servizio. Son vostra servente, e cugina = Giulia."

L'accisato Antonio Mariconda appena letto l'ordine preciso dell'adorata cugina, che trasferivasi nel Monastero, ed avendo inteso quanto ella desiderava, e voleva ad ogni patto eseguito, senza dar luogo alla riflessione, ma soltanto alla passione amorosa, si accinse senza replica a menare ad effetto lo scongiurato comando, tanto più, che ricordandosi d'esser nemico dichiarato di Francesco Patti, ne desiderava la totale rovina. L'origine dell'inimicizia nasceva dall'esercizio annientato di rozza libidine; imperciocchè essendo stato Francesco Patti ben fatto, e bello giovane, Antonio Mariconda l'avea posseduto per molti anni pubblicamente in Mamalucca, come il Sannibale di Troe, e l'Antino di Adriano: ma che poi rotta l'infelice, e scandaloso amicizia, per punto di gelosia, il giovane Patti per dispettarlo si era posto tra le braccia di quello di stizza, nemico mortale di Antonio, ma di egual carata nel vizioso esercizio nefando.

L'occasione, che se li presentava fu adunque presa con grande ardore, a fine di vendicare Antonio le proprie offese, sotto colore di quelle della sua diletta

Julia, e quindi non dando luogo all'ascienza superiore, determinò non farla spuggire. Avea costui grande amicizia, e confidenza con Pietro Antonio Basso Ferracina, uomo egualmente furioso, che scellerato, ed imprudente, a chi Antonio confidò il fatto, e la meditata vendetta, e quindi la designata notte, giusta l'appuntamento, uniti si posero in aguato con quattro sgherri benissimo armati sotto il tetto di un casalone, ch'era opposto alla piccola porta del giardino del Monastero, la quale corrispondeva appresso la fontana di Serpi, che diciamo, in dove stiederò sino alla venuta degli amanti Francesco Prati, e Giuseppe Spirito, per introdursi nel Monastero al determinato commercio.

Julia, che attentamente spiava l'ora dell'appuntamento, vide che Chiara, ed Eufrosina già discendevano nel giardino, onde senza perder tempo arrossò dal l'Abadesa, e narrolle colle passate dissolutezze da quelle operate cogli amanti, la presente più che ingiuriosa al Monastero, ed alle Suore, obbligandola ad accettarsene colla propria virtù. Discese la Superiore nel giardino, portando seco Eufrosina sua servente, che la precedeva col lume, e sorprese Chiara, ed Eufrosina, le quali avendo già aperta la porticina segreta

stavano quistionando sulla condotta di loro drudi, senza punto accorgersi dell'Abadesa, ma questa in vederle cominciò a gridare — Ah scongiurate! Ah scellerate! Ah imprudenti! in questa guisa è da voi servita la Divina Maestà? ritornate in voi stesse, ritornate nelle vostre camere, poi che se qualcuna delle vostre nemiche vi vede in questo luogo siete morte.

Le giovane ree dell'attentato nel vedersi scoperte dall'Abadesa, ed in sentire con agro tuono parole insolite alle loro vecchie, ancorchè audacissime, ben rimasero sbalordite, smarrite, ed immobili. Sul fatto che lo stupore le opprimeva, furono risvegliate da un improvviso fracasso, che seguiva al di fuori del Monastero. Ed in fatti videro aprirsi la porticella socchiusa, ed entrarvi Francesco, e Giuseppe carichi di ferite, e di sangue, i quali appena entrati nel giardino, e fatti pochi passi, caddero semivivi ai piedi delle stuppate Chiara, ed Eufrosina, e dopo pochi istanti morirono. I due drudi erano venuti all'appuntamento, ed essendosi avvicinati alla piccola porta del giardino, se gli fecero incontro Antonio Mariconda, e Pietro Antonio Basso Ferracina, i quali chiamavano per nome gli innamorati, e dopo averli caricati di villanie, gli assalirono con i sgherri, ed ancorchè quei miseri vi fossero bravamente difesi, si

masero, sopraffatti, e finalmente accesi.
 Conviene qui notare ancora, che giorni prima di tal fatto era stato liberato dalle Carceri Domenico Lagni, mediante un'ingente somma di danaro, in cui stava ristretto per moltissime sue scelleratezze. Questi sul fatto portossi a visitare Camilla Pandone sua antica innamorata, la quale non volle ascoltarlo, ed intese da Laura l'infelice, che si era data con acciecazione a Pietro Antonio Terracina, nipote dell' Eletto. Egli il Lagni, calcolando sopra i propri falli, non esitò punto a credere, che il Terracina vi avesse occupato il luogo, e la godesse, com'era verissimo. In questo giudizio condotto dal risentimento, e dalla gelosia, andava la notte spionando il vicinato del Monastero per accertarsene, e farne vendetta.

In quella notte, che il fatto lacrimevole accadde, girava le mura del Monastero il Lagni, ed avendo sentito lo strepito del combattimento vi accorse: riconobbe nel tempo medesimo Pietro Antonio Terracina alla voce, onde senz'altro riflettere, che al concepito giudizio d'esser ivi il suo rivale a solo fine di poterli godere. Camilla Pandone, diede luogo alla vendetta, ponendosi dalla parte de' più deboli, e scagliatosi con sommo furore sopra il Terracina, con due colpi di pugnale lo

battè a terra, restando però anch'egli leggermente ferito nella coscia da un colpo di spada vibrato da uno de' servi del Terracina: ciò fatto frettolosamente abbandonò il luogo della tragedia, onde ebbero campo i due moribondi drudi menare pochi vacillanti passi insino al di dentro del giardino, per finire i giorni loro a piedi delle incaute amiche.

Francesco Piatti fu il primo a spirare l'ultimo fiato sotto gli occhi di Chiara Frezza, la quale perchè l'amava per solo interesse, non fece gran caso dell'infelice successo, e stando con disinvoltura, neglette quelle braccia, nelle quali tenendolo stretto gli avea più e più volte giurato finir la sua vita. Ma non così avvenne allo spirante Duogge Spirito, a cagion che Eufrosio d' Alessandro nel fatale spettacolo non potè resistere: agli impulsi della sua natura dolce, e del genio amabile, e quindi in vederlo cadere a suoi piedi gettossi quasi fuor di se: anch'essa sull'erangue corpo, da invincibili ferite trafitto, ed accoppiando baci a baci, fra fervidi sospiri, ed abbondanti lagrime dimostrò il grande amore, e la tenerezza, che al drudo portava. Chiara avverta a cambiar spesso a manti, rivolse il suo pensiero alla salvezza, fece rilevar la compagna, e posele avanti agli occhi con ogni efficacia il proprio pericolo. Le dimostrò in poche pa-

role esser infruttuose le lagrime, e dannoso il chianto, che
 assolutamente conducea ad un irreparabile precipizio
 cinto per ogni dove di miserie, affanni, e dolori. Immen-
 tinente poi rivolta con viso aspro alla Superiore, che
 inorridita non sapeva che dire, nè che farsi, con ani-
 mo fiero, e pieno di dispetto le disse — "Signora, se a-
 mate la propria vita, e la riputazione del Mona-
 stero, lasciate da parte i risentimenti, ed i rigori, e
 pensate con noi al provvedimento di questo disordine.
 conviene trasportare nella strada, ed in luogo più lon-
 tano, che sarà possibile da questa porticella i pren-
 ti cadaveri, e quindi ritirate nelle nostre camere, con-
 servare nel più profondo de' nostri petti l'amaro fatto, e
 così lasciare in potere della fortuna ogni avvenimen-
 to; altrimenti operando, sappiate, che se a noi convien
 pensare, voi non potrete lodarvi della nostra rovina."

La misera, e dolente Abadessa dirottamente
 piangendo, in ascoltare sì superbe parole, e non sapendo la
 sua semplicità a qual partito appigliarsi le disse — "Fi-
 glia, fate voi quello che pare necessario, mentre per
 me saprò abbastanza tacere. Ricordatevi però, amatissi-
 me figlie, che gli occhi della Divina giustizia stan-
 do sempre aperti sopra le scelleraggini de' mortali, se

qualche volta dimanda di non vedere, punisce affra, e
 con più severità dispensa il castigo" — Ma Chiara ten-
 nendo per nulla tal discorso, anzi non curandolo, coll'aju-
 to di Eufrosina, serva dell'Abadessa, stante che Eufro-
 sina erasi totalmente itupidita, per cui non fu possibile
 aiutar l'altre, portarono l'uno dopo l'altro i cadaveri nel
 luogo più lontana via che poterono, cioè in quella di S. Ago-
 stino, presso alla porta delle Lettere delle monete.

Mentre che tutto questo eseguivasi, Antonio Ma-
 rionda stava in agguato, pensando come, e dove far tra-
 sportare il corpo morto di Pietro Antonio Terracina, e
 mentre pensava agli espedienti più propri, si accorse che
 Chiara con altra Monaca, con grande audacia, porta-
 vano i cadaveri nel designato luogo. Ebbelo per ben fatto,
 acciò non si sospettasse il caso successo nel Monastero, on-
 de non rimanessero le suore, ed il luogo disonorati. A
 questo sentimento aggiunse la sua opera, ed allorchè vide
 ritirate le Monache, e chiusa la porticina del giardino,
 portò egli col suo servente il corpo estinto di Pietro Anto-
 nio Terracina nel luogo medesimo degli altri due, e par-
 tissi. Si ritirò in casa, e rivedendo le cose succedute, ri-
 flettendosi, pianse con amarissimi lagrime i suoi misfatti,
 e l'amico; e perchè le voci della coscienza interiore lo

avea penetrato, pose la ragione in attività, ed allora vide le sue scelleraggini, e gli artifizii della Monache in fargli commettere un tanto eccesso, ben lontano dalle sue qualità. Quindi, con costanza di spirito abbandonando tutto, partì si da Napoli con due servitori feriti, e si ritirò in un suo villaggio, in dove si stiede sino agli ultimi periodi di sua vita, sempre piangendo i suoi peccati, e la morte del amico, detestando ad ogni passo la perfidia delle Monache, e l'irreparabile crudeltà della vendetta femminile.

Appena fatto giorno, videro i Napoletani l'amoroso spettacolo, e fecero all'intorno de' tre cadaveri, ben conosciuti, un quasi indicibile susurro. La plebe giudicava che fussero stati uccisi dagli Spagnuoli con occulti ordini del Vice Rè Pietro di Toledo, stante le discordie, che allora vertevano tra questi, e la Città, quali notissime a tutti, avean dato luogo a vari ricorsi al Trono di Cesare, e per li quali cadea il sospetto sopra degli estinti. Da dispandersi tal novella in sussistente tra il Popolo, sul fatto si vide quasi un universale ammutinamento, e poco mancò che non seguisse un tumulto, a cagione che era fomentato da parenti degli uccisi, che nulla sapevano della verità del fatto. I Magistrati, Temporale, ed Ecclesiastico, sentirono qualche barlume della verità, e da un informazione estragiudiziale ven-

nero al chiaro di tutto il successo, ma procedettero con molto accorgimento, e ritenutezza per la qualità de' delinquenti, onde non vollero con formale inquisizione di sì atroci delitti rendere il Monastero di S. Arcangelo al disprezzo, e le famiglie delle suore agli obbrobrii, le quali vivevano in molta riputazione, e con grande onoranza presso del Popolo, e quindi fu risoluto tener gli occhi aperti sopra de' delinquenti, e lasciare al tempo l'esito del fatto.

Non è possibile a credersi sin dove si distese l'imprudenza femminile nel Monastero di S. Arcangelo, e fin dove giunse la confusione per lo contento di Giulia Vacciole, e di Agnese Arcamone in veder riuscito quanto aveano meditato per denigrare presso l'Abadessa le loro nemiche, e soltanto erano in qualche apparente disturbo per la morte di Pietro Terracina amato, e diletto di la mella Pandone loro amica: ma da siffatte imprudenze in poco tempo ne derivarono funestissime conseguenze. La mella Pandone percossa come da fulmine per la perdita del suo Pietro Terracina languiva con amare lagrime tra il cordoglio, e la disperazione. Or la servente di Giulia Vacciole vedeva continuamente ve stesso in vederli autrice del disgraziato avvenimento, mentre era continuamente assalita dal rimorso d'aver rivelati i segreti della sua

Padrona Laura Sanglice accusava, e condannava se stessa per aver imprudentemente, e con importunità manifestato ad Domenico Lagni le occulte pratiche di Lamilla con Pietro Antonio Bazio Terracina.

Costanza Mastrogiudice altamente agitata dalle cose vedute, si pose a machinar molti espedienti, onde reintegrare l'onore del Monastero: come Abadesa, colla sua semplicità, e poca prudenza dicea essersi profanato per gli sacrilegi commessi da Chiara, ed Eufrasia, e sopra tali soggetti continuamente facea susurri immensi.

L'altro Cuore, che non sapevano il vero degli accaduti disastri, e che vedevano da per tutto susurri, e confusione, afflitte all'eccesso cercavano di saperne il netto, e con varii discorsi accrescevano i varii sospetti, dando sempre luogo all'importuna curiosità donnesca di voler saper quello, che non potevano sapere senza lor pregiudizio, e forse rovina. Superava però il turbamento generale del Monastero il sentimento interiore di Chiara, e di Eufrasia, le quali dallo scoprimento delle loro scelleratezze ben si riguardavano come perdute, e quindi necessitate, o ad operarne altre maggiori, o vero, tacendo, perire tra le procurate miserie.

Conoscevano esse da vicino la semplicità, l'imprudenza, e la poca condotta dell'Abadesa e giudica-

rono, attesa la di lei incapacità che non poteva lungamente tacere sulla particolarità del successo, per cui la loro rovina era pronta: ovvero che se tacuto avesse, non gli sarebbero mancati degli ingrudenti pretezi per avvilirle. Potea adunque in tante dubbiezze risolversi, che già di determinarsi ad abbracciar qualche partito più conveniente al di loro presente stato, domandare consiglio alle loro confidenti, ed amiche.

Chiamarono dunque al consiglio Beatrice Moccia, per soprannome Liccia, e Caterina Basile, che seguivano le loro vestigia, e con queste pose in discussione ogni fatto, onde decidersi ciò che far si dovesse, per schivare il precipizio, dove andrebbero irrimediabilmente a cadere. Liccia Moccia, perchè si trovava provveduta di un ordo pronto, sfaccato, e risoluto ad incontrare ogni cimento, chiamato Filippo Porzio, di famiglia Plebea, ma molto agiata, fu di sentimento, che si dovesse tentar la fuga dal Monastero, perchè credeva che la scoperta de' fatti delle amiche, avrebbe prodotto senza fallo la rovina delle sue sfrenate soddisfazioni, delle quali era più che ardentissima. Caterina Basile, prendendo appoggio dalla propria debolezza, poneva in aspetto il doverli dissimulare, e contentava, che dovendosi sostenere perpetuamente la riputazione

del Monastero, questo avrebbe chiusa la bocca all' Abbadessa, ed potrebbe per lo stesso interesse condannato al silenzio le medesime loro nemiche. Eugrasia di Alessandro, che fu la terza a parlare, propose non doversi più oltre tentar la fortuna, e conchiuse doversi adoperar la simulazione, e la finzione per qualche tempo. Disse ancora, che si sarebbe sul fatto disposta a far cose tali, colle quali avrebbe placato l'animo dell' Abbadessa, e che avrebbe dato mano all' ipocrisia, e che coll' umiltà, servitù senza fine, e ritiratezza per qualche tempo, avrebbe fatta conquista del di lei cuore in vantaggio di tutto.

Chiara, intanto che le altre suore parlavano, macchinava tutt' altro, e credendo adoperare il suo perverso spirito in cumular sempre più scelleraggini, raccolse i discordi pareri delle amiche, e dopo averli brevemente esaminati, consigliò, e conchiuse a seconda dell' empietà del suo animo, dicendo — "Sorelle, i vostri consigli dipendono da vostri desiderii, e i vostri timori non somministrano rimedii confortanti ai nostri mali. Il fuggirsene dal Monastero sarebbe cosa buona, sempre però, che si potesse menare ad effetto con sicurezza, e sempre che fossimo certe di non essere inquisite, e di

essere difese, e sostenute: ma dove andremo, senza mezzi di qualunque portata? con chi andremo? di chi potremo fidarci, per non essere abbandonate alle disgrazie, che hanno infallibili rapporti colle nostre qualità, e vizio? A che fine ci appigliaremo a tali, e siffatte risoluzioni? Oltretutto dunque io non discerno in questo consiglio, che fuggire un imminente pericolo, quantunque incerto, per incontrarne altri di certissimo precipizio. Di esempi in casi simili di altre suore fuggite dai loro Monasteri ben dimostrano, io loro miserabili fini quel che ne dovremo noi attendere. Io crederei piuttosto profittare delle disgrazie altrui, anziché corrervi dietro senza riflessione, e servirvi o esempio ad altre colle nostre sventure. La simulazione sarebbe rimedio è vero, per medicare la presente ferita, se essa fosse in istato di potersi rivanare adoprando siffatto lenitivo; ma noi vediamo il male giunto alla gangrena, sicché per liberarsene conviene adoprare il ferro, ed il fuoco. Si crederà poi, che l' Abbadessa, a fine di conservare la riputazione del Monastero, e delle nostre famiglie, debba tacersi, è una follia di limitato talento adoperarlo; poichè non ignorando noi la sua imbecille natura, ed i suoi pregiudizii; e credendo, colle nostre leggerezze aver offeso Dio, e il luogo, ne siegue in conseguenza, che ripeterà un

«atto meritorio presso questo stesso Dio, e l'extrangolo, Protet-
 «tore del luogo, machinarci con sordi, e mendicanti pretuti
 «la nostra rovina, quale ben veggio inevitabile, se non
 «ne preveniamo le tracce.»

«Di Giulia Paracciolo, e delle altre Cuore
 «confederate non dobbiamo prenderne cura veruna; poi-
 «chè volendo farci il male non camineranno certamente
 «per siffatta strada. Hanno esse troppo spiriti generosi
 «per lasciarsi condurre ad accusarci pubblicamente, e
 «benchè conosciamo, che l'opera di Giulia ci abbia con-
 «dotte nelle presenti disgrazie, io non saprei biasimarla,
 «mentre veggio averla noi prima all'eccesso provocata.
 «conveniva non cimentarla per non averla nemica, ma
 «l'animo è generoso, e mi darebbe il cuore, in una qualche
 «estrema necessità umiliandoci, pregarla in guida, che
 «essa medesima prenderebbe la nostra difesa. Ora
 «però passiamo avanti, e giacchè stiamo tra di noi in
 «stato di proporre, e deliberare qualche cosa di certo ve-
 «stra i nostri interessi, onde non sia offesa la nostra riju-
 «tazione, non la cediamo ad Eufrasia alla disperata ven-
 «ta profitto. Coraggio adunque, coraggio. Andiamo incon-
 «tro ai strazii dell'avversa fortuna con petto d'acciajo, e
 «se la nostra risoluzione non sarà di maggior forza della

«delle sue determinazioni non ci faremo mai a lei superiori,
 «ed in conseguenza rimarremo scongiatamente abbandonate,
 «e rovinate.»

«Lunque da tutto ciò che vi ho detto necessaria-
 «mente ne segue il mio sentimento, e dico, che insino a tan-
 «to che vivranno l'Abbadessa ed Eufrasia sua servente, non
 «potremo giammai esser sicure di nostra vita. L'impresa che
 «io propongo è grande; ma non difficile, e se è grande
 «il nostro delitto, bisogna con un maggiore covrirlo; anzi
 «quando la necessità comanda debbono ubbidire le leggi
 «delle sorelle risolviamo con costanza di spirito, e con ferme-
 «zza, e così saremo salvate da tanto infortunio.»

«Povera alle Sorelle atroce il discorso di Cleo-
 «ra Anna, e benchè tutte odiassero l'Abbadessa, di molto
 «lontano da costumi loro, pure non sapevano pigiar la
 «mente ad un misfatto cotanto enorme. Caterina Barile,
 «che tanto amava Eufrasia, servente della Superiore, vi
 «spose — Ah Sorelle, qual colpo ha Eufrasia nell'
 «errore dell'Abbadessa! Come poteva saper la servente il
 «perchè discendevate nel giardino! e cosa vi vi dovea spe-
 «rare? Se dubitate per questa, sarà mia cura il render
 «vani gli attentati di nostra avversa sorte. Io che Eu-
 «frasia è di animo tanto ingenuo, e mi ama con tanto

« affetto, che quando non per altro, tacerà eternamente per amor
 « mio. Dell' Abadesa poi, fatto quello che vi pare più es-
 « pediente, basta che torni al conto de' nostri interessi, e
 « pochissimo mi cura di qualunque suo bene, o male, pur-
 « ché abbiamo la nostra soddisfazione. — Concorse a questo
 discorso Riccia Malcorra, e fu sciolta la consulta, e deter-
 minato l'enorme misfatto.

Primare mal sodisfatta Chiara scese dalle int-
 tes riflessioni delle amiche, e ritirata da sola, a sola
 con Eufasia d' Alessandro, le tenne il seguente discorso.
 — " Amica, le frode di Caterina ci vietano a tenta-
 « re sulla vita di Eufasia, così la conclusione del
 « suo discorso ci fa rivolgere tutto il pensiero a far morir
 « l' Abadesa. A far ciò con sicurezza, e col minor perico-
 « lo possibile, ho pensato doverci servire di quel veleno in-
 « polvere, che voi riceveste l'anno passato da quel Medico
 « Romano vostro amico, a fine di menare ad effetto quan-
 « to allora mi diceste, e che poi non ponete in esecuzione.
 « Siffatto veleno adunque sarà per ora l'unico mezzo di no-
 « stra liberazione, adoperandolo con cautela, e con pruden-
 « za. Sia voi, sorella, che l' Abadesa per le sue indigo-
 « nazioni mangia cibi appattati dalla comunità, per cui ben bi-
 « sogna viene al refettorio: quindi è facile l'esecuzione del

« del nostro disegno, se avremo un qualche appoggio domestico.
 « Di Eufasia non possiamo a patto qualunque fi-
 « larci, e per corromper Livia, altra sua ben affetta servien-
 « te, non ritrovo altro mezzo, che obbligarla con garantire i suoi
 « amori, con quell' Abate Paolo fratello di suo cognato, il
 « quale viene spessissimo a ritrovarla, e di cui essa, per quan-
 « to ho osservato, ne vive stranamente innamorata; per aver
 « un bel giovane.

Eufasia aderi in tutto alla ricerca, e raggiunse,
 che era pronta a seguire quanto aveva determinato. Quindi
 Chiara non lasciò più tempo al tempo, e avendo preinteso che
 l' Abadesa stava riposando, chiamò a se Livia nella cam-
 mera, regalolla con atti pieni di tenerezza, e di confidenza,
 ed indi dando di piglio agli artifizii, e sospirando con ingan-
 nevole ridente aspetto le disse. — " Cara la mia Livia, chi
 « sa cosa sia amore, che tiranneggia tanto noi qui dentro,
 « contro ogni dovere di natura, v'inchiuse facilmente compati-
 « sce i nostri cuori innamorati; perchè avendo noi con essi
 « loro comune le divoratrici fiamme, comune ancora con
 « essi ne abbiamo gli affonni assolti. So che vivo afflitta d'a-
 « more per l'amabilissimo amante mio, ben compatisco i do-
 « lorosi, che tu provi per l'amore, che porti al tuo diletto Pa-
 « lo. Cara mia, per consolarmi ho pensato unire le mie pro-

« ne alle tue, e vedere insieme se potessimo in qualche guisa
 « trovare qualche sollievo a' nostri già resi insoffribili amori.
 « Io non posso negarti, che grande è la consolazione, che si pren-
 « de nel vedere, e parlare cogli amanti, e più grandi sono
 « que' teneri guardi, che ci mirano, ma diletta mia, que-
 « ste sono stille d'olio buttate sul fuoco, che ad altro non
 « servono, se non che ad accrescere le fiamme, colle quali
 « si moltiplicano i nostri desiderii amorosi. Ah cara! che
 « destino atroce è il nostro.

« Io vorrei trovar sollievo alle mie pene con
 « passare una notte col mio amatissimo, perchè sento dire, che
 « trovarsi da solo a solo con la persona amata sia la vera, e
 « più grande consolazione, che trovar si possa in questo mon-
 « do. L'adempimento di questo mio desiderio non viene impe-
 « dito dalle leggi claustrali, le quali in senso di verità sono
 « per noi un nulla, mentre altro non riguardano, che i tiranni
 « ei effetti di una interessata ragione di stato in rapporto al-
 « le nostre famiglie nell'ordine della Monarchia, e noi in
 « tà sprovvista di ogni ragione, e cognizione, per sola re-
 « luzione, e senza saperle l'accettiamo, ma però ben viene
 « impedito dalla vigilanza della nostra Abbadesa, che tutto
 « spio, tutto fa, e tutto vede. Quindi vedendomi inabile a più
 « resistere agli assalti di sì fervido amore, sono andata per

« ando più, e diversi mezzi per sodisfarmi, e perchè tutti mi
 « sono sembrati pieni di difficoltà, a riserva di un solo, che
 « dipende dall'opra tua, perciò la dura necessità mi spin-
 « ge a parlarti, e credo, che siccome mi favorirai con la
 « tua gentilezza, così resterei anche tu premiata, e sodi-
 « sfatta. — Daque chiara, fingendo intenso affanno, e pro-
 « curata disperazione, ed allora la servente Donzella le rippe-
 « re. — Ditemi ciò che debbo fare, ed eccomi pronta a far quel-
 « lo volete, e ve lo giuro.

Chiara con tuono confidenziale le disse. — Io
 « ho presso di me una polvere sonnifera di tal virtù, che
 « presane una piccola porzione in qualche vivanda, fa
 « dormitare in guisa, che le folgori intese non potrebbero
 « risvegliarci. Se tu che servi domesticamente l'Abbadesa
 « volessi farla dormire per una notte, a me dal cuore nel-
 « l'atto di sodisfare me stessa, consolare te ancora, con in-
 « trodurte nella propria tua camera il bellissimo Paolo,
 « tanto da te amato, ed adorato, col quale ti potresti giacere,
 « godendo quelle dolcezze amorose, che la tirannia della sor-
 « te con imprigionarci qua dentro nel più bel fiore della
 « nostra gioventù miseramente ci toglie; e sebbene tu sia
 « Donzella libera, e l'ritrovarti in mezzo a questo ti fa
 « partecipe de' nostri danni, non credere, però che il solo go-

« dimento debba essere il premio di sì rilevante servizio. »
 « dico, e giuro, che avrai sempre Chiara Frezza alla tua
 « parte; e che quanto Chiara possiede, e può avere tutto
 « sarà della sua cara Livio: Sia sai, diletta mia, che
 « io mi sia in Napoli, e quanto prevalga qui dentro l'on
 « ti offuschi la difficoltà dell' Impresa, poiché a me è
 « più facile il soddisfare, che a te il desiderare. venti
 « mi, Eufrazia che è l'anima mia, entrando nella ven
 « tura settimana alla custodia del Monastero, sarà
 « sempre pronta a consolarci come, e quanto vogliamo
 « senza il menomo incomodo, e fuori d'ogni pericolo. Li
 « via cara, se hai cervello non lasciar fuggire l'occasione
 « ne, che la fortuna ti porge, di goder quel bene, che
 « disprezzato una volta non mai più ritorna, e di
 « obbligarti perpetuamente chi ti ama con gentilezza, e
 « ti giura perpetua protezione. »

L'inesperienza di Livio, il desiderio di tro
 varsi coll'amante, la speranza di aver regali, la prome
 sa di amicizia, e protezione ambita dalle altre suore
 del Monastero, e la facilità che vedea in quell'azione,
 la trassero, dopo breve opposizione, a promettere fedel
 mente l'opera sua a Chiara Frezza, e si ricevette la
 mortifera polvere, credendola un sonnifero. Nella sera

segnata, l'incanta servente la immerse in quelle vivande, che
 essa sapeva essere di maggior gusto dell'Abadesse, e tutto riferì
 alla nuova protettrice. Era la polvere di tal potenza, che
 se piccola porzioncina se ne prendeva, al termine di quindi
 ci a venti giorni menava a morte, e se molta se ne dava,
 non più di quattro a sei giorni di vita rimanevano alla per
 sona avvelenata, per cui tagliandole sensibilmente il modo,
 non lasciava nel corpo segno qualunque apparente dell'interna
 infezione. Previde ancora l'astutissima Chiara alla dappo
 caggine di Livio, e per non insospettirla allorchè avere im
 provisamente veduta estinta l'Abadesse, elesse il tempo più
 lungo per l'effetto, con darle picciola dose della polvere vele
 nosa, aggiungendoci ancora altra polvere di maravigliosa
 virtù, che infusa nel vino bastava a far profondamente dor
 mire cinque in sei ore. Diede Livio all'involontaria scel
 leratezza, e n'ebbe nella medesima notte il prezzo, poiché a
 vendea Eufrazia d'Alvandro Portinajo, introdotto Paolo Lancia per
 la porta del Monastero, Chiara Frezza non senza invidia,
 e dispiacere lo condusse in camera di Livio, ed ivi appiat
 tolo.

Eufrazia dall'altra parte, avendo introdotto Pa
 lo nel Monastero, pensò come potesse a suo bell'agio uscir
 ne, e quindi lasciò la porticina, che dall'atrio della porta

grande dava l'uscita nella via pubblica, ritirarsi lasciando aperte le porte interiori. Stando le cose in questo stato, ecco tutto quello che accadde. ~~Da quel tempo, e per lo spazio di molti anni, Lavinia Pignatelli avea fatta lunga dimora in camera di Lamilla Pandone, sempre cicalando delle sue passioni, ma essendo di molto avanzata la notte ritirava si nella sua stanza, e perchè nel ritirarsi dovea passare per avanti la stanza dell' Abbadessa, temendo di fare strepito, e di esser sorpresa a quell'ora, prese a girare per la più lunga via, passando per la porta interiore vide la porta del Monastero socchiusa, e spinta dalla curiosità collesaminarne la ragione. Aprì dunque la socchiusa porta interiore, e passando alla seconda porta diedesi a ricercare i chiovistelli, e perchè avendo toccato il rubello con poca forza, questi si resero ad aprirsi, nell'uscire in quell'atrio vide nell'angolo destro di questo un piccolo sportello, nel quale comodamente uscivasi dal Monastero nella via; allora Lavinia non fu più padrona di se stessa, poichè in vedere siffatte cose, amore le suggerì il più strano capriccio per soddisfare le infocate sue libidini. Vivea Lavinia Pignatelli innamorata di un gentiluomo Milanese, bellissimo giovane, chiamato Pier Francesco Pascola, venuto pochi mesi prima in Napoli per suoi affari, ed abitava poco discosto~~

dal Monastero di S. Arcangelo. Lavinia lo vide in chiesa, lo trattò nel parlatojo, e se n'invaghi sino all'eccezio, per lo spazio di giorni soventi volte dalla finestra della casa di poco lontana dalle mura del giardino del Monastero, ed abbenechè gli avesse mandato de' presentii, gli avesse accennato i suoi desiderii di volerlo amante, non avea mai potuto ottenere il piacere d'invilupparlo ne' suoi lacci amorosi, stante la buona educazione, e l'buon costume dell'onesto giovane. L'occasione di veder Lavinia le porte aperte, sul fatto si risolse di non perder tempo, per siffatta occasione, e stimolata dalle occulte forze di sua libidine, si determinò di eseguire ciò che avea pensato, senza aspettar più oltre la fortuna. Quindi si dispose di andar all'istante in casa del Milanese, e mettere in opera ogni ricerca per soddisfare gli impeti del suo furore amoroso, si tolse i veli, e l'abito di Monaca, ed essendosi rivestita in abito da uomo succinto di raso verde, che costumavano portare tutte le suore del Monastero sotto la veste religiosa, con sollecitudine andò nella casa del giovane Pier Francesco, e facendo gran fracasso alla porta, obbligò il servo, ed il padrone ad alzarsi dal letto frettolosamente per sentire ciò che desiderava il giovanetto, e credendo forse qualche disgraziato successo.

Appariva Lavinia il più ben fatto, e grazio;

« il giovane sotto quel mentito abito, per cui il buon Milano:
 « se avendolo fatto entrare in una camera terrena della ca:
 « sa, e stando da solo a solo colla sfrenata donna, allo scopri:
 « mento di Lavinia vestita da uomo non è da ridirsi il suo
 « stupore, e credendo tutt' altro, domandolle se erasi attacca:
 « to il fuoco al Monastero. Allora Lavinia tra la paura e
 « il desiderio rispose. — Non già nel Monastero, ma nel
 « mio cuore per cagion tua, mio amato. Voi foste ben quel:
 « lo che l'accendeste co' vostri sfavillanti occhi, e voi l'av:
 « te alimentato co' vostri sguardi, e colle vostre maniere, e
 « voi siete ben quello, che avete il potere di estinguerlo,
 « con versare sopra di me la vostra pietà, che per voi arde
 « d'amore. »

« Inorridito il ben fatto giovane a questa mani:
 « festazione, pieno di dolore di cuore le rispose. — Lavi:
 « nia, e qual bestemmia fai uscir dalla tua bocca! Do:
 « non pieno di confusione, e di spavento in sentire, co:
 « me nel tuo bello aspetto si possa annidare sentimen:
 « to di sì alta scelleraggine! Di scongiuro a ritornare
 « nel Monastero, e nella tua stanza, ed a rimettere il tuo
 « spirito nel governo di se stesso, onde possi vedere l'enor:
 « mità del tuo fallo, e piangerlo. — Prio detto, senza at:
 « tendere altra risposta, presa per mano Lavinia, inca:

« minosi per ricondurla alla porta del Monastero. La donzella
 « non potendo far altro si mosse a seguirlo tutta sopraffatta
 « d'acerbissimo sdegno contro il suo diletto, perchè credè aver
 « da questi ricevuto un gran scorno col rifiuto. Entrarono nel
 « Monastero, e Lavinia oppressa dal suo cordoglio, gittossi ve:
 « spirando sopra i gradini d'un altare di marmo dedicato
 « all'Arcangelo, al di là di detto sportello, e dove ardeva un
 « picciolo lume. Quivi con improvviso timore, e con un torrente
 « di lagrime vorte dal dispetto, si abbandonò Lavinia ai propri
 « dolori, e tra gl'interrotti respiri ben poco tempo vi stiede.

« Quell'incerto lume, che davasi la lampada porca:
 « tendo sul viso della dolente, ma bellissima donzella, riflettea
 « con forza nel cuore di Pier Francesco, e vi operò la vittoria,
 « poichè intenerito dalle lagrime dilavanti le belle gote, vin:
 « to dalla pietà, che l'opprime, non seppe in quell'istante ab:
 « bandonarla per ritornarsene nella propria casa. Riguarda
 « l'incerto giovane la bellezza di Lavinia, e rimane sedotto. La
 « compassione prende le sue armi, e dà forza al convinger:
 « to, e questo degenerando passo passo diede l'intero luogo all'
 « amore, ed in conseguenza condicesse a sedurre. In questo
 « stato strinse l'amoroso Pier Francesco le belle mani di Lavinia,
 « e con tal atto dimostrò alla sua innamorata il suo cam:
 « biamento. Si avvide Lavinia della commozione alterata

del suo diletto, e sul fatto senza dar tempo al tempo, prend
 d'allegrezza avviticchiolle le braccia al collo, lo strinse
 con dolcezza, e buttandovelo addosso, le trasse l'anima dal
 petto con un saporosissimo bacio, e poi sorridendo con quel
 l'affascinante grazia, che in lei era tutto spirito, e tutto
 vivezza, così le disse. — "Adunque, crudele, così mi ti
 ranneggi? non vi era nella tua camera un letto per da
 v'inia senza condurmi a rovinarmi il corpo su questi
 marmi? Ah crudele!" — alle parole seguirono i baci,
 ai baci gli amplessi, ed agli amplessi il raccoglimento dei
 frulli amorosi tra diverse continuate, ed interrotte vitto
 rie, e sconfitte; tra le quali la donna giurò più di mil
 le, e mille volte di aver in quella sola notte comincia
 to a godere di questa vita.

Avvicinandosi l'aurore ben si videro gli amanti
 conquisati, ma non satolli. Conveniva separarsi, onde si
 giurarono perpetua corrispondenza, ed in fine il giovane Pier
 Francesco tra gli ultimi baci, prese congedo da Lavinia, e
 ritornovene a casa. Lavinia dall'altra parte dopo di a
 ver serrato lo sportello, e ripresi gli abiti Religiosi se ne ri
 tornava donna nelle proprie camere, allorchè vide av
 vicinarsi un lume. Discendeva nel chiostro Eufrazia
 d'Alessandro portinaja, la quale avendo veduta Lavinia

da lontano la credette Livia la vervente, onde avvicinandosi
 le disse — Livia, come ti senti di buona, o trista voglia?
 — Lavinia non rispose, e sollecitando il passo procurava
 di fuggir l'incontro per non esser conosciuta. Eufrazia vin
 ta dalla curiosità di sapere chi fosse l'attraverso la stra
 da, e le fissò sul volto il lume, ma nell'atto di ricono
 scerla, e di rimaner stordita, Lavinia irritata dallo de
 gno di esser riconosciuta dalla sua nemica, le diede u
 na quanciata, dicendole, che andasse ad apprendere il
 modo di vivere dalle sue pari, dopo che vi era gran
 differenza dalla famiglia Pignatelli a quella d'Allesan
 dro.

Offesa intanto Eufrazia più dalle parole, che
 dalla quanciata, gittò il lume, e scagliossi sopra Lavi
 nia, e questa senza temerla l'incontro con animo gran
 de, si azzuffò con rabbia, si percuotono con i doghi,
 e le prime cose a cadere furono i veli dalle teste, si at
 taccano indi per i capelli, e tenendo questi avvolti con una
 mano, si diedero a pramente, e senza misura colpi in
 gran numero in fino a che ambedue adeguarono il
 suolo, in dove ripigliando la zuffa, graffiandosi, e
 mordendosi a vicenda, non si sarebbero distaccate, se
 la paura di esser sentite, e scoperte dalle Monache

che già si sugliavano, non fare venuta a dividerle. Non
 no Lavinia nella sua camera più colta di rabbia per
 l'ultimo fatto accaduto, che di consolazione pel primo
 da se procurato; ed Eufasia rimane turbata d'animo
 per le conseguenze, che potevansi dedurre dal successo.
 non mai immaginate. Non arrivava a comprendere la
 ragione, per la quale fosse stata Lavinia a quell'ora
 nel chiostro, e dicea fra sé — "Ve Lavinia avere ser-
 "vato l'amoroso intrigo di Livio, ben poteva osservare
 "gli andamenti altroue, e non venire nel chiostro, altro
 "dunque vi annida in quella furtiva andata. Uedia
 "mo lo sportello."

Alla vista dello sportello, che trovollo come
 lo avea lasciato, rimase più confusa che mai, e non sa-
 pendo a che pensare, tutta fuor di se stessa si portò
 nella camera di Chiara Frezza per narrarle l'accade-
 to, onde prevenire qualche avvenimento col giudizio di es-
 sa, che non avea la pari in giudicare prontamente
 ne successi. Intese Chiara l'accaduto con Lavinia con o-
 gni circostanza, ed avendo per poco meditato, rispose — "Vo-
 "rella, la povera Livio è colta nella rete. Io giuro,
 "che Paolo lozia non è uscito dalla camera di quella,
 "e che Lavinia non per curiosità di osservare gli altrui

"andamenti; ma per qualche interesse d'amore è stata nel
 "chiostro. Et noi focca di apparecchiarsi a contraminare
 "tutto quello, che per sua discolpa contro di noi potesse di-
 "via deporre; giacchè il non vederla mi fa pensare ad
 "un qualche gran male, mentre Lavinia è tale, che an-
 "cora che avesse trovate le porte del Monastero spal-
 "cate, non per uafa, che non aprirebbe la bocca per ac-
 "cusarcene, onco per proprio interesse."

Ora di tanto, che Chiara ed Eufasia così
 consigliavansi, Lavinia non siede colle mani alla cintola, ma
 subito portosi da Giulia Lavaccio sua confidente, la quale se-
 ne stava cicalando con Ugaia Stromone, e Giulia Carmigna-
 no, tutte di un partito, e vedutasi tra di loro narrò con termi-
 ni più semplici quanto l'era accaduto nella notte, non trala-
 sciando neanche la più minima cosa de suoi piaceri, e dispiace-
 ri. Restarono stordite le huore confederate, e rimasero cariche
 di meraviglia, e confusione a tal racconto, invidiando i piace-
 ri che Lavinia avea provati. Giulia però seriamente esomi-
 nando l'accaduto con Eufasia, le porte del Monastero aperte,
 ed il nome di Livio in bocca di quella, si rivolse alle sore, e
 le disse — "Vorelle, la cosa non è netta, qualche gran male
 "nasconde quest'amicizia di Eufasia d'Alessandro con di-
 "via, servente dell'Abadesa, mentre noi saggiamo, che do

« essa, e Chiara sono nemiche mortali di quella » — Quindi
 voltosi a Livia, Armignano, e le disse — « Andate di grazia,
 » e con accorgimento davanti la camera di Livia, e detramen-
 » te avvertate ogni circostanza, e venite subito. »

« L'altro andò, vide, e riferì all'assemblea, che
 non avendo sentito menomo rumore nella camera, aveva po-
 » sto gli occhi nel buco della serratura, ed orle parso vedere un
 » incerto lume d'una spirante candela, col mezzo della quale
 » avendo messo a tortura gli occhi avea scorto chiaramente già
 » corsi Livia in letto abbracciata con un bel fatto giovane, che
 » credeva il fratello di suo cognato, tuttavia sepolto nel sonno.
 » A questo racconto Lavinia Rignatelli mosse da curiosità cor-
 » se anch'essa a riguardare il fatto, e valleggiarsi ad osservare
 » quel giocondo spettacolo; ma mentre stava quasi assorta nel-
 » la contemplazione della piacevole veduta, ecco per mala
 » fortuna arrivare l'Abadesse, la quale veniva da Livia
 » per chiamarla, non avendola veduta venire al solito per
 » servirlo. Sorpresa l'Abadesse in quell'atto Lavinia se prese
 » la per un braccio le domandò, che riguardava là dentro. Vi-
 » mase sopraffatta Lavinia a quell'improvviso tratto, e non o-
 » stando parlare, accrebbe la curiosità alla superiore, la qua-
 » le sul fatto medesimo pose gli occhi al foro della serratu-
 » ra, ed avendo veduto lo spettacolo, diede in ridere, ed in fu-
 »

» ra, perchè si vide assalito dalla vergogna, e dal dispetto
 » in un punto, anzi di poco mancò, che allora non facesse
 » un gran fracasso, che avrebbe potuto produrre un pessimo
 » effetto per gli amanti. Ireno non per tanto l'impeto della
 » sua collera, e presa per mano Lavinia condurrela nelle
 » proprie camere, e le richiese con dolcezza chi fosse colui,
 » che dormiva con Livia, e come fosse entrato nel Mona-
 » stero, e nella camera.

Lavinia Rignatelli essendosi rimessa dal suo
 » stordimento, con meravigliosa prontezza dando di piglio al-
 » le finzioni, nelle quali prevaleva moltissimo, le rispose — « Vi-
 » gnora, chi sia il giovane, e con qual modo sia entrato,
 » non saprei affatto dirvi. Io me ne andava al loro afa-
 » » re orazione, quando in passare davanti alla camera di
 » » Livia vidi per gli spiragli della porta alcuni indebi-
 » » liti raggi di lume, mi meravigliai come a quell'ora
 » » essa ne avesse ancora bisogno, la curiosità mi spinse a
 » » guardar dentro pel buco della serratura, e vidi quello,
 » » che non avrei mai creduto vedere in questo nostro Mona-
 » » stero. Allora ben mi nacque nel cuore uno spirito di
 » » vendetta, di forzare cioè la porta, sorprendere, ed uc-
 » » cidere colle mie mani, riguardando l'eccesso dell'ardi-
 » » re, in aver tentata, ed eseguita tanta scelleratezza, ma

„avendo dato un tantino di luogo alla ragione, considerai la
 „nostra fragilità, e le seduzioni del Demonio, onde giudicai
 „che il suo errore era piuttosto degno di compassione, che
 „di castigo; così mi parve doversi dissimulare il giovanil
 „trascorso, e procurare che il giovane potesse sano, e salvo
 „partirsi, non meno per salvar l'onor nostro, che quello di
 „Livia, e del Monastero. Poiché, signora, gli occulti pec-
 „cati non generano vituperii, bensì la sola imprudenza
 „operata dagli indiscreti zelanti procura le rovine, gli
 „svergogni, ed il pubblico cicaluccio del volgo. Del resto, vi
 „ignora Abadessa, io non saprei che divi, spetta a voi ve-
 „dere ciò che conviene, ricordatevi però del nostro onore,
 „e di quello del Monastero."

Parve all'Abadessa, che Lavinia parlasse da
 ottima, e prudente Religiosa, e che il suo discorso ben do-
 vesse riceverli, come derivante da un ben inteso sentimen-
 to, e quindi persuasa della ragione, le disse. — "Figlia,
 „loda la tua prudenza, è vero esser dura impropria quel
 „voler legare con poca riflessione quei sensi, che la na-
 „tura ci ha dati, ma come altrimenti operare? Siamo edi-
 „cate in questa fatale necessità, sostenuta dal costume
 „di essere oppresse dalla tirannia degli uomini. Voler
 „se daddio, che tutti i cuori delle nostre monache fues-

„ro come quella di Livia, la quale però intendo castigare,
 „e mortificare, accio non si avventi a siffatti licenziosi travo-
 „ti, ma il farò di maniera, ch'essa medesima ne resterà
 „soddisfatta. Vi prego adunque di assistermi, ed esser meco
 „in tutto: non vi raccomando il silenzio, perchè farvi ter-
 „ro al vostro bel cuore, e alla nobiltà della vostra fami-
 „glia."

Aspettò l'Abadessa che tutte le Monache fusero
 nel loro, ed indi andò con Lavinia nella camera di Livia,
 e picchiò leggermente alla porta. Livia, che stanca dal
 l'amoroso godimento avea preso sonno presso l'alba, sve-
 gliatasi vide il Sole entrare nella camera, e desto il
 arudo, tutta coraggio, e spavento, riflettendo alle consequen-
 ze di quell'accidente, in sentire picchiar l'uscio si ten-
 ne per morta: facendo però cuore a se stessa, rispose, es-
 ser ancora in letto per non sentirsi bene. Non occorre in-
 comodarsi, rispose l'Abadessa, e basta che aprite la por-
 ta. Restò esanime la giovinetta alle voci dell'Abadessa,
 ma non essendoci altro rimedio, fece ritirar Paolo dietro
 la cortina del letto, ed aprì.

Entrò l'Abadessa senza aprir bocca, prese
 Livia per la mano, e guidandola fuori la camera,
 incominciò a sgridarla; Paolo allora credè che si fus-

ve un gran male contro Livio, onde uscì dalla Cortina, e
 gittossi ai piedi dell' Abadesa, e tutto grondante di ama-
 rissime lagrime, le disse. — "Signora, fermatevi: io so-
 no il reo, ed io solo devo morire. Vi prego per quanto
 vi è di più sacro nel Mondo, a compatire i trascor-
 si della di lei gioventù, e scaricare ogni castigo so-
 pra di me imprudentissimo: ma vi dovete ricordare, o
 signora della vostra clemenza, e carità verso l'in-
 felice, e riguardare con prudenza l'onor del Mona-
 stero, e delle nobili famiglie delle suore, che vi con-
 vivono. —" Più non disse il giovane, perchè arre-
 stato da singhiozzi, e dalle lagrime.

Fu commossa l'Abadesa più dal gentile
 aspetto del giovane Paolo, che dalle parole proferite con
 doloroso sentimento, e gli rispose con sincerità. — "Nor-
 tate in letto, figliuol mio, e riposatevi; non abbiate ti-
 more che Livio sia per patirvi male alcuno, avrò ri-
 guardo all'onor suo, alla mia riputazione, ed anco al-
 l'onor vostro, abbenechè voi abbiate dispregiato l'onor
 mio, e la riputazione di questo Monastero. Contentatevi
 di passare questo giorno qui rinchiuso, senza altro ma-
 le, che di un poco d'amarezza in restarvi con caute-
 la nascosto, perchè così esige la prudenza, e la vo-

stra salvezza.

L'addolorata Livio seguiva l'Abadesa, la
 quale giunta alla camera di Lavinia, le comandò, che
 di là non uscisse senza suo ordine, per quanto amava
 la vita, e partissi. Rimase la smarrita giovane con
 Lavinia, e sopraffatta dal cordoglio gittossi a traverso
 del letto, e cominciò a versare un torrente di lagrime
 tra interrotti singhiozzi, co' quali dimostrava l'affan-
 no di cuore, che l'opprimeva. Lavinia, che nel compa-
 tirle trattava la causa propria, cercò a consolarla, di-
 cendole. — "Amica, non ti turbi quest'accidente, che
 alla fine non te ne verrà punto di male, se tu non vor-
 rai cagionartelo con darti in preda al dolore: se ti duoli
 che sia stato scoperto il tuo fallo, quest'è un diffidare
 della fede della nostra adunanza, la quale per inte-
 rese comune deve nascondere con ogni possibil manie-
 ra somiglianti trascorsi della gioventù. Ma dimmi in
 cortesia qual errore hai tu commesso di più di quel-
 lo, che porta seco la gioventù? E se un tal certo modo
 apparisca, che al nostro stato non si richiede amore,
 dobbiamo noi riflettere un poco, se fu con vigliaccheria
 sforzata la nostra volontà, o pure sedotte con gran-
 di apparati dall'altrui tirannia, per cui dovemmo

" prendere questa maniera di vivere senza vagare le
 " circostanze, e gli effetti. Pensano i nostri parenti allorchè
 " ci fanno Monache, che noi saremo per diventare statue
 " di pietra insensibili alle leggi della natura operante.
 " Ut! s'ingannan di molto, poichè vivendo noi qui den-
 " tro oziose fra la morbidezza, e una maggior libertà
 " di conversare con chiunque sotto vari pretesti, che far
 " non possiamo nelle case paterne, in conseguenza sia-
 " mo anche qui esposte agli ingentivi amorosi, e posia-
 " mo con più facilità provvederci di amanti a sodisfa-
 " zione de' nostri desiderii. Consolati dunque Silvia, non
 " solamente perchè non hai errato, che per istinto natura-
 " le, impossibile a sormontarsi, ma perchè il tuo fallo,
 " ancorchè scoperto, non porta seco nè biasimo, nè disono-
 " re, ma fra noi bensì, compassione, compiacimento, e
 " forse vantaggio. Consolati ancora, perchè hai saputo tro-
 " vare la maniera di vendicarti con tuo piacere dell'in-
 " giuria che ti fecero i tuoi parenti, allorchè tagliando
 " ti la libertà, concessa dal Cielo all'umanità, ti desti-
 " narono con mille smorfie, e lusinghe ad una servitù, nel-
 " la quale inutilmente, e infelicemente dovevi mena-
 " re i giorni, e gli anni."

Paolo traditanto stava prigioniero in

quella camera, in un certo modo oppresso dal cordoglio, tra-
 la speranza, ed il timore, e così vi stiede tutto il giorno,
 e buona parte della notte. Alle ore quattro vide entrar
 nella camera solo l'Abbadessa, quale ordinolle di seguir:
 la. Il giovane non perde tempo, se le pone appresso, e
 con sommo silenzio viene condotto per diversi corridoi al-
 la porta: apre la superiora la porta, e licenziando Pa-
 olo con bel garbo li disse: — Vigilate, dovete la vo-
 stra vita alla prudenza di Costanza e Nastrogiudice:
 ma da questo punto in avanti, la dovrete alla vostra
 educazione. Io vi avverto, e voglio sperare che l'ac-
 quirete per vostro bene, cioè di quanto avete impru-
 dentemente operato, e quanto per necessità avete vedu-
 to rimanga sepolto perpetuamente nel vostro cuore.
 Se osserverete il segreto sarà buono per voi; ma al-
 contraria, ve sarete, leggiero, e parlerete, che che sia
 per accadervi, non avrete luogo di pentirvi. — Paolo
 lascia con brevi parole ringrazio l'Abbadessa, e l'
 assicuro, che prima si sarebbe fatto trucidare, che
 aprir bocca, e dir cosa qualunque dell'accaduto, e fat-
 to solamente con allegria si restitui alla sua casa. Que-
 sto scongiurato, ed inesperto giovane non attese le prome-
 se, e sul fatto raccontò a suoi eguali il lugubre successo

per cui due soli giorni dopo, nell'atto di voler entrare di notte in sua casa, fu miseramente trucidato a colpi di pugnale.

In tutto quel giorno non erano state punto oziare Chiara Trezza, ed Eufrosia d'Intelvandro, viandando più e più solte l'accaduto, e ponendosi a fronte la propria salvezza, aveano con diligentissime premure osservato ogni andamento dell'Abadessa. Quindi averdola veduta in continui congressi con Lavinia Signatelli, e dal non aver veduto Livia in luogo alcuno giudicarono benissimo lo stato dell'affare, e stabilirono doverci costantemente negare qualunque cosa, che Livia contro di esse loro deponesse. Ma la semplicità, e la buona natura dell'Abadessa, non la fece andare più oltre, anzi contenta di aver provveduta per allora a cosa sì grave senza strepito, le liberò dall'agonia, e dal sospetto, col non far altro che licenziar Livia dal servizio del Monastero, consegnandola in potere de' suoi parenti, che erano onorati artisti, facendoli credere, che non fosse più adatta per le sue imperfezioni, né per suo servizio, né per quello del Monastero, e così non diede altro passo.

Dall'altra parte Giulia Caracciolo, etigata strcamone, e le loro confederate, andavano ordendo il

gran piano per disereditare, e smazzare le loronamiche con l'Abadessa, per cui non altro attendevano, che la prima occasione per produrlo. Si distrusse la macchina prima di svilupparsi per effetto dell'infirmità dell'Abadessa, ed indi della di lei morte, poichè dopo ben pochi giorni, avendo preso possanza la polvere velenosa, le convenne porsi in letto con dolori acerbissimi, affanno di cuore, e svenimenti senza fine. I medici giudicarono, che fosse divenuta asmatica, per cui adoperavano medicamenti a rovescio, e quindi da lì a tre giorni morì, compianta anche dalle sue nemiche per' santi costumi, e buona, quantunque semplice condotta. Fu notato però da alcune Monache di spirito penetrante, che avendo dato l'ultimo abbraccio alla spirante superiora Chiara, ed Eufrosia, la faccia di queste si copre di livida pallidezza, segno quasi manifesto della loro perturbazione per la commessa scelleraggine.

La morte dell'Abadessa Costanza Malstrojudica sveglia nuove turbolenze, e nuovi scompigli fra le Monache, per l'elezione della nuova. Vedeva Giulia Caracciolo, che Chiara Trezza adoperava tutti gli sforzi, e tutti gli artifizii possibili per portare

a quella dignità Elena Marchese, di lei intima confidente, e per attraversarla nelle pratiche immaginò di vederle la fazione troppo numerosa. Avea penetrato che Lera Loppola, benchè confederata con Chiara ed Eufrazia, soffriva di mala voglia, che se le anteponeva Elena, e quindi Giulio dando di piglio agli artifizi, si trasferì segretamente nella camera sua, e con melati, e lusinghieri complimenti, le disse. — "Amica, Chiara, ed Eufrazia ben ti fanno gran torto a non inalzarti al grado di Abadessa, proponendoti ad Elena, non per altro, se non che acciò questa dia luogo per infogare co' drudi, che hanno, tutte le loro lascivie, e libidini; conoscendo benissimo, che quantunque vi lo ro amica, essendo superiore, attesa la tua virtù, non entreresti as partes delle loro scelleraggini, onde dovendo poner freno alle dissolutezze, gli converrebbe viver come devono. Io per quanto da me dipende sarò sempre a' tuoi comandi, e basta che risolvi di voler essere Abadessa a dispetto di Chiara, ed Eufrazia, ti do parola, che tal dignità sarà tua, o di nessuno."

Lera Loppola le rese grazia del buon concetto, che avea di lei, e soggiunse, che totalmente si poneva tra le sue braccia, e rimettevasi alla sua prudenza, e

gentilezza, assicurandola che per l'avvenire non si sarebbe giammai allontanata dal suo colere; anzi aggiunse di rinunciare in quel punto all'amicizia di Chiara, e delle sue confederate. Giulia Caraccio rimase ben soddisfatta di sua ricerca, e gonolava di giojo per aver distaccata dalle sue nemiche, ed unita alla sua fazione Lera, che avea molta autorità nel Monastero, a cagione che era sorella di Niberio Loppola, Presidente della Regia Camera della Lombardia, e quindi si diede a formare la concertata mina, che dovea scoppiare a suo tempo, e menare in aria le macchine preparate dalla nemica fazione a favore di Elena Marchese.

In prevenuto tutto a Chiara Greca, la quale rimase non meno alterata, che confusa nel sentire la resa del cuor di Lera a favore di Giulia. Il suo dispiacere era eccessivo in riguardare, che Lera le avea promessa grande difesa, appoggiato al credito di suo fratello, ma dopo essersi lungamente aggirata sopra i rapporti col fatto, e cogli espedienti, per arrivare ad ogni patto al suo intento, a costo dovesse andare a sangue, e fuo co' il Monastero, stabilì il più indegno espediente, che potesse suggerirle il giusto suo intendimento. Chiamò a consulta Eufrazia, Nulla, Elena, ed altre del partito, al

le quali disse. — "Sorelle, siamo rovinate, se non riparia-
 "mo con altro espediente più grande la presente disgrazia.
 "Zenobia l'abbiamo perduta, avendol' acquistata tu-
 "cia, e con tal atto io son sicura del precipizio della
 "nostra fazione. Ci conviene provvederci di altro appog-
 "gio, ma maggiore, e superiore di molto al credito di
 "Nisero Loppola, e perciò ho pensato avvalerci dell'auto-
 "rità di gran personaggio per giungere alla meta de' no-
 "stri disegni, onde non geniamo colle nostre amoroze fa-
 "cende. E al proposito nel caso nostro Francesco Acquavi-
 "va Duca di Carlo, il quale essendo innamorato di
 "Zenobia Marchesa tua nipote, o carissima Elena, se
 "lo pregherà la bella, e se lo arriverà con vantaggio, ordi-
 "no ripromettermi ogni cosa dalla sua opera, onde dar-
 "ci vinta, quando lo voglia, non men questa; ma qualun-
 "que altra più che grande impresa. Diletissima Elena,
 "fa che il Duca sappia i nostri bisogni, o per la bocca
 "tua, o di tua nipote, e pensa che qui si tratta del-
 "la tua esaltazione, e della nostra salute."

Elena Marchesa, che avea già divorato con lo-
 spirito la sperata dignità, sentiva intenso dolore di cuo-
 re in pensare di restar delusa di sua aspettazione, e
 quindi non vide l'ora di trovarsi col Duca di Carlo, per

eseguire il consiglio di Chiara Ferras. Ella semplice chiama-
 ta venne il Duca nel Parlatorio, ed Elena esposse il suo
 impegno, pregandolo di adoperarsi con tutte le forze i suoi
 favori, onde riuscisse l'opera, e conchiuse col più vivo
 sentimento, che era certa della riuscita, se avesse voluto,
 in caso contrario sarebbe rimasta l'ultima del Monaste-
 ro tra il vilipendio, ed i pericoli. Il Duca, che altro al-
 Mondo non desiderava, che di obbligarsi Elena ad ogni
 patto, affinché le servisse di mezzana ne' suoi amorosi dis-
 egni con Zenobia, da esso sinceramente amata, non
 tantosto intese il suo desiderio, che con prontezza sorriden-
 do rispose, che non solo sarebbe cooperato co' suoi uffizi
 alle di lei soddisfazioni; ma che avrebbe potuto far conto
 di attendere dalla sua amicizia qualunque altra cosa,
 che avrebbe potuto desiderare, semprechè avesse voluto etern-
 mente obligarlo, con dispensargli i suoi favori presso Zeno-
 bia sua Nipote, onde si compiacesse dargli il premio
 dovuto alle sue pene amorose, e l'intero possesso della sua
 grazia, che anelava sopra ogni altra cosa del Mondo.

Rimase stordita Elena a sì inaspettata ri-
 sposta, e proposizione, non tanto perchè a troppo gran-
 de prezzo dovea comprare la sospirata dignità, mettun-
 do in commercio l'onore di sua Nipote; quanto perchè

ben conosceva la donzella di ottimi costumi, e di genio onorato, che inclinata al Duca, non perciò insino allora si presta alla prostituzione di se medesima per garantire gli altrui interessi. Tuttavia per non dare una negativa alla richiesta del Duca, per cui si alienasse l'animo di lui dalle sue premure, le rispose, che questo non dipendeva assolutamente dal suo volere, ma che gli prometteva ogni cosa possibile per fare, che sua Nipote secondasse i suoi desiderii. E quindi lo pregava, che essa avea ben comodità di persuadere, ma non già di comandare alla Nipote, e maggiormente in cosa tanto importante, e pericolosa, in dove . . . Basta così, rispose il Duca, fate che possa godere la mia felicità coll'amata Xenobia, e l'esser voi perpetua Abbadessa di questo Monastero sarà la minore di tutte le vostre prosperità, e partissi dal Monastero.

Sopraffatta Elena dalla risposta del Duca, tutta confusa, e quasi fuor di se trasferissi a partecipare alle confederate suore le domande, e le promesse del Duca. Parve alle amiche di aver troppo ben detto nelle urgenze del loro bisogno, mentre a parer loro, con una cosa, che nulla si perdeva in darla, assicuravano le cose fatte, e se stesse, ed aprivano libera strada a con-

tinuare con franchezza le passate scelleraggini, e a procurar si sempre nuove soddisfazioni alle loro sfrenate libidini. Elena però ancorchè inimicissima dell'onestà, avea per cosa acerbissima il dover esser essa la cagione, ed il mezzo della perdita della Verginità di sua nipote, racci mandata alla sua cura, ed educazione. La tal che combattuta dalle due forze di avidità di divenire Abbadessa, e dalla disonestà maniera del modo, che se se gli proponeva il conseguirla, vacillava nella risoluzione, e quasi era nel punto di non far altro, e ritirarsi in pace, senza ingerirsi in cosa alcuna. In questa disposizione, principio ad esporre alle amiche suore il dover si ben considerare il punto di avidità di conseguire, allorchè si desiderava l'effetto delle nostre passioni, ed il conseguimento delle bramate consolazioni: col primo promettiamo ben largamente tutto, senza riflettere alle circostanze, e col secondo, quanto scarsamente si adempino le cose promesse, e spesso non senza noja, e disprezzo.

Si avvide chiara, che l'anima dell'amica vacillava nella causa comune, e che perdendosi questa occasione per sollevare il proprio partito, ben conveniva, o pericolare, o vivere tra perpetue inquietudini, a quest'oggetto, mettendo in opera tutto il suo spirito, e tut-

ta la sua efficacia per conformarla nella propria opinione,
 le disse. — " Credeva, carissima Elena, di ritrovare ne
 " tuoi giudizi sentimenti spirito nobile, e non femina
 " ordinaria, avendo per l'addietro veduto con quanto ar-
 " dimento hai saputo regolare le tue azioni in procu-
 " rarti le private soddisfazioni, ed a sostenerle con riso-
 " luta costanza; e come ti dimostri ora così debole,
 " e languida nel maggior bisogno di tua attività, in do-
 " ve si tratta del nostro onore, e della nostra salvez-
 " za? senza metter punto nel calcolo gl'interessi della
 " vita, e della riputazione di noi tutte vostre amiche,
 " e confederate ad un solo interesse. Un dunque, caris-
 " sissima Elena, vuoi tu per mera dappocaggine per-
 " mettere, che Xera Coppola disertata dal nostro por-
 " tito ci metta i piedi sul capo, ci confonda, ci avvilita,
 " e ci comandi, per opera di Giulia Caracciolo, e sue se-
 " guaci, nostre inconciliabili nemiche, le quali trovando
 " di con un' Abadesa loro dipendente, non tralascieran-
 " no occasione, e pretesto qualunque per danneggiarci,
 " ed insidiarci negli interessi, e nella vita. "
 " Amica diletta, aprite gli occhi, dati
 " luogo ai vostri soliti sentimenti nobili, e se mai vi
 " sponderete, che siccome è utile al nostro partito, e glo-

" rioso per la vostra persona la carica vacante di Abadesa,
 " eppoi del pari non è conveniente, nè onesto il mezzo per con-
 " seguirlo col patto di prostituire l'onore di Xenobia vo-
 " stra nipote. Parlo ora, sorella amatissima, colle vo-
 " stre parole, ma vediamo se convengono al caso, e se si
 " possono adattare co' miei sentimenti di salvezza di tut-
 " te noi. Amica, rifletti che prostitute diconsi quelle
 " indegne femine, che a prezzo finito vendono l'uso del-
 " le proprie carni alle capricciose dissolutezze del po-
 " polo; ma non già quelle ingenua donne, e donzelle,
 " che, o superate dall'amore, o costrette a salvare la
 " propria vita, ovvero condotte dal desiderio di vantag-
 " giare la propria avversa fortuna, favoriscono di lo-
 " ro abbracciamenti un uomo di rari talenti, ed un no-
 " bile Cavaliere di distinta condotta. E non è forse il Du-
 " ca di Ward tra questi? Egli è nobile, egli è ricco, egli
 " è savio, ha autorità, ha bellezza, ha grazia, ed ha gran-
 " de amore per Xenobia, dunque è degno di ottenere da
 " chiunque le più belle soddisfazioni che desidera, non
 " che la presente che domanda da vostra nipote per vo-
 " stro mezzo, la quale in questo incontro non deve divir-
 " pregiudicata dell'onor suo, ma bene onorata, e pregiata
 " dall'amicizia di così gentile e savio Cavaliere. "

« Inoltre a me pare lodevole, e cosa onoratissi-
 « ma il seguirlo da vicino la natura, e le sue necessarie
 « leggi, e stimo bene che debba dirsi gran felicità quel
 « conseguire grazie, favori, e dignità a costo di piaceri
 « amorosi, ne quali più gode chi li dona, che non gli
 « gusta chi li riceve. Ma perchè non tutti conoscono
 « quello che dicei bene donatoci dalla natura, e mol-
 « ti si lasciano girare a talento dalle false opinioni,
 « sostenute da un mal' inteso interesse morale, perciò
 « danno in quelle debolezze, che voi, carissima amica,
 « siete data, senza riflettere alle circostanze. Ingia-
 « mo, dilettezzima Elena, che dando voi luogo ad una
 « vana cautela dell'onore di vostra nipote, rinuncia-
 « ste alla protezione del Duca; e che egli, non essendo
 « a suoi pari cosa impossibile, stenghi poi per altra via,
 « ad onta della vostra apparente prudenza, l'ultimo
 « suo contento con Zenobia; vi domando, a che termine
 « vi troverete allora condotta? Ecco Zenobia in potere
 « del Duca, voi rigettata come una sciocca disturbati-
 « ce de' suoi amori, e da Zenobia tenuta come una
 « invidiosa de' suoi contenti. Ladove, se per opera vo-
 « stra, il Duca sarà per conseguire gli abbracciamenti,
 « le gioje di Zenobia, e questa per tal via vi troverà

« felice col suo diletto, vi ringrazieranno, e vi rimarranno
 « eternamente obbligati; e questo oltre dell'acquisto, che
 « di presente, farete della dignità di Abbessia. »
 « Non mi stante a dire, che il Duca opera-
 « do forse come il comune degli uomini, e degli amanti,
 « promette più largamente le cose di quello, che possa
 « osservare: rispondo, che bisogna riguardare le perso-
 « ne; che ne soggetti di tal fatta non debbono punto aver
 « luogo le condizioni de' volgari amanti, essendo molto na-
 « turale negli animi grandi di parlar poco, e di operar
 « molto; anzi in sostenere con ostinata risoluzione non
 « che le opere egregie, i proprii errori: onlando giutto-
 « sto che vadi il Mondo sottopra, e vegliar se medesi-
 « mi tra le sue rovine, anzichè mostrar debolezza
 « in ritirarsene, sicchè conchiudo, che non solamente l'
 « amor di Zenobia, ma che il riguardo della propria
 « riputazione costringerà il Duca di sempre proteggi-
 « re con tutte le sue forze, e voi, e vostra nipote. Ma
 « che mi trattengo con siffatte parole? Già mi accor-
 « go scintillare ne' vostri begli occhi le vive fiamme di
 « sdegno contro voi medesima, e veggio aprirsi il luogo
 « al pentimento, di aver posto in dubio nel vostro ani-
 « mo, se dovevasi o vivere felicissima, e abbessia del

„nostro Monastero tra le cordialità delle amiche, e coll'
„ossequio dell' emule; o morire miserabile avanzo tra
„le schiave di Teza, odiata dalle vostre amiche, e
„scherzita dalle nemiche." — Qui si tacque.

Fece gran colpo nel cuore dell' ambiziosa Elena Marchese il ragionamento della seducente Chiara Frezza, donna del pari elevatissima di spirito, e di costumi pessimi, nella quale difficilmente potevasi conoscere qual fosse maggiore, se la grandezza dell' ingegno, o la fiera del cuore. Da una parte campeggiava la forza dell' eloquenza nell' empietà de' sensi; e la gioialità del sembiante, e del portamento nell' asprezza delle maniere; dall' altra parte ammiravasi la dolcezza dell' amore nell' acerbità dell' odio, la costanza dell' anima nella lubricità de' costumi; e la fecondità degli espedienti nella prontezza di superarli, e saperli menare ad effetto: e con siffatte doti Chiara superò la renitenza d' Elena. Non mancarono altresì le rimanenti amiche di assediare colle preghiere, coll' esortazioni, e col' consigli; e quindi sopraffatta Elena Marchese da tanti assalti, finalmente si rese a' gli inviti della propria ambizione, e della solita lubricità delle sue sferzature, domandando a Chiara, come dovesse condurre l' impresa per sedurre il cuore della

nipote, e disporla agli abbracciamenti del Duca.

A questa domanda, Chiara riconcentrata per poco in se stessa rispose. — "Io stimo, rarissima Elena, che la dovete indurre col fatto, e con la dolcezza de' le parole; tenetela con voi per questa notte a dormire, e procurate con la domestichezza, e con la comunanza del letto, passare a diversi atti preliminari per sopraffarla; indi con discorsi, e colle promesse de' veri contenti finali, disporla al rimanente, che già sapete, ed io vi assicuro, che tutto riuscirà come desideriamo."

Eseguì Elena il consiglio, e postasi quella notte la nipote nel suo letto, a lumi spenti, cominciò la sua opera con le lusinghe, la seguito con atti indecenti, e di scellerata regolarità, ed avendone così preparato il sentimento, le parlò del Duca, le annunciò piaceri indicibili, ed in ultimo ne fissò l' animo. Conducesse la sedotta danzella di soddisfare, perchè teneramente l' amava, semprechè stesse sicura, che quello non l' abbandonerebbe con altra alle sue soddisfazioni. Elena avendo così corrotta la sua nipote, non perde tempo a rinforzarle la lubricità libidinosa, onde ridurla all' ultima acciecazione, nella quale essa medesima vivea: ed ecco come le rispose. — "figlia mia, in punto alla durezza della

tua amicizia col Duca di Savoia, non vorrei che ti venis-
 sero pensieri poco a proposito per la sua quiete, e per lo
 stato nostro. A noi basta di essere amate in qualunque
 modo, e di soddisfare quell'ansietà naturale, che non pos-
 siamo in verun modo, né resistere, né annientare, perché
 viene continuamente esaltata dalla proibizione, e dal-
 le disposizioni tiranniche delle leggi della nostra clausu-
 ra. Sappi però, che siffatte cose niente han che fare
 coll'animo nostro: gli sforzi vengono trattati dalle no-
 stre passioni d'amore, che sono governate con violen-
 za dai sensi, i quali le risolvono senza sua intelligen-
 za. L'anima nostra in generale ha la sua azione
 propria, e si modifica pensando, senza punto dipen-
 dere dalla materia organica, e viva, che abbraccia i
 sensi del corpo, e perché piacque a Dio unirla al nostro
 corpo, perciò l'esercizio de' suoi atti particolari dipendono
 dagli organi medesimi, senza aver dipendenza alcuna dal
 corpo. ~~Ma non bisogna averne un'idea di dipendenza~~
 È vero che essa comanda i sensi, ma non discen-
 de più oltre il suo impero, che alle cognizioni delle scienze,
 e non già dell'operare, ed all'imitare che che sia, qua-
 li cose sono nel dominio de' sensi medesimi; pure in mol-
 ti incontri rimane scolta dai falsi rapporti colla nostra

imbecillità; ma in ogni stato non è tuttavia meno cattivo
 di ubbidire alle leggi della natura operante al termine
 dello sviluppo universale del nostro essere, alle quali leg-
 gi servono i nostri sensi, e per le quali sono formati,
 ed operano. Noi da divina fatalità rimanemmo scolti
 a prendere questo stato per interesse de' nostri parenti, e
 per la gravità del costume alterato ci ritroviamo qui rin-
 chiuse fin dal tempo, che non conosceamo gli effetti del-
 le forze della natura. E quindi l'anima nostra non
 avendo terminato il suo sviluppo, non poté allora giudi-
 care sulle convenienze, e le disconvenienze della liber-
 tà naturale. Lo spirito sostenuto dai sensi, e dall'edu-
 cazione individuale ha spiegato a suo tempo la sua at-
 tività, e noi oppresse dalla schiavitù provocata, siam
 obbligate per educazione della specie a procurarci con
 accorgimento il fine de' contenti amorosi, per soddisfa-
 re la natura ne' suoi sforzi; ma con quell'apparente pro-
 prietà, e prudenza, che ponga in salvo tutto ciò che il
 Mondo potrebbe vedere, e giudicare a nostro discapito. In-
 chiedo dunque, o figlia, che tu non devi procurarti i pia-
 cere, e crederli perpetui, perché se convergono alla pri-
 ma educazione individuale, disconvergono alla seconda
 educazione della specie. Devi dunque cogliere i giu-

« stabiliti frutti amorosi alla meglio, e godere insino che pos-
 « sono durare, salvandone sempre l'apparenza, ed in ogni
 « caso sempre prevenuta di cambiar a vicenda a norma
 « delle chiamate di nostra inclinazione; o per ritirarci con
 « prudenza negli incontri, che potrebbero produrre disordi-
 « ni, disturbi, clamori, e scoprimenti della nostra condotta,
 « o per appigliarci ad altri più piacevoli gusti, o prudenti og-
 « getti. Basta per ora, mia figliuola, a misura de' succes-
 « si ti farai esertissima di quanto ti ho detto, perchè co-
 « noscerai ben da vicino la portata degli uomini nel proce-
 « dere in siffatte cose, e vedrai che le loro azioni amorse,
 « le maniere che adoprano, sono assai più disordinate, lu-
 « singhiere, e imprudenti, che non è la nostra volubilità.
 « Ti esorto per ora a dormire, giacchè la notte si è di-
 « molto avanzata, e di tutto il dì più per conseguire ven-
 « za il menomo dubbio ciò che aneli, la discorrevamo. »
 Appena fatto giorno, Elena Marchese si por-
 tò da Chiara Brezza, e narrolle l'acquisto fatto della vo-
 lontà di Zenobia sua nipote, onde determinarono parte-
 cipare tutto al Duca di Nardo. Lo esegui Elena con ve-
 grezza, ed il Duca riceve l'avviso con eccedente gioja,
 per cui ringraziolla, e si dispose ad eseguir tutto per dar
 nel genio della Zia, e della Nipote. Non passarono due

giorni, che Elena Marchese con l'ajuto di Chiara, ed Eufra-
 sia, portinava, fece entrare il Duca nel Monastero, e con
 ogni riserva il condusse nella camera di Zenobia, che si è
 ra accinta alla sferatezza con i più lubrici mezzi consiglia-
 ti dalla zia. Aggiunse l'astuta donzella ai doni datigli
 dalla natura a lunga mano, le lusinghe del sesso, onde soddi-
 fece con tanta soprabbondanza alle sue, ed alle altrui gioje,
 che il Duca vi rimase succumbente, arretrato, e vinto, che non
 sapeansi distaccare i labbri, e i petti da contenti estremi, per
 cui mutando le anime i loro ricetti, si giurarono con indisolu-
 bile nodo un sincerissimo affetto, e di non abbandonarsi in
 qualunque successo. Così finì la festa, e prima di giorno il Du-
 ca fu ricondotto da Elena infino alla porta del Monastero
 per restituirsi alla sua casa.

Il Duca punto non dimenticossi delle sue pro-
 messe, ed operò in maniera per se stesso, e per mezzo degli
 amici suoi la pretensione di Elena Marchese, che ac-
 quistossi il favore dell'Arcivescovo di Napoli, il quale
 sendo colla sua autorità, e col suo modo tirato a se la
 maggior parte de' voti delle Monache, non ostante le gran-
 di opposizioni, che si facevano dalla potenza di Giulio Ca-
 racciolo, e delle sue confederate, pure Elena ottenne la
 sospirata dignità di Abbadesse di S. Arcangelo a Cajano, con

istigatore delle sue nemiche, e delle medesime partigiane, le quali più di mille volte si videro disperate, e confuse nel capitolo, vedendo quasi certa l'esecuzione.

Elena appena vestita della dignità, e della nuova carica, argomentava ogni futuro successo, con pensieri di lunga mano maggiori alla vanità femminile.

Considerava averla ottenuta non già per suo merito, ed esempio; ma per l'altrui favore, ed acciecazione. Vide al chiaro, che non avrebbe potuto lungamente conservarla con tranquillità, e sicurezza, stante l'inimicizia di Giulia, e del suo partito.

Conobbe, che il continuare nella parzialità de' favori in verso delle sue partigiane ad onta della contraria fazione era un certo indebolimento della propria autorità, ed un consumar il tempo inutilmente per invigilare ad opporsi alle machinazioni delle avversarie, le quali riguardandola sempre come nemica, avrebbero, vinta dal dispetto, continuamente vegliato sopra tutte le sue azioni, ed avrebbero, o presto, o tardi ritrovato che dire, e che dimostrare per opprimerla. Quindi perchè non rinvenne altro nel magazzino della sua politica, determinò in ogni conto di non conservarsi nemica la saggia, e potente Giulia, ed a questa fine deliberò di entrare colla medesima

in qualche pratica di riconciliazione, sperando, che ottenuto il di lei favore, se non l'amistizia, secondata sarebbe la corrente di sua autorità.

Comunicò i suoi pensieri a Chiara, ed Eufrazia, e parve ottimo a tutte due il consiglio, aggiungendosi Chiara, ch'essendo certissimo, che tale inimicizia era il precipizio di tutte le loro consolazioni, ben si doveva così operare, onde vi togliesse il pretesto a Giulia di adoperare la sua ammirabile sagacità in investigare tutto, e quanto per escludere dal governo Leza Loppola, e far cadere il partito di quella. Nulla però di meno, dicea l'astuta Chiara, la difficoltà consiste a ricercare il soggetto proporzionato al negozio, onde Giulia non possa negargli il soddisfacimento della domanda, potèchè conveniva condursi l'affare talmente, che non si corresse pericolo di ricevere l'affronto d'una ripulsa, per cui avere potuto Giulia far acciò insuperbire di tale officio, attribuendo a debolezza, e paura quello, che si pretendeva far passare sotto titolo di religiosità, e cortesia. Adunque conveniva da stimarsi, che il Duca di Nardo, nostro affettuosissimo protettore, dovesse adoperarsi a questa pace, ed esserne egli il conciliatore, per sostenere i nostri suoi interessi.

Piacque a tutto il consiglio di Chiara, ed in fatti la nuova Abadesa trovata col Duca, dopo averlo ringraziato delle premure operate a suo favore, incominciò a fargli capire, che nelle presenti circostanze la sua inimicizia con Giulia Caracciolo ben sarebbe stata d'impedimento alle di lui soddisfazioni con Zenobia, e che il solo mezzo efficacissimo di continuare in quegli amori, si era l'adoprarsi per la sola reconciliazione degli animi insospirati. Il Duca, che al solo nominarsi Zenobia perdeva il lumi, ed i sensi si dirizzavano tutti a sostenere la sua passione, non lasciò lungamente infruttuoso il desiderio dell'Abadesa; ed avendo chiesto, senza dar tempo al tempo, di parlare con Giulia, si adoprò talmente colla dolcezza del tratto, e colle maniere ininfluanti, che occupò la di lei grazia, ed obbligolla con gentili tratti di rispetto, di ossequio, ed di offerte con ogni desiderabile soddisfazione per parte dell'Abadesa, e delle partigiane, che Giulia ammaliata da tali piacevolissimi modi, sentì cadersi dall'anima ogni tratto di vendetta, ogni pretensione odiosa, ed ogni dogno; anzi non volendo cedeva alla gentilezza del Duca in quella parte, dove si conosceva superiore di riputazione, disse, che per dargli piena soddisfazione nel suo impegno, era risoluta in qua-

zia sua ricevere in luogo di buona Madre Elena, e di abbracciare come carissime sorelle tutte le sue partigiane, ed amiche.

Il Duca dopo di aver reso grazie alla bellissima ma Dama, per averlo così obbligantemente favorito in questo suo impegno, per non farla raffreddare, con frapponere tempo, al conseguimento di quella buona volontà, non volle andarsene dal Monastero senza ricevere la consolazione di veder l'Abadesa, e Giulia abbracciarsi, e baciarsi in contrasegno della reconciliata amicizia. Questo seguì sul fatto, ed indi non mancarono Chiara, Eufrazia, Licia, Laterina, e le altre confederate a farlo stesso con Giulia, e sue partigiane; onde seguì fra tutte esse una pace universale, con tutti i tratti di amorevolezza, e confidenza, che dir si possa. Chissà Giulia Caracciolo con allegrissimo volto disse ad alta voce = Sorelle mie, io vi ricordo, che gli odii devono essere momentanei, e gli amori eterni, a cagione, che gli odii sono aborti de' casi mal disaminati, e gli amori dicendevoli sono figlioli legittimi della natura.

L'Abadesa allegrissima di questa pace universale, volle col consiglio di Chiara far dare un segno di aggradimento a tutta la comunità, con invitare

le Monache ad una lantissima cena. Queste accettaro l'in-
vito, e furono trattate con delicatezza, ed abbondanza. Ma l'Abadessa con le altre del suo partito, con questa
fatta occasione avean machinate il gran divertimento
con i Brudi. Con questa occasione entrarono in diverse
ore nel Monastero a terminar la notte tra le braccia
delle rispettive amanti. Finita la cena, ciascheduna
delle Monache si tratteneva nel giocare a carte, e chi
a dama, applicandosi ciascheduna a seconda del proprio
genio; altre si posevo a ballare, altre a cantare, ed al-
tre a discorrere.

Chiara Trezza, Eufrazia d' Alessandria, e Le-
za Loppola, licenziatesi con varii pretesti dalle com-
pagnie si ritirarono nelle proprie camere, nelle qua-
li erano aspettate a sostanziosi trattenimenti di amore,
e di laidezza co' loro Brudi.

Chiara, che non perdeva tempo qualunque
in cui se le presentava qualche apertura di sodisfare
la lubricità del suo genio, avea tramato fra le altre sue
amiche, che in tal sera mentre tutte le Monache oc-
cupate in qualche passatempo dopo la cena, Zenobia
con licenza dell' Abadessa sua Lia introduceva il Duca
di Wardo, Livia Maccia introduceva Ettore di Bologna,

e Caterina Barile introduceva Emilio di Pennaro, ciaschedu-
no nella propria camera, quali tutti vennero col Duca per
esser buoni amici di equal carato, e tutti per lo stesso fine.
Dignisi, la medesima sera Leza Loppola introduce l' Abate
Virginiano Sig. M. Barballo di famiglia civile, e di sua con-
fidenza; Eufrazia introduce Giulio Nicodemi di famiglia
popolare, e Chiara Trezza per non restar sola in letto avea
fatto introdurre in compagnia dell' Abate, Pietro Ant. Lova-
no, bellissimo giovane, ed eccellente professore di leggi, pel
quale spasmava d' amore, senza quasi saperlo l'innocente
giovane. Mentre Chiara avendo parlato in più vincontri con
questo giovane gentiluomo per affari di sua professione, se n'
era innamorato all' eccesso, ed ancorchè ne discorsi ave-
va procurato d' istillargli qualche sentimento del suo affetto
con molta riserva, il giovane Pietro Antonio prendeva tut-
ta per semplice galanteria, non permettendogli la sua buo-
na educazione menare a sinistro senso i suoi pensieri,
credendo quegli di Chiara termini di amicizia, e di com-
plimenti, per cui non essergli lecito nutrire pretensioni
illegittime, e scandalose con una Monaca a Dio consagra-
ta.

Chiara però non pensava affattamente, e se-
deva la di lui ritenutezza, vedea ancora l'opposizione del

le sue voglie amorose, e quindi senza passar più avanti sull' inclinazione austera del giovane, rivolse il viso con quello che dettava il desiderio, e la sfacciataggine. Disse a Teza Coppola dover pregar l' Abate Dio: Maria di condurre seco lui l' intrinseco amico Pietro Antonio Laviano, senza aver hlo di checheria, né dove si andava, né per qual fine. Esquis il Reverendo Abate l' alto comando della sua bella, condusse Pietro Antonio nel Monastero, e qui presi insieme co' suoi compagni, siccome il Duca con i suoi, in diverse ora nella Camera dell' Abadesa una tumultuaria collazione, furono quindi dall' Abadesa med: ad uno ad uno condotti nelle camere destinate, essendosi essa contentata di sacrificare in quella notte il proprio piacere a quello delle amiche, a fine di meglio, e liberamente condurre l' affare senza il menomo impiccio, e così vegliare alla comune sicurezza.

Il Duca di Wardo, Ettore Bologna, Giulio Vicodomini, Emilio di Tennaro, e l' Abate Dio: M: Barballo, che sapevano il fine, per cui erano venuti là dentro, si trovarono subito in letto colle loro amate; Alla Pietro Antonio, che ignorava tutto, essendo posto nella camera si credette di non aver a far altro, che aspettare l' Abate suo amico, si pose a sedere, e per passare il tempo si

pose a leggere un libretto, che le venne alle mani. Lo li a poco venne chiaro in Camera, e dopo di avergli dato la buona notte, lo richiese con piacevolezza, e sfacciataggine il perché non era andato a letto. Rispose il costumato giovine, che quel letto non era per lui, e si ritrovava ivi per essersi stato condotto ad aspettare l' Abate suo amico. Allora Chiara sapirando disse — "Non sei tu dunque, o caro mio diletto amore, preparato a dar refrigerio alle mie ardentissime fiamme?" "Io per te mi consumo, io per te non ho requie, ed io per te non conosco più me stessa" — Rimase stordito Pietro Antonio di siffatte parole, onde quasi fuor di se rispose. — "E co me, anche fra voi Monache sagrate con voti perpetui, vgnano le dissolutezze, le sfacciataggini, e le scelleratezze delle donne del Mondo?"

Chiara sul punto medesimo troncolle il discorso, dicendo. — "E che non siamo femine come le altre? Non abbiamo i medesimi sentimenti? Non siamo sottoposte alle medesime passioni con più efficacia? Se tu pensi, o caro mio, che quando venghiamo rinchiusa qui dentro ci trappiamo in simulacro di pietra; o pure che perdiamo questi membri, che ci fanno conoscere per femine, vivi ingannato ben lungi dal vero, e vivi senza riflettere alle leggi universali della natura."

« Voi, o dilettissimo Pietro Antonio, assai meglio delle
 « altre femine sappiamo amare, e con più sensitivi diletto con-
 « tentiamo i nostri amici ne' finali contenti; ed affinché non
 « pensi, che le mie espressioni sieno scarsa di effetto, faccia-
 « mone ora la prova, per mia felicità, e per tua consolazio-
 « zione."

Vedendo l'infocata giovane, che Pietro Antonio
 stava stupido, muto, e cogli occhi bassi, credette che la ritro-
 vò dipendersi da ineptezza, e non già da alienazione
 da' piaceri amorosi, che gli offeriva con tanto calore, sul
 fatto slacciò il seno, e mostròle il candore delle sue ben-
 divise, rotodeggianti, e sode poppe, dicendogli — "Guarda-
 « mi, o caro, e poppa queste parti a te solo consacrate, ri-
 « fletti, e decidi, e se sono esse di un seno di donna volgare,
 « e senza attendere risposta, gittòceli addosso, e con le brac-
 « cia stringendole il collo, incominciò a succhiarli le labbra,
 « ed a scoccarli in bocca una successiva tempesta di baci. Pe-
 « tro Antonio gemeva tutto dolente per l'audacia di Chia-
 « ra, e il suo buon costume gli proponeva con forza discio-
 « gliersi da quella indecente, ed odiosa catena: ma dubbi-
 « tando di offenderla con allontanarsi a viva forza, rimase
 « per poco tempo come insensato, onde poté Chiara con tali
 « atti preliminari dar luogo alla sua sfrenata, ed ardente li-

bidine. Liberatosi il giovane Lariano alla meglio che poté dal-
 le braccia di quella, le disse. — " Fermati Chiara, io non
 « posso, né debbo negarti di averti piuttosto trattata in ter-
 « mini di gentilezza dettami dall'educazione, che amata.
 « Io non ho mai pensato, che la mia amicizia, figliuola
 « del solo dovere civile, potesse condurti a disegni tanto lon-
 « tani dalla tua condizione, e dalla mia obbligazione.
 « Compatisco la tua insolenza, perché vedendomi qui dentro
 « hai misurato il mio cuore colla tua lascivia, ma non è co-
 « si. Ritorna in te stessa, ricordati del tuo stato, dell'a-
 « bito, e della professione di perpetui voti. Vedi da vicino
 « la tua condizione, e medita la conseguenza di sì alta sel-
 « leratezza. Ti prego adunque a lasciarmi in pace, e a ri-
 « cercar modo sicuro, onde possa andarmene senza scun-
 « dolo."

Chiara a questo sensato discorso, non riquar-
 dando altro che la noja, ed un vano trattamento delle ri-
 vollezitudini, gli rispose piena di tenerezze, ed di fuoco amo-
 roso. — " Quello che adunque ti ritiene, caro mio, di
 « godere insieme gli amorosi diletto, si è il credere, che
 « io abbia vestito un abito diverso dall'altre femine del
 « Mondo, e che io abbia dedicata la mia verginità con
 « voto a Dio. L'inganni dilettissimo Pietro Antonio. In par-

o to al primo raggio, che nulla differisce quest'abito da qua
 " lingue maschera, che si usa per coprir l'uomo, onde de
 " notarsi vestito di una qualche qualità mondana. In que
 " to al secondo raggio, ch'essendo stata io qui rinchiusa,
 " non per vocazione, né di mia volontà; ma dalla vio
 " lenza, e dalle minacce de' miei inumanissimi paven
 " ti, vedendomi disperata senza risorsa, e precipita
 " ta in un abisso di disgrazie contro le leggi della na
 " tura; al far de' voti, invece di promettere a Dio la
 " mia castità, feci solennissimo voto, e promisi di non
 " vivere mai continente, e di procurarmi ogni occasio
 " ne per soddisfarmi a dispetto di chi attaccando la mia
 " libertà, mi fece Monaca a mio dispetto." A me
 non appartiene, rispose il saggio, e buon Pietro Antonio,
 " giudicare della verità delle tue parole, essendone a
 " ddivo solo manifesto il verace senso, e l'intenzione.
 " E che ti trovi qui dentro volontariamente, o a forza,
 " non debbo saperlo, bastando a me di vederti in
 " dosso l'abito di Monaca, per tenermi lontano più
 " che dalla morte da' tuoi abbracciamenti, da' tuoi de
 " siderii, e dalle tue sregolatezze."

Chiara l'interruppe, dicendogli. — " Se altro
 " non ti ritiene, o mia speranza, e mia vita, dal

" contentarmi, che la maschera dell'abito, ecco all'istante
 " non sono più Monaca." ed in ciò dire incominciò precipi
 " tosamente a spogliarsi, per mettersi nuda in braccio del
 " amato Lariano. Ma Pietro Antonio vedutasi ad un ci
 " mento troppo pericoloso per l'anima sua, sostenuto dalla
 " religiosità de' suoi costumi, non volle cimentarsi, combat
 " tendo colla sferatezza di Chiara, che ben poteva vincerlo
 " nuda, non che armata con tutte le armi del Mondo.
 Quindi entrando a riflettere i fatti insuperabili ostacoli,
 le disse. — " Diletta Chiara, se veramente mi ami la
 " sciami andare in pace, e voi sicura, che io prima di
 " toccarti con pensiero cattivo, o lascivo, mi trafiggerò
 " mille volte il petto con questo pugnale. Et ti sta du
 " que di vedermi trafitto a' tuoi piedi, o lasciarmi in ja
 " ce."

Chiara rimase stupidita, ed addolorata dal
 la costanza di Pietro Antonio, e considerando ch'era
 " parvia di cercar più avanti di cogliere acerbi quei
 " desiderati frutti di amore, che doveano maturarsi dalla
 " corrispondenza, non disperando del caso, con grazia le rispo
 " se. — " Mi dispiace nel più vivo del mio cuore di non
 " poterli soddisfare sul fatto, essendomi ora impossibile
 " di lasciarvi andar di qui senza strepito, e senza offu

« mia, avendo l'Abadessa chiusa tutte le porte del Mo-
 « nastero, le quali non s'apriranno sino a grand'ora del
 « giorno, credendo quella alla vostra gentilezza, e condi-
 « scendenza verso di me; ma perchè il caso è al contra-
 « rio, vi prevengo di non potervi da qui partire sino
 « a domani a notte, che ne uscirete coll' Abate Barbal-
 « lo, con cui siete venuto. State dunque in pace, e non
 « vi sarò più molesta, e non vi spiaccia sopportare un
 « giorno di prigionia, potendo esser sicuro di restar va-
 « comandato a chi vi ama più di se stesso. — Qui vi
 tacque, e Pietro Antonio intesa la condanna, meditò
 il caso, e le circostanze, e non vedendovi risoluzione
 qualunque onorata, e propria, le disse. — Chiaro, vi
 ringrazio, andate a riposare, che io guidato dalla
 mia educazione mi tratterò qui leggendo sino a gio-
 rno, senza dar segno qualunque, che vi sia, ed allora
 poi prenderemo qualche partito. »

Chiaro all'incontro più che sdegnata colla
 fortuna per la infelicità de' suoi amori, non volendo
 più allora stimolare Pietro Antonio, ritirossi a sede-
 re accanto del letto, e col volto appoggiato ad un qua-
 drante si diede alla contemplazione de' motivi adot-
 tati dal giovane, ed indi passò con ardenza a maledir

nel suo cuore la malignità di quella stella, che l'aveva
 destinato ad una vita di tanto al suo genio contraria,
 di quanto abborriva Pietro Antonio dall'altra parte
 non altro meditava, che ai modi possibili di uscire con
 onore, e con segretezza da quell'intreccio, e da quell'infer-
 no. Ma la lunga vigilia, l'incomodo, e l'insopportabi-
 le affanno lo stimolarono ad un ardente sete, e non po-
 tendo più resistere, voltosi a Chiaro, pregandolo con
 tranquillità di dargli un poco d'acqua per rinfrescarsi.
 Chiaro all'istante vide aprirsi la via alle sue sfrenate
 libidini colla domanda del giovane, perchè vide po-
 ter disporre le sue ricerche per una anticipata operazio-
 ne; ed ecco ciò che gli rispose. — Signor Pietro Anto-
 nio, io qui non mi trovo acqua da bere, perchè uso
 per lavarmi delle acque odorifere alterate con diversi
 componimenti; ma posso, se volete, ben darvi del vi-
 no di ottima qualità, ritrovandomene qui averne di
 varie sorti, preparati per vostro comodo, e non già
 per mio uso. Adunque, se vi piace di rimanermi
 servito, ditelo. — Pietro Antonio vinto dall'argu-
 ra fece di necessità virtù, ed accettò le cortesi esibizio-
 ni di Chiaro, la quale vedendosi quasi in porto, per
 adoperare con franchezza le astuzie, onde conseguire

coll'inganno quello che non avea potuto ottenere colle forze del sesso, portarsi ad un armadio, e ne trasse alcuni fiaschetti di vino pregevole, con alcuni canestrini di confetture, e dolci delicatissimi, e presentato il tutto a Pietro Antonio con garbatezza, gli disse — gustate, e bevete a vostro piacere — e si ritirò di bel nuovo al suo posto.

Pietro Antonio Laviano, stando sempre nella sua ragione, rifiutò con gentilezza le confetture, e dolci, e vuotò prima un gran bicchiere di Malvasia, e poscia assaggiò una piccola parte di vin greco. Ciò fatto, ringraziò Chiara, dicendole, che si compiacesse d'andarsene a dormire; ma l'astuta femina ripose di volerlo ubbidire, e non altro fece, che accomodarsi un poco meglio al medesimo posto. Il giovane riprese il libro, principiò a rivolgere i fogli; ma appena lette ne alcuni, sentissi a poco a poco aggravare dal sonno, ed ancorchè violentemente aggiungesse forza a forza per non dormire, pure fu vinto da quello, e rimase addormentato sul libro talmente, che non l'avrebbe ro svegliato tutti i fragori di fulmini più vicini, a causa che avea il povero giovane bevuto col vino un efficacissimo sonnifero; che Chiara Frezza tenea sen-

pre preparato pe' suoi raggi, e n'era ben provveduta, come ne son provvedute quelle infelici, ed infamissime squaltrine avvezze al commercio carnale. Ma Chiara Frezza se n'era provveduta per raffinare colla malizia la sua ardente lascivia, non essendovi in senso di verità cosa tanto pericolosa, nè scelleraggine tanto enorme, quanto quella, che venghi praticata da donna capricciosa, che arde nel fuoco d'amore.

Avendo veduto Chiara, che la bevanda avea prodotto il desiderato effetto, cambiò la primiera tristizia in altrettanta allegrezza, ed esaminato per ogni dove, e vedendolo assorto in quel pieno sonno, che desiderava, prima levò la cappa, indi le sopravesti, ed in fine nudollo tutto, quindi prese tra le braccia, e lo portò sul letto; di poi versò anche essa nuda, di edersi da prima a baciarlo, indi a succhiare le labbra, e stringendolo con molta impazienza, ardore, e lascivia, di tanto il commosse, che il giovane oppresso dal sonnifero, ma non svegliato dal sonno, allargò le sue braccia, e si distese supino sul letto: allora l'avidissima Chiara mungendolo per ogni dove, ed irritandogli la macchina, se lo pose al di sopra per istogare a suo talento

gl' insaziabili suoi appetiti. Ma basta, sentia-
mo le voci dell' educazione, e della decenza, che gridano
contro di noi. Mentre Chiara Stessa in sì strana lotta da-
va sfogo alla sua rabbia amorosa, con molti modi
di stenterata, e libidine per soddisfare gli altri dritti
in luoghi diversi, cioè il Lucas, Ettore, Emilio, l'
Abate Barballo, e Dinitio Viedomini, si divertivano be-
ne bene colle loro amate in comune sodisfamento,
come era solito, e come poi gratificarono per molto tem-
po alcune di esse in fino a che rimasero tutte abbandona-
te dalla fortuna in un abisso di meritati castighi.
Pietro Antonio però dal successo di quella notte vinto
dal dolore interno, e dal conguaso operatogli da Chia-
ra, cadde in infermità pericolosa di vita, e meglio sa-
rebbe stato per sì fatto costumato giovane se fosse mor-
to di quella malattia, perchè non avrebbe dato luogo
al peggio che gli accadde. Appena fu guarito dopo
molti mesi dal male fisico, che si diede scongiatamen-
te a manifestare il male morale, dopochè cre-
dendo di discaricarsi, attestava ad ogni persona il fat-
to, e di essere stato miseramente tradito dall' Abate
Barballo, in averlo condotto, senza dirgli cosa alcuna,

in sì sacrilego luogo. Questi chiasì passarono tanto avan-
ti, che in fine da cordialissimo amico, che era l' Abate,
gli divenne fierissimo nemico, per cui l' uccise a pugna-
late in tempo di notte, mentre Pietro Antonio ritirava-
si nella propria casa, e fuggì nel suo Monastero Abba-
diale, ch' era fuori del Regno di Napoli.

Da questi fatti, si fecero pubbliche le disoluzioni
delle Monache di S. Arcangelo a Bajano, e le maniere
che si erano tenute da Chiara Stessa, e sue confederate
per far conseguire la dignità di Abadesse ad Elena
Marchese loro compagna, e di simile tempo. Tali cose
tutte giunsero all' orecchio del religiosissimo Teatino P.
Andrea d' Avellino (che poi per la sua virtù fu Bea-
tificato, ed in fine santificato), per le dolorose lagnan-
ze della Madre di Pietro Antonio Liviano, dalla cui
morte essendo rimasta sopraffatta dall' angoscia, e dal
dolore, in pochi giorni finì di vivere. Questa buona
Donna per la sua religione, e per la sua bontà di
vita era distinta, e riguardata dal P. Andrea, il
quale in tante dolorose circostanze, mosso dal zelo
verso l' amor, e l' onor di Dio, e spinto dall' infamia di
tante famiglie illustri, che ricevevano dalle scongi-
gliate suore, portossi pieno di fervoroso spirito nel Mo-

nastero di S. Arcangelo a Bajano, in dove per altro soleva
 andare da tempo in tempo a fargli de' sermoni istruttivi,
 ma all'ora con maggior efficacia riprese con somma
 prudenza le suore contumaci con avvertimenti, pe-
 netranti, le fece vedere l'enormità de' loro errori, e
 pe' quali sovrastava ad esse l'ira di Dio vendicatri-
 ce. Non curarono le sacre recidue le riprensioni,
 ne' vollero mutar vita a vista di tante funeste con-
 sequenze, per cui il Sant'uomo dove passar oltre, e
 talmente si adoprò con Monsignor Reviva Vicario Ge-
 nerale dell'Arcivescovado, che colla di lui autorità
 si prendessero quegli espedienti opportuni, e necessari,
 onde ovviare tanti mali, senza recedere dalla più
 esatta, e prudente condotta.

Non pote' tal cosa andar così segreta, che
 le Monache nol penetrarono, e quelle che erano im-
 mersa nelle lascivie, e negli amori, ne fremettero
 di sdegno. Quindi non sapendo a che appigliarsi per
 riparare il pubblico susurro, e vendicarsi del Sant'uo-
 mo, risolsero farlo strattare dalla Città, adoperando
 i mezzi più vigorosi, e di credito verso i Superiori
 dell'Ordine Beatinò. Non riuscì ad esse loro questo
 primo passo, onde passarono al secondo di fargli pe-

netrare occultamente i loro sentimenti, e le minacce, ma
 nemmeno questo produsse effetto, poichè il P. Andrea in-
 vocando l'aiuto Divino, non tralasciava, abbenchè celata-
 mente, ogni maniera da poter riparare tanta libertà di
 parlare, e di operare di sì scandalosi suore, le quali sem-
 pre vegliando addosso al buon sacerdote, continuamente
 erano istruite de' suoi sentimenti.

Al veder le Monache, che ogni tentativo riu-
 sciva inutile, consigliarono i loro amici, e con questi vi-
 solero fargli un affronto per correggerlo. In fatti mentre
 un giorno il P. Andrea d'Avellino, dopo aver opera-
 to la sua efficacia col Vicario Generale dell'Arcive-
 scovo per riparare ai pessimi mali di tal Monastero,
 nel ritirarsi al convento di S. Paolo fu attaccato da due
 malviventi, fu percusso acerbamente, e fu con crudeli
 guanciate pubblicamente offeso, e gesto.

La venerazione, che ciascuno avea al P.
 Andrea, e la rassegnazione che mastro a tal incon-
 tro alla volontà di Dio, sdegnò molti del popolo, i quali
 ponevano a fronte dell'atto sacrilego, e dell'offesa pubbli-
 ca la di lui santità, l'umiltà, e la civiltà della fami-
 glia; ma mentre ignoravano la cagione di tanta em-
 pietà, decidevano, che il solo suo zelo religioso verso di

Dio, ed il prossimo, gli lo avevano cagionato. Con questo me-
 desimo sentimento fu interpretata l'azione criminosa
 dal Cardinal Dio. Pietro Coraja Arcivescovo di Napoli, e
 dal suo Vicario Generale Scipione, e da tutta la Litta
 Ecclesiastica. Sapevano essi ad un disprezzo, che forse il
 colpo veniva dalle buore di S. Arcangelo, ma non pote-
 vano accertarsene senza operare con pubblicità. E
 quindi il Vicario, facendo uso di sua autorità, ma con
 poco discernimento, portossi nel Monastero, e dopo aver vi-
 sso con acerbi modi le Monache, le restrinse per molto
 tempo, motivo per cui questi scongiati atti furono ca-
 gione di altri sconcerti, che diedero luogo ad altra ven-
 detta.

Consegirono le Monache odio implacabile contro
 il buon P. Andrea, ed invece di ravvedersi delle loro
 scelleraggini, passarono a risolverne l'ultima rovina,
 se le riusciva possibile, senza che si potesse sospettare
 della loro opera. Sapevano le Monache, che una
 Dama di gran famiglia seguendo il partito della dis-
 solutezza, ed oltraggiando il letto maritale senza ca-
 gione veruna, si era prostituita ad un Cavalie-
 re, che per lo addietro era stato drudo d'una di es-
 se. Presero questa occasione per menare ad effetto

la perfida rovina del P. Andrea, ed operavano con tanto
 accorgimento in produrne la vendetta, che ne fecero pe-
 netrare le scandalose pratiche allo zelantissimo Scati-
 no, sotto l'aspetto della più scrupolosa religione, e del-
 la legge di Dio; a fine di dedurne, che operando que-
 sti indiscretamente (come esse dicevano esser il suo do-
 lito) noi avremo campo di vendicarci. Il buon reli-
 gioso Andrea non meno pieno di fervore, e di zelo
 per i divini precetti, che di prudenza, e carità verso il
 prossimo, procurò di avvertire gli innamorati, e
 con galanteria, e buon modo riprenderli segretamente,
 come se tal fatto si raccontasse con subiezza, ma non
 lasciò farli vedere da vicino, che in si fatte cose qui-
 tali, che così operavano, il Sig. Dio gli abbandonava
 a' loro peccati, e questi gli condannavano nelle
 miserie, ne funesti successi, e ne scorni, per lo più
 invidenti, e fatali.

Penetrarono il significato de' sensi gli innamo-
 rati, ma tacevano forse, persuasi che il buon P.
 Andrea non altro avesse fatto in loro discredito. Le
 Monache dall'altra parte, essendo state informa-
 tes di tutto, produssero più oltre la loro vittoria,
 che il P. Andrea cioè pubblicava da per tutto le

loro debolezze, e che l'erano imminenti i castighi di Dio. Diedero in favore gli amanti, e pensarono seriamente a vendicarsi alla prima opportunità, che gli si sarebbe presentata, onde non farne capire la ragione, e gli autori.

Le Monache offese dal buon Religioso, vedendo le cose in istato già di poter operare, mascherando la gratia, e la perfidia, maneggiarono l'affare con tanta destrezza, ed in tal maniera, col consiglio de' loro arudi, che fecero assaltare il P. Andrea da un perverso, e facinoroso traditore, il quale, dopo averlo maltrattato all'eccesso, gli tagliò il viso a traverso con un coltello, onde rimase pericolosamente ferito, ed indiffamamente segnato. L'intere con orrore il fatto per tutta la Città di Napoli, ogni persona era commossa, non meno da pietà verso del venerando religioso, che dal non potersi penetrare l'autore di tanta scelleragine, per cui il vedevano rimanere impunito di sì enorme delitto. Le Monache sempre intente a tutto ciò che succedeva per carpirne le circostanze a loro vantaggio, in veder esequito l'iniquo intento, subito procurarono con ogni destrezza far spargere fra gli staccati, ed in diversi luoghi, che il P. Andrea

era stato così maltrattato per ordine di una Donna così spicua, a causa che l'indicato Religioso con somma libertà, e con zelo affettato avea denigrato l'onore di quella, decantandola per scandalosa, priva di senno, e di reputazione. Passò tanto avanti quest'artificio, ed empia diceria, che siccome se ne riempì tutta la Città, così pose in un tacito abbandono ogni ricerca, affine di non viziarsi il credito delle persone interessate.

L'Ordinario di Napoli, ed il Vicario Generale occultamente penetrarono il segreto; ma vedevano la difficoltà di accudirvi con valida provvidenza. Pensarono dunque sotto altro aspetto incaminare la riforma del Monastero di S. Arcangelo, e così contigire le autrici di tanti sacrilegi, e di tanti delitti, ma in modo però, che non si vituperasse l'onore di tante famiglie nobili della Città. In effetto il Vicario Scipione Revisa, coll'intelligenza del Cardinal Arcivescovo Gio: Pietro Carrafa, pose in esecuzione, e con molta prudenza ciò che avevano risoluto, onde non seguisse in avanti con qualunque processura l'immancabile scandalo pubblico, l'universale commozione del Popolo, e lo scompiglio delle

offese famiglie. Quindi dopo ben pochi giorni portatosi l'Arcivescovo col Vicario all'imbrunir della sera nel Monistero, dove entrati con alcuni della sua corte, fece chiamare nella sala il capitolo di tutte le Monache, e con laconico discorso procurò generalmente correggere ogni individuo, indi degradando Elena Marchese dalla dignità di Abadessa, costituì in tal carica Angela di Palma, Monaca di ottimi costumi, e di esemplare condotta; e fattale prestare la solita obbedienza, incaricòlle l'osservanza di alcuni ordini, che le diede, e tra essi, quello di escludere ogni conversazione sospetta, e pregiudiziale alla buona fama del Monastero; e di proibire alle tali, e tali Monache, che per dieci anni non calassero ai parlatoi per qualsivoglia persona che le domandasse, da' proprii parenti in fuori, sotto pena di scomunica, e di altre gravissime pene, che riserbava all'arbitrio dell'ordinario.

Con questi ordini, ed altri ancora, che l'Arcivescovo impose, parve al buon Pastore di aver rimediato a tanti disordini, e alla rovina del Monastero. Ed in fatti per più anni si mantennero le Monache nell'osservanza di quelli, per cui non si parlò di

altro su di quanto era accaduto. Nel corso di questi anni fu assunto al Papato il Cardinal Pio: Pietro Lavafra, che prese il nome di Paolo IV., e perchè non si disponeva a provvedere la Chiesa di Napoli, fu supplicato dal Clero, e dalla Città di passare alla provvista del nuovo Arcivescovo. Ma Paolo IV. giammai volle aderire a provvedere la Chiesa di Napoli; e per la morte del Vicario Generale Feligione Revisa, mandò per suo Vicario Giulio Pavone Bresciano Vescovo di Vieste, il quale era stato frate Domenicano, uomo per natura terribile, irruente, e zelantissimo dell'onore della Chiesa, per cui gli ordini Religiosi, e specialmente i Monasteri di Monache della Città di Napoli si mantennero, durante il suo governo, con segnalata osservanza de' loro istituti.

Alla morte di Papa Paolo IV. ottenne l'Arcivescovado di Napoli il Cardinal Alfonso Lavafra, nipote del morto Pontefice, ed ancorchè giovane, possedeva costumi d'olimpici, e menava una vita esemplare. Queste ottime qualità produssero un governo tutto soave, e pieno di riguardi individuali, per cui nuovamente degenerando le Monache negli antichi errori, principiarono a sentirsi scandalosi successi ne' Monasteri della Maddalena, dell'Egiziaca, e specialmente in S. Arcangelo e Rogiano,

ma non con quella enormità, che sopra dissemmo; e così, perduravano tali facende insino al governo del Cardinal d'Avrezo, tempo in cui le dissolutezze di questi Monache di S. Arcangelo, già arrivate agli antichi eccessi, formavano la favola generale di tutte le conversazioni del Paese. Dopo anni del dolce governo del Cardinal Larraga, fu assunto in Avrezo il Cardinal d'Avrezo, il quale informato di tutte le pratiche, e di tutti gli operati delle Monache di S. Arcangelo, vide d'aggravio, che tutti i fatti, e tutti gli ordini dati dai suoi antecessori niente avevano operato in rimetterle a segno; pensò allora saviamente ad effettuare l'integrale riforma nel primo incontro, siccome avevano gli altri pensato; ma non menato ad effetto per contemplazione.

Si presentò l'occasione fra poco tempo per un caso egualmente doloroso, che stravagante, accaduto in tal Monastero. Conviveva in quel Monastero Candida di Milano, sorella dell' Abadessa Milano, figlia del Barone di S. Giorgio. Questa si era ardentemente innamorata di Giacomo Crispo, bellissimo giovane, figliuolo di Dio. Battista, onorato Cittadino, ed actual Maestro Governatore della M. Annunziata. Candida, e Giacomo si amavano con egual tenerezza, e con pari affetto; ma non avevano ingegno si rat-

finato, come le altre, per cui non avevano ancora ricercato il modo di sfogare i loro desideri amorosi cogli ultimi contenti. Un giorno, che si divertivano colle sole parole alla grata del Monastero, il giovane Giacomo impaziente di più soffrire l'amoroso fuoco, disse alla sua diletta, che era in istato di uccidersi, non potendo più resistere, a tanto ardore, e che era pronto a sacrificare qualunque cosa a un qualche momento di potersi gioire insieme. Candida che egualmente stava assorta in amore pel suo verezio Giacomo, dopo essersi dismenata tutta pensosa, alzando gli occhi al cielo gli disse, già voi sapete, caro mio, che io mi diletto oltremodo di sonare il cembalo, e cantare, e avete cuore di rinchiudervi, e stare per un pojo d'ore in una cassa formata in guisa di cembalo, forse inganneremo i vigilanti occhi delle Monache, e saremmo in istato di consolarci, in altra guisa, non vedo per ora come potervi introdurre con sicurezza vostra, e mia qui dentro.

Non vi valse altro all'inesperto Giacomo, per farlo risolvere, ad abbracciare il partito, dopo che parve al giovane di primo pelo, bellissima la ricerca, e facilissima l'esecuzione, onde conchiuse di menarla ad effetto. Divennero insieme i due innamorati la grandezza, e la forma della cassa, con riflettere, oltre al fisico

racchiudimento, al modo ancora di conservarvisi in vita in qualunque disgraziato successo. Tutto allegrezza Giacomo si licenzia dalla sua adorata Landida, e nell'andarsene dal Parlatorio, disse sorridendo alla bella, a rivederci domani in camera vostra. Sul fatto si provvide Giacomo di una ben fatta cassa di pombalo, giusta il conceputo disegno, ed essendovisi adattato per più volte, vide la cosa più facile di quello che sperava, onde senz'altro riflette re chiamò a se l'intruso suo servitore, al quale affidato tutto il segreto, l'istruì sulla maniera di eseguire i suoi comandi. Il servitore più accorto del padrone, non mancò di dimostrargli con efficacia la grandezza del pericolo, al quale si esponeva, non meno in rapporto al luogo dove andava, che in rapporto al modo di condurvisi. Ma il padrone, giovane borioso, inesperto, ed innamorato, non altro consiglio intendeva, che il soddisfacimento delle sue passioni, perciò in vece di esaminare quello, che il fedel servitore gli proponeva, degnatosi contro di lui, quasi che gli volesse impedire i propri piaceri, senz'altra ricerca mandò una contro chiave della cassa a Landida in un biglietto, col quale l'avvertiva, che il seguente giorno avrebbe ricevuto il pombalo, che si era appuntato.

Al fare del seguente giorno si fece rinchiuder il Giacomo nella cassa del pombalo dal suo servitore, il quale con due facchini portolla al Monastero, e fece chiamar Landida a Milano; ma perchè questa trovavasi in loro, se gli disse di aspettare. Il servitore senza cercar più avanti corse quella alla Portinara, pregandola, che l'avesse fatta capitar subito alla persona.

Volle il fatal destino dell'infelice Giovanni, che la Portinara si trovasse mal soddisfatta di Landida per alcuni pettegolezzi occorsi fra esse loro; per cui operando a dispetto non si curò, nè di darle il biglietto del giorno antecedente, nè di chiamarla nel giorno appresso per consegnarle il pombalo; ma avendolo fatto porre dentro il Monastero in un canto della porta, ivi lasciolla senza operar altro. Landida all'incontro stando sicura della promessa fatale il giorno avanti da Giacomo, e vedendo che di vera si faceva trasportar nel Monastero, non pensò d'invigliare alla porta per quella tanto grave concorrenza, ed intanto passò il mezzo giorno, ed il vespro.

Al di là del vespro la Portinara fece capitare il biglietto a Landida, e la venuta del pombalo; accorse questa con allegrezza alla porta, e coll'opera di quattro serve il fece portare in sua camera, e mentre

l'agere per cavarmelo il suo diletto, il ritrovò morto soffogato, per avergli mancata la respirazione nel chiuso cembalo, stante la soverchia dimora ivi fatta, senza prevenirsene l'effetto. Qual rimase feroce a sì funesto spettacolo, ognuno può immaginarlo; gridò, si strappò le chiome, e volendo uccidersi tra il dolore, e la vergogna, l'avebbe fatto, se le Monache sue strettissime amiche, e consapevole degli amori non fosser accorse ai gridi, non l'avessero frenato il dolore, e forzato a tacere, dicendole, che non conveniva il chiasso, ma bene l'opera di levare da quel luogo quel cadavere per salvarvi. E quindi Chiara, Laura, e Lenobia Marchese, ch'erano accorse da Candida Milano, risolvettero farne avisato il Duca di Waro, onde prendersi la cura del cadavere con ogni segretezza. A tal effetto il mandarono a chiamare, e narratogli il fatto, nel punto medesimo inviaron il cembalo in sua casa col corpo morto di Giacomo, prevenendolo, che tali amori erano noti al servitore del disgraziato giovane, onde si governasse con prudenza.

Il Duca fece venire avanti di sé il servitore dell'estinto Giacomo, ed interrogollo se sapeva, che ne fosse del suo Padrone. Il servitore pieno di

spavento narrogli il fatto dal punto, che il Padrone gli avea comunicato il segreto in avanti, dicendogli, che dacché l'avea chiuso nella cassa del cembalo, e dacché lo avea fatto trasportare nel Monastero di S. Arcangelo a Bajano per consegnarlo alla Monaca Candida Milano, a chi avea portato ancora il biglietto il giorno precedente, non ne avea inteso più novella alcuna, avendolo avvertito il Padrone, che la notte del seguente giorno se ne sarebbe ritornato a casa. Disse ancora, che erano passati tre giorni, e non si era veduto, e che il Padre, la Madre, e le Sorelle stavano in grandissima sollecitudine per non averne notizia, né sapere ove si trovasse, anzi dubitando di qualche sinistro caso facevano fare tutte le diligenze immaginabili.

Dopo aver inteso il Duca tutto l'accaduto, riflettè alla gravità delle circostanze, e di sua propria mano serrò il sarco in quella stanza medesima, in dove avea con esso lui discorso, dicendogli, che per quanto preziosa la sua vita, non facesse ivi motto alcuno insino al suo ritorno, altrimenti... Nella notte seguente fece da suoi fidi trasportare il cadavere fuori del Palazzo, e fero sotterrare in una profonda fossa, col servitore. Dal non vedersi più il servi-

tore, si dubito, e si divulgò per allora quasi da per tutto, che il servitore avesse assassinato, e trucidato il Padrone, e che per non esser giudicato per tal delitto se ne fosse fuggito da Napoli. Ma altrimenti fu penetrato il successo dall'Arcivescovo Cardinal Chrezzo, per cui si solvetta dar l'ultima mano al castigo meritato da Monache sì scandalose, e sacrileghe, a distruggere il Monastero, siccome si era pensato di fare dagli altri antecedenti Arcivescovi, e da loro Vicarii Generali. Non volles però dar se solo procedere in sì gravissimi intrighi, per le conseguenze, che necessariamente avrebbero seguito il giudizio legale; ma, prima di dar mano a cosa qualunque volle sentire il sentimento della Congregazione, che segretamente nominò di sacerdoti, e Vescovi prudentissimi, onde col Consiglio di questi operare senza taccia, e senza discredito.

Si unì la Congregazione in più giorni, e dopo aver inteso per ordine tutti gli eccessi operati dalle Monache di S. Arcangelo ne passati governi, e nell'attuale, consigliarono l'Arcivescovo di mandare il Vicario Generale in visita del Monastero con prudenza, e bel garbo, dispensando all'ordine delle leggi, procurare di essere indubitamente certi de' fatti accaduti, e del

la condotta delle Monache, e fatto ciò l'Eminenza avrebbe inteso il loro sentimento. Dall'Arcivescovo fu dato ogni facoltà necessario al Vicario Generale, onde menar ad effetto con ogni segretezza, e proprietà il proposto dalla Congregazione, e darne conto in iscritto. Esegui con ogni attenzione il Vicario la commessa, mentre con alcuni della Curia Arcivescovile trasferivasi nel Monastero, e con belle maniere gli riuscì di appurare ogni fatto, ed ogni intrigo, per cui arrivò all'intera notizia incontrastabile di quanto la Congregazione desiderava, ed il Cardinal Arcivescovo Chrezzo voleva; e fattane prima relazione al medesimo, si tenne con quella l'ultima decisione, e dalla Congregazione fu pronunciata la sentenza, che in avanti diremo. Ma intanto riassumiamo la relazione, che con la sentenza fu conservato nell'archivio della Curia Arcivescovile.

Riferì dunque il Vicario, che avendo operata la visita del Monastero di S. Arcangelo a S. Iano, ritrovò, contro ogni sua credenza, le cose tutte in una profonda pace, trovò le Monache quietissime, le vide con somma onestà di portamento, e tutte bene applicate agli atti di religione, dal che sem

brogli in quel primo aspetto, che mai vi fusse stato disgiunto
 qualunque, non che stravizzi, e scandali: poichè così era
 no convenute per salvar l'interesse comune, abbenechè si
 odiavano a morte per le private contese. Riferi, che in ta-
 le stato di cose non avrebbe osservato traccia sicura per
 l'inquizzione, ve Angela Palma, ed Urania servente
 della comunità, appoggiandosi sulle parole, che avea det-
 te una volta Livia, servente della fu Costanza Ma-
 strogiudice, non gli avessero aperto il campo alla segreta
 disamina. Dissevo quelle, che Livia dopo la morte del
 l'Abadessa Mastrogiudice era uscita fuor di se per a-
 ver perduto il Monastero, e la buona, ed amoroval Pa-
 drona; non sapeva darsi pace, nè frenar la lingua, che
 da tempo in tempo non balbettasse sulla polvere velenosa,
 che l'aveano fatta dare, come un sonnifero, e detestava
 fra interrotti accenti la seduzione di Chiara, ed Lufrasia.
 In seguito riferi, che avendo destramente esaminate le
 giovani, ben ne aveva tratto, che Chiara Frezza, ed Lu-
 frasia d' Alessandro aveano potuto machinare la morte
 col veleno all' Abadessa Mastrogiudice, ma che dissi-
 mando i suoi pensieri, avea incominciato la visita nelle
 Camere delle Monache di prima età, sulle tavole de-
 le quali vi avea trovati quantità di libri di Romanzi,

e di poemi; negli scrigni molte acque di odorata, nastro, pol-
 vere, e simili leggeresse femminili. Riferi inoltre, che a-
 vendo tolto a queste donzelle tali cose, con estremo loro
 cordoglio, passò alle camere delle più principali, e prima
 in quella di Giulia Caracciolo.

Disse il Vicario, che in quelle camere per la mag-
 gior parte, invece di ritrovare abitazione di religiose,
 gli era sembrato vedere gabinetti di gran lignore: disse
 che in quella di Giulia Caracciolo pendevano dalle mura
 vaghissimi quadri, rappresentati gli amori di Endimione
 con Diana, di Lepolo coll' Eurora, di Adone con Venere,
 ed altri ancora, tutti incitanti la lascivia, e irregolarità;
 disse ancora avervi veduto de' tavolini di ebano
 intarsiati di avorio, intagli meravigliosi, e sopra di una
 cornice, che girava intorno la camera, varie statuet-
 te di marmo, frammentate da più vasi di vetro, lineati
 d'oro, e pieni di fiori naturali, ed artificieri. Vide il let-
 to superbo, e ricchissimo con coltra, e cortinaggio di ri-
 cano, e gli origlieri, con guardal letto tutti guarniti di
 punte d'aria, eccellentemente lavorate dalla medesima
 Giulia. Vide tutto il pavimento coperto di tappeti orienta-
 li, ed erano rapiti gli occhi dall' equisitezza de' lavori,
 e dalla vivezza de' colori. Terminava il fatto di quella

camera in un grandissimo specchio con cornice d'Ebano, in-
tarsiata di avorio, e tutta era ripiena di soavi profumi,
per cui il Vicario ne rimase stordito, e passò a dirle che
la superbia, e la magnificenza di quella camera, se
conveniva alla grandezza della sua nascita, sconve-
niva alla qualità di Monaca, e quindi conveniva ab-
solutamente moderarvi; altrimenti il Sig. Cardinale che
ricevendo l'avrebbe fatto levare, per toglierla dalla fa-
miglia di una Monaca illustre un abuso di cose tan-
to perniciose.

Riferì, che in sentir Pubbia l'avvicino siffatte co-
se diede in isdegno rispondendogli — "Che il Sig. Card.
nel Arcivescovo se pensava a queste bagattelle avea
molto bel tempo, e dovrebbe bastargli, che io sia stata
qui imprigionata per mia disgrazia, ed a mio dispetto.
Io dunque, nata la prima di tre sorelle dal più chia-
ro sangue di Napoli, varò violentemente spogliata,
non meno della libertà del corpo, quasi schiava di que-
sta, che dell'uso an'ora del mio libero arbitrio, del
che il Cielo mad'ima non può privarmene. Et me dun-
que voi si vorrà rimproverare gli infelici ornamenti
d'una prigione perpetua, mentre le mie sorelle
altamente maritate, a costo della perdita mia li-

bertà, consumano la mia dote tra passatempo, e lusso. Del
Sig. Vicario, sotto qual tirannia delle più barbare nazio-
ni vi praticano leggi così inique, tratti così inumani. Io
infelicissima Donzella, priva della fasoltà de' parenti,
degli amici, e della libertà del corpo, dell'anima, e di o-
gni altro, che forma il Mondo: io nobile primogenita,
in età incapace di conoscere, non che di commettervi il
male, varò annientata, e vilipesa per quella compia-
cenza di poco apparenti polizie? E dove mai insegna-
le leggi del Cielo di vestire col manto della religione il
viliissimo interesse di stato? Ma ne veggio ben la cagio-
ne, affinché non manchino fomenti ed opere al lusso, al
l'ambizione de' figliuoli, ed al vendere al più caro prezzo
la più diletta, ed ultima delle figlie, si fanno rac-
chiudere tutte l'altre in una perpetua prigione con
tanto di alimento, che appena basta loro a rinfrescare, tra
le proprie necessità, la memoria della vostra, ed altrui
empia tirannia, e ragocitas di somiglianti offerte di mi-
sere Donzelle con violenza tirannica da voi sepolte vi-
ve. Forse il pretende il Cielo? non è così: l'Eterno si ga-
pagò, e vuole la libertà della mente, e la purità del-
le nostre intenzioni, e non già la violenza, e l'oppre-
sione. Sig. Vicario, io non biasimo il servizio dell'Eterno

nel Monastero, viasi pur fra di noi, e ch'io lo senza di mia
 volontà, e non per forza. Quante in tanti numeri: fo:
 venti di Vergini mi troverete voi, che di propria volontà,
 e non violentate dall'altrui ingiustizia vi sono consacrate
 a Dio! E mi sia nemico il Cielo, se di trenta di qual
 le ne troverete una. E perché adunque tanti stregiti,
 tanti rigori con noi altre povere femine barbaramente
 imprigionate, e sepolte fra le angustie dello spirito,
 e le circostanze del luogo? Di assai meglio farete, sig:
 Vicario, se vi adoperate ad insegnare, e dimostrare a:
 gli uomini l'umanità, anziché accrescere con nuovi tra:
 vagli le miserie della nostra eterna prigione."

Riferì inoltre il Vicario, che ben vide da vicino di
 non far cosa di buono pel suo affare con Giulia Caracciolo,
 per cui avendola lasciata con quel rispetto, che si conveniva,
 passò alla camera di Eufrazia d' Alessandria, la quale per
 esser troppo generosa con tutti, era poverissima, e non altro
 vi trovò, che un cassetto di velluto pieno di lettere, e di
 vari componimenti amorosi, e lascivi; ed un coltello crimi:
 noso. Disse di aver portato via il cassetto molto confacen:
 te al uso per le lettere, che vi erano; ma il coltello non
 fu possibile toglierlo, perché diede in furore, dicendo, che
 era una memoria di suo fratello; ma dalle lettere ap:

pariva esser una memoria infelice del suo orato Giuseppe Spi:
 yto.

Passò inoltre nella camera di Chiara Serra, ove
 trovò fra le sue robe libri occisissimi, e manoscritti lubrici,
 e pieni di scortumatezze, i quali aveano i seguenti titoli
 = La Venere mendica = I successi amorosi glorificati =
 L'amor tiranno = I incanti di Amore = Il sepolcro di
 vivi = La Natura schernita = E l'innocenza sacrile:
 ga = Disse, che voleva portargli via, ma Chiara gli
 diede addosso, e trattigli dalle mani con indegno, e piena di
 furore disglì, che avendo tali operette figliuole del suo in:
 gegno, non avrebbe permesso, che altra luce avessero vedu:
 ta, all'infuori de' suoi occhi, o delle fiamme: gagliarde,
 che non sapeva conoscere la maniera come visitava il lo:
 ro Monastero, invece di provvedere agli errori, se ve n'è:
 rano sulle cerimonie, e sulli sacrificii, andava cercando di
 render l'infelicità alle miserabili donzelle; e quindi con
 indeno furore gli disse, che meglio avrebbe fatto di u:
 scire da quella camera, nella quale aveano interesse
 persone tali, che gli avrebbero saputo insegnare la ma:
 niera di visitare il Monastero, e non fare da solenni:
 simo spione.

Riferì, di aver parlato prudentemente per sopra

tali obbroj, e che fingendo non intendere le invettive di Chiara Frezza, partissi da quella camera, e passò nell'altra di Lavinia Pignatelli, che trovò distesa sul letto, tutta lagrimosa e piena di dolori, da impietare la crudeltà medesima di lei, che per quanto le dicessi, non ottenne che un amaro sospiro, dopo del quale si levò dal letto, e si diede come disperata a girar la camera, urlando, gridando, e lamentandosi della iniqua sua stella. Disse, che vendendola in tale stato di miserie, procurò di confortarla; ma gli riuscì impossibile. Intanto voltando gli occhi sul letto, vi trovò delineato il primo fatto di Pier Francesco Poceca Milanese, che sopra dicemmo, con molti altri successi in seguito, e che avvertiva Lavinia di far penitenza del suo peccato, com'è gli fuggendo da Napoli aveva risoluto fare, giungendo ad un Monisterio della sua Patria; ed avendo inteso la causa di tanto furor, sagendo benissimo, che i dolori sono tanto più brevi, quanto sono più violenti, al veder entrar nella camera Giulia Faracciolo, ed Agata Avramona, che vi accorsero, al fracasso che faceva Lavinia, abbandonò quella camera, e passò a quella di Serena semplicitissima donzella, in dove non avendo trovato altro, che una lettera di religiose, e sante ammonizioni, non era passato più oltre a veder che chiesa, e si era trafrivito

nella camera di Angela Palmieri.

Questa Monaca era degnissima delle sue nemiche, onde credette vendicarsene con ritirare il Vicario in segreto, e dopo averlo obbligato al silenzio di sua persona, gli rivelò tutti i fatti del Monastero. Riferì il Vicario, che questa Monaca non solamente gli aveva palesati tutti i raggi praticati dalle sue nemiche per escluderla dal governo del Monastero con la introduzione di Elena Marchese; che tutti gli attentati di Chiara Frezza, e di Eufrazia d'Alvandro contro la defonta Abadesa Costanza Mastrogiudice, e tutti gli eccessi delle loro leggerezze, senza nascondere ogni altro operato dallo sdegno di sì infelici donne. Finalmente disse il Vicario, che non abbisognandogli più diligenza alla prova della sua commessa, senza far altro nel Monastero, si era ritirato, ed aveva formato la sua relazione all'Arcivescovo, con ogni circostanza, e con ogni dimostrazione di tutti i fatti, che noi sopra descrivemmo, per cui facendo tutto presente a Sua Eminenza, ed alla Congregazione, presentando il volume delle dimostrazioni, con la relazione, attendeva le risoluzioni proprie, e pronta a togliere le ragioni effettive di tanti scandali, dis

tanti delitti, e di tante spozhezze. Il Cardinal Arcivescovo di Napoli col Consiglio della Congregazione, avendo esaminato tutto, e non incontrando dubbiezza né fatti, e nelle prove, senza dar luogo, anzi dispensando al rigor delle leggi, con maturo discernimento passò a pronunziare la sentenza, che terminò il processo segreto conservato nell' Archivio della Curia Arcivescovile, e che qui riassumiamo.

„ Che Chiara Brezza, ed Eufrazia d' Atte-
 „ sandro Monache, ree convinte di omicidio nella per-
 „ sona di Costanza Mastrogiudice Abadesa, d' in-
 „ cesti, e sacrilegi, finiscano la loro vita col veleno.
 „ Che Livia Longelice, Zenobia ed Elena Marchi-
 „ se, e Camilla Pandone ree convinte d' incesti, ri-
 „ manessero prive d' ogni dignità, e prive delle divise
 „ di Monache, si custodissero nelle proprie camere in-
 „ fino a che da' loro parenti si fossero presi altri e-
 „ spedienti sopra di esse loro. Che Giulia Caraccio-
 „ lo, Lavinia Signatelli, Agata Arcamone, e le
 „ Monache sospette d' ingudicizie fossero per dieci
 „ anni proibite di calare né parlatoj, chiamate da
 „ chiunque, da' proprii parenti infuori. Che restasse

„ Abadesa del Monastero Angela di Palma. Che la
 „ custodia delle cose sacre si concedesse a Giustina.
 „ La cura delle cose familiari si appoggiasse ad Ura-
 „ nia, tutte Monache di età matura, e di fama
 „ incontaminata. E che l' esecuzione di tal senten-
 „ za dal Vicario, e da due Vescovi, accompagnati
 „ dalla Corte della Curia Arcivescovile si terminasse.
 „ se.

La religiosa segretezza operata, e sostenuta
 nella condotta di siffatte cose in pochi giorni, non fu
 penetrata da persona veruna, in modo che nulla si
 seppe nel Monastero, e rimasero stupite le Monache,
 ed altri non pochi della procura, della sentenza e
 dell' esecuzione. E perché l' esecuzione di tal senten-
 za portò seco circostanze sì gravi, che stordirono il
 Popolo, perciò il raccontarle stimiamo nostro dovere,
 onde far chiara l' ira di Dio vendicatrice de' delitti,
 che feriscono insanabilmente l' essere delle Religioni.
 Dall' Arcivescovo, e dalla Congregazione ben si vide
 che l' esecuzione della sentenza interessava molte fa-
 miglie nobili, le quali entravano a parte in tante
 turbolenze, onde dispensando alle leggi, per non incorre-
 re nel pubblico scandalo determinarono prontamente

l'esecuzione, onde non rimaness impedita, e vuota d'effetto. Il Vicario Generale nell'imbrunir della sera medesima, in compagnia di due Vescovi eletti dall'Arcivescovo, e con la Corte della Curia trasferivonsi nel Monastero, dove introdotti coi Corsori, in primo fecero scendere la porta, indi passarono sul fatto ad assicurarsi delle Monache condannate, riservandole in luoghi diversi, e poi fatte chiamare le altre nella Sala del Capitolo, con laconico sermone dolcemente corressero ciascuna de' peccati trascorsi volontari, o procurati. Di poi costitui non obbediva Angela di Palma, e fattale prestare ubbidienza da tutte, le incaricarono l'osservanza degli ordini dell'Arcivescovo, così sulle Monache condannate alla ritiratezza, che sulle altre escluse da ogni conversazione sospetta, e pregiudiziale al servizio di Dio, ed alla fama del Monastero.

Passarono in avanti nella stanza, dove stavano rinchiusa Laura Sanfelice, Elena e Zenobia Marchese, Camilla Pandone, e le altre, come sopra, alle quali fecero leggere in faccia la sentenza, ed allora uno de' Vescovi tolse loro le bende, e le insegne di Monache, e le condusse nel luogo destinato per trattenele.

Il pianto, i gridi, gli urli, e le bestemmie, che udivono improvvisamente dalle ree convinte in ascoltare una sentenza di tanto contraria alla loro aspettazione, di quanto era senza scampo qualunque furono incredibili; ma prevalendo nel cuore di Zenobia Marchese, nipote di Elena, il gran dolore, e lo sdegno, rivolse il suo dire pieno di rabbia alla Lia, dicendole — "Tu strega infame, sei la cagione d'ogni mio male. Tu ch'esser dovevi custode della mia verginità, ed aver cura della mia vita, moisa dall'ambizione di voler essere ad ogni costo Abbadesa, hai prostituito il mio onore, e mi hai macchinata la morte civile. Questa da te la riconosco, o sacrilega, perchè non t'ho mai cuore di vivere priva di libertà, e di onore. I tuoi detti, o infame, mi sedussero, e mi hanno condotta al precipizio. Morro, sì morro civilmente; ma tu non vivrai più in questo Mondo, dopo che mi hai fabbricata la rovina." — Nell'istante medesimo senza dare un momento di tempo, avendo sfoderato un pugnale, che tulto avea per richerso al Duca di Savoia, ed per bizzarria sua portare, con indicibil furore avventossi alla Lia Elena Marchese, e primachè glistanti accorressero ad

impedirla, l'immerse per ben due volte nel seno della infelice Lia, quale all'istante cadde a terra abbracciata all'ucciditrice, spirando con rabbiosi freniti, ed orribili contorcimenti, l'anima già disperata. Al funesto spettacolo Camilla Pandone mosso dalle furie contro se medesima, avvicinata, non osservata, alla finestra, che sporgea nel giardino verso la fontana de' vergi, e dopo aver gettato un fortissimo urlo, precipitossi in quello, lasciando un terribile esempio, di non voler più vivere in quel luogo, che era stato lungamente il teatro delle sue dissolutezze, e libidini. Esaura sante fece in veder precipitata Camilla, preso un coltello, che sempre portava nascosto indosso, se lo immerse più volte in seno, senza fare strepito veruno, per cui prima fu osservata morta in un angolo della stanza, che si potesse soccorrere.

Primerò attoniti gli astanti, e quasi inorriditi da tragici successi, e non sapevano a che rivolgersi per uccidere bene con la commedia. Facevano parità fra se stessi, quando ad un tratto sentirono un gran tumulto, e videro entrare nella camera il Duca di Elardo, con un seguito di gente armata, il quale senza far parole prese per la mano Lenobia Marchese condusse la fuori del

la camera, e del Monastero, non avendo avuto l'ardimento il Vicario di opporgli per tema della propria vita. Come questi arrivasse, eccolo, stava quella sera il Duca passeggiando sotto i portici del suo palazzo, di mala voglia, tutto assorbito da un' insolita malinconia, e quasi fuori di se stesso. Avea egli penetrato qualche cosa, ma in generale, da uno de' segretari di suo zio, e non credendola poi di tanto gran male per la sua Lenobia, si era contentato di avvisarla di averci cura, e stare vigilante in ogni incontro, e benchè minimo darcene parte. Sentendosi dunque in quella sera oppresso da strano imbarazzo, e da una forza esterna quasi tirato verso il Monastero, fatti molti passi al di là del porticato, quando all'imboccatura d'una strada, che finiva alle porte delle stalle vide comparire una donna semivestita, che affannata, ed anelante, a gran passi dimostrava gran necessità di salvarsi. Il Duca svegliato dal suo letargo, e mosso dalla curiosità, attraversò la strada, e la prende per mano, e fermolla, dicendole con ischerzo, dove andate? ed a quest'ora così in fretta? e chi vi perseguita? bella giovane. La donna riconobbe alla voce il Duca di Elardo, e gettando un grido, tra le grida e singhiozzi rispose — "Oh Duca, noi siamo rovinate!"

tutto il Monastero è sottopra, e non so che sia della tua
 Zenobia. — Il Duca a queste parole, e chi sei tu,
 e che ne sai della mia Zenobia? — Io sono Agata
 Arcamone, e me ne fuggo dal Monastero per non
 voler morire per opra della tirannia del Vicario.
 Allora il Duca tutto furore, percotendo il suolo con
 rabbia, le disse — E perchè tanta rovina? — In
 breve Agata narrogli l'entrata del Vicario nel Mo-
 nastero, la nuova elezione dell' Abadessa, la senten-
 za, che condanna, ed avrebbe continuato a narrar-
 gli la ragione della sua fuga, e chiedergli ancora
 soccorso, ma il Duca reso impaziente della lunga
 dimora — E di Zenobia che n'è mai? — Altro
 non saprei dirtene, rispose Agata, che nell'entra-
 re il Vicario nel Monastero, è stata rinchiusa in
 una camera con Laura Sanfelice, Camilla San-
 done, ed altre ancora, essendocene assicurate le
 porte con corsori dell' Arcivescovo. — Il Duca
 senza far altre parole con Agata, tornossene velo-
 cemente in casa, prese con se molti servi armati,
 che gli vennero avanti, ed incaminossi verso il Mo-
 nastero, in dove giunto, sbaraglio di corsori, che vi-

mero feriti, e mal concii, ed in fine entrò nella camera
 della tragedia in quel momento stesso, che Zenobia
 si era sciolta dalle braccia dell'uccisa Lia, e libera-
 las dalle fauci della morte con estrema contentezza
 di ambedue, conduendola fuori del Monastero in ver-
 so la marina per fuggire da Napoli.

Giunti i due innamorati alla marina di
 S. Lucia, il Duca noleggiò una barca di gran porta-
 ta con quindici uomini, a fine di passare quasi vo-
 lando ad Ostia, da dove disegno trasferirsi in Sicilia,
 allora governata da un suo fratello; e saltòvi so-
 pra, mentre ordinava un letticiuolo per Zenobia,
 ella non potendo aspettare sul lido, non sapendo che
 si facesse, posto il piede sinistro sulla sponda della
 barca, tenea l'altro fermo in terra, e non sapendo
 regolarvi, la barca cominciò con lento movimento ad
 allontanarsi dalla riva, Zenobia inesperta non sapendo
 a che appigliarsi, se ritirare il piede, o prestamente
 passar nella barca, cadde improvvisamente in mare. Il
 Duca rivolto allo strepito, e veduta Zenobia nell'ac-
 qua, mentre vuole correre frettoloso per aiutarla,
 impicciossi co' piedi nelle corde delle vele, e mentre
 vuol liberarsene, in tanta confusione precipitò anche

egli nel mare, in dove fu preso totalmente, e tenacemen-
te pe' capelli da Zenobia, che andava mezza morta
brancolando per trovare a che appigliarsi: sarebbero
ambidue rimasti sommersi, se i marinari, ed i ser-
vi non si fossero prontamente gittati in mare, ed
a nuoto non gli avessero salvati, ponendogli sotto co-
perta nella barca.

Appena i servi aveano principiato ad acciu-
gare, e ristorare gli amanti semivivi, che soprag-
giunse in riva buon numero di altri servi armati con
Quintilio fratello maggiore del Duca, quale salito
sulla barca, chiese con ansietà di veder suo fratello.
Il Duca nell'uscire dal Monastero avea spedito un fe-
del cameriere in sua casa, per levare con segretezza
dal suo gabinetto uno scrigno, in cui oltre alle gioje,
ed ai danari, conservava le sue scritture segrete,
ordinandogli che l'portasse direttamente alla marina,
dove l'avrebbe aspettato. Il cameriere non pote' cre-
quiere si segretamente il comando del Padrone, che
non venisse osservato dal fratello maggiore del Duca,
il quale insospettito del furto, fermollo, richiedendolo
della cagione di questo furtivo trasporto; ma intan-
to il pericolo di suo fratello, da lui teneramente ama-

to, dispose sul fatto ritrovarlo, e condurlo in casa, o almeno
assicurarlo in si pericolosa occorrenza. Fece dunque im-
mediatamente armare molti del suo servizio, e s'incami-
nò dietro la scorta del cameriere alla marina, ed ac-
cendo trovato il Duca più morto che vivo, con un do-
loroso sospiro disse — " Ah Duca non meritavo io que-
sto tratto da voi! E perchè non fidarvi dell'amor
mio, della mia tenerezza, da voi ben conosciuta!
" Ah fratello amatissimo, come, e dove ti trovo, — Il
Duca tutto commosso dalle voci, dalla presenza del fra-
tello, altro in quello stato non pote' rispondergli, che con
profondo, e doloroso sospiro, anzi con girarli gli occhi te-
neri, ed affettuosi verso la cara Zenobia ben diedegli
a conoscere la vera cagione della sua occulta par-
tenza.

Il fratello conobbe, che quello non era tempo,
ne luogo da perdersi in ragionamenti inutili, e forse pe-
ricolosi; e che non bisognava in quello stato riprende-
re un fratello, che era irreparabile, quindi preso cuore
gli disse — " Cavissimo fratello, a quello che veggio, nè
" questa barca è tale, che meriti trasportare così
" prezioso deposito, come quello della vostra persona,
" conviene dunque tornarsene in casa, ed emendare

« con altrettanta generosità l'amore della vostra diffiden-
 « 200 — Ma il Duca, che avea ormai ripreso lo spi-
 « rito, pigliollo in disparte, e gli disse. — "No, mio fra-
 « tello, non dobbiamo ritornare perchè è troppo
 « grave la tempesta che ci minaccia, anzi accostan-
 « dosegli all'orecchio, gli disse, che trattandosi nel pre-
 « sente caso di delitto di lesa Maestà, per aver impe-
 « dita la giustizia comandata dalla Curia Arcivesco-
 « vile, ed essendo stato pienamente conosciuto dal Vica-
 « rio Generale, e dagli Vescovi, che l'assistevano, a tro-
 « po rischi si sarebbero esposti fermandosi in Napoli —
 « Il fratello, mosso da giovanile impazienza, proruppe
 « dicendo — "Chi sarà mai, che abbia ardimento in
 « Napoli di toccarvi un capello? Fiuvo, che abbrucio
 « con le case loro quanti Vicarii, e quanti Vescovi si
 « troveranno al Mondo, se apriranno bocca contro di
 « voi."

Allora senza attendere altra risposta, pre-
 « sa per mano Zenobia, e benignamente sollecitatela le
 « disse — "Signore, non vi dispiaccia, che un fratello
 « entri maledore per l'altro della vostra salute, ve-
 « nitevene allegramente in casa nostra, ch'ella non
 « è così vile da non ritrovarvi ogni sicurezza." — L'io

detto, conduscela fuori della barca, avendo comandato a
 « due servitori, che le facessero delle proprie braccia u-
 « na sedia, fecela portare pian piano in una vicina
 « casa, nella quale da alcune buone donne fu cortese-
 « mente rasciugata, e rivestita; ed il Duca altresì mu-
 « tatosi ivi li panni, si condussero tutti uniti in casa.

Riuniti nella camera dell'appartamento, i
 « giovani furono esortati dal trascorso pericolo a ravve-
 « dersi de' propri errori, anzi assistiti dalla ragione,
 « e da lumi del signore Ddio, cangiavano da quella stra-
 « bocchevole affezione, in una perfetta fratellanza, e
 « benevolenza, per cui in avanti non ebbero più ani-
 « mento di toccarsi, meno che onestamente. Rimase-
 « dunque Zenobia presso Tomitilla moglie del fratello
 « del Duca, Dama di grandi meriti, e di vita exem-
 « plare. Il Duca vitivossi in una villa di sua perti-
 « nenza, ed il Conte fratello adoperossi in modo col suo
 « Zio presso l'Arcivescovo, che questi avendo chiusi gli
 « occhi alla giustizia, ed aperti quelli della pietas in
 « riguardare il compassionevole stato del trascorso de'
 « giovani, si contento che il Duca di Nardo durante
 « il governo del Zio si tratteneva fuori di Napoli; e per-
 « chè Zenobia era donna rea di omicidio, si mettere

come fu immediatamente eseguito, in un Conservatorio di
 ottime cittadine, ritirata nel quale, in prece con tutto
 re di vita penitente, e di tanta esemplarità, che can-
 cello ogni macchia della vita passata.

Agata Arcamone intanto, vedutasi in liber-
 tà, dopo esser stata fermata dal Duca, rivolse i
 suoi incerti passi per altrove, onde ricercare qual-
 che ventura. Agata era figliuola di un nobile uo-
 mo, di severissimi costumi, e quasi crudele co' propri
 figli, nè per altro, che per timore di tanta agrezza
 era vissuta con qualche apparenza di proibita nel Mo-
 nastero, poichè avendo il Padre intero una volta
 incerta sua condotta, e condiscendenza, l'avea mi-
 nacciata di ucciderla colle proprie mani, se gli fosse
 capitato all'orechio cosa pregiudizievole all'onore di
 sua famiglia. Vedutasi dunque Agata per la ricevu-
 ta condanna, una macchia d'indegnità sul volto, e
 temendo che il Padre sdegnato non la volesse cancel-
 lare col proprio sangue, entrata in disperazione, ri-
 solse sottrarsi al pericolo imminente col fuggirsene
 dal Monastero, dove vivea incatenata contro sua
 volontà, e quindi lasciarsi sedurre dall'immaginario,
 nes, senza punto consigliarsi con Diulia, che era l'a-

nima sua, diedesi immediatamente a ricercare il Monaste-
 ro, ove trovavasi qualche uscita opportuna alla sua
 determinazione, ed avendo osservata la porta comu-
 ne senza guardia, perchè le rivoluzioni di quella se-
 ria furono incredibili, avendo prestamente aperto, e
 gittate le insegne, ed il manto, andosene correndo,
 dove il tenor di sua stella conducevala, a provvedersi
 di altra veste, che di Monaca. Ma ritorniamo al
 Monastero, e vediamo la somma de' castighi.

Laura Santelice uccisa, Lamilla Pandone pre-
 cipitata, condotta via Zenobia, Elena da questa
 trucidata, Agata Arcamone fuggita, e altro adun-
 que non restava, che dar la morte a Chiara Verza,
 e ad Eufasia d' Alessandro, ed ancorchè il Vicario vi-
 ventise commosso dall'atrocità de' casi successi, pur volle
 finire quella notte la incominciata tragedia. Per cui
 trasferitosi nella camera di Eufasia d' Alessandro, ed
 in essa fattavi condurre Chiara Verza, postosi a sed-
 ere in mezzo ai Vescovi, con gravissimo sembiante pre-
 ses a dire.

« Tenerose giovani non vi sembri disdicevole
 « alla carica, quale è piaciuto a' Superiori di onorar-
 « mi, l'ufficio funesto, che ora passo con voi; dopochè

in quest'azione non altro da me si ricerca, che adempier
 a quanto mi comandano. Voi sapete, che in adempimen
 to di quella parte d'obbligo impostoci dal Sig. Cardinale
 Arcivescovo di aver cura del Monastero di S. Etienne
 lo, abbiamo più volte visitato, e fatto visitare da altri
 Ministri questa casa Religiosa, ed avendoci trovato
 molti gravosissimi disordini, procurammo con quello, che
 ci sembro' convenire alla nobiltà delle vostre famiglie,
 ed al decoro della Religione, accortamente provvedervi.
 Ma essendo riuscita vana la ricerca, e inutile la
 piacevolezza de' rimedi, per esser di molto radicati gli ab
 usi, i quali insensibilmente introdotti in questo Mona
 stero, han deformato con la loro mostruosità, e multipli
 cazione la faccia di questa famosissima radunan
 za. È sembrato alla Maestà di chi regge di sostene
 re in esso la religiosità convenevole, e supplire colla
 loro suprema autorità i mancamenti delle vostre de
 bolezze. Avendo, dunque, trovato in questo Monaste
 ro, che solo dovea esser l'esempio della Santità,
 dell'onestà, e della Religione; operati micidiali, in
 cesti, e sacrilegi abominevoli; e quel ch'è peggio, in
 vece di orrore di così atroci misfatti in quelle, che
 gli han commessi, superbia immensa, e vanto indici

bile di avergli operati si è scoperto. Vedendosi però da una
 parte ridotto ogni operato al pessimo termine, e dall'altra
 quell'ammaestramento necessario per li tempi a venire
 a quelle, che si dichiaravano al servizio di Dio; dopo es
 sersi presa ogni possibile diligenza, e le informazioni
 necessarie sopra le vostre persone, hanno finalmente
 deciso, e determinato, che essendo voi chiava stizza, ed
 Eugenio d'Alessandro Monache Claustrali di pessima
 fama, ree convinte di omicidio, d'incesti, ed di sacrile
 gi, dobbiate col partirvi da questo mondo soddisfare
 in parte alla giustizia Divina, ed umana per tan
 ti orribili misfatti. Ben vero però, che la prudenzia
 de' Superiori, avendo riguardo alla chiarezza del vo
 stro sangue, ed alla riputazione di questo Mona
 stero, ha voluto con voi dispensare al sommo rigore
 delle leggi, affine di allontanare l'ignominia colla
 pubblica esecuzione, ed a questo effetto han giudi
 cato convenevole il dover voi in questa camera
 finire il viver vostro col veleno della Bicuta. Or
 giovani, se col piangere la vostra disgrazia da me
 fosse lecito ritemperare in parte l'amarrezza del
 la bevanda, verserei torrenti di lagrime a vostra
 consolazione. E se con parte del proprio sangue po

« tessi farvi innocenti, di buonissima voglia lo spargerei
 « perchè non moriste colpevoli. Ella essendo vana ogni
 « espressione nel caso, in cui siamo, in dove non han luogo
 « go l'estreme consolazioni, perciò non potendo farsi al
 « tro, che un animo grande, e confermarlo al voler di
 « Dio, dovrete farvi una scala di merito con questa
 « pena, che è castigo dell'errore. Resta solamente
 « pel vostro fine, che deponendo dall'animo ogni van-
 « core, ed ogni affetto delle cose terrene, vi disponghia-
 « te a far questa partenza con tranquillità, pace,
 « e pentimento, per acquistare il Cielo. »

Non si vide spettacolo più compassionevole, e più
 meraviglioso di quello, che successe in quella camera, e
 tra gli orrori spaventevoli di una violenta morte opo-
 Chiara vestra con intrepida costanza. Altro non fece
 in ascoltare la noiosa diceria del Vicario, che guardò
 fisso in volto con disprezzo, ed avendo quasi finito di parlare,
 disse, — Dov'è la licuta? — Allora uno della turba
 Arcivescovile le moriva in due bicchieri colla mortifera
 bevanda. All'istante Chiara prese uno di essi, ed amara-
 ramente sorridendo, e bevendo il Vicario, ed i Vesco-
 disse ad Eufasia — « cara amica, facciamo un'in-
 « vito a questi Santissimi Ecclesiastici, a questi sacerdoti

« tanto amorevoli, quanto avidi sostenitori del loro, e non del-
 « l'altrui interesse. — E ciò detto, portasi la bevanda alla
 « mano, la bevè con ammirabile intrepidezza. Indi rivolta-
 « si ad Eufasia d'Alvandro, che tutta era disciolta in
 « amare lagrime, non poteva accordarsi lo spirito a far
 « lo stesso, le disse. — « Vorella amata, ella è una vani-
 « tà di prolungare que' dolori, che non hanno rimedio.
 « Nessuna mai meglio di me veppe adoprarsi in tua van-
 « taggio per allontanare dalla tua persona i pericoli,
 « e le disgrazie, semprechè si trovò mezzo per farlo. Ma
 « ora, che il fato mi dimostra il fine di mia vita, non
 « dovrò involontariamente, e con allegrezza incontrarlo?
 « E perchè? È gran tempo, che sapeva dovermi tocca-
 « re in sorte una morte violenta; l'ho però prolun-
 « gata quanto mi è stato possibile, procurando sempre,
 « che mi fossero andati avanti quelli, che me lo poteva-
 « no procurare. Ora il destino è stato più potente del-
 « le mie forze, anzi si è servito della stessa sagacità
 « mia per rovinarmi. Muojo con gran consolazione,
 « che non lascio dopo di me alcuna, che possa godere
 « della mia morte, e se qualcheduna delle nostre
 « nemiche vive ancora, non vive per odiarmi, ma
 « per compiangermi, avendo cambiato in compassione

« l'odio, e fatto comune fra di esse il sentimento di dispiace-
 re della morte mia. »
 « Adunque, sorella, perchè ti tratti in que-
 sta debolezza? Ricordati di essere Eufrosia d'Atles:
 « ando, ravviva la tua anima grande, e fatti il tuo
 « re eguale; e se siamo state poco sagge in peccare, mo-
 « striamo almeno coraggio in soffrire l'avversità della
 « sorte fatta a noi crudele nemica. Tu via, fa buon
 « cuore, e non contendere, nè dilungare quello, che a
 « caratteri eterni fu scritto in Cielo infin dal tuo nascere.
 « Saggi, o amica prediletta, che a chi dispiace il mo-
 « rir, ogni momento di tal dispiacere è una morte.
 « Saggi, che altro non ha di male la morte, che di do-
 « ver morire, e tutte le immagini di sollecitudine, e di
 « spavento, e di dolore, che ce la aspettano, sono ricerche
 « di cervello leggero, che abbiamo adottate, per anticipata
 « opinione, non già per dimostrazione di fatto. E saggi,
 « che l'anima uscirà dal nostro corpo con pacifica-
 « mente, e senza nostra alterazione; siccome pacifica-
 « mente, e senza sentirvene nel nascere la ricevemmo. Adun-
 « que, Eufrosia, giacchè devi morire, involati da tante
 « morti, e con una morte vola finiamola. »
 Non poté Eufrosia resistere alle dimo-

strazioni di Chiara, e perchè era sempre vissuta a seconda del
 volere di quella, volle farle conoscere anche in fine essere
 sua fedele, ed obbediente, e quindi superando la propria de-
 bolezza, prese la bevanda micidiale, ed in un istante
 ingojolla.
 Chiese ai Ministri Chiara di veder lamilla
 Pandone, Laura l'angeli, Zenobia Marchese, Elena,
 e le altre sue nemiche; ma le fu con somma impri-
 dema risposto, che non era Laura più tra viventi, e le
 altre erano occupate in altre faccende, e che Angela di
 Palma, e le altre Monache varebbero venute ad assi-
 sterla. Chiara rispose. — Oh Dio! è morta Laura l'an-
 gelica, ed io vivo ancora? e perchè mi si vieta pagare
 « al morto corpo l'ultimo ufficio dell'amicizia? Vignor
 « Vicario, se valgono presso la vostra pietà le preghiere
 « di una moribonda, vi prego a fare, che io muoja con
 « lenta dopo aver veduto l'amato corpo di Laura — e
 piangendo si tacque.

Parve al Vicario Generale un empietà a fu-
 nestare la moribonda con accordarle la domanda, ma
 persistendo ella colle suppliche, e scongiurandolo per le
 cose più sacre ad esaudirla, e dubitando che non sod-
 disfacendola sarebbe potuta entrare in qualche dispe-

razione, permise che fosse condotta nella camera della
 già della estinta Laura l'infelice, da dove il corpo del
 l'estinta amica non si era ancora tolto. In vederlo pro-
 rugger dicendo — " Ah Laura, ah cara, e tanto da me
 " amata Laura, coi mi hai abbandonata! E chi fu
 " mai quel barbaro, quel crudele, che potè trucidare
 " col ferro il tuo bel corpo! Così adunque da una in-
 " giusta tirannia vengono violate le più sante leggi
 " Napolitane! Così si opprimono la tua nascita, la
 " tua dignità, le tue condizioni! O, diletta mia
 " mia, no, non meritavi, mia vita, una tal morte.
 " Ma già che è eseguita prendi, anima bella, se-
 " qui d'intorno t'aggiri, prendi in questo misero avanzo
 " della mia vita le lagrime mie, come ultimo offi-
 " cio, che moribonda spargo sul tuo caro seno trafitto,
 " e ricevile com' ultimo segno della mia affezione,
 " giacchè il mio morire tra pochi istanti mi toglie di
 " vendicar la tua morte. "

A questo passo, sentendosi l'addolorata Chia-
 ra fredda già invaderi dal veleno, e minorargli le
 forze, con un doloroso sospiro baciò la bocca dell'es-
 tinta Laura, e ritornòvene alla camera di Eu-
 frasina; ma non vazio il destino di tormentarla, vol-

le, che nell'andare s'incontrasse collo sfigurato corpo di
 Lamilla Pandone, il quale accolto dalla pietà della
 servente Eufrasina, con due altre servose era portato
 sopra una mal composta bara nella camera de'
 fonti. Chiara a quell'incontro restò immobile, indi
 domandò chi fosse quel cadavere, ed inteso che era
 di Lamilla, rimase superata dalla grandezza del
 cordoglio, e senza dolersi esclamò — " Ah misera una
 " vita! — e fatta fermare la bara, dopo averla
 riguardata finalmente, senza aprir bocca, chinossi, e
 lasciò quel viso inanguinato, e polveroso; e nel sollevar-
 si, ricordandosi di Zenobia Marchese, e credendo di es-
 ser anche morta per non averla veduta, chiese di lei con
 stanzas. Solevano i Ministri appagarla con diverse scu-
 ses, ma una delle serventi pronta, ed audace, inter-
 rompendoli disse liberamente esser stata condotta fuo-
 ri dal Duca di Nardo, per non vedersi condannata al
 lo sdegno de' parenti per la morte data ad Elena
 sua zia, ed aggiunse, che per la medesima ragione
 si era precipitata Lamilla Pandone. Allora Chiara
 fredda sciolto colla vivacità del suo ingegno il nodo
 dello sviluppo, disse — " Ah Duca di Nardo, quanto
 " cara ci costa la tua amicizia! Ad altro non ci è ser-

« vita la tua protezione, che a sollevarci contro momenta-
 « nee allegrezze, per indi precipitarci tutte in eterna mi-
 « seria. »
 Quindi sopraffatta dalla veemenza del suo
 cordoglio svenne tra le braccia di Urania, che accom-
 pagnava Eufrasia, ed Eufrasina, che accorse a soste-
 nerla, e perchè uno de' Corsivi, mosso a compassione,
 voleva parimenti accorrere a sollevarla, la giovane
 ripigliandosi dal leggero svenimento, e interpretando
 ad ingiuria quel pietoso officio, infiammata di subi-
 to sdegno, vinse la propria debolezza, e rivolta al
 Corsivo, con franchezza gridò — « Cortati uomo inde-
 « gno, nè perchè io sia condannata a morire tu devi
 « avere l'ardimento di toccarmi: giuro al cielo, che
 « così moribonda ti ucciderai sul fatto » — Indi con
 volto placido, dopo di aver ringraziata Eufrasina di
 tanta pietà, pregolla di seguirle la sua dolorosa
 funzione verso il cadavere della sua cara Amica,
 e nell'atto medesimo si dolse di non essere in istato di
 ricompensarla di tanti beneficj non con altro, se non
 se con una memoria, e quindi tolse dal suo dito un
 anello con un diamante, e la pregò di conservarlo per-
 petuamente, e ricordarsi di lei qualche volta.

Canav. Ricondotasi dunque Chiara col piede vacillante,
 e cogli occhi torbidi nella camera di Eufrasia d'Alessan-
 dra, la vide, che gemea sopra un tappeto, aspettando la
 vicina morte; ed avendo veduto esservi ancora il Vica-
 rio, ed i Corsivi, piena di sdegno, e di grandezza di spi-
 rito lor disse — « Come! non è ancora satolla la vo-
 « stra crudeltà? Empj carnefici di tante morti! di
 « è vero, non vi pare di adempiere tutte le parti della
 « tirannia, se dopo averci dato la morte, non ci mi-
 « riate ancora sotto gli occhi vostri spirare. Dovrebbe-
 « però movervi, se non il riguardo della vostra condi-
 « zione, l'onestà almeno per allontanarvi da questa
 « camera. Sciagurati, vili, malnati, che vi sono
 « piombate addosso le sacre vesti per disgrazia, e
 « per intrighi, e non già per merito. Volete saziar for-
 « se la libidine de' vostri occhi ne' nostri miseri cor-
 « pi, siccome avete reso satolla la crudeltà del vo-
 « stro spirito colle nostre morti? Ah! giusto Dio ven-
 « dicatore voi le nostre ingiurie! »
 Il Vicario svegliato da così acri, e pungenti
 rimproveri, si fissò nel volto di Chiara, che essendo
 bianchissima per natura, andava degradando in mi-
 sto pallido, per cui rendeva la sua bellezza tanto più

vaga, quanto più viva. I capelli disciolti ombreggiavano
 col di loro lucido nero quella mista candidezza, onde
 le aumentavano singolar grazia. Gli occhi, benchè pieni
 di lagrime, colla torbidezza manifestavano l'interna
 agitazione dell'implacabile affanno; e colla civetta
 scintillavano vaggi della naturale, non peranco oppres-
 sa alterezza. Il Vicario sul fatto rimase percosso, ed al
 rimprovero, e da quella dolorosa bellezza, per cui senten-
 dosi rapito da doppia forza, cioè dall'educazione, e
 dalla pietà, se li promosse il pianto; vedendosi in ista-
 to di non poter più soffrire senza prorompere in qualche
 debolezza a fronte di sì orrendo spettacolo, si alzò dal-
 la sedia, e con i Vescovi uscì fuori la camera, ed a
 vista della porta di a quegli, di rimanere scordito
 come in un corpo si ben fatto albergar potesse un'ani-
 ma tanto deforme. Allora uno de' Vescovi, fra loro
 il più saggio, e dotto, rispose — Ah! signori miei,
 non ci burliamo, credetemi pure, che non si sia ben di-
 scaminato il fatto, nè ben maturato fra le circostanze,
 nè in fine operato con dottrina, e con prudenza que-
 sto sì grave affare. Questa infelice giovane, e le
 altre sue compagne hanno così gravemente fallato,
 per non poter leggermente peccare. Non si può nè illo-

operari di clausura commettere un errore senza che se-
 na tenghino dietro un'infinità gradatamente più, e più
 grave. L'esser questa quasi tutte rinchiusa involonta-
 riamente, l'involontaria privazione della libertà
 ben le dispone passo passo alla disperazione; dalle
 intracce di siffatte cose ne sorge il desiderio della cen-
 della, e quando con altro non possono ripararne l'ol-
 traggio, si vendicano dell'ingiuria colla perdita del
 proprio onore, credendo così soddisfarvi, per averle i lo-
 ro parenti chiuse a forza in perpetua virginità.
 Voi già sapete, stimatissimi, che dalla privazione in-
 volontaria nascono le voglie, e queste sono di tanto
 veementi, di quanto colle forze dell'intendimento, le
 quali dipendono dall'attività della natura umana
 sperante, in conseguenza non possono quelle ritenersi
 dal voler assaggiare quelle dolcezze, delle quali si
 vengono tirannicamente private; credendole, al di lo-
 ro modo di pensare, assai maggiori di quel che sono,
 per esserne prive. Diciamo una volta il vero, o vir-
 tuosissimi, se si lasciasse libera la volontà di tali
 fortunate donzelle, e queste non si forzassero a far
 quello, che non sanno, credetemi, che maggior numero
 di Monache vi troverebbero cadute in sì fatali ac-

vaga, quanto più viva. I capelli disciolti ombreggiavano
 col di loro lucido nero quella mista candidezza, onde
 le aumentavano singolar grazia. Gli occhi, benché pieni
 di lagrime, colla torbidezza manifestavano l'interna
 agitazione dell'implacabile affanno; e colla vivezza
 scintillavano raggi della natura, non peranco oppres-
 sa alterezza. Il Vicario sul fatto rimare percosso, ed al
 rimprovero, e da quella dolorosa bellezza, per cui senten-
 dosi ragito da doppia forza, cioè dall'educazione, e
 dalla pietà, se li promise il pianto; vedendosi in ista-
 to di non poter più soffrire senza prorompere in qualche
 debolezza a fronte di sì orrendo spettacolo, si alzò dal-
 la sedia, e con i Vescovi uscì fuori la camera, ed a
 vista della porta di a quegli, di rimanere stordito
 come in un corpo sì ben fatto albergar potesse un'ani-
 ma tanto deforme. Allora uno de' Vescovi, fra loro
 il più saggio, e dotto, rispose — " Ah! signori miei,
 " non ci burliamo, credetemi pure, che non sia ben di-
 " saminato il fatto, né ben maturato fra le circostanze,
 " né in fine operato con dottrina, e con prudenza que-
 " sto sì grave affanno. Questa infelice giovane, e le
 " altre sue compagne hanno così gravemente fallato,
 " per non poter leggermente peccare. Non si può né illo

operari di clausura commettere un errore senza che se-
 " ne tenghino dietro un'infinita gradatamente più, e più
 " grave. L'aver queste quasi tutte rinchiusse involonta-
 " riamente, l'involontaria privazione della libertà
 " ben le dispone passo passo alla disperazione; dalle
 " tracce di siffatte cose ne sorge il desiderio della cen-
 " teltà, e quando con altro non possono ripararne l'ol-
 " traggio, si vendicano dell'ingiuria colla perdita del
 " proprio onore, credendo così soddisfarvi, per averle i lo-
 " ro parenti chiuse a forza in perpetua vitratezza.
 " Voi già sapete, stimatissimi, che dalla privazione in-
 " volontaria nascono le voglie, e queste sono di tanto
 " veementi, di quanto colle forze dell'intendimento, le
 " quali dipendono dall'attività della natura umana
 " si portante, in conseguenza non possono quelle ritenersi
 " dal voler assaggiare quelle dolcezze, delle quali si
 " vengono tirannicamente private, credendole, al di lo-
 " ro modo di pensare, assai maggiori di quel che sono,
 " per esserne prive. Diciamo una volta il vero, o vir-
 " tuosissimi, se si lasciasse libera la volontà di tali
 " fortunate donzelle, e queste non si forzassero a far
 " quello, che non sanno, credetemi, che maggior numero
 " di Monache si troverebbero cadute in sì fatali ac-

«identi, che, alla giornata ascoltiamo sparsi per il vólgo
 «con nostra somma vergogna. Quindi deduce, che se
 «da loro, e colla libertà datale da Dio si dedicassero
 «al Divino servizio, se non per altro, per non dimo-
 «strare alle genti di aver fatta cattiva elezione; di
 «starebbero contenti del di loro stato, ed allorchè in-
 «contrassero mala soddisfazione, non potendo lamen-
 «tarsi di altri, che di se stesse, tacebbero, e vivereb-
 «bero religiose.»

Chiara Brezza con ispirito quasi pacifico nell'
 atto medesimo del disgraziato successo dispose delle sue
 cose, e la vendetta della sua morte l'appoggio con-
 viglietto fatto allora con man tremante a Vestilio
 Brezza suo fratello, che allora trovavasi al governo d'
 una provincia del Regno. In quella disposizione te-
 stamentaria, tutta di sua mano, si legge = Che
 a Giulia Caracciolo, ed a Livia Pignatelli, le quali
 dopo la pace fatta con esse loro, avea presa ad ama-
 re con isviscerato affetto, dopo grandissime attestazio-
 ni del suo cordoglio, e diversi ricordi, lasciava alla
 prima i suoi libri, e le sue scritture, che erano
 cose preziosissime; ed alla seconda uno sgrigno
 pieno di varie galanterie femminili. A Vestilio

suo fratello altro sgrigno ricchissimo di tutto, e quanto
 poteva ed in oro, in argento, ed in gioje, che non era di
 poco momento. Di altri ornamenti della sua camera di-
 lea, che si dividevano tra la sua servente, e le serva-
 di Laura Langelice, e Lamilla Pandone, in ricompen-
 sa della pietà da esse loro praticata ai cadaveri del-
 le sue care amiche. = Diversi di Eufrazia d'Alle-
 sandro furono col suo consentimento lasciati a Cripi-
 na, ed a Urania, alle quali confido in quel punto
 segreti di gran rilievo, senza potersi sapere il con-
 tenuto, raccomandando in particolare molte cose a Cri-
 pina intorno ai cadaveri, ed agli interessi di Lamil-
 la Pandone, e Laura Langelice, quali cose furono
 dalla buona servente con somma puntualità ese-
 quite. In fine Chiara Brezza in quegli ultimi mo-
 menti di sua vita, ancorchè viscerata da fierissi-
 mi dolori, ed oppressa dall'orrore della vicina mor-
 te, disse così magnanimo, e tante ben intese paro-
 le, che meritavano rimanere in eterna memoria
 de' posteri, se chi ebbe cura di assisterla, avesse avu-
 ta la capacità di raccogliere, e tramandarle in
 iscritto.

Durava Eufrazia gran fatica in quell'ulti-

mi respiri, perchè operando in lei più debole di corpo,
 con maggiore attività il veleno, vedasi già nel fin
 de distesa sul tappeto senz'altro movimento, che di
 guardare fivamente Chiara sua amata, più doglio
 so della morte dell'amico, che della propria scia
 gura, altro non fece, che abbracciarla, e bacciarla pro
 nunciando parole interrotte di affetto, e di amore. Cri
 spina, ed Urania, che vole assistevano a questa fun
 zione, tentarono di consolarla, e tutto si ridussero a
 celebrarle innanzi tempo l'esegua. Finalmente do
 po lungo gemito spirò la bella Eufrosia. Di Alessan
 dro l'anima nell'affettuosa bocca di Chiara Trez
 za, la quale vedendo già estinta la sua cara amica,
 sciolse le redini insino a quel punto forzatamente
 trattenute, e sospirando con interrotte parole, che ge
 pena si raccolsero da quei, che stavano al di fuori,
 dicea — Ah! dolce Eufrosia... a qual duro
 « passo ti han condotta i miei favori! Ah! cara,
 « ah! vita della mia vita... no, non merita
 « va la tua docile indele un fine tanto infelice.
 « ... Ma, che altro fuorchè l'amore, che mi
 « portavi ti ha tolta miseramente la vita?...
 « lo si dunque per troppo amarmi sei tu morta?...

« No dunque misera, e dolente, che altro non desidera
 « va, che la tua vita, sono la cagione della tua mor
 « te? Ah! no Eufrosia, no mia vita... E
 « stata la crudeltà di Fati, che per maggior tormen
 « to nostro, il nostro amore ci uccida... Eufrosia
 « diletta, sei morta?... E morta Eufrosia, e Chia
 « ra vive?... E Chiara può rivivere funestato
 « dall'ombra di morte quel viso, che col carattere di
 « orvide lividezze se rimprovera gli eccessi del mi
 « fatto? Ah! Chiara sventurata!... Ah! infeli
 « cissima Chiara!... Come? da qual radice in
 « fame fu estratto il micidial veleno, che impotente
 « tuttora lo scopro a levarmi la vita, mentre il leg
 « gio soltanto con forza bastevole di prolungarmela
 « a mio marcio dispetto.»
 « Ah! Chiara, ah! femina indegna di
 « vivere, ma degna di morire, che ragioni?...
 « che pensi?... Conservi adunque in queste estre
 « me miserie un cuore così affile, una mano sì
 « frate, che non osi aprirti più d'una strada per
 « farne uscire la misera anima... Perchè dispe
 « rata non precipitarti negli abissi, dove le furie tue
 « consorti ti aspettano? — Quindi ricordandosi l'

infuriata donna del coltello conservato da Eufrasia in memoria di Giuseppe Spirito, avendo sforzata la sua propria debolezza, sorse sul fatto dal tappeto, si porta con incerto passo allo sgrigno dell'estinta amica, e traendone il ferro, dopo averlo affettuosamente baciato, disse — "Farà questo coltello quello che non può fare il veleno. Eufrasia attendi per poco, io ti seguo" — Ed in dire queste parole immerse l'intero coltello nel petto, lasciandosi cadere sull'amato cadavere di Eufrasia, e strettamente abbracciandola, congiungendo bocca a bocca, versò per doppia strada l'anima, ed il sangue. Viviamo, o lettore, i decreti di Dio. Viviamo giusti, ed abborriamo le scelleratezze, le quali, o presto, o tardi ci conducono miseramente a perdere l'anima, ed il corpo; e quanto più tarda il castigo, tanto è più grande.

Terminata la tragedia, furono sepolti tutti i cadaveri, e rimase il Monastero pieno di orrore, e spavento. Il pubblico seppe tutto, ognuno abborriva il luogo, nè si trovò chi si volesse dedicare in quello al servizio di Dio; in maniera che non passò il 1641 che si distrusse il Monastero anche coll'istituto. Le Monache

che, che vi restarono furono trasferite col loro averi ne' Monasteri di S. Patrizia, S. Sordoso, S. Romita, e S. Gregorio, tutti di Dome. Il luogo fu abbandonato, e per la maggior parte dirucato. Nel 1607. poi fu la Chiesa conceduta ad un Capolitano dell'Orina, che si obbligò farvi celebrare la Messa ne' giorni festivi; ed il Monastero fu ridotto ad abitazione di secolari.

Indi nel 1641. da D. Giuseppe Giannattasio Abate di questa Chiesa, e da D. Filippo Romagniera padre suo del suolo fu concesso il Monastero, e la Chiesa a S. P. della Mercede, quali lasciando la Chiesa sotto l'istesso titolo di S. Arcangelo a Bojano, in breve ridussero il disfatto Monastero a comoda abitazione di Monaci, come al presente si vede. Dopo la peste poi del 1656. essendo rimaste alcune caserme dirimpetto a questa Chiesa del tutto vuote, e quasi dirucate, i suddetti Monaci coll'ajuto de' compiteari le comprarono, e fattele abbattere, fecero quello spiazzo, che oggi giorno esiste avanti la S. Chiesa.

Fine

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires

I.1. Corpus : éditions de référence

PROSPER MERIMEE, *Carmen, Colomba, La Vénus d'Ille*, in *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, édition établie par Jean Mallion et Pierre Salomon, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1978.

STENDHAL, *Vanina Vanini*, in *Œuvres romanesques complètes*, tome I, édition établie par Yves Ansel et Philippe Berthier, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 2005.

STENDHAL, *San Francesco a Ripa, Vittoria Accoramboni, Les Cenci*, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, édition établie par Yves Ansel, Philippe Berthier et Xavier Bourdenet, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 2007.

STENDHAL, *La Duchesse de Palliano, L'Abbesse de Castro, Trop de faveur tue, Suora Scolastica*, in *Œuvres romanesques complètes*, tome III, édition établie par Yves Ansel et Philippe Berthier, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 2014.

I.2 Corpus : éditions supplémentaires

MERIMEE Prosper, *Carmen*, édition établie par Adrien Goetz, Paris, Gallimard, 2000.

MERIMEE Prosper, *Carmen*, édition établie par Jean Balsamo, Paris, Librairie générale de France, "Livre de poche", 1996.

MERIMEE Prosper, *Colomba*, édition établie par Jean Balsamo, Paris, Librairie générale de France, "Livre de poche", 1995.

MERIMEE Prosper, *Colomba*, édition établie par Pierre Jourda, Paris, Droz, 1947.

MERIMEE Prosper, *Colomba*, édition établie par Patrick Berthier, Paris, Gallimard, 1992.

MERIMEE Prosper, *Colomba*, édition établie par Pierre Salomon, Paris, GF Flammarion, 1992.

MÉRIMÉE Prosper, *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, édition établie par Antonia Fonyi, Paris, GF Flammarion, 1982.

MÉRIMÉE Prosper, *Mateo Falcone et autres nouvelles*, édition établie par Antonia Fonyi, Paris, GF Flammarion, 1983.

MÉRIMÉE Prosper, *Nouvelles*, édition établie par Michel Crouzet, Paris, Imprimerie Nationale, II tomes, 1987.

MÉRIMÉE Prosper, *Œuvres complètes : Carmen, Arsène Guillot, L'abbé Aubain*, texte établi et présenté par Maurice Parturier, Paris, Éditions Fernand Roches, 1930.

STENDHAL, *Chroniques italiennes*, 2 tomes, édition établie par Henri Martineau, Paris, Le Divan, 1929.

STENDHAL, *Chroniques italiennes*, édition établie par Béatrice Didier, Paris, GF Flammarion, 1977.

STENDHAL, *Chroniques italiennes*, édition établie par Michel Crouzet, Paris, A. Colin, 1960.

STENDHAL, *Chroniques italiennes*, (Œuvres complètes / Stendhal, 18-19), édition établie par Victor del Litto, Levallois-Perret, Cercle du bibliophile, 1969.

STENDHAL, *Vanina Vanini*, postface de Laurence Fey (*Sous le sceau du masque*), Paris, Éditions Mille et une nuit, 1996.

STENDHAL, *Vanina Vanini et autres nouvelles*, édité par Xavier Bourdenet, Paris, Gallimard, 2010.

I.3 Œuvres de Stendhal

Correspondance, établissement du texte et préface par Henri Martineau, 10 vol., Paris, Le Divan, 1933-1934.

Correspondance, 1800-1821, édition établie par Henri Martineau et V. del Litto, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", vol.1, 1962.

Correspondance, 1821-1834, édition établie par Henri Martineau et V. del Litto, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", vol.2, 1967.

Correspondance, 1835-1842, édition établie par Henri Martineau et V. del Litto, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", vol.3, 1968.

Correspondance générale, t. I, édition établie par Victor del Litto, Paris, Honoré Champion, 1997.

Correspondance générale, t. II, édition établie par Victor del Litto, Paris, Honoré Champion, 1998.

Correspondance générale, t. III, IV, V, VI, édition établie par Victor del Litto, Paris, Honoré Champion, 1999.

De l'amour, édition de Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. "Folio Classique", 1980.

Histoire de la peinture en Italie, édition établie par Victor del Litto, Paris, Gallimard, 1996.

Journal, édition d'Henri Martineau revue par Xavier Bourdenet, Paris, Gallimard, 1955, 2010.

La Chartreuse de Parme, Édition de Mariella di Maio, Paris, Gallimard, coll. "Folio Classique", 2003.

Lettres à Pauline, Paris, Seuil, 1994.

Mélanges intimes et Marginalia, établissement du texte et préfaces par Henri Martineau, Paris, Le Divan, tomes I-II, 1936.

Mémoires sur Napoléon, établissement du texte et préface par Henri Martineau Paris, Le Divan, 1930.

Œuvres intimes, 2 tomes, édition et préface de Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", , 1981.

Pages d'Italie, établissement du texte et préface par Henri Martineau, Paris, Le Divan, 1932.

Pensées. Filosofia Nova, édité par Henri Martineau, Paris, Le Divan, t. I-II, 1931.

Promenades dans Rome, édition de Victor del Litto, préface de Michel Crouzet, Paris, Gallimard, coll. "Folio Classique", 1997.

Rome, Naples, Florence en 1817, Révision du texte et préface par Henri Martineau, Paris, Le Divan, tomes I-II-III, 1927.

Rome, Naples, Florence, édition de Pierre Brunel, Paris, Gallimard, coll. "Folio Classique", 1987.

Souvenirs d'égotisme, édition Philippe Berthier, Paris, GF Flammarion, 2013.

Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase, édition de Henri Martineau, Paris, Le Divan, 1928.

Vie de Henri Brulard, édition de Béatrice Didier, Paris, Gallimard, coll. "Folio classique", 1973.

Vie de Napoléon, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. "Petite Bibliothèque Payot", 2006.

Vie de Rossini, édition de Pierre Brunel, Paris, Gallimard, coll. "Folio classique", 1992.

Voyages en Italie, édition établie par Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1973.

I.4. Manuscrits italiens

Italien 169, *Relazione della morte di Paolo Giordano Orsini e Vittoria Accoramboni* (f. 181-247), Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits.

Italien 171, *Caso occorso in Castro fra l'abbadessa del monastero della Visitazione ed il Vescovo, nel 1572* (f. 134-168). *Relazione della morte di Felice Peretti e Vittoria Accoramboni* (f. 194-259), Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits.

Italien 172, *Relazione della morte di Giacomo, Beatrice e Lucrezia Cenci* (f. 57-138), Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits.

Italien 174-175-176-177-178, *Relazione della morte di Giacomo e Beatrice Cenci* (f. 339-394), Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits.

Italien 179, *Aneddoti segreti del sec. XVI publicati da G. M. : copia d'una stampa, secondo una nota marginale del Beyle* (f.1-86), Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits.

Italien 296-297, *Successi tragici ed amorosi occorsi in Napoli ed altrove a signori napoletani*, Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits.

I.5. D'autres manuscrits et traductions

CARACCILO Francesco Paolo, NAVARO J. C., *Le couvent de Baïano: chronique du seizième extraite des archives de Naples*, Paris, H. Fournier jeune, 1829.

CAV. FRA P.C., *Distruzione del Monastero di S. Arcangelo a Bajano accaduta nell'anno 1577. Successo del Monastero di S. Arcangelo a Bajano nella regione Forcellanese della città di Napoli in Campania. Scritta dal Cav. Fra P.C.*, Napoli 1770.

I.6 Œuvres de Prosper Mérimée

Correspondances générales, 2^{ème} série, vol.1, établie et annotée par Maurice Parturier, Toulouse, E. Privat, 1953.

Correspondances générales, 2^{ème} série, vol.2 et 3, op.cit., 1955.

Correspondances générales, 2^{ème} série, vol.4, op.cit., 1966.

Correspondances générales, 2^{ème} série, vol.5, op.cit., 1967.

Correspondances générales, 2^{ème} série, vol.6, op.cit., 1968.

Correspondances générales, 2^{ème} série, vol.7, op.cit., 1959.

Correspondances générales, 2^{ème} série, vol.8 et 9, op.cit., 1961.

Correspondance inédite, avertissement de Ferdinand Brunetière, Paris, Calmann-Lévy, 1897.

HB, suivi de XIX lettres à Stendhal, édition de Victor del Litto, Genève, Slatkine, 1998.

Journal de Prosper Mérimée, in *Revue de Paris*, XXXV, 6, Novembre-Décembre 1928.

La Guzla, Paris, éditions Kimé, 2004.

Lettres à Madame de Montijo, Paris, Gallimard, coll. "Le temps retrouvé", 2 vol., 1995.

Lettres d'Espagne, Bruxelles, éditions Complexe, 1989.

Lettres libres à Stendhal suivi de H.B., Paris, Arléa, 1992.

Mélanges historiques et littéraires, Paris, Calmann-Lévy, 1876.

Notes de Voyages, édition complète du centenaire présentée par Pierre-Marie Auzas, Paris, Hachette, 1971.

Portraits historiques et littéraires, Paris, Michel Lévy frères, 1874.

II. Bibliographie secondaire

II.1. Ouvrages critiques sur l'œuvre de Stendhal

AA.VV., *Stendhal « romanziera italiano »*, Milano, Biblioteca comunale centrale, 1983.

ALAIN, *Stendhal et autres textes*, textes réunis et présentés par François Foulatier avec le concours de Robert Bourgne, Paris, Quadrige/ Puf, 1994.

- ALLARD Nicolas, *Le récit court stendhalien*, Littératures, Université Sorbonne Paris Cité, 2017, Français.
- ALCIATORE Jules C., *Stendhal et Helvétius, les sources de la philosophie de Stendhal*, Genève, Droz, Lille, Giard (Genève, impr. de H. Studer), 1952.
- ANDERSSON Kajsa, dir., *L'image du Nord chez Stendhal et les romantiques*, Orebro, Humanistic Studies at Orebro University, vol.1-2 (2004), vol.3 (2006), vol.4 (2007).
- ANDRE Robert, *Écriture et pulsions dans le roman stendhalien*, Paris, Champion, collection « Romantisme et modernité », 1997.
- ANJUBAULT-SIMONS Madeleine, *Sémiotisme de Stendhal*, Genève, Droz, 1980.
- ANSEL Yves, BERTIER Philippe et NERLICHE Michael, *Dictionnaire de Stendhal*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2003.
- ANSEL Yves, *Stendhal, le temps et l'histoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, collection « Cribles », 2000.
- ANSEL Yves, *Pour un autre Stendhal*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- ARBELET Paul, *La jeunesse de Stendhal I-II*, Genève, Slatkine Reprints, 1974.
- ARBELET Paul, *L'Histoire de la peinture en Italie et les plagats de Stendhal*, Genève, Slatkine Reprints, 1913.
- ARROUS Michel, dir., *Stendhal et le récit bref, HB Revue internationale d'études stendhaliens*, Paris, Eurédit, 2016.
- ARROUS Michel, dir., *Le dernier Stendhal 1837-1842*, actes du colloque international, Université de Paris-Sorbonne, 3-4 décembre 1999, Paris, Eurédit, 2000.
- ARROUS Michel, *Stendhal, les romantiques et le tournant de 1830*, Actes du colloque international de Paris, 10-11 mars 2006, Paris, Eurédit, 2008.
- ARROUS Michel, *Stendhal, Mérimée et les écrivains romantiques : le sang, la violence et la mort*, colloque INHA-Sorbonne Paris, 5 et 6 octobre 2007, HB revue internationale d'études stendhaliennes, n°11-12, 2007-2008.
- ARROUS Michel, CLAUDON Francis et CROUZET Michel, *Henri Beyle, un écrivain méconnu 1797-1814*, Paris, Éditions Kimé, 2007.

- ATTUEL Josiane, *Le Style de Stendhal. Efficacité et romanesque*, Bologne et Paris, Patron et Nizet, 1980.
- AUGRY-MERLINO Muriel, *Le cosmopolitisme dans les textes courts de Stendhal et Mérimée*, Genève-Paris, Éditions Slatkine, 1990.
- BALZAC Honoré de, *Etude sur la « Chartreuse de Parme » de M. Beyle*, Chastelnau-le-lez, éditions Climats, 1989.
- BARDECHE Maurice, *Stendhal romancier*, Paris, La Table ronde, 1983.
- BENEDETTO Luigi Foscolo, *La Chartreuse noire, comment naquit la « Chartreuse de Parme »*, Florence, Publications de l'Institut français de Florence (impr. de b. Coppini), 1947. 39 p.
- BERTHIER Philippe, *Espaces stendhaliennes*, Paris, Puf, 1997.
- BERTHIER Philippe, *Stendhal en miroir*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2007.
- BERTHIER Philippe, dir., *Stendhal : littérature, politique et religion mêlées*, Paris, Classiques Garnier, 2011. 237 p.
- BERTHIER Philippe et BORDAS Eric, dir., *Stendhal et le Style*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- BEVILACQUA Mario et MORI Elisabetta, *Beatrice Cenci: la storia, il mito*, Roma, M. Besso Viella, 1999.
- BLIN Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1998
- BLIN Georges, *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Paris, José Corti, 1958.
- BLUM Léon, *Stendhal et le beylisme*, Paris, A. Michel, 1983.
- BOIS-DELATTE Marie-Françoise., dir., *Stendhal, la révolte et les rêves*, Grenoble, Edition Glenat, 2006.
- BOLL Johansen Hans, *Stendhal et le roman : essai sur la structure du roman stendhalien*, Genève, Librairie Droz, 1979.
- BOLSTER Richard, *Stendhal, Balzac et le féminisme romantique*, "Bibliothèque de Littérature et Histoire" n°12, Paris, Éditions Minard, 1970.
- BROMBERT Victor H., *Stendhal et la voie oblique. L'auteur devant son monde romanesque*, New Haven (Connecticut) et Paris, Yale University Press et P.U.F., 1954.
- BROMBERT Victor H., *Stendhal roman et liberté*, Paris, Éditions de Fallois, 2007.

CLEMENT Martine, *L'écriture d'une chronique : les chroniques italiennes de Stendhal*, Paris 10, 1985.

COLESANTI Massimo, JERONIMIDIS Anna, NORCI CAGIANO Letizia et SCAIOLA Anna Maria, *Stendhal, Roma, l'Italia*, Atti del Congresso Internazionale Roma, 7-10 novembre 1983, Roma, Edizioni di storia e letterature, 1985.

COLOMB Romain, *Mon cousin Stendhal. Notice sur la vie et les ouvrages de Henry Beyle*, préface et notes par Victor del Litto, Genève, Slatkine Reprints, 1997.

CONSTANS Ellen, *Les problèmes de la condition féminine dans l'œuvre de Stendhal*, thèse présentée devant l'Université de Paris IV le 5 mai 1976, Lille, Service de Reproduction des thèses Université de Lille III, 1978.

CORREDOR Marie-Rose, dir., *Stendhal à Cosmopolis: Stendhal et ses langues*, Grenoble, ELLUG, 2007.

CROUZET Michel, *Essai sur la genèse du romantisme I. La Poétique de Stendhal: forme et société, le sublime*, Paris, Flammarion, 1983.

CROUZET Michel, *Essai sur la genèse du romantisme II. Le Naturel, la grâce et le réel dans la poétique de Stendhal*, Paris, Flammarion, 1986.

CROUZET Michel, *La Poétique de Stendhal (Forme et société. Le Sublime)*, Paris, Flammarion, 1983.

CROUZET Michel, *Le Naturel, la grâce et le réel dans la poétique de Stendhal. Essai sur la genèse du romantisme II*, Paris, Flammarion, collection « Nouvelle Bibliothèque scientifique », 1986.

CROUZET Michel, *Le roman stendhalien : La chartreuse de Parme*, Orléans, Paradigme, 1996.

CROUZET Michel, *Mérimée - Stendhal. Roman. Nouvelle*, Paris, Eurédit, 2008.

CROUZET Michel, *Nature et Société chez Stendhal : La révolte romantique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1985

CROUZET Michel, *Raison et déraison chez Stendhal : de l'idéologie à l'esthétique*, t. I-II, Lille, Atelier national reproduction thèse Université Lille 3, 1984.

CROUZET Michel, *Regard de Stendhal sur le monde moderne*, Paris, Éditions Kimé, 2010.

CROUZET Michel, *Stendhal en tout genre : essais sur la poétique du moi*, Paris, Honoré Champion, 2004.

- CROUZET Michel, *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, 1983.
- CROUZET Michel, *Stendhal et l'italianité. Essai de mythologie romantique*, Genève, Slatkine Reprints, 2006 (1^{ère} éd.1982).
- CROUZET Michel, *Stendhal. Héroïsme, nation, religion*, Paris, Érudit, 2015.
- CROUZET Michel, *Stendhal, La Politique-L'Éros-L'Esthétique*, Paris, Eurédit, 2003.
- CROUZET Michel, *Stendhal ou monsieur moi-même*, Paris, GF Flammarion, 1999.
- DEDEYAN Charles, *L'Italie dans l'œuvre romanesque de Stendhal*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1963.
- DEDEYAN Charles, *Stendhal chroniqueur*, Paris, Didier, 1962.
- DEDEYAN Charles, *Stendhal et les Chroniques italiennes*, Paris, Didier, 1956.
- DEL LITTO Victor, dir., *La création romanesque chez Stendhal*, Actes du XVI^e Congrès International Stendhalien Paris, 26-29 avril 1983, sous la direction de Victor, Genève, Librairie Droz, 1985.
- DEL LITTO Victor, *La vie intellectuelle de Stendhal : genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*, réimpression de l'édition, Paris, Puf, 1962, Slatkine Reprints, 1977.
- DEL LITTO Victor, *Une somme stendhalienne. Études et documents 1935-2000*, Paris, Honoré Champion Éditeur, II tomes, 2002.
- DESLAURIERS Claire, *Le morphème etc. chez Stendhal : du fait de langue au trait de style*, Thèse, Littératures, Université de Lyon, 2016.
- DIDIER Béatrice, *Stendhal*, Paris, Ellipse, 2000.
- DIDIER Béatrice, *Stendhal ou la dictée du bonheur : paroles, échos et écritures dans "La Chartreuse de Parme"*, Paris, Klincksieck, 2002.
- DIDIER Béatrice et NEEFS Jacques, dir., *Écritures du romantisme I. Stendhal*, Saint-Denis, PUV, 1988.
- DI MAIO Mariella, *Frontières du romanesque : Stendhal, Balzac*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- DI MAIO Mariella, *Le cœur mangé. Histoire d'un thème littéraire du Moyen âge au XIX^e siècle*, Paris, PUPS, 2005.
- DI MAIO Mariella, *Stendhal : Intérieurs*, Paris - Fasano, Schena - Didier érudition, 1999.

- DUBOIS Jacques, *Stendhal une sociologie romanesque*, Paris, Éditions La Découverte, 2007.
- DUMASY Lise, MASSOL Chantal et CORREDOR Marie-Rose, dir., *Stendhal, Balzac, Dumas un récit romantique ?*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006.
- FELIX-FAURE Jacques, *Stendhal lecteur de Mme de Staël*, Aran (Suisse), Éditions du Grand Chêne, 1974.
- FELMAN Shoshana, *La Folie dans l'œuvre romanesque de Stendhal*, Paris, J. Corti, 1971.
- GHIGO BEZZOLA Rosa, dir., *Stendhal europeo*, atti del Congresso internazionale Milano 19-21 maggio 1992, Fasano, Schena editore, 1996.
- GOLDZINSK Jean, *Stendhal, l'Italie au cœur*, Paris, Gallimard, 1992.
- GUERIN Michel, *La grande dispute. Essai sur l'ambition, Stendhal et le XIX^e siècle*, Arles, Actes du Sud, 2006.
- GUERIN Michel, *La politique de Stendhal « Les Brigands et le Bottier »*, Paris, Puf, 1982.
- HEILSER Marcel, *Stendhal et Napoléon*, Paris, Éditions A.G. Nizet, 1969.
- HOUSSAIS Yvon, *Histoire et fiction dans Les Chroniques italiennes de Stendhal*, Moncalieri, Centro Interuniversitario di Ricerche sul "Viaggio in Italia", 2000.
- IMBERT Henri-François, *Les métamorphoses de la liberté ou Stendhal devant la Restauration et le Risorgimento*, Paris, J. Corti, 1967.
- KANCEFF Emanuele, *Stendhal, l'Italie, le voyage: mélanges offerts à V. Del Litto*, Moncalieri (Italie), Centro interuniversitario di ricerche del viaggio in Italia, 2003.
- KLIEBENSTEIN Georges, *Figures du destin stendhalien*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.
- LACOUTURE Jean, *Stendhal le bonheur vagabond*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- LEVOWITZ-TREU Micheline, *L'Amour et la mort chez Stendhal : métamorphoses d'un apprentissage affectif*, Aran (Suisse), Éditions du Grand Chêne, Paris, diffusion Nicaise, 1978.
- MARILL ALBERES Francine, *Stendhal et le sentiment religieux*, Paris, Nizet, 1980.
- MARTINEAU Henri, *Le Calendrier de Stendhal*, Paris, Le Divan, 1950.
- MARTINEAU Henri, *L'œuvre de Stendhal : histoire de ses livres et de sa pensée*, Paris, Éditions Albin Michel, 1966.

- NOVATI Francesco, *Stendhal e l'anima italiana*, Milano, L. F. Cogliati, 1915.
- PREVOST Jean, *La création chez Stendhal : essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*, Paris, Mercure de France, 1951.
- RICHARD Jean-Pierre, *Stendhal et Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, 1954.
- REY Pierre-Louis, *Stendhal. La Chartreuse de Parme*, Paris, Puf, 1992.
- REBELL Hugues, *Les inspiratrices de Balzac, Stendhal, Mérimée*, Paris, Dujarric et Cie, 1902.
- RUDE Fernand, *Stendhal et la pensée sociale de son temps*. Nouvelle édition augmentée. Saint-Pierre-de-Salerno, G. Monfort, 1983.
- SANGSUE Daniel, dir., *Persuasions d'amour : nouvelles lectures de "De l'amour" de Stendhal*, actes d'un colloque organisé par l'Institut de littérature française de la Sorbonne nouvelle, Paris III et le Centre d'études stendhaliennes et romantiques de l'Université Stendhal, Grenoble III, Genève, Droz, 1999.
- SANGSUE Daniel, *Stendhal et l'empire du récit*, Paris, SEDES, 2002.
- SANGSUE Daniel, dir., *Stendhal hors du roman*, actes du colloque des 26 et 27 mars 1998, Grenoble, Université Stendhal, organisé par le Centre de recherches stendhaliennes et romantiques, Dijon, Centre de recherches Le texte et l'édition, 2001.
- SCOTT Maria C., *Stendhal, la liberté et les héroïnes mal aimées*, Paris, Garnier Classique, coll. "Études romantiques et dix-neuviémistes", 2015.
- STIVALE Charles J., *La Temporalité romanesque chez Stendhal : « L'Echafaudage de la bâtisse »*, Vestavia Hills États-Unis, Summa Publications, 1989.
- WEBER Jean-Paul, *Stendhal. Les structures thématiques de l'œuvre et du destin*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1969.

II.2. Articles critiques sur l'œuvres Stendhal

- ANSEL Yves, « Stendhal et la femme « en deux volumes » », in *L'Année stendhalienne*, Actes du Colloque des 13-14 octobre 2006, Maison Française d'Oxford. Textes réunis et présentés par Lucy Garnier, n° 8, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 139-168.
- ANSEL Yves, « Stendhal : ni Dieu ni maître », in *Romantisme*, 2003, n°122. pp. 33-42.

- BLUEHER Karl Alfred, « L'Amour tragique dans les premières nouvelles de Stendhal », in *Stendhal Club*, Paris, 15 juillet 1982, n°96, pp. 374-387.
- BOURDENET Xavier, « Le brigand héroïque : virilité, loi, pouvoir chez Stendhal », in *Masculinités en révolution de Rousseau à Balzac*, sous la direction de Daniel Maira et Jean-Marie Roulin, Saint-Etienne, PUSE, 2013, p. 311-330.
- BOURDENET Xavier, « Stendhal : la poursuite du bonheur », in *Le Magazine littéraire*, avril 2005, n° 441, p. 65.
- BOURDENET Xavier, « Stendhal essayiste : De l'Amour », in *Romantisme*, 16 mai 2014, vol. 164, n°2, p. 51-62.
- BRYANT David, « Stendhal et la tentation de la "littérature facile" : être lu en 1830 », in *Stendhal Club*, 15 avril 1985, n° 107, pp. 264-275.
- CROUZET Michel, « Stendhal et l'énergie du Moi à la Poétique », in *Romantisme*, 1984, n° 46, pp. 61-78.
- DIDIER Béatrice, « Le statut de la nouvelle chez Stendhal », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1975, n°27, pp. 209-221.
- DIMOPOULOU Barbara, « L'Énergie italienne du criminel plébéien selon Stendhal » in *HB revue internationale d'études stendhaliennes*, 2014, n° 18, pp. 213-236.
- GOLDSCHLAGER Alain, « L'image sadienne dans l'œuvre de Stendhal », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1979, vol. 57, n°3, p. 612-627.
- GOMANE Jean-Pierre, « L'Italianisme de Stendhal », in *Études*, avril 1962, n°3, pp. 37-52.
- HOUSSAIS Yvon, « Les Chroniques italiennes : Stendhal à la recherche d'une forme », in *Anales de filología francesa*, 2006, vol. 14, p. 133-144.
- KAJINO Kichiro, « San Francesco a Ripa : Stendhal et Mérimée », in *Stendhal Club*, 15 juillet 1995, n°48, pp. 281-288.
- LOMBARDO Patrizia, « Tendresse et pudeur chez Stendhal », in *Philosophiques*, 2008, vol. 35, n°1, p. 57-70.
- LOMBARDO Patrizia, « Stendhal : « La vérité, l'âpre vérité » », in *Philosophiques*, 2013, vol. 40, n°1, p. 87-105.
- MORCIANO Maria Milva, « Giudizio o pregiudizio. Luogo comune o verità: gli italiani attraverso lo sguardo di Stendhal », in *Letteratura e sentimento nazionale nel nome di*

Francesco De Sanctis, Atti del Convegno AICL, Morra de Sanctis 14-15 ottobre 2011, Nemapress, Roma 2012, pp. 251-260.

PARMENTIER Marie, « Galeries de portraits. Stendhal et le portrait parlé », in *Poétique*, 1 novembre 2003, vol. 136, n°4, p. 433-453.

PEYTARD Jean, « Réécriture, et personnage du traducteur dans les chroniques italiennes », in *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, en ligne, 1 février 1987, n°3, URL : <https://journals.openedition.org/semen/5423>.

RANNAUD Gérald, « De l'anecdote à la chronique », in *Romantisme*, 2001, n°111. pp. 39-56.

RANNAUD Gérald, « Stendhal : La chasse du bonheur », in *Magazine littéraire*, n° 389, Juillet-Août 2000, pp. 49-52.

RANNAUD Gérald, « Stendhal et la tentation de l'histoire », in *Romantisme*, 2000, n°107. pp. 5-22.

RIBEIRO RENATO Janine, « Imagination et mémoire chez Stendhal », in *Diogène*, 1 mars 2003, vol. 201, n°1, p. 59-68.

SHIELDS James G., « Stendhal et Cabanis : le mythe italien à travers le prisme de la physiologie », in *Stendhal, Paris et le mirage italien*, Actes du colloque, 21-22 mars 1992, organisé pour le 150^e anniversaire de la mort de Stendhal par la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, l'Association des Amis de Stendhal, Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1992, pp. 123-140.

II.3. Ouvrages critiques sur l'œuvre de Prosper Mérimée

ARROUS Michel, dir., *Stendhal, Mérimée et les écrivains romantiques : le sang, la violence et la mort*, colloque INHA-Sorbonne Paris, 5 et 6 octobre 2007, *HB revue internationale d'études stendhaliennes*, n°11-12, 2007-2008.

AUGRY-MERLINO Muriel, *Le cosmopolitisme dans les textes courts de Stendhal et Mérimée*, Genève-Paris, Éditions Slatkine, 1990.

AUTIN Jean, *Prosper Mérimée, écrivain, archéologue, homme politique*, Paris, Perrin, 1983.

BAC Ferdinand, *Mérimée inconnu*, Compiègne (Paris), Impr. de Compiègne Hachette, 1931.

BASCHET Robert, *Mérimée (1803-1870). Du Romantisme au Seconde Empire*, Paris, N.E.L., 1958.

- BEAUCHEMIN Guy, *L'Art de la Nouvelle chez Prosper Mérimée*, thèse, 1954.
- BILLY André, *Mérimée*, Paris, Flammarion, 1959.
- BOWMAN Frank Paul, *Prosper Mérimée RODRIGUEZ: Heroism, Pessimism and Irony*, Berkley, University of California Press, 1962.
- BRADI Michel Lorenzi de, *La vraie Colomba*, Pruniers-en-Sologne, Éditions Marivole, 2016.
- CHELEBOURG Christian, *Prosper Mérimée le sang et la chair : une poétique du sujet*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2003.
- CHABOT Jacques, *L'autre moi. Fantasma et fantastique dans les nouvelles de Mérimée*, Aix-en-Provence, Édisud, 1983.
- CROUZET Michel, *Mérimée - Stendhal. Roman. Nouvelle*, Paris, Eurédit, 2008.
- DALE Robert Charles, *The poetics of Prosper Mérimée*, The Hague-Paris, Mouton, 1966.
- DARCOS Xavier, *Mérimée*, Paris, GF Flammarion, 1998.
- DUBE Pierre H., *Bibliographie de la critique sur Prosper Mérimée*, Genève, Droz, 1997.
- DU BOS Charles, *Notes sur Mérimée*, Paris, Société des trente, Albert Messein Éditeur, 1920.
- FAGUET Émile, « Prosper Mérimée », in *Dix-neuvième siècle : études littéraires*, Paris, Société Françaises d'imprimerie et librairie, 1887, pp. 327-346.
- FILON Augustin, *Mérimée et ses amis : avec une bibliographie des œuvres complètes*, Paris, Hachette, 1909.
- FIorentino Francesco, *I gendarmi e la macchia. L'esotismo nella narrativa di Mérimée*, Padova, Liviana, 1978.
- Fontimpe Paul, *Prosper Mérimée (1803-1870). Écrivain, homme politique, archéologue, la vie incroyable d'un grand serviteur de la France*, Paris, Collection Semios, 2003.
- FONYI Antonia, dir., *Prosper Mérimée. Écrivain, archéologue, historien*, Genève, Librairie Droz, 1999.
- FONYI Antonia, dir., *Littératures. Mérimée*, sous la direction de Antonia Fonyi et Yves Reboul, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 51/ 2004.
- FONYI Antonia, dir., *Prosper Mérimée*, coll. "Revue des lettres modernes. Écritures XIX", t. VI, Caen, Minard, 2011.

- FREUSTIE Jean, *Prosper Mérimée 1803-1870. Le nerveux hautain*, Paris, Hachette, 1982.
- GLAUDES Pierre, *Mérimée et le bon usage du savoir. La création à l'épreuve de la connaissance*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008.
- HOVENKAMP Jan Willem, *Mérimée et la couleur locale. Contribution à l'étude de la couleur locale*, Paris, Les belles Lettres, 1928.
- LEON Paul, *Mérimée et son temps*, Paris, Puf, 1962.
- LUPPE Marquis de, *Mérimée*, Paris, Albin Michel, 1945.
- MOREL Elodie, *Prosper Mérimée*, Paris, Hachette, 1988.
- PELLISSIER Pierre, *Prosper Mérimée*, Paris, Tallandier, 2009.
- RAVOUX RALLO Elisabeth, BOBBE Sophie, dir., *Carmen*, Paris, Autrement, 1997.
- REBELL Hugues, *Les inspiratrices de Balzac, Stendhal, Mérimée*, Paris, Dujarric et Cie, 1902.
- REQUENA Clarisse, *Unité et dualité dans l'œuvre de Prosper Mérimée. Mythe et récit*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000.
- TOLO Khama Bassili, *L'Intertextualité chez Mérimée. L'Étude des Sauvages*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 1998.
- TRAHARD Pierre, *La Jeunesse de Prosper Mérimée*, Paris, Champion, 1925.
- TRAHARD Pierre, *Prosper Mérimée*, Paris, Librairie Ancienne Edouard Champion, 1928.
- TRAHARD Pierre, *Prosper Mérimée et l'Art de la nouvelle*, Paris, Librairie Nizet, 1952.
- VASSILEV Kris, *Le récit de vengeance au XIX^e siècle. Mérimée, Dumas, Balzac, Barbey d'Aurevilly*, Toulouse, Presses universitaire du Mirail, 2008.

II.4. Articles critiques sur l'œuvre de Mérimée

- AVNI Ora, « Mystification de la lecture chez Mérimée : lira bien qui rira le dernier », in *Littérature*, n°58, 1985, Le savoir de l'écrit, pp. 29-41.
- BAUER Frank, « La Colomba de Mérimée ou la Mérimée de Colomba ? Contribution à l'étude de l'énonciation narrative dans le récit réaliste », in *Littérature*, Jeux de rôle, 1987, n°68, pp. 26-63.
- BONFANTINI Mario, « Il Caso Mérimée », in *Ottocento francese*, Giappichelli, Torino, 1966.

BOURDENET Xavier, « Cave amantem : le masculin dans La Vénus d'Ille », in *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2008, n° spécial « L'homme en tous genres. Masculinités, textes et contextes », sous la direction de Gary Ferguson, pp. 135-148.

CARPENTER Scott, « Supercherie et violence : Mérimée ou le texte piégé », in *Romantisme*, 116, 2002, pp. 49-57.

COHEN Francis, « Carmen, la loi de l'amour. L'amour est enfant de Bohême qui n'a jamais, jamais connu de loi », in *ERES Insistance*, 2006/1, n° 2, pp. 103-105.

DARCOS Xavier, « Mérimée et Stendhal », Conférence du 9 octobre 2002, *Association les amis de Stendhal*, URL : https://www.asmp.fr/fiches_academiciens/textacad/darcos/merimee_stendhal.pdf.

DE GOURMONT Remy, « Un célèbre amateur : Prosper Mérimée », In *Promenades littéraires*, Paris, Mercure de France, 1904.

DUTOURD Jean, « Don Prosper le Cruel », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°1, janvier-février, 1971, pp. 1-9.

FONYI Antonia, « *Carmen*. Une histoire épisode de l'histoire. Analyse narratologique & analyse sociocritique de la nouvelle de P. Mérimée », in *Recherches et études comparatistes ibéro-française de la Sorbonne nouvelle [RECIFS]*, n°6, 1984, pp. 39-56.

FORTIN Jutta E., « Intellectualization in Merimée's *La Venus d'Ille* », in *Nineteenth Century French Studies*, vol.33, n°34, spring-summer 2005, pp. 273-286.

GEISLER-SZMULEWICZ Anne, « Violence et ballade populaire (Sur La Guzla de Mérimée) », in *Romantisme*, 1 juin 2008. Vol. 140, n°2, pp. 129-141.

GLAUDES Pierre, « *Cave Amantem*. La Carmen mythique de Prosper Mérimée », in *La Licorne*, Poitiers, Université de Poitiers, n° 18, 1990, pp. 99-121.

GUERRERO Michel, « *La Venus d'Ille* ou le cryptogramme non déchiffré », in *Europe*, n°557, septembre 1957, pp. 77-91.

HEMPEL-LIPSCHUTZ Ilse, « Et in Alhambra ego : François René de Cahteaubriand, Prosper Mérimée, Théophile Gautier et Alexandre Dumas Père », in *Bulletin de la société de Théophile Gautier*, Montpellier, n°12, t. II, 1990, pp. 353-398.

LASCOUX Liliane, « “Les registres de l'excès” dans *Carmen*, de Mérimée à Bizet », in *Stendhal et Mérimée et les écrivains romantiques*, sous la direction de Michel Arrous, colloque INHA-

Sorbonne Paris, 5 et 6 octobre 2007, HB revue internationale d'études stendhaliennes, 2007-2008, n°11-12, pp. 241-250.

LOMBARDO Sergio, « L'amore di Carmen », in *Rivista di Psicologia dell'Arte*, N.S., Roma, 1996, a. XVII, n. 7, pp. 45-52.

MARTENS David, « Sous la robe de Clara Gazul. Comment Prosper Mérimée est entré en littérature », in *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, sous la direction de Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, pp. 157-168.

MENSION-RIGAU ÉRIC, « L'aventure au féminin : le destin de Félicie de Duras, comtesse Auguste de La Rochejaquelein (1798-1883) », in *Histoire, économie et société*, 1999, n°3, vol. 18, pp. 547-567.

OZWALD Thierry, « Le Beyle de Mérimée », in *Stendhal Club*, 15 octobre 1990, n°129, pp. 14-34.

PONTIER Pierre, « Mérimée et l'interprétation du mythe », in *Anabases*, 5, 2007, pp. 59-76.

REIZOV Boris, « La collaboration littéraire de Stendhal et Mérimée : le drame du remords », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. LXIX, novembre-décembre 1969, pp. 965-978.

RODRIGUEZ Christine, « L'émotion de la séduction : de Mérimée à Bizet », in *Cahiers Mérimée*, Paris, Classique Garnier, 2010, n°2, pp. 75-97.

SENTAURENS Jean, « Carmen: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887. Cómo nació "la España de Mérimée" », in *Bulletin Hispanique*, 2002, t. 104, n°2, pp. 851-872.

TABRIZI Akbar Asghari, « Prosper Mérimée et son idéal grec du beau », In *Les Lettres romanes*, Université catholique de Lavain, 1987, t. XLI, n°12, pp. 29-33.

VERONESI Matteo, « Eros e Pathos nei racconti di Mérimée », in *Bibliomanie*, en ligne, gennaio-febbraio 2006, URL : http://www.bibliomanie.it/eros_pathos_racconti_merimee_veronesi.htm.

WILHELM Fabrice, « *La Vénus d'Ille* : une fantaisie de meurtre », in *La vie romantique. Hommage à Loïc Chotard*, dir. André Guyaux, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2003, pp. 539-554.

ZIEGLER Gilette, « Mérimée et les femmes », in *Europe*, n°557, septembre 1975, pp.110-115.

III. Bibliographie sur autres auteurs

III.1. Madame de Staël, Simonde de Sismondi, Bonstetten et Montesquieu.

BONSTETTEN Charles Viktor de, *L'homme du Midi et l'homme du Nord ou L'influence du climat*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1992.

MONTESQUIEU, *Œuvres complètes, préface de George Vedel et présentation et notes de Daniel Oster*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

MONTESQUIEU, *Saggio sulle cause che possono agire sugli spiriti e sui caratteri*, Pisa, Edizioni ETS, 2004.

SISMONDI Simonde de, *De la littérature du Midi de l'Europe*, La Haye, G. Vevloet, t. I-IV, 1837.

SISMONDI Simonde de, *Histoire des républiques italiennes du Moyen âge*, Zurich, H. Gesnner Imprimeur et Libraire, t. I-II, 1807, t. III-IV, 1808, Paris, Treuttel et Würtz Libraires, t.X, 1826.

STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *Corinne ou l'Italie*, Édition de Simone Balayé, Paris, Gallimard, coll. "Folio Classique", 1985.

STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *Correspondance générale, Le Léman et l'Italie, 19 mai 1804 - 9 novembre 1805*, t. V, édité par Béatrice Watson Jasinski, Paris, J.-J. Pauvert, puis Hachette, 1985.

STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *De la littérature*, Édition de Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Paris, GF – Flammarion, 1991.

STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *De l'Allemagne*, Édition de Simone Balayé, Paris, GF – Flammarion, vol.2, 1968.

STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *Delphine*, Édition de Béatrice Didier, Paris, GF – Flammarion, vol.2, 2000.

STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *Madame de Staël et J.-B.-A. Suard : correspondance inédite 1786-1817*, publié par Robert de Luppé, Genève, Droz, 1970.

III.2. Ouvrages critiques et articles sur ces auteurs

AMADO LAUREL Maria Herminia, « Simonde de Sismondi e a sua obra De la littérature du Midi de l'Europe (1813). O espírito de Coppet na formação do ideário histórico-literário de inícios

do século XIX », in *Máthesis*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 2004, n° 13, pp. 277-290.

ARMELLINI Serenella, « Il viaggio in Italia e la teoria dei climi », in *L'Europe de Montesquieu*, Actes du Colloque de Gênes 26-29 mai 1993, sous la direction de Postigliola A. et Bottaro Palumbo M.G Napoli, Liguori Editore, 1995, pp. 217-221.

BALAYE Simone, dir., *L'éclat et le silence "Corinne ou l'Italie" de Madame de Staël*, Études réunies par Simone Balayé, Paris, Honoré Champion, 1999.

BALAYE Simone, *Les carnets de voyage de Madame de Staël. Contribution à la genèse de ses œuvres*, Genève, Librairie Droz, 1971.

BALAYE Simone, *Madame de Staël. Ecrire, lutter, vivre*, Genève, Librairie Droz, 1994.

BALAYE Simone, *Madame de Staël et le gouvernement impérial en 1810 : le dossier de la suppression de "De l'Allemagne"*, Paris, V. Attinger, 1974.

BALAYE Simone, « Madame de Staël et Sismondi ou un dialogue critique », in *Cahiers Staëliens*, n°8, Corcelles, Éditions Victor Attinger, avril 1969.

BALAYE Simone, *Madame de Staël. Lumières et liberté*, Paris, Éditions Klincksiek, 1979.

BALAYE Simone, « Politique et société dans l'œuvre staëlienne : l'exemple de Corinne », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1994, n°46. pp. 53-67.

BENREKASSA Georges, *Montesquieu : la liberté et l'histoire*, Paris, Librairie Générale Française, 1987.

BLENNERHASSETT C.J., *Mme de Staël et son temps (1766- 1817)*, Tome I-II-III, Genève, Slaktine Reprints, 2002.

BOKOBZA KAHAN Michèle, « Étude de la sexualité dans les Pensées de Montesquieu », in *Revue Montesquieu*, Paris, Librairie Droz, 2004, n°7, pp. 85-100.

CASABIANCA Denis de, « Climats », in *Dictionnaire Montesquieu* [en ligne], sous la direction de Catherine Volpilhac-Augier, ENS de Lyon, septembre 2013, URL : <<http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1376426390/fr/>>.

CASABIANCA Denis de, *Montesquieu de l'étude des sciences à l'Esprit des lois*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2008.

CONSTANT Benjamin, « Compte rendu de *Corinne*, de Mme de Staël », in *Œuvres complètes*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, t. III, 2, 1995.

- DEJOB Charles, *Madame de Staël et l'Italie*, Paris, Armand Colin, 1890.
- DELON Michel, MELONIO Françoise, dir., *Madame de Staël*, Actes du colloque de la Sorbonne du 20 novembre 1999, Paris, Presses de l'Université de Paris- Sorbonne, 2000.
- DESTUTT DE TRACY Antoine-Louise-Claude, *Commentaire sur L'Esprit des loi de Montesquieu*, Université de Caen, Centre de philosophie politique et juridique, 1992.
- DIAZ José-Louis, dir., *Madame de Staël, Corinne ou l'Italie « l'âme se mêle à tout »*, Actes du colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1996, textes réunis par José- Luis Diaz, Paris, Sedes, 1999.
- DIDIER Béatrice, « *Corinne ou l'Italie* » de *Madame de Staël*, Paris, Gallimard, 1999.
- DIDIER Béatrice, *Mme de Staël*, Paris, Ellipse, 1999.
- GAUTIER Paul, *Madame de Staël et Napoléon*, Paris, Libraire PLON, 1933.
- GEFFRIAUD Rosso Jeannette, *Montesquieu et la féminité*, Paris, Nizet, 1977.
- GOBETTI Zeno, « Le origini della geopolitica francese nel pensiero di Montesquieu », in *Scienza & Politica*, vol. 20, n°38, 2008, pp. 111-126.
- GOLDZINK Jean, *Montesquieu et les passions*, Paris, Puf, 2001.
- GOYARD-FABRE Simone, *Montesquieu : la Nature, les Lois, la Liberté*, Paris, Puf, 1993.
- GUILLEMIN Henri, *Madame de Staël et Napoléon ou Germaine et le caïd ingrat*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- HENNING Ian Allan, *L'Allemagne de Madame de Staël et la polémique romantique*, Genève, Slatkine Reprints, 1975.
- LOTTERIE Françoise, « L'année 1800. Perfectibilité, progrès et révolution dans *De la littérature* de Mme de Staël », in *Romantisme*, 2000, n°108. pp. 9-22.
- LOTTERIE Françoise, « Madame de Staël. La littérature comme « philosophie sensible », in *Romantisme, Littérature et philosophie mêlées*, 2004, n°124, pp. 19-30.
- LOTTERIE Françoise, « Une revanche de la “femme-auteur” ? Madame de Staël disciple de Rousseau », in *Romantisme*, 2003, n°122. pp. 19-31.
- LARRERE Catherine et VOLPILHAC-AUGER Catherine, dir., *1748 l'année de L'Esprit des lois*, Paris, Honoré Champion, 1999.

LUPPE Robert de, *Les idées littéraires de Madame de Staël et l'héritage des lumières (1795-1800)*, Paris, Vrin, 1969.

MOREAU DE BELLAING Louis, *L'enthousiasme de Mme de Staël*, Paris, L'Harmattan, 2007.

PLANTE Christine, POUZOULET Christine et VAILLANT Alain, dir., « *Une mélodie intellectuelle* » *Corinne ou l'Italie de Germaine de Staël*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2000.

POSTIGLIOLA Alberto, BOTTARO PALUMBO Maria Grazia, dir., *L'Europe de Montesquieu*, Actes du Colloque de Gênes 26-29 mai 1993, Napoli, Liguori Editore, 1995.

RIPERT DE MONCLAR Jean-Pierre-François, *Les commentaires sur l'Esprit des lois de Montesquieu*, Paris, Institut Michel Villey, 2006.

SHACKLETON Robert, *Montesquieu : une biographie critique*, Presses universitaires de Grenoble, 1977.

STAROBINSKI Jean, *Montesquieu*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

STELLING-MICHAUD Sven, dir., *Sismondi Européen*, Actes du Colloque International tenu à Genève les 14 et 15 septembre 1973, Genève, Librairie Slatkine, Paris, Honoré Champion, 1976.

TAILLANDIER Saint-René, éd., *Lettres inédites de J.C.L., de M. de Bonstetten, de Madame de Staël et de Madame Souza à Madame la Comtesse d'Albany*, Paris, Michel Lévy frères Libraires Éditeurs, 1863

TEXTE Joseph, *Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire : étude sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette 1895.

VOLPILHAC-AUGER Catherine, « La dissertation *Sur la différence des génies*. Essai de reconstitution », in *Revue Montesquieu n°4*, Grenoble – Lyon, Société Montesquieu, UMR LIRE, n° 5611, Université Stendhal-Grenoble 3, 2000, pp. 226-237.

WALSER-WILHELM Doris, WALSER-WILHELM Peter, *À la charnière du temps. Charles-Victor de Bonstetten-Mme de Staël, Mme de Staël-Friederich Brun. Deux dialogues épistolaires 1811-1813*, d'après les manuscrits originaux, édité et commenté par Doris et Peter Walser-Wilhelm, Genève, Slatkine Érudition, 2005.

WINOCK Michel, *Madame de Staël*, Paris, Pluriel, 2012.

III.2. Œuvres d'autres auteurs

ALFIERI Vittorio, *Del principe e delle lettere*, Milano, Pietro Agnelli, 1812.

BOCCACCIO Giovanni, *Il Filocolo*, in *Opere*, Bari, Laterza, 1955.

DA VINCI Leonardo, *Trattato della pittura* (1550), a cura di A. Borzelli, Carrabba, Lanciano, 1947.

DUMAS Alexandre, *Les Borgia, La Marquise de Ganges, Les Cenci*, Paris, Librairie théâtrale, 1856.

GAUTIER Théophile, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, E. Fasquelle, 1904.

HUGO Victor, *William Shakespeare*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie éditeurs, 1864.

KANT Emmanuel, *Critique du jugement suivie des Observation sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, Librairie philosophique de Ladrangé, 1846.

KRISTEVA Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Gallimard, 1986.

LA BRUYERE Jean de, *Les Caractères de La Bruyère, Œuvres de La Bruyère*, nouvelle édition, revue sur les plus anciennes impressions et autographes et augmentée de morceaux inédits, de variantes, de notices par M. G. Servois, Paris, L. Hachette, 1865-1882, t. I.

LEOPARDI Giacomo, *Zibaldone di pensieri*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, t. I, 1937.

MONTHERLAND Henri de, *Carnets*, "Carnet XIX, Alger ; 1930-1931, Paris, La Table Ronde, 1995.

PAVESE Cesare, *Littérature et société suivi du mythe*, Paris, Gallimard, 1999.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation*, in *Œuvres complètes*, Édition Gallimard, Paris 1969.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *La nouvelle Héloïse*, Paris, GF Flammarion, 1967.

SAINTE-BEUVE Charles Augustin de, *Causeries du lundi*, Paris, Garniers frères, 1857.

TOCQUEVILLE Alexis de, *De la démocratie en Amérique*, Paris, Pagnerre Éditeur, t. II, 1848.

IV. Théories des humeurs, des tempéraments, des climats et études sur la femme.

IV.1 Œuvres

ARBUTHNOT John, *Essai des effets de l'air sur le corps humain*, traduit de l'anglais par M. Boyer de Pebrandié, Paris, Jacques Barois Fils Libraire, 1742.

ARISTOTE, *De la génération des animaux*, Paris, Hachette, 2 tomes, 1887.

ARISTOTE, *La Morale et la Politique d'Aristote*, traduites du grec par M. Thurot, Paris, Didot, II tomes, 1823.

ARISTOTE, *La Politique*, traduction nouvelle présentée et annotée par Pierre Louis, Paris, Hermann, Livre VII, 1996.

BODIN Jean, *Les six livres de la République*, un abrégé du texte de l'édition de Paris de 1583, édition de Gérard Mairet, Paris, Librairie Générale Française, 1993.

BUFFON Georges Louis Leclerc, *Les Époques de la nature*, Paris, Imprimerie royale, vol. 2, 1780.

BUFFON Georges Louis Leclerc, *Œuvres complètes*, Paris, Furne et Compagnie Libraires et Éditeurs, t. IV, 1837.

CABANIS Pierre Jean-Georges, *Rapports du physique et du morale de l'homme et lettres sur les causes premières*, in *Œuvres Complètes de Cabanis Pierre Jean-Georges*, Paris, Bossange Frères, t. III, 1823-1825, Dorlin E.,

CABANIS Pierre Jean-Georges, *La matrice de la race*, Paris, La découverte, 2009.

DESTUTT DE TRACY Antoine-Louis.-Claude, « De l'amour », in *Éléments d'Idéologie*, Paris, P. Didot l'ainé, Courcier, partie 4-5, 1800-1815.

DESTUTT DE TRACY Antoine-Louise-Claude, *Mémoire sur la faculté de penser, De la métaphysique de Kant et d'autres textes*, Paris, Fayard, 1992.

DIDEROT Denis, « Rêve de d'Alembert » et « Sur les femmes », in *Œuvres complètes de Diderot*, Liechtenstein, Kraus reprint, t. 2, 1875-1877.

DUBOS Jean-Baptiste Abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Chez Pierre-Jean Mariette, vol. II, 1746.

ESPIARD DE LA BORDE François-Ignace Abbé, *Essais sur les Nations*, La Haye, I. Beauregard, P. Gosse, N. Van Daalen, t. I, 1753.

FENELON François, *Lettre à l'Académie Française sur la grammaire, la rhétorique, la poétique et l'histoire*, Paris, Librairie classique d'Eugène Belin, 1879.

FONTANELLE Bernard LE BOVIER DE, « Digression sur les anciens et les modernes », in *Œuvre de Monsieur Fontanelle*, Paris, B. Brunet Imprimeur Libraire de l'Académie française, t. IV, 1758.

GALENO Claudio, *Opere scelte di Galeno*, a cura di Ivan Garofalo e Mario Vegetti, Torino, Unione tipografico- editrice torinese, 1978.

GALIEN Claude, *Œuvres anatomiques, physiologiques et médicales de Galien*, traduites sur les textes imprimés et manuscrits, accompagnés de sommaires, de notes de planches et d'une table des matières, précédées d'une introduction ou étude biographique, littéraire et scientifique sur Galien, par le Dr Ch. Daremberg, Paris, J.-B : Baillière, t. I-II, 1854-1856.

HELVETIUS Claude- Adrien, *De l'Esprit*, Paris, Fayard, 1988.

HELVETIUS Claude- Adrien, *De l'Homme*, Paris, Fayard, 2 tomes, 1989.

HIPPOCRATE, *La consultation*, édition établie par Jacques Jouanna, Paris, Hermann, 1986.

HIPPOCRATE, *Tableau de la médecine hippocratique*, édité par Jean-Marie Caillau, Bordeaux, Chez Lawalle Jeune Imprimeur-libraire, 1811.

HIPPOCRATE, *Traité des airs, des eaux, des lieux*, t. II, *De la nature de l'homme*, t. VI, *Œuvres complètes traduction nouvelle avec le texte grec en regard, collationné sur les manuscrits et toutes les éditions, accompagnée d'une introduction de commentaires médicaux, de variantes et de notes philologiques, suivie d'une table générale des matières* par Émile Littré, Paris, J.-B. Baillière, X tomes , 1839-1861.

HUARTE Juan, *Examen des esprits pour les sciences. Où se monstrent les différences d'esprits*, Paris, J. Guinard le père et J. Guinard le fils, 1655.

LAVATER Johann Caspar, *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer*, La Haye, t. III, 1781-1803.

MARCONVILLE Jean de, *De la bonté et mauvaiseté des femmes*, 1564, Paris, Côté-femme éditions, 1991.

PLATON, *Timée*, in *Œuvres de Platon*, Paris, Rey et Gravier, t. XI, 1846.

POULAIN de La Barre François, *De l'égalité des deux sexes, discours physique et moral où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés*, Paris, J. Du Puis, 1676.

VIREY Julien-Joseph, art. « Femme », in *Dictionnaire des sciences médicales*, Paris, Panckouke, v. 14, 1812.

VOLTAIRE, *Femmes soyez soumises à vos maris*, in *Œuvres Complètes de Voltaire*, Paris, Garnier, t. 26, 1879.

IV.2 Ouvrages et articles critiques

BERRIOT-SALVADORE Évelyne, « Les médecins analystes de la passion érotique à la fin de la Renaissance », in *La Peinture des passions*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1995, pp. 257-269.

DIDEROT Denis, *Réfutation de l'ouvrage d'Helvétius intitulé L'homme*, in *Œuvres complètes de Diderot*, Liechtenstein, Kraus reprint, t. 2, 1875-1877.

DUBY Georges, PERROT Michelle, *Histoire des femmes en occident, III. XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Perrin, 2002.

ERHARD Jean, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Chambéry, Imprimeries réunies, 2 vol., 1963.

FINK Gonthier-Louis, « La teoria dei climi nel secolo dei Lumi », in *Atti Accademia Roverentana degli Agiati*, Rovereto, Edizioni Osiride, 1998, a.248, serie VII, vol. VIII, A, fasc. I, pp. 127-150.

HAFID-MARTIN Nicole, « Évolution et critique de la théorie des climats à travers le XVIII^e siècle en France. Du déterminisme géographique à la liberté politique », in *Swiff*, Sito web Italiano per la filosofia, 1999, URL : [http://www.swif.uniba.it/ lei/filmod/testi/climat.htm](http://www.swif.uniba.it/lei/filmod/testi/climat.htm).

KENNY Anthony, *An Illustrated Brief History of Western Philosophy*, Hoboken NJ, John Wiley & Sons, 2009.

KLIBANSKY Raymond, PANOFSKY Erwin, SAXL Fritz, *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, 1989.

KNIBIEHLER Yvonne, « Les médecins et la "nature féminine" au temps du Code civil », in *Annales. Économie, Sociétés, Civilisations*, 1976, vol. 31, n°4, pp. 824-845.

JATON Anne-Marie, « Energétique et féminité (1720-1820) », in *Romantisme*, 1984, n°46. pp. 15-25.

JOUANNA Jacques, « Aux racines de la nature de l'homme », in *Institut de France, Séance solennelle de rentrée des cinq Académies*, mardi 24 octobre 2006, Paris, 2006, n°9, pp. 17-24.

JOUANNA Jacques, « La théorie des quatre humeurs et des quatre tempéraments dans la tradition latine (Vindicien, Pseudo-Soranos) et une source grecque retrouvée », in *Revue des Études Grecques*, 2005, vol. 118, n°1, pp. 198-167.

JOUANNA Jacques, « Un traité inédit attribué à Hippocrate, *Sur la formation de l'homme : editio princeps* », in *Ecdotica e ricezione dei testi medici greci*, atti del V convegno internazionale, Napoli, 1-2 ottobre 2004, a cura di Véronique Boudon-Millot, Antonio Garzya, Jacques Jouanna [et al.], organisé par l'Université Paris IV-Sorbonne, l'UMR 8062 "Médecine grecque" du CNRS et l'Università degli Studi di Napoli "l'Orientale", pp. 273-319.

JOUANNA Jacques, « Un pseudo-Galien inédit : Le Pronostic sur l'homme. Contribution à l'histoire de la théorie quaternaire dans la médecine grecque tardive : l'insertion des quatre vents », in *Troïka. Parcours antiques. Mélanges offerts à Michel Woronoff*, Besançon, Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, Collection « ISTA », 2007, vol. 1, 1079, pp. 303-322.

JOUANNA Jacques, « Un traité pseudo-hippocratique inédit sur les quatre humeurs (*Sur les pouls et sur le tempérament humain*) », In *Koryphaioi andri. Pour un homme des cimes : mélanges offerts à André Hurst*, édités par Antje Kolde, Alessandra Lukinovich, Andre-Louis Rey, Geneve, Droz, 2005, pp. 449-461.

MANGANI Giorgio, « "La macchina dei climi" : enciclopedismo, geografia, economia scritturale », in *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, New Series, vol.14, n°2, 1983, pp.131-152.

MAZZINI Innocenzo, *La medicina dei Greci e dei Romani*, Roma, Jouvence, 1997, vol. II.

MORAUX Paul, *Galien de Pergame. Souvenirs d'un médecin*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

NOËL Léon, « Le principe du déterminisme », in *Revue néo-scholastique*, 1905, 12° année, n°45, pp. 5-26.

PINNA Mario, *La teoria dei climi: Una falsa dottrina che non muta da Ippocrate a Hegel*, Roma, Società geografica italiana, 1988.

PINNA Mario, « Un aperçu historique de “la théorie des climats” », in *Annales de Géographie*, 1989, t. 98, n°547, pp. 322-325.

QUEFFELEC Lise, « Inscription romanesque de la femme au XIX^e siècle : le cas du roman-feuilleton sous la monarchie de Juillet », in *RHLF*, Paris, Puf, 1986, n°2, pp. 189-206.

RICHERAND Balthassar Anthelme, *Nouveaux éléments de physiologie*, Bruxelles, H. Dumont Libraire-Éditeur, 1836.

ROUSSEAU Jean-Jacques, « Du contrat social », in *Œuvres complètes de J. J. Rousseau*, Paris, chez Furne Libraire - Éditeur, 1835, t. I.

ROUSSEL Pierre, *Système physique et moral de la femme ou Tableau philosophique de la constitution, de l'état organique, du tempérament, des mœurs, & des fonctions propres au sexe*, Paris, Chez Vincent, 1795.

SCHOPENHAUER Arthur, *Essais sur les femmes*, in *Pensées & Fragments*, Paris, Félix Alcan, 1990, pp. 129-145.

SIMON Renée, *Un révolté du Grand siècle. Henri de Boulainviller*, Garches, éditions du Nouvel humanisme, 1949.

STAHL Georges Ernest, *Vraie théorie médicale*, in *Œuvres médico-philosophiques et pratiques de G.E. Stahl*, Paris, J.-B. Baillièere et fils, t. III, 1860.

THOLOZAN Olivier, « La place du déterminisme et la liberté dans l'histoire », in *Henri de Boulainvillers. L'anti-absolutisme aristocratique légitimé par l'histoire*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires d'Aix-en-Provence, 1999, version en ligne, URL : <http://books.openedition.org/puam/310>.

VITRUVÉ, *L'architecture de Vitruve*, traduite en français avec des remarques par De Bioul, Bruxelles, Adolphe Stapleaux Libraire, Livre VI, 1816.

VOLNEY Constantin-François Comte de, « Voyage en Égypte et en Syrie pendant les années 1789, 1784 et 1785 », in *Œuvres de C.F. Volney*, Paris, Parmentier et Froment, t. II, 1825.

V. Critique générale

V.1 Ouvrages

AA. VV., *Napoléon, Stendhal et les romantiques L'armée, la guerre, la gloire*, Actes du colloque organisé par le Musée de l'Armée, Stendhal aujourd'hui (Société internationale d'études stendhaliennes) et *HB* (Revue internationale d'études stendhaliennes), Paris, Musée de l'Armée, 16-17 Novembre 2001, Paris, Eurédit, 2002.

AA. VV., *Tableau de la littérature française 3. De Madame de Staël à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1974.

ARON Raymond, *Les étapes de la pensée sociologique*, Paris, Gallimard, 1967.

AURAX-JONCHIERE Pascal, LOUBINOUX Gérard, dir., *La bohémienne : figure poétique de l'errance aux XVIIIe et XIXe siècles*, actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 12,13,14 mars 2003, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

BISI Alceste, *L'Italie et le romantisme français*, Genève-Paris, Skaktine, 1982.

BOURGET Paul, *Essais de psychologie contemporaine : études littéraires*, édition établie par André Guyaux, Paris, Gallimard, 1993.

BOURGET Paul, *Nouvelles pages de critiques et de doctrine*, Paris, Plon-Nourrit, t. I, 1922.

BRIX Michel, *Le romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain-Namur, Éditions Peeters, 1999.

BROMBERT Victor, *La prison romantique*, Paris, Librairie José Corti, 1975.

BRUNEL Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Puf, 1992.

COLONNA DE CESARI ROCCA Pierre-Paul, *La Vendetta dans l'histoire*, Paris, Société Générale d'Éditions, 1908.

DELON Michel, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Puf, 1988.

DESCOTES Maurice, *La légende de Napoléon et les écrivains du XIXe siècle*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1967.

DIDIER Béatrice, *La littérature française sous le Consulat et l'Empire*, Paris. Puf, 1992.

DURAND Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod 1992.

- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, "Idées", 1963.
- ESPAGNE Geneviève, dir., *Histoire de littératures en France et en Allemagne autour du 1800*, Paris, Éditions Kimé, 2009.
- FRANCE Anatole, *La vie littéraire*, Paris, Clamann-Lévy Éditeurs, 2ème série, 1921.
- GARGANO Monica, *Il gioco e il tragico*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991.
- GERBOD Paul, *La vie littéraire en Europe aux XIX^{ème} siècle*, Paris, Éditions Champion, 2003.
- GHERARDI Eugène F.-X., *Esprit corse et romantisme : notes et jalons pour une histoire culturelle*, Aiacciu, Albiana, 2004.
- GRIMAL Paul, *Mythologie de la Méditerranée au Gange*, Paris, Larousse, 1963.
- HERMAN Jan, HALLYN Fernand, dir., *Le topos du manuscrit trouvé*, avec la collaboration de Kris Peeters, Louvain-Paris, Éditions Peeters, 1999.
- HOBBSAWN Eric John, RANGER Terence Osborn, *L'invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
- JENSEN Christian Andrew Edward, *L'évolution du Romantisme. L'année 1826*, Genève, Slatkine Reprints, 1986.
- JEOFFROY-FAGGIANELLI Pierette, *L'image de la Corse dans la littérature romantique française : le mythe de la Corse*, Paris, Puf, 1978.
- LOTTERIE Françoise, *Progrès et perfectibilité : un dilemme des Lumières françaises (1755-1814)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006.
- MARCHAL-NINOSQUE France, dir., *Ruptures et continuités. Des Lumières au Symbolisme*, Actes du colloque international de Besançon des 18-20 septembre 2002, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2004.
- MARILLAUD Pierre, GAUTHIER Robert, dir., *La vengeance et ses discours*, 26^e Colloque d'Albi Langages et signification, Toulouse, CALS-CPST, 2006.
- MARTINENCHE Ernest, *Histoire de l'influence espagnole sur la littérature française : l'Espagne et le Romantisme*, Paris, Librairie Hachette, 1922.
- MATTUCCI Mario, dir., *Il Gruppo di Coppet e l'Italia*, Atti del Colloquio Internazionale Il Gruppo di Coppet, Pescia, 24-27 settembre 1986, Pisa, Pacini, 1988.
- MATVEJEVIC Predrag, *Breviario mediterraneo*, Milano, Garzanti, 1994.

- MONTHEROT Monsieur de, *Promenades en Corse ; anecdotes, rencontres, conversations*, Paris, Maison successeur d'Audin, Lyon, Giberton et Brun, 1840.
- MOUSSA Sarga, dir., *Le mythe des bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- NIETZSCHE Frederich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977.
- NOVI CHAVARRIA Elisa, *Monache e gentildonne: un labile confine : poteri politici e identità religiose nei monasteri napoletani : secoli XVI-XVII*, Milano, Franco Angeli, 2001.
- PARSIS-BARUBE Odile, *La province antiquaire : l'invention de l'histoire locale en France, 1800-1870*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2011.
- PARIZET Sylvie, dir., *Mythe et littérature*, Paris, SFLGC, 2008.
- PELTA Corinne, *Le Romantisme Libéral en France 1815-1830*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- POLI Annarosa et KANCEFF Emanuele, dir., *L'Italie dans l'Europe romantique. Confronti letterari e musicali*, Primo Congresso internazionale di Centro di ricerche sull'Italia nell'Europa romantica, Verona, Centro interuniversitario di ricerche sul Viaggio in Italia, 1996.
- PRAZ Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle*, Paris, Gallimard 1998.
- RENAN Ernest, *Essai de morale et de critique*, Paris, Michel-Lévy frères, 1859.
- ROSSARD Janine, *Une clef du romantisme : la pudeur*, Paris, A.G. Nizet, 1974.
- ROSSET François, *Écrire à Coppet : nous, moi et le monde* Genève, Éditions Slatkine, 2002.
- SAINT-GERMAIN Léonard de, *Itinéraire descriptif et historique de la Corse*, Paris, Hachette, 1869.
- SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1985.
- SILVANI Paul, *Bandits corses de légende. Bellacoscia, Zampaglinu*, Ajaccio, Albiana, 1999.
- LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, PLON, 1974
- TADIE Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle*, Paris, Dunod, 1996.
- TATIN-GOURIER Jean-Jacques, *Lire les lumières*, Paris, Dunod, 1996.
- THIBAUDET Albert, *Histoire de la littérature française. De 1789 à nos jours*, Paris, Librairie Stock, 1969.

VALERY Antoine-Claude, *Voyages en Corse, à l'Île d'Elbe, et en Sardaigne*, Paris, Bourgeois-Maze, vol. 1, 1837.

VIARD Bruno, *Les 100 mots du Romantisme*, Paris, Puf, coll. "Que sais-je ?", 2010.

VIARD Bruno, *Lire les romantiques français*, Paris, Puf, 2009.

V. 2 Articles

ANGELETTI Gioia, « Esotismo/Orientalismo. Editoriale », in *La Questione Romantica. Rivista interdisciplinare di studi romantici*, Napoli, Liguori Editore, primavera/autunno 2002, n° 12/13, pp. 9-13.

ASSEO Henriette, « Figures bohémiennes et fiction, l'âge des possibles 1770-1920 », in *Le Temps des médias*, 28 mai 2010. Vol. 14, n°1, p. 12-27.

BOUCHERON Patrick, « De la cruauté comme principe de gouvernement. Les Princes "scélérats" de la Renaissance italienne au miroir du romantisme français », in *Médiévales*, n°27, 1994. pp. 95-105.

CARPENTER Scott, « Mystification et esthétique moderne », in *Romantisme*, 1 juin 2012, vol. 156, n°2, p. 13-24.

COTESTA Vittorio, « Les élites européennes entre cosmopolitisme et nationalisme », in *Le Télémaque*, n° 39, 2011/1, pp. 97-108.

CROCE Benedetto, « Appunti di letteratura secentesca inedita o rara. XII. "Le couvent de Baiano" e un romanzo di Girolamo Brusoni », in *La Critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia diretta da B. Croce*, 16 mai 2008, vol. 28, n°0, pp. 220-228.

FABIANI Jean-Louis, « La Corse ou les servitudes de l'authenticité », *Études*, 1 juillet 2001, vol. 395, n°7, p. 27-40.

FLORACK Ruth, « Ethnic stereotypes as elements of character formation », in *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, dir. Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider, Berlin, Walter de Gruyter, 2011, pp. 478-505.

IMBERT Christophe, « Les Français à Rome : approche d'une tradition de discours », in *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, 1 mars 2007, n°5, pp. 105-123.

LE SCANFF Yvon, « L'origine littéraire d'un concept géographique : l'image de la France duelle. », in *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 2/2001, n° 5, pp. 61-93.

LOVERINI Marie-José, « Corse, l'île des deuils impossibles », in *Études sur la mort*, 1 janvier 2013, vol. 142, n°2, pp. 145-156.

MENSION-RIGAU Éric, « L'aventure au féminin : le destin de Félicie de Duras, comtesse Auguste de La Rochejaquelein (1798-1883) », in *Histoire, économie et société*, 1999 n°3, vol. 18, pp. 547-567.

PEZARD Émilie, « La vogue romantique de l'horreur : roman noir et genre frénétique », in *Romantisme*, 1 juin 2013, vol. 160, n°2, pp. 41-51.

SOREIL Arsène, « La littérature expression de la Société », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1931, t.10, fasc. 1-2, pp.162-168.

TATASCIORE Giulio, « Il banditismo d'onore in Corsica nell'immaginario di viaggio francese (1815-1915) », in *Diacronie*, 2013, n°15, 3, en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/diacronie/442>.

THERENTY Marie-Ève, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIXe siècle », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/3, vol. 103, pp. 625-635.

VI. Ouvrages historiques

AA. VV., *Le XIX^e siècle et la Révolution française*, Paris, éditions Chréphis, 1992.

AA. VV., *Nationalisme et littérature en Espagne et en Amérique latine au XIX^e siècle*, Colloque international, Centre d'études ibériques et ibéro-américaines du XIX^e siècle Université de Lille III février 1980, Lille, Diffusion PUL, 1982.

AUGIAS Corrado, *Les secrets de Rome : histoires, lieux et personnages d'une capitale*, Monaco [Paris], Éditions du Rocher, 2007.

BOUDON Jacques-Olivier, *L'époque de Bonaparte*, Paris, Puf, 2009.

CAGIANO Giovanni Antonio, *Vita di Paolo Burali d'Arezzo, cardinale del titolo di S. Pudentiana*, Roma, V. Mascardi, 1649.

CARACCIOLO Eugenio, *Napoli sacra, Ove oltre le vere origini, e fundationi di tutte le chiese, monasterii si tratta di tutti li corpi, e reliquie di santi, con dui trattati brevi, con piu indici*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1623.

CANAL Jordi, dir., *Histoire de l'Espagne contemporaine de 1808 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2009.

CASANOVA Antoine, *Napoléon et la pensée de son temps. Une histoire intellectuelle singulière* Paris, La Boutique de l'Histoire, 2000.

CASANOVA Antoine, *Peuple corse, révolutions et nation française*, Paris, Éditions sociales, 1979.

CHUQUET Arthur, *La jeunesse de Napoléon*, Clermont-Ferrand, Les Éditions Maison, 2009 (1898).

DE FELICE Renzo, *Italia giacobina*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1965.

DE FRANCESCO Antonino, *L'Italia di Bonaparte. Politica, stabilità e nazione nella penisola tra due rivoluzioni, 1796-1821*, Torino, Utet, 2011.

DELLA PERUTA Franco, *Esercito e società nell'Italia napoleonica*, Milano, Franco Angeli, 1988.

DELLA PERUTA Franco, *Società e classi popolari nell'Italia dell'800*, Milano, Franco Angeli, 2005.

DESCHAMPS Jules, *Sur la légende de Napoléon*, Paris, Honoré Champion, 1931.

DUFOUR Gérard, LARRIBA Elisabel, *L'Espagne en 1808 : régénération où révolution ?*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2009.

GATTO TROCCHI Cecilia, *Leggende e racconti popolari di Roma*, Roma, Newton Compton, 1991.

GODECHOT Jacques, *Histoire de l'Italie Moderne (1770-1870). Le Risorgimento* Paris, Hachette, 1971.

GREGORI Jacques, *Nouvelle histoire de la Corse*, Paris, Jérôme Martineau éditeur, 1967.

KRAJEWSKA Barbara, « Bonaparte, la Corse et les Corses », in *Revue du Souvenir Napoléonien*, n°457, février-mars 2005, pp. 12-23.

JOUANNA Arlette, *Histoire et dictionnaire des guerres de religions*, Paris, Robert, Laffont, 1998.

JOURDAN Annie, *Napoléon héros, imperator, mécène*, Paris, Aubier, 1998.

JOURDAN Annie, *L'empire de Napoléon*, Paris, Flammarion, 2000.

- LAS CASES Emmanuel Comte de, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, Genève, Édition Famot, 2 tomes, 1978.
- LEFEVRE Georges, *Napoléon*, Paris, Puf, 1969.
- LENTZ Thierry, *Nouvelle histoire du Premier Empire : Napoléon et la conquête de l'Europe (1803-1810)*, Paris, Fayard, t I, 2002.
- MADÉLIN Louis, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2003.
- MARCAGGI Jean-Baptiste, *La Genèse de Napoléon, sa formation intellectuelle et morale jusqu'au siège de Toulon*, Paris, Perrin, 1902.
- MARTIN Andy, *Napoléon écrivain : histoire d'une vocation manquée*, Toulouse, Privat, 2003.
- MASCILLI MIGLIORINI Luigi, *Napoléon*, Paris, Perrin, 2004.
- MASSON Frédéric, *Napoléon dans sa jeunesse : 1769-1793*, Paris, Albin Michel, 1922.
- MONTANELLI Indro, *L'Italia giacobina e carbonara (1789-1831)*, Milano, Rizzoli, 1971.
- NAPIER William Francis Patrick Général, *Histoire de la Guerre de la Péninsule 1807-1814*, Paris, Éditions Champ Libre, 1983.
- PAOLI François, *La jeunesse de Napoléon*, Paris, Tallandier, 2005.
- PETITEAU Natalie, *Napoléon de la mythologie à l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- RENUCCI Francesco Ottaviano, *Osservazioni critiche sopra la storia di Corsica colla descrizione storico-geografica della medesima*, Milano, Stampatore Luigi Veladini, 1796.
- REYNAUD Jean-Louis, *Contre-Guerilla en Espagne (1808-1814)*, Paris, Economica, 1992.
- ROURA I AULINAS Lluís, « Napoléon héritier des rapports entre l'Espagne et la France révolutionnaire (1795-1804) », in *Annales historiques de la Révolution française*, 336, avril-juin 2004, p. 7-18.
- SALVATORELLI Luigi, *Leggenda e realtà di Napoleone*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1960.
- SCIROCCO Alfonso, *L'Italia del Risorgimento (1800-1860)*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- SEDILLOT René, *La grande aventure des corses*, Fayard, 1969.
- TODOROV Tzvetan, *Les Morales de l'histoire*, Paris, Hachette littératures, 1997.
- VILLAT Louis, *La Révolution et l'Empire*, t. I (« Les Assemblées révolutionnaires (1789-1799) »), t. II (« Napoléon (1799-1815) »), Paris, Puf, 1947.

VILLEFOSSE Louis de, BOUISSOUNOUSE Janine, *L'opposition à Napoléon*, Paris, Flammarion, 1969.

VERSINI Xavier, *La vie quotidienne en Corse au temps de Mérimée*, Paris, Hachette, 1979.

WARESQUIEL Emmanuel de, YVERT Benoît, *Histoire de la Restauration 1814-1830*, Paris, Perrin, 2002.

VII. La nouvelle, le récit bref et les histoires tragiques

VII.1. Œuvres

BANDELLO Matteo, *Le novelle*, Alessandria, Ed. dell'Orso, vol.1 1992, vol.2, 1993, vol.3 1995, vol.4 1996.

BANDELLO Matteo, *Novelle*, edizione *Tutte le opere di Matteo Bandello*, Milano, A. Mondadori editore, 1943.

BANDELLO Matteo, *Nouvelles*, édition de Adelin Charles Fiorato, Marie-José Leroy et Corinne Paul, Paris, L'Imprimerie Nationale, 2002.

BOAISTUAU Pierre, *L'histoire des amans fortunez*, Paris, chez Gilles Gilles, 1558.

BOCCACCIO Giovanni, *Il Decamerone*, in *Opere*, Bari, Laterza, 1955

BRUSONI Girolamo, *Degli amori tragici. Istoria esemplare*, a cura di Emanuela Bufacchi, Roma, Salerno Editrice, coll. "Faville", 2009.

CAMUS Jean-Pierre, *L'amphithéâtre sanglant*, Paris, Honoré Champion, 2001.

CAMUS Jean-Pierre, *L'amphithéâtre sanglant où sont représentées plusieurs actions tragiques de nostre temps*, Paris, chez Joseph Cottureau, 1630.

CAMUS Jean-Pierre, *Les rencontres funestes ou les fortunes infortunées de nostre temps*, Paris, Gervais Alliot, 1644.

HABANC Vérité, *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques*, Genève, Droz, 1989.

ROSSET François de, *Histoires tragiques*, Paris, Librairie Générale Française, 1997.

ROSSET François de, *Histoires Tragiques de nostre temps*, Lyon, B. Vigneu, 1701.

ROSSET François de, *Les Histoires tragiques de nostre temps* (1619 ; sixième et dernière réédition), édition établie par Anne de Vaucher Gravili, Paris, Le livre de poche, 1994.

POISSENOT Bénigne, *Les Nouvelles Histoires tragiques*, Paris, G. Bichon, 1586.

POISSENOT Bénigne, *Nouvelles Histoires tragiques*, édition établie et annotée par Jean-Claude Arnould et Richard A. Carr., Genève, Droz, 1996.

VII.2 Ouvrages et articles critiques

BATTAGLIA RICCI Lucia, *Boccaccio*, Salerno Editrice, Roma, 2000.

BOGGIO QUALLIO Elena. « Structure de la nouvelle tragique de Jacques Yver à Jean-Pierre Camus », in *L'automne de la Renaissance. XXII^e colloque international d'études humanistes à Tours*, 2-13 juillet 1979, Paris, Vrin, 1981, p. 209-217.

BRANCA Vittore, Prefazione « Una chiave di lettura per il *Decameron* », in Boccaccio Giovanni, *Decameron*, v.1, Milano, Einaudi, 1992.

CREMONA Nicolas, « *Pleines de chair et de sang* » : poétique d'un « genre à succès », *l'histoire tragique [1559-1644]*, Thèse, Littératures, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2009.

FAUSKEVÅG Svein Eirik, « Violence et sexualité dans le roman baroque français chez François de Rosset et Jean-Pierre Camus », in *Orbis litterarum*, Oslo, 1979, 34, pp. 1-16.

FERRERO Giuseppe Guido, « Introduzione » a Matteo Bandello, *Novelle*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1974.

LEVER Maurice, « De l'information à la nouvelle : les “Canards” et les “Histoires tragiques” de François de Rosset », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, Puf, juillet-août 1979, n°4, pp. 577-593.

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, « Violence et passion : l'histoire tragique », in *Sans autre guide. Mélanges de littérature française de la Renaissance offert à Marcel Tetel*, réunis par P. Desan. A. Kritzmann, R. La Charité et M. Simonin, Paris, Klincksieck, 1999, pp. 127-147.

PICCO Francesco, « Prefazione » di Matteo Bandello, *Novelle*, a cura di Sergio Musitelli, Torino, Bietti, 1973.

POLI Sergio. « Violence et mythe dans l'histoire tragique : un exemple de François de Rosset », in *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, in *Revue Études littéraires françaises*, Tübingen,

Gunter Narr Verlag, textes édités par Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier, 1998, pp. 55-62.

RUSSO Vittorio, *Preliminari allo studio di Boccaccio*, Napoli, Liguori, 1993.

THOMAS-CAMPAGNE Hervé, « De l'histoire tragique à la dramaturgie : l'exemple de François de Belleforest », in *Revue d'histoire littéraire et de la France*, Paris, Puf, 2006/4, vol. 106, pp. 791-810.

VALCIC-BULIC Tamara, « Crimes et châtements dans les histoires tragiques de Jacques Yver et Bénigne Poissenot », in *Juges et criminels dans la narration brève du XVIe siècle*, Volume d'études préparé au cours du séminaire tenu à Rouen les 25 et 26 février 2010 sous la direction de Jean-Claude Arnould. Publications numériques du CÉRÉdI, "Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054)", 2010, n° 4, pp. 1-12, URL : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?crimes-et-chatiments-dans-les.html>.

VAUCHER-GRAVILI Anne de, « De la transgression et du tragique. Les *Histoires tragiques* de François de Rosset », in *Studi di letteratura francese*, 1992, n°18, pp. 164-176.

VAUCHER-GRAVILI Anna de, « Retour sur les figures de séduction dans les "histoires tragiques" de François de Rosset », *Du labyrinthe à la toile / Dal labirinto alla rete*, in *Publifarum*, Mélange ne l'honneur de Sergio Poli / Miscellanea in onore di Sergio Poli a cura di Elisa Bricco, Ilaria Torre, Simone Torsani, 2006, n°26, URL : http://www.farum.it/publifarum/ezine_articles.php?id=377.

ZIERCHER Estelle, « Histoires tragiques et formes narratives au XVIe siècle », in *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°73, 2011, pp. 9-21.

VII.3 Ouvrages théoriques et articles

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966, vol.8, n°1, pp. 1-27.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

BEAUDOIN Daniel, FAVREAU Francis, « La nouvelle ? Qu'est-ce que c'est ? », in *XYZ. La revue de la nouvelle*, 1990, n°22, pp. 77-83.

- BIET Christian, dir., *Théâtre de la cruauté et récits sanglants : en France (XVIe-XVIIe siècle)*, Paris, Robert Laffont, "Bouquins", 2006.
- CASTEX Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, 7^e réimpression, Paris, J. Corti, 1987.
- CHIESA Paolo, *Le cronache medievali di Milano*, Milano, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 2001.
- CHKLOVSKI Victor, « La construction de la nouvelle et du roman », in *Théorie de la littérature*, édité par Tzvetan Todorov, Paris, Édition du Seuil, 1965, pp. 170-196.
- COMBE Vincent, *Histoires tragiques et " canards sanglants " : Genre et structure du récit bref épouvantable en France à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle*, Thèse, Littérature, Université Nice Sophia Antipolis, 2011.
- DUBUIS Roger, *Les cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age* Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- ÉVRARD Franck, *Fait divers et littérature*, Paris, Nathan, 1997.
- GONON Laetitia, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- FAUSKEVAG Svein-Eirik, « Violence et sexualité dans le roman baroque français chez François Rosset et Jean-Pierre Camus », In *Orbis Litteratum*, 1979, pp. 11-16.
- GENETTE Gérard, *Figure II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- GENETTE Gérard, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- GENETTE Gérard, *Palimpseste*, Paris, Édition du Seuil, 1982.
- GODENNE René, *Étude sur la nouvelle de langue française*, Paris, Honoré Champion, 1993.
- GODENNE René, « La nouvelle française », in *Études françaises*, 1976, vol. 12, n°1-2, pp. 103-111.
- GOYET Florence, *La nouvelle 1870-1925*, Paris, Puf, octobre 1993.
- GRALL Catherine, « Rhétorique des fictions brèves : quid de la tradition exemplaire ? », in *Littérature et exemplarité*, sous la direction d'Alexandre Gefen, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2007, pp. 263-272.
- GROJONOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993.

- FABRE Jean, *Le miroir de Sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992.
- FRAPPIER Louise, « Histoire tragique et tragédie : anatomie du pathétique dans les nouvelles de François de Rosset », in *Tangence*, 2011, n° 96, pp. 11-25.
- HERMANN H. Wetzel, « Élément sociohistorique d'un genre littéraire : l'histoire de la nouvelle jusqu'à Cervantès », in *La nouvelle française à la Renaissance*, études réunies par Lionel Sozzi, Genève-Paris, Slatkine, 1981, pp. 41-78.
- HOUSSAIS Yvon, « La Revue de Paris et la nouvelle », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 17 février 2009, vol. 109, n°1, pp. 145-162.
- HUBERT Jocelyne, éd., *Histoires vraies : le fait divers dans la presse du XVIe au XXIe siècle*, Paris, Magnard, 2007.
- LAZZARIN Stefano, *Il mondo fantastico*, Rom-Bari, Edizioni Laterza, 2000.
- LABERE Nelly, *Défricher le jeune plant. Etude de la nouvelle au Moyen-Age*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- LEVER Maurice, *Canards sanglants : naissance du fait divers*, Paris, Fayard, 1993.
- MONTANDON Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, Collections Contours littéraires, Paris, 1993.
- PECH Thierry, *Conter le crime : droit et littérature sous la Contre-Réforme les histoires tragiques, 1559-1644*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- PECH Thierry, « Le théâtre des supplices », in *Littératures classiques*, 2000, n°40, pp. 309-325.
- PEROUSE Gabriel-André, « Nouvelle et conte en France, à la Renaissance », in *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. II, Acte du colloque de Louvain-la-Neuve mai 1997, sous la direction de Vincent Egel et Michel Guissard, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2001, pp. 38-46.
- PHILIPPOT Didier, « Les Diaboliques, ou les histoires tragiques de notre temps », in *Barbey d'Aurevilly et la modernité*, colloque du bicentenaire (1808-2008), textes réunis par Philippe Berthier, Paris, Honoré Champion, 2010, pp. 93-174.
- PICONE Michelangelo, «Il racconto», in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 661-674.
- POLI Sergio, *Histoire d'histoires : considérations sur l'histoire tragique du premier XVII^e siècle*,

Paris, Classiques Garnier, 2016

POLI Sergio, *Histoire(s) tragique(s) : anthologie-typologie d'un genre littéraire*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1991.

RINNON-KENAN Shlomith, *Narrative fiction: contemporary poetics*, London and New York, Routledge, 1994.

SOCIETE D'ANALYSE DE LA TOPIQUE DANS LES ŒUVRES ROMANESQUES, *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Tübingen, G. Narr, 1998.

SOUILLER Didier, *La nouvelle en Europe de Boccace à Sade*, Paris, Puf, 2004.

THERENTY Marie-Ève, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIXe siècle », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/3, Vol. 103, pp. 625-635.

VERNIER France, « Nouvelle, laboratoire expérimental ? L'impossible définition », in *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, Vincent Engel et Michel Guissard, dir., Ottignies, Quorum, 1997, pp. 157-165.

VAUCHER Gravili Anne de, *Loi et transgression, les histoires tragiques au XVIIe siècle*, Lecce, Millela, 1982.

VIII. Méthodologie

BAL Mieke, *Narratology*, Toronto Buffalo London, University of Toronto Press, 1992.

DESSAINES Maurice, *Recherche linguistique et enseignement*, Gembloux, Duculot, 1971.

ECO Umberto, « Quelques commentaires sur le personnage de fiction », in *Sociologies*, en ligne, 2010, URL : <https://journals.openedition.org/sociologies/3141>.

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

FLORACK Ruth, « Ethnic stereotypes as elements of character formation », in *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, dir. Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider, Berlin, Walter de Gruyter, 2011, pp. 478-505.

HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993.

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature*, Paris, Larousse, vol. 6, n°2, 1972, pp. 86-110.

JOUBE Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage », in *Littérature*, n°85, 1992, pp. 103-111.

LEYENS Jacques-Philippe, YZERBYT Vincent, SCHADRON Georges, *Stéréotypes et cognition sociale*, Sprimont, Éditions Mardaga, 1996.

MIRAUX Jean Philippe, *Le personnage de roman*, Paris, Nathan, 1997.

PAWLIEZ Myreille, « Narratologie et étude du personnage : un cas de figure. Caractérisation dans Dis-moi que je vis de Michèle Mailhot », in *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, n°43, 2011, pp. 189-204.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Puf, 1994.

ROY Max, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », in *Protée* 363, 2008, pp. 47-56.

SEGER Linde, *Créer des personnages inoubliables*, Paris, édition Dixit, 1999.

IX. Dictionnaires et Encyclopédies

AA.VV., *Encyclopédie moderne ou Bibliothèque universelle de toutes les connaissances humaines*, Paris, P. Duménil éditeur, t. XXII, 1843

AA.VV., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, mis en ordre et publié par Denis Diderot et quant à la partie mathématique par M. Jean Le Rond d'Alembert, Neufchâtel, Samuel Faulche, t. III, XII, XV, 1751-1765.

AA.VV., *Répertoire général des sciences médicales au XIX^e siècle*, Bruxelles, Société Belge de Libraire, t. XXIX, 1845.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1969.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), URL : www.cnrtl.fr

BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 2002.

DUCROT Oswald, SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, édition du Seuil, coll. Point, 1999.

GAFFIOT Félix, FLOBERT Pierre, *Dictionnaire Gaffiot de poche. Latin-Français*, Paris, Hachette, 2001.

FERNANDEZ Dominique, *Dictionnaire amoureux de Stendhal*, Paris, Plon, 2012.

LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. 8, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1872

LITRE Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873.

MERCIER Louis Sébastien, *Néologie, ou Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles*, t. I, Paris, Chez Moussard et Maradan, 1801.

UNE SOCIETE DE MEDECINS ET DE CHIRURGIENS, *Dictionnaire des sciences médicales*, Paris, Panckouke, v. 14, 1812.

VAILLANT Alain, *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS éditions, 2012.

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, in *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, t.18/2, 1878.

INDEX NOMINUM

A

Abbesse de Castro; 10; 18; 25; 242; 251;
260; 263; 290; 296; 297; 368; 371; 378;
380; 414; 428; 457; 607
ALCIATORE Jules C.; 612
ALEXANDRINE; 336; 337
ALFIERI Vittorio; 196; 628
ALLARD Nicolas; 288; 612
AMADO LAUREL Maria Herminia; 132; 624
ANAXIMENE; 42
ANDERSSON Kajsa; 95; 127; 612
ANDRE ROBERT; 44; 75; 250; 336; 395;
428; 612; 623; 632
ANGELETTI Gioia; 181; 637
ANJUBAULT-SIMONS Madeleine; 612
ANSEL Yves; 10, 257; 351; 607, 612; 617
ANTJE Kolde; 44; 632
ARBELET Paul; 135; 612
ARBUTHNOT John; 35; 101; 102; 108; 629
ARISTOTE; 22; 35; 46; 49; 64; 88; 91; 92;
94; 95; 108; 111; 236; 317; 319; 334;
361; 409; 629
Armance; 350; 351; 352; 499
ARMELLINI Serenella; 108; 625
ARON Raymond; 22; 112; 634
ARROUS Michel; 449; 612; 619; 622
ASSEO Henriette; 637
ATTUEL Josiane; 613
AUGIAS Corrado; 638
AUGRY-MERLINO MURIEL; 144; 177; 254;
285; 286; 613; 619
AURAIX-JONCHIERE Pascal; 634
AUTIN Jean; 619
AUZAS Pierre-Marie; 410; 611
AVNI Ora; 621

B

BAC Ferdinand; 619
BAL Mieke; 361; 646
BALAYE SIMONE; 125; 126; 127; 132; 336;
624; 625
BALSAMO Jean; 464; 607

BALZAC; 30; 145; 200; 248; 290; 341; 342;
613; 615; 616; 617; 618; 621
BANDELLO Matteo; 25; 207; 211; 214;
215; 216; 217; 218; 219; 231; 232; 241;
248; 493; 641; 642
BARBEY D'AUREVILLY; 248; 451; 621
BARDECHE Maurice; 471; 613
BARON DE MARESTRE; 139
Barricini; 264; 265; 277; 278; 283; 284;
303; 407; 419; 420; 439; 460; 461; 472;
473
BARTHES Roland; 206; 252; 362; 368; 643
BASCHET Robert; 619
BATTAGLIA RICCI Lucia; 213; 642
BAUER Frank; 621
BEAUCHEMIN Guy; 620
BEAUDOIN Daniel; 251; 285; 643
BEAULAINCOURT Madame; 347
BEAULIEU Jean-Philippe; 354; 623
BENEDETTO Luigi Foscolo; 377; 505; 506;
507; 508; 613
BENREKASSA GEORGES; 110; 111; 625
BEREYTER Angeline; 336
BERNIN Gian Lorenzo; 364
BERRIOT-SALVADORE Évelyne; 318; 631
BERTHIER Patrick; 195; 383; 607
BERTHIER Philippe; 10; 11; 140; 195; 257;
263; 267; 278; 383; 432; 607; 609; 613;
645
BETTINI Amalia; 336
BEYLE Henri; 21; 73; 74; 75; 79; 80; 135;
136; 138; 148; 185; 195; 196; 197; 301;
340; 344; 610; 612; 613; 614; 623
BEUGNOT Clémentine (comtesse); 336;
337
BIET Christian; 227; 234; 237; 643
BILLY André; 620
BISI Alceste; 19; 400; 431; 634
BLENNERHASSETT C.J.; 625
BLIN Georges; 139; 613
BLUEHER Karl Alfred; 242; 287; 618
BLUM Léon; 253; 613

BOAISTUAU Pierre; 215; 218; 219; 230;
231; 232; 641
BOBBE Sophie; 621
BOCCACCIO Giovanni; 213; 214; 508; 628;
641; 642
BOCCACE Jean; 25; 27; 206; 211; 212; 213;
214; 216; 218; 221; 226; 232; 240; 248;
250; 493; 507; 508; 646
BODIN Jean; 35; 95; 98; 99; 103; 111; 629
BOGGIO QUALLIO Elena; 229; 642
BOIS-DELATTE Marie-Françoise; 613
Boisseaux Madame; 347
BOKOBZA KAHAN Michèle; 325; 625
BOLL Johansen Hans; 139; 472; 613
BOLSTER Richard; 290; 613
BONFANTINI Mario; 621
BONSTETTEN Charles Victor de; 22; 129;
131; 133; 134; 137; 624; 627
BOTTARO PALUMBO Maria Grazia; 627
BOUCHERON Patrick; 637
BOUDON Jacques-Olivier; 638
BOUDON-MILLOT Véronique; 44; 632
BOUISSOUNOUSE Janine; 640
BOULAINVILLER Henri de; 93; 633
BOURDENET Xavier; 8; 10; 11; 391; 407;
422; 423; 443; 607; 608; 609; 618; 622
BOURGET Paul; 75; 252; 301; 428; 634
BOWMAN Frank Paul; 387; 620
BRADI Michel Lorenzi de; 620
BRANCA Vittore; 214; 642
Brancaccio Diane; 260; 279; 292; 293;
350; 373; 374; 375; 429; 476; 477
Branciforte Jules; 269; 272; 297; 307; 308;
379; 392; 428; 429; 434; 449; 450; 451;
452
BRIX Michel; 127; 145; 634
BROMBERT Victor H.; 613; 634
BRUNEL Pierre; 11; 20; 136; 189; 387; 425;
426; 479; 484; 609; 610; 634; 647
BRUSONI Girolamo; 507; 509; 511; 641;
637
BRYANT David; 25; 618
BUFACHI Emanuela; 507
BUFFON Georges Louis Leclerc; 114; 115;
629
Buondelmonte comte; 282; 439; 440; 442;
456

BURALI Paolo; 505; 638

C

CABANIS Pierre Jean-Georges; 63; 67; 68;
69; 71; 72; 73; 74; 75; 76; 79; 80; 81;
82; 83; 117; 118; 119; 135; 137; 333;
334; 344; 427; 490; 619; 629
CAGIANO Giovanni Antonio; 505; 638
Campireali Hélène; 158; 160; 169; 242;
260; 263; 275; 285; 286; 288; 290; 297;
298; 299; 347; 378; 379; 409; 414; 423;
434; 435; 436; 437; 497; 639
Campobasso princesse; 261; 262; 370;
371; 411; 412; 471; 472
CAMUS Jean-Pierre; 27; 224; 226; 228;
229; 230; 231; 232; 233; 234; 236; 241;
242; 289; 493; 494; 641; 642; 644
CANAL Jordi; 171; 638
Capecce Marcel; 260; 291; 292; 373; 374;
428; 429; 476; 477
CARACCILO Francesco Paolo; 21; 505;
506; 508; 510; 610
CARACCILO Eugenio; 506; 638
Cardone Violante; 287; 295; 296; 377;
482; 506
Carmen; 3; 4; 5; 11; 18; 19; 25; 141; 147;
186; 187; 198; 243; 262; 275; 276; 282;
286; 287; 288; 302; 307; 308; 343; 353;
354; 355; 367; 368; 370; 384; 385; 386;
387; 388; 394; 395; 400; 410; 411; 417;
418; 419; 425; 426; 448; 449; 450; 451;
464; 465; 466; 479; 480; 481; 483; 484;
497; 498; 607; 608; 621; 622; 623; 657;
658
CARPENTER Scott; 637
CASABIANCA Denis de; 110; 113; 625
CASANOVA Antoine; 638; 639
CASTEX Pierre-Georges; 644
Céliane; 380; 441; 442; 459; 460; 503;
513; 514; 515
Cenci; 10; 18; 20; 25; 147; 239; 282; 283;
290; 293; 368; 369; 371; 375; 411; 453;
454; 485; 607; 610; 613; 628
Béatrix; 20; 238; 365; 366; 368; 369;
372; 375; 448; 453; 493; 498

François; 148; 280; 290; 448; 449
Lucrèce; 20; 279
Cervantès; 25; 26; 221; 256; 672

Ch

CHABOT Jacques; 391; 410; 422; 423; 620
CHATEAUBRIAND FRANÇOIS-RENÉ DE; 24;
156; 191; 400
Chasteller Mademoiselle; 347; 348
CHELEBOURG CHRISTIAN; 484; 485; 620
CHEVALIER JEAN; 370; 647
CHIARA; 297; 380; 454; 460; 461; 503; 504;
506; 510; 512; 515; 516; 517
CHIESA Paolo; 256; 644
CHKLOVSKI Victor; 249; 644
CHUQUET Arthur; 156; 639

C

Clara Gazul; 11; 186; 198; 341; 354; 355;
400; 607; 623
CLEMENT Martine; 614
COHEN Francis; 622
COLESANTI Massimo; 476; 614
COLOMB Romain; 18; 29; 74; 75; 257; 289;
290; 371; 614
Colomba; 3; 4; 5; 11; 18; 19; 25; 141; 144;
147; 192; 197; 198; 243; 248; 255; 257;
261; 263; 265; 266; 267; 280; 281; 286;
287; 302; 305; 306; 307; 341; 353; 354;
367; 368; 369; 370; 382; 383; 384; 395;
399; 400; 410; 411; 412; 423; 424; 425;
443; 444; 445; 446; 447; 448; 461; 462;
463; 464; 465; 474; 476; 477; 478; 497;
498; 607; 620; 621; 657; 658
COLONNA DE CESARI ROCCA Pierre-Paul;
452; 461; 634
COMBE Vincent; 233; 236; 238; 644
CONSTANS Ellen; 340; 341; 345; 614
CONSTANT Benjamin; 127; 625
Conti Clélia; 350; 351; 457; 499
Conti Étienne; 305; 447
Corinne; 22; 126; 127; 128; 129; 141; 178;
179; 197; 215; 295; 336; 387; 399; 624;
625; 626; 627; 641
CORNEILLE Pierre; 96
CORREDOR Marie-Rose; 145; 614; 616

COTESTA Vittorio; 175; 637
CREMONA Nicolas; 230; 642
CROCE Benedetto; 374; 500; 5001; 503;
637
CROUZET Michel 11; 28; 29; 31; 74; 136;
138; 142; 145; 146; 147; 179; 180; 182;
184; 185; 186; 192; 195; 197; 240; 241;
290; 291; 293; 299; 302; 309; 396; 400;
429; 476; 608; 609; 612; 614; 615; 618;
620
CUSTINE Alphonse de; 365; 366

D

DA VINCI Leonardo; 65; 628
DACQUIN Jenny; 140; 341; 342; 348; 349;
355
DALE Robert Charles; 284; 301; 620
DARCOS Xavier; 19; 182; 185; 427; 620;
622
De Chaveny Julie; 499
DE CONCHES Guillaume; 55
DE FELICE Renzo; 639
DE FRANCESCO Antonino; 639
De La Mole Mathilde; 361; 362; 444; 441;
456
De Piennes Madame; 341; 355; 356; 430;
499
DE ROSSET François; 26; 27; 223; 224;
225; 226; 228; 229; 232; 233; 292; 297;
493; 642; 643; 645
DEDEYAN Charles; 615
Degli Almeri Félize; 420; 440; 456; 460;
511
DEJOB Charles; 626
Del Dongo Fabrizio; 193; 457
DELESSERT Édouard; 30; 274; 309; 341;
347; 447
DELESSERT Valentine; 29; 344; 443
DELLA PERUTA Franco; 639
Della Rebbia; 277; 278; 302; 303; 304;
419; 420
Orso; 142; 145; 259; 261; 264; 278;
284; 302; 379; 380; 381; 396; 419; 420;
421; 439; 440; 441; 442; 442; 457; 458;
459; 460; 461; 473; 605; 636

DELON Michel; 107; 129; 626; 634
Delphine; 336; 394; 624
 DEMBOWSKI Métilde; 291; 336; 337
De Rênal Madame; 347; 348
 DE RUBEMPRE Alberthe; 335
 DESCHAMPS Jules; 191; 639
 DESCOTES Maurice; 634
 DESLAURIERS Claire; 284; 615
 DESSAINES Maurice; 278; 646
 DESTUTT DE TRACY; 75; 81; 116; 427; 626;
 629
 DI MAIO Mariella; 184; 185; 267; 268;
 458; 459; 504; 509; 609; 615
 DIAZ José-Louis; 626
 DIDEROT Denis; 64; 104; 117; 146; 172;
 173; 181; 256; 300; 326; 327; 328; 348;
 408; 629; 631; 647
 Didier; 8; 123; 124; 126; 184; 185; 213;
 226; 257; 262; 263; 289; 290; 373; 459;
 483; 608; 610; 615; 618; 624
 DIDIER Béatrice; 123; 124; 126; 257; 263;
 373; 483; 615; 618; 626; 634
 DIMOPOULOU Barbara; 260; 618
Don José; 142; 186; 199; 209; 242; 260;
 279; 283; 304; 305; 367; 382; 383; 384;
 390; 392; 413; 414; 421; 422; 443; 444;
 445; 446; 461; 475; 476; 478; 479; 492
 DRACON; 41
 DU BOS Charles; 620
 DUBE Pierre H.; 620
 DUBOIS Jacques; 147; 413; 616
 DUBOS Jean-Baptiste; 35; 99; 100; 101;
 102; 135; 137; 629
 DUBUIS Roger; 219; 644
 DUBY Georges; 345; 349; 631
Duchesse de Palliano; 10; 18; 25; 137;
 254; 262; 282; 286; 290; 294; 367; 371;
 376; 432; 433; 482; 497; 607
 DUCROT Oswald; 647
 DUFOUR Gérard; 639
 DUMAS Alexandre; 145; 186; 283; 368;
 369; 616; 621; 622; 628
 DUMASY Lise; 145; 616
 DURAND Gilbert; 142; 190; 193; 634
 DUTOURD Jean; 148; 275; 622
 DUVAUCEL Sophie; 138

E

ECO Umberto; 363; 364; 646
 ÉLECTRE; 197; 395; 410; 478
 ELIADE Mircea; 188; 189; 634
 EMPEDOCLE; 41
 ERHARD Jean; 98; 99; 100; 112; 631
Ernestine; 435
 ESPAGNE Geneviève; 124; 125; 634
 ESPIARD DE LA BORDE François-Ignace de;
 35; 103; 629
 ÉVRARD Franck; 644

F

FABIANI Jean-Louis; 637
Fabienne; 380; 441; 442; 460; 513; 514
 FABRE Jean; 303; 304; 644
 FAGUET Émile; 143; 620
 FAUSKEVÅG Svein Eirik; 642; 644
 FAVREAU Francis; 643
 FELICE Domenico; 109
 FELIX-FAURE Jacques; 399; 616
 FELMAN Shoshana; 470; 616
 FENELON François; 97; 629
 FERNANDEZ Dominique; 147; 197; 201;
 265; 420; 648
 FERRERO Giuseppe Guido; 216; 642
 FEY Laurence; 608
 FINK Gonthier-Louis; 96; 631
Fiore Domenico; 289; 290
 FIORENTINO Francesco; 620
 FLORACK Ruth; 398; 637; 646
 FONTANELLE Bernard le Bovier; 97; 630
 FONTIMPE Paul; 620
 FONZI Antonia; 142; 172; 278; 286; 300;
 302; 305; 309; 353; 391; 412; 413; 452;
 479; 608; 620; 622
 FOURNIER Paul Lacroix; 505; 610
 FRANCE Anatole; 341; 430; 634
 FRAPPIER Louise; 223; 645
 FREHER Dionysus Andreas; 249
 FREUSTIE Jean; 621

G

GAFFIOT Félix; 40; 369; 647
 GALENO Claudio; 46; 47; 48; 630

GALIEN Claude; 35; 45; 46; 47; 48; 49; 50;
490; 630; 632
GARGANO Monica; 474; 634
GAROFALO Ivan; 46; 630
GARZYA Antonio; 44; 632
GATTO TROCCHI Cecilia; 639
GAUTHIER Robert; 635
GAUTIER Paul; 626
GAUTIER Théophile; 24; 186; 191; 622;
628
GEFFRIAUD Rosso Jeannette; 626
GENETTE Gérard; 280; 288; 308; 644
Gennarino; 267; 268; 435; 437; 439; 456;
458; 514
GERBOD Paul; 634
GHEERBRANT Alain; 370; 647
GHERARDI Eugène F.-X.; 635
GHIGO BEZZOLA Rosa; 196; 616
Gina duchessa Sanseverina; 351; 420; 499
GLAUDES Pierre; 370; 621; 622
GOBETTI Zeno; 113; 626
GODECHOT Jacques; 639
GODENNE René; 206; 248; 251; 262; 644
GOETZ Adrien; 186; 198; 275; 607
GOLDSCHLAGER Alain; 618
GOLDZINK Jean; 114; 626
GOMANE Jean-Pierre; 618
GONON Laetitia; 252; 644
GOYARD-FABRE Simone; 626
GOYET Florence; 264; 644
GRALL Catherine; 213; 644
GREGORI Jacques; 639
GREGORJ C.G.; 306
GREIMAS Algirdas Julien; 359
GRIMAL Paul; 188; 635
GROJONOWSKI Daniel; 261; 644
GUERIN Michel; 616
GUILLEMIN Henri; 626
Guillot Arsène; 341; 350; 353; 355; 356;
499; 608
GUYAUX André; 75; 395; 428; 623; 634

H

HABANC Vérité; 228; 229; 641; 668
HAFID-MARTIN Nicole; 98; 631
Hallé Jean Noël; 60; 61

HALLYN Fernand; 635
HAMON Philippe; 30; 363; 365; 372; 388;
397; 646
HAYDN; 82; 136; 137; 609
HEILSER Marcel; 616
HELVETIUS Claude-Adrien; 73; 75; 116;
117; 135; 146; 331; 427; 434; 467; 612;
630; 631
HENNING Ian Allan; 626
HERACLITE; 42; 224
HERMAN Jan; 635
HERMANN H. Wetzel; 213; 645
HIPPOCRATE; 22; 35; 41; 42; 43; 44; 45;
46; 47; 50; 64; 88; 89; 90; 91; 92; 94;
95; 101; 102; 108; 111; 118; 120; 317;
318; 319; 322; 333; 334; 409; 414; 490;
630; 632
HOMERE; 96; 124; 125; 140; 197; 448
HORACE; 235
HOUSSAIS Yvon; 467; 483; 616; 618; 645
HOVENKAMP Jan Willem; 145; 182; 621
HUARTE Juan; 323; 630
HUBERT Jocelyne; 645
HUGO Victor; 144; 361; 628

I

IMBERT Henri-François; 422; 616
IMBERT Christophe; 637

J

JACOURT Louis de; 64; 173
JATON Anne-Marie; 631
JENSEN Christian Andrew Edward; 635
JEOFFROY-FAGGIANELLI Pierette; 635
JOHANNEAU Eloi; 249
JOUANNA Arlette; 232; 639
JOUANNA Jacques; 41; 43; 44; 49; 50; 53;
232; 630; 631; 632
JOURDA Pierre; 607
JOURDAN Annie; 160; 189; 639
JOUVE Vincent; 362; 647

K

KAJINO Kichiro; 29; 618
KANCEFF Emanuele; 128; 616; 636
Kant Emmanuel; 82; 652

KENNY Anthony; 42; 631
KLIBANSKY Raymond; 55; 56; 631
KLIEBENSTEIN Georges; 616
KNIBIEHLER Yvonne; 323; 631
KRAJEWSKA Barbara; 158; 639
KRISTEVA Julia; 352; 439; 628
KÜHN Karl Gottlob; 46

L

LA BRUYERE Jean de; 96; 628
la Duchesse de Palliano; 228; 377
LA ROCHEJAQUELEIN Madame de; 148;
197; 341; 343; 623; 637
LABERE Nelly; 219; 645
LACOUTURE Jean; 616
LADGEN Fanny; 341; 342
LAMARTINE; 24; 400
Lamiel; 350; 351; 352; 499
LARRERE Catherine; 626
LARRIBA Elisabel; 639
LAS CASES Emmanuel Comte de; 158;
160; 169; 275; 639
LAVATER Johann Caspar; 63; 65; 66; 67;
73; 74; 75; 323; 324; 365; 630
LAVERGNE Léonce de; 140
LAZZARIN Stefano; 303; 645
LE SCANFF Yvon; 125; 637
LEFEVBRE Georges; 154; 160; 639
LEMKE Jasmin; 95; 135
LENORMANT Charles; 145
LENTZ Thierry; 170; 640
LEON Paul; 198; 621
LEOPARDI; 259; 628
LEVER Maurice; 223; 642; 645
LEVI-STRAUSS Claude; 188; 636
LEVOWITZ-TREU Micheline; 616
LEYENS Jacques-Philippe; 398; 647
LINKES Serge; 10
LITTO Victor del; 10; 11; 12; 30; 73; 74;
76; 195; 196; 292; 293; 344; 608; 609;
610; 611; 614; 615; 616
LITRE Émile; 42, 257; 630; 648
LOMBARDO Patrizia; 451; 618; 623
LOTTERIE Françoise; 626; 635
LOUBINOX Gérard; 634
LOVERINI Marie-José; 637

LUKINOVICH Alessandra; 44; 632
LUPPE Marquis de; 621
LUPPE Robert de; 627

M

Madame la Comtesse d'Albany; 131; 627
Madame Souza; 131; 627
MADELIN Louis; 160; 640
MALLION Jean; 11; 341; 355; 356; 607
MANGANI Giorgio; 91; 632
MARCAGGI Jean-Baptiste; 155; 640
MARCHAL-NINOSQUE France; 635
MARCONVILLE Jean de; 630
MARILL ALBERES Francine; 616
MARILLAUD Pierre; 635
MARTENS David; 354; 623
MARTIN Andy; 640
MARTINEAU Henri; 10; 11; 73; 137; 147;
395; 440; 516; 608; 609; 616
MARTINENCHE Ernest; 635
MASCILLI MIGLIORINI Luigi; 155; 157;
160; 640
MASSOL Chantal; 145; 616
MASSON Frédéric; 157; 640
Mateo Falcone; 12; 25; 29; 198; 253; 286;
305; 399; 400; 424; 608
MATHIEU-CASTELLANI Gisèle; 26; 642
MATTUCCI Mario; 635
MATVEJEVIC Predrag; 405; 635
MAUPASSANT Guy de; 24; 248; 644
MAZZINI Innocenzo; 40; 46; 632
MELONIO Françoise; 626
MENSION-RIGAU Éric; 343; 623; 637
MERIMEE Prosper; 1; 3; 4; 5; 10; 11; 14;
18; 19; 22; 23; 24; 25; 27; 28; 29; 30;
31; 35; 36; 83; 135; 140; 141; 142; 143;
144; 145; 146; 147; 148; 149; 153; 172;
177; 181; 182; 183; 184; 185; 186; 187;
192; 194; 197; 198; 199; 200; 201; 202;
206; 240; 241; 242; 243; 244; 246; 248;
251; 252; 253; 254; 257; 258; 260; 261;
262; 264; 265; 271; 273; 274; 275; 276;
278; 279; 281; 284; 285; 286; 299; 300;
301; 302; 303; 305; 306; 307; 308; 309;
313; 318; 338; 341; 342; 343; 344; 346;
347; 348; 349; 350; 353; 354; 355; 356;

360; 365; 368; 370; 371; 382; 383; 385;
 387; 389; 390; 391; 393; 394; 395; 397;
 398; 399; 400; 405; 407; 408; 409; 410;
 412; 416; 419; 420; 422; 424; 427; 429;
 430; 431; 443; 446; 447; 449; 451; 452;
 462; 464; 465; 466; 475; 477; 478; 479;
 480; 481; 484; 485; 490; 491; 492; 493;
 494; 495; 496; 498; 499; 607; 608; 611;
 612; 613; 614; 617; 618; 619; 620; 621;
 622; 623; 640; 657; 658; 659
 METASTASE; 137; 366; 609
 MICHEL-ANGE; 25; 65
 MILON DE CROTONE; 76
 MIRAUX Jean Philippe; 368; 647
 MISTRESS CHILD; 399
 MISTRESS SENIOR; 346; 347; 348
 MONTANDON Alain; 260; 645
 MONTANELLI Indro; 166; 640
 MONTESQUIEU; 18; 20; 22; 35; 88; 89; 101;
 102; 105; 106; 107; 108; 109; 110; 111;
 112; 113; 114; 115; 116; 117; 120; 121;
 123; 124; 135; 136; 137; 138; 141; 180;
 187; 202; 324; 325; 326; 398; 409; 451;
 490; 494; 496; 624; 625; 626; 627
 MONTHERLAND Henri de; 29; 628
 MONTHEROT Monsieur de; 201; 635
 MONTIJO Madame; 140; 186; 253; 276;
 341; 343; 611
 MORAUX Paul; 46; 632
 MORCIANO Maria Milva; 618
 MOREAU DE BELLAING Louis; 627
 MOREL Elodie; 621
 MOUSSA Sarga; 635
 MOZART; 136; 137; 293; 609

N

NAPIER William Francis Patrick Général;
 640
 NAPOLEON; 20; 23; 35; 61; 148; 153; 154;
 155; 156; 157; 158; 159; 160; 161; 162;
 163; 164; 165; 166; 167; 168; 169; 170;
 171; 173; 177; 187; 189; 190; 191; 192;
 193; 196; 274; 275; 301; 335; 399; 490;
 491; 495; 609; 610; 616; 626; 633; 634;
 638; 639; 640
 NAPOLEONE; 640

NERVAL Gérard de; 24
 Nevil
Colonel; 142
Lydia; 142; 207; 264; 265; 302; 381;
 442; 457; 460
 NIETZSCHE Frederich; 474; 635
 NOËL Léon; 96; 632
 NOVATI Francesco; 617
 NOVI CHAVARRIA Elisa; 506; 636

O

OBERHUBER Andrea; 354; 623
Orsini comtesse; 261; 370; 371; 411; 412;
 471
Orsini Giordano Paolo; 20; 610
 OZWALD Thierry; 412; 623

P

PANIZZI Antonio; 183
 PANOFSKY Erwin; 55; 631
 PAOLI François; 640
 PARIZET Sylvie; 636
 PARMENTIER Marie; 121; 619
 PARSIS-BARUBE Odile; 636
 PARTURIER Maurice; 12; 608; 611
 Pauline (Beyle); 75; 196; 339; 344; 345;
 346; 396; 428; 466; 609
 PAVESE Cesare; 189; 628
 PAWLIEZ Myreille; 363; 364; 647
 PECH Thierry; 236; 239; 240; 289; 645
 PELLAT Jean-Christophe; 279; 647
 PELLISSIER Pierre; 621
 PELTA Corinne; 636
 PERETTI Felice; 20; 610
 PEROUSE Gabriel-André; 645
 PERROT Michelle; 345; 349; 631
 PETITEAU Natalie; 191; 192; 640
 PEYTARD Jean; 619
 PEZARD Émilie; 638
 PHILIPPOT Didier; 298; 299; 645
 PICCO Francesco; 215; 642
 PICONE Michelangelo; 259; 645
 PIETRAGRUA Angela; 366; 428

PINNA Mario; 87; 98; 108; 111; 112; 115;
632
PLANTE Christine; 129; 627
PLATON; 46; 49; 96; 319; 320; 466; 630
POISSENOT Bénigne; 220; 221; 222; 641;
642; 643
POLI Annarosa; 128; 636
POLI Sergio; 225; 226; 227; 228; 229; 642;
645; 646
PONTIER Pierre; 623
POSTIGLIOLA Alberto; 627
POULAIN de La Barre François; 323; 630
POUZOLET Christine; 129; 627
PRAZ Mario; 636
PREVOST Jean; 172; 173; 277; 280; 376;
617

Q

QUEFFELEC Lise; 338; 356; 632

R

RACINE Jean; 363; 474
RANNAUD Gérald; 619
RAPHAËL; 25; 283; 376; 401
RAVOUX RALLO Elisabeth; 426; 621
REBELL Hugues; 30; 341; 342; 617; 621
REIZOV Boris; 623
RENAN Ernest; 452; 636
RENUCCI Francesco Ottaviano; 155; 640
REQUENA Clarisse; 140; 142; 148; 181;
194; 621
REQUIEN Esprit; 142; 143; 305; 341
REY Pierre-Louis; 44; 146; 320; 617; 632
REYNAUD Jean-Louis; 640
RIBEIRO RENATO Janine; 619
RICHARD Jean; 222; 290; 406; 613; 617
RICHERAND Balthassar Anthelme; 61; 62;
633
RIEGEL Martin; 279; 647
RINIERI Giulia; 336; 337
RINNON-KENAN Shlomith; 363; 646
RIOUL René; 279; 647
RIPERT DE MONCLAR Jean-Pierre-François;
627
Rodelinde; 380; 509; 513
RODRIGUEZ Christine; 387; 623

Rosalinde; 276; 277; 361; 393; 394; 452;
453; 454; 457; 472; 474; 532

ROSSARD Janine; 636
ROSSET François de; 224; 225; 233; 234;
236; 238; 297; 636; 641
ROSSINI; 136; 610
ROURA I AULINAS Lluís; 167; 640
ROUSSEAU Jean-Jacques; 121; 122; 123;
124; 135; 137; 140; 146; 162; 175; 176;
177; 178; 179; 330; 344; 347; 348; 427;
428; 471; 491; 618; 626; 627; 628; 633
ROUSSEL Pierre; 332; 633
ROY Max; 366; 647
RUDE Fernand; 617
RUSSO Vittorio; 213; 642

S

SADE Marquis de; 213; 226; 646
SAINTE-BEUVE Charles Augustin de; 197;
275; 290; 372; 628
SAINT-GERMAIN Léonard de; 200; 636
SALOMON Pierre; 11; 305; 341; 355; 356;
399; 461; 462; 607
SALVATORELLI Luigi; 640
SAND GEORGE; 334; 352
SANGSUE Daniel; 514; 617
SAXL Fritz; 55; 631
SCHADRON Georges; 398; 647
SCHAEFFER Jean-Marie; 647
SCHNEIDER Marcel; 636
SCHOPENHAUER Arthur; 633
SCIROCCO Alfonso; 164; 640
SCOTT Maria C.; 183; 200; 292; 344; 394;
464; 465; 473; 617; 622
SCOTT Walter; 292
SEDILLOT René; 640
Sénécé; 207; 261; 263; 283; 284; 364; 411;
412; 471
SEGER Linde; 365; 647
SENTAURENS Jean; 187; 308; 623
SHACKLETON Robert; 109; 627
SHAKESPEARE William; 25; 126; 215; 279;
361; 366; 476; 628
SHELLEY Percy Bysshe; 365; 366
SHIELDS James G.; 83; 619
SILVANI Paul; 200; 636

SIMON Renée; 99; 633
 SISMONDI Simonde de; 18; 22; 25; 129;
 130; 131; 132; 133; 178; 196; 407; 624;
 625; 627
 SOREIL Arsène; 638
Sorel Julien; 192; 193; 457
 SOULLER Didier; 646
 STAËL Germain de; 18; 22; 123; 124; 125;
 126; 127; 128; 129; 130; 131; 132; 133;
 134; 136; 137; 138; 139; 141; 161; 178;
 179; 191; 275; 295; 299; 335; 336; 337;
 345; 394; 399; 451; 490; 616; 624; 625;
 626; 627; 633
 STAHL Georges Ernest; 56; 57; 58; 59; 60;
 332; 633
 STAROBINSKI Jean; 110; 627
 STELLING-MICHAUD Sven; 132; 627
 STENDHAL; 1; 3; 4; 5; 10; 12; 14; 18; 19;
 20; 22; 23; 24; 25; 27; 28; 29; 30; 31;
 35; 36; 41; 73; 74; 75; 76; 77; 78; 80;
 81; 82; 83; 95; 106; 123; 127; 135; 136;
 137; 138; 139; 140; 142; 143; 144; 145;
 146; 147; 148; 149; 153; 161; 166; 168;
 172; 177; 178; 179; 180; 181; 182; 183;
 184; 185; 186; 192; 193; 194; 195; 196;
 197; 198; 199; 200; 201; 202; 206; 228;
 239; 240; 241; 242; 244; 246; 251; 252;
 253; 254; 255; 257; 258; 260; 261; 262;
 263; 264; 265; 267; 268; 271; 273; 274;
 275; 276; 277; 279; 280; 281; 282; 283;
 284; 285; 286; 287; 288; 289; 290; 291;
 292; 293; 294; 295; 296; 297; 298; 300;
 301; 308; 309; 313; 318; 331; 338; 340;
 341; 342; 343; 344; 345; 346; 349; 350;
 351; 352; 353; 355; 356; 360; 365; 366;
 367; 368; 369; 371; 372; 373; 374; 375;
 376; 377; 378; 379; 380; 381; 384; 393;
 394; 395; 396; 397; 398; 399; 400; 405;
 406; 407; 408; 409; 410; 413; 415; 417;
 419; 420; 421; 427; 428; 429; 430; 431;
 432; 433; 434; 435; 436; 437; 438; 439;
 440; 441; 442; 443; 449; 451; 453; 454;
 455; 456; 457; 458; 459; 460; 466; 467;
 468; 470; 471; 472; 473; 475; 476; 483;
 490; 491; 492; 493; 494; 495; 496; 497;
 498; 503; 504; 506; 508; 509; 510; 511;
 513; 514; 515; 516; 517; 607; 608; 611;

612; 613; 614; 615; 616; 617; 618; 619;
 620; 621; 622; 623; 627; 633; 648; 657;
 658; 659

STIVALE Charles; 617
Suora Scolastica; 18; 242; 255; 258; 268;
 274; 290; 368; 380; 435; 437; 454; 456;
 457; 458; 497; 503; 504; 517; 607

T

TABRIZI Akbar Asghari; 623
 TADIE Jean-Yves; 636
 TAILLANDIER Saint-René; 131; 627
Tamango; 148; 251
 TATASCIORE Giulio; 200; 638
 TATIN-GOURIER Jean-Jacques; 636
 TEXTE Joseph; 176; 179; 627
 THALES; 42
 THERENTY Marie-Ève; 257; 638; 646
 THESSALOS; 41
 THIBAUDET Albert; 636
 THIERS Adolphe; 192; 274
 THOLOZAN Olivier; 99; 633
 THOMAS-CAMPAGNE Hervé; 237; 643
 TOCQUEVILLE Alexis de; 184; 628
 TODOROV Tzvetan; 174; 640
 TOLO Khama Bassili; 19; 147; 621
 TOMASI DI LAMPEDUSA Giovanni; 276; 277
 TRAHARD Pierre; 197; 300; 395; 491; 494;
 621

V

VAILLANT Alain; 129; 178; 180; 627; 648
 VALCIC-BULIC Tamara; 222; 643
 VALERY Antoine-Claude; 636
Vanina Vanini; 10; 18; 25; 242; 260; 287;
 288; 367; 368; 371; 372; 373; 407; 409;
 421; 422; 428; 443; 467; 472; 473; 492;
 607; 608
 VASSILEV Kris; 422; 621
 VAUCHER-GRAVILI Anna de; 26; 223; 225;
 227; 493; 643; 646
 VEGETTI Mario; 46; 630
Venere; 5; 658
Vénus; 4; 11; 25; 27; 99; 197; 206; 243;
 251; 261; 279; 286; 300; 302; 303; 309;
 341; 353; 354; 365; 367; 368; 369; 370;

386; 388; 389; 390; 391; 395; 412; 416;
417; 422; 423; 478; 479; 480; 484; 498;
607; 608; 622; 623; 658
VERNIER France; 251; 260; 646
VERONESI Matteo; 623
VERSINI Xavier; 640
VIARD Bruno; 636
VILLAT Louis; 163; 168; 640
VILLEFOSSE Louis de; 640
VINCI Léonard de; 65; 628
VINDICIEN; 50; 51; 52; 53; 55; 490; 632
VIREY Julien-Joseph; 335; 630
VITET Ludovic; 308
VITRUVÉ; 22; 35; 88; 92; 93; 94; 633
Vittoria Accoramboni; 10; 18; 20; 25; 147;
258; 276; 277; 278; 286; 290; 291; 292;
367; 368; 369; 374; 607; 610
VOLNEY Constantin-François Comte de;
121; 633
VOLPILHAC-AUGER Catherine; 106; 626;
627
VOLTAIRE; 75; 115; 146; 175; 180; 274;
300; 328; 329; 344; 631; 635; 648

W

WALSER-WILHELM Peter; 627
Wanghen Mina; 499
WARESQUIEL Emmanuel de; 641
WEBER Jean-Paul; 617
WILHELM Fabrice; 395; 623
WINOCK Michel; 627

X

XENOPHANE; 42

Y

YVER Jacques; 222; 643
YVERT Benoît; 641
YZERBYT Vincent; 398; 647

Z

ZIEGLER Gilette; 623
ZIERCHER Estelle; 26; 643

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	3
ABSTRACT	4
RIASSUNTO	5
REMERCIEMENTS	8
SIGLES ET ABRÉVIATIONS	10
SOMMAIRE	14
INTRODUCTION	16
1. OBJET DE L'ETUDE ET CHOIX DU CORPUS	18
2. PLAN DE L'ETUDE	21
PREMIÈRE PARTIE : ARRIÈRE-PLAN THÉORIQUE	33
CHAPITRE 1 : LES THEORIES DES HUMEURS ET TEMPERAMENTS	38
<i>1.1 La théorie humorales et les premiers pas de la théorie tempéramentale</i>	<i>41</i>
1.1.1 Hippocrate père de la nouvelle médecine	41
1.1.2 Galien de Pergame et la première formalisation de la théorie des tempéraments	45
1.1.3 La tradition latine et la définition des théories des humeurs et des tempéraments	50
<i>1.2 Les développements de la théorie des tempéraments</i>	<i>56</i>
1.2.1 Le renouveau de la théorie tempéramentale	56
1.2.2 L'étude des tempéraments par la physiognomonie	64
1.2.3 Cabanis et les six tempéraments	68
1.2.4 Stendhal héritier de Cabanis	73
CHAPITRE 2 : LA THEORIE DES CLIMATS	86
2.1 <i>Antiquité</i>	89
2.1.1 La tradition grecque : Hippocrate et Aristote	89
2.1.2 La tradition latine : Vitruve	93
2.2 <i>L'ère moderne</i>	95
2.2.1 De la Renaissance au XVIII ^e siècle	95
2.2.2 Montesquieu et le renouvellement de la théorie des climats.....	107
2.2.3 La fin des Lumières et la position des Idéologues	115
2.3 <i>Le XIX^e siècle et les nouvelles applications de la théorie des climats</i>	<i>124</i>
2.3.1 Madame de Staël et le Cercle de Coppet	124
2.3.2 Simonde de Sismondi, Charles Bonstetten et leur vision de l'influence climatique.....	130
2.3.3 Stendhal et Mérimée : le « milieu ambiant » et la « couleur locale »	136
CHAPITRE 3 : UN NOUVEAU SUD ?	152
3.1 <i>Rôle de Napoléon Ier corse</i>	<i>155</i>
3.1.1 Les Corses un peuple sauvage ?	155
3.1.2 La Corse dans le cœur de Napoléon	157
3.1.3 Napoléon français	160
3.2 <i>Rôle des conquêtes napoléoniennes en Italie et en Espagne</i>	<i>162</i>
3.2.1 Les campagnes d'Italie	162
3.2.2 La campagne espagnole.....	167
3.3 <i>En quoi Stendhal et Mérimée renouvellent-ils la perception du Midi de l'Europe ?</i>	<i>172</i>

3.3.1 Les voyageurs du XIX ^e siècle et le cosmopolitisme européen	172
3.3.2 Stendhal et Mérimée cosmopolites	182
3.3.3 De nouveaux mythes	188
DEUXIÈME PARTIE : LE CHOIX DU RÉCIT BREF	205
CHAPITRE 1 : LA TRADITION DES HISTOIRES TRAGIQUES	210
1.1 <i>Genèse : la tradition italienne</i>	212
1.1.1 Boccace	212
1.1.2 Bandello.....	215
1.2 <i>L'histoire tragique en France</i>	218
1.2.1 La première génération.....	218
1.2.2 La deuxième génération.....	220
1.2.3 La troisième génération	223
1.3 <i>Une grammaire de la cruauté</i>	229
1.3.1 Vérité et morale	231
1.3.2 Dans la veine de la tragédie	234
1.3.3 L'histoire tragique et l'œuvre stendhalienne et mériméenne	239
CHAPITRE 2 : FORMES ET PARTICULARITES DU RECIT COURT : LES NOUVELLES DE STENDHAL ET MERIMEE	244
2.1 <i>Le récit bref : un genre protéiforme</i>	247
2.1.1 La nouvelle	247
2.1.2 Le fait divers.....	250
2.1.3 La chronique	253
2.2. <i>Les caractéristiques de la nouvelle</i>	256
2.2.1 La brièveté.....	256
2.2.2 La tension dramatique	261
CHAPITRE 3 : LA POETIQUE DE STENDHAL ET MERIMEE	268
3.1 <i>Un chemin commun</i>	270
3.1.1 La méprise du « style ».....	270
3.1.2 Le souci du détail	276
3.1.3 Dénouements violents et spectaculaires	282
3.2 <i>Les nouvelles italiennes</i>	285
3.2.1 Vittoria Accoramboni	288
3.2.2 Les Cenci	290
3.2.3 La Duchesse de Palliano.....	291
3.2.4 L'Abbesse de Castro.....	293
3.3 <i>Particularités mériméennes</i>	296
3.3.1 Le conte fantastique : La Vénus d'Ille.....	299
3.3.2 Colomba : petit roman ou nouvelle ?.....	302
3.3.3 Le récit enchâssé de Carmen	304
TROISIÈME PARTIE : LA FEMME DU MIDI	308
CHAPITRE 1 : LA FEMME : IMAGES ET CONDITIONS SOCIALES	312
1.1 <i>Quelle évolution pour la femme ?</i>	315
1.1.1 La femelle de l'homme.....	315
1.1.2 Un sujet mythologique et religieux.....	317
1.1.3 La Querelle des femmes	319
1.1.4 La femme dans la pensée du XVIII ^e siècle	320
1.1.5 Les contrastes du XIX ^e siècle.....	332
1.2 <i>La voie des écrivains est femme</i>	335
1.2.1 Initiatrices, inspiratrices et muses.....	335

1.2.2 Un être sensible et spirituel	341
1.2.3 Entre idéalisation et domination	346
CHAPITRE 2 : CREATION DES PERSONNAGES FEMININS : PARENTE ET UNICITE.....	355
2.1 <i>Définition de l'entité personnage</i>	358
2.1.1 « Être de papier », mimesis de l'être humain ?.....	358
2.1.2 Pour une caractérisation du personnage.....	360
2.1.3 Des héroïnes éponymes	363
2.2 <i>Dimension physique : préliminaire de la dimension morale</i>	369
2.2.1 Les portraits artistiques de Stendhal	369
2.2.2 Les descriptions évocatrices de Mérimée	379
2.3 <i>L'enjeu des connotations secondaires</i>	389
2.3.1 Auteurs et narrateur : un point de vue masculin	389
2.3.2 Les stéréotypes	393
CHAPITRE 3 : DES AMES MEDITERRANEENNES	399
3.1 <i>La femme selon nature</i>	402
3.1.1 Esprits primitifs	403
3.1.2 Quel tempérament ?.....	409
3.1.3 La virilité comme expression de volonté et de liberté	415
3.2 <i>Le bonheur comme sens de la vie</i>	422
3.2.1 Le bonheur dans la passion.....	425
a. L'amour-passion	426
b. L'amour après l'honneur.....	439
c. L'amour-liberté	443
3.2.2 Le bonheur dans le crime	447
a. Besoin de liberté.....	448
b. Répondre à une loi ancestrale	456
3.2.3 <i>Le bonheur manqué</i>	462
3.3 Le destin tragique	469
3.2.1 Héroïnes instruments du destin	471
3.2.2 Héroïnes victimes du destin.....	476
CONCLUSION	483
ANNEXES.....	496
ANNEXE 1 : ÉTUDE SUR LES MANUSCRITS DE L'HISTOIRE DU COUVENT DE BAJANO	498
1. <i>Histoire des sources</i>	500
2. <i>Comparaison des sources</i>	503
ANNEXE 2 : <i>DISTRUZIONE DEL MONASTERO DI S. ARCANGELO A BAJANO ACCADUTA NELL'ANNO 1577. SUCCESSO DEL MONASTERO DI S. ARCANGELO A BAJANO NELLA REGIONE FORCELLANESE DELLA CITTÀ DI NAPOLI IN CAMPANIA. SCRITTA DAL CAV. FRA P.C</i>	514
BIBLIOGRAPHIE.....	602
INDEX NOMINUM	645
TABLE DES MATIÈRES	656

La femme du Midi dans les nouvelles de Stendhal et Mérimée : nature, caractère et passions

Résumé

Les études sur les personnages féminins stendhaliens et mériméens sont certainement nombreuses. Toutefois, notre travail envisage une nouvelle approche qui a pour objectif de mettre en évidence les rapports que Stendhal et Mérimée entretiennent avec les théories qui prédominent dès le XVIII^e siècle. Nous nous référons en particulier à la théorie des quatre tempéraments et la théorie des climats et leur influence sur la création des figures féminines, protagonistes des histoires qui constituent le corpus des *Chroniques italiennes* et des nouvelles de Mérimée, c'est-à-dire *La Venus d'Ille*, *Colomba* et *Carmen*. Notre propos est de découvrir un nouvel aspect de la problématique féminine en analysant le type humain de la femme du Midi étudié sous la perspective de l'influence des théories susmentionnées. Nous avons également mis en relation la forme littéraire adoptée par les deux écrivains (la nouvelle, le petit roman) avec les sujets qu'ils abordent et l'effet qu'ils veulent produire sur le lecteur. En quoi, en effet, la forme brève qu'ils choisissent contribue-t-elle à l'effet de violence que la représentation du Sud est supposée produire ? Le récit court sert, à l'évidence, l'efficacité d'un propos à la fois esthétique, ethnologique et éthique. L'étude s'articule en trois temps. Dans un premier temps, nous nous intéressons à l'évolution de la théorie des tempéraments et la théorie des climats, ensuite, au contexte historique et culturel de la période à cheval entre le XVIII^e et XIX^e siècles qui influence aussi la création littéraire de Stendhal et de Mérimée. Dans un deuxième temps, nous nous occupons de la poétique stendhalienne et mériméenne par rapport aux récits courts. Enfin, nous analysons les figures féminines par rapport aux études préliminaires que nous avons faites dans les parties précédentes.

Mots clefs : *Stendhal, Mérimée, personnages féminins, théorie des tempéraments, théories des climats, récit court.*

The Southern woman in Stendhal's and Mérimée's short stories: nature, character and passions

Abstract

Studies about female characters in Stendhal's and Mérimée's works are in no doubt numerous. However, the aim of our work is to highlight the relationship between these authors and the theories that prevailed from the eighteenth century onwards. We refer in particular to both the four temperaments theory and the climate theory and their influence on the creation of female characters, protagonists in the stories we chose for our corpus: the *Chroniques italiennes* of Stendhal and the short stories *La Venus d'Ille*, *Colomba* and *Carmen* of Mérimée. Our purpose is to unveil a new aspect of the female problematic by analysing Southern Europe woman human type observed from the perspective of the influence of the above-mentioned theories. We also linked the form chosen by the two writers (short story, little novel) with the themes they address and the effect they want to produce on the reader. To which extent is the short story type contributing to the effect of violence supposed to be produced by the depiction of the South? Short stories serve the efficiency of a purpose at the same time aesthetic, ethnological and ethical. This study consists of three parts. First of all, we examine the evolution of both four temperaments theory and climate theory, as well as the eighteenth, beginning of the nineteenth century historical and cultural background which also influences Stendhal and Mérimée literary creation. Secondly, we reflect upon Stendhal's and Mérimée's

poetics in relation to short stories. Finally, we analyse the female characters in relation to the preliminary studies previously mentioned.

Key words: *Stendhal, Mérimée, female character, four temperaments theory, climate theory, short story.*

La donna del Sud nelle novelle di Stendhal e Mérimée : natura, carattere e passioni

Riassunto

Gli studi sui personaggi femminili di Stendhal e Mérimée sono sicuramente numerosi. Ciò nonostante, il nostro lavoro prevede un nuovo approccio che ha come obiettivo di mettere in evidenza l'influenza che le correnti di pensiero, che predominano a partire dal diciottesimo secolo, hanno sulla produzione letteraria di Stendhal e Mérimée. In particolare, ci riferiamo alla teoria dei quattro temperamenti e alla teoria dei climi rispetto alla creazione dei personaggi femminili, protagonisti delle storie che costituiscono il corpus delle Cronache italiane e delle novelle di Mérimée, ossia *La Venere d'Ille*, *Colomba* et *Carmen*. Il nostro scopo è quello di mettere in luce un nuovo aspetto della problematica femminile, analizzando il tipo umano della donna meridionale studiato sotto la prospettiva delle teorie sopra menzionate. Abbiamo anche messo in relazione la forma letteraria adottata dai due scrittori (la novella, il piccolo romanzo) con l'argomento che trattano e l'effetto che vogliono produrre sul lettore. Concretamente, in che modo la forma breve che scelgono contribuisce all'effetto di violenza che la rappresentazione del Sud è presupposta produrre? La novella serve a rendere efficace un pensiero estetico, etnologico et etico. Lo studio si divide in tre parti. In un primo momento, ci interessiamo all'evoluzione della teoria dei temperamenti e alla teoria dei climi, in seguito, al contesto storico-culturale del periodo a cavallo tra diciottesimo e diciannovesimo secolo che influenza anche la creazione letteraria di Stendhal et Mérimée. In un secondo momento, ci occupiamo della poetica di Stendhal et Mérimée rispetto alla novella. Infine, analizziamo i personaggi femminili in rapporto agli studi preliminari effettuati nelle parti precedenti della nostra tesi.

Parole chiave : *Stendhal, Mérimée, personaggi femminili, teoria dei temperamenti, teoria dei climi, novella.*