

## INFORMATION TO USERS

This was produced from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure you of complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark it is an indication that the film inspector noticed either blurred copy because of movement during exposure, or duplicate copy. Unless we meant to delete copyrighted materials that should not have been filmed, you will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed the photographer has followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For any illustrations that cannot be reproduced satisfactorily by xerography, photographic prints can be purchased at additional cost and tipped into your xerographic copy. Requests can be made to our Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases we have filmed the best available copy.

**University  
Microfilms  
International**

300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106  
18 BEDFORD ROW, LONDON WC1R 4EJ, ENGLAND

7923766

RUTHMAN, ELISABETH BUSUTTIL  
STENDHAL ET LE CULTE DE L'ENERGIE ITALIENNE.  
(FRENCH TEXT)

CITY UNIVERSITY OF NEW YORK, PH.D., 1979

COPYR. 1979 RUTHMAN, ELISABETH BUSUTTIL  
University  
Microfilms  
International 300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106

© COPYRIGHT BY

ELISABETH BUSUTTIL RUTHMAN

1979

STENDHAL ET LE CULTE DE L'ENERGIE ITALIENNE

par

Elisabeth Busuttil Ruthman

A dissertation submitted to the Graduate  
Faculty in French in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of Doctor of  
Philosophy, The City University of New York.

1979

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

April 30 - 1979  
date

Henri Peyre  
Chairman of Examining Committee

April 30 - 1979  
date

Henri Peyre  
Executive Officer

Robert Knapp

Alex Szogyi

Supervisory Committee

To R.S.R.  
who taught me how to think.

## AVANT-PROPOS

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude au Professeur Henri Peyre, mon directeur de thèse et mon guide dans ce travail, au Professeur Alex Szogyi, dont je partage la passion pour l'Italie, et au Professeur Bettina Knapp, un modèle pour ma future carrière, pour la confiance qu'ils m'ont toujours témoignée, et pour les conseils qu'ils m'ont si généreusement prodigués.

Je tiens également à remercier mes parents, qui m'ont appris à ne pas reculer devant les difficultés, pour leur tendresse et leur soutien moral; ma sœur et mon beau-frère, qui en m'accueillant aux Etats-Unis, ont donné un nouveau et heureux départ à ma vie; le Professeur Raymond Ortali, pour ses conseils généreux et son amitié; et Helen Ortali, pour son aide et son affection.

Je remercie, enfin, mon mari et compagnon, Rex, dont la confiance inconditionnelle, les constants encouragements, et l'humour salubre m'ont aidée à vaincre l'angoissante solitude de ces recherches; mon fils Alexander, qui par ses petites exigences quotidiennes et son merveilleux sourire m'a préservée d'une totale aliénation; et l'enfant qui va naître, et qui a vécu dans l'obscurité toute cette aventure.

-- E.B.R.

## TABLE DES MATIERES

Introduction . . . . .	2
Premier chapitre: <u>L'énergie dans les beaux-arts</u> . . . . .	5
Energie des artistes de la Renaissance . . . . .	8
Dynamisme de l'esthétique stendhalienne . . . . .	16
Le culte de l'énergie dans la critique d'art stendhalienne . . . . .	27
Romantisme et modernisme de l'esthétique stendhalienne . . .	41
Notes . . . . .	52
Deuxième chapitre: <u>L'énergie dans les Chroniques italiennes</u> . .	61
Conception de la Renaissance et définition de la passion italienne chez Stendhal . . . . .	65
La dialectique de la Fortuna/Virtù dans les <u>Chroniques italiennes</u> . . . . .	74
Les <u>Chroniques italiennes</u> : drame de l'humanité? Energie du texte = code du langage . . . . .	109
Notes . . . . .	118
Troisième chapitre: <u>Stendhal et l'énergie italienne</u> <u>au 19e siècle: mythe et réalité</u> . . . . .	124
Démystification du culte stendhalien de l'énergie en Italie . . . . .	127
Napoléon, archétype du libérateur Réveil de l'énergie au 19e siècle: la Charbonnerie Refus d'engagement personnel dans l'action politique	
Idéalisation de l'amour-passion en Italie . . . . .	153
La vie affective de Stendhal en Italie Hantise de la réciprocité Exclusivité de la passion italienne	

Reconquête du mythe: le mythe comme force positive de l'imaginaire . . . . .	173
Notes . . . . .	179
Conclusion: <u>La Chartreuse de Parme comme synthèse du culte stendhalien de l'énergie italienne</u> . . . . .	183
Energie du style et des personnages . . . . .	187
La création littéraire comme affirmation de la puissance créatrice chez Stendhal . . . . .	205
Notes . . . . .	208
Appendice . . . . .	210
Bibliographie . . . . .	212

INTRODUCTION

Le concept d'énergie revêt chez Stendhal une importance capitale: il se situe au coeur de sa philosophie existentielle et de sa théorie des passions, aussi bien que de son esthétique et de ses jugements politiques et psychologiques. La fréquence linguistique de ce mot, avec les différentes connotations qui apparaissent dans le texte, témoigne de la préoccupation constante de l'auteur. Son style incisif et direct renforce, d'autre part, le dynamisme de la narration.

Ce concept stendhalien recouvre la puissance latente de l'être aussi bien que l'acte proprement dit dans lequel cette énergie se réalise, et ce sont ces deux aspects d'un même phénomène que l'auteur s'attache à observer autour de lui. Mais, du point de vue personnel, il y a chez Beyle rupture au moment de l'acte, et la réalisation de son énergie potentielle ne s'effectue que dans le passage de l'homme à l'oeuvre. Les références à l'histoire et à la biographie sont donc nécessaires à l'intelligence de notre sujet. Une approche critique de type barthien, qui opèrerait une psychanalyse structurale du texte, en accordant la prépondérance à l'écriture et en éliminant complètement l'auteur, s'avèrerait stérile. C'est cependant sur les oeuvres mêmes de Stendhal que repose notre réflexion et les développements d'ordre historique ou biographique ne seront introduits que lorsque l'analyse du texte l'exigera.

Comme notre titre l'indique, nous traitons de l'énergie plus spécifiquement "italienne" parce que l'expérience que Stendhal fait de cette force mystérieuse est intimement liée à sa découverte de l'Italie et du caractère italien. Il est vrai que son concept s'élargit et vient irradier toute son oeuvre: Julien Sorel, Mathilde de la Môle, Mme de Rênal, Lamiel, Armance, et tant d'autres personnages secondaires, représentent tous différentes manifestations de ce dynamisme. Octave de Malivert et Lucien Leuwen illustrent, par opposition, la négation de cette énergie latente que réprime leur inhibition. Cette notion d'énergie reste cependant toujours liée chez Beyle à sa révélation primitive, et notre étude s'attachera uniquement aux oeuvres "italiennes", écrites le plus souvent, par un phénomène de compensation qu'engendre sans doute la nostalgie, à Paris, loin de leur source d'inspiration.

Nous analyserons donc dans nos deux premiers chapitres, à travers son Histoire de la Peinture en Italie, ses Ecoles italiennes de Peinture, et ses Chroniques italiennes, cette énergie bouillonnante qu'il décèle dans la Renaissance italienne. Notre troisième chapitre traitera, avec Rome, Naples, Florence, L'Italie en 1818, et les Promenades dans Rome, du réveil de cette énergie au 19e siècle. Nous examinerons, en conclusion, son chef-d'oeuvre, La Chartreuse de Parme, qui représente l'aboutissement de son expérience italienne et le couronnement de son travail d'écrivain. Nous serons ainsi amenés à analyser les idées de l'auteur, même lorsqu'elles débordent du cadre de la littérature, à la lumière de son culte de l'énergie.

Le mot "culte" doit être pris ici, non dans son sens habituel mais second d'admiration passionnée, mais dans sa signification étymologique de cultus (colere: honorer un dieu). On peut, en effet, considérer ce culte de l'énergie comme la véritable religion de cet athée. Ce culte finit par engendrer chez lui une vision mythique du monde. Nous tâcherons de démystifier cette vision, mais pour la rendre intacte à son auteur, car elle constitue la condition primordiale de l'écriture. Le constant conflit stendhalien entre la réflexion et l'action, entre le souci de scientificité et le désir mal réfreiné de subjectivité--source du processus de régression que l'auteur opère inconsciemment dans la vie--se voit résolu dans l'oeuvre. Le culte de l'énergie italienne permet la seule affirmation possible du dynamisme latent de Beyle, et c'est dans l'acte créateur qu'une telle sublimation se réalise.

PREMIER CHAPITRE :  
L'ENERGIE DANS LES BEAUX-ARTS

## I

Si Stendhal n'occupe pas parmi les écrivains critiques d'art la même place qu'un Diderot, un Baudelaire ou un Valéry, il mérite cependant d'être considéré comme bien plus qu'un simple "amateur".<sup>1</sup> Les critiques, de Paul Arbelet à Victor del Litto, Georges Blin et Jean Prévost, pour ne nommer que les plus importants, ont éclairé cet aspect de l'oeuvre stendhalienne et en ont démontré, au-delà des plagiats, l'originalité et l'importance en tant que témoignage personnel d'un moment particulier de l'histoire de l'art. Ce chapitre n'est cependant pas destiné à réhabiliter la critique d'art de Stendhal mais à en prouver le dynamisme.

Ses oeuvres esthétiques comprennent l'Histoire de la Peinture en Italie, qu'il rédige de 1811 à 1817, des feuillets publiés dans le Journal de Paris de 1824 à 1827 où il tient la rubrique du théâtre italien et des salons de peinture, des Idées Italiennes sur quelques tableaux célèbres, qui paraissent en 1840, et bien d'autres fragments épars, pour la plupart inédits du vivant de l'auteur et que notre édition du Cercle du Bibliophile a regroupés dans deux volumes sous le titre de Mélanges Peinture. Mais ses considérations esthétiques ne sauraient être limitées à ces quelques titres, car on les trouve

en fait dans toute son oeuvre et bien souvent avec des connotations étrangères au domaine des arts plastiques.

Pour étudier la conception stendhalienne de l'énergie dans les beaux-arts, l'on doit tout d'abord se replacer dans le contexte historique de la Restauration: la situation politique de la France à cette époque est à la source de sa pensée esthétique.

Le 20 octobre 1814, Henri Beyle écrit dans son Journal:

Quand au milieu de sa carrière, et d'une carrière avancée, on perd en un seul jour son état, son travail, ses moyens de considération politique, qu'il ne faut plus penser aux choses qui faisaient l'étude de toute la vie et où l'on espérait réussir, il n'y a d'espoir assuré que beaucoup de mouvement physique et de s'imposer la loi de faire quelque chose de difficile.<sup>2</sup>

Ce passage du Journal date de l'époque où Beyle rédige l'Introduction de son Histoire de la Peinture en Italie (14 août 1814 au 28 janvier 1815), une période de troubles et d'épreuves dans sa vie, mais à l'issue de laquelle émergera l'écrivain Stendhal.

Le 6 avril 1814, l'Empereur abdique et est contraint de se rendre à l'île d'Elbe. Ce même jour, le Sénat Impérial proclame Louis XVIII roi de France. Le traité de Paris ramène la France à ses frontières de 1792. L'on voit l'étranger et une faible minorité de royalistes émigrés imposer aux Français la restauration des Bourbons. Le 4 juin 1814, Louis XVIII "octroie" à son peuple une charte constitutionnelle. Stendhal assiste impuissant au déroulement de ces événements historiques. Dégoûté, il quitte la France et n'y revient même pas lorsque, dans un ultime sursaut d'énergie, Napoléon débarque au Golfe Juan et, rassemblant les vestiges de sa Grande Armée, s'efforce en vain de reprendre le pouvoir. Il veut rompre définitivement avec

son passé et ne désire plus qu'une seule chose: "être oublié".<sup>3</sup>

Mais son séjour en Italie ne s'avère pas aussi favorable qu'il l'espérait. Encore bouleversé par les événements récents, il doit faire face à de sérieux problèmes d'argent et de santé. De plus, sa tempêtueuse liaison avec Angela Pietragrua le plonge dans la plus cruelle tourmente. Le suicide lui semble soudain un dénouement bien séduisant.<sup>4</sup> Le travail devient son seul refuge, plus essentiel "que le pain quotidien".<sup>5</sup> "Sous peine de périr d'ennui, il faut me faire une occupation actuellement que je ne suis rien. En passant le Mont-Cenis, 6 août 1814."<sup>6</sup>

C'est alors qu'il reprend son Histoire de la Peinture en Italie. Ce livre, commencé en 1811, et qui à l'origine ne devait être qu'une traduction abrégée de la Storia pittorica dell'Italia de Luigi Lanzi, avait progressivement pris des proportions monumentales. Stendhal, conscient de ne posséder que des connaissances très limitées dans ce domaine, s'était enlisé dans de multiples recherches, constamment interrompues par les exigences de sa fonction d'auditeur de la Couronne, les obligations mondaines et surtout par son départ pour la Campagne de Russie qui l'éloigne de Paris pendant près de huit mois. Pour comble de malheur, il perd durant la désastreuse retraite le manuscrit qu'il avait emmené avec lui. En 1813, Stendhal semble abandonner son projet et seuls la détresse et l'ennui qui l'assaillent à Milan l'incitent à se remettre à la tâche durant le mois d'août 1814. Mais ce qui n'avait été auparavant qu'un "vaste centon",<sup>7</sup> une compilation plus ou moins adroite de toutes ses

lectures, va devenir une authentique oeuvre stendhalienne. Il opère une refonte complète de sa version de l'Ecole de Florence, la seule qui l'intéresse à présent, y ajoute le fruit de recherches supplémentaires et est soudain pris par un grand souci de style, essayant de "mettre d'accord Fénelon et Montesquieu qui se partagent (son) coeur".<sup>8</sup>

Le 14 août 1814, il est frappé par une idée de génie: prenant soudain conscience de l'importance capitale de la relativité historique dans son étude, il comprend que les peintres de la Renaissance italienne ont été le produit de leur époque. Il décide alors de commencer son ouvrage par une introduction historique qui expliquerait comment la situation politique, économique et sociale de ce temps a permis l'éclosion d'un grand nombre de talents. "Disciple fidèle des idéologues, Beyle applique à la critique d'art une méthode toute scientifique, fondée sur l'observation des faits et sur la recherche de leurs causes."<sup>9</sup>

Les moeurs violentes de la Renaissance italienne ont séduit Stendhal. Il y voit partout: "De l'esprit, de la superstition, de l'athéisme, des mascarades, des poisons, des assassinats... partout des passions ardentes dans toute leur sauvage fierté: voilà le quinzième siècle."<sup>10</sup>

Et c'est parmi cet extraordinaire déploiement d'énergie que paraissent tant de grands artistes. Stendhal se plaît à imaginer la chance extraordinaire qu'un homme aurait eue, au cours de quarante-deux ans d'histoire, de côtoyer tant de noms illustres: le Titien, Léonard de Vinci, Raphaël, le "divin" Corrège, Michel-Ange, Paul

Véronèse, André del Sarto...

L'Introduction de l'Histoire de la Peinture démontre comment la situation politique a permis une telle fécondité artistique. Certes, cette époque a été précédée et en quelque sorte préparée par un siècle de paix et de richesses mais elle a atteint son apogée au milieu de luttes sanguinaires, de l'instabilité gouvernementale et d'un despotisme féroce. Victor del Litto a retrouvé, parmi les manuscrits conservés à la Bibliothèque de Grenoble, un passage de l'Introduction, par la suite supprimé, où Stendhal décrit le climat régnant:

Nos petits politiques dont tout le talent consiste dans une trentaine d'idées prises à Machiavel, Delolme, Montesquieu ou Benjamin Constant, et par eux mal comprises, nous répétant sans cesse que les arts ont besoin pour fleurir de paix et de tranquillité. Nous allons voir au milieu de quelle paix et de quelle tranquillité vécurent Michel-Ange, Raphaël et Léonard de Vinci.<sup>11</sup>

Ces peintres participent aux luttes qui opposent les différentes factions, connaissent l'exil. L'individualisme forcené que déchangent les passions politiques est pour eux une inspiration, un souffle de force et de vérité qui influe sur leurs oeuvres.

La situation religieuse contribue également à l'écllosion de talents; c'est l'époque des papes-soldats. "Leur gouvernement, que nous voyons de nos jours un despotisme doux et timide, fut une monarchie conquérante dans les temps brillants de la peinture, sous Alexandre VI, Jules II, et Léon X."<sup>12</sup>

Ces souverains, soucieux de leur renommée, font venir à leur cour des artistes comme Bramante, Michel-Ange et Raphaël, et dépensent des fortunes colossales pour immortaliser leur nom. Un autre facteur entre en ligne de compte: la vente des indulgences.

Le meilleur moyen d'absoudre un assassinat n'est-il pas d'élever une chapelle au nom de son saint?

C'est à la ferme croyance dans le sacrement de la pénitence et dans les indulgences qu'il faut attribuer les moeurs si sanguinaires et si énergiques des républiques italiennes. Il y avait aussi des indulgences pour des péchés plus aimables, et vous apercevez dans le lointain la renaissance des beaux-arts.<sup>13</sup>

La situation économique favorise les arts et détermine en conséquence la vie sociale. Les grandes villes, et Florence en particulier, jouissent d'une grande opulence. Les princes deviennent mécènes, espérant augmenter ainsi la renommée et la puissance de leur famille. Tout concourt donc à faire de la Renaissance italienne une des périodes les plus riches de l'histoire de l'art. Beyle remarque que "la passion des arts était générale".<sup>14</sup> Mais surtout il sait discerner parmi toutes ces passions individuelles en pleine émulation l'originalité et la vérité qui en émanent et va influencer de façon probante la peinture; car il faut se souvenir que ce sont les passions qui, pour lui, "font la possibilité comme le sujet de beaux-arts".<sup>15</sup>

Les idées développées dans cette Introduction sont donc loin d'être des "considérations incohérentes",<sup>16</sup> comme le pensait Emile Faguet; Stendhal mêle au contraire très adroitement l'histoire des peintres à celle de leur période, alliant ainsi les fonctions d'historien, d'historien de l'art, de sociologue et de psychologue. Taine lui est redevable de cette théorie des milieux: "Le premier (Stendhal) marquait les causes fondamentales, j'entends les nationalités, les climats et les tempéraments".<sup>17</sup> Mais, contrairement à ce qu'il considère, la méthode est loin d'être nouvelle et

nombreux sont les auteurs qui l'ont devancé dans cette tâche. En fait, Paul Arbelet remarque que de telles théories "étaient courantes, étaient triviales au début du XIX<sup>ème</sup> siècle",<sup>18</sup> et il cite les prédécesseurs dont il s'est inspiré: Bossi dans le Cénacle l'avait appliqué à Léonard de Vinci, Ginguené aux lettres et, avant lui, Winckelmann et l'abbé Dubos. Quant aux livres d'histoire proprement dite qui le renseignent sur le caractère énergique de la péninsule, Stendhal s'inspire de l'Essai sur les moeurs de Voltaire qui lui fournit de nombreux exemples des passions violentes du 15<sup>e</sup> siècle et de l'Histoire de Charles-Quint de Robertson,<sup>19</sup> où il trouve une analyse de l'évolution politique et morale de l'Europe, et de l'Italie en particulier, depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la Renaissance. L'historien anglais Roscoe et l'Italien Pignotti l'influencent également, mais dans une moindre mesure. Il ne semble pas avoir lu directement Guichardin ou Varchi, mais c'est surtout Benvenuto Cellini, dont l'influence se fait particulièrement sentir dans La Chartreuse de Parme, qui mérite une place à part dans ses lectures:

Que Stendhal l'ait lu et relu, cela ne fait pas question. Cellini fut son grand maître en psychologie italienne. D'après lui, je dirais volontiers d'après lui seul, il s'est formé sa conception de l'Italie voluptueuse, passionnée et sanglante. De l'homme il goûte l'énergie féroce, l'imprudent cynisme, et ces hâbleries même, qui n'en peignent pas moins l'artiste et son temps avec une vérité si sincère et si crue. Cellini est un des héros du beylisme.<sup>20</sup>

Arbelet conclut que, pour ce livre, à l'exception de Cellini, Stendhal consulte bien plus les historiens de son temps que les vieux chroniqueurs. Il faut rappeler qu'à cette époque il rêve toujours de

rivaliser avec Molière et n'a pas encore découvert les manuscrits qui sont à la source des Chroniques italiennes et de la Chartreuse de Parme.

Beyle ne fait pas seulement oeuvre d'historien, de sociologue et de psychologue dans son livre: presque à chaque page, il se révèle un ardent polémiste. Il écrit au moment où le "parti de l'éteignoir triomphe".<sup>21</sup> Dégoûté par la soumission des Français devant les puissances étrangères,<sup>22</sup> il rêve d'une époque de liberté, de courage et d'honneur. Les condottieri et les grands artistes de la Renaissance symbolisent cet idéal de "virtù" qui est au coeur du beylisme: ils étaient grands parce qu'il étaient libres. Et Stendhal procède à une apologie des vertus républicaines qui encouragent à ses yeux l'originalité et à une attaque féroce du principe de la monarchie absolue, qui n'engendre qu'apathie, médiocrité et humiliation. Le gouvernement monarchique brise les âmes d'artistes en leur ôtant toute personnalité, "car, dans la monarchie, celui qui n'est pas comme les autres insulte les autres, qui se vengent par le ridicule. Dès lors plus de vrais artistes, plus de Michel-Ange, plus de Guido, plus de Giorgion."<sup>23</sup> La monarchie absolue est contraire aux arts; la monarchie constitutionnelle, à la rigueur, ne lui serait pas totalement défavorable, mais les Anglais, s'ils ne manquent pas d'énergie, d'originalité ou d'opulence, ne jouissent pas d'un climat propice aux arts. Quant à l'Allemagne, elle représente à ses yeux le symbole de la servilité monarchique, de "l'abnégation de soi-même: cette nation est née à genoux."<sup>24</sup>

Cette idée de l'influence de la liberté sur les arts constitue un des principes fondamentaux de l'esthétique stendhalienne. Il ne l'a

point inventée et la trouvait déjà chez Voltaire, Winckelmann, Sismondi, Ginguené et dans le livre de Mme de Staël, La Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales.<sup>25</sup>

Stendhal fustige l'absolutisme de Louis XIV, révééré à tort comme le "protecteur des arts",<sup>26</sup> alors qu'il admire ses adversaires car l'"énergie de la Ligue sème des grands hommes",<sup>27</sup> idée chère à la fière et indépendante Mathilde, qui chaque année vénère la mémoire de son ancêtre Boniface de la Mole. Il condamne les souverains qui octroient des chartes et des constitutions qui ne sont en fait que de simples conventions; il raille l'hypocrisie de leurs vertus. "Ces vertus dont vous êtes si fiers ne sont que des vertus privées. Comme roi, vous êtes nul. Les tyrans d'Italie, au contraire, eurent des vices privés et des vertus publiques."<sup>28</sup>

De telles sentences se retrouvent dans tout le livre: "Mieux vaut un sauvage à grandes qualités, qui commet des crimes, qu'un esclave incapable de toute vertu."<sup>29</sup>

Stendhal ne pardonnera jamais à la monarchie d'avoir ôté la liberté aux hommes et provoqué par là même l'asservissement des grandes âmes, car "c'est l'avilissement et non le danger qui tue le génie d'un peuple".<sup>30</sup> Napoléon, lui, "a épargné à la France un peu de sang et beaucoup d'avilissement' moral. On ne compte pas assez cet 'avilissement'."<sup>31</sup>

L'audace de telles déclarations, à un moment où la répression fait rage, expose dangeureusement l'auteur aux représailles de la critique et du gouvernement. Il en est parfaitement conscient, ainsi qu'en témoignent les lettres qu'il envoie d'Italie à son ami Louis

Crozet, chargé d'aider en France à la publication du livre. Stendhal lui recommande de "farcir" de notes "pieuses et révérencieuses"<sup>32</sup> ses passages les plus téméraires. Mais pour atteindre ce but, le pauvre Crozet devrait pratiquement soumettre le livre à une seconde rédaction, ce dont il se sent bien incapable. Aussi réitère-t-il sans cesse ses conseils de prudence: "Tes apostrophes sont vives; elles ne sont pas piquantes, elles mordent; excellent pour nous et pour toi, mauvais pour la foule, cruel et dangereux pour ceux qui s'élèvent dans cette foule."<sup>33</sup>

Mais Beyle, bien que pleinement conscient des conséquences désastreuses que la publication d'un tel livre pourrait engendrer, et bien que tout a fait disposé à en adoucir certaines assertions, n'y parvient pas pour autant. Ce plaidoyer pour la liberté dans les arts correspond tellement à l'une de ses plus intimes convictions que, dès qu'il s'ingénie à en atténuer la portée, une ironie cruelle et mordante émerge involontairement de ses propos. Crozet ne peut pas se résigner à l'impossibilité de maîtriser une âme aussi passionnée et impulsive: "Il est fou et sujet aux chimères plus qu'homme de France. Je suis intimement convaincu que 'his book shall be denounced'."<sup>34</sup>

Et c'est exactement ce qui advient. Après un article aussi insignifiant qu'inoffensif, le Journal des Débats s'aperçoit soudain de l'affront qu'une telle publication inflige à la classe au pouvoir et passe féroce à l'attaque. Il dénonce avec véhémence l'auteur bonapartiste, philosophe et libertin, qui insulte le trône et l'autel. Arbelet attribue à la publication de ce livre son départ forcé de Milan en 1821, et le refus de son "exequatur" pour le consulat de

Trieste en 1830.<sup>35</sup>

Stendhal n'a pu empêcher cet ouvrage sur la critique d'art de se transformer en pamphlet politique. Se proposant à l'origine d'étudier les peintres de la Renaissance, il en est venu à faire le plaidoyer de l'énergie et de la liberté dans les beaux-arts. Il justifie même cette entreprise dans son livre: "On me dira qu'à propos des arts je parle des choses qui leur sont étrangères; je réponds que je donne la copie de mes idées et que j'ai vécu de mon temps."<sup>36</sup>

Le témoignage personnel et la résonance très actuelle de son oeuvre est justement ce qui en fait le mérite et l'intérêt: "[...] l'historien pédant (ou simplement grave) qui décrit une époque sans comparaisons la montre éloignée de nous, donc indifférente. S'il compare, s'il préfère une époque ancienne il nous force à nous passionner aussi."<sup>37</sup>

L'Histoire de la Peinture en Italie recèle bien d'autres facettes du génie de Stendhal: on l'y découvre également théoricien de l'art. Fidèle disciple des idéologues, il s'attache à démontrer l'énergie italienne dans les beaux-arts par l'action combinée du tempérament et du climat, et réfutant la théorie d'un beau idéal immuable, il se fait le champion de la relativité de la Beauté, préconisant ainsi une esthétique fondamentalement dynamique.

Les critiques s'accordent pour considérer les trois livres consacrés au Beau idéal antique et moderne comme la partie la plus originale de L'Histoire; ce sont également les chapitres préférés de l'auteur. Il en est très fier, et en conçoit de grandes espérances.<sup>38</sup> Durant la longue période de pourparlers et de corrections qui précède

la publication, il redoute constamment qu'un autre auteur ne lui vole sa "découverte".<sup>39</sup>

Vers la fin du mois d'octobre 1814, Beyle s'aperçoit que, durant la campagne de Russie, il a perdu le passage sur le beau idéal, rédigé deux ans auparavant. Il le récrit à Milan en trois jours, nouvelle preuve qu'il s'agit ici de pensées bien personnelles et non d'un travail de compilation. Cependant, le raisonnement qu'il suit pour démontrer la relativité du beau n'est guère original. Dans le fragment sur les tempéraments, inséré entre le beau idéal antique et le beau idéal moderne, l'auteur emprunte aux idéologues leur méthode d'observation des faits et de recherche de leurs causes. Il a ainsi recours à la même méthode scientifique qu'il avait employée dans l'Introduction pour établir la relation existant entre le génie des peintres italiens et leur époque.

Beyle veut à présent expliquer la remarquable créativité des artistes de la Renaissance par l'action que les tempéraments et les climats exercent sur eux. Il ne fait pas mystère de tout ce qu'il doit aux physiologistes modernes<sup>40</sup> et aux idéologues. L'on peut émettre quelque doute sur l'authenticité de ses lectures, mais un fait demeure certain: Lavater, Cabanis et Pinel l'influencent fortement dans l'élaboration de sa théorie des tempéraments. L'importance que Beyle attache aux formes anatomiques éveille en lui un intérêt pour la physiognomonie, dont Lavater est à cette époque le représentant principal. C'est après l'avoir lu que Stendhal recommande aux peintres de bien étudier les tempéraments de leurs personnages, car ils se reflètent dans leur physionomie; et à la suite de Destutt de

Tracy et de Cabanis, il souligne l'interdépendance du physique et du moral et cherche à expliquer l'oeuvre par l'artiste.

La théorie de Lavater n'admet que quatre tempéraments. Stendhal s'en sert comme base, mais c'est surtout Cabanis qui l'aide à élaborer sa propre théorie et c'est à lui qu'il emprunte l'essentiel de ses observations physiologiques. Comme Cabanis, Stendhal distingue six tempéraments: le sanguin, le bilieux, le flegmatique, le mélancolique, le nerveux et l'athlétique. Il va attribuer certaines particularités à un pays donné et en déduire ainsi la psychologie de ses habitants.

Au physique, le tempérament sanguin est caractérisé par un "coeur plus énergique"<sup>41</sup> et par "la vivacité et la facilité des fonctions"<sup>42</sup> et au moral par "quelque chose de léger et de mobile dans les affections de l'âme, l'esprit manquera de profondeur et de force".<sup>43</sup> Le tempérament sanguin est le plus commun en France. L'on voit donc Stendhal, à l'aide d'un vocabulaire scientifique et d'une méthode qu'il considère comme positive, adresser ici aux Français le même reproche que dans l'Introduction: un manque de profondeur dans la pensée et d'énergie dans les sentiments et les actions. Ce n'est plus seulement sur le plan politique qu'il les attaque, il s'en prend à leur vie en général, à leur nature même. Et il inclut, bien sûr, les peintres français dans son improbation: nous verrons un peu plus loin, en étudiant ses Salons, le traitement qu'il leur réserve.

Le tempérament bilieux est propre aux Italiens et il est essentiel de le connaître pour comprendre Michel-Ange. Au physique, le bilieux est un homme chez qui les effets stimulants de la bile

avec ceux de l'humeur séminale sont d'une "énergie extrême",<sup>44</sup> qui possède un grand coeur et une poitrine large. Au moral, le bilieux est un homme perpétuellement inquiet, qui ne trouve d'apaisement que dans une activité excessive, mais qui est aussi enclin aux sensations violentes, aux affections absolues et exclusives et entièrement dominé par l'impression du moment. Nombreux sont les héroïnes ou héros stendhaliens qui correspondent à une telle description: La Sansévérina, Fabrice, Mathilde de La Môle, Julien, Lamiel... Certains sont Français et il serait intéressant d'étudier l'aspect "italien" de leur tempérament. Pour l'instant, l'auteur nous fournit une explication scientifique de leur comportement: "Le bilieux est forcé aux grandes choses par son organisation physique".<sup>45</sup>

Le tempérament flegmatique se rencontre surtout en Allemagne et en Hollande: calme, silencieux, modeste, il tend vers l'apathie et ses organes de la génération et son foie "manquent d'énergie".<sup>46</sup> Le flegmatique, contrairement au bilieux, n'est pas un être inquiet, mais pour cette raison même, rien ne l'incite à accomplir de grandes actions; aussi "son état habituel est un bien-être doux et tranquille, sa vie a quelque chose de médiocre et de borné".<sup>47</sup>

Le mélancolique est taciturne et grave. "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".<sup>48</sup> Autant le bilieux réagit impulsivement, autant le mélancolique hésite. Il semble n'exécuter ses volontés que par des détours et souvent oublie son intention première. Stendhal reconnaît dans ce caractère mélancolique, propice

aux passions et particulièrement sensible aux beaux-arts, un autre aspect du tempérament italien et il s'inclut dans ce groupe qui compte "la plupart des grands hommes".<sup>49</sup>

Voltaire est le représentant du type nerveux: le système sensitif prédomine sur le système moteur et les "opérations qui dépendent directement du cerveau [...] prennent une grande énergie".<sup>50</sup> L'auteur cite le cas extrême des saintes qui oublient totalement leur corps au point de se laisser mourir d'inanition, dédiant toutes leurs pensées et énergie à leur vie spirituelle. Commentant "La Communion de Saint Jérôme" du Dominiquin, il écrit: "Sa figure exprime avec tant d'énergie le profond sentiment de conviction qui en a fait un Saint, qu'il ne paraît plus tenir à la terre que par de faibles liens. Son âme ardente s'élançait déjà vers le ciel".<sup>51</sup>

En développant le tempérament athlétique, Stendhal veut prouver que ce n'est pas dans de grands corps que l'on doit s'attendre à de grandes actions, une idée prémonitoire de sa théorie du beau moderne qui va suivre, et il explique par là l'erreur du Guerchin qui, donnant avant tout la force à ses saints, en a fait de simples portefeuilles. Il reproche d'ailleurs ce même défaut à la sculpture en général. L'athlétique n'a pas le temps de penser, il réagit impulsivement et se dépense continuellement en actions violentes.

Beyle est conscient des restrictions que sa démarche impose et il se garde bien d'assigner à chaque tempérament un peuple en particulier. Malgré son désir de faire oeuvre physiologique, il ne va pas jusqu'au bout de sa méthode et en fin de compte n'emprunte à Cabanis que ce qui s'accorde avec ses propres idées. Grand amateur de généralisations,

il aime à reconnaître dans le Français les caractéristiques du tempérament sanguin et dans l'Italien celles des tempéraments bilieux et mélancolique, tout simplement parce que cela confirme l'axiome qu'il pose comme point de départ de toute sa philosophie: la superficialité des moeurs françaises et l'énergie des passions italiennes.

Au niveau du texte, l'on remarque dans ces chapitres sur les tempéraments, la constante lexicale du substantif "énergie", de l'adjectif "énergique" et de l'adverbe "énergiquement". Bien sûr, il ne faut pas oublier que Stendhal plagie Cabanis, mais même son plagiat présuppose un choix lexical et cette redondance linguistique se charge donc d'une intention signifiante tout en donnant la clé de son critère de jugement: tous les tempéraments sont considérés selon la présence ou la carence d'énergie qu'ils offrent. Par son souci de caractériser certains peuples par un tempérament bien défini, Stendhal démontre la grande importance qu'il accorde à la race. Mais aussi bien la race que les tempéraments subissent l'influence des climats. A l'époque où l'Histoire de la Peinture est écrite, la théorie des climats fait déjà partie du domaine public: l'abbé Dubos, Montesquieu, Helvétius, Cabanis, Mme de Staël, parmi tant d'autres, ont déjà vulgarisé de telles idées. Beyle les accepte sans réserve et n'hésite pas, à l'instar de Cabanis, à critiquer l'un de ses maîtres à ce sujet: "Quand Helvétius a nié l'influence des climats, il a donc dit à peu près la meilleure absurdité du siècle".<sup>52</sup>

Ici encore, Stendhal utilise une approche scientifique pour prouver son point de vue: un climat vigoureux n'est guère propice à de longs loisirs qui sont la condition primordiale de l'épanouissement

des arts, alors qu'un climat chaud encourage le "dolce far niente" et la méditation, incite au bonheur et inspire les artistes. "A Londres, il y a des jours où l'on se pend" et l'auteur ajoute dans une note: "Vent et brouillards au mois d'octobre".<sup>53</sup>

Beyle admet également l'influence des institutions sur le caractère et à la suite de Winckelmann, Mme de Staël, Bossi et Ginguené, en arrive à expliquer la littérature et les arts d'un peuple par son histoire. La boucle est donc bouclée et nous revenons à ce que l'auteur affirmait dans son Introduction au sujet de la liberté politique dans les arts. Tout concourt à faire de l'Italie le royaume privilégié des artistes, le pays où les passions sont débridées et où l'imagination galope librement: "L'expression dans les arts devait donc naître au Midi."<sup>54</sup> Reprenant une expression d'Alfieri, il affirme: "Car la terre où les grands hommes sont encore le moins possibles, c'est l'Italie. La végétation humaine y est plus forte."<sup>55</sup>

Ainsi l'idéologie et la physiologie, en démontrant les différents tempéraments qui distinguent les hommes et les divers climats qui influent sur eux, aident Stendhal à réfuter l'existence d'un beau idéal immuable. Ennemi acharné de l'imitation servile, il pose comme principe inéluctable l'obligation pour l'art de différer selon l'époque et le pays et réclame que l'artiste se libère d'un dogmatisme réprimant et découvre en lui-même la beauté idéale. Beyle s'oppose par là à la doctrine classique qui remonte à la théorie des Idées de Platon et préconise une conception métaphysique de la beauté: il existe une idée du beau que nous ne rencontrons pas dans la nature mais qui réside dans un monde de formes éternelles que notre imagination seule

peut saisir. Cette théorie est exposée au 18<sup>e</sup> siècle par le célèbre archéologue allemand Winckelmann dans son Histoire de l'art dans l'antiquité; Stendhal l'a lue, bien qu'il prétende le contraire. Mais déjà à cette époque, cette théorie rencontre des détracteurs: dans l'article "Beau" qu'il rédige pour l'Encyclopédie, Diderot veut donner une explication matérialiste de la beauté et rompre avec l'idéalisme, explicite ou non, de tous les esthéticiens depuis Platon. Il cherche à établir la beauté non comme une réalité platonicienne indépendante des hommes mais comme une réalité existant objectivement. Il met ainsi l'accent sur la perception du sujet et la relation objet-sujet: la beauté n'existe que par rapport à l'homme et n'est point une simple qualité que l'on trouve dans un objet.

Cependant au début du 19<sup>e</sup> siècle, l'école davidienne remet à l'honneur la doctrine classique et assigne de nouveau à l'objet une valeur intrinsèque indépendante des hommes. Les critiques Kératry, Quatremère de Quincy, Paillot de Montabert et Delécluze et les peintres Vien et David sont les plus ardents défenseurs de cette doctrine. Ils admettent tous la supériorité incontestable de l'art hellénique qui symbolise à leurs yeux les formes de la beauté idéale. Dans son livre, La Peinture Romantique, Léon Rosenthal nous apprend que l'admiration qu'inspirent les ouvrages du siècle d'Alexandre est pourtant loin d'être parfaitement éclairée et que ce que l'on loue comme la perfection de l'art n'en est en fait que la décadence.

On ne connaissait donc ni l'origine ni la première maturité de l'art grec. Epris d'oeuvres qui avaient illustré une période déjà crépusculaire, les artistes se méprenaient étrangement sur le caractère de la pensée hellénique.

Le génie souriant des Grecs, l'amour qu'ils avaient eu de la vérité et de la vie, leurs efforts sincères étaient méconnus. On s'imaginait que les sculpteurs antiques s'étaient raidis dans la recherche d'une beauté surnaturelle et l'on transformait en principes les recettes de l'art académique. Les négligences, la facture molle, le modèle banal et éteint, le parti-pris, l'absence d'émotions qui avaient marqué la décadence hellénique, échappaient à des yeux mal exercés: on y voyait l'expression d'une esthétique raffinée et sublime.<sup>56</sup>

Stendhal n'est bien sûr pas conscient de cette méprise et c'est pour d'autres raisons qu'il condamne la doctrine classique, et à travers elle l'Académie et l'Ecole davidienne. Elève des idéologues, il veut croire en une humanité en perpétuel changement et progrès et non à une perfection immuable qui réside dans le monde des Idées. "Ou prononcez que la beauté n'a rien de commun avec l'imitation de la nature, ou convenez que, puisque la nature a changé, entre le beau antique et le beau moderne il doit y avoir une différence."<sup>57</sup>

Le beau est variable et chaque pays, chaque époque a le sien qui lui est propre. Stendhal formule le principe fondamental de son esthétique du beau: la beauté est l'expression de l'utile.<sup>58</sup> Il considère ce principe comme sa "découverte",<sup>59</sup> mais bien d'autres l'ont déjà énoncé avant lui: Diderot, Helvétius, Volney, Maine de Biran.

On peut supposer non sans raison qu'ici comme ailleurs, Beyle appelle "invention" la tentative de donner une forme cohérente et systématique à ces idées esthétiques qui lui étaient devenues familières sans lui appartenir pour autant.<sup>60</sup>

Beyle considère que la beauté idéale répond à certains besoins de sensations agréables qu'un peuple éprouve à un moment donné. Or les besoins de ses contemporains diffèrent de ceux des Grecs.

Les sauvages cherchaient à représenter la force et il est normal que leurs "premières statues des dieux ne fussent des portraits du

plus fort et du plus beau des jeunes guerriers de la tribu".<sup>61</sup> Ces statues symbolisaient l'autorité et la bienveillance paternelles. Puis le sculpteur a voulu supprimer dans sa représentation des divinités les détails qui rappelaient trop l'humain. Chez les anciens, l'homme abusait de sa force, les femmes étaient leurs esclaves, "accablées de tous les travaux pénibles ... . L'intimité de l'amour était pour un autre sexe."<sup>62</sup> Elles enfantaient des guerriers et c'est dans des moeurs sanguinaires qu'elles les élevaient. Mais les vertus à l'honneur ont changé: l'idéal antique de force physique ne répond plus à celui du 19e siècle, fait de grâce et de sentiment et qui exige une complexité psychologique beaucoup plus grande. "Aussi dans la science des mouvements de l'âme, les philosophes grecs restèrent-ils des enfants."<sup>63</sup> Toute apparence de grâce détruit l'idée de force et vice-versa: les deux idéaux sont donc incompatibles.

La force individuelle, qui était tout dans l'antiquité, n'est presque plus rien au milieu de notre civilisation moderne. Le moine qui inventa la poudre à canon, modifia la sculpture; la force n'est plus nécessaire qu'aux subalternes. Personne ne s'avise de demander si Napoléon ou Frédéric II surent bien appliquer un coup de sabre. La "force" que nous admirons, c'est celle de Napoléon visitant l'hôpital de Jaffa, ou s'avancant avec simplicité vers le premier bataillon des troupes royales, sur les bords du lac de Laffrey (mars 1815); c'est la "force de l'âme". Les qualités morales qu'il s'agit de rendre sensibles, ne sont donc plus les mêmes.<sup>64</sup>

C'est un idéal définitivement moderne que Stendhal revendique pour son époque, un idéal qui permette d'exprimer l'énergie non pas des muscles mais des mouvements de l'âme. Le beau idéal antique était l'expression des vertus utiles aux Grecs; les artistes de la Renaissance italienne, tout en admirant les chefs-d'oeuvre antiques ne les ont point servilement imités, et, en adaptant les dieux païens au

christianisme, ont créé un nouveau beau idéal catholique s'accordant aux besoins de leur époque. "La beauté chez Canova est l'expression des qualités qui nous sont agréables en 1828."<sup>65</sup> Beyle admire le génie de ce sculpteur italien<sup>66</sup> qui, ignorant toute théorie dogmatique et s'astreignant à un travail original, est parvenu à inventer un beau idéal moderne qui répond aux goûts de son époque. Pour Stendhal, Canova est donc romantique puisqu'il accomplit la mission qu'il assigne à l'artiste: créer une beauté qui procure des sensations agréables à ses contemporains. Car à travers la recherche de la beauté, le but ultime de l'art est la découverte du bonheur: "La beauté est l'expression d'une certaine manière de chercher le bonheur."<sup>67</sup> On retrouve cette formule dans toute l'oeuvre.<sup>68</sup> Cette définition de la beauté comme l'expression de l'utile et une promesse de bonheur a séduit Baudelaire. Dans son Salon de 1846, il se fait l'écho de Stendhal (Henri Lemaître parle de "réminiscence",<sup>69</sup> mais il s'agit en fait de plagiat pur et simple): "Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau. Il y a autant de beautés qu'il y a de manières habituelles de chercher le bonheur."<sup>70</sup>

Mais pour le poète, le bonheur constitue un critère du beau beaucoup trop variable, et comme le dit si bien Jean Prévost, sa profession de foi serait plutôt: "Le culte de la beauté est une promesse de grandeur."<sup>71</sup>

Nous aurons l'occasion de revenir sur le modernisme et le "romantisme" de l'esthétique stendhalienne un peu plus loin dans notre chapitre, en étudiant ses rapports avec les artistes de son temps. Pour l'instant, l'on peut conclure cette partie sur le beau idéal en relevant au préalable deux contradictions dans sa pensée: ennemi de la

doctrine classique et de tout dogmatisme en général, il essaie néanmoins d'imposer un nouvel idéal basé sur la philosophie idéologique; et s'il condamne parmi les artistes contemporains les tenants de l'Académie et de l'Ecole davidienne, c'est cependant d'après la doctrine classique qu'il juge les oeuvres de la Renaissance. Convaincu de la vérité de ses principes sur le beau idéal, il considère que la peinture ne l'a pas encore atteint et, tel Protée, annonce sa venue au 19<sup>e</sup> siècle. Mais lorsqu'apparaîtra ce beau idéal moderne, Beyle ne doute pas un instant que sa patrie d'élection ne le reconnaisse: "[...] l'Italien a une sensibilité trop vraie pour ne pas adorer l'idéal moderne dès qu'il le verra."<sup>72</sup>

Cette sensibilité qu'il apprécie tant chez les Italiens constitue pour lui la condition primordiale non seulement de tout jugement esthétique mais également de tout acte créateur: il exige des critiques et des amateurs d'art la capacité de sentir personnellement la beauté et réclame des artistes des oeuvres valant plus par les sentiments qu'elles expriment que par leur simple réussite technique. Il énonce ainsi son postulat, la clé de toute son interprétation esthétique: "L'expression est tout l'art."<sup>73</sup> Et de même qu'on l'a vu, en définissant la beauté idéale, réfuter une interprétation métaphysique et mettre l'accent sur la perception du sujet, de même on le voit ici donner la primauté à la relation sujet-objet, n'accordant qu'une importance secondaire à l'oeuvre d'art et lui refusant une signification intrinsèque. Ici encore, Stendhal s'inspire de ses lectures: en premier lieu de l'abbé Du Bos qui avait publié en 1719 d'importantes Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture.

Du Bos a le mérite d'être le premier en France à vouloir fonder une esthétique concrète, bien qu'empirique. Il veut assurer la priorité de la sensation et de l'émotion et accorde une place importante au sentiment qui, grâce à un sixième sens, fonderait le jugement esthétique. Diderot use de la même démarche critique dans ses Salons. Dans sa Philosophie platonicienne, le peintre allemand Raphaël Mengs parle d'"expression" au sujet de Masaccio. Stendhal dénigre cette oeuvre, mais est cependant frappé par ce mot et il va en généraliser l'application à toute la peinture. Il faut mentionner ces influences mais une telle conception est tellement liée à sa nature intime qu'il n'a guère besoin d'un initiateur pour l'aider à la formuler. Déjà en 1811, il notait dans son Journal: "Je ne juge que de l'expression, de l'imagination et du naturel."<sup>74</sup> Avant d'avoir du métier, l'artiste doit donc avoir de l'âme:

On peut être grand général, grand législateur, sans aucune sensibilité. Mais dans les beaux-arts, ainsi appelés parce qu'ils procurent le plaisir par le moyen du "beau" il faut une âme, même pour imiter les objets les plus froids.<sup>75</sup>

L'amateur d'art n'a pas besoin de faire appel à sa raison pour éprouver ce plaisir; il lui suffit d'ouvrir son coeur. Ainsi que Jean Prévost le remarque, le coeur devient la clé de l'expression plastique. "Il ne faut que sentir. Un homme passionné qui se soumet à l'effet des beaux-arts trouve tout dans son coeur."<sup>76</sup> Ce n'est pas n'importe quelle émotion que Beyle recherche dans les oeuvres d'art, c'est l'expression de l'amour. Il s'établit ainsi une étroite corrélation entre l'amour et les beaux-arts. Nous touchons là au coeur de notre sujet: ce que Stendhal demande à l'art, c'est d'exprimer l'énergie

des passions et par le plaisir instinctif qu'il nous procure, de faire renaître en nous cet état d'âme délicieusement énivrant. Il faut avoir senti le feu dévorant des passions pour pouvoir les exprimer; Beyle exige que les artistes en aient personnellement fait l'expérience et, avant Sainte-Beuve, s'attache à étudier leur oeuvre d'un point de vue psychologique. Une telle interprétation prête évidemment flanc à la critique et on a maintes fois reproché à Stendhal, en instaurant la primauté de l'expression, d'avoir négligé les qualités purement plastiques d'un tableau, telles que le dessin ou le coloris, et d'avoir jugé la peinture en romancier.

Il est pourtant très Français dans ses opinions sur la peinture, bien qu'il prétende la juger en Italien. Il apprécie les maîtres avec les idées françaises, c'est-à-dire au point de vue littéraire. Les tableaux des écoles d'Italie sont examinés par lui comme des drames.<sup>77</sup>

Aux yeux des historiens de l'art, Stendhal, à l'encontre de Baudelaire, n'a pas su porter des jugements esthétiques valables. Mais sa formation et sa nature surtout sont telles qu'elles l'orientent inévitablement vers une critique psychologique. Son dessin n'est pas de faire oeuvre de critique d'art, mais de capter dans l'art l'essence de ce bonheur qui viendrait irradier sa vie.

En fin de compte, nous voyons Stendhal en pleine contradiction: s'appuyant d'un côté sur la méthode scientifique des Idéologues, il veut prouver objectivement que l'énergie des artistes de la Renaissance est le produit de leur époque et qu'un beau immuable ne peut exister: de l'autre, il fait d'un sentiment subjectif le critère de son jugement esthétique, et établit l'énergie des passions comme le sujet par excellence des beaux-arts. Au lieu d'essayer

de résoudre une telle contradiction, nous devons l'accepter comme la représentation dichotomique de sa nature et de son esprit. Ces deux tendances inverses qui cohabitent en lui donnent naissance à son esthétique à la fois logique et sentimentale, qu'éclairent ces paroles :

Tous les hommes spirituels ou sots, flegmatiques ou passionnés, conviennent que l'homme n'est rien que par la pensée et par le cœur. Il faut des os, il faut du sang à la machine humaine pour qu'elle marche. Mais à peine prêtons-nous quelque attention à ces conditions de la vie pour voler à son grand, à son dernier résultat: penser, et sentir.<sup>78</sup>

Cette double démarche, à la fois rationnelle et subjective, dont il se sert pour définir son esthétique caractérise également sa critique d'art: lorsqu'il veut illustrer la théorie qui selon lui explique toute l'oeuvre d'un grand artiste, il le fait par une démonstration logique, alors que lorsqu'il s'agit de nous communiquer son enthousiasme, il trouve de "beaux exemples" et des "bonheurs d'expression".<sup>79</sup>

Beyle ne fait pas figure de novateur en matière de critique d'art: ses jugements ne diffèrent pas considérablement de ceux de ses contemporains. Par exemple, des peintres comme Giotto ou Cimabue, que l'on appelait alors "primitifs", ne présentent pour lui que peu d'intérêt et il se range à l'avis général de son époque en considérant que la peinture italienne n'a pris son véritable essor qu'avec Masaccio. Mais à travers les opinions reçues et les plagats de Lanzi, l'on peut déceler des réflexions personnelles qui vont venir illustrer sa théorie de l'énergie dans les beaux-arts.

Stendhal entend démontrer logiquement le processus de la création chez Michel-Ange, et c'est en vertu de cette même logique qu'il l'attaque. Avant d'entamer sa "Vie de Michel-Ange", il sème dans son Histoire de la Peinture quelques réflexions éparses sur la religion qui vont constituer son arme principale contre ce géant de la Renaissance. Il déplore l'omnipotence de l'Eglise à cette époque et l'assujettissement des artistes contraints de borner leur imagination à des sujets bibliques. Or la Bible n'offre que la lecture "des actions les plus noires" et néglige de nous montrer "la beauté 'morale' des actions humaines".<sup>80</sup> La religion a inévitablement précipité la peinture vers une fausse route puisqu'elle l'a égarée loin du culte de la beauté et de l'expression, retardant ainsi l'avènement du beau idéal moderne. Beyle glisse à cette occasion une pointe ironique: "Il est plaisant de voir la peinture, un art frivole, faire la preuve d'un système religieux."<sup>81</sup> Mais son verdict assène un coup fatal au rôle de la doctrine chrétienne dans l'art: "Quand les sujets donnés par le Christianisme ne sont pas odieux, ils sont du moins plats."<sup>82</sup> Michel-Ange a mis son génie tourmenté au service d'une religion impitoyable et, brandissant la menace de l'Enfer, a essayé de ramener par l'épouvante les hommes à la piété. Cet artiste qui "aima Dieu comme une maîtresse"<sup>83</sup> ne rechercha dans son art que la force physique et la terreur. Il comprit ainsi la représentation antique de la puissance corporelle mais ne sut pas déchiffrer sa représentation des vertus.

Son goût se fût élevé à l'expression des grandes qualités de l'âme, au lieu de se borner à l'expression de la force physique et de la force de caractère; et ce que notre âme avide demande

aux arts, c'est la peinture des passions et non pas la peinture des actions que font faire les passions.<sup>84</sup>

Ce n'est pas la représentation d'une énergie physique que Stendhal réclame à l'oeuvre d'art, c'est l'expression de l'énergie des passions, d'une jouissance tendre et voluptueuse. Et cela Michel-Ange ne peut le lui offrir, car ce visionnaire a gardé l'empreinte de la terreur de l'Enfer.

Afin d'illustrer sa pensée, Beyle choisit l'exemple qui devrait toucher le plus profondément notre coeur: celui de la Pietà. Il ne ressent aucune émotion devant cette scène poignante parce qu'il considère que pour Marie, demeurée étrangère aux desseins de Dieu, la mort de ce fils chéri est aussi inexplicable qu'odieuse.

Les arts ne sauraient être touchants qu'en peignant des passions d'hommes, comme vous l'avez vu par l'exemple du plus attendrissant des spectacles que la religion puisse offrir; dès qu'en admirant les tableaux sublimes placés dans nos églises il entre dans notre tête la moindre idée religieuse, nos larmes se sèchent pour toujours.<sup>85</sup>

Encore Stendhal reconnaît-il un reste de douceur dans la Pietà, mais cela disparaît complètement dans son "David colossal": dès lors seule sa "terribilité" subsiste. Dans sa description du "Jugement dernier" qui a forcé les louanges de Delacroix, Beyle sait rendre la fougue titanesque de cet artiste dont le génie en vient à se mesurer à Dieu.

As the representation of the moment before the universe disappears in chaos -- Gods huddling together for the "Götterdämmerung" -- the "Last Judgment" is as grandly conceived as possible: but when the crash comes, none will survive it, not even God. Michelangelo therefore failed in his conception of the subject, and could but fail. But where else in the whole world of art shall we receive such blasts of energy as from this giant's dream, or if you will, nightmare?<sup>86</sup>

Stendhal ne reproche pas à cet artiste exceptionnel, le seul qui ait su s'affirmer dans tous les genres, d'avoir voulu communiquer aux autres mortels cette terreur de l'Enfer qui l'obsédait, car il était profondément religieux et sincère dans ses convictions. Ce qu'il regrette, c'est que Michel-Ange ait raisonné juste d'après des principes erronés :

Il ne manqua à ce grand siècle, le seul qui ait eu à la fois de l'esprit et de l'énergie, que la science des idées. C'est là sa partie faible. C'est là ce qui fait tomber ces grands artistes dès qu'ils veulent marcher au sublime.

Voyez les idées baroques de Michel-Ange.<sup>87</sup>

Bien que Michel-Ange n'ait su pressentir le beau idéal moderne (et qui pourrait lui en faire grief?), Stendhal lui accorde quand même le titre de "romantique", car en créant un beau idéal catholique il a su, comme le Dante de la Divine Comédie, non pas plaire à son siècle, mais au moins exorciser son angoisse religieuse. Buonarroti s'oppose diamétralement à l'antique dans son art d'idéaliser, puisqu'il choisit d'altérer la nature en augmentant la saillie des muscles alors que les anciens la diminuaient. Victime de ses préjugés religieux, ne songeant qu'à représenter la férocité d'un Dieu inflexible, Michel-Ange a négligé les qualités de l'âme et n'a recherché que la force : de là ses muscles contractés, gonflés, ses formes trop pleines. Ses personnages ne sont que des athlètes; ils font songer à des exploits sportifs et non aux rêveries d'une imagination enflammée. Ils captent cette énergie physique qui symbolise l'idéal de force et de justice de cette époque. Mais en ce début du 19<sup>e</sup> siècle, l'échelle des valeurs a changé :

Les têtes des statues modernes qui cherchent réellement à agir sur l'âme des contemporains, annoncent l'Esprit, la Sensibilité, la Justice, et enfin la Force sans laquelle toutes les vertus sont inutiles.<sup>88</sup>

Si Stendhal déplore l'emprise que la religion a eue sur le génie créateur de Michel-Ange, il admire pourtant la sincérité de l'artiste et reconnaît l'envergure de ses accomplissements: tout en admirant l'antique, il a su s'affranchir d'une imitation servile et créer un nouveau beau idéal. De plus, il a enfin délivré la peinture du genre timide et mesquin qui l'entravait. Beyle réserve ses critiques les plus mordantes pour ses disciples qui, en le plagiant, n'ont fait qu'accentuer une exagération.

Tout séparait Léonard de Vinci de Michel-Ange: leur personnalité, leur conception du monde, leur art. Autant le premier était porté à la méditation et à un travail minutieux, autant le second répondait impulsivement à son inspiration et exécutait ses ouvrages avec une rapidité phénoménale. Léonard se sentait en parfait accord avec la nature, ne s'embarassant guère d'une extrême religiosité, alors que Michel-Ange était perpétuellement en butte à l'angoisse du salut et la terreur de l'Enfer. De telles divergences devaient inévitablement percer dans leurs oeuvres et lorsqu'ils durent exécuter en concurrence une toile sur la bataille d'Anghiari, Buonarroti écrasa son rival:

L'étoile de Léonard pâlit devant Michel-Ange. Rien de plus simple. Le sujet était tout à fait dans le génie de ce dernier. Un tableau de bataille ne peut guère présenter que la force physique et le courage, et inspirer que de la terreur. La délicatesse y serait déplacée, et la noblesse ne s'y sépare pas de la force.<sup>89</sup>

L'énergie qui émane de l'oeuvre de Vinci est donc d'une toute autre nature que celle qui s'impose dans les sculptures, tableaux et fresques de Michel-Ange. C'est celle d'un philosophe alliant un esprit rationnel à une sensibilité d'artiste. Léonard observa longuement la nature et étudia attentivement l'anatomie, sans sombrer pour autant dans la "science des muscles" chère à Michel-Ange. Ce côté scientifique de son caractère séduit Stendhal qui le rapproche de Pinel et de Cabanis pour sa "connaissance des faits qui lient intimement la science des passions, la science des idées, et la médecine."<sup>90</sup> De plus, l'auteur lui sait gré d'avoir déjà pressenti à son époque ce que la connaissance des tempéraments pouvait apporter à l'artiste.

La "Cène" est l'oeuvre de Vinci que Beyle connaît le mieux; il l'apprécie d'autant plus que cette fresque du couvent Sainte-Marie-des-Grâces se prête particulièrement bien à la critique psychologique qu'il préconise. En préférant au recueillement de la communion l'instant où Jésus déclare à ses disciples: "L'un de vous me trahira", le peintre se trouve ainsi en mesure d'attribuer à chacun de ses personnages une réaction individuelle qui n'échappe pas à la sensibilité stendhalienne.

On est passé d'un monde fondamentalement chrétien, où l'art ne se distingue pas de l'acte de foi, à un univers poétique où l'émotion, pour profonde qu'elle puisse être, emprunte les couleurs douces, mais profanes, des crépuscules du Tasse, de l'Arioste ou de Gray.<sup>91</sup>

Mais ce que Stendhal apprécie le plus chez le peintre florentin, c'est la recherche de l'"expression fugitive des affections de l'âme et des idées" qu'il obtient par sa technique du "sfumato". Cette manière de fondre les couleurs et le dessin l'apparente à son cher Corrège et préfigure le beau idéal moderne.

S'il obtient un grand relief, c'est plutôt en se montrant avare de la lumière qu'en prodiguant aux ombres une extrême énergie: voyez cette charmante "Hérodiade" de la Tribune de Florence; la grâce du style l'emporte sur l'honneur de l'action.<sup>92</sup>

Le seul reproche que Beyle lui adresse c'est d'avoir dissipé son génie dans trop de différents genres et, visant toujours à la perfection et au sublime, d'avoir laissé tant d'ouvrages inachevés. Léonard de Vinci demeure cependant pour lui le plus bel exemple du savoir encyclopédique de l'homme de la Renaissance.

Stendhal est encore plus sensible à l'art de Raphaël qui, bien qu'inégalable, nous accorde au moins l'espoir de rivaliser un jour avec son talent, alors que le génie de Michel-Ange est si écrasant qu'il anéantit à jamais toute velléité d'imitation. Il éprouve pour ses madones, si brillantes de jeunesse et de fraîcheur, si éloignées d'un idéal de force physique, un sentiment proche de l'amour. Beyle se fait l'écho de son époque en discernant en Raphaël la plus haute personnification du génie artistique de la Renaissance. Mais la connaissance approfondie qu'il a de son oeuvre libère son esprit critique et l'incite à porter quelques jugements personnels. Il relève ainsi plusieurs défauts chez le peintre d'Urbino. Il regrette tout d'abord l'époque à laquelle il a vécu et l'influence de son maître le Pérugin, qui lui imposa un style un peu étroit et mesquin, à l'opposé de la manière large de Michel-Ange; Raphaël en hérita cette notion de l'Enfer dont il n'arriva jamais à se défaire entièrement et qui correspondait si mal à sa nature. Cela explique certaines incongruités de son style: son génie ne se prêtant guère à des sujets religieux, ses madones ont bien souvent l'air de penser à un

absent trop aimé. Beyle critique également son manque de clair-obscur, lui préférant de beaucoup le Corrège dans ce domaine. Il considère que Le Guide lui est supérieur par la beauté de ses têtes de femmes. Mais il défend Raphaël du reproche qui lui est si souvent adressé: il n'a pas copié Michel-Ange, et Beyle reconnaît son originalité et nous engage à rechercher dans ses tableaux les qualités qui leur sont propres.

Tout ce qu'on a dit jusqu'ici semble pouvoir faire conclure que Raphaël avait une des âmes les plus sensibles que l'on puisse désirer dans un artiste, peu d'idéal dans le dessin, moins encore dans le coloris et aucun dans le clair-obscur, mais que jamais homme n'en eut autant dans l'expression, et la composition qui sont les parties les plus sublimes de la peinture.<sup>93</sup>

L'expression et la composition de ses tableaux séduisent l'imagination stendhalienne. Raphaël, contrairement au Titien qui ne peignait que les corps, savait admirablement bien rendre les différents états d'âme. Il en avait attentivement étudié toutes les nuances et était en mesure non seulement d'accorder chaque membre de ses figures à l'expression qu'il voulait rendre, mais également de choisir dans une action le moment le plus apte à traduire cette expression. La nature constituait la base de tous ses raisonnements et jamais il ne s'en éloignait. Le peintre d'Urbino, comme les sculpteurs de l'antiquité, craignait de représenter le point extrême des passions: il excella dans la peinture des caractères et non dans celle des passions. Mais le reproche essentiel que Stendhal lui adresse, c'est que son oeuvre provoque en nous une réaction aussi bien intellectuelle qu'émotive. "Le sens rationnel qui est la base de toute l'oeuvre raphaëlesque permet de l'aborder la tête froide, et c'est ce qui ennuie un peu Stendhal."<sup>94</sup>

Cette rationalisation autorise une compréhension purement intellectuelle de l'oeuvre et l'emporte sur la sensation. L'oeuvre devient dès lors intelligible aux "sots",<sup>95</sup> aux âmes sèches. Ce n'est cependant pas à eux que s'adresse Stendhal et pour qu'un peintre remporte tous ses suffrages, il doit parler à son coeur, non à sa raison. Il reconnaît que Raphaël a élevé la peinture au plus haut degré de perfection, mais ce n'est pas la perfection qu'il recherche dans l'art, c'est une émotion plus attendrissante.

Cet art dut des progrès si brillants et si rapides aux formes terribles de Michel-Ange, à la vérité de la couleur du Titien, à l'expression parfaite et à la grâce naturelle de Raphaël. Cependant on pouvait peut-être désirer encore quelque chose de plus doux et de plus attrayant.

Le Corrège parut et sut réunir à des formes plus grandioses peut-être que celles de Raphaël quelque chose de suave et de tendre que la peinture n'avait point exprimé avant lui.<sup>96</sup>

Les tableaux du peintre de Parme lui offrent un contraste de lumières et d'ombres qui caresse sa vue, touche ses sens. Le plaisir physique qu'il ressent en présence de ses toiles ouvre son coeur. Le Corrège plus que tout autre satisfait cette expression de l'amour qu'il recherche dans l'art. C'est dans son oeuvre que s'accomplit l'union sacrée de l'amour et des beaux-arts: l'énergie des passions n'y est pas caractérisée par les mouvements fougueux et l'ardeur fatale des romantiques, mais par l'intensité du sentiment, une douce et voluptueuse communion des âmes devant laquelle toute réalité s'efface. Seul le Corrège a permis à Stendhal d'établir une correspondance entre le domaine pictural et celui, privilégié, de la musique. En parlant de ses tableaux, il écrit:

Ce spectacle fait rêver, on soupire, c'est presque de la musique... Le Corrège a rapproché la peinture de la musique. Un beau chant donne un plaisir physique à l'oreille, et pendant que la partie physique de nous-mêmes est doucement touchée par ce plaisir actuel, notre imagination se livre avec volupté aux images qui lui sont indiquées par le chant.<sup>97</sup>

Cette comparaison est le compliment le plus flatteur que Stendhal puisse adresser à un peintre, car il considère que l'on peut décomposer les divers éléments de la peinture, les expliquer et par conséquent en apprécier rationnellement la valeur alors que la musique, faisant appel à nos sens, demeure insaisissable à notre entendement. Le mérite du Corrège est d'avoir transcendé le domaine pictural et d'avoir pu accéder à un univers musical, où seules les âmes sensibles se rejoignent. Son génie a su provoquer chez Beyle une réaction analogue à celle qu'il éprouve en écoutant un air de Cimarosa.

Il a malheureusement vécu à une époque qui n'appréciait guère les grâces et n'acceptait que les sujets imposés par la religion chrétienne. S'il n'avait bridé son tempérament, il aurait illustré des scènes tirées de l'Arioste et du Tasse; mais il dut se soumettre aux exigences d'une doctrine qui préconisait la terreur de l'Enfer et qu'en définitive seul Michel-Ange pouvait concevoir.

Il (le Corrège) jugeait que le sentiment du sublime est toujours précédé par un peu de terreur, et cette âme tendre voulait attacher ses spectateurs, leur faire répandre de douces larmes, et non donner à leurs coeurs des secousses violentes.<sup>98</sup>

Sa véritable nature ressort néanmoins dans ses sujets religieux qui évoquent l'idée du bonheur et de la grâce au lieu d'inspirer la crainte de l'Enfer. Beyle apprécie particulièrement les fresques du couvent de Saint-Paul car leur sujet païen se prête à ravir à son talent. Le Corrège a toujours évité les formes athlétiques chères

à Michel-Ange parce qu'elles auraient été en totale contradiction avec la sensibilité délicate de ses figures. Raphaël demeure le maître incontesté dans l'art d'exprimer les mouvements de l'âme mais le peintre de Parme a si bien su rendre l'expression de la grâce et de la tendresse qu'il gagne la première place dans le cœur de Stendhal. Les figures de "Léda", "Danaë", "Io", d'où toute trace de dureté a été éliminée, fournissent la preuve tangible de sa supériorité et Bayle nous recommande même de ne regarder "La Nuit" de Dresde qu'en compagnie d'un amant, "et encore dans certains moments heureux où une sensibilité profonde et vive s'empare de toute notre âme".<sup>99</sup>

C'est grâce à sa technique du clair-obscur que le Corrège parvient à créer ces moments de bonheur intense. "Son art fut de peindre comme dans le lointain même les figures de premier plan."<sup>100</sup> C'est dans sa maîtrise parfaite des couleurs, des ombres et des lumières que réside son plus grand talent. Si son coloris n'égale point celui du Titien ou de l'école vénitienne en général, il arrive par sa science du clair-obscur à exprimer dans ses figures une délicatesse incomparable. Ses contours fondus et ondoiyants invitent au mystère, à la rêverie d'une passion douce et voluptueuse. Comme Michel-Ange, le Corrège sut faire éclater les limites de l'art; mais alors que le créateur du "David" inventait un nouvel idéal de force en accentuant le contour des muscles, celui de "La Nuit" se servait de raccourcis afin d'exprimer l'énergie des passions secrètes. En abandonnant l'imitation exacte de la nature, le Corrège a créé un nouvel idéal, le plus important de toute la peinture: celui de la grâce. C'est par cela que son oeuvre demeure pour Bayle éternelle,

car seule la grâce peut assouvir le désir d'émotions sublimes que l'âme stendhalienne recherche ardemment.

Le plus noble hommage que Beyle présente à ce peintre de la Renaissance c'est d'avoir osé être lui-même en exprimant la grâce :

Ce grand artiste voulait toucher les coeurs et s'en emparer d'abord. Il a connu les secrets de la séduction, surtout cette variété continue, si opposée aux maximes qu'on suit aujourd'hui dans les arts. On n'ose pas être soi, parce qu'on n'a pas fait d'observations personnelles.<sup>101</sup>

C'est un hommage que le Corrège partage aux yeux de Stendhal avec tous les artistes de la Renaissance. Leur fière détermination à préserver leur originalité lui inspire un respect et une admiration qu'il cherche en vain à éprouver devant les oeuvres des peintres français contemporains. A l'étude personnelle de la nature, l'indépendance et la sincérité d'esprit qui caractérisent les artistes du Quattrocento et du Cinquecento, il ne peut opposer que la stricte obéissance aux règles, le recours aux recettes usées, et l'absence de toute audace qui semblent être le propre de la peinture de son temps. Sa critique devient particulièrement corrosive lorsque, recherchant chez ses contemporains la vérité des sentiments et cette admirable science des mouvements de l'âme qui faisait la grandeur d'un Raphaël ou d'un Corrège, il ne trouve que des oeuvres qui, bien que parfaitement exécutées, n'expriment aucune passion, aucune force. Des oeuvres sans âme, que seuls des coeurs froids pouvaient concevoir.

Aussi son Salon de 1824, publié du 29 août au 24 décembre dans le Journal de Paris, et celui de 1827, qui paraît de juillet à octobre dans la Revue Trimestrielle, prennent-ils l'allure de pamphlets. L'Ecole néo-classique condamne selon lui la peinture à emprunter les

moyens d'expression de la sculpture: elle veut imposer le nu et exige que les figures d'un tableau expriment le calme profond des statues antiques. Il en résulte un manque total de naturel, de clair-obscur et surtout d'expression car l'art statuaire n'est point apte à représenter les mouvements fugitifs de l'âme. Stendhal fustige les tenants de cette Ecole, les académiciens et David, qui, en imposant un système rigide de règles et de conventions et en condamnant immédiatement quiconque les enfreindrait, ont étouffé chez les jeunes artistes tout esprit d'initiative. Ces derniers se voient contraints de se conformer aux règles au lieu de poursuivre leurs recherches personnelles, essayant de masquer dans leurs ouvrages le manque de vérité par leur habileté technique. Le génie des artistes de la Renaissance résidait dans leur farouche individualisme: "C'est à force d'être eux-mêmes qu'ils ont été grands."<sup>102</sup> Et c'est cette absence de passion personnelle que Stendhal déplore dans son Salon de 1824: "Aucun tableau n'a le feu que l'on trouve dans un opéra de Rossini."<sup>103</sup> Il reconnaît cependant un accent de vérité dans la "Mort du brigand" de M. Robert et dans un paysage de Constable, mais ces toiles ne constituent qu'une rare exception au milieu d'oeuvres d'artistes comme Chauvin ou Turpin de Crisse, oubliés depuis longtemps.

L'on pourrait reprocher à Stendhal, lorsqu'il condamne l'école néo-classique, de n'opérer qu'une généralisation hâtive et arbitraire, mais dans son Salon de 1827, il a soin de distinguer David de ses disciples. David a osé créer un nouveau beau idéal, il a compris que les figures enrubanées et frivoles de Boucher ou de Fragonard ne correspondaient plus à la France de 1789. En ramenant l'art au style

dépouillé et austère de l'antique, il a su exprimer l'idéal républicain: "il eut le courage d'innover, et c'est pour cela qu'il sera immortel."<sup>104</sup> Ce sont ses disciples que Beyle attaque car ils se bornent à une imitation servile du maître, et il outre ses reproches, espérant ainsi faire sortir ces jeunes artistes de leur torpeur, leur révéler les possibilités infinies de leur expérience personnelle.

Des académiciens cherchent toujours à voir dans les ouvrages d'un jeune candidat, s'il travaille dans leur système, s'il imite leur manière; or le génie n'imité personne, et des académiciens moins que personne.<sup>105</sup>

Formule lapidaire, mais qui n'étonne guère dans la bouche d'un esthète qui affirmait peu avant: "je ne ménage que ce que j'aime, et je n'aime que le génie."<sup>106</sup>

Beyle engage les artistes de 1824 à se libérer du carcan académique, à abandonner la fréquentation des salons, car ils prostituent leur talent en cherchant à établir d'importantes relations et à acquérir de fortes sommes d'argent. Il leur conseille au contraire de se retirer dans leur atelier, de s'atteler à un travail acharné et de chercher en eux-mêmes ce qui leur ouvrira les portes du succès.

Les grands artistes de la Renaissance voulaient plaire à leur âme avant de plaire à leurs contemporains. Stendhal se fait l'apologiste de l'école bolonaise, pourtant en défaveur à son époque,<sup>107</sup> car Louis et ses cousins Augustin et Annibal Carrache ainsi que leur élève le Dominiquin viennent symboliser à ses yeux le courage de l'artiste qui brave la désapprobation des autres et s'acharne à créer une oeuvre originale. Ces peintres vécurent dans la misère, furent maintes fois sur le point d'abandonner leur imitation fidèle de la

nature, mais ils ne renoncèrent jamais à leur style personnel. Ils réussirent ainsi à réagir contre le mauvais goût qui triomphait en cette fin du 16<sup>e</sup> siècle et à libérer la peinture des pâles imitateurs de Raphaël. Stendhal compare leur combat à celui que doit mener la jeunesse littéraire sous la Restauration :

On retrouvera ici la position et les injures des pâles littérateurs de 1820 maudissant les jeunes gens qui voulaient rappeler à quelque énergie la triste littérature de l'Empire.<sup>108</sup>

Un seul artiste en 1824 semble perpétuer le courage et la probité des Carrache et du Dominiquin: c'est Prud'hon. Stendhal ne tarit pas d'éloges à son sujet. Il cite en exemple ce peintre misérable et inconnu, il sent qu'il survivra bien longtemps après que ses collègues comblés d'honneur et d'argent auront sombré dans l'oubli. Il est tout ému devant sa "Famille du Malade" et s'exclame: "Tel est l'effet électrique de la 'vérité', et voilà ce qui manque essentiellement à l'époque actuelle: 'la vérité dans la peinture des sentiments du coeur.'"<sup>109</sup>

Ce sont les prétendues convenances, l'excès de politesse et de vanité qui ont étouffé la vérité sous la Restauration. L'histoire d'un Julien Sorel est le drame de toute une génération qui a grandi pendant les guerres napoléoniennes et qui, quand elle atteint l'âge de participer enfin à la grande épopée, apprend la défaite, l'occupation étrangère et le retour des Bourbons. Désormais les grandes actions font défaut. Dans la haute société, toute gaieté est déplacée, toute manifestation passionnée frappée d'anathème: "Tant de gens respectables dans les salons ont intérêt à flétrir toute énergie de grossièreté."<sup>110</sup> La société italienne ne s'embarrasse point de tels

préjugés, mais à Paris, l'hypocrisie et le conformisme triomphent. Ce ne sont plus seulement les artistes que Stendhal vise de son ironie mordante, c'est la gérontocratie au pouvoir et tous les sujets obséquieux qui s'y soumettent. La suppression de la liberté a provoqué l'échec de l'art et la cause de ce désordre est facilement identifiable: elle réside dans le manque de caractère qui est devenu inhérent à la nature française, particulièrement dans les classes élevées. Beyle s'insurge contre cette apathie générale:

Savanarole osait penser à certaines choses. De nos jours encore, il est bien des choses que le 19<sup>e</sup> siècle qui se croit si hardi n'ose pas regarder. La bonne compagnie a horreur de l'énergie. Tout ce qui est énergique lui rappelle Robespierre.<sup>111</sup>

Il ne retrouve pas dans l'art et la société française l'énergie qui avait suscité tant de chefs-d'oeuvre et d'actions glorieuses à la Renaissance. Tout semble concourir à étouffer les passions vigoureuses: le tempérament français, sanguin par excellence, c'est-à-dire léger, superficiel, changeant, peu enclin à la mélancolie et à la rêverie; le climat, bien moins accueillant que celui de la péninsule; les conventions sociales qui imposent partout un ennui mortel; mais surtout le parti politique au pouvoir, parce que la monarchie en dictant ses lois a asservi les esprits.

C'est que l'opinion à Paris "abhorre l'énergie". Elle n'a pardonné à Napoléon qu'en le voyant prisonnier sur le rocher de Sainte-Hélène; et encore la pitié était contrariée, parce qu'on était pas sûr qu'il ne tentât quelque folie énergique pour reparaitre en Europe. Or il faut de l'énergie dans les beaux-arts.<sup>112</sup>

C'est en vertu d'un tel postulat que Stendhal se fait le défenseur de la doctrine romantique dans les beaux-arts. Son Histoire de la Peinture en Italie, publiée six ans avant Racine et Shakespeare,

pamphlet où l'auteur prend en littérature le parti des modernes contre les classiques, représente le premier manifeste romantique dans les arts. Nous revenons ici à ce que nous avons développé un peu plus haut dans notre chapitre: sa condamnation d'un idéal antique immuable en faveur d'un idéal romantique plus en accord avec les besoins de son époque. En préconisant cet idéal non pas de force physique mais de grâce et de sentiment qui permet d'exprimer une plus grande complexité psychologique, Stendhal est convaincu d'aider la peinture du 19<sup>e</sup> siècle à prendre son véritable essor.

De telles idées sont reprises et renforcées dans ses Salons de 1824 et 1827, car son séjour prolongé en Italie, de 1814 à 1821, lui a donné le temps de confirmer sa profession de foi résolument moderne. Il est introduit à Milan au "romanticisme" et participe aux querelles entre Romantiques et Classiques qui divisent les milieux artistiques et journalistiques. Il épouse le point de vue du journal Il Conciliatore et du périodique anglais Edinburgh Review, tous deux champions de la doctrine nouvelle. Vers 1819, il projette même d'écrire un essai "Del romanticismo nelle Arti" qui ne verra jamais le jour mais dont quelques brefs chapitres seront retrouvés par Pierre Martino parmi les manuscrits de la bibliothèque de Grenoble; Stendhal y traite des arts en fonction de ce "romanticisme" auquel il adhère.

De retour en France, il veut continuer à lutter en faveur des idées nouvelles. Mais alors que le romanticisme italien le séduisait par son parti-pris à la fois moderne et libéral (souvenons-nous que ce sont les partisans d'une telle doctrine qui à Milan conspirent contre la domination autrichienne et travaillent à l'unification de

l'Italie) il se heurte à Paris à une tendance monarchique et catholique particulièrement active dans le domaine poétique. Beyle ne peut accorder son soutien à une telle faction, comme il ne peut approuver la mode du gothique, symbole pour lui de féodalité et de cléricisme, malgré les efforts renouvelés de son ami Prosper Mérimée pour le convaincre du contraire. Il se sépare d'autant plus du romantisme français qu'il applique les mêmes principes à ce mouvement dans les arts et dans la littérature, alors que la situation en France se présente très différemment dans les deux domaines. Léon Rosenthal souligne dans La Peinture Romantique "l'antipathie politique et religieuse essentielle"<sup>113</sup> qui sépare des peintres comme Géricault ou Delacroix, libéraux et incroyants, des écrivains comme Hugo, Lamartine et Vigny, chrétiens et monarchiques. De plus, s'il existe suffisamment d'analogies entre les auteurs littéraires pour que l'on puisse les regrouper sous l'étiquette romantique, cette généralisation devient très arbitraire en peinture car les efforts des artistes manquent de cohésion.

Est-ce à dire que le romantisme que Beyle préconise dans les beaux-arts n'ait point de valeur? Rosenthal dénigre son importance: "Stendhal n'a pas été un auxiliaire actif de l'évolution picturale et il l'a même assez mal comprise."<sup>114</sup> Nous devons dire notre accord avec un tel jugement: la Peinture en Italie (au grand désespoir de l'auteur!) n'a jamais été beaucoup lue et ses Salons ont eu une influence restreinte. Paul Arbelet remarque de son côté que le romantisme stendhalien différait de celui des poètes et des dramaturges de 1820 et 1830 et que par conséquent il n'a pas été mis en

pratique.

Du point de vue de l'évolution picturale et de l'histoire littéraire, la doctrine romantique stendhalienne n'exerce donc pas d'influence marquante.) Elle revêt par contre une importance capitale lorsqu'elle est considérée par rapport à son culte de l'énergie dans les beaux-arts et en littérature et devient alors partie intégrante du beylisme. Beyle choisit de se faire l'apôtre du romantisme parce qu'il trouve dans cette doctrine telle qu'il l'a définie l'incarnation de toutes ses idées esthétiques. Le romantisme devient pour lui synonyme d'énergie. Ce mouvement lutte pour faire triompher un nouveau beau idéal, prouvant ainsi que la Beauté est fondamentalement variable, que les artistes sont le produit de leur époque, et que le tempérament et le climat influent indubitablement sur leurs oeuvres. Et puisque le beau immuable n'existe point, le romantisme doit encourager les artistes à faire preuve d'individualisme et d'originalité. Seulement ainsi parviendront-ils à saisir l'expression et l'intensité des mouvements de l'âme, dont la représentation procure tant de plaisir esthétique à leurs contemporains.

Sans doute sa propre conception du romantisme empêche-t-elle Stendhal de comprendre certaines manifestations de ce mouvement: il ne saisit pas la portée révolutionnaire d'oeuvres telles que "Le radeau de la Méduse" (1819) ou "La Barque de Dante" (1822), ignorant presque totalement Géricault et les premières toiles de Delacroix. Il refuse également d'adhérer au courant réaliste de la peinture romantique, critiquant dans le "Massacre de Scio" (1824) "l'exagération

du triste et du sombre":<sup>115</sup> "ce tableau est médiocre par la déraison au lieu d'être médiocre par l'insignifiance."<sup>116</sup>

Les romantiques ne veulent à aucun prix amputer la nature: Beyle, de son côté, bien que prêchant l'étude fidèle du réel, n'en accepte pas les conséquences ultimes et recommande aux artistes d'opérer un choix. L'art doit viser à exprimer l'intensité des sentiments et pour atteindre ce but les artistes doivent procéder à l'élimination des détails qui affaiblissent le sujet représenté, et au choix d'une "belle nature" qui sera interprétée selon "les impératifs ou les contresens du bonheur."<sup>117</sup>

Nous surprenons ici Stendhal en pleine contradiction: d'une sensibilité aristocratique, ennemi de tout excès, il n'accepte pas, comme Hugo ou Baudelaire, l'inclusion du laid ou du bizarre en peinture et, pour combattre ce réalisme outrancier, il se retranche derrière ces règles du bon ton qu'il dénigrerait tant chez les néo-classiques. Fidèle à l'esthétique qu'il a héritée du 18<sup>e</sup> siècle, il ne peut empêcher son romantisme de se teindre d'un peu d'Idéologie.

Malgré une première réaction négative, Stendhal apprend progressivement à aimer Delacroix; son admiration va croissant, il le compare même à Lord Byron, décelant une parenté d'esprit entre le peintre et le poète: tous deux vouent leur âme tourmentée au culte de l'énergie. Delacroix devient l'incarnation de l'artiste romantique en lutte contre les idées reçues. Il s'allie en cela à Michel-Ange à qui Stendhal accorde également le titre de romantique: tout artiste qui ose être lui-même et sait par son art révéler et exprimer les aspirations secrètes de ses contemporains y a droit.

Beyle se fait prophète lorsqu'il annonce que: "La soif de l'énergie nous ramenera aux chef-d'oeuvres de Michel-Ange."<sup>118</sup> Sa prophétie s'avère vraie puisque les peintres romantiques vont le porter aux nues. Bien sûr, ce n'est pas à l'énergie michelangelesque que la sensibilité stendhalienne aspire, mais pour arriver au beau idéal moderne il faut au préalable restaurer l'énergie dans l'expression et pour cela la violence de ce génie les y aidera.

Le "parti de l'éteignoir" triomphe, certes, mais Stendhal sent la révolte gronder sourdement: "Nous sommes à la veille d'une révolution dans les beaux-arts."<sup>119</sup> L'histoire lui donnera raison. Il suffit d'étudier un peu attentivement l'oeuvre de Gros, Géricault, Delacroix, Devéria ou David d'Angers pour voir à quel point son culte de l'énergie répond aux aspirations les plus vives de ce courant romantique. Chacun de ces artistes illustre par son oeuvre la prophétie stendhalienne: "Il est difficile de ne pas voir ce que cherche le dix-neuvième siècle; une soif croissante d'émotions fortes est son vrai caractère."<sup>120</sup>

Ce culte de l'énergie que Stendhal célèbre dans la peinture italienne du quattrocento et cinquecento et dont il annonce la renaissance en France au 19<sup>e</sup> siècle a une influence déterminante sur sa vie et son oeuvre.

Nous avons vu au début de ce chapitre comment l'énergie qu'il décelait chez Michel-Ange ou Léonard lui faisait oublier la lâcheté des Français devant les puissances étrangères, ses problèmes d'argent, de santé, et ses chagrins d'amour: "Je fus bien surpris quand, étudiant la peinture uniquement par ennui, je trouvai qu'elle portait

un baume sur des chagrins cruels."<sup>121</sup>

Son état d'esprit n'est pas bien différent lorsqu'il rédige ses Salons. Contraint de rentrer en France, il conserve la douloureuse nostalgie de l'Italie, tout souvenir de cette patrie adorée lui serre le coeur, la mémoire de Méthilde hante encore son esprit alors que l'inaction politique le réduit à un loisir forcé. Il trouve de nouveau refuge dans son travail, la critique des Salons, paradoxalement en faveur d'un modernisme bien défini, ravive en même temps son enthousiasme pour les peintres de la Renaissance.

Beyle n'a jamais joui de l'approbation du public, et bien souvent ses amis les plus proches n'ont pas su le comprendre; c'est donc uniquement par son travail qu'il communique enfin avec ces âmes tendres à qui il dédie son Histoire de la Peinture, ces "happy few" qui nous donnent la clé de toute son esthétique.

Ce culte stendhalien de l'énergie dans les beaux-arts a également d'importantes répercussions dans son oeuvre romanesque: les héros et héroïnes des Chroniques Italiennes, et à une époque plus récente, les protagonistes du Rouge et Noir, de La Chartreuse de Parme, de Lamiel et de Lucien Leuwen incarnent tous, chacun à sa façon, un aspect de cette vertu italienne. En étudiant certains de ces personnages, nous noterons les analogies qui s'établissent inévitablement entre le domaine pictural et le domaine romanesque.

## NOTES

- <sup>1</sup> François Fosca, De Diderot à Valéry. Les Ecrivains et les Arts visuels (Paris: Albin Michel, 1960), p. 19.
- <sup>2</sup> Stendhal, Journal IV (Genève: Cercle du Bibliophile, 1969), p. 135-136. Toutes nos citations de Stendhal, sauf pour la Correspondance, renvoient à l'édition Cercle du Bibliophile, établie sous la direction de Victor Del Litto et Ernest Abravanel.
- <sup>3</sup> Stendhal, Correspondance I (Dijon: Gallimard "Bibliothèque de la Pléiade", 1968), p. 785. Lettre à sa soeur du 7 septembre 1814.
- <sup>4</sup> Journal IV, p. 134, 182.
- <sup>5</sup> ibid., p. 130.
- <sup>6</sup> ibid., p. 139.
- <sup>7</sup> Henri Martineau, "Stendhal aimait-il la peinture?", L'Oeil, No. 17 (mai 1956), p. 12. L'on a beaucoup écrit sur les plagiats de Stendhal dans L'Histoire de la Peinture: Paul Arbelet en fait le minutieux inventaire dans L'Histoire de la Peinture en Italie et les plagiats de Stendhal (Paris: Calmann-Lévy, 1914), et Victor Del Litto y apporte quelques précisions dans sa Vie intellectuelle de Stendhal (Paris: Presses Universitaires de France, 1962).
- <sup>8</sup> Correspondance I, p. 824.
- <sup>9</sup> Arbelet, p. LXXII.

- 10  
Histoire de la peinture en Italie I, p. 15.
- 11  
Del Litto, p. 486.
- 12  
Histoire I, p. 40.
- 13  
ibid., p. 8.
- 14  
ibid., p. 20.
- 15  
ibid., p. 65.
- 16  
Emile Faguet, Politiques et moralistes du 19<sup>e</sup> siècle (Paris: Boivin, 1900), p. 43.
- 17  
Cité dans Arbelet, p. 242-243.
- 18  
idem, p. 246.
- 19  
Del Litto, p. 487.
- 20  
Arbelet, p. 408.
- 21  
Journal IV (1815), p. 161.
- 22  
ibid., p. 161.
- 23  
Histoire I, p. 54-55.
- 24  
ibid., p. 55.
- 25  
Histoire I, p. 310-311.

26

ibid., p. 254.

27

ibid., p. 253.

28

ibid., p. 13.

29

ibid., p. 109. Stendhal cite Elphinstone.

30

ibid., p. 35.

31

Journal IV (1815), p. 170.

32

Correspondance I, p. 843.

33

ibid., p. 1242.

34

ibid., p. 1249.

35

Pierre Arbelet, Introduction à Stendhal, Histoire de la Peinture en Italie (Genève: Cercle du Bibliophile, 1969), p. CIX.

36

Histoire I, p. 129.

37

Jean Prévost, La Création chez Stendhal (Paris: Mercure de France, 1951), p. 123.

38

Correspondance I, p. 833. Lettre de Stendhal à Crozet: "Tous les gens à 'sensiblerie' citent Winckelmann; dans vingt ans, si l''opus' réussit, on citera l''opus'." Cf. aussi Journal IV, p. 177.

39

Journal IV, p. 195.

40

Cf. Histoire II, p. 14: "En politique, comme dans les arts, on ne peut s'élever au sublime sans connaître l'homme, et il faut avoir le courage de commencer par le commencement, la 'physiologie'."  
 Beyle consulte Lavater, Essai sur la physiognomonie (La Haye: 1781-87), 4 vols.; Cabanis, Traité du physique et du moral de l'homme (1802); Pinel, Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la Manie (Paris: l'an IX).

41

Histoire II, p. 40.

42

ibid., p. 41.

43

ibid., p. 42.

44

ibid., p. 44.

45

ibid., p. 46.

46

ibid., p. 50.

47

ibid., p. 53.

48

ibid., p. 60.

49

ibid., p. 63.

50

ibid., p. 69.

51

ibid., p. 75

52

ibid., p. 35.

53  
ibid., p. 43.

54  
ibid., p. 79.

55  
ibid., p. 145.

56  
Léon Rosenthal, La Peinture Romantique (Paris: Société Française d'Editions d'art, 1900), p. 2-3.

57  
Histoire II, p. 104.

58  
Cf. Histoire II, p. 17: "La beauté antique est donc l'expression d'un caractère utile" et p. 102: "La vraie difficulté est ceci: qu'elle (la beauté) soit l'expression de l''utile'."

59  
Journal IV, p. 195.

60  
Del Litto, p. 443.

61  
Histoire II, p. 6.

62  
ibid., p. 110.

63  
ibid., p. 132.

64  
Promenades dans Rome III, p. 330.

65  
ibid., p. 329-330.

66  
Cf. article de Pierre Jourda: "Stendhal et Canova," Revue des études italiennes, vol. II (1937).

67  
Histoire II, p. 98.

68  
Cf. De l'amour I, p. 74: "La beauté n'est que la 'promesse' de bonheur" et Rome, Naples, Florence I, p. 45-46: "La beauté n'est jamais, ce me semble, qu'une 'promesse de bonheur'."

69  
Baudelaire, Curiosités esthétiques. L'Art Romantique (Paris: Garnier Frères, 1962), p. 103.

70  
idem.

71  
Jean Prévost, Baudelaire (Paris: Mercure de France, 1953), p. 52.

72  
Histoire II, p. 153.

73  
Histoire I, p. 128.

74  
Journal III, p. 274.

75  
Histoire I, p. 169.

76  
Histoire II, p. 20.

77  
Prosper Mérimée, Portraits historiques et littéraires (Paris: Librairie Honoré Champion, 1928), p. 164.

78  
Histoire I, p. 128.

79  
Prévost, p. 141.

80  
Histoire I, p. 113.

- 81  
ibid., p. 46.
- 82  
ibid., p. 116.
- 83  
Histoire II, p. 169.
- 84  
ibid., p. 180.
- 85  
ibid., p. 187.
- 86  
Bernard Berenson, The Italian Painters of the Renaissance  
(London: Phaidon Press, 1952), p. 76.
- 87  
Histoire I, p. 164-165.
- 88  
Mélanges Peinture III, p. 196.
- 89  
Histoire I, p. 232.
- 90  
ibid., p. 244.
- 91  
Philippe Berthier, Stendhal et ses peintres italiens (Genève:  
Droz, 1977), p. 54.
- 92  
Histoire I, p. 188.
- 93  
Mélanges III, p. 407.
- 94  
Berthier, p. 35-36.
- 95  
Correspondance III, p. 134.
- 96  
Mélanges IV, p. 37.

- 97  
Histoire II, p. 364-365. Voir aussi Mélanges IV, p. 17-18.
- 98  
Histoire II, p. 371-372. Voir aussi Mélanges IV, p. 42.
- 99  
Mélanges IV, p. 18-19.
- 100  
Histoire I, p. 153, note 2.
- 101  
Histoire II, p. 369. Voir aussi Mélanges IV, p. 39.
- 102  
Histoire I, p. 171.
- 103  
Mélanges III, p. 67.
- 104  
ibid., p. 97-98.
- 105  
Mélanges III, p. 17.
- 106  
ibid., p. 13.
- 107  
Cf. l'article de Jean Seznec: "Stendhal et ses peintres  
bolonais," Gazette des beaux-arts (mars 1959), p. 167-178.
- 108  
Mélanges III, p. 234.
- 109  
ibid., p. 31.
- 110  
ibid., p. 70.
- 111  
ibid., p. 205.
- 112  
ibid., p. 109.
- 113  
Rosenthal, p. 281.

- 114  
idem, p. 291.
- 115  
Mélanges III, p. 12.
- 116  
ibid., p. 39.
- 117  
Georges Blin, Stendhal et les problèmes du roman (Paris: José Corti, 1973), p. 29.
- 118  
Histoire II, p. 328.
- 119  
Mélanges III, p. 41.
- 120  
Histoire II, p. 326.
- 121  
Histoire I, p. 174.

DEUXIEME CHAPITRE:  
L'ENERGIE DANS LES CHRONIQUES ITALIENNES

## II

Nous venons donc de voir que c'est l'extraordinaire énergie que les artistes de la Renaissance déploient, bien plus que leurs imposantes réalisations plastiques, qui exalte l'admiration de Stendhal. En analysant méthodiquement les causes d'un tel phénomène et en évaluant leurs conséquences, il embrasse ainsi tous les aspects de cette civilisation. Mais à travers l'étude des facteurs sociologiques, économiques et religieux qui ont contribué à ce remarquable foisonnement de talents, à travers l'oeuvre de l'artiste, c'est l'homme que Stendhal cherche. Il poursuit dans les Chroniques Italiennes son étude de la nature humaine. Il avait tenté de découvrir derrière les chefs-d'oeuvre le visage caché de l'artiste; son intérêt porte toujours sur cette période violente et passionnée de l'histoire d'Italie, mais il s'attache à présent aux anecdotes et aux témoignages authentiques que lui livrent de vieux manuscrits.

Les Chroniques figurent comme le prolongement direct de l'Histoire de la peinture en Italie puisque l'auteur y continue son étude de l'énergie italienne de la Renaissance. Ici encore, il ne se dissocie point de son époque, confrontant toujours les faits passés aux présents. Il transcende par là, parfois involontairement, son rôle de simple traducteur et c'est dans cette interaction continuelle entre

le passé et le présent que se situe son apport principal. Mais il ne faudrait pas pour autant dénigrer son travail de traduction auquel on accorde trop souvent un statut inférieur. Dans son ouvrage Pour la poétique II, Henri Meschonnic réhabilite ce genre :

Une traduction-texte ne peut donc être théorisée que comme une métaphore ou transformation de l'original.

La fonction de la traduction est d'être cette transformation poétique et culturelle. Heidegger la formule ainsi, pour les textes philosophiques: "par la traduction, le travail de la pensée se trouve transposé dans l'esprit d'une autre langue et subit ainsi une transformation inévitable. Mais cette transformation peut devenir féconde, car elle fait apparaître en une lumière nouvelle la position fondamentale de la question."<sup>1</sup>

Nous ne limiterons donc point notre étude aux apports spécifiquement stendhaliens mais considérerons le texte des Chroniques comme une entité indivisible attestant le choix lexical de l'auteur.

Les Chroniques diffèrent de l'Histoire de la peinture en Italie en un point fondamental: Stendhal refuse ici le masque du plagiaire. Il assume dans les préfaces son rôle de traducteur. Des considérations publicitaires l'incitent à agir ainsi: il espère éveiller l'intérêt du lecteur en l'assurant de l'authenticité du récit. Mais l'on doit également y voir une évolution de l'écrivain: ses longs séjours en Italie sont venus confirmer ses idées et enrichir ses connaissances; il ne s'aventure plus ici, comme dans l'Histoire de la peinture sur un terrain à peine défriché, à l'époque où ses connaissances esthétiques étaient pour le moins limitées. Il s'attaque à un sujet qu'il lui semble posséder car son observation attentive du peuple italien lui a révélé les moeurs de ce pays.

Il n'éprouve plus le besoin de justifier auprès du lecteur la validité de son travail par la revendication d'une paternité fictive.

Mais il ne signe pourtant pas les quatre chroniques qu'il publie : Vittoria Accoramboni et Les Cenci paraissent anonymement en 1837 et La duchesse de Palliano et L'Abesse de Castro, en 1838 et 1839, sous le pseudonyme de F. de Lagenevais. Il explique ce recours au masque par le conflit que la publication de ces historiettes engendrerait avec ses fonctions de consul à Cività-Vecchia. Il craint de compromettre son poste par ces récits qui offrent une peinture très réaliste de la justice arbitraire, de l'anarchie et des moeurs lâches du clergé et de la haute société des Etats romains.

L'on peut certes admettre la validité de telles considérations, mais la "chaîne officielle" ne saurait entièrement justifier son attitude. Derrière ce "Stendhal-pseudonyme", l'on voit ressurgir l'incertitude de l'auteur qui assume son rôle de traducteur, mais qui -- parce qu'il ne parvient justement pas à totalement s'en libérer -- n'ose pas reconnaître sa mission d'écrivain. L'homme s'est affirmé, mais l'écrivain doute toujours. Il n'a pas encore transcendé ce stade de l'auteur-pseudonyme. Les Chroniques lui offrent en ce sens un compromis idéal entre la sécurité du plagiaire et la libre affirmation du génie créateur qui s'imposera dans La Chartreuse de Parme.

Seules les quatre chroniques qui paraissent du vivant de l'auteur dans La Revue des Deux Mondes intéressent notre présente étude : Vittoria Accoramboni (1er mars 1837), Les Cenci (1er juillet 1837), La duchesse de Palliano (15 avril 1838) et L'Abesse de Castro (1er février et 1er mars 1839).

A sa mort, Stendhal laisse inachevées deux autres nouvelles, Suora Scolastica et Trop de faveur tue. Une autre, San Francesco  

Ripa, paraît dans La Revue des Deux Mondes le 1er juillet 1853. C'est Romain Colomb qui choisit le titre de Chroniques Italiennes dans l'édition posthume des œuvres complètes chez Michel Lévy en 1855. Cette édition inclut Vanina Vanini dont l'action se situe au XIX<sup>e</sup> siècle, à l'époque du carbonarisme.

Beyle possédait à la veille de sa mort quatorze volumes de chroniques. Treize de ces manuscrits sont des copies, un seul manuscrit est ancien et très probablement du XVIII<sup>e</sup> siècle. Beyle décédé, Mérimée les fit acheter par la Bibliothèque Nationale où l'on les trouve encore aujourd'hui.

L'intérêt de Stendhal pour les anecdotes italiennes remonte à ses premiers contacts avec ce pays: mieux que toutes les histoires officielles, où "nulle part on n'a mieux connu le prix du mensonge, nulle part il ne fut mieux payé,"<sup>2</sup> celles-ci savent capter "le petit fait vrai" qui le fascine. Il préfère aux longues oraisons savantes et ennuyeuses d'un Roscoe ou d'un Botta, ces récits en langue vulgaire qui saisissent sur le vif les mœurs de la péninsule. Déjà dans son Histoire de la peinture en Italie, il insérait quelques anecdotes: celle de Bianca Capello, par exemple, qui au prix d'habiles intrigues parvient en 1579 à se faire épouser par le grand-duc de Toscane et qui accepte stoïquement la mort plutôt que de dévoiler sa conspiration. Jusqu'en 1833, Beyle lit et entend sans doute conter plusieurs historiottes, mais il n'a point entre les mains le moindre texte original. Aussi l'on peut imaginer sa joie lors de la découverte à Rome d'un fonds considérable de vieux manuscrits: c'est une mine inépuisable de récits qu'il met au jour.

Stendhal a entouré les circonstances de cette découverte du plus grand secret et il s'est ingénié dans ses lettres et ses préfaces des Chroniques à brouiller les pistes, mais une étude minutieuse des documents qui nous sont parvenus, suivie d'un processus de déduction logique, ont permis à Paul Arbelet, puis à Victor Del Litto, d'identifier d'une manière presque certaine la source de ces manuscrits: il s'agit des archives de la famille Caetani, noble famille romaine résidant à l'époque dans un imposant palais de la via delle Botteghe Oscure et qui avait recommandé au consul de France à Cività-Vecchia la plus grande discrétion. Cette découverte remonte probablement au début de l'année 1833. De 1833 à 1836, Beyle fait copier, lit et annote le texte de l'histoire de Vittoria Accoramboni, les pièces du procès du cardinal Carafa, accusé d'avoir provoqué le meurtre de la duchesse de Palliano, le plaidoyer de l'avocat Farinacci, chargé de la défense de Béatrix Cenci, le récit de l'Origine de la grandeur de la famille Farnèse qui est à la source de la Chartreuse de Parme. Toutes ces recherches sont fréquemment interrompues par des voyages à Cività-Vecchia, à Florence, un séjour prolongé à Paris en 1833 et surtout par la rédaction de Lucien Leuwen et de la Vie de Henri Brulard.

C'est lors d'un congé de trois ans à Paris, de 1836 à 1839 qu'il reprend son travail sur les historiettes romaines. Il songe un moment à en tirer des romans ou des nouvelles, mais se heurte à une difficulté majeure: comment conserver la vérité historique tout en romançant le récit? Cela exigerait de sa part des connaissances techniques approfondies sur cette époque et il craint de s'enliser

dans les interminables recherches qui avaient tant retardé la publication de son Histoire de la peinture en Italie. Il évite ainsi l'écueil où se heurtera Flaubert lors de la composition de Salammbô.

Il n'est guère convaincu, d'ailleurs, qu'un travail acharné de recherches parviendrait à donner l'illusion de la vérité historique. Or c'est cette vérité qu'il prise par-dessus tout. Il y revient sans cesse dans ses lettres à Sainte-Beuve, à son ami napolitain Domenico Di Fiori, réfugié politique à Paris, à Albert Stapfer: "anecdotes parfaitement vraies, écrites par les contemporains en demi-jargon",<sup>3</sup> "histoires écrites par des contemporains",<sup>4</sup> "anecdotes originales et parfaitement vraies, écrites par des contemporains en style du temps".<sup>5</sup>

Beyle renonce donc à écrire un roman historique: il condamne ce genre, et en particulier le Cinq-Mars de Vigny, parce qu'il s'éloigne de l'histoire et substitue au style simple et naturel des chroniques un style "romanesque" en désaccord avec l'époque décrite. Il se résout à traduire ces historiottes en les faisant cependant précéder d'une préface: ces discours préliminaires vont revêtir une importance capitale pour les critiques car ils recèlent l'essentiel des points de vue de l'auteur sur le sujet traité.

Mais peut-on parler d'un travail de traduction ou d'adaptation? Seule la confrontation du texte original et de celui de Stendhal peut fournir une réponse. Charles Dédéyan en a comparé certains passages dans son livre Stendhal Chroniqueur et dans trois articles.<sup>6</sup> Notre édition du Cercle du Bibliophile consacre son deuxième volume des Chroniques à la publication intégrale des manuscrits italiens et

souligne consciencieusement les moindres variantes.

Au niveau du texte en général, l'étude comparative nous apprend que Vittoria Accoramboni suit de très près l'original, alors que dans Les Cenci, Stendhal introduit de nombreuses additions destinées surtout à fouiller plus en profondeur la psychologie des personnages. Dans La duchesse de Palliano, les apports personnels se rapportent en définitive à peu de choses, mais L'Abbesse de Castro nous offre par contre un excellent exemple du travail d'adaptation de l'auteur: les trois-quarts de la nouvelle lui appartiennent. Nous aurons l'occasion, en étudiant plus en détail ces chroniques, d'évaluer exactement les conséquences de ces additions personnelles sur le déroulement du récit et la psychologie des personnages.

Pour ce qui concerne notre sujet proprement dit, l'énergie dans les Chroniques Italiennes, l'étude comparative des textes se révèle décevante. Alors que nous avons souligné dans notre premier chapitre l'importante fréquence linguistique du substantif énergie ou de ses formes adjectivales ou adverbiales, le texte des Chroniques ne nous en offre que de très rares exemples, et ces quelques occurrences lexicales n'appartiennent pas à Stendhal. Mais si nous ne pouvons étudier le mot "énergie" au niveau du lexique, nous pourrions par contre évaluer tous ses dérivés. Ces historiettes baignent dans une atmosphère de passion, de violence et d'individualisme, et les paroles et les actes des personnages nous livreront la vertu du texte.

Une constante réapparaît sans cesse dans notre étude: l'oeuvre sert toujours de palliatif à la vie. A la source du travail de l'écrivain nous retrouvons partout le désenchantement, l'insatisfaction

de l'auteur. Un tel état d'esprit préexistait à la rédaction de l'Histoire de la peinture et il subsiste lors de la phase d'exploration et d'adaptation des Chroniques. A son échec sentimental auprès de Giulia Rinieri, qui après une longue amitié, l'abandonne pour en épouser un autre, se greffent de sérieux ennuis professionnels: Beyle craint de perdre sa place de consul, son unique moyen de subsistance assuré, à la suite de la dénonciation du chancelier Lysimaque Caftangi-Oglon Tavernier. L'ennui mortel de Cività-Vecchia, auquel il ne peut hélas complètement échapper, s'ajoute à ces préoccupations. La hantise de vieillir s'empare soudain de lui. L'avenir ne semble plus réserver aucun espoir d'amélioration: Beyle se sent piégé. Un mécanisme de défense se déclenche instinctivement en lui et il se reprend à rêver à la période la plus éblouissante de l'histoire d'Italie, époque où il aurait pu donner libre cours aux élans passionnés de son espagnolisme. Ce champion de l'introspection morbide n'a jamais douté qu'un professeur d'énergie sommeillait en lui et les chroniques viennent satisfaire ses plus secrètes aspirations et confirmer toutes ses idées sur l'Italie. Il y retrouve avec délices: "[...] les haines profondes, les méfiances éternelles qui donnèrent tant d'esprit et de courage aux Italiens du XVIIe siècle et tant de génie à leurs artistes."<sup>7</sup>

Il oppose à ses contemporains, soumis à la monarchie, étouffés par l'ennui, les préjugés moraux et les conventions sociales, ces hommes de la Renaissance qui ne craignaient point d'affirmer leur vertu: "[...] ces usages du XVIIe siècle étaient merveilleusement propres à créer des hommes dignes de ce nom."<sup>8</sup>

La Renaissance italienne symbolise pour lui un véritable âge d'or, le déploiement d'une énergie individuelle et d'une aptitude à l'action jamais égalées auparavant.

L'on remarque que la conception stendhalienne de la Renaissance s'accorde avec celle qui prévalait au XVIIIe siècle: les quattrocento et cinquecento sont perçus comme une époque où l'homme se libère enfin de l'ignorance et du fanatisme religieux qui l'oppressaient durant tout le Moyen-âge et affirme soudain un farouche individualisme. Beyle se révèle donc insensible au fondamental revirement idéologique qui se produit au début du XIXe siècle. Il a pourtant lu et annoté le Génie du Christianisme (1802), mais il n'en retient que ce qui intéresse son étude du cœur humain et des passions. Même son ami Mérimée ne parvient pas, au cours de leurs longues discussions, à réhabiliter à ses yeux l'art gothique.

Cette conception stendhalienne se trouve confirmée par Michelet. Le rétablissement de l'Empire par Louis-Napoléon en 1852 brise tous les espoirs républicains de ce dernier, et dans son Histoire de France de la Renaissance à la Révolution (1855-67), il prend soudain en horreur ce Moyen-âge qu'il défendait naguère. L'historien se fait à présent l'apologiste de la Renaissance, symbole de liberté, de progrès et d'individualités fortes, et fustige la période barbare qui l'a précédée.

En 1860, Burckhardt, grand admirateur de Stendhal, se fait l'écho de Michelet dans sa Civilisation de la Renaissance en Italie. Il attribue lui aussi la découverte de l'homme et du monde à la Renaissance, qu'il perçoit comme une période de libération et

d'individualisme. La thèse de ces deux historiens sera sévèrement attaquée et il s'avérera que les caractéristiques que l'on attribuait en propre à la Renaissance existaient déjà au Moyen-âge, et que sous son apparente apathie cette époque reconnaissait la diversité des personnalités et était tout à fait consciente du monde qui l'entourait.

Mais Stendhal se situe avant toute cette controverse et il importe de s'en tenir à sa conception personnelle de la Renaissance. Sa vision de l'Italie se détache de la vie concrète et prosaïque pour demeurer toujours idéale. En se forgeant une telle interprétation mythique, il s'aliène de la réalité. Mais loin de la subir, il jouit au contraire de cette aliénation volontaire, elle seule lui permet d'exprimer tous les désirs refoulés de sa sensibilité exacerbée, elle seule lui offre enfin la possibilité de transcender toutes les valeurs qu'il méprise et dont il veut à tout prix s'affranchir. Libéré de ses inhibitions, c'est uniquement à travers cette Renaissance mythique qu'il peut enfin être lui-même. Partant de détails authentiques, il opère une osmose où l'identification du sujet se joint à une métamorphose des faits: la vision mythique qui en résulte constitue le seul domaine où il puisse atteindre cette promesse de bonheur vers laquelle tout son être tend. C'est pour cela que les violentes passions stendhaliennes ne s'affrontent pas dans sa vie, mais dans son âme, son imagination et, en définitive, dans son oeuvre. Il ne retient des poèmes d'Alfieri, de l'Histoire des républiques italiennes de Sismondi, et de toutes ses lectures en général, que ce qui vient fortifier son mythe de la vertu italienne.

L'énergie émanant d'une telle vertu se manifeste très diversement dans les Chroniques. Il est difficile d'en déterminer exactement la nature parce que tout d'abord le concept de vertu recouvre plusieurs signifiés et ensuite parce qu'un même héros ou héroïne fait bien souvent preuve, simultanément ou successivement, d'une énergie complètement différente. L'on peut cependant distinguer arbitrairement deux sortes de manifestations: une énergie instinctive que l'on rencontre principalement dans les élans enflammés des amants, les réactions spontanées du sentiment de l'honneur, les crimes passionnels, et une énergie raisonnée dont nous trouvons les meilleurs exemples dans le machiavélisme des princes et des cardinaux, la propension à l'intrigue de certains personnages, leur désir de vengeance et de bravade même. L'on devrait cependant se garder d'une distinction aussi catégorique car les jeunes amants ont parfois recours à l'intrigue pour faire avancer leurs desseins, et l'on rencontre bien souvent une réaction instinctive d'honneur blessé chez les autres personnages. Dans les deux cas, cette énergie ne vise qu'à l'assouvissement des passions personnelles et ne représente que les deux aspects d'une même force qui captive l'intérêt de l'auteur. Car pour Stendhal, seules les passions donnent un sens à la vie et inspirent les grandes actions.

Après avoir rappelé la relativité des passions selon le pays où elles s'épanouissent, Beyle cherche dans la préface de La duchesse de Palliano à en donner une définition en Italie. Il interroge non pas les historiens officiels mais "l'histoire particulière de chaque ville":<sup>9</sup>

Ce qu'on appelle la "passion italienne", c'est à dire la passion qui cherche à se satisfaire, et non à "donner au voisin une idée magnifique de notre individu", commence à la renaissance de la société, au XIIe siècle, et s'éteint, du moins dans la bonne compagnie, vers l'an 1734. A cette époque, les Bourbons viennent régner à Naples dans la personne de don Carlos.<sup>10</sup>

Stendhal constate avec regret que l'énergique passion italienne est tout à fait morte dans les classes élevées de la société: l'influence de l'Angleterre et surtout celle de la France y ont introduit l'esprit de galanterie, la vanité, l'honneur, la feinte indifférence. Ce sont des sentiments que le coeur enflammé de la duchesse de Palliano ou de celui d'Hélène de Campireali ignorait. Mais ces jeunes femmes vivaient en Italie au XVIe siècle, à une époque où l'on distinguait un homme autant par ses prouesses guerrières que par ses vastes connaissances livresques, époque où la passion prévalait sur la raison.

[...] mais ces habitudes sociales si nobles n'étaient-elles pas fondées sur le respect infini que tout homme digne de ce nom doit avoir pour les mouvements de son âme? Bien loin d'exclure l'énergie, elles l'exagéraient.<sup>11</sup>

Les moeurs françaises au même moment ne prisait que la bravoure sur les champs de bataille ou dans les duels.

Voilà la grande différence entre l'Italie et la France, voilà pourquoi l'Italie a vu naître les Raphaël, les Giorgion, les Titien, les Corrège, tandis que la France produisait tous ces braves capitaines du XVIe siècle, si inconnus aujourd'hui et dont chacun avait tué un si grand nombre d'ennemis.<sup>12</sup>

Le respect que les personnages des Chroniques conservent pour les sentiments de leur âme représente pour Stendhal le trait le plus distinctif et le plus admirable de leur caractère. Il ne s'illustre pas seulement dans leurs relations amoureuses, mais également dans la

force de leur volonté, leur résolution invincible, leur sens de la prouesse, leur souci de la gloire, leur courage, leur habileté, dans toutes les connotations que sous-entend l'expression italienne de "virtù".

Peu de critiques ont étudié les Chroniques Italiennes, et ceux qui l'ont fait n'ont jamais manqué de relever l'énergie qui en émane. Faire de ce texte le synonyme d'énergie est devenu un lieu-commun qui revêt presque un caractère tautologique. Leur commentaire critique s'attache principalement aux manifestations de ce dynamisme, mais la cause sous-jacente et fondamentale d'un tel phénomène semble leur avoir totalement échappé. Il ne suffit point, en effet, de souligner la vitalité des personnages, il faut a priori démonter le mécanisme qui déclenche leur action. Un tel exercice permet seul une vraie intelligence du texte.

L'énergie que nous trouvons dans les Chroniques naît de la lutte constante entre deux forces divergentes qui s'affrontent dans la vie des personnages: il s'agit d'un côté de la puissance de la Fortuna, qui impose à l'homme ses volontés, et de l'autre de la force de la virtù qui veut affranchir l'être et lui permettre de s'affirmer librement. Ce conflit perpétuel engendre un rapport de force où les figures mythiques de la Fortuna et de la Virtù visent à leur destruction respective. Il en résulte une dialectique Fortuna/Virtù qui se situe au coeur des Chroniques et qui nous livre la clé de leur dynamisme.

La Fortunà est une puissance confuse qui n'est guère aisée à définir d'un point de vue métaphysique. Dans les Chroniques, elle

représente tantôt la volonté de Dieu et tantôt les caprices du hasard. Dans les deux cas, elle permet à la personnalité humaine de prendre conscience des contingences inhérentes à son devenir: alors même que l'homme, en tant qu'être social, désire agir sur le monde, il s'aperçoit qu'il n'est qu'un instrument d'une nécessité supérieure qui lui échappe. Etymologiquement, la Fortuna dérive du latin "fors", "ferre", elle est celle qui apporte. Elle se distingue du destin qui implique une fatalité absolue et supprime toute liberté humaine, et aussi divine, puisque Jupiter lui-même y était soumis. Elle se différencie également du déterminisme qui suppose une nécessité immanente à la nature. La Fortuna est au contraire une nécessité extérieure à la nature, une sorte de fatalisme, et elle n'exclut pas l'intervention du libre-arbitre.

La croyance en la puissance de la Fortuna n'est pas caractéristique de la Renaissance. Elle remonte à l'antiquité, où l'on la vénèrait comme une déesse. Aristote considérait son existence nécessaire afin de justifier le libre-arbitre. Les Romains essayaient de limiter son pouvoir en lui opposant le courage ou la raison. Cicéron et Sénèque préconisaient la sagesse qui permet d'échapper à son emprise et d'atteindre la sérénité. Cette divinité païenne a survécu au déclin et à la chute de l'Empire romain parce qu'elle répondait à un besoin du subconscient collectif auquel l'avènement du christianisme n'a pas apporté d'équivalent.

Sa figure mythique persiste dans la philosophie, la littérature, l'histoire et l'art du Moyen-âge. Les Pères de l'Eglise essayèrent en vain de la détruire: Saint Thomas d'Aquin en nia l'existence et

Saint Augustin l'identifia avec le démon. Mais la croyance populaire demeura inaltérée. Pétrarque, tout en épousant l'attitude chrétienne, y fait plusieurs allusions dans son oeuvre. On trouve également plusieurs références chez Boccace. Dante allie dans sa Divine Comédie la tradition païenne et chrétienne, représentant la Fortune à la fois comme ange et démon. Dans le septième Chant de l'Enfer, Virgile explique au poète que la Fortune, loin d'être une déesse monstrueuse dont on subit les lois, est au contraire un ange au service de Dieu. Cette "general ministra e duce"<sup>13</sup> est l'exécutrice des ordres divins. Elle n'agit point au hasard mais les mobiles de ses actions demeurent cachés aux hommes. Quelle que soit la conviction religieuse des poètes envers la Fortune, cette force mystérieuse leur fournissait une figure bien commode sur laquelle il était aisé de reporter toutes les adversités de la vie et de l'amour. Elle était devenue une fiction poétique qui permettait, comme dans l'antiquité, un discours rhétorique où l'on devisait de la précarité des actions humaines.

Mais l'avènement de la Renaissance amène une rejuvenescence du mythe de la Fortune: elle acquiert dans la littérature et les arts aussi bien que dans la croyance populaire une actualité et une vitalité nouvelles. Dans le 25e chapitre du Prince, Machiavel la place au centre de sa philosophie politique: elle gouverne le monde dans la moitié des cas, mais pour l'autre moitié se voit contrainte de céder le pas à la volonté humaine. C'est en s'opposant aux volontés du hasard, ou en limitant le plus possible son pouvoir que l'homme peut prouver sa vertu. Cette opposition entre Fortuna/Virtù existait

chez les classiques, Plutarque, Salluste, Virgile, Cicéron, Sénèque et bien d'autres encore. Mais durant la Renaissance elle acquiert soudain une résonance toute nouvelle: l'homme a à présent le sentiment de pouvoir guider sa propre destinée et contrôler la nature. Il peut, selon Machiavel, saisir l'occasion que lui offre la Fortune et, grâce à sa vertu, la traduire en acte. Il ne doit jamais s'abandonner au pessimisme qui n'engendre que l'apathie, mais au contraire réagir énergiquement car la Fortune est une femme que l'on doit malmenager et dominer. Puisqu'elle ne peut être éliminée, l'on doit essayer de prévoir le plus possible ses actions en faisant preuve à la fois de prudence et d'audace. L'idée maîtresse du Prince, que l'on retrouve chez l'historiographe Guichardin, est que l'homme fort crée lui-même son destin. Il doit apprendre à exploiter ses succès et par là même forcer la Fortune à servir ses desseins.

Cette conception de l'univers comme une aire de lutte où deux forces contraires s'affrontent caractérise donc la Renaissance et nous la retrouvons à la source des Chroniques. Le hasard semble parfois décider du bonheur ou du malheur des personnages, mais ils conservent toujours la possibilité d'exercer leur libre-arbitre. Dans cette période où l'on assiste à une recrudescence de la superstition et du paganisme, la Fortune vient symboliser tout ce qui s'oppose à leur volonté. C'est pour cela que nous accordons à ce mot une acception plus large: il ne représente plus seulement la force de la Providence ou du hasard, mais également l'autorité législative, papale, religieuse, parentale même, tout ce qui vient obstruer la réalisation de leurs désirs et empêcher l'assouvissement de leurs passions.

Vittoria Accoramboni, la première des nouvelles italiennes publiées par Stendhal, est aussi l'une des moins connues. Elle nous offre pourtant le meilleur exemple de machiavélisme dans les Chroniques. Il ne faut pas accorder au terme "machiavélisme" la connotation péjorative que la critique lui a allouée. Ce mot signifie simplement l'habileté d'atteindre le but convoité grâce à une prudence et une force de volonté que tous les écrits du théoricien politique recommandaient. Le fait que ce terme sous-entende également une certaine duplicité implique de notre part un jugement moral dont ni Machiavel ni Stendhal ne semble s'être embarrassés.

La puissance des forces occultes se fait sentir dès le début du récit. Après avoir conté les charmes étonnants de Vittoria Accoramboni, Stendhal ajoute qu'en épousant le neveu du cardinal Montalto, cette jeune femme apporta, à son insu, dans la famille Peretti "cette prééminence que l'on peut appeler fatale, et qui la suivait en tous lieux".<sup>14</sup> Le ton est donc donné; le lecteur peut déjà pressentir le conflit qui va s'engager et en deviner l'issue.

Par une singularité qui heurte la logique, mais non pas l'art, la conclusion précède le récit et n'en gêne pas l'imprévu dramatique.<sup>15</sup>

Cette prédiction, loin de diminuer l'intérêt du récit, l'accroît, car sa portée symbolique permet d'établir l'atmosphère tragique dans laquelle l'histoire va se dérouler.

Les événements du récit se succèdent à un rythme accéléré: Vittoria, fille d'une noble famille originaire du duché d'Urbin, épouse le neveu du cardinal Montalto, futur pape Sixte-Quint. Sa belle-famille la comble de présents et étend sur tous ses parents

sa puissante protection. Mais l'ambition insatiable de sa mère et de ses frères la pousse à accepter les faveurs d'un des plus influents seigneurs de Rome, le prince Paolo Giordano Orsini, duc de Bracciano, qui se débarrasse du gênant mari en le faisant tout simplement assassiner. Stendhal a une telle hâte de passer sur tous ces détails et d'atteindre le moment du récit qui l'intéresse le plus, qu'il omet le pressentiment que la mère du jeune Félix Peretti a de la mort de son fils. Etrange oubli de sa part, car il est un grand amateur de prédictions: La Chartreuse de Parme en abonde. Le crime a lieu; il est presque public puisque tout Rome en devine l'instigateur. C'est à partir de ce moment que l'on commence à percevoir la psychologie du cardinal Montalto.

Nous savons peu de choses sur ce personnage; il a solennellement adopté le fils de sa soeur Camille Peretti et lui a donné son nom. Stendhal ne s'étend point sur les raisons de cette adoption alors que le manuscrit italien précisait qu'un amour coupable avait uni le cardinal à sa soeur: sa "chaîne officielle" l'empêche sans doute de mentionner un inceste papal. Charles Dédeyan<sup>16</sup> pense déceler dans l'attitude du cardinal envers l'épouse de son neveu les marques d'une passion ardente bien qu'inavouée: cela justifierait sa générosité à son égard et son indulgence envers ses frères. Mais le texte ne nous livre aucun détail à ce sujet et cette interprétation demeure conjecturale. La vertu du personnage va d'ailleurs s'affirmer dans un tout autre domaine que celui de l'amour.

Le cardinal Montalto brigait la dignité suprême et sa carrière lui semblait toute tracée. Advient le meurtre de ce neveu adoré.

Ce caprice de la Fortune déranger tous ses plans. Se laissera-t-il dominer par le désespoir? Assouvira-t-il son désir de vengeance en punissant le coupable? Il antagoniserait ainsi la famille Orsini, alors qu'il a absolument besoin de son puissant appui pour accéder au Saint-Siège. Il étouffe donc sa douleur. Il n'accepte pas cette mort en chrétien, comme une épreuve infligée par Dieu et nécessaire à son salut. Il ne fait que se plier momentanément à la volonté du destin. Par une détermination presque inhumaine, il parvient à conserver un masque impassible. Il ne manque pas de paraître dans la salle du consistoire: aux condoléances des cardinaux, avides de décèler en lui le moindre signe de faiblesse humaine, il répond par des sentences générales sur la charité chrétienne. Même les larmes que Sa Sainteté répand ne parviennent pas à l'émouvoir. Et lorsque Celle-ci lui promet une "prompte et sévère justice",<sup>17</sup> il la supplie d'abandonner l'enquête et d'absoudre le coupable. Sa parfaite insensibilité et constance frappent les esprits et forcent leur admiration. Le pape lui-même ne peut s'empêcher de s'écrier après le consistoire: "Veramente, costui è un gran frate!" (En vérité, cet homme est un fier moine.)<sup>18</sup> Tout Rome défile devant lui; il reçoit leurs condoléances, mais à aucun moment il ne se laisse dominer par la douleur. La foule se presse nombreuse dans sa maison pour assister à la visite qu'il doit accorder au prince Orsini. Le cardinal s'en tient aux convenances et son affabilité est telle que le prince Paul, en s'en retournant, confie à ses intimes: "In fatto è vero che costui è un gran frate!" (Il est parbleu bien vrai, cet homme est un fier moine!)<sup>19</sup> Aucun

affront ne semble le toucher: il ne réagit pas au fait que Vittoria et sa mère, prétextant leur sécurité personnelle, aillent s'établir dans le palais Orsini, seulement trois jours après l'assassinat de Félix Peretti, ni au fait que quelques années plus tard le prince romain profite de la confusion générale provoquée par la mort de Grégoire XIII et l'élection d'un nouveau souverain-pontife pour épouser Vittoria le jour même où il devient pape.

Mais dès lors un changement radical se produit dans son attitude: tout Rome, et le prince Orsini le premier, réalise avec effroi qu'il n'a rien oublié et encore moins pardonné. Il établit clairement que le pape Sixte-Quint ne saurait tolérer la moindre offense et son affabilité fait place à une fermeté si menaçante que le prince Orsini ne tarde guère à trouver un prétexte pour s'enfuir des États pontificaux.

Les critiques ont interprété la lutte qui oppose le cardinal au grand seigneur romain comme un conflit d'autorité à caractère essentiellement politique. Le récit se situe en effet vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, à une époque où les grands féodaux constituent encore un état dans l'état. Fiers et jaloux de leurs privilèges, ils assassinent presque publiquement leurs ennemis et sont convaincus de demeurer impunis. La "corte," corps armé chargé de veiller à la sûreté publique, n'a même pas le droit de pénétrer dans leurs palais. Pour satisfaire son caprice amoureux, le prince Orsini ose braver l'autorité, et lorsqu'il meurt, son fils Louis n'hésite pas à faire assassiner sa veuve afin d'éviter un partage d'héritage. Mandé devant un tribunal, ce dernier refuse de déposer, considérant cette

formalité indigne de son rang. Ce n'est qu'après avoir levé une armée de quarante hommes et résisté par le feu qu'il capitule enfin. Il est mis à mort avec tous ses amis et ses gens.

L'antagonisme politique qui oppose la papauté aux puissants seigneurs, et ceux-ci entre eux, est donc bien réel et il éclate ici dans toute sa violence. Mais ce n'est pas la seule bataille que l'on livre dans cette chronique: la lutte intérieure qui s'engage dans l'âme du cardinal est bien plus importante car c'est elle qui dicte au personnage l'attitude à adopter. La mort de son neveu est un facteur imprévu qui vient bouleverser tous les projets ambitieux du futur pape. La Fortune lui joue un tour et pour faire réussir ses desseins il doit maintenant la déjouer. Son sens de l'honneur et de la justice exige une réparation. Mais il ne s'abandonne pas comme le jeune Louis Orsini à un premier mouvement instinctif; il risquerait ainsi de ruiner toutes ses chances d'accéder au Saint-Siège. Il doit prouver à toute la cour papale qu'il est digne d'un tel honneur. Il feint donc de se plier à la volonté de Dieu et de prêcher le pardon. Nul doute que cette apparente impassibilité lui coûte affreusement, mais il la conserve néanmoins.

Son accession au Saint-Siège décide de sa victoire sur le prince. Elle marque aussi le triomphe de sa vertu sur la Fortune: par la seule force de sa volonté, il a réussi à faire tourner sa roue, à renverser la situation. La dialectique hégélienne du maître et de l'esclave qui s'était établie entre le prince et le cardinal se retourne brusquement et l'esclave devient soudain le maître. Lui, le soumis, tient désormais en son pouvoir ce fier seigneur. Et en bon disciple de

Machiavel il ne perd pas un instant pour exploiter son succès.

Le prince Orsini, malade et en exil à Padoue, a le pressentiment de ce qui adviendra après sa mort. Il cherche à garantir l'avenir de sa jeune épouse en lui assurant une fortune considérable. "Mais combien sont incertaines les prévisions des hommes!";<sup>20</sup> ce qui devait garantir la sécurité de Vittoria provoque justement sa mort.

Stendhal n'ajoute pratiquement rien au manuscrit italien: son apport personnel se borne à en simplifier le style et à en condenser l'action. Il justifie dans sa préface son travail de traduction: "L'auteur dit tout, explique tout, il ne laisse rien à faire à l'imagination du lecteur."<sup>21</sup>

L'auteur ne dit pas tout, il relate les événements du récit mais ne fouille pas la psychologie des personnages. Stendhal, après avoir songé tirer un roman de cette chronique, y renonce afin de conserver la vérité historique. Son imagination s'enflamme cependant devant l'extraordinaire déploiement d'énergie des protagonistes. Il en retire certainement une leçon puisqu'il écrit:

Quand par hasard, courant la poste à la tombée de la nuit, on s'avise de réfléchir au grand art de connaître le cœur humain, on pourra prendre pour base de ses jugements les circonstances de l'histoire que voici.<sup>22</sup>

Il n'est pas prêt d'oublier la figure étonnante de ce cardinal. Sixte-Quint succède au faible Grégoire XIII en 1585 et met rapidement fin au désordre et aux abus qui caractérisaient le règne de son prédécesseur. S'il ne symbolise pas le genre de vertu que la sensibilité stendhalienne apprécie le plus, son courage, sa détermination et sa fermeté forcent pourtant l'admiration de l'auteur. Beyle mentionne

plusieurs fois ce pape dans ses écrits,<sup>23</sup> toujours en des termes très élogieux, et le compare même, dans une note de son manuscrit, à cet autre grand conquérant: Napoléon.<sup>24</sup>

Cet homme énergique a refusé de se laisser vaincre par l'adversité; il s'oppose en cela parfaitement au pape Célestin V que Dante reléguait dans le vestibule de L'Enfer parce qu'il n'avait pas eu le courage d'affronter ses adversaires et qu'il avait entraîné par son abdication le règne d'abus et d'injustice de Boniface VIII. Sixte-Quint n'est pas un souverain-pontife "che fece per viltà il gran rifiuto".<sup>25</sup> Dans sa lutte contre la Fortune, c'est au contraire sa vertu qui triomphe.

Dans La duchesse de Palliano, Stendhal abrège les différentes versions du procès des Carafa qu'il avait en sa possession et fait revivre la société romaine telle qu'elle existait sous le règne du pape Paul IV et de son successeur Pie IV. Nous découvrons un monde dominé par des rivalités politiques et personnelles; nous réalisons surtout à quel point les héros sont le jouet de la Fortune qui peut, à l'improviste, changer radicalement le cours de leur destinée. De nombreux personnages, appartenant à la papauté, au clergé ou à l'aristocratie, entrent en scène, puisque cette chronique est le récit des "dernières aventures de la malheureuse famille Carafa, plutôt que l'histoire intéressante d'une seule passion."<sup>26</sup> Pourtant deux protagonistes, la duchesse de Palliano et son mari le duc, se détachent des autres. La Fortune va créer une série de situations qui les entraîneront irrémédiablement à leur fin. Ici encore, comme dans

Vittoria Accoramboni, l'issue du conflit nous est donnée dès le début du récit: nous apprenons la mort de la duchesse et l'extermination de la famille Carafa. Dans le cadre étroit de cette tragédie, les personnages vont réagir différemment, chacun essayant à sa manière d'affirmer sa vertu. L'intérêt de cette chronique réside surtout dans le fait qu'elle nous montre des êtres dans toute leur complexité, assaillis par le doute, confrontés à un dilemme qu'ils essaient courageusement, et bien maladroitement dans le cas de la duchesse, de résoudre.

Leur existence nous est décrite dans toute sa magnificence: l'action se situe en 1559, à l'époque où Rome est "la capitale du monde".<sup>27</sup> Chaque cardinal, chaque prince, s'entoure d'une cour fastueuse. Suivant la coutume, tous les parents du pape régnant jouissent de sa faveur particulière. Le pape Paul IV assure à ses trois neveux d'importantes positions: l'aîné reçoit le duché de Palliano, enlevé à Marc-Antoine Colonna, le second est fait cardinal, légat de Bologne et premier ministre, le troisième marquis de Montebello. Toute la famille Carafa nourrit envers le puissant roi d'Espagne une haine féroce et n'hésite pas à lui en donner des preuves. Philippe II attendra patiemment un renversement de la situation pour venger ces affronts.

Les trois neveux du pape ne tardent pas à abuser de leurs privilèges. Ils deviennent de véritables despotes, confisquant tous les biens des familles contraires à leur gouvernement, et se livrent à une vie de débauche où tous les excès sont permis. En accédant au

trône, leur oncle, Paul IV, homme rude et violent, est au contraire devenu un exemple de vertu, s'efforçant de réformer à tout prix les abus de l'Eglise.

La Fortune frappe une première fois lorsqu'un chapelain, agissant sans doute sous l'instigation de l'ambassadeur d'Espagne, ose révéler au pape les abus inouïs de ses neveux. Celui-ci, voulant donner l'exemple, se montre intransigeant à leur égard: étouffant sa douleur, il refuse de les recevoir et les condamne à l'exil.

C'est alors que la duchesse de Palliano entre en scène et elle va dominer toute la première partie du récit. D'une rare beauté, connaissant par coeur l'Arioste et Pétrarque, Violante de Cardoue est issue d'une famille originaire d'Espagne qui appartient, à Naples, à la plus grande noblesse. Elle est également célèbre pour son "orgueil insensé",<sup>28</sup> détail capital qui explique en grande partie sa conduite future. La duchesse, habituée à une cour brillante, ne peut s'accoutumer à l'exil forcé que la disgrâce de son mari lui impose. Un de ses familiers, Marcel Capece, appartenant comme elle au "Seggio di nido", le faubourg Saint-Germain de Naples, la suit dans son exil. Stendhal pare ce jeune homme de bien plus de qualités que le texte italien ne lui en donnait: "jeune cavalier célèbre à Naples par son esprit, non moins que par sa beauté divine qu'il avait reçue du ciel."<sup>29</sup> Il réussit ainsi non pas à accentuer la vertu du personnage, puisque c'est sa faiblesse qui ressort dans le récit, mais à le rendre au moins au début digne de l'amour d'une femme aussi

exceptionnelle. Charles Dédéyan a tort de considérer que la duchesse se donne à un homme de "médiocre extraction".<sup>30</sup> Le manuscrit précise bien qu'il appartient comme elle aux meilleures familles de Naples : "ses manières étaient aussi nobles que son sang, et il ne lui manquait que ces biens, qu'un caprice de la fortune pouvait lui donner chaque jour, pour être sous tous les rapports l'égal de la femme qu'il osait aimer."<sup>31</sup> Marcel Capece semble, en effet, bien être un homme à la merci d'un caprice de la Fortune puisque lorsqu'il profite un jour d'un tête-à-tête avec la duchesse, occasion unique que l'étiquette défendait, pour enfin se déclarer, il impute son amour non pas aux sentiments de son coeur mais à une "force surnaturelle qui (le) pousse et (l')agite."<sup>32</sup>

Plusieurs facteurs contribuent à la capitulation de la duchesse : sa dame de compagnie et unique confidente, Diane Brancaccio, calculant habilement l'avantage qu'elle pourrait tirer de cette liaison pour faire avancer ses propres amours, profite de leurs longs entretiens pour vanter les charmes de Marcel et la pousser à accepter ses faveurs. De plus, la solitude de l'exil lui est intolérable et son mari, établi dans un autre village à deux lieues du sien, continue comme dans le passé à la tromper ouvertement : cette âme fière ne peut s'accoutumer à ces affronts sans cesse renouvelés. L'amour est lent à germer dans son coeur mais une fois qu'il s'en empare, il le domine totalement et au bout de quelques semaines la duchesse cède à sa brûlante passion.

Cette situation idyllique ne dure guère car la Fortune vient frapper une seconde fois : sa dame de compagnie est abandonnée par

son amant. Après l'avoir consolée, la duchesse finit par se lasser de ses interminables plaintes contre le destin. Stendhal prend plaisir à développer plus en détail le caractère de Diane Brancaccio: cette femme, dévorée par la passion, va mettre autant d'énergie dans sa vengeance qu'elle en mettait dans son amour. Aveuglée par la colère, elle rend la duchesse injustement responsable de son infortune et, suivant sa première impulsion, va dévoiler au duc l'adultère de sa femme. Celui-ci, d'abord incrédule, finit par les surprendre ensemble.

C'est alors que nous entrons dans la deuxième partie du récit: le personnage de la duchesse s'estompe pour ne réapparaître qu'à la fin, et il fait place à celui du duc qui domine à présent l'action. Il est certainement le protagoniste le plus intéressant de cette chronique parce qu'il nous offre le meilleur exemple de volonté, d'individualisme et d'énergie, mais surtout parce que le texte nous fait participer à la lutte intérieure qu'il livre courageusement à la Fortune. L'inconventionalisme de son attitude nous surprend: il séduit Stendhal parce qu'il refuse de se plier aux exigences sociales et choisit de n'obéir qu'aux mouvements de son âme qui "bien loin d'exclure l'énergie, l'accentuent au contraire".<sup>33</sup> L'honneur exige qu'il lave dans le sang l'affront qui lui est fait, mais il ne peut se résoudre à tuer la duchesse, peut-être parce qu'elle est enceinte, mais surtout parce que, malgré ses infidélités, il lui est toujours resté très tendrement attaché. Chose incroyable à cette époque où la notion d'égalité des sexes n'effleure même pas l'esprit, il considère son adultère comme un juste retour de choses.

Il reconnaît lui avoir infligé de terribles souffrances et il respecte son orgueil blessé. N'avait-elle point le droit d'user d'autant de liberté que lui? Il essaie donc de l'innocenter en accusant Marcel Capece d'avoir cherché à l'empoisonner. Mais un nouvel obstacle vient s'opposer à sa volonté: le cardinal Carafa son frère, ayant eu vent de l'affaire, exige, en tant que chef de la famille, le châtement des coupables. Le duc exécute en partie cet ordre et, après un hâtif procès, assassine l'amant de sa femme. Avant de mourir, Marcel Capece se couvre d'ignominie: mis à la torture, il a la viltà non seulement de tout avouer mais encore de signer une déposition où il reconnaît avoir trahi son seigneur. Diane Brancaccio assiste à cette exécution sommaire et le duc, reportant sur elle toute la responsabilité de son déshonneur, lui tranche le cou. Le cardinal ne s'estime pas totalement satisfait de ce règlement de compte et exige que la duchesse subisse le même sort. Le duc s'y refuse obstinément: ni les nombreuses lettres que son frère lui envoie, ni ses menaces réitérées ne parviennent à le faire fléchir. Il refuse de la reconnaître coupable d'un crime qui à ses yeux n'existe pas.

Mais la duchesse, n'ayant eu aucun contact avec son mari, ignore les mobiles de son action, et convaincue que sa fin approche, elle essaie de lutter contre son destin en nouant une alliance avec Marc-Antoine Colonna, l'ennemi juré du duc qui s'était approprié son duché. Elle lui promet la forteresse de Palliano en échange de sa vie sauve. Cette "raison étrangère au point d'honneur"<sup>34</sup> signe son arrêt de mort. Le duc acceptait et pensait même mériter qu'elle lui ait été infidèle

dans son corps, mais il ne saurait tolérer qu'elle le soit dans son âme et c'est uniquement pour cette raison que, dès qu'il apprend sa tentative, il la fait assassiner.

La duchesse fait preuve d'un sang-froid admirable avant de mourir. Son frère est pourtant forcé de s'y prendre à deux reprises avant de l'étrangler. Elle meurt en chrétienne, en affirmant sa foi, mais à aucun moment elle ne reconnaît sa faute. Son impassibilité devant la mort dénote chez elle une volonté de transcender l'immanence de la Fortune. Sa tentative auprès de Marc-Antoine Colonna ayant échoué, elle accepte son destin non pas comme une ultime épreuve qui lui est imposée mais comme le cours naturel des événements terrestres auquel elle est désormais indifférente. Stendhal ajoute qu'elle est enterrée avec pompe mais il omet l'exhumation du cadavre qui aura lieu par la suite pour vérifier qu'elle était bien enceinte, preuve supplémentaire, s'il était encore besoin, que l'auteur n'est pas aussi obsédé par les détails morbides que certains critiques ont voulu nous le faire croire.

Ici débute la troisième partie du récit: "L'instabilité des choses humaines voulut que le pape Pie IV, qui succéda à Paul IV, appartint à la faction d'Espagne. Il n'avait rien à refuser au roi Philippe II, qui exigea de lui la mort du cardinal et du duc de Palliano."<sup>35</sup> De nouveau la Fortune frappe, mais en renversant la situation elle se joue ici des personnages. Le cardinal et le duc se voient ironiquement accusés d'avoir puni un adultère alors que les mœurs de l'époque exigeaient justement une telle réparation: quelques

années plus tard, le prince Orsini, second époux de Vittoria Accoramboni, ne sera pas ennuyé le moins du monde par la justice pour avoir empoisonné sa première femme, soeur du grand-duc de Toscane, alors qu'il ne faisait que soupçonner son infidélité et plusieurs princesses de la maison Médicis subissent également le même sort.

Le duc témoigne d'un courage admirable en s'acheminant vers l'échafaud. L'ironie du sort veut que son frère le cardinal meure de la même manière que la duchesse et pour lui aussi le cordon de soie se rompt et le bourreau doit y revenir à deux reprises avant de parvenir à l'étrangler. C'est plus qu'un renversement de la situation<sup>36</sup> dont il s'agit ici, c'est la figure mythique de la Fortuna qui impose au cours des événements un retour cyclique. Ce n'est pas par hasard que le cardinal subit la même mort que celle qu'il avait provoquée: ce qui apparaît comme une pure coïncidence aux yeux des mortels constitue au contraire pour cette force occulte le déroulement naturel de ce qui était écrit dans son grand livre.

C'est un portrait de Guido Reni, admiré en 1823 au palais Barberini, qui éveille d'abord la curiosité de Stendhal pour la famille Cenci. L'on sait aujourd'hui que ce tableau du Guide représente la Sybille de Samos mais en cette première moitié du XIXe siècle il passe encore pour le portrait authentique de Béatrix Cenci. Stendhal se fait conter sa tragique destinée, puis consulte le manuscrit italien: il est à la fois fasciné par l'énergie qui émane d'une si jeune fille et profondément touché par la beauté et la douceur qui transparaissent dans son visage. Il offre une gravure de son portrait

à sa compagne Giulia Rinieri et à son ami napolitain Domenico Di Fiori et se recueille dans l'église de San Pietro in Montorio où Béatrix est enterrée, cherchant en vain une inscription sur son tombeau. Les recherches de l'historien italien M. Corrado Ricci, qui le premier a compulsé les actes du procès gardé dans les archives d'Etat à Rome et les papiers de famille conservés par un descendant des Cenci,<sup>37</sup> ont enfin dévoilé la vérité au sujet des Cenci. Le père, François Cenci, apparaît bien comme un monstre, mais il ne semble pas avoir abusé de sa fille. La légende pare celle-ci d'une candide pureté alors qu'en réalité elle incita son amant Olimpio Calvetti à perpétrer le crime avec la collaboration de ses frères.

Beyle ne pouvait avoir connaissance de ces faits. Les eût-il eus en sa possession, il serait certainement resté fidèle à la légende, car elle seule lui permet de conserver la pureté de Béatrix et de justifier ainsi l'apologie de cette martyre qu'il ajoute à la fin du récit. Il est parfaitement conscient que l'histoire de cette famille romaine a déjà été traitée en littérature;<sup>38</sup> il connaît la tragédie en cinq actes, The Cenci, que Shelley avait fait paraître en 1819 et c'est lui-même qui conseille en 1830 à son correspondant le marquis Adolphe de Custine de transformer son poème élégiaque sur Béatrix en tragédie. Le conseil est suivi, sans grand succès d'ailleurs, puisque la pièce n'a que trois représentations. Ces ouvrages n'ont cependant aucune influence sur le travail d'adaptation de Stendhal. Car il s'agit bien d'un travail d'adaptation et non de traduction dans cette chronique, ses apports personnels visant toujours à étudier plus en profondeur la psychologie des personnages et à éclaircir les

motivations de leurs actes.

C'est à Béatrix qu'il fait subir les plus importantes modifications afin de dramatiser sa situation et de faire ressortir son extrême jeunesse et sa vive énergie. Il jette également dans le texte un peu plus de lumière sur les mobiles secrets des actions de son père, mais c'est surtout dans sa préface qu'il tente d'élucider le caractère de François Cenci. Il l'identifie au marquis de Sade et au héros de Tirso de Molina, mais considère ce don Juan très différent du héros homme de cour de Molière et bien moins naturel que celui de Mozart. "Pour que le don Juan soit possible, il faut qu'il y ait de l'hypocrisie dans le monde."<sup>39</sup>

Beyle enchaîne son discours en se lançant dans une violente diatribe contre la religion et le gouvernement monarchique, sujet qui lui tient toujours autant à cœur qu'à l'époque où il rédigeait son Histoire de la peinture. Don Juan n'aurait pu exister, selon lui, dans l'antiquité, car dans ce temps-là la religion exhortait l'homme au plaisir et le gouvernement l'encourageait à l'individualisme. Mais l'avènement du christianisme et de la monarchie, en imposant de "petites pratiques minutieuses élevées au rang des devoirs les plus sacrés"<sup>40</sup> ont forcé l'homme libre à se rebeller. A Rome, à l'époque de François Cenci, le pape détient entièrement ces deux institutions en son pouvoir: il est à la fois un chef spirituel incontesté et un monarque absolu. Le sévère Pie V met tout son zèle à imposer une multitude de pratiques ridicules qui finissent par complètement dénaturer le concept de vertu. Cette répression est responsable, selon Stendhal, du rôle satanique de don Juan, "produit des

'institutions ascétiques' des papes",<sup>41</sup> car en enlevant à l'homme toute liberté, elle ne lui laisse d'autre alternative que d'affirmer son libre-arbitre en violant les lois.

François Cenci se sera dit: "Par quelles actions parlantes, moi Romain, né à Rome en 1527, précisément pendant les six mois durant lesquels les soldats luthériens du connétable de Bourbon y commirent, sur les choses saintes, les plus affreuses profanations; par quelles actions pourrai-je faire remarquer mon courage et me donner, le plus profondément possible, le plaisir de braver l'opinion? Comment étonnerai-je mes sots contemporains? Comment pourrai-je me donner le plaisir si vif de me sentir différent de tout ce vulgaire?"<sup>42</sup>

L'écrivain entre dans la peau de son personnage. Il insiste sur sa monstruosité, précise bien que, par choix, il n'aurait jamais raconté son histoire, que ce sont ses amis qui l'y ont engagé. Nul doute qu'il s'agit là de formules rhétoriques visant à le justifier aux yeux du lecteur. En réalité, Stendhal est absolument fasciné par l'individualisme, le courage et la force de volonté inébranlable de cet homme qui veut à tout prix forger son propre destin. François Cenci ose braver l'hypocrisie, mais, pris à son propre jeu, il finit par se pervertir et par défier toutes les opinions, même celles qui lui semblent justes et raisonnables. Peu importe à l'auteur que son énergie soit utilisée dans un but pernicieux; ce seigneur romain a toujours su faire preuve, à sa manière, d'une sublime vertu et cela seul doit compter. Beyle l'admire d'autant plus que son énergie dans le mal ne vise à aucun but convoité, à aucun avancement de sa situation ou de ses amours: c'est une énergie à l'état pur qui transcende le machiavélisme et n'engendre que ses actes absolument gratuits.

Lorsque la chronique commence, François Cenci est désormais âgé de soixante-dix ans. Il y a bien longtemps que ses moeurs libertines,

ses violences et ses crimes ont établi son exécration réputation. Jeté en prison à deux reprises pour sodomie (Stendhal voulant ménager la sensibilité des Français de 1837 ne mentionne qu'un "amour infâme",<sup>43</sup> il parvient à soudoyer ses gardiens et à recouvrer sa liberté. Cet homme redoutable et solitaire, nourrit une "haine excessive et contre nature"<sup>44</sup> pour ses sept enfants nés d'un premier lit. Son plus vif désir est de les voir tous enterrés sous ses yeux, et c'est dans ce but unique qu'il construit une église. Sa lutte contre le destin se concrétise dans son opposition à l'autorité papale. Durant sa longue vie, douze papes se succèdent au Saint-Siège: lorsque le gouvernement pontifical est faible, il sait très habilement en tirer parti et ses excès n'ont plus de limites; lorsqu'un pape essaie de renforcer son autorité, il éprouve une jouissance accrue à la narguer. Sa cruauté envers ses trois aînés est si féroce, qu'il refuse de les vêtir et de pourvoir à leur nourriture. Ils ont recours au pape Grégoire XIII qui le force à leur faire une petite pension. Quand il est de nouveau emprisonné pour ses perversions sexuelles, ses trois fils réclament au pape sa mort, mais Celui-ci refuse d'exaucer un souhait qu'il considère contre-nature. François Cenci, ayant une fois de plus acheté sa liberté, maudit sa progéniture et reporte toute sa colère sur ses deux filles. La plus âgée parvient à faire présenter une supplique au pape qui la marie en forçant son père à lui donner une forte dot. La colère paternelle ne connaît plus de borne. Pour empêcher qu'une telle offense à sa volonté ne se renouvelle, il séquestre Béatrix, âgée d'à peine quatorze ans, l'accable de coups et finit par abuser d'elle.

La dialectique du maître et de l'esclave qui s'établit entre François Cenci et l'autorité papale s'intensifie à un tel point qu'elle se transforme en un conflit de force entre cet homme et Dieu. C'est à l'autorité suprême qu'il livre son vrai combat, et en ce sens sa lutte devient essentiellement métaphysique. Il avait commencé par afficher son athéisme, refusant d'entrer dans une église ou d'offrir des funérailles convenables à deux de ses fils. Il s'amusait ainsi à scandaliser le vulgaire, prenant un plaisir pervers à accomplir ce qui est défendu et se moquant de sa damnation. Mais sa volonté de puissance se heurte toujours à une force occulte qui le subjugue. Son âme désire ardemment confronter comme don Juan la statue du Commandeur: il pourrait enfin se mesurer directement avec son adversaire et le voir fléchir sous son joug. Mais cette confrontation lui est refusée, il reste comme un soldat téméraire qui brûle de courir au combat et qu'on empêche de se battre. La seule bataille qu'il puisse livrer se déroule ici-bas, sous les yeux ahuris du vulgaire. Pris à son jeu, contraint de s'enfoncer toujours plus dans le mal, il se voit réduit à un ultime défi: il souille son propre sang par un inceste infâme et va même convaincre sa misérable victime que les enfants nés de leur union seront nécessairement des saints, puisque tous les grands saints de l'Eglise sont nés de cette façon. "Hérésie effroyable,"<sup>45</sup> certes, mais piètre victoire pour un homme qui désirait se mesurer à Dieu.

Béatrix, d'abord soumise, ne tarde pas à réagir à ces monstruosité et elle se rebelle contre son tyran. Stendhal insiste dans le récit sur la responsabilité qui lui incombe dans ce meurtre. C'est elle qui réunit le conseil de famille qui doit décider du sort de François

Cenci. C'est elle encore, avec la complicité de sa belle-mère, Lucrèce Cenci, qui décide du jour, organise tous les préparatifs, soudoie les assassins. La tendre pitié de l'auteur lorsqu'il nous contait ses souffrances se teinte d'admiration devant ce jeune être meurtri qui cherche désespérément à échapper à son destin et fait preuve d'une vertu si inhabituelle pour son âge et son sexe. Lorsque la volonté des assassins fléchit soudain et qu'ils refusent de tuer un vieillard endormi, Béatrix, saisie d'indignation, les injurie:

Donc, vous autres hommes, bien préparés à une telle action, vous n'avez pas le courage de tuer un homme qui dort! Bien moins encore oseriez-vous le regarder en face s'il était éveillé! Et c'est pour en finir ainsi que vous osez prendre de l'argent! Eh bien! puisque votre lâcheté le veut, moi-même je tuerai mon père; et quant à vous autres, vous ne vivrez pas longtemps!<sup>46</sup>

Le texte semble receler une secrète charge d'énergie qui se conserve toujours, se déplaçant simplement d'un personnage à l'autre; si la volonté de l'un fléchit, celle de l'autre se renforce immédiatement et le conflit demeure inévitable. Les assassins, "animés par ce feu de paroles fulminantes,"<sup>47</sup> passent à la tâche et le crime est perpétré. Les deux femmes n'hésitent pas à prendre une part active dans l'exécution de leurs desseins: ce sont elles qui retirent les clous enfoncés dans l'oeil et la gorge du tyran, enveloppent le corps dans un drap, le traînent dans le jardin et l'abandonnent sur un grand sureau pour simuler un accident. Libérées de leur oppresseur, elles pensent pouvoir enfin jouir d'un peu de tranquillité.

"La justice de Dieu, qui ne voulait pas qu'un parricide si atroce restât sans punition, fit que..."<sup>48</sup> la Fortune intervient, le juge chargé de l'affaire décide d'ouvrir une enquête. L'on interroge la

blanchisseuse à qui Béatrix, prétextant une indisposition naturelle, avait remis un drap ensanglanté: elle déclare que les taches étaient d'un rouge trop vif pour provenir d'une telle indisposition. Ce sang devient l'indice indéniable du meurtre et le symbole de cette malédiction paternelle qui survit à sa mort et poursuit sa famille. Béatrix, sa belle-mère et son frère aîné Giacomo auraient pu s'enfuir sous un prétexte quelconque, "mais Dieu leur refusa cette inspiration salutaire."<sup>49</sup> Cette jeune fille pensait avoir livré son combat, alors qu'elle va devoir s'engager à présent dans sa plus dure bataille. Le destin semble s'acharner contre elle. L'on arrête l'un des assassins, Marzio, et il avoue sur-le-champ sa culpabilité. La famille Cenci est jetée en prison et Béatrix gardée à vue dans le palais de son père. Confrontée avec Lucrece à Marzio, elle nie toute culpabilité avec une telle constance que ce dernier, frappé d'enthousiasme par sa beauté et son éloquence, retire sa déposition et accepte de mourir dans les pires souffrances plutôt que d'avouer. Béatrix est remise en liberté, mais sa tranquillité est de courte durée, car le hasard veut que le brigand payé par monsignor Guera, le confident des deux femmes, pour les débarrasser du second assassin, soit arrêté. L'affaire rebondit, les deux frères de Béatrix et sa belle-mère, mis à la torture, avouent tout. Celle-ci s'y refuse obstinément. Sa vertu est inébranlable; ni les menaces, ni les tortures, ne parviennent à la faire céder. Elle s'insurge contre la faiblesse de ses parents, puis se plie à l'improviste à leur volonté et avoue tout.

Il ne faut pas interpréter le soudain revirement de son attitude comme un fléchissement de son courage: elle condamne leurs aveux mais

son sens de la famille, son esprit de clan est plus fort que sa désapprobation. C'est avec eux qu'elle avait décidé du crime et c'est avec eux qu'elle veut en subir les conséquences. Réunie avec sa famille, après une séparation de plusieurs mois, elle passe une journée fort gaie, nouveau signe de son extrême jeunesse et de son caractère naturel.

Tout Rome s'émeut à l'annonce du sort qui l'attend. Des avocats essaient d'intercéder auprès du pape pour obtenir le pardon de ses frères, rejetant toute la responsabilité du crime sur Béatrix et espérant ainsi la sauver en plaidant l'état de légitime défense. Stendhal intervient ici dans le récit pour présenter un véritable plaidoyer en sa faveur. Il insiste sur sa pureté, refusant de la reconnaître souillée par les crimes d'un monstre. Il s'insurge contre la justice humaine qui accable encore cette âme déjà tant meurtrie et défend son droit à plaider une légitime défense :

Après une vie si triste qui avait accumulé sur elle tous les genres de malheur 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'eut-elle pas été pardonnée si, la première fois que François Cenci tenta le crime, elle l'eût poignardé?<sup>50</sup>

Beyle participe à l'appel à la miséricorde que Rome lance au pape et il partage l'anxiété générale. Il vit désormais l'aventure tragique de Béatrix avec une telle intensité qu'il souhaite intervenir rétrospectivement dans l'histoire, modifier le cours des événements et la libérer de ce destin qui l'accable.

Mais la Fortune poursuit inexorablement son terrible cours. Alors que tout Rome espère un pardon, l'on apprend la mort violente de la

marquise Constance Santa-Croce, poignardée par son fils qui cherchait à s'approprier de ses biens. Le coupable a pris la fuite et l'on ne garde aucun espoir de l'arrêter. Le pape se voit forcé d'exercer son autorité en enrayant ces crimes de famille. Stendhal a soin de souligner le caractère intéressé de cet assassinat, si différent de celui de Béatrix qui ne visait qu'à se libérer d'un tyran monstrueux. Mais ce meurtre assène un coup fatal à l'espoir d'un pardon et Grégoire XIII se voit contraint de maintenir la sentence de mort.

En l'apprenant, Béatrix s'abandonne au désespoir, jetant des cris perçants, incapable de réagir. L'auteur est bouleversé par la réaction si naturelle d'une jeune victime qui, tel un pauvre animal traqué, refuse instinctivement de mourir. Cette attitude spontanée, digne du caractère italien de 1599, et si différente de celle des filles de 1833 qui, confrontées à cette même situation, étoufferaient leurs sentiments et chercheraient à imiter la dignité de Marie Stuart, le touche profondément. Lucrece exhorte sa belle-fille à prier pour se préparer "à ce grand passage de la vie à la mort."<sup>51</sup> Ce mot provoque en elle un changement radical, elle se ressaisit et sa constance ne s'altèrera pas jusqu'à la fin.

Son exécution est précédée d'une suite interminable de confession, processions, dévotions, prières, pénitences, autant de stations d'un chemin de croix qui prolonge son calvaire. Dédéyan a tort d'interpréter cette longue énumération comme une marque de "sadisme" de la part de Stendhal qui "décrit et savoure les supplices raffinés subis par Béatrix."<sup>52</sup> Cette énumération est nécessaire, car elle seule confère à sa mort ce caractère mythique qui identifie son

calvaire à une véritable passion du Christ. Rome voit en son exécution non pas le châtement d'un parricide mais l'immolation d'une sainte. Une catharsis se produit, et par son destin qui s'accomplit, Béatrix prend sur elle le poids de leurs péchés. Mais en même temps, elle transcende par là sa condition humaine et atteint au sublime. Elle quitte le domaine de l'immanence et dès lors la Fortune ne peut plus l'atteindre. Elle est à ce moment, pour la première fois, en parfait contrôle de son destin et c'est elle qui dirige sa mort et donne au bourreau les ordres à suivre. Elle entre ainsi de pied ferme, la tête haute et le regard assuré, dans la légende.

Dans L'Abbesse de Castro, la dernière chronique qu'il publie, Stendhal se libère enfin de la tâche servile de traducteur et donne libre cours à son imagination créatrice. L'histoire suit dans ses grandes lignes le manuscrit italien et les actes du procès de l'abbesse et de l'évêque de Castro, mais l'auteur ne se cantonne plus à développer la psychologie des personnages, il participe activement à l'élaboration du récit, en modifie la trame et aboutit à une conclusion toute personnelle. Par sa longueur, L'Abbesse de Castro demeure une nouvelle, mais elle nous offre cependant un parfait exemple de la fonction dualiste de l'auteur, où l'adaptateur finit par se confondre avec le créateur: elle annonce par là le grand roman qui chronologiquement lui fait suite et qui marque le triomphe définitif de la création sur l'histoire.

L'Abbesse de Castro ne diffère pas des autres chroniques en ce sens que le conflit se situe ici aussi sur deux niveaux distincts,

tantôt parallèles et tantôt conjoints: le conflit de force qui oppose le clan Orsini, à qui la famille de Campireali appartient, à la faction Colonna pour laquelle Jules Branciforte guerroye et la rigidité des conventions sociales, qui interdisent l'union de deux êtres de fortune et de classe différentes, constituent les deux facteurs déterminants qui contrarient le bonheur d'Hélène et de Jules. Ces haines intestines qui dressent les grandes familles romaines les unes contre les autres s'intensifient à un tel point qu'un affrontement devient inévitable et, au cours de la bataille qui s'ensuit, Jules tue le frère d'Hélène. L'on voit dès lors chaque personnage se débattre énergiquement pour triompher de ses adversaires: le prince Colonna cherche à anéantir le pouvoir des Orsini, le seigneur de Campireali et sa femme enferment leur fille dans un couvent pour la soustraire à l'influence de l'assassin de leur fils, Jules fait preuve d'un génie d'ingéniosité pour délivrer sa bien-aimée et Hélène se morfond dans son couvent et ne rêve que de le rejoindre. Leurs intérêts sont si contraires et leurs passions personnelles si aveuglantes que le conflit est inéluctablement poussé à son paroxysme.

Parallèlement à cette lutte qui accentue l'antagonisme entre les personnages et empêche toute médiation, se situe le combat personnel que chacun d'eux livre à sa destinée. Jamais comme dans L'Abbesse de Castro les chroniques ne nous livrent des références textuelles aussi précises sur le rôle de la Fortuna. La prophétie du moine de Monte Cavi, qui prédit au jeune seigneur de Campireali que sa famille s'éteindra avec lui et que ses deux enfants périront de mort violente, pèse de tout son poids sur le récit et lui confère son caractère

tragique. Les critiques ont simplement mentionné cette prédiction sans prendre conscience de l'importance capitale qu'elle revêt: c'est elle qui fait basculer la chronique du domaine de l'histoire dans celui du mythe et ce n'est point la confrontation des personnages entre eux mais leur résistance à cette nécessité supérieure qui est à la source de leur dynamisme. Ce père affectueux et vigilant va entreprendre tout son possible pour démentir cette prédiction. Eperdu de douleur à l'annonce du meurtre de son fils, il décide d'enfermer Héléne dans le couvent de Castro en jurant de ne plus jamais la revoir. Par ce sacrifice cruel et déchirant, il espère la protéger et conjurer ainsi la prophétie. Mais Jules parvient à la rejoindre et tente même de l'enlever. L'impossibilité de venger ces outrages entraîne ce père, qui est avant tout un homme d'honneur, vers une mort certaine. Il ne s'abandonne pourtant jamais à la fatalité et essaie jusqu'à la fin de dominer cette nécessité supérieure qui lui impose son impitoyable loi: ayant acheté un arrêt contre Jules, il a la joie de mourir en le sachant condamné sacrilège et violeur de couvent. Piètre revanche contre le destin, mais revanche tout de même, et sa mort lui épargne au moins le spectacle de la déchéance de sa fille adorée.

Tout semble empêcher l'union d'Héléne et de Jules: leur appartenance à deux clans ennemis, leur différence de fortune et de rang, l'opposition de la famille de Campireali, le fait que Branciforte soit brigand et fils de brigand, sont autant de facteurs extérieurs qui vouent leur union à l'échec. A tout cela s'ajoutent les caprices de la Fortuna qui va mettre leur volonté à dure épreuve. Le hasard, qui "marque bien le doigt de Dieu,"<sup>53</sup> favorise un moment leurs desseins:

les deux amants, déguisés en moines, ne sont pas reconnus par le père et le frère d'Hélène alors qu'ils vont passer la nuit dans la pauvre demeure de Jules: "le ciel en avait ordonné autrement (superis aliter visum)."54 Mais leur superstition les fait tomber dans le piège que leur tend la Fortuna: lorsque Jules entend sonner au loin l'Angelus, il interprète ce signe comme une "intervention surnaturelle"55 et décide de respecter la pureté d'Hélène afin de mettre leur union sous la protection de la Madone. Louable sacrifice, auquel Stendhal est extrêmement sensible, mais qui sera la source de tous leurs ennuis futurs. La mort de Fabio de Campireali, qu'un "hasard fatal"56 place vis-à-vis de Branciforte durant la bataille, met brusquement fin à leur touchante idylle et dès lors ce jeune Roméo et sa Juliette deviennent le jouet de la Fortuna et de la machination de leurs aînés.

Jules reste fidèle à lui-même, demeurant dans tout le récit l'archétype de l'amoureux et du fier guerrier, preux capitaine à la tête de sa garnison de bravi. C'est un homme d'honneur qui n'oublie jamais sa parole donnée; il symbolise en ce sens cette figure idéale du chevalier du XVIIe siècle qui suscite tant d'admiration chez Stendhal. Lorsqu'Hélène, tourmentée par le remords de faillir à ses devoirs, hésite à honorer sa promesse, il résout sur-le-champ de l'enlever et d'en faire sa femme. Son orgueil blessé l'incite à agir impulsivement et c'est cela qui fait échouer sa tentative. La pureté de ses sentiments et l'énergie de ses actions appellent cependant l'indulgence de l'auteur et la nôtre. Il est tenté de mettre fin à son désespoir en se suicidant, mais écarte vite cette

folie car son âme chrétienne lui fait bien sentir qu'il n'échapperait point à son destin après la mort et serait voué pour l'éternité à être torturé par des visions cruelles.

Ainsi, je ne pourrai trouver l'oubli d'Hélène, même dans la mort; bien plus, ma passion pour elle redoublera, parce que c'est le plus sûr moyen que pourra trouver la puissance éternelle pour me punir de l'affreux péché que j'aurai commis.<sup>57</sup>

Le prince Colonna lui ordonne de s'exiler, et, loyal chevalier, la mort dans l'âme, il obéit à son seigneur et va bravement guerroyer à l'étranger où il se couvre de gloire. L'entrain et la force dont il fait preuve le rapprochent, à la folie près, de l'Orlando Furioso de l'Arioste qui, après avoir perdu l'amour d'Angélique, parcourt l'Europe et l'Afrique, semant partout la terreur. Jules s'apparente ainsi aux héros des lectures d'Hélène et parvient en combattant à calmer sa fureur et son désespoir.

Le caractère d'Hélène, par contre, change et il est intéressant de noter les causes de cette métamorphose. Dans la première partie du récit, elle s'ingénie à évincer la volonté paternelle, mais enfin elle est libre et tout ce qui entrave son amour contribue au contraire à intensifier ses sentiments. Fidèle aux mouvements de son âme, indifférente aux exigences sociales et familiales, elle refuse de haïr l'assassin de son frère. Mais lorsqu'on la sépare de Jules, qu'on falsifie, puis qu'on détruit ses lettres, qu'on la convainc de sa mort, qu'on la condamne à vivre enfermée dans un couvent, réduite à de petites mesquineries et de honteuses médisances, sa vertu soudain s'étirole. Tant qu'elle jouit d'une certaine liberté, son amour l'affranchit de tout déterminisme. Mais lorsqu'on supprime son

libre-arbitre, son courage s'effondre. La négation de sa liberté, principe de toutes les faiblesses, les lâchetés et les désordres, a de désastreuses conséquences :

Nous allons, en effet, assister à la longue dégradation d'une âme noble et généreuse. Les mesures prudentes et les mensonges de la civilisation, qui désormais vont l'obséder de toutes parts, remplaceront les mouvements sincères des passions énergiques et naturelles.<sup>58</sup>

La mère d'Hélène joue un rôle important dans cette déchéance. Mue par une inconditionnelle tendresse maternelle, elle en oublie tout scrupule et toute morale. Elle devine instinctivement que la volonté de sa fille commence à fléchir: Hélène ne se sent plus la force de résister, de mentir, et elle remet son sort entre les mains du "hasard qui pouvait dicter un mot à la signora de Campireali."<sup>59</sup> Celle-ci en profite immédiatement pour forcer ses aveux. Lorsqu'elle apprend qu'elle est encore pure, qu'aucun lien indissoluble ne l'attache à Branciforte, elle donne libre cours à son machiavélisme: c'est elle qui manigance l'exil forcé de Jules et franchit sans peine tous les obstacles qui s'opposent au caprice d'Hélène de devenir abbesse. Ce caractère de mère, beaucoup plus développé que celui que nous rencontrons dans Vittoria Accoramboni, ne semble reculer devant rien pour obtenir le bonheur de sa fille. Sa prévenance devient bien vite une obsession qui lui fait perdre tout sens de la réalité. Son amour maternel est étouffé par son désir de gouverner, de contrôler la situation, et l'étonnant dynamisme dont elle fait preuve ne valorise plus que l'effort produit au lieu du résultat convoité. Son aveuglement est tel qu'elle ne se rend pas compte qu'en essayant à tout prix de sauver sa fille, elle précipite sa déchéance. A aucun

moment elle ne s'arrête pour considérer les sentiments personnels d'Hélène. Ce n'est qu'à la fin que sa fille comprend la véritable nature de son empressement et cette réalisation soudaine explique le revirement imprévu de son attitude: alors que la signora de Campireali lui recommande une fois de plus de ne rien dire, Hélène avoue tout.

Le couvent de Castro, dont la description nous fait beaucoup plus songer à une forteresse qu'à un lieu de recueillement et de prières, réduit dramatiquement l'aire d'action d'Hélène. Elle ne peut comme Jules franchir les frontières et apaiser son désespoir par une activité incessante. Condamnée à vivre enfermée entre quatre murs, elle finit par participer aux médisances et aux méchancetés qui régissent ce couvent. L'ennui et l'isolement sont parvenus à dénaturer sa vertu. C'est avec dégoût qu'elle se donne au jeune évêque de Castro. Autant Stendhal s'étendait sur toutes les romanesques péripéties de son amour pour Jules, autant il passe rapidement sur ce stupide engouement. Nous ignorons tout des sentiments d'Hélène lors des trois brèves entrevues qu'elle accorde à l'évêque. L'auteur agit ainsi non point simplement pour conserver le rythme accéléré de la chronique mais pour symboliser le dédoublement de la personnalité d'Hélène. Cette femme altière et désabusée n'a plus rien en commun avec la jeune fille franche et passionnée du début du récit. Elle s'entiche par vanité et désœuvrement d'un homme faible et méprisable qu'elle traite comme un laquais. La viltà de l'évêque, qui s'évanouit presque à l'annonce de sa grossesse et appelle puérilement sa famille à son secours, fait dans la chronique un merveilleux contrepoids à la vertu invincible de

Branciforte.

L'auteur italien s'arrête après la condamnation de l'abbesse et de l'évêque de Castro à la prison perpétuelle mais Stendhal poursuit le récit et lui donne une conclusion personnelle qu'il considère plus en accord avec le caractère des personnages et qui renforce rétrospectivement leur vertu. Il accorde ainsi à la chronique un rythme cyclique où les amants d'abord unis, puis séparés, se retrouvent. Un point très remarquable de cette addition est qu'il insère dans son récit la fonction déterminante du hasard, preuve indubitable qu'il comprenait parfaitement comment le mécanisme du texte opérait.

C'est au destin que la signora de Campireali impute la réapparition de Jules, rappelé en Italie par le prince Colonna. Branciforte, mis au courant de la situation, décide de rejoindre Hélène et fait parvenir jusque dans son cachot la nouvelle de son retour. Lorsque la signora de Campireali arrive enfin à pénétrer dans sa prison, Hélène refuse de la suivre. Alors qu'on lui offre la chance inespérée de recouvrer sa liberté, elle choisit de demeurer dans sa cellule. Mais il s'agit cette fois d'un choix conscient de sa part et non d'une décision arbitrairement imposée. Elle veut se racheter aux yeux de Jules par un sacrifice qui dépasse le sien et c'est toute seule qu'elle décide de mettre un terme à son existence: elle a regagné toute sa vertu. La lettre déchirante qu'elle lui adresse avant de mourir opère en elle une catharsis qui lui permet de redevenir la jeune fille pure et loyale qu'elle était et d'éterniser ainsi dans le coeur de Branciforte la vision idéale de leur amour. Cet amour, tout fait de

sentiments subtils, qui prône la supériorité de l'esprit et du coeur sur la chair, qui glorifie le sacrifice au lieu d'une satisfaction vulgaire, c'est l'amour de Stendhal pour Métilde, un amour que le temps renforce et que l'absence élève au niveau du mythe.

[...] 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.<sup>60</sup>

La lutte incessante que les personnages doivent livrer à cette nécessité supérieure, qu'ils perçoivent tantôt comme la volonté de Dieu et tantôt comme le caprice du hasard, transforme les Chroniques en véritable drame.

[...] les Chroniques italiennes, si dramatiques, seront le vrai théâtre de Stendhal; c'est là qu'il emploiera ses dons de tragique et les études sur l'action du drame qu'il avait entreprises dans sa jeunesse.<sup>61</sup>

La force de la Fortuna agit avec une telle détermination sur le cours de leur existence et semble s'emparer d'un tel contrôle de leur destinée qu'elle paraît fonctionner comme un déterminisme absolu et inéluctable qui ne relâche son emprise que lorsque tous les protagonistes sont morts. En ce sens les Chroniques figureraient comme une représentation moderne de la tragédie classique. Bien des points les apparentent en effet au théâtre grec: à l'exception de Jules Branciforte que sa vertu rachète, tous les personnages sont d'illustre naissance. Les péripéties du récit peuvent être éliminées et l'essence de l'action se résumerait au combat individuel que chaque protagoniste livre à son destin. L'omniprésence d'un choeur dans le texte, qui participe à l'action ou la commente, rappelle également la tragédie grecque.

Mais ici s'arrête le parallèle car les personnages des Chroniques ne sont point victimes de la fatalité. Contrairement à ce que Dédéyan considère, leur mort ne marque pas la victoire d'un déterminisme triomphant: elle est un acte volontaire, et leur apparente résignation, leur abdication de la volonté de vivre, est supplantée dans leurs âmes par une intelligence supérieure des forces de l'univers, par une transcendance qui les détache du monde terrestre. Ils meurent purifiés par la souffrance, expiant non pas leurs péchés individuels, mais le péché originel, le crime de l'existence. Leur mort ne symbolise pas le drame de l'humanité, mais bien au contraire, son apothéose.

C'est donc le choc de la volonté des personnages se heurtant à la conduite arbitraire de la Fortuna qui catalyse l'action et élucide le dynamisme des Chroniques. Et ce n'est qu'après avoir identifié la source de cette charge d'énergie, toujours sous-jacente et prête à exploser à la moindre résistance, que l'on a pu en analyser les manifestations. Il nous reste cependant à examiner une manifestation supplémentaire de ce dynamisme qui n'a pas reçu de la part de la critique l'attention qu'elle méritait. Dédéyan et Del Litto ont souligné combien la vertu des personnages dans les Chroniques exige d'eux des actes et non des paroles. Stendhal l'énonce d'ailleurs très clairement dans ses préfaces:

Cette façon passionnée de sentir qui régnait en Italie vers 1559 voulait des actions et non des paroles.<sup>62</sup>

Il ne pouvait entrer dans la tête d'un Romain, et d'un Romain du Moyen-âge, de se borner à des paroles. Il n'est pas de pays

où les paroles hardies soient plus méprisées qu'en Italie.<sup>63</sup>

La critique a donc justement signalé cette caractéristique du peuple italien, vivant dans un pays gouverné par la toute-puissante loi de "l'omertà", encore en application aujourd'hui. Mais cette particularité dépasse le domaine des remarques sociologiques pour s'attaquer dans le texte au problème fondamental du langage.

Les paroles sont toujours une force que l'on cherche hors de soi.<sup>64</sup>

Est donc "virtuoso", non pas celui qui parle, mais celui qui agit: la communication quitte ainsi le niveau de la parole pour établir un code personnel qui confère aux actes, aux lettres et aux signes une valeur à la fois prépondérante et symbolique. Les exemples abondent dans le texte pour corroborer cette thèse. C'est par la gravité de son attitude et sa totale abstention de récriminations que le cardinal Montalto force l'admiration de ceux qui l'éliront à la dignité suprême. Le cardinal Carafa fait en mourant preuve d'autant plus de dignité et de courage qu'il parle moins que son frère le duc de Palliano: il regarde le bourreau sans daigner prononcer un mot. François Cenci prétend braver l'humanité et le Ciel par des "actions parlantes",<sup>65</sup> n'ayant recours aux mots que pour faire avances ses funestes desseins et ne s'abandonnant jamais à la faiblesse de s'ouvrir à un confident. Le prince Fabrice Colonna symbolise l'archétype de ce mutisme sacré: il ne parle que très peu et pour toujours dire le contraire de la vérité, car la moindre parole peut compromettre.

Cette dépréciation du langage en faveur des actes constitue la

parfaite antithèse de la tragédie racinienne telle que Roland Barthes la définit. Dans Sur Racine, Barthes remarque que la conduite du héros racinien est essentiellement verbale. Le conflit demeure donc sans issue car il reste confiné à la parole. Barthes réussit ainsi à analyser le langage et à définir son rôle primordial dans l'action tragique: il explique l'immobilité du théâtre racinien par le refus du mythe, puisqu'il est refus de toute médiation, de toute action. Dans les Chroniques, c'est au contraire la Praxis qui prend les fonctions du Logos et finit par se substituer à lui. Parce que le faire est tellement plus important que le parler, toutes les actions deviennent symboliques et les quelques paroles prononcées se voient amplifiées au point d'atteindre une signification mythique.

Cette interdiction presque axiomatique du langage fait ressortir l'énergie des actes mais elle séduit l'auteur car elle représente également un principe essentiel de la cristallisation stendhalienne. Lorsque Marcel Capece avoue inopinément son amour à la duchesse de Palliano et que celle-ci, offusquée, le repousse rigoureusement, menaçant même de le punir, Stendhal glisse dans le texte cette réflexion personnelle: "[...] réellement Capece avait manqué aux lois de la prudence; il fallait faire deviner et non pas dire."<sup>66</sup>

C'est que pour cet éternel amoureux éconduit, la parole enchaîne l'amour à une réalité prosaïque et menace à tout moment de le détruire. Un seul mot prononcé ou compris de travers et toute la magie d'une soirée se dissipe. Ce n'est que dans le royaume des symboles, des douces ambiguïtés, des feints attouchements, que la

passion peut germer et croître et l'aveu jamais formulé permet au sentiment de préserver son intensité éternellement. C'est pour cela que Stendhal a pris tant de plaisir à nous décrire la naissance de l'amour chez Hélène de Campireali et Jules Branciforte. Ils s'aiment follement et sont prêts à courir les plus grands périls pour faire triompher leur passion, et pourtant durant toute la première partie du récit ils n'échangent que des lettres, des fleurs et des signes. Ce langage encodé qui favorise une expression gestuelle et épistolaire se suffit à lui-même et n'est décodable que dans le cadre d'un rapport à deux. Lorsqu'ils se rencontrent pour la première fois, que leur adoration mutuelle peut enfin s'épancher, ils demeurent interdits et tremblants.

Il y eut quelques instants apparemment fort heureux; ils se regardaient, mais sans pouvoir articuler un mot, immobiles comme une groupe de marbre assez expressif.<sup>67</sup>

La parole, mais sans pouvoir articuler est abolie car elle empêche de marbre assez expressif.<sup>67</sup>  
 l'âme de s'envoler vers la rêverie. Elle peut également devenir source de trahison et de souffrance: ce sont les confidences de la duchesse de Palliano, rongée par la solitude de l'exil, à Diane Brancaccio qui permettent la dénonciation de son adultère au duc son mari. Et c'est l'aveu fatal que la signora de Campireali parvient à soutirer à sa fille qui provoque le bannissement de Jules et la dégradation de leur amour. Hélène va implorer l'aide du prince Colonna; il la renvoie brutalement en maudissant ses bavardages de femme et lui inflige cette terrible sentence pour la punir du crime d'avoir parlé: "Il est mort pour vous, [...] vous ne le reverrez jamais."<sup>68</sup>  
 A la fin, Hélène, pourtant libre, choisit de mourir sans revoir Jules

car elle n'ose s'exposer à ses reproches. Elle lui envoie une lettre bouleversante qui lui permet d'implorer son pardon, d'expier ses fautes et de rétablir entre eux ce code de communication qui existait aux premiers jours de leur amour, quand ils se juraient un attachement éternel.

Ce silence qui est tellement plus éloquent que la parole exige des personnages une admirable force de caractère car il met à l'épreuve leur volonté. Beyle, toute sa vie durant, s'est exercé à faire acte de silence, tant il était convaincu que cela conférait à l'être une puissance jamais atteinte par la parole. Ce silence permet d'autre part à l'amour d'inventer un code du langage où il peut s'exhaler librement et à l'imagination de prolonger indéfiniment ces rares moments de bonheur béni.

Mais il séduit également Stendhal pour une raison supplémentaire: ce mutisme sacré interdit les longs dialogues et permet ainsi à l'écrivain de s'opposer à la littérature de son temps qui veut imposer la vogue des confidents et des interminables conversations.

On trouvera donc fort peu de conversations dans les récits suivants. C'est un désavantage pour cette traduction, accoutumés que nous sommes aux longues conversations de roman; pour eux une conversation est une bataille.<sup>69</sup>

Stendhal s'excuse auprès de son lecteur mais, en fait, il est enchanté d'avoir enfin trouvé un prétexte pour s'affranchir d'un style qu'il méprise et qui sied si bien aux moeurs superficielles de son temps. Le style des Chroniques, qui n'est pas sans rappeler celui des grandes épopées, telles que La Chanson de Roland, est direct, abrasif, sincère, parfois violent. Il ne laisse aucune place aux belles pages d'écriture,

à la couleur locale, aux paroles vaines, aux sentiments remplis d'affectation et de vanité.

Vers 1585, à l'exception des fous entretenus dans les cours, ou des poètes, personne ne songeait à être aimable par la parole.<sup>70</sup>

C'est un style énergique qui par son vocabulaire concis et ses phrases syncopées met en valeur la vertu du texte et la sensibilité spontanée et naturelle des personnages. Le récit détient ainsi une clarté absolue qui ravit le disciple des Idéologues. Mais par sa sincérité, il permet également à l'écrivain-psychologue de pénétrer et d'analyser toutes les subtilités du coeur humain.

Cette étude du coeur humain lui révèle une morale personnelle dont il a depuis son plus jeune âge reconnu le bien-fondé et qui va d'autant plus s'affirmer dans sa vie et dans son oeuvre qu'il vient d'en trouver une confirmation probante dans les Chroniques.

L'amoralité des personnages, ou plutôt leur morale du plaisir, qui ne préconise nullement la seule satisfaction des instincts sexuels mais promulgue au contraire un enrichissement de l'esprit et surtout de la sensibilité, vient parfaitement illustrer les théories du philosophe-idéologue Helvétius dont la lecture répétée avait laissé une marque indélébile dans l'éducation du jeune Beyle.

Cette morale, teintée de superstition et de religiosité, célèbre dans les Chroniques la grandeur d'âme, la délicatesse de sentiments et un code personnel de l'honneur. Elle n'a plus aucun rapport avec les préceptes moraux ou religieux établis: elle glorifie cette somme phénoménale d'énergie qui explose dans le texte et vise à satisfaire les aspirations les plus profondes des personnages. Elle exalte leur

estime personnelle, qui se refuse à tout compromis, à toute bassesse et n'aspire qu'à élever l'être, à le faire vivre en harmonie avec sa conscience et ses sentiments. Peu importe si pour les détenteurs de la morale traditionnelle ils se révèlent athées, sacrilèges, adultères, sournois; leur conscience individuelle repose en paix, tant est forte leur conviction d'avoir agi justement en obéissant aux dictées de leur coeur. Ce code moral personnel explique le fait que les personnages soient jusqu'au bout persuadés de leur innocence: entourés d'une réprobation générale, ils refusent de se reconnaître coupables d'un crime qui à leurs yeux n'en est pas un. Et le fait qu'ils se taisent, comme la duchesse de Palliano, ou qu'ils passent aux aveux, comme Béatrix Cenci et l'abbesse de Castro, ne change rien à leur conviction personnelle d'être parfaitement innocents.

Cette habileté et ce courage de vivre et de mourir selon les préceptes d'une morale individuelle forcent l'admiration de Stendhal; elle fait également naître dans son coeur une certaine jalousie. La combinaison subtile de ces deux réactions, à la fois active et passive, entraîne l'inévitable complicité de l'auteur avec ses personnages: il loue et envie leur individualisme. Toujours soucieux de ménager son lecteur, il condamne rhétoriquement leurs actes, mais l'on devine bien qu'il leur accorde un assentissement inconditionnel. Il légitime même les actions de François Cenci, au nom du culte de l'énergie, de la volonté de puissance, de cet idéal du surhomme qui saura séduire Nietzsche, un de ses admirateurs, au point de devenir le noyau central de sa philosophie.

Cette complicité entre l'auteur et ses personnages finit par

créer entre eux un lien indissoluble, une union idéale, où l'écrivain se dédouble et assume la personnalité de son sujet. Toute possibilité d'objectivité se trouve automatiquement éliminée. Stendhal est beaucoup trop porté à l'introspection et à l'analyse des idées pour ne pas en être conscient. Il sait très bien que cette époque qu'il idéalise était en fait gouvernée par un despotisme outrancier, et parmi le machiavélisme, la cruauté et le désir de vengeance qui régissaient toute la société, la liberté humaine avait fort peu de chance de s'affirmer. Il lui est impossible de passer ces circonstances sous silence, puisque les chroniques baignent dans une telle atmosphère, mais il ne fait que les mentionner et ne s'attache pas à analyser les conditions de vie de ses héros. Il ne retient ainsi que ce qui glorifie son mythe de l'énergie italienne.

Car il a besoin de ce mythe pour écrire, et il lui faut écrire pour transcender la réalité prosaïque et atteindre le bonheur. Tout ce qu'il est, ce qu'il désire être et ce qu'il ressent se fond dans son oeuvre. La beauté est indispensable à son bonheur: il va donc la créer en idéalisant ses personnages et en alliant à la littérature le souvenir de ses plaisirs esthétiques. Hélène de Campireali n'est plus seulement l'archétype de la jeune fille naturelle et passionnée, elle devient également un portrait vivant du Corrège.<sup>71</sup> Béatrix Cenci anime soudain ce portrait du Guide qui avait inspiré Stendhal et il immortalise sa beauté en l'identifiant dans la mort à la Transfiguration de Raphaël,<sup>72</sup> dernier tableau du maître qui résume toute sa carrière,<sup>73</sup> et qui avait fait naître en lui tant d'émotions sublimes.

## NOTES

- 1  
Henri Meschonnic, Pour la poétique II (Paris: Gallimard, 1973),  
p. 319. Meschonnic cite Heidegger, Questions I (Paris: Gallimard,  
1968), p. 10.
- 2  
Stendhal, Chroniques Italiennes I (Genève: Cercle du Bibliophile,  
1968), p. 124.
- 3  
Stendhal, Correspondance II (Paris: Gallimard "Bibliothèque de la  
Pléiade", 1968), p. 762-763.
- 4  
Correspondance III, p. 18-19.
- 5  
Correspondance III, p. 129-130.
- 6  
Charles Dédéyan, Stendhal Chroniqueur (Paris: Didier, 1962). Cf.  
aussi: "L'Originalité de Stendhal dans l'adaptation de 'L'Abesse de  
Castro,'" Le Divan, Vol. 32, No. 269-276 (1949-1950), p. 366-380; "Un  
exemple de l'adaptation originale de Stendhal dans 'Les Cenci',"  
L'Information Littéraire, Nos. 1-2 (1949-1950), p. 85-90; "Stendhal  
adaptateur dans 'Vittoria Accoramboni'," Symposium (Nov. 1951), p. 292-  
301.
- 7  
Chroniques I, p. 120.
- 8  
ibid., p. 123.
- 9  
ibid., p. 88.

10  
ibid., p. 88.

11  
ibid., p. 88.

12  
ibid., p. 121.

13  
Dante Alighieri, La Divina Commedia. Inferno, Canto VII  
(Verona: Edizioni Scholastiche Mondadori, 1972), Verso 78, p. 57.

14  
Chroniques I, p. 6.

15  
Jean Prévost, La Création chez Stendhal (Paris: Mercure de  
France, 1951), p. 328.

16  
Charles Dédéyan, "Stendhal adaptateur dans 'Vittoria  
Accoramboni'".

17  
Chroniques I, p. 13.

18  
ibid., p. 13.

19  
ibid., p. 15

20  
ibid., p. 24.

21  
ibid., p. 5.

22  
ibid., p. 5.

23  
Voir Chroniques I, notes, p. 474.

24  
ibid., p. 20: "il a des rapports frappants avec Napoléon".

- 25  
Dante, p. 23.
- 26  
Chroniques I, p. 90-91.
- 27  
ibid., p. 92.
- 28  
ibid., p. 95.
- 29  
ibid., p. 95.
- 30  
Charles Dédéyan, L'Italie dans l'oeuvre romanesque de Stendhal  
(Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1963), p. 187.
- 31  
Chroniques I, p. 104.
- 32  
ibid., p. 101.
- 33  
ibid., p. 88.
- 34  
ibid., p. 112.
- 35  
ibid., p. 107.
- 36  
Dédéyan, L'Italie dans l'oeuvre romanesque de Stendhal, p. 228.
- 37  
Cf. Henri Martineau, Préface à Stendhal, Chroniques Italiennes,  
dans Romans et Nouvelles (Paris: Pléiade, 1952), p. 543.
- 38  
Dédéyan dans son livre Stendhal Chroniqueur donne la liste de  
toutes les publications concernant Les Cenci et Vittoria Accoramboni,  
p. 27-28.

- 39  
Chroniques I, p. 42.
- 40  
ibid., p. 47.
- 41  
ibid., p. 45.
- 42  
ibid., p. 48.
- 43  
ibid., p. 56.
- 44  
ibid., p. 58.
- 45  
ibid., p. 61.
- 46  
ibid., p. 65-66.
- 47  
ibid., p. 66.
- 48  
ibid., p. 67.
- 49  
ibid., p. 68.
- 50  
ibid., p. 74.
- 51  
ibid., p. 77.
- 52  
Stendhal Chroniqueur, p. 38.
- 53  
Chroniques I, p. 157.
- 54  
ibid., p. 158.
- 55  
ibid., p. 178.

- 56  
ibid., p. 182.
- 57  
ibid., p. 181-182.
- 58  
ibid., p. 214.
- 59  
ibid., p. 186.
- 60  
ibid., p. 131.
- 61  
Jean Prévost, p. 216.
- 62  
Chroniques I, p. 91. (Préface de La duchesse de Palliano.)
- 63  
ibid., p. 48-49. (Préface des Cenci.)
- 64  
ibid., p. 117.
- 65  
ibid., p. 48.
- 66  
ibid., p. 102.
- 67  
ibid., p. 154.
- 68  
ibid., p. 212.
- 69  
ibid., p. 91.
- 70  
ibid., p. 4.
- 71  
ibid., p. 131.
- 72  
ibid., p. 83.

73

Mélanges peinture III, p. 124.

TROISIEME CHAPITRE:  
STENDHAL ET L'ENERGIE ITALIENNE AU 19<sup>e</sup> SIECLE:  
MYTHE ET REALITE

## III

Les deux chapitres précédents nous ont permis de définir le culte stendhalien de l'énergie italienne. L'étude de sa critique d'art et du texte des Chroniques nous révèle une démarche analogue de la part de l'auteur: il s'agit, dans les deux cas, d'un refus catégorique du présent -- qu'éclairent les données biographiques et l'analyse psychologique du sujet -- et d'un refuge total dans le passé, en l'occurrence la Renaissance italienne.

Cette volonté de détachement du réel impose au culte stendhalien de l'énergie un caractère intangible et idéal qui ne peut se réaliser que dans l'imaginaire ou, puisqu'il s'agit ici d'un écrivain, dans l'oeuvre de l'auteur, et libère par là même l'homme de toute nécessité d'action au niveau existentiel.

Le thème que nous abordons dans ce troisième chapitre est sensiblement différent: le concept stendhalien de l'énergie italienne ne se limite plus à la période de la Renaissance mais s'élargit pour couvrir à présent toute l'histoire de la péninsule jusqu'à cette première moitié du 19e siècle, contemporaine de l'auteur.

Et dès lors, les données du problème se posent très diversement: tant que Beyle, dégoûté par l'apathie et le manque d'individualité qui

semblent régir la société de la Restauration, choisit de se réfugier dans le passé, sa nostalgie des temps héroïques l'affranchit de toute participation active dans le présent. Mais au fur et à mesure que son expérience personnelle de l'Italie s'approfondit, il découvre que le prodigieux dynamisme de la Renaissance, qu'il célébrait et enviait à la fois, loin d'être complètement éteint, ne faisait que sommeiller et qu'une étincelle suffirait à ranimer le feu des grandeurs passées et faire renaître l'enthousiasme dans les jeunes coeurs.

La possibilité d'une participation active à cette force en puissance s'offre alors à l'écrivain, mais il évince la confrontation et renonce à toute volonté de métamorphoser cette énergie idéalisée en énergie vécue, se réfugiant de nouveau dans l'imaginaire. Ainsi, que Stendhal soit confronté au passé ou au présent, sa réaction ne diffère guère: nous retrouvons partout une relative passivité au niveau existentiel, justifiée, bien sûr, par une transcendance au niveau de l'écriture. L'on remarque, donc, chez lui non seulement un désir d'aliénation volontaire mais également une farouche ténacité à sauvegarder de toute intrusion de la prosaïque réalité extérieure la vision mythique qui en résulte.

Ce dernier chapitre se propose de "démystifier" son mythe de l'Italie, d'en séparer l'élément fantastique de l'élément réel et de redonner à son interprétation souvent surfaite et parfois même déformée des proportions plus conformes à la vérité historique. Mais cette dévaluation ou suppression du mythologique ne doit représenter que la première étape de notre étude et être suivie par l'opération inverse que constitue la reconquête du mythe -- car la seule

destruction s'avèrerait stérile et ne restituerait point à l'écrivain le fruit de son labeur.

Il sera intéressant, d'autre part, de déterminer si cette mystification de l'Italie est entièrement consciente chez l'auteur ou si elle s'effectue également au niveau du subconscient, aidant ainsi à la résolution de certains conflits internes. Nous serons alors en mesure de pleinement comprendre son refus de participation active à la vie et de mesurer les conséquences littéraires du mythe qu'il élabore.

Nos remarques sur les idées politiques de Stendhal et sur sa conception personnelle de la passion italienne au 19<sup>e</sup> siècle s'appuient sur sa Vie de Napoléon, ses Mémoires de Napoléon, De l'Amour, et plus particulièrement sur son Journal, sa Correspondance, Rome, Naples, Florence, et ses Promenades dans Rome. Notre édition du Cercle du Bibliophile suit pour Rome, Naples, Florence le plan de l'édition posthume de 1854, en renvoyant à un Appendice tous les passages de la première édition de 1817 que Stendhal avait supprimés dans l'édition de 1826. Le texte des Promenades dans Rome se base sur l'édition Delaunay, parue en 1829, mais prend en considération les exemplaires annotés par Stendhal en vue d'une seconde édition qui ne verra jamais le jour. C'est dans ces deux ouvrages que nous découvrons vraiment l'Italie contemporaine de Stendhal, ses passions, ses habitudes morales, sa pénible situation politique et les vœux que l'auteur formule pour son avenir.

Le culte stendhalien de l'énergie italienne au 19<sup>e</sup> siècle est intimement lié au prestigieux destin du jeune Napoléon Bonaparte.

Sa foudroyante campagne d'Italie où, du 2 avril 1796 au 18 avril 1797, il écrase cinq armées autrichiennes avec moins de 40.000 hommes, est l'agent catalyseur d'une profonde métamorphose de la société italienne. L'entrée triomphale des Français à Milan, en mai 1796, suffit à faire éclore des âmes d'élite et à sortir l'Italie de sa torpeur. Stendhal prend conscience que sous l'inertie apparente de ce peuple sommeillait une extraordinaire réserve d'énergie qui éclate soudain avec violence et fait des Milanais les dignes descendants des condottieri de la Renaissance. Dans ce général de vingt-sept ans, Beyle voit un Prométhée libérateur, un authentique Titan, champion de l'humanité: tel le voit également l'Italie pour qui il personnifie la promesse de liberté, d'émancipation et de bonheur, la victoire de la vitalité née de la révolution sur l'inertie engendrée par le désespoir politique. "Ce peuple, si loin de nous par les idées, crut à la liberté, et s'en trouva plus digne de nous."<sup>1</sup>

Bonaparte vient soulever le joug qui pesait si lourdement sur la péninsule depuis plus de trois siècles. La grandeur de l'Empire romain, les splendeurs de la Renaissance, la puissance de la papauté et des républiques marchandes appartiennent désormais à un passé bien révolu. L'occupation espagnole, puis autrichienne, a imposé un tel morcellement que l'Italie en tant que telle ne recouvre plus aucune réalité politique. La Lombardie est aux mains de l'Autriche qui contrôle aussi indirectement les duchés satellites de Toscane et Modène. Les Bourbons sont maîtres du duché de Parme et du royaume méridional des Deux-Siciles, le plus important dans la péninsule du

point de vue géographique et démographique. Le royaume sarde se juxtapose à la république de Venise qui, depuis la perte de son empire méditerranéen, ne représente plus qu'un vestige de sa grandeur passée. La république de Gênes est plus affaiblie encore et la gérontocratie au pouvoir dans les Etats de l'Eglise, qui s'étendent jusqu'aux rives adriatiques et à la plaine du Pô, voue son gouvernement à l'immobilisme et à la corruption. Une telle division engendre, évidemment, une forte dépendance et un manque total de cohésion nationale.

L'invasion française met fin à cette prostration et fait souffler sur tout le pays un vent nouveau et vivifiant. En réunissant toutes les provinces, Bonaparte permet l'éclosion d'un sentiment patriotique et pose la première pierre en vue d'une unité linguistique, atténuant ainsi cet esprit de clocher, ce "campanilisme" qui bornait la mentalité italienne et dont, encore aujourd'hui, elle ne s'est pas entièrement libérée. Il apporte également avec lui toutes les conquêtes de la révolution française, l'abolition des privilèges et l'égalité civique qui permettent l'essor de toute une nouvelle classe sociale qui, nous le verrons, sera appelée à jouer un rôle déterminant dans le Risorgimento.

Ainsi s'élabore le mythe de Bonaparte, génie libérateur, porteur de lumière et de progrès, "ayant reçu du ciel le feu sacré."<sup>2</sup> Stendhal y adhère passionnément: le jeune général devient l'incarnation parfaite de cet idéal héroïque qu'il admirait tant chez Danton, Sieyès, Mirabeau et toutes les autres grandes figures de la Révolution. C'est un mythe que l'épopée napoléonienne renforce et que le

destin tragique du héros embellit de l'auréole du martyr. Pourtant, si l'on étudie plus attentivement les rapports de Napoléon avec l'Italie, sous le Directoire et sous l'Empire, on est frappé par ce que ce mythe a de surfait.

Dès octobre 1797, date du traité de Campo-Formio qui bouleverse la carte de la péninsule, la France instaure son hégémonie sur l'Italie. Bonaparte sacrifie Venise, patrie d'élection d'Ugo Foscolo, à l'Autriche dont il reçoit la Belgique: c'est un crime que l'auteur des Lettres de Jacques Ortis, qui avait pourtant couru s'engager dans les troupes du "libérateur", ne lui pardonnera jamais. Bonaparte prélève oeuvres d'art et manuscrits précieux, impose aux vaincus une contribution de guerre de cinquante millions qu'il envoie au Directoire: devant cette aubaine, Paris ferme les yeux sur les manières quelque peu désinvoltes du jeune général. Ainsi, après avoir suscité un immense espoir, les victoires de Bonaparte qui, il faut le noter, n'auraient pu être aussi éclatantes sans la collaboration des jacobins italiens, déconcertent leurs partisans: le Directoire freine la poussée unitaire et accentue sa tendance à traiter l'Italie en pays conquis. Chez ce peuple plein d'humour, dont les malheurs se terminent bien souvent en chansons, circule ce refrain sarcastique:

Liberté, Egalité, Fraternité  
I Francesi in carozza,  
e noi a pié.<sup>3</sup>

Dès le Directoire, donc, s'ourdit une réaction contre la francisation imposée du gouvernement, des moeurs et de la langue, et il est ironique de constater que c'est exactement au moment où ce peuple

prend enfin conscience de son droit à l'indépendance et à la souveraineté que sa liberté est de nouveau lésée.

La victoire de Marengo, en 1800, efface les défaites militaires du Directoire et impose Bonaparte en maître absolu de l'Italie pour près de quinze ans. Avec l'avènement de l'Empire et la création du Royaume d'Italie, il partage généreusement ce pays entre les divers membres de sa famille: le césarisme napoléonien s'institutionnalise, réduisant plus encore les libertés du peuple italien et sa participation au gouvernement et imposant une forte conscription qui demeure très impopulaire. Le despotisme croissant d'une politique centralisée à Paris déçoit profondément les patriotes italiens et l'amertume d'une nouvelle sujétion, doublée d'une prise de conscience accrue de leur impuissance, éteignent progressivement leur fol enthousiasme.

Stendhal partage l'ambivalence de leurs sentiments et il a soin dans ses écrits et particulièrement dans sa Vie de Napoléon et ses Mémoires sur Napoléon, demeurés inachevés et publiés après la mort de l'auteur, de distinguer Bonaparte, archétype du sauveur, de Napoléon, ce libérateur métamorphosé en oppresseur. L'on sait par son Journal qu'il ressent le 2 décembre 1804 comme une terrible défaite, la fin de ses espoirs libéraux:

Je réfléchissais beaucoup cette journée sur cette alliance si évidente de tous les charlatans. La religion venant consacrer la tyrannie, et tout cela au nom du bonheur des hommes. Je me rinçai la bouche en lisant un peu la prose d'Alfieri.<sup>4</sup>

Beyle désavoue les ambitions dynastiques de l'Empereur, son Concordat avec Rome, qui fait reculer d'un siècle l'affranchissement de la France, l'institution d'une cour calquée sur celle des

Bourbons qui encourage la médiocrité et la flatterie. Mais en dépit de tous les reproches qu'il lui adresse, Napoléon demeure pour lui le sauveur de la révolution et de l'humanité et il continue d'incarner à ses yeux cet idéal du surhomme, démoniaque ou bienfaisant, qu'il admire chez François Cenci :

On peut faire aux Romains la même objection qu'à Napoléon. Ils furent criminels quelquefois, mais jamais l'homme n'a été plus grand. Et l'on se sent disposé à mépriser les vaincus.<sup>5</sup>

C'est le souvenir du Bonaparte des premières campagnes italiennes qu'il vénère dans sa mémoire: à cette époque-là son image n'est pas encore ternie et le mythe est donc toujours intact. Avec le temps, Beyle a tendance à accentuer le rôle positif de Napoléon dans la péninsule, renforçant à chaque fois cette assertion qui revient comme un leitmotiv dans toute son oeuvre: Napoléon a volé la liberté aux Français, mais il a affranchi l'Italie.

L'administration impériale qui souvent en France étouffait les lumières, en Italie ne froissait que l'absurde; de là l'immense et juste différence de la popularité de Napoléon en France et en Italie.<sup>6</sup>

Certes, rétrospectivement, le rôle de l'Empereur sera infiniment plus bénéfique que celui qu'exercera la terrible répression de la Restauration. Il est indéniable que les victoires françaises sont en grande partie à l'origine du nationalisme italien et que les conquêtes de la révolution permettent à une nouvelle société bourgeoise d'accroître considérablement sa participation à la vie politique: autant de facteurs qui influenceront de manière décisive les destinées du Risorgimento. La conscription, avec le brassage linguistique et social qu'elle entraîne, y contribue également et l'esprit du Code

Civil amène un ordre nouveau dans le domaine de la législation et de la vie sociale qui survivra à l'écroulement de l'Empire: "Par le gouvernement de Napoléon, l'Italie sautait à pieds joints trois siècles de perfectionnements."<sup>7</sup>

L'apport bénéfique de l'administration napoléonienne dans ce pays n'est donc point négligeable et Stendhal se charge sans cesse de nous le rappeler. Mais cela ne diminue en rien son impérialisme despotique et n'efface pas le ressentiment légitime qu'il provoque chez ce peuple soumis. L'on s'étonne que notre auteur, pourtant témoin oculaire et attentif, ne souligne plus clairement dans ses écrits l'aspect négatif de la politique expansionniste de Napoléon dans la péninsule, car, enfin, son héros a autant violé la liberté individuelle et nationale des Français que celle des Italiens. Et nos deux chapitres précédents démontraient l'importance capitale que la défense de la liberté et les conséquences désastreuses de sa négation occupent dans la pensée stendhalienne.

Comment expliquer ce "lapsus calami"? Nous rejetons l'éventualité d'un choix entièrement involontaire de la part du sujet: Beyle était beaucoup trop porté à l'observation et à l'analyse pour que des faits aussi flagrants lui échappent. Il s'agit, donc, d'une décision volontaire de sa part, mais qui répond en même temps aux besoins inavoués de son subconscient.

Cette volonté de fixer son souvenir sur ce bref épisode de la campagne d'Italie s'éclaire soudain lorsqu'on l'observe à la lumière du mythe que Stendhal se forge. Les historiens s'accordent pour dater

de cette époque le revirement total qui s'opère dans le caractère de Napoléon Bonaparte: le jeune homme franc et plein d'entrain, qui appréciait la compagnie des femmes autant que les conversations brillantes, se métamorphose en véritable "Caton"<sup>8</sup> austère et taciturne, que ses rêves de gloire et de puissance vont à présent obséder. Il importe à l'auteur de bloquer mentalement tout le reste de la carrière napoléonienne, car elle ne lui offre plus que l'image ternie d'une grandeur corrompue, en proie à des calculs et des compromis qu'il méprise d'autant plus que sa vie quotidienne le contraint à des concessions analogues. L'action de Bonaparte en Italie est la seule que Beyle veuille souligner car elle correspond non seulement au réveil de l'énergie italienne de la Renaissance, mais également à son image idéale du libérateur prométhéen et permet ainsi de le réconcilier avec son mythe.

Or Stendhal a besoin de ce mythe car il existe en lui un profond désir d'énergie à l'état latent qui cherche à s'assouvir, mais dont la satisfaction est constamment enrayée par son tempérament. Le terrible traumatisme que lui inflige la mort prématurée d'une mère qu'il adore, et les conséquences désastreuses d'une éducation privée d'amour et de tendresse, décident de la nouvelle orientation de son caractère: dès l'âge de sept ans, le jeune Henri Beyle apprend à réprimer ses sentiments, à tout intérioriser, et cette tendance s'accroît durant les années difficiles de l'adolescence. Il devient très tôt un être désillusionné, et son introspection morbide l'empêche d'adhérer passionnément à toute tentative d'action héroïque. Sa fièvre révolutionnaire s'éteint bien vite, et son expérience de la vie militaire

est loin d'être concluante: c'est avec répugnance qu'il s'initie au dur métier des armes et, sans égards pour son protecteur Pierre Daru, le jeune sous-lieutenant ne tarde pas à donner sa démission, ruinant ainsi tout espoir d'une brillante carrière militaire. Sous l'Empire, à l'époque où des légions de conscrits et de volontaires de toutes les nationalités courent au feu, saluant le nom de l'Empereur, Beyle se contente d'emplois administratifs. Il réussit, d'ailleurs, fort bien dans cette carrière puisqu'en 1810, à l'âge de vingt-sept ans, il est nommé inspecteur de la comptabilité du mobilier et des bâtiments de la Couronne. Mais, à cet âge-là, Bonaparte commandait déjà toute l'armée d'Italie, et ce n'est qu'en spectateur impuissant que Stendhal assiste à la terrible retraite de Russie. La chute de l'Empire, en 1814, entraîne l'effondrement de sa fortune. Même le bref épisode des Cent jours, qui le surprend en exil à Milan, ne parvient pas à soulever son enthousiasme: à un retour en France, il préfère les bras de sa "catin sublime", Angela Pietragrua.

Sa vie durant, Stendhal ne ressemblera jamais à ces héros romantiques dont le cœur est toujours prêt à s'enflammer pour des causes aussi lointaines qu'impossibles, mais qui leur offrent enfin l'espoir de prouesses héroïques. Lord Byron, ce poète romantique par excellence, que notre auteur semble avoir rencontré en Italie et à qui il voue une profonde admiration, se situe aux antipodes de ce défaitisme stendhalien: à l'annonce de l'insurrection contre les Turcs dans la péninsule Ionienne, il se précipite au secours de ce pays bien-aimé et des patriotes grecs. Et s'il s'avère déçu par

cette folle expédition, qui finira par lui être fatale, du moins n'a-t-il pas reculé devant la possibilité d'initiative et de courage.

Stendhal ne parvient pas à partager cet enthousiasme, poussant sa volonté de détachement au point de ne pas se sentir concerné par la réalité extérieure et refusant cet engagement sartrien qui se réalise dans l'action; ce n'est pas ainsi qu'il choisit de définir sa liberté. Toute sa philosophie tend vers l'introspection et, au niveau existentiel, il ne parvient pas à dépasser l'étape du doute méthodique cartésien. Il opère ainsi un transfert sur Napoléon que son imagination et son énergie affranchissaient de toute contingence. Henri Peyre remarque au sujet de l'Empereur: "Paul Valéry himself, [...] marvelled at the accomplishments which can be achieved only by men blind to men's powerlessness."<sup>10</sup>

Stendhal, obsédé par sa finitude, ne parvient pas à une telle libération et son moi passif reporte sur son héros sa charge potentielle de dynamisme: car Napoléon est un extroverté qui préconise partout un esprit pratique et une attitude anti-intellectuelle alors que l'intellectualisme de Beyle le force à se retrancher dans le domaine des spéculations cérébrales. Une dichotomie complète s'établit ainsi entre ces deux personnalités. Mais, par son recours au mythe qui est aussi, par définition, une récusation de toute logique, Stendhal récusé cet intellectualisme qui le paralyse et il s'en affranchit. Il y a dans son idéal de Napoléon une constance et une cohérence qui transcendent la vérité historique et permettent à la légende de se transformer en mythe.

Mais, à côté du mythe de Napoléon le martyr qui, condamné sur son rocher perdu de l'Atlantique tel Prométhée, ou immolé sur la croix comme Jésus-Christ, expie ses fautes et celles de toute l'humanité, Beyle se forge un mythe personnel, celui de Bonaparte lors de son entrée triomphale à Milan. Ce n'est pas un héros vieilli et repentant qu'il veut vénérer mais un vainqueur éclatant de jeunesse et de force qui soulève l'enthousiasme des foules et sait faire naître en elles ce goût du risque, ce sens de l'honneur, cette vertu italienne, que l'auteur fera partager à ses protagonistes, tous aussi jeunes que ce général de l'armée d'Italie, le seul héros qui ait su allier au mythe de l'énergie celui d'une jeunesse éternelle.

L'édifice napoléonien s'effondre trop tôt pour permettre la survie de tous les changements profonds qu'il a opérés dans la péninsule. Le Congrès de Vienne livre les Italiens à leurs anciens maîtres, et, s'ils se sentaient offensés par la domination française, ils vont à présent exéquer la Restauration. Rétrospectivement, Napoléon va incarner la continuation et la mise en oeuvre des principes de la Révolution, alors que la Restauration, par un aveuglement qui semble inouï si l'on considère les changements radicaux qui se sont opérés dans la société, va, au moyen d'une répression féroce, imposer un retour à l'ancien régime. Il n'est donc pas étonnant que l'Empereur trouve si peu de détracteurs parmi la postérité,<sup>10</sup> ni que les Italiens déplorent soudain la perte des quelques libertés que son gouvernement leur avait concédées. "Les Italiens ont raison, Marengo avança d'un siècle la civilisation de leur patrie, comme une autre bataille [Waterloo] l'a arrêtée pour un siècle."<sup>11</sup>

L'Italie de la Restauration offre aux voyageurs le spectacle désolant d'un pays morcelé, soumis, dans un état abject de décadence. Son économie est entièrement démantelée, son industrie et son commerce réduits au stade artisanal. La différence de fortune qui sépare les grands propriétaires fonciers -- les *patifondisti* -- des paysans et du menu peuple des villes est scandaleuse et voue ces derniers à un défaitisme et une paresse extrêmes.

Dans son étude, Stendhal et l'Italie, basée en grande partie sur le Journal et la Correspondance de l'auteur, Paul Hazard détruit le mythe du coup de foudre que le jeune sous-lieutenant de l'armée d'Italie aurait soudain éprouvé pour ce pays et il démontre que la cristallisation s'est effectuée chez lui d'une manière beaucoup plus progressive, lors de son retour à Paris, avec la nostalgie que fait naître l'éloignement, puis ensuite, avec sa découverte de plus en plus profonde du caractère italien, lors de ses séjours successifs dans la péninsule. Mais les commentateurs d'Henri Beyle, tout à leur tâche de signaler sa passion pour l'Italie, ne soulignent pas suffisamment le fait que l'auteur ne perd jamais son esprit critique envers ce pays et, s'il succombe graduellement à certains de ses charmes, il préserve toujours une très grande lucidité en analysant son gouvernement: ses jugements politiques reflètent sa sévérité. Il a soin, cependant, de recourir à certains alibis afin d'exprimer librement sa pensée sans encourir les rigueurs de la censure: c'est dans Rome, Naples, Florence qu'apparaît pour la première fois le pseudonyme de M. de Stendhal, qu'il utilise également dans ses Promenades dans Rome. Après le sursaut d'énergie de 1796 qui avait soulevé son enthousiasme, c'est

surtout l'apathie et la dissolution des moeurs qu'il remarque dans sa patrie d'élection. Il déplore l'extrême corruption de la justice qui fait prévaloir partout le droit du plus fort. La législation romaine, livrée à des siècles de despotisme théocratique, lui répugne particulièrement: c'est un "chaos inextricable"<sup>12</sup> où les lois sont arbitrairement dictées par le droit canon, les décrets des conciles, les bulles des papes. Le voleur de grand chemin estime avoir autant le droit d'imposer sa loi que l'autorité au pouvoir. Et notre auteur se surprend à regretter le tribunal de première instance, la cour d'appel, et toute cette "admirable justice du régime français".<sup>13</sup> Napoléon, par une sévérité inexorable qui avait fait frémir les habitants, était parvenu à faire cesser les assassinats en Italie. Et Stendhal, oubliant un moment son libéralisme, se fait l'apôtre des exécutions capitales ordonnées à titre d'exemple. "En Italie, Milan exceptée, la peine de mort est la préface à toute civilisation."<sup>14</sup>

Et si Milan se trouve exemptée, c'est parce que Beyle doit reconnaître, bien à contre-cœur d'ailleurs, que, grâce à Metternich, la justice lombarde est la moins vénale du pays. Mais c'est bien la seule supériorité qu'il concède au gouvernement autrichien: sa police politique crée une atmosphère de médisance et de suspicion absolument intolérable et la censure qu'il impose empêche la libre circulation des idées, limite les possibilités d'échanges intellectuels et finit par étouffer la vie littéraire et artistique. "Penser, ici, est un péril; écrire, le comble de l'inconséquence."<sup>15</sup>

La revue Il Conciliatore, pourtant d'un libéralisme très modéré, se voit interdite au bout de quelques numéros. "Qu'est-ce qu'une

littérature sans liberté?"<sup>16</sup> se demande Stendhal dans Rome, Naples, Florence. La Scala et les Milanaises l'enchantent, mais il ne peut s'empêcher de remarquer: "on meurt d'inedia' (d'épuisement); on ne sait que dire, il n'y a jamais de nouvelles."<sup>17</sup> Stendhal se montre très sévère envers la littérature italienne contemporaine: il reproche aux écrivains, esclaves de l'imitation, leur étroitesse d'esprit et leur patriotisme d'antichambre. Son jugement est partial, car un rapide coup d'oeil sur l'histoire de la littérature italienne de cette époque nous convainc non pas de sa pauvreté mais de sa richesse. En ce début du 19e siècle, ces géants de la littérature italienne que sont Ugo Foscolo, Alessandro Manzoni, Giacomo Léopardi et Silvio Pellico, tous contemporains de Stendhal, écrivent des oeuvres qui ont su résister à l'épreuve du temps. Notons que le poème All'Italia de Léopardi, qui a tellement contribué à l'éveil de la conscience nationale des Italiens, date de 1818, année de la publication de Rome, Naples, Florence. Stendhal ne fait pas preuve d'une très grande perspicacité dans son évaluation de la production littéraire italienne: il passe sous silence ou ne reconnaît pas l'importance de certains auteurs et porte, au contraire, aux nues un poète comme Monti dont l'oeuvre est vraiment négligeable et qui ne tarde pas à sombrer dans l'oubli.

Mais que reste-t-il donc en Italie de cette flambée d'énergie que l'arrivée des Français avait fait naître? A Milan, comme partout ailleurs, la liberté est un vain mot. Et c'est à la perte de ce droit incontestable, seul garant du bonheur, que Stendhal attribue

tous les maux de la péninsule, car le climat et le tempérament italiens demeurent toujours les mêmes, seul le gouvernement a changé et son absolutisme a étiolé les âmes. C'est parce que les hommes de la Renaissance étaient libres qu'ils ont pu affirmer leur individualisme, accordant à leur pays deux siècles d'avance sur toute l'Europe, alors que la sujétion imposée pendant trois siècles par les puissances étrangères et renforcée par la Restauration n'engendre que la passivité et le désœuvrement et contribue au retard considérable de la péninsule, sur le plan international, dans le lent apprentissage des libertés parlementaires.

C'est un remède libéral que Stendhal propose à ces maux. Il préconise tout d'abord une démocratie parlementaire car il est convaincu que seul un gouvernement représentatif garantirait les libertés fondamentales des citoyens et délivrerait l'énergie latente du caractère italien. Il est persuadé de l'immense bienfait des deux Chambres, auxquelles, selon lui, Napoléon, peut-être sans le savoir, amenait l'Italie. Mais il note que l'influence de son héros a malheureusement été de trop courte durée. Aussi estime-t-il qu'une démocratie parlementaire est prématurée dans ce pays: "L'ignorance, la paresse et la volupté sont telles, parmi les jeunes Italiens, qu'il faut un long siècle avant que l'Italie soit à la hauteur des deux Chambres."<sup>18</sup>

Une véritable dichotomie s'établit dans son jugement du peuple italien, selon qu'il considère leur attitude politique ou leur façon de vivre et d'aimer. Tout ce qui le séduit dans leur caractère, leurs

manières d'exprimer leurs passions, le rebute dans leur manque de conscience civique. Il parle tantôt d'indolence, de satisfaction vulgaire des instincts, d'accomplissements bornés des rites et de fatalisme, et tantôt de douceur de vivre, de prééminence des passions, de beauté des traditions ancestrales. Cette dichotomie correspond, bien sûr, à une rupture de la psyché stendhalienne qui se veut à la fois disciple des Idéologues et prophète d'un sensualisme exclusif et absolu.

En définitive, c'est une monarchie parlementaire que Stendhal souhaite le plus pour l'Italie, mais là encore sa pensée n'est pas toujours absolument claire. Il flirte avec un idéal de libéralisme modéré parce que cela satisfait l'opinion qu'il cherche à avoir de lui-même. Et lui, l'enfant rebelle qui nourrissait une telle haine pour la monarchie, le cléricalisme et tout conformisme, en vient à affirmer que le rouage le plus nécessaire à la liberté, c'est encore un roi!

Mais Beyle ressent beaucoup de méfiance envers ce qu'il appelle "le gouvernement de l'opinion" et on le surprend donnant raison à Metternich lorsque celui-ci déclare que l'Italie n'en a pas réellement besoin. Ce gouvernement ne bénéficierait qu'à quelques esprits éclairés qui, dans la situation actuelle, ne savent même pas agir.

Cette attitude est essentiellement motivée par des raisons d'ordre esthétique. Stendhal se rend bien compte que le gouvernement de l'opinion vise au bien-être du plus grand nombre, mais la philosophie de l'utile, le bonheur calme, la monotonie et l'ennui que ce bien-être implique sont incompatibles avec l'épanouissement des

beaux-arts. L'art a besoin d'oisiveté, de luxe, et la chasse à l'utile et au nécessaire les éliminent automatiquement. De plus, un art accessible à tout le monde perd son essence d'unicité et se ravale au goût du vulgaire. Son élitisme esthétique entre ici en conflit avec son idéal démocratique et il est intéressant de remarquer la contradiction fondamentale qui s'établit dans sa pensée: selon notre premier chapitre, il démontrait que la liberté était la condition sine qua non de l'extraordinaire créativité artistique de la Renaissance, alors qu'au 19<sup>e</sup> siècle, elle devient un obstacle à l'épanouissement des beaux-arts. Il pressent que le bien-être des masses est un droit fondamental qui ne pourra plus être contesté:

On arrive au gouvernement de l'"opinion"; donc l'opinion n'aura pas le temps de se passionner pour les arts. Qu'importe? la liberté est le nécessaire, et les arts un "superflu", duquel on peut fort bien se passer.<sup>19</sup>

Comment croire de telles paroles lorsque l'on sait qu'elles sortent de la bouche de Stendhal? Il a beaucoup lutté contre sa nature intime, parce qu'il se voulait un homme de son temps et que cette époque exigeait des esprits éclairés une lucidité et clairvoyance politiques qui ne pouvaient que favoriser le libéralisme. L'ancien régime était définitivement révolu, les puissances absolutistes n'allaient pas tarder à s'en apercevoir. Mais Beyle conserve la nostalgie d'une époque passée, où il aurait pu donner libre cours à ses penchants. Et c'est dans une oeuvre italienne qu'il en a la révélation et que pour la première fois il ose admettre sa véritable nature:

J'ai cru jusqu'à ces derniers temps détester les aristocrates; mon coeur croyait sincèrement marcher comme ma tête. Le banquier R... me dit un jour: "Je vois chez vous un élément aristocratique." J'aurais juré d'en être à mille lieues. Je me suis en effet trouvé cette maladie: chercher à me corriger eût été duperie; je m'y livre avec délices.

Qu'est-ce que le "moi"? Je n'en sais rien. Je me suis un jour réveillé sur cette terre; je me trouve lié à un corps, à un caractère, à une fortune. Irai-je m'amuser vainement à vouloir les changer, et cependant oublier de vivre? Duperie: je me soumetts à leurs défauts. Je me soumetts à mon penchant aristocratique, après avoir déclamé dix ans, et de bonne foi, contre toute aristocratie.<sup>20</sup>

Douce soumission, mais jamais totale et définitive: la position de l'auteur demeure ambivalente et il ne résout jamais les conflits intimes de sa personnalité. Or l'étude de l'économie politique exige des prises de position claires et bien définies et les solutions que Stendhal apporte au problème italien restent incomplètes et inadéquates. Il déplore l'ignoble décadence qui régit toute la péninsule et l'attribue à l'autocratie qui triomphe, mais il n'ose pas suivre son raisonnement jusque dans ses conséquences ultimes et sincèrement revendiquer la liberté individuelle et nationale des Italiens. Dans le domaine politique, Stendhal reste prisonnier de son tempérament et c'est cela qui empêche son affranchissement et la réalisation de son idéal d'énergie dans l'action.

A ce doute personnel qui l'handicape s'ajoute un manque de confiance fondamental en l'Italie. Beyle n'a pas foi en son habileté à l'auto-détermination. Or comment un peuple que l'on a habitué pendant des siècles à être irresponsable peut-il faire le dur apprentissage des libertés démocratiques si l'on ne lui en donne jamais l'occasion? Stendhal ne soulève jamais la question et nous

demeurons donc dans le domaine des conjectures. Mais l'on ne s'éloignerait pas de la vérité si l'on attribuait son manque de confiance envers les Italiens non pas aux seules circonstances politiques dont ils furent les victimes, mais à des qualités intrinsèques de leur caractère. Sa chère Italie ne serait-elle donc faite que pour être gouvernée par des tyrans? Dans ses Promenades dans Rome, Stendhal écrit:

Un des plus grands malheurs de l'Italie et peut-être du monde, c'est la mort de Laurent de Médicis, le modèle des usurpateurs et des rois.<sup>21</sup>

L'épopée mussolinienne semble lui donner raison. Et même si les partis de droite en Italie cherchent aujourd'hui à minimiser l'influence du Duce, son ascendant sur le peuple fut considérable et demeure indéniable. Le chaos politique d'où la démocratie chrétienne, en dépit de la menace communiste, ne semble pouvoir s'extriquer prouve que peut-être Stendhal avait raison: l'Italie est-elle faite pour la liberté?

Cette conviction, qui se greffe à un refus réitéré d'engagement personnel dans l'action politique, explique pourquoi Beyle n'a ni voulu participer à la montée de ce "carbonarismo" dont il fut pourtant le témoin, ni compris la portée du mouvement unitaire dans la péninsule.

Précisons tout de suite que la conception stendhalienne du réveil de l'énergie en Italie, provoqué par l'entrée triomphale du Libérateur à Milan, était faussée à la base: Bonaparte n'est que le catalyseur d'une poussée unitaire dont l'élan remonte déjà au

18e siècle. Dès cette époque émerge un mouvement réformateur, né de la philosophie des Lumières. Certains despotes éclairés, dont Hercule III d'Este, duc de Modène et gouverneur du Milanais autrichien, est le plus frappant exemple, essaient de mettre l'Italie à l'école de l'Europe. Leurs efforts reçoivent l'appui d'une grande partie de l'aristocratie et de la bourgeoisie. Mais la Révolution française impose à ce mouvement réformiste une brusque halte car rares sont ceux qui osent la suivre dans ses conséquences extrêmes: la majorité, effrayée par ses excès, fait chemin arrière et se réfugie définitivement dans une réaction à outrance. Néanmoins, un ferment de progrès et de liberté a été sémé, l'arrivée des Français le renforce et il survit au despotisme napoléonien et au retour des puissances absolutistes.

Dégoûté par la Restauration et la lâcheté de ses concitoyens, ayant soudain perdu sa position sociale et son moyen de subsistance, Beyle se réfugie à Milan en 1815: c'est le début de l'âge d'or, de la Carbonnerie en Italie. C'est, en effet, à partir de cette époque que les différents noyaux de "carbonari" atteignent une certaine cohésion dans la péninsule, commencent à se hiérarchiser et à définir leurs objectifs. Cette société secrète, née en France de l'opposition de certains éléments républicains au gouvernement de Bonaparte et du Directoire et ramenée en Italie par des officiers qui avaient servi dans les forces françaises, présente de profondes analogies avec la Maçonnerie, qu'elle finit, d'ailleurs, par absorber. Mais alors que cette dernière était surtout une société de pensée, la Carbonnerie

se veut un mouvement d'action politique en lutte pour l'indépendance nationale. A Milan, elle recrute ses adeptes parmi l'élite réformiste et modérée, la jeune aristocratie libérale et les intellectuels. Mais la police autrichienne sévit et, grâce à une légion d'agents provocateurs et de mouchards, recrutés jusque dans les plus hauts rangs de l'aristocratie (le père de Fabrice del Dongo en est un frappant exemple), elle parvient à traquer les conspirateurs et à déjouer leurs conjurations.

La répression popularise deux types de héros: le prisonnier et le proscrit. La publication de Mes prisons de Silvio Pellico, qui relatent ses neuf années de détention dans la forteresse du Spielberg en Moravie, fait scandale. Dans Le Rouge et le Noir, Julien s'identifie à Napoléon, mais il se forge également un mythe personnel en la personne de son héros le comte Altamira, Italien exilé en France et condamné à mort par contumace dans son pays. Aux yeux du jeune secrétaire du marquis de la Môle, la seule grandeur qui subsiste dans cette méprisable société de la Restauration, c'est justement d'être un proscrit, car l'homme perd dans cette situation tous les titres que les caprices sociaux lui avaient accordés et il prend le rang que lui assigne sa manière d'envisager la mort.

Stendhal se plonge avec délices dans cette atmosphère de complots, d'allusions déguisées, de signes convenus: elle le séduit car on y combat ce despotisme qu'il abhorre mais surtout parce qu'elle correspond aux élans secrets de son âme, à ce fol romantisme qui brûle de se mesurer au danger et de s'affirmer dans des actions héroïques.

Or nous avons, aujourd'hui, suffisamment d'éléments à notre disposition pour évoluer exactement la collaboration de l'auteur à ce mouvement clandestin: elle se borne au rôle de spectateur, certes fort attentif et sympathisant, mais de spectateur tout de même, sans jamais s'élever à celui de participant actif.

La cantatrice Carlotta Marchionni, le comte Federico Confalonieri, l'écrivain Silvio Pellico et le patriote Pietro Maroncelli sont les figures marquantes de cette société secrète. Stendhal aime à se frayer dans cette ambiance de théâtres et de salons, en compagnie de personnes raffinées et instruites qui osent braver la censure et se tenir au courant des affaires européennes: il fréquente assidûment la loge de Louis de Brême à la Scala et le salon de Mathilde Viscontini Dembrowsky et de Francesca Milesi, véritable foyers de conspirations. Son ami intime à Milan est Giuseppe Vismara et il est en contact avec Pietro Borsieri, Ermès Visconti, Melchiorre Gioia, Giuseppe Pecchio, Camillo Ugoni, autant de libéraux fichés par la police politique et dont la fréquentation va finir par le compromettre. Bientôt, les autorités autrichiennes répandent la rumeur que ce Français en exil est un espion du gouvernement de Louis XVIII. Ce sont, donc, des médisances et des mensonges qui sont à l'origine du discrédit d'Henri Beyle auprès de ses amis milanais. La police politique ne pouvait cependant lui reprocher aucune implication directe dans un complot. C'est principalement à cause de ses deux ouvrages, l'Histoire de la peinture en Italie et Rome, Naples, Florence, considérés comme un blasphème à la religion et un outrage à la monarchie que son nom

figure dans les Actes du fameux procès des Carbonari en 1822, à une époque où Beyle a déjà regagné la France. On lui fait également grief de ses amitiés libérales et de l'athéisme qu'il ne se gênait pas d'afficher.

Stendhal n'est pas expulsé de Milan, en 1821, c'est volontairement qu'il choisit de quitter cette ville où il avoue avoir connu les moments les plus heureux de sa vie, un sentiment que le temps ne saura altérer et que l'éloignement renforcera. Sa correspondance de l'époque décrit fort bien les douloureuses hésitations et les tourments qui précèdent une telle décision. Ce départ précipité est imputable à la précarité de sa situation dans les états autrichiens : il devançait ainsi l'interdiction de séjour que la police lui aurait tôt ou tard signifiée. Mais Franco Movati, dans son Stendhal e l'anima italiana, souligne la véritable cause de ce nouvel exil : la conviction de plus en plus ferme que sa folle passion pour Méthilde ne sera jamais partagée. Lors de leur ultime rencontre, elle se montre aussi inexorable que dans le passé. Une fois de plus, l'amour prime dans les décisions de l'auteur.

Stendhal regagne Paris, riche d'une connaissance accrue de l'Italie et de ses habitants, mais il n'a pas mis ces années milanaises à profit pour métamorphoser son énergie latente en énergie vécue. Il impute ce manque de participation active dans la vie politique à la méfiance des Italiens qui, tout en l'acceptant dans leurs cercles intimes, n'allèrent point jusqu'à l'initier à tous leurs secrets. Beyle ne fait ici que recourir à un alibi qui justifierait sa passivité

au niveau existentiel. Ce n'est certes pas la méfiance du caractère italien qui empêcha le français Alexandre Andryane de s'engager dans le combat unitaire au point d'échouer dans les prisons impériales. Ce refus d'engagement personnel chez l'auteur résulte, à la fois, d'un choix conscient de sa part et des motivations incontrôlées de son subconscient.

La Carbonnerie, beaucoup plus soucieuse d'action que de réflexion politique, le séduit: elle correspond à cette vision idéale qu'il veut se forger du caractère italien. Ces conspirateurs symbolisent le réveil de l'énergie nationale et réincarnent à ses yeux la vertu de la Renaissance. Contrairement aux jeunes Français de l'époque, ils ont le courage de s'exposer au danger et la force de vouloir. Beyle leur reproche pourtant leur imprudence, leur immaturité politique, leur extravagance romantique. Ces réserves ne empêchent l'auteur d'adhérer à ce mouvement et si son coeur suit avec admiration leurs efforts successifs et infortunés, sa fâcheuse tendance à tout intellectualiser le contraint au rôle passif de spectateur.

Mais un scepticisme beaucoup plus sérieux entrave l'assentiment de Stendhal: il ne parvient pas à encourager pleinement leur revendication principale d'une unité nationale. Il déplore l'état de soumission dans lequel l'Italie se voit réduite et il sait en identifier la cause: l'unification de tous les états est la condition primordiale de leur libération. Et bien qu'à plusieurs reprises il prêche en faveur d'un tel changement, il ne parvient pas à se transformer en prophète du nationalisme. L'unité symbolise également

à ses yeux la perte de cette farouche indépendance, de cette originalité, de cette richesse linguistique, qui font des Italiens une race privilégiée et supérieure. En définitive, il reproche aux Carbonari leur puéril romantisme dans l'action politique sans lui-même parvenir à se dépêtrer des fantasmes de son sentimentalisme.

La dialectique constante qui s'établit entre ses exigences intellectuelles et les désirs inassouvis de sa nature intime le voue à l'immobilisme. Son besoin permanent d'analyse lucide ne l'empêche pourtant pas de perdre contact avec la réalité. Non seulement Stendhal ne parvient pas à suggérer une solution précise et durable au problème italien, mais de plus les tentatives de résolution qu'il propose sont faussées par sa conception erronée des conditions nécessaires à la naissance d'un état italien. Les qualités qu'il admire le plus chez ce peuple sont justement celles qui ont retardé l'unification. Les éclats sporadiques et impulsifs d'énergie, qui semblent si bien lui révéler le bouillonnant tempérament italien, n'engendrent que l'anarchie et la défaite; les patriotes italiens devaient en faire la douloureuse expérience. Stendhal conserve toujours cette nostalgie des grandeurs passées qu'il s'entête sans cesse à vouloir retrouver dans le présent. Il allie à cela son mythe de la jeunesse toute-puissante pour qui l'impossible n'existe pas: "La jeunesse est la saison du courage; tout homme est plus brave à vingt ans qu'à trente."<sup>22</sup>

Et il ajoute dans une note: "A trente ans, on a perdu toute la partie du courage qui vient de la colère."<sup>23</sup>

Toutes les tentatives de la génération romantique d'avant 1848 se bornaient à une rébellion juvénile qui devait s'avérer stérile. Ce n'est que lorsque les patriotes italiens tournent définitivement le dos au passé et s'orientent vers l'avenir, lorsqu'ils sortent de l'adolescence pour entrer dans l'âge adulte, que le mouvement unitaire parvient à s'imposer dans la péninsule. Ce n'est pas de la "colère" que naîtra l'unité mais d'une intelligente prise de conscience que le progrès économique et social est préalable à l'émancipation politique. Alors que Stendhal insiste à déceler la forme la plus pure du dynamisme italien dans les basses classes de la société, parmi cette "canaille romaine, hideuse et admirable par l'énergie",<sup>24</sup> c'est dans les rangs de l'aristocratie et de la bourgeoisie terrienne que le Risorgimento recrute tout son personnel dirigeant et la populace, inculte et fanatisée, ne participe que très peu à la révolution.

Les échecs des Carbonari et de la "giovine Italia" de Giuseppe Mazzini ouvrent la voie à Cavour: les révolutions de 1848-49 marquent l'ultime sursaut de la protestation romantique. Elles marquent également la fin de l'Italie des voyageurs, de l'Italie de Stendhal. C'est l'économie politique et l'aide concertée de la France et non la révolte enthousiaste et désordonnée qui permet aux Italiens de recouvrer leur indépendance et leur souveraineté en 1861. Stendhal s'est borné à admirer les élans anarchiques des patriotes et n'a pas su deviner où l'avenir de ce pays résidait. Ou peut-être n'a-t-il pas voulu deviner, car un tel pressentiment exigeait qu'il accorde la primauté à la raison, et la froide logique aurait détruit ce mythe

de l'énergie italienne qu'il s'était forgé.

Plus que les tentatives courageuses des patriotes, c'est la manière d'aimer des Italiens qui révèle vraiment à Stendhal leur caractère énergique. Fidèle à la méthode qu'il empruntait aux Idéologues dans son Histoire de la peinture en Italie, l'auteur poursuit dans Rome, Naples, Florence et dans ses Promenades dans Rome son observation des faits et la recherche de leurs causes. Il définit le caractère italien comme mélancolique: c'est donc le terrain dans lequel les passions germent le plus facilement. Le climat de la péninsule joue également un rôle important dans l'épanouissement des passions car il incite au bonheur. La façon naturelle et franche dont les Italiens vont "à la chasse au bonheur" séduit Beyle, elle le subjugué même, car elle dépasse toutes les aspirations secrètes de sa sensibilité romantique. Il se fait, dès lors, l'apologiste de cette passion italienne, dénuée de toute vanité, et qui régit entièrement leur vie. Il désire partager leur félicité et s'abandonner, comme eux, à la sensation actuelle du moment vécu. "J'ai senti dans ce pays-là que le bonheur est contagieux."<sup>25</sup>

Mais cette passion italienne pour laquelle il ne tarit point d'éloges, l'a-t-il vraiment connue? Et s'il lui fut donné de la rencontrer, a-t-il su l'apprécier, la partager? Son Journal, sa Correspondance, ses oeuvres biographiques ou même romancées, nous livrent suffisamment de clés pour apporter une réponse à ces questions. Mais ces réponses révèlent, comme toujours, l'ambiguïté intrinsèque du caractère complexe et changeant de l'auteur.

Sans refaire toute l'histoire de son éducation affective, il faut cependant rappeler que la mort prématurée d'une mère à laquelle il était extrêmement attaché et une enfance sévère d'affection, aux mains d'un père sévère et réservé, d'une tante cruelle et hystérique et d'un précepteur tyrannique, sont à la source d'un processus de régression qui condamne le jeune Henri à une lutte éternelle contre ses inhibitions. Sa mère, Henriette Gagnon, fut la plus grande passion de sa vie, le seul attachement absolument total et sincère qu'il connaisse: le fait qu'il la perde à un âge si tendre crée en lui un traumatisme inguérissable et engendre une hantise de la mort qui ne le quittera plus. L'amour est définitivement lié pour Beyle à l'idée de la mort, et cette obsession empêche chez lui un don total de soi dans l'amour, tant il est effrayé de perdre à tout jamais, en aimant, l'objet de sa passion. Un physique ingrat, si peu en accord avec son idéal de beauté et de grâce, renforce ses complexes; il essaie, d'ailleurs, d'y remédier par une coquetterie presque féminine et un souci constant de briller par sa conversation. Mais c'est surtout la maladie vénérienne qu'il contracte à l'âge de dix-sept ans, dès son premier séjour en Italie, et dont il sera harcelé, par intermittences, durant toute sa vie, qui entraîne les conséquences les plus dramatiques sur son tempérament: l'humiliation, la douleur et l'inquiétude qu'elle fait naître le poussent à plusieurs reprises au bord du suicide. Tous ces différents facteurs contribuent à créer en lui non seulement un profond sentiment d'insécurité, qui se matérialise en une peur paralysante d'exprimer son affectivité, mais également une dichotomie très prononcée dans sa conception même de l'amour. L'amour est toujours

chez Beyle soit charnel, soit idéal, mais il n'y a jamais dans son coeur coexistence et union de ces deux sentiments. Il en est, d'ailleurs, parfaitement conscient puisque, dès 1811, il avoue dans son Journal:

La platitude et la pédanterie "of my parents" avaient gâté pour longtemps le mot de "vertu" pour moi; je ne pouvais me figurer de bonheur et, à vrai dire, je ne puis encore aujourd'hui en trouver que loin de ce qu'on appelle "vertu" dans les femmes.<sup>26</sup>

C'est, tout en particulier, la prétendue vertu des poupées parisiennes qui l'exaspère, mais il a tendance à envelopper d'un voile vertueux toutes les femmes de société qu'il rencontre dans les salons, et c'est chez "les filles" qu'il se réfugie pour trouver délassément et divertissement. Là, sans doute, il ôte son masque et ose être lui-même. Mais le plaisir charnel ne saurait le satisfaire pleinement; les scènes d'amour physique sont pratiquement inexistantes dans son oeuvre et c'est en termes crus et sur un ton désabusé qu'il y fait quelques rares allusions dans son Journal.

Citons un exemple qui a trait à l'Italie: un matin, lors d'une promenade en barque sur le lac d'Annone, il séduit la jeune hôtesse de son auberge à Oggiono. Il rapporte simplement dans son Journal:

Nous volons au lac, croyant être sûrs de notre fait; nous nous embarquons avec l'objet sans frères; à grand-peine une b[ais]ée et elle menaçait de se jeter dans le lac; "minc, minc" disait-elle sans cesse. Elle décharge deux fois; son air fatigué après.<sup>27</sup>

Et il ajoute un peu plus loin:

Hier soir fut le moment des espérances, et ce matin le moment des fiasco.<sup>28</sup>

La simple satisfaction de ses instincts sexuels s'avère insuffisante; elle est, de plus, suivie d'une grande déception et d'un profond

sentiment de dégoût.

Il me semble que lorsqu'on parvient enfin à coucher avec une maîtresse adorée pendant deux ans, au moment où l'on vient de finir, on est étonné d'avoir eu si peu de plaisir.<sup>29</sup>

Cette réaction est d'autant plus surprenante que Beyle est un homme extrêmement sensuel, sensible non seulement à la beauté d'un visage mais également à la qualité d'une peau, l'arrondi d'une épaule, la profondeur d'un regard. Cependant, son imagination prodigieuse l'entraîne toujours vers de nouvelles chimères, essayant ainsi de compenser son insécurité et de rassurer sa virilité, et voue son plaisir sexuel à l'échec. L'attitude de Stendhal envers l'amour se rapproche de celle de Baudelaire: le véritable culte que le poète des Fleurs du mal vouait à Madame Sabatier est soudain détruit lorsqu'elle se donne à lui. L'idole ne devait pas descendre des hauteurs éthérées où son admirateur l'avait placée.

Beyle divise donc subconsciemment les femmes en deux catégories bien distinctes: celle qu'il possède sans vraiment en jouir, et celles qu'il aime et idéalise. Et s'il arrive parfois qu'il obtienne finalement les faveurs de la femme dont il est tombé amoureux, cette victoire physique ne symbolise jamais la culmination de sa passion. L'"admiration", l'"espérance" et la "cristallisation" -- ces trois moments essentiels que l'auteur décrit dans son livre De l'amour -- représentent les étapes les plus importantes dans la naissance d'un sentiment tendre. Or ces étapes n'ont rien de sexuel, elles sont le pur produit d'une opération de l'esprit, et, surtout, elles n'exigent aucune réciprocité de la part de la personne aimée. Cette fâcheuse

tendance à tout intellectualiser empêchait Beyle de s'engager directement dans l'action politique et elle le pousse, ici, à esquiver un don total de soi dans les relations amoureuses.

Il n'a, par conséquent, jamais connu cette passion violente, partagée, qui embrase les sens aussi bien que l'esprit et qu'il célèbre dans toute l'Italie. L'histoire de ses amours italiennes se résume à quatre prénoms, quatre étapes particulières de sa vie affective: Angela, Mathilde, Giulia, et une autre Giulia, ou plutôt -- puisque Stendhal, toujours soucieux de discrétion et surtout de mystification, ne peut jamais résister à son subtil jeu de masques -- la "comtesse Simonetta", "Métilde" ou "Léonore", "Sophie", et la "comtesse Sandre" ou "Earline".

Une lecture attentive du Journal du jeune Henri Beyle suffit à détruire le mythe que son engouement subit pour l'Italie est lié à sa découverte de la passion italienne: son premier séjour dans la péninsule se solde du point de vue amoureux par un cuisant échec. Envieux des victoires éclatantes remportées par ses camarades Joinville, Mazeau et Derville-Maléchar, c'est sans femmes que Beyle passe ses dix-septième, dix-huitième et dix-neuvième années, "les deux ou trois ans où mon tempérament a été le plus vif".<sup>30</sup> Et une des rares fois où il décide de mettre fin à cette solitude qui lui pèse si cruellement, il est repayé par une maladie honteuse. Le jeune sous-lieutenant est pourtant convaincu qu'il pourrait combler une femme, mais le sort ne lui en met aucune dans les bras et, dès cette époque, il se résigne à subir son destin et à n'être que le jouet de la Fortuna.

Certainement, si j'eusse été aimé à Milan, mon caractère serait très différent... A Marseille [1805], la tête était déjà trop occupée pour que l'amour fût le maître de tout; je commençais à observer. (Je lisais Tracy et Say.)<sup>31</sup>

Le mal est fait et il est incurable: désormais, dans toutes ses relations amoureuses, il ne peut accorder la prééminence à la sensation sur la pensée et cette manie défend à sa sensibilité de s'exprimer librement.

En 1811, après neuf ans d'absence, la joie de ses retrouvailles avec Angela Pietragnua, qui ne le reconnaît même pas et l'accueille poliment, est de courte durée. Dès que la conviction d'être amoureux s'impose à son esprit, son bonheur cesse.

Je ne trouvai, sur les six heures, aimer Mme P[ietragnua]; la timidité naquit; dès cet instant un noir affreux remplit mon âme.

Ce noir venait en grande partie de ce que mille petites sources de bonheur par souvenir: petites sources qui faisaient un fleuve, se trouvèrent taries en un instant.<sup>32</sup>

La perspective d'une jouissance physique auprès de cette voluptueuse milanaise ne l'enchantait guère:

[...] je ne me promets pas un grand plaisir à être dans les bras de Mme P[ietragnua]. Réellement Ang[elina Berettyer] m'a dégoûté de voir des cuisses nues, une gorge, etc.<sup>33</sup>

L'émoi de son aveu est gâché par un stupide contretemps: Angela n'est pas chez elle lors de sa visite. Deux heures plus tard, c'est "avec l'accent de la raison froide"<sup>34</sup> qu'il lui déclare son amour. La victoire qu'il remporte enfin sur sa "vertu" ne lui en semble pas une: il désire le plaisir parfaitement pur qui ne peut venir qu'avec l'intimité. Lorsqu'il jouit enfin, dans une chambre garnie, de cette

intimité, il rapporte d'un ton indifférent :

C'est là que je l'ai vue pour la première fois avec liberté. Je cherchais à ne pas penser à ce rendez-vous avant d'y être, pour ne pas devenir fou. Je n'ai pas eu le temps d'en jouir. Je n'ai presque pas eu le temps d'être naturel, et par conséquent de jouir.<sup>35</sup>

Que conclure de cette liaison? Elle se solde par un échec du point de vue personnel: Beyle n'a pas fait l'expérience de la passion italienne, pourtant Angela, par son tempérament de feu, s'y prêtait parfaitement. Il ne conserve que le souvenir de petites satisfactions de vanité et de grands tourments de jalousie. Il n'a même pas ressenti une véritable attraction sexuelle, comment pourrait-on expliquer, dans le cas contraire, son voyeurisme, ce plaisir malsain qu'il éprouve à secrètement observer cette femme en train de faire l'amour avec un autre sans interrompre la scène? Même si les sentiments d'Angela n'étaient pas sincères -- ce dont Beyle ne tarde pas à s'apercevoir -- cela ne l'empêchait guère d'éprouver, lui, personnellement, une passion authentique. Mais il ne parvient jamais à être naturel dans leurs relations et à donner libre cours aux élans de son cœur.

Cette liaison avec Angela nous révèle deux aspects distincts de l'attitude de Stendhal envers l'amour. Du point de vue sentimental, il y a chez lui un refus d'engagement personnel, une volonté de conserver une certaine distance avec la personne aimée. Tant qu'il doute de ses sentiments, la passion gouverne son cœur; dès qu'il obtient la confirmation que son amour est partagé, sa flamme s'éteint. Cette hantise de la réciprocité l'empêche de s'abandonner totalement à sa passion parce qu'il craint de ne plus pouvoir en contrôler le déroulement.

Je maudis bien sincèrement mon orgueil. Si elle ne m'eût pas aimé, j'aurais eu des moments affreux, l'idée de n'être pas aimé de cette femme rare m'eût poursuivi au sein de tous les plaisirs.

Elle m'aime, et l'ennui me saisit.

C'est avoir en soi un principe de malheur.<sup>36</sup>

Il reconnaît ce "principe de malheur", mais n'essaie point de le combattre. Il y a donc, chez lui, négation de toute spontanéité, naturel, dynamisme dans l'action, toutes ces qualités qui symbolisent l'énergique passion italienne et, dans l'amour, c'est sa passivité émotionnelle qui ressort le plus.

Sa liaison avec cette "catin sublime" met également en relief sa passivité dans l'acte sexuel. Il rapporte dans son Journal:

Comme je voulais l'embrasser, elle m'a dit:

-- Recevoir et jamais prendre.

Je trouve cette maxime très convenable à mon caractère, dans lequel la force nécessaire pour l'exécution tue le sentiment.

Je n'ai donc pas ravi de baisers, mais bientôt j'en ai reçu. La tendresse revenait à mesure que je n'avais plus besoin du pouvoir exécutif.<sup>37</sup>

Il se trouve dans l'incapacité de rassembler suffisamment d'énergie physique et émotionnelle pour pouvoir à la fois faire l'amour et en jouir. Les doutes qu'il a sur sa virilité et la hantise qui l'obsède de ne pouvoir parvenir à l'orgasme paralysent sa sensibilité. C'est à ce moment-là que la dichotomie fondamentale qu'il établit entre le plaisir charnel et la jouissance spirituelle est la plus forte. Son idéal serait vraiment de jouer un rôle passif dans l'acte sexuel, où il n'aurait rien à faire ni surtout à prouver, et où il pourrait s'abandonner au plaisir des baisers et des caresses

reçus. Il aspire, en ce sens, à changer de rôle avec la femme. C'est donc le refus de toute énergie virile qu'il préconise, cette énergie qui, au contraire, fait le plus grand orgueil des mâles méditerranéens.

La passion que Stendhal éprouve pour Mathilde Viscontini Dembowski est, après celle qu'il a ressentie pour sa mère, la plus violente et la plus durable de sa vie. Le fait que cet amour demeure toujours platonique explique en grande partie l'intensité de son sentiment. Libéré de toute préoccupation sexuelle, il peut s'abandonner corps et âme à son penchant et son imagination ne connaît plus de limites. Cette passion n'a jamais été partagée, et, durant les trois dernières années de son séjour milanais, le refus réitéré que son orgueil doit essayer rend Beyle fou de douleur et l'amène, à plusieurs reprises, au bord du suicide. Mais ce manque de réciprocité renforce également la cristallisation de l'auteur sur l'objet de son amour. Il opère ainsi une véritable mystification où il identifie Mélite à l'une de ses figures lombardes que Vinci a reproduites dans ses Hérodiades. Elle vient symboliser l'archétype de la Femme, qui sait le séduire sans le menacer et avec laquelle il partage une parfaite union spirituelle.

Les allusions à Mathilde sont fort brèves dans son Journal: l'intensité de sa passion est telle que Beyle ne peut en parler. Ces notes, jetées éparses, illustrent le désarroi de son esprit. Ce n'est que lorsque l'écrivain peut transcender, dans son oeuvre, la réalité existentielle qu'il parvient à décrire ses sentiments: Mélite est plus que l'inspiratrice de son traité De l'Amour; elle en est la

substance même. C'est pour cela qu'en apprenant à Paris, en 1825, la nouvelle de sa mort soudaine, il écrit dans son exemplaire ces mots révélateurs: "Death of the author,"<sup>38</sup>

Sa relation avec M<sup>lle</sup> M<sup>é</sup>tilde permet à l'écrivain de formuler ce que son cœur savait depuis longtemps: l'amour-passion ne saurait être que sentimental et il trouve sa source dans la pudeur. Stendhal embellira de ce trait ses plus émouvantes héroïnes et Mathilde deviendra le prototype de Mme de R<sup>é</sup>nal et de Cl<sup>é</sup>lia Conti. Cet amour-passion qui ne se nourrit que de sentiment, exclut toute préoccupation sexuelle. L'idée de posséder physiquement M<sup>lle</sup> M<sup>é</sup>tilde n'effleure même plus l'esprit de l'auteur, et il perd même tout intérêt pour les autres femmes. La chanteuse Nina Viganò, qui lui avait ouvertement fait des avances, lui tiendra rancune de cette chasteté imposée. Cette révélation de la prééminence de la passion sentimentale a cependant trait à son moi intime et elle ne représente aucune caractéristique particulièrement italienne. Elle résulte en un repliement sur soi et non pas en une ouverture sur le monde. C'est parce que cette fière milanaise s'est trouvée en être l'agent catalyseur que Stendhal associe cette passion à son amour de l'Italie. Mais cette relation lui révèle plus sa nature intime qu'elle n'approfondit sa connaissance des mœurs italiennes. C'est à une parfaite union spirituelle qu'il aspire et il est convaincu de l'avoir enfin trouvée auprès de cette femme sensible qui préconise le "dévouement sincère, plein d'alacrité, sans ostentation, mais sans bornes, que certaines âmes nobles ont pour leur Dieu ou pour leur amant,"<sup>39</sup> Il n'est pas étonnant, par

conséquent, qu'il pense que Mélite soit la seule à comprendre ses idées esthétiques, lorsqu'il essaie de les exposer dans l'atelier du sculpteur danois Thorwaldsen: la beauté est l'expression de l'utile, et c'est la force du sentiment qui prime en ce début du 19e siècle et non la simple énergie physique. Cette force du sentiment atteint une telle intensité qu'elle engendre chez Beyle un dévouement qui va jusqu'au sacrifice. Il lui écrit dans une lettre déchirante:

Adieu, Madame, soyez heureuse; je crois que vous ne pouvez l'être qu'en aimant. Soyez heureuse, même en aimant un autre que moi.<sup>40</sup>

Après l'avoir si longtemps suppliée en vain de lui accorder le droit à des visites plus fréquentes, Stendhal prend conscience que la présence physique de Mathilde n'est plus nécessaire à l'épanouissement de son amour et il quitte Milan. Ce renoncement ne symbolise pas une défaite de sa part, mais une volonté de transcender la réalité existentielle. Désormais, Mélite n'appartient qu'à ses rêves: il ne risque plus ainsi de la perdre comme il a perdu sa mère et leur amour est éternel. Ses terribles souffrances ont permis une catharsis que la mort prématurée de Mathilde renforce. Libérée de toute contingence, sa passion émerge purifiée: c'est à ce moment-là qu'elle atteint son paroxysme. Elle est énergie du sentiment à l'état brut. Mais cette passion mystique ne se nourrit plus que d'elle-même et elle a rompu tout lien avec la réalité qu'incarnaient cette femme et son pays.

La liaison de Stendhal avec Giulia Rinieri est celle qui symbolise le mieux son refus d'un don total de soi dans les relations amoureuses. Giulia est la première femme italienne à partager sa passion, et, par conséquent, cette relation n'atteint jamais le degré d'intensité de celle qu'il éprouvait pour Mélite. De plus, cette

jeune siennoise de vingt-sept ans passe la première aux aveux, privant ainsi l'auteur de toute cette période préliminaire d'admiration, d'espérance et de cristallisation qui est pour lui la plus importante à l'épanouissement d'un sentiment tendre. Du coup, c'est lui qui impose à Giulia une période de réflexion de deux mois. Mais cette ardente italienne, qui ne craint point de braver les tabous sociaux, fait preuve de ténacité et, une fois le délai expiré, elle s'empresse de se donner à lui. Beyle reste tout abasourdi devant la franchise, la spontanéité et l'énergie de cette jeune femme, et, comme il écrit à cette époque Le Rouge et le Noir, beaucoup de traits du caractère de Giulia passent dans le personnage de Mathilde de la Môle. Stendhal a peine à se remettre de sa déclaration imprévue et pourtant flatteuse si l'on considère leur différence d'âge et de fortune:

Quoi! four days after 47, a young girl say: je vous aime! Plus d'étonnement que de plaisir, même in writing this the 28 janvier, but the 22 mai 1824 aussi, étonnement de n'être pas plus heureux, plus d'étonnement que de bonheur...

Ici l'aveu de love coupe les ailes à l'imagination.<sup>41</sup>

Confronté pour la première fois à cette passion simple et franche dont il se fait l'apologiste, Beyle se sent pris au dépourvu. L'effet de surprise lui ôte toute spontanéité et l'empêche de se réjouir. Car cette passion italienne dont il prône la supériorité est aux antipodes de sa nature intime: elle exigerait de lui qu'il vive, agisse et aime selon son coeur et non son esprit, et ce célibataire endurci est trop porté à l'introspection pour en être capable. Il ne peut partager avec les Italiens cette habileté de jouir de la sensation actuelle du moment présent car il ne vit que dans le passé ou le futur.

Giulia Rinieri était la compagne idéale pour Stendhal et elle aurait dû devenir sa femme. Mais, tout à l'effroi de voir ses sentiments partagés, l'auteur réagit par un réflexe d'auto-défense: il fait en sorte que leurs relations n'évoluent pas jusqu'à l'issue fatale du mariage. La lettre franchement comique qu'il adresse au tuteur de la jeune femme, Daniel Berlinghieri, ministre résident de Toscane à Paris, pour lui demander sa main ne pouvait donner lieu qu'à une réponse négative.

C'est peut-être une grande témérité, à moi, pauvre et vieux...

Ma fortune à peu près unique est ma place; j'ai quarante-sept ans: je suis trop pauvre pour m'occuper de la fortune de Mademoiselle. Quand je serais riche, je ne m'en occuperais pas davantage.<sup>42</sup>

Beyle est soulagé d'être éconduit: il peut à présent s'abandonner en toute liberté aux tourments de la jalousie, et il semble plus se complaire dans cet état pathologique que dans la jouissance d'un amour partagé. L'annonce du mariage de Giulia occasionne une nouvelle velléité de mariage de sa part, cette fois auprès d'une Mina inconnue. Il est ravi de ce second refus qu'il essuie car sa demande n'était motivée que par un accès de jalousie et un besoin de revanche. Sa liaison avec Giulia continue, par intermittences, une succession de petits moments de bonheur qui s'échelonnent sur onze années. Il chérit ces rencontres car elles n'exigent rien de lui, qu'un peu de bonne humeur et un reste de passion: assez pour satisfaire Stendhal, mais bien moins que cette Italienne passionnée avait à lui offrir. Il aurait pu, comme les héros de ses Chroniques, lutter pour faire triompher leur amour; il a préféré ne pas brusquer le cours des événements et céder au fatalisme,

se réservant ainsi le droit de se réfugier dans une morbidité masochiste. Sa vie durant, Stendhal joue à l'amour, tout en cherchant à se convaincre qu'il aime vraiment. Mais ce jeu tourne au tragique et le condamne à une solitude qu'il abhorre et, en même temps, recherche ardemment,

Au crépuscule de sa vie, le dernier amour de l'auteur a encore pour objet une italienne. Mais c'est plus un engouement qu'une véritable passion qu'il ressent pour la "comtesse Earline", en qui le critique François-Michel a réussi à identifier la comtesse Giulia Cini~~et~~. Cette passade ne nous intéresse que parce qu'elle révèle un Stendhal vieilli, malade, désabusé, mais dont le coeur conserve une ultime étincelle d'énergie. A cinquante-sept ans, ce sont encore "les muets truchements, les regards, les donnements de hand"<sup>43</sup> qu'il recherche: cet éternel adolescent badine toujours avec l'amour, il est devenu un joueur invétéré pour qui le plaisir du jeu importe plus que la conquête finale. Il s'identifie ainsi à son héros Napoléon qui aimait l'amour plus qu'il n'aimait les femmes. L'attitude de l'auteur n'évolue pas dans ses rapports amoureux et il ne veut recevoir aucune leçon de l'expérience. Il a ainsi l'impression de conserver cette fraîcheur de coeur grâce à laquelle il peut se reconnaître dans ses jeunes héros.

Après de ces quatre italiennes, Stendhal ne fait donc qu'entrevoir cette passion partagée qui va jusqu'au paroxysme. L'intensité de ses sentiments n'est pas le produit d'une fusion de deux forces en action: elle s'engendre d'elle-même par un exercice de l'esprit

et un abandon au pouvoir de l'imagination.

Pour être capable de ressentir une passion amoureuse avec la même ardeur que les Italiens, il ne suffirait pas à l'auteur de vaincre sa hantise de la réciprocité, il faudrait encore qu'il puisse accorder à ce sentiment la primauté absolue sur toutes ses pensées. Or son esprit est beaucoup trop porté à la spéculation intellectuelle pour qu'il cède le pas à ses émotions. Et l'exclusivité d'un sentiment amoureux sur toutes les autres jouissances de l'esprit ne saurait le satisfaire pleinement.

Nous surprenons Stendhal en pleine contradiction: il loue, d'une part, cette passion italienne qui se veut exclusive, car son unicité amplifie justement son intensité. Il dénigre, d'autre part, l'étroitesse d'esprit des Italiens, conséquence logique d'un régime absolutiste qui leur interdit de s'adonner à toute autre entreprise. La Restauration les condamne à n'utiliser leur énergie que dans les relations amoureuses. Les Italiens s'accrochent, d'ailleurs, merveilleusement de telles restrictions: leur imagination est entièrement possédée par leur passion et ils ne peuvent apercevoir de bonheur hors de la personne aimée. Tout à leur rêverie, ils n'accordent aucune importance à cet "esprit" qui règne en maître dans les salons parisiens. Dans Rome, Naples, Florence,<sup>44</sup> Stendhal remarque que l'esprit et la force de caractère sont deux qualités qui se détruisent réciproquement. Leur prudence décommandant toute conversation sérieuse, les Italiens peuvent donc accorder à la force de caractère la primauté dans leurs actions, et cette force se

réalise uniquement dans leurs relations particulières: ils n'y mettent que plus de feu et de dévouement. L'Italien vit dans l'intimité la plus complète avec sa maîtresse, le plus souvent au grand jour et sous les yeux d'un mari indifférent car, dans la péninsule, le rôle de mari trompé n'est pas odieux comme à Paris: l'époux lui-même a son coeur engagé quelquepart.

Cette apologie de la passion italienne chez Stendhal connaît cependant des limites. Les échanges intellectuels et les relations humaines pâtissent de l'exclusivité qui est accordée à ce sentiment amoureux: le gouvernement au pouvoir interdit toute conversation politique et la surveillance policière engendre la défiance et éteint l'amitié. L'auteur est parfaitement conscient de cet état de choses et il le déplore à plusieurs reprises. Il reproche aux Italiens leur "paresse invincible" qui les empêche de s'affirmer dans tout autre domaine que celui de l'amour:

Ils ne manquent pas de génie, mais il les jette dans le malheur. Ils sont dégoûtés de ce qu'ils savent faire, et faute d'avoir le courage de lire vingt volumes, ils ne peuvent parvenir à ce qu'ils voudraient être.<sup>45</sup>

Leur ignorance crasse le consterne: élevés par les prêtres, les jeunes Italiens sortent du collège superstitieux, défiants, naïfs et ignares. Dès qu'ils deviennent cavaliers servants, l'amour et la jalousie s'emparent d'eux et, de leur vie, ils ne rouvrent un volume. Stendhal est exaspéré par leur paresse et leur orgueil et il a peine parfois à tolérer leur esprit de clocher et leur suffisance: ils se sentent insultés et s'insurgent bruyamment si l'on ose louer devant eux un livre ou un artiste étranger. Ils le condamnent automatiquement,

sans même l'avoir lu.

L'attitude de l'auteur envers les Italiens est donc très ambivalente: il admire leur ardeur dans les relations amoureuses et, en même temps, déplore leur manque de dynamisme dans tout autre domaine. Cette contradiction interne subsiste dans son esprit et elle n'est jamais résolue car Stendhal les juge, simultanément, de deux points de vue différents: il se pose, d'une part, en Italien et cherche à s'identifier à eux afin de connaître leur passion avec la même intensité. Il loue leur don total et viril dans l'amour, et le jalouse même, car, tout en essayant de l'imiter, il sait déjà qu'il ne pourra y parvenir. Il se pose, d'autre part, en Français, et il n'arrive pas à réprimer en lui un sentiment de supériorité intellectuelle.

La bipolarité de son attitude s'efface soudain lorsqu'il parle des femmes italiennes. Toute notion de nationalité ou de culture différentes disparaît: il ne les juge plus ni en Italien, ni en Français, et il leur pardonne leur manque d'éducation. Ce que l'auteur considérerait comme un défaut chez les hommes devient soudain une qualité chez les femmes: elles ne vivent et ne réagissent que par instinct, et, en ce sens, elles sont parfaitement pures. C'est dans la compagnie des femmes italiennes que Stendhal se complait le plus et il y a chez lui un besoin de s'identifier à elles qui correspond au côté androgyne de sa personnalité. Il a l'impression de les comprendre parfaitement et il désire se fondre dans leurs pensées. Elles lui apparaissent bien supérieures aux hommes parce

que l'auteur a déjà commencé à les soumettre à un processus de mystification qui va les isoler de toute réalité physique, les libérer de toute contingence, pour les élever à un niveau divin. La femme a dans l'oeuvre stendhalienne la valeur d'un mythe de compensation; par elle se trouve exaltée une virilité dont l'écrivain doute. Mais son rôle se résume à bien plus que cela: elle est l'intercesseur qui capte toute son énergie vitale et, en la purifiant, sait l'orienter vers la création littéraire.

Stendhal juge donc très différemment les conséquences de l'exclusivité de l'amour-passion chez les hommes et les femmes italiennes. L'on est en droit de se demander pourquoi l'auteur persiste à rechercher dans ses relations personnelles une telle exclusivité puisqu'il est parfaitement conscient des limites qu'elle impose et dont il ne pourrait jamais s'accomoder. L'amour est, indubitablement, la pensée la plus constante de sa vie, mais cette préoccupation unique ne saurait le combler. Et s'il ne l'admet jamais, c'est qu'il craint de détruire le mythe de l'absolue suprématie de la passion, un sentiment qui se suffit à lui-même et sait subvenir à tous les besoins de l'homme: c'est un mythe qu'il fait vivre à ses héros Julien et Fabrice dans l'isolement de leur prison.

Il est un autre aspect de la passion italienne qui est demeuré inconnu à l'auteur: il s'agit de la fidélité dans l'amour. Il admire, chez les Italiens, non seulement le dynamisme de leur passion, mais également sa durabilité.

Une relation qui se rompt après un an ou deux fait peu d'honneur à la dame: on parle d'elle comme d'une âme faible qui n'est pas sûre de sa propre volonté.<sup>46</sup>

Dans la vie, Stendhal ne demeure pas fidèle aux femmes dont il s'éprend. Il préfère toujours le souvenir de l'être aimé à sa présence physique. Sa volonté ne s'exerce que dans l'effort de rester fidèle à son idéalisation des choses. Pourtant ses désirs sensuels sont très réels, mais cette sensualité se réalise dans l'absence et le rêve. Il privilégie la rêverie à toute autre activité, et, puisque l'amour occupe une place si importante dans ses pensées, ce sont des images de femmes qui alimentent principalement ses rêves. Il sait très exactement analyser son caractère: "Caractère of D[omini] que; his habitude dans l'art de chercher the happiness. Il rêve sans cesse, sa plus grande peine est de se détacher de cette rêverie."<sup>47</sup>

Afin de préserver l'intensité de ses sentiments et d'échapper à l'ennui, Beyle veille, au contraire, à ce que sa rêverie ne se change jamais en réalité. Il parvient ainsi, par un effort de l'imagination, à suppléer à l'énergie dont il manque dans la vie. La vision du monde qui résulte de cette opération de l'esprit se libère de toute contingence et devient inévitablement mythique. La vie et l'oeuvre de l'auteur corroborent cette conception idéalisée de la femme. Simone de Beauvoir a tort lorsqu'elle affirme dans son article "Le mythe de la Femme et les écrivains":

C'est pourquoi, autant que les mystifications du sérieux, il [Stendhal] refuse la fausse poésie des mythes. La réalité humaine lui suffit; la femme selon lui est simplement un être

humain: les rêves ne sauraient rien forger de plus éniyant,<sup>48</sup>

Au contraire, Beyle cherche sans cesse à fuir la réalité et c'est volontairement qu'il se réfugie dans le rêve. Il ne saurait que faire d'une vraie femme dans la vie, et ses héros Julien et Fabrice, à la fin de leur aventure, ne sont guère différents de leur auteur. La beauté demeure toujours pour Stendhal une "promesse de bonheur",<sup>49</sup> et non pas une réalité tangible que l'on peut posséder.

Simone de Beauvoir cherche à prouver le féminisme de l'auteur. Certes, cet écrivain s'est parfois fait le défenseur des prérogatives de la femme: il revendique son égalité vis-à-vis de l'homme, son droit au divorce. Il s'agit là de plus qu'un simple exercice de rhétorique de sa part, et nous sommes convaincus de sa sincérité. Mais ces affirmations ne changent rien à sa nature intime et à sa conception de la femme. S'il avait cherché à faire de sa compagne son égale, il aurait accepté une relation de réciprocité. Or notre analyse de ses différentes amours italiennes prouve justement le contraire. Il pose la femme comme un absolu, une transcendance à atteindre et qui lui permettra d'opérer une médiation entre ce monde et l'au-delà. Il se sert, en ce sens, de la femme pour gagner, à travers l'édification mythique qu'il opère, une plus profonde connaissance personnelle. Il n'autorise l'Autre qu'à jouer le rôle d'un agent catalyseur qui lui permet de se révéler à soi. Il ne cherche pas à s'unir à l'être aimé dans un même destin. Sa quête solitaire aboutit à son point de départ et l'énergie concentrique qu'il déploie dans l'amour ne vise qu'à ce but unique: une connaissance de soi plus approfondie qui va permettre à l'oeuvre d'éclore.

Sous le culte de l'énergie italienne se situent les plus grands axes de la pensée stendhalienne: nos trois chapitres recouvrent, en effet, sa conception des arts plastiques, de l'histoire, des passions, aussi bien que ses jugements politiques et psychologiques. Ce culte de l'énergie devient l'unique credo de cet athée, un leitmotiv qui retentit à travers toute l'oeuvre.

Nous avons vu que la puissance potentielle de l'être demeure toujours latente chez Stendhal, car sa personnalité bloque la satisfaction de son désir d'énergie: ce culte pallie donc à son manque personnel de dynamisme et il finit par engendrer une vision mythique du monde. Cette vision, qui ne peut être uniquement analysée à la lumière logique, comporte cependant une rationalité qui lui est propre et qui explique la constance et la cohérence de son mythe. L'intensité de ce mythe est, évidemment, proportionnelle à la quantité d'énergie bloquée et elle nous a révélé l'étendue du conflit qui oppose, d'une part, la personnalité de l'auteur à son milieu, et, d'autre part, les deux aspects de son caractère, où rationalisme et sensualisme s'affrontent.

En soumettant sa conception mythique de l'énergie italienne à un processus de dévaluation, en la confrontant à la vérité historique, nous avons opéré une démystification qui a permis de dévoiler les conflits intimes de sa personnalité et d'expliquer son recours au mythe. Mais notre étude ne peut s'arrêter là, car le mythe est plus que le refuge d'une sensibilité pathologique, il est également, et surtout, une force positive de l'imaginaire qui a une mission créatrice à

accomplir dans l'art ou la littérature. Détruire ce mythe stendhalien équivaut à enlever à l'auteur tout moyen de s'exprimer, c'est éliminer en lui tout ce qui permet au processus de la création de se déclencher. La seule évaluation de la vérité historique s'avère donc stérile, puisque Beyle n'use pas de critères relatifs à la logique et que son mythe est une puissance d'investissement de sa sensibilité. La conception platonicienne du mythe en désavoue la dissolution rationaliste: Platon n'oppose pas le mode de penser mythique du rationnel, le premier fait partie intrinsèque du second, car toute pensée et toute activité de l'homme est de nature symbolique. Il est important d'accorder dans le mythe la primauté à l'élément créateur et artistique sur l'élément théorique et énonciatif. Nous devons donc, à présent, opérer une reconquête du mythe afin de comprendre la naissance de la création littéraire chez l'auteur et de pouvoir apprécier les résonances que sa vision mythique va avoir dans son chef-d'oeuvre, La Chartreuse de Parme.

Stendhal n'est pas dupe de son subjectivisme: son mythe de l'Italie naît de la fusion d'une vérité affective avec une aliénation volontaire. Il y a, chez lui, rupture consciente avec toute réalité prosaïque: sa vie inventive parvient à le libérer de cette hantise de l'ennui qui l'obsède. Son détachement volontaire lui permet également de sauvegarder la spontanéité de la sensation, antidote de tout intellectualisme. Il écrit dans ses Promenades dans Rome: "Je voudrais, après avoir vu l'Italie, trouver à Naples l'eau du Léthé, tout oublier et puis recommencer le voyage, et passer mes

jours ainsi.<sup>50</sup>

Il y a un désir constant chez Stendhal de désapprendre tout ce que la vie cherche à lui enseigner. Il échappe ainsi, par ce mythe de l'éternelle jeunesse, à la sage vieillesse où les passions et les folies gratuites ne sont plus de mise. Tout son être tend vers ce bonheur parfait où la perception a totalement disparu et où il peut s'adonner librement à la sensation pure. Or il nous confie dans son Journal: "Je ne puis travailler que loin de la sensation."<sup>51</sup> Afin d'écrire, Beyle va donc devoir se détacher de la sensation actuelle pour laisser ensuite à son imagination la tâche de la recréer, car elle est la source de son inspiration. Ces deux opérations, nécessaires à la création, ne sont pas contradictoires mais complémentaires: la transition de l'une à l'autre marque le passage de la réalité affective au mythe.

L'énergie stendhalienne ne se manifeste pas par un engagement dans l'action: la puissance potentielle de l'auteur s'affirme dans une résolution de détachement du réel et de métamorphose. Cette métamorphose -- qui se matérialise par son recours au pseudonyme et le transfert qu'il opère sur ses personnages -- est une force active, absolument lucide, et qui témoigne de la volonté de puissance de l'écrivain.

Beyle choisit de se détacher de la réalité, mais il ne parvient pas à rompre entièrement avec soi. Sa démarche est donc vouée à l'échec, puisqu'il n'arrive pas à échapper totalement à sa contingence. Mais, entretemps, il a acquis, par son aliénation volontaire, une connaissance de soi plus approfondie qui va permettre la création

littéraire. L'oeuvre devient, donc, un paradoxe que Starobinski explicite dans son chapitre "Stendhal pseudonyme":

Qui se cherche se perd; qui consent à se perdre se trouve.  
[...]. En sorte que cette oeuvre vit de son paradoxe, qui est d'être à la fois une connaissance de soi et une fuite hors de soi dans l'imagination "tendre et folle" [...].<sup>52</sup>

Afin d'écrire, Stendhal doit se fuir lui-même et se réfugier dans l'imaginaire; mais l'écriture le révèle à lui-même et lui permet d'atteindre une plus profonde connaissance personnelle. Le mythe, qui peut capter la puissance latente de l'être et la transformer en force créatrice, acquiert, dès lors, une valeur dynamique. La passivité de l'auteur sur le plan existentiel est supplantée par l'activité dont il fait preuve dans la création.

Stendhal va avoir besoin d'un outil pour écrire. Dans la vie, le langage a toujours constitué pour lui un handicap: il est par essence conventionnel, arbitraire et insuffisant. Il souhaiterait disposer dans ses rapports humains, et surtout dans ses relations amoureuses, d'une "langue sacrée, connue des seuls initiés".<sup>53</sup> La musique lui permet l'établissement d'un code privilégié du langage amoureux, car elle seule sait capter et conserver l'intensité de la passion. La musique est le seul art qui soit encore florissant au 19e siècle: elle a conservé ce "feu divin" [...] allumé jadis par la liberté et par les moeurs grandioses des républiques du Moyen-âge".<sup>54</sup> C'est parce qu'elle naît de l'émotion et non de la raison qu'elle est supérieure aux autres arts et à la parole; et c'est pour cette raison que les Français ne peuvent l'apprécier et que seuls les Italiens savent l'aimer.

Le recours au mythe permet à Stendhal d'abolir les limites du logos. Il y a dans l'oeuvre non seulement acceptation, mais maîtrise du langage: l'écriture devient l'instrument de ce mythe qui n'avait trouvé aucune application dans sa vie, mais qui va à présent se réaliser dans l'oeuvre. Cependant, cette maîtrise du langage à travers l'oeuvre n'est pas totale chez l'auteur: le bonheur demeure intraduisible et cela explique la fonction elliptique de l'amour physique dans ses romans.

L'écriture atteste le choix conscient de l'écrivain. C'est par les mots qu'il s'affirme et en même temps s'affranchit: il se libère des entraves de la Fortuna, de sa contingence, et parvient à maîtriser le hasard. Nous allons voir, en conclusion, comment son culte de l'énergie italienne devient une réalité tangible dans La Chartreuse de Parme: Stendhal y est en parfait contrôle de ses moyens et de la destinée de ses personnages.

Le recours au mythe permet à l'auteur de se soustraire à son intellectualisme et de recouvrer la spontanéité de la sensation: il abolit ainsi le temps et son angoisse existentielle disparaît. Mais il sent bien que cette délivrance, de par l'irréversibilité du temps, n'est qu'illusoire. Le travail va lui permettre de fixer son mythe, de l'immortaliser. Cabanis lui a appris qu'on ne dispose chaque jour que d'une quantité limitée de "fluide nerveux"<sup>55</sup> et qu'on ne peut la dépenser de deux manières différentes: c'est donc dans l'oeuvre et non dans la vie que toute l'énergie de Stendhal va pleinement s'exercer. L'écriture engendre la transformation de ses instincts

et sentiments supérieurs et l'autorise à enfin opérer en lui cette sublimation vers laquelle tout son être tend.

## NOTES

- 1 Stendhal, Rome, Naples, Florence II (Genève: Cercle du Bibliophile, 1968), p. 263.
- 2 Stendhal, Promenades dans Rome II (Genève: Cercle du Bibliophile, 1968), p. 270.
- 3 Vittorio del Litto, éd., L'Italie au temps de Stendhal (Paris: Hachette et Société d'Etudes et de Publications économiques, Collection Ages d'or et Réalités, 1966), p. 149.
- 4 Stendhal, Journal I (Genève, Cercle du Bibliophile, 1969), p. 201.
- 5 Promenades dans Rome I, p. 25.
- 6 Rome, Naples, Florence I, p. 361.
- 7 ibid., p. 360.
- 8 Micheline Herz, "From 'The Little Corporal' to 'Mongénéral': A Comparison of Two Myths," Yale French Studies, No. 26 (1960), p. 38-39.
- 9 Henri Peyre, "Napoléon: Devil, Poet, Saint," Yale French Studies,

No. 26 (1960), p. 26.

10

Peyre, p. 22.

11

Rome, Naples, Florence II, p. 169.

12

ibid., p. 366.

13

Promenades dans Rome I, p. 107.

14

Rome, Naples, Florence I, p. 136.

15

ibid., p. 13-14.

16

Rome, Naples, Florence II, p. 465.

17

ibid., p. 504.

18

Rome, Naples, Florence I, p. 14.

19

Rome, Naples, Florence II, p. 15.

20

Rome, Naples, Florence I, p. 370.

21

Promenades dans Rome III, p. 48.

22

Rome, Naples, Florence I, p. 168.

23

ibid., p. 168.

24

Promenades dans Rome II, p. 189.

25

Rome, Naples, Florence I, p. 253.

- 26  
Journal III, p. 218.
- 27  
Journal IV, p. 218.
- 28  
ibid., p. 218.
- 29  
ibid., p. 254.
- 30  
Journal, III, p. 218.
- 31  
Journal III, p. 220.
- 32  
ibid., p. 237.
- 33  
ibid., p. 237-238.
- 34  
ibid., p. 247.
- 35  
ibid., p. 352.
- 36  
ibid., p. 253.
- 37  
ibid., p. 248.
- 38  
Journal V, p. 29.
- 39  
Promenades dans Rome II, p. 194-195.
- 40  
Correspondance I (Paris: Gallimard "Bibliothèque de la  
Pléiade, 1968), p. 987-988.
- 41  
Journal V, p. 61

- 42  
Correspondance II, p. 193.
- 43  
Journal V, p. 244.
- 44  
Rome, Naples, Florence I, p. 283.
- 45  
Rome, Naples, Florence II, p. 522.
- 46  
ibid., p. 84.
- 47  
Journal V, p. 270.
- 48  
Simone de Beauvoir, "Le mythe de la Femme et les écrivains,"  
Les Temps modernes, vol. 4, part 2 (1949), p. 203.
- 49  
Rome, Naples, Florence I, p. 45.
- 50  
Promenades dans Rome II, p. 20.
- 51  
Journal IV, p. 92.
- 52  
Jean Starobinski, L'Oeil vivant (Paris: Gallimard, 1961), p. 240.
- 53  
Rome, Naples, Florence I, p. 138.
- 54  
Rome, Naples, Florence I, p. 15.
- 55  
ibid., p. 274.

CONCLUSION:

LA CHARTREUSE DE PARME  
COMME SYNTHESE  
DU CULTE STENDHALIEN  
DE L'ENERGIE ITALIENNE

La Chartreuse de Parme reprend et amplifie tous les thèmes, traités dans nos trois chapitres, que recouvre le culte stendhalien de l'énergie italienne. Ce roman allie, en effet, la littérature au souvenir des plaisirs esthétiques de l'auteur: Stendhal y compose un véritable hymne à la beauté et au bonheur qu'elle fait naître. Certains passages du livre, baignant dans une atmosphère de clair-obscur, évoquent les tableaux du Corrège, le peintre qui correspondait plus quetout autre à cette expression de l'amour que Beyle recherchait dans l'art. La Chartreuse célèbre, en particulier, le triomphe de la force de l'âme et de l'énergie du sentiment, ces mêmes principes que l'auteur défendait en peinture et qui forment la base de toute son esthétique.

Ce roman exalte, d'autre part, ce même dynamisme dans l'action, cette résolution invincible, ce courage et cette habileté que nous trouvons chez les personnages des Chroniques italiennes. Les protagonistes de la Chartreuse partagent leur vertu: ils appartiennent à cette même race privilégiée dont ils sont les dignes descendants. Leur énergie et individualisme font songer aux héros et héroïnes de La Gerusalemme liberata ou de l'Orlando furioso que l'auteur admirait tant.

Cette oeuvre constitue, donc, l'aboutissement de l'expérience italienne de Stendhal et le couronnement de son dur labeur d'écrivain, Mais elle représente également, et surtout, l'actualisation de son dynamisme latent, et elle vient ainsi symboliser la résolution de ses conflits intérieurs, la médiation qui s'opère, au niveau de l'écriture, entre, d'une part, l'homme et son milieu et, d'autre part, l'homme et son moi.

L'on a souvent contesté l'authenticité de la peinture que Stendhal nous offre de l'Italie dans la Chartreuse de Parme: Zola refusait d'y reconnaître un tableau de l'époque contemporaine à l'auteur et y voyait plutôt les aventures de cape et d'épée de héros du 15<sup>e</sup> siècle. Or, notre chapitre précédent établissait les motifs psychologiques qui se trouvent à la source de la vision mythique de l'écrivain. En étudiant en quoi ce roman représente la parfaite illustration du culte stendhalien de l'énergie, notre tâche ne sera, donc, point de confronter la version de l'auteur à la vérité historique, de refaire, en un sens, l'oeuvre telle qu'elle aurait dû être. Une telle démarche est valable lorsque l'on traite, par exemple, d'une relation de voyage, comme Rome, Naples, Florence et les Promenades dans Rome. Mais lorsque l'on aborde une oeuvre romanesque, le texte doit constituer une entité indivisible qui atteste le choix conscient de l'écrivain et établit ses prérogatives incontestables dans la création littéraire: que la vision du romancier soit mythique ou réaliste, l'oeuvre qui en résulte doit être acceptée telle qu'il choisit de nous la présenter.

C'est la démarche de l'écrivain qui nous intéresse, et nous tâcherons donc d'évaluer ce que cette mythification de l'énergie italienne apporte à la Chartreuse, et, réciproquement, ce que cette oeuvre offre à l'auteur. Car il ne faut pas oublier que l'étude du mythe est inséparable de l'imaginaire: Stendhal a besoin de cette Italie mythique afin d'écrire, mais, en écrivant, il crée et fortifie son mythe et ces deux opérations se fondent dans l'écriture.

L'énergie créatrice de l'auteur se révèle déjà dans sa résolution de tirer une nouvelle du manuscrit intitulé Origine delle grandezze della famiglia Farnese, qu'il découvre vers 1834: sa volonté d'adaptation libère Stendhal du masque du plagiaire ou du rôle de simple traducteur. Mais sa puissance créatrice s'affirme vraiment lorsque, dans un second temps, il a l'idée géniale de transposer au 19<sup>e</sup> siècle les aventures du héros Alexandre Farnèse, futur pape Paul III. Cette transposition transforme l'historiette du 16<sup>e</sup> siècle en un roman contemporain. Beyle affranchit ainsi son récit de l'atmosphère sanglante et dramatique qui pesait sur la chronique, tout en restant fidèle à l'idée de vertu qui dominait le manuscrit. Mais, surtout, il permet à son talent d'écrivain de s'exprimer plus librement, et celui-ci va à présent se manifester dans toute sa force.

Le fait que Stendhal puisse, dans ses oeuvres, exposer ses idées lui procure une indéniable satisfaction intellectuelle. Mais la seule action d'écrire exorcise en quelque sorte les démons qui l'obsèdent et permet de relâcher cette charge d'énergie, prête à exploser à la moindre détente, et qu'il réprime en lui. L'écriture

revêt, en ce sens, une importance plus décisive que le résultat qu'elle engendre: cela explique pourquoi l'auteur ne se soucie point de résoudre les contradictions internes de sa pensée et met également en lumière la méthode qu'il adopte dans son roman.

Toute la Chartreuse a été rédigée en exactement cinquante-deux jours. Une telle rapidité d'exécution ne permettait pas de s'attarder à des détails précis ou de longues descriptions qui auraient nécessité de scrupuleuses vérifications. Stendhal a fait la somme de toutes ses expériences italiennes, et il a travaillé sans plan préalablement établi, relisant chaque matin la dernière page dictée la veille, qui lui donnait l'idée de la suivante: il opte pour l'improvisation et renoue ainsi avec la grande tradition italienne de la Commedia dell'arte. Par l'absence de canevas et la prééminence accordée à l'action et non aux développements littéraires, l'auteur obtient dans son roman la même impression de légèreté, d'entrain, de surprise qui nous ravit dans les aventures de Scapin, d'Arlequin et de Pantalon. Il choisit d'abandonner le ton tragique qui dominait dans la chronique et d'accorder à son récit un style comique et enjoué qui rapproche la Chartreuse d'un roman picaresque ou d'un opéra bouffe. C'est à l'"Opera buffa", lieu privilégié de la vie affective, que Beyle a ressenti les émotions les plus intenses, et il a cherché à recréer ces instants de parfait bonheur dans son roman.

Comme dans une mélodie, Stendhal fait usage dans sa prose de contrepoints: il traite de sujets sérieux, comme la tyrannie, l'injustice, sur un ton léger et insouciant. La Chartreuse est un habile mélange de badinage et de gravité. Certains critiques ont

considéré cet ouvrage comme une farce; d'autres, comme Balzac, y ont vu une version moderne du Prince de Machiavel. L'on reconnaît dans le rythme entraînant de la Chartreuse la musique que Stendhal aimait tant chez les compositeurs italiens, et chez Cimarosa en particulier: une succession de tempi où tantôt le recitativo staccato domine, ce sont les moments où l'action avance à grands pas et où chaque page nous réserve une nouvelle surprise, comme, par exemple, les scènes de duel, l'évasion de la tour Farnèse, etc., et où tantôt c'est le recitativo stromentato qui domine, moments où l'auteur laisse libre cours à sa sensibilité lyrique et qui sont le mieux représentés dans les scènes d'amour entre Fabrice et Clélia, ou les randonnées en barque sur le lac Majeur. Par sa structure et son développement mélodique, par l'introduction de personnages franchement comiques, tel le fiscal Rassi ou les différents membres de la famille princière, et, enfin, par le fait que les protagonistes ont conscience de jouer une comédie, la Chartreuse peut, donc, être comparée à un opéra bouffe, et cela contribue énormément au caractère dynamique du récit.

Balzac a reproché à Stendhal son style négligé et parfois incorrect; il est vrai que l'auteur coupe parfois artificiellement ses chapitres. Mais, comme l'opéra bouffe qui préférerait sacrifier la vraisemblance du libretto pour accorder plus d'importance au bel canto, Beyle se refuse de ralentir le mouvement musical de sa prose au profit de longs développements littéraires. L'on aurait tort de rechercher l'unité du roman dans la vraisemblance de son histoire. C'est dans le caractère des héros qu'elle réside.

En se refusant à construire soigneusement la trame de son récit, en changeant constamment de narrateur, Stendhal se laisse aller au plaisir d'écrire. C'est une gageure, mais il décide de jouer le jeu jusqu'au bout, et, en fin de compte, il gagne son pari. Ce n'est pas une approbation intellectuelle qu'il réclame de notre part; il nous demande de partager son enthousiasme. Son improvisation réussit, puisqu'ainsi que Jean Prévost le remarque, elle fait du lecteur un "confident", et même un "complice".<sup>1</sup>

Contrairement aux personnages de Balzac, les héros de Stendhal ne sont pas déterminés à l'avance par un auteur omniscient et omnipotent. Au cours du roman, nous les découvrons en même temps qu'ils se découvrent eux-mêmes. Leur émancipation, qui transcende la volonté du créateur, permet à la fiction de se métamorphoser en vérité et leur accorde une existence propre. La spontanéité de l'improvisation abolit l'angoisse de la page blanche: l'écriture devient, ainsi, non seulement affirmation de l'énergie créatrice, mais également bonheur dans la création. Stendhal a surmonté, selon l'expression de Starobinski, la "scission de la vie interne" et du comportement "externe",<sup>2</sup> cette rupture entre l'être et le paraître qui, nous l'avons vu, le vouait à l'immobilisme. Dès lors, l'auteur a vraiment l'impression de vivre les aventures de ses héros, non pas par le calcul savant d'un *deus ex machina*, mais par une adhésion spontanée et totale de sa part.

Dans sa relation de ses rapports avec l'Italie, Stendhal est passé du stade des plagiats à celui de la traduction, pour enfin

s'élever au niveau de la création, puis de l'improvisation. De cette improvisation naît un sentiment d'euphorie, d'ivresse, qui explique la rapidité de l'exécution et ce bonheur indicible dans lequel tout le roman baigne.

En créant ses personnages, l'écrivain leur fait don d'une vocation innée pour le bonheur. Ils sont heureux, car ce sont des êtres instinctifs, impulsifs, totalement dominés par la sensation du moment. Leur caractère, dans lequel la conscience du présent se fond dans celle du bonheur, est donc foncièrement italien. Ce pays est le seul, aux yeux de Stendhal, qui sache allier la force de caractère à l'inspiration du moment: la conscience passive de l'être se voit donc abolie puisque la sensation coïncide, chez eux, avec l'action. Fabrice est un exemple frappant de cet épicurisme agissant. Mais c'est surtout la Sansévérina qui, dans cette optique dynamique, domine le récit et impose à son déroulement les caprices de sa volonté. Dans sa loge de la Scala, elle subjugué le comte Mosca:

Sa beauté est son moindre charme: où trouver ailleurs cette âme toujours sincère, qui jamais n'agit "avec prudence", qui se livre tout entière à l'impression du moment, qui ne demande qu'à être entraînée par quelque objet nouveau?<sup>3</sup>

Mosca et la jeune Clélia Conti sont des êtres plus raisonnables; pourtant, lorsque la passion s'empare de leur cœur, ils redeviennent instinctifs et spontanés et leur impulsion tend toujours à sauvegarder leur bonheur.

Georges Poulet donne la définition suivante de la conscience du temps chez l'auteur: "Un instant rapide, où l'on sent avec énergie, voilà donc à quoi se ramène la temporalité stendhalienne."<sup>4</sup>

Ce culte de l'instant distingue Stendhal des autres écrivains du 19<sup>e</sup> siècle, car il se situe à l'opposé du thème des "illusions perdues", cher aux Romantiques. Nous ne trouvons pas chez les personnages de la Chartreuse, comme chez certains héros de Balzac ou de Flaubert, la nostalgie d'un temps révolu ou le regret de virtualités jamais réalisées. Les héros de la Chartreuse vivent dans le présent, et ils ne conservent de leur passé que les souvenirs qui viennent renforcer leur bonheur actuel. Ce culte de l'instant symbolise parfaitement l'énergie italienne telle que Stendhal la conçoit. Il confère à ses adeptes une jeunesse éternelle: à l'approche de la quarantaine, Gina règne encore sans égale sur toute la cour de Parme, et la passion du comte Mosca transforme le premier ministre en un amoureux ému et maladroit.

Ce culte de l'instant ne trouve, cependant, aucune application dans la vie de l'auteur, et sans la mythification de l'Italie qu'il opère, il ne parviendrait pas à nous le dépeindre dans son oeuvre. Nous avons vu dans notre dernier chapitre qu'il existe chez Stendhal un constant besoin de dépassement motivé par un dégoût de soi et une ambition de réussir. Ce sont des sentiments que les personnages de la Chartreuse ignorent absolument. Ils sont tous très à l'aise dans leur peau et coïncident toujours avec leur moi. Fabrice et Clélia sont totalement dénués d'ambition; et la Sansévérina et Mosca ne laissent jamais cette passion dominer leur comportement.

Cette constante volonté de la part de l'auteur de se dépasser, de se projeter dans l'avenir, n'autorise aucun relâchement. En ce sens, Julien Sorel est beaucoup plus proche de Stendhal que ne l'est

Fabrice del Dongo. Julien est le fruit de l'étude, de la réflexion, il est foncièrement Français, alors que Fabrice est l'enfant du rêve, la quintessence de l'Italie. Toute sa vie, Stendhal s'est voulu Italien, "Milanese" même, mais il n'est jamais parvenu à se libérer de ce cartésianisme qui encombrait son esprit. La prison rachète et affranchit Julien: elle lui fait découvrir le vrai bonheur. Mais Beyle reste prisonnier de sa contingence, de ses résolutions, sans cesse renouvelées, et qui ne se réalisent jamais dans le présent. L'action concertée ne devient spontanée chez Stendhal que dans le passage de l'homme à l'oeuvre. C'est parce qu'il espère ardemment atteindre à la liberté qu'il crée dans la Chartreuse des êtres libres; et ce faisant, il acquiert, du moins, la liberté dans la création.

Mais les protagonistes de ce roman sont-ils vraiment libres? En optant pour une philosophie de la vie qui ne préconise que l'abandon à la sensation actuelle, ne deviennent-ils point esclaves de cette sensation? Stendhal note au sujet de la Sansévérina qu'"elle manquait de patience et d'impassibilité pour réussir dans les intrigues".<sup>5</sup> Et le comte Mosca vient partager l'opinion de l'auteur lorsqu'il remarque:

Je connais Gina, c'est une femme toute de premier mouvement; sa conduite est imprévue même pour elle; si elle veut se tracer un rôle d'avance, elle s'embrouille; toujours, au moment de l'action, il lui vient une nouvelle idée qu'elle suit avec transport comme étant ce qu'il y a de mieux au monde, et qui gâte tout.<sup>6</sup>

Afin de chasser tout ennui, ce culte de l'instant doit être sans cette renouvelé. Mais, dès lors, une nouvelle nécessité s'impose,

à laquelle les personnages se voient contraints d'obéir. Cette sensation du moment doit être constamment ravivée et n'est liée qu'à une émotion éphémère, qu'il s'agit de transcender si l'on veut atteindre à une passion authentique. Nous surprenons, ici, Stendhal en pleine contradiction: il défend la suprématie de la sensation sans souligner le fait que son caractère momentané empêche tout engagement sérieux et condamne les personnages à cette superficialité inhérente au comportement instinctif. L'auteur esquivé le problème, ou du moins essaie de le résoudre par son recours au mythe: la vision idéalisée qu'il nous offre met en scène des personnages qui sont à la fois impulsifs dans leurs décisions et fidèles à leurs résolutions. La découverte de l'amour opère un changement en Fabrice: il passe du stade du jeune homme diléttante et gâté à celui d'ami passionné, entièrement dédié à faire triompher son amour. Mais nous ne remarquons aucun changement dans le caractère de la Sansévérina. Nous ne sommes jamais certains de la profondeur de son attachement pour Mosca ou Fabrice. Le dévouement inconditionnel dont elle fait preuve envers ce dernier finit par nuire au jeune homme au lieu de l'aider. De ce point de vue-là, le personnage de la duchesse se rapproche de celui de la mère d'Hélène de Castro: leur dévouement devient une obsession qui leur fait perdre contact avec la réalité et finit par ne valoriser que l'effort produit, sans égard pour les conséquences qu'il entraîne. Nous voulons croire que c'est sciemment que l'auteur ne résout pas les contradictions internes de ce personnage, qui vient ainsi représenter la forme la plus pure de cette énergie à l'état brut qui n'a point besoin d'être canalisée pour donner naissance à un

sentiment profond et authentique. Les protagonistes de la Chartreuse vivent de ce paradoxe, s'adonnant à l'impulsion du moment sans sombrer dans l'instabilité: en conjugant sensation et perception, ils acquièrent ainsi une unité et une maîtrise de soi qui manquent à leur créateur. Le roman procure également un autre avantage à l'auteur: il lui permet de vaincre l'irréversibilité du temps en fixant et en prolongeant certains moments de bonheur parfait. Ce désir de prolonger la durée confère au roman un rythme cyclique, où les personnages reviennent toujours sur leurs pas pour revivre certains scènes: les randonnées sur le lac de Côme, le clocher de l'abbé Blanès, la Milan, le château de Grianta constituent autant de points de repère qui prolongent à l'infini ces courts moments de bonheur. Stendhal immortalise ainsi son mythe par l'écriture.

Un manque total de communication existe entre les héros de la Chartreuse et les autres personnages du roman, vaniteux et apathiques, qui ne peuvent comprendre et encore moins apprécier leur vertu. Ce ne sont ni le marquis del Dongo qui, vendu à l'Autriche, complotte au fond de son château contre les libéraux, ni le prince de Parme, tout occupé à singer Louis XIV et à évincer de chimériques tentatives d'assassinat, ni la princesse Clara-Paolina, mortellement ennuyeuse, ni les courtisans, hypocrites et veules, qui agissent. Ils subissent en silence le joug que la Sainte-Alliance leur a imposé, prenant bien soin d'obéir en tout aux convenances et réduisant, dans leur hantise de se distinguer, leurs pensées et leur conversation à des futilités. La princesse Clara-Paolina, "qui

avait une répugnance marquée pour l'énergie, qui lui semblait vulgaire,"<sup>7</sup> pense que Gina est devenue folle lorsque celle-ci tente désespérément de sauver la vie de son neveu adoré. Le prince de Parme écoute avec beaucoup de scepticisme les recommandations que l'archevêque Landriani lui fait du jeune del Dongo, puis il remarque: " [...] Je craignais qu'il [Fabrice] ne fût susceptible d'enthousiasme', et [...] je m'étais promis de ne jamais élever aux places considérables les fous de cette espèce avec lesquels un prince n'est sûr de rien."<sup>8</sup>

L'énergie est donc interprétée comme une forme de folie par ceux qui en sont dépourvus, et le roman se transforme en une aire de lutte où la virtù et la viltà s'affrontent, où l'énergie et la sincérité entrent en conflit avec l'apathie et l'hypocrisie. La présence de la Fortuna se fait sentir dans tout le récit: l'auteur accorde une place prépondérante aux présages et aux prophéties. Un aigle, "l'oiseau de Napoléon",<sup>9</sup> vole à la droite de Fabrice, se dirigeant vers Paris: cela suffit pour que ce bouillonnant Italien abandonne tout et rejoigne l'Empereur. La prophétie de l'abbé Blanès pèse sur tout le récit et contribue à accentuer, chez Fabrice, la hantise de la prison: pourtant, lorsqu'elle se réalise, c'est le bonheur et l'amour que le jeune homme découvre dans la terrible tour Farnèse. Une différence fondamentale sépare les héros de la Chartreuse des personnages des Chroniques: ces derniers ne sortent victorieux du combat qui les oppose au hasard que par une lutte féroce contre les forces de la Fortuna, à qui ils opposent leur

propre volonté, tandis que les héros de la Chartreuse savent d'instinct forcer la Fortuna à servir leurs desseins. Leur manque de rigidité leur permet de s'adapter à ses caprices et de tirer avantage de n'importe quelle situation. Ce n'est point par un effort sublime de la volonté qu'ils triomphent, mais simplement en étant eux-mêmes.

Clélia Conti semble sans cesse partagée entre sa passion et son devoir filial et religieux, mais elle n'est pas une victime, et c'est sciemment qu'elle laisse son amour triompher: elle accepte de trahir son père pour aider Fabrice à s'évader et se révèle, plus tard, un très habile casuiste pour jouer sur les mots de son serment à la Madone. Au lieu de s'enfermer au fond d'un couvent, elle choisit d'écrire à son amant et de renouer leur liaison.

Cette phrase magique qu'elle prononce, "Entre ici, ami de mon coeur",<sup>10</sup> et que l'auteur aurait aimé conserver en italien, "Di qua, amico del core ...", cèle le triomphe de sa passion et impose sa volonté d'atteindre, à tout prix, au bonheur. La fin du roman nous révèle combien Fabrice, loin de subir sa destinée, en contrôle au contraire le cours. Il est comblé par la Fortuna: il a succédé au bon archevêque Landriani, son frère aîné étant mort, il a hérité de tous les biens familiaux, et il connaît auprès de Clélia "trois années de bonheur divin".<sup>11</sup> Mais le vœu de Clélia lui impose une solitude à laquelle il ne peut se résoudre et, par "un caprice de tendresse",<sup>12</sup> il conçoit le dessein d'enlever Sandrino, le fruit de leur amour, afin d'avoir à tout moment auprès de lui un être qui lui rappelle sa bien-aimée. Fabrice refuse de se plier au destin et n'hésite pas à rompre le vœu de la marquise Crescenzi en l'admirant

à plusieurs reprises en plein jour: il se moque ainsi des conséquences funestes de ce sacrifice et finit par braver l'autorité suprême en se voulant plus fort que Dieu. Il est parfaitement conscient de l'issue fatale vers laquelle il entraîne son amour, et il refuse pourtant de renoncer à son projet: c'est volontairement qu'il provoque la mort de cet enfant chéri et de sa mère afin de s'unir à eux dans une union céleste et idéale. Il ne faut pas interpréter la fin du roman comme une tragédie, une triste hécatombe dans laquelle l'auteur se débarrasse en deux courtes pages de trois de ses protagonistes: c'est, au contraire, une apothéose où ces personnages, qui ne vivaient que pour leur amour, choisissent de mourir à la vie afin de faire triompher leur passion éternellement.

Il s'opère ainsi dans la Chartreuse une double libération: les héros se rendent maîtres de leur destinée, et le romancier abolit dans la création les forces du hasard. L'écriture affranchit Stendhal de sa contingence, et le miracle veut que cette libération s'opère presque en dépit de l'auteur: par l'improvisation, les personnages se chargent eux-mêmes de maîtriser la Fortune. Cette victoire naturelle et non pas artificiellement introduite par un auteur omniscient permet d'unir le romancier et ses héros en une célébration du bonheur de vivre et d'écrire.

Ce roman permet-il à l'auteur d'affirmer cet engagement politique auquel il se refusait obstinément dans la vie? Stendhal nous offre dans la Chartreuse la satire subtile d'un gouvernement et du genre de société qu'il impose. Mais la philosophie politique de cette oeuvre reflète l'ambiguïté de la pensée de l'auteur et nous laisse

parfois franchement perplexes: nous y retrouvons l'ambivalence de ses sentiments envers le libéralisme, et Richard Coe est allé jusqu'à intituler la Chartreuse de Parme "portrait d'une réaction". Les sympathies de l'auteur ne vont certes pas au clan libéral, représenté par les figures bouffonnes de Fabio Conti et de la Raversi, et les héros du roman sont, effectivement, réactionnaires: Stendhal s'est vu contraint de leur donner une telle attitude politique, car un idéal démocratique, qui vise au bien-être de la majorité, serait entré en conflit avec leur chasse au bonheur. Souvenons-nous que Beyle défend intellectuellement le principe des deux chambres mais qu'il reconnaît leur influence néfaste sur les beaux-arts et l'amour. Or, c'est à l'amour que les personnages de la Chartreuse dédient toutes leurs actions. Le romancier parvient à sortir très adroitement de cette impasse, en faisant preuve de logique dans son illogisme: ses personnages principaux seront, donc, réactionnaires, mais la distance qu'ils établissent entre leur appartenance politique et les mobiles de leurs actions les affranchit leur situation de toute connotation péjorative. Leur indifférence et leur irresponsabilité en matière politique, loin de nuire à leur caractère, accentue, au contraire, leur indépendance d'esprit et leur volonté d'être heureux.

Stendhal s'inspire pour son roman des états du Milanais et des Deux-Siciles en 1816 et de la révolution de Modène en 1831: le tableau de la cour de Parme qu'il nous offre se rapproche beaucoup de ses descriptions de l'Italie dans Rome, Naples, Florence et ses

Promenades dans Rome. La réaction y a complètement étouffé le bref enthousiasme que l'arrivée des Français avait soulevé, la justice est vénale et arbitraire, la terreur règne en maître absolu, et toute pensée originale ou tout raisonnement y est frappé d'anathème.

Nous ne trouvons donc aucun engagement sartrien dans l'action chez les protagonistes de la Chartreuse; ils ne professent aucune doctrine politique. Leur dynamisme, tout à la sensation du moment, demeure instinctif, et ils ne vivent que de l'exclusivité de leur passion.

L'enthousiasme de Fabrice pour Napoléon n'est, de sa part, qu'une velléité de bravoure, le rêve de pouvoir s'apparenter, enfin, aux héros de la Jérusalem délivrée. Sa naïveté à Waterloo est touchante, mais elle nous révèle également la disproportion du châtement qui lui est infligé: ce caprice de jeunesse, qui n'était motivé par aucune croyance profonde, lui impose un exil forcé et décide de son avenir. Il jure à un moment une fidélité éternelle au roi d'Italie, puis il se range docilement aux principes du premier ministre de Parme et ne prononce plus une seule fois le nom de l'Empereur. Son éducation, sa naissance, la conscience qu'il a de son rang dans la société, tout le porte à se poser en défenseur des valeurs monarchiques. L'auteur atteste sa sincérité lorsqu'il déclare que la liberté, la justice et le bonheur du plus grand nombre sont des mots "infâmes et criminels",<sup>13</sup> et il lui fait partager son aristocratie envers le peuple: la conscience sociale de Fabrice se borne à distribuer de l'argent aux pauvres, elle est le fruit d'une réaction purement intellectuelle qui ne trouve aucune

application pratique dans sa vie.

La description du caractère de Fabrice marque la véritable libération du romancier dans la création littéraire. Stendhal s'affranchit de la nécessité restrictive de se concilier la sympathie du lecteur; il ne cherche plus à faire coïncider son héros avec l'image idéale que le public devrait s'en faire. Il parvient ainsi à partager dans son travail d'écrivain la composante naturelle qu'il attribue à ce personnage et qui le caractérise, et il affirme, par ce refus de justification, sa propre volonté dans la création:

Je crains que la crédulité de Fabrice ne le prive de la sympathie du lecteur; mais enfin, il était ainsi, pourquoi le flatter lui plutôt qu'un autre? Je n'ai point flatté le comte Mosca ni le prince.<sup>14</sup>

Le comte Mosca vit, lui aussi, l'ambiguïté de sa situation sans que le romancier se sente l'obligation de l'élucider. Il est le chef du parti ultra, et ce réactionnaire a pourtant fait la guerre d'Espagne avec Napoléon. Fabrice représente dans la Chartreuse l'affirmation impulsive et insouciante d'une volonté d'action, alors que Mosca est l'homme des virtualités: son conservatisme éclairé, son loyalisme, irréprochable, son indépendance d'esprit demeurent virtuelles et ne se traduisent pas par une attitude claire et bien définie. L'ambivalence de ses sentiments dénote, sans doute, une clairvoyance politique et une prise indéniable sur le réel qui confinent cependant son attitude à demeurer un dynamisme en puissance qui ne se traduit pas en acte. Ce n'est que lorsqu'il parvient à se libérer du masque que son rôle de ministre lui

imposait et qu'il affirme sa propre personnalité que Gina conçoit suffisamment d'estime à son égard pour finalement accepter de l'épouser.

La Sansévérina n'a dans le roman aucune appartenance politique bien définie: elle part suivre les campagnes de Napoléon avec son mari le comte Pietranera, pour se ranger ensuite au conservatisme du comte Mosca. L'illogisme de sa situation n'est justifié que par la quantité d'énergie dont elle fait preuve dans toutes ses entreprises.

Seul Ferrante Palla, médecin, poète de génie, républicain et condamné à mort, nous offre dans la Chartreuse le spectacle d'un dévouement total et désintéressé à une cause. Cet "homme sublime"<sup>15</sup> représente dans le roman l'incarnation de l'idéal stendhalien de vertu. Balzac a vu en lui "le saint Paul de la République, un martyr de la jeune Italie" qui "commande votre regard, exige votre admiration".<sup>16</sup> Son rôle est restreint dans le récit mais son impact sur le cours des événements est décisif puisque c'est lui qui libère Parme de la tyrannie. Son personnage s'apparente à ces héros du 16<sup>e</sup> siècle, révoltés contre le pouvoir établi, et qui, en se réfugiant dans le maquis, sont devenus brigands: Ferrante Palla constitue, en ce sens, un lien direct entre le Rinascimento et le Risorgimento. Il est ironique, cependant, de noter que la seule défense sincère d'une doctrine politique dans la Chartreuse soit le fait d'un fou. Mais cette remarque symbolise la démarche de l'auteur dans toute l'oeuvre: c'est par l'ironie et non pas par une exposition logique

des faits que Stendhal définit son point de vue dans le roman. Refusant tout engagement personnel dans la vie, il ne fait pourtant pas de la Chartreuse un bréviaire de pensée politique. Les personnages se reconnaissent plus au degré qu'à l'objet de leur enthousiasme et c'est dans un tout autre domaine que la politique, que le romancier choisit d'exercer leur énergie.

Le Chartreuse débute avec l'entrée triomphale de Bonaparte à Milan: Stendhal, tel un chef d'orchestre entendant les premières mesures de l'ouverture d'un grand opéra, y affirme avec éclat son mythe du jeune général vainqueur et libérateur de l'Italie. Il passe allégrement sur les réactions du peuple italien devant les nombreuses contributions de guerre pour s'attarder sur la description des changements heureux que l'arrivée des Français provoque. Puis la présence mythique de Bonaparte et le réveil de l'énergie italienne qu'elle engendre s'estompent soudain dans le roman. Seul le mythe de la passion italienne survit et il va, dès lors, dominer tout le récit. Les personnages, libérés de tout engagement réel dans la vie, vont pouvoir s'abandonner librement au sensualisme exclusif et absolu qui caractérise leur nature italienne. Ils ne sont pas torturés comme l'auteur par un profond sentiment d'insécurité: leur aisance, toute naturelle, leur permet de jouir de la sensation actuelle du moment et si, dans leurs relations amoureuses, ils doutent parfois de l'attachement de l'être bien aimé à leur égard, jamais ils ne questionnent leurs propres sentiments. Cette capacité d'aimer et de demeurer fidèles à leur amour leur confère une jeunesse éternelle: Mosca, en dépit de sa sagesse et de sa position,

devient l'égal de Fabrice, et le coeur de la Sansévérina connaît les mêmes tourments que celui de Clélia. Nous trouvons dans la Chartreuse l'application de toutes les théories stendhaliennes sur l'amour. Mais le théoricien du traité De l'amour fait place au romancier, et l'oeuvre bénéficie de ce changement de perspective: Stendhal ne nous offre point une analyse scientifique de la passion, il voile, au contraire, de mystère le caractère des personnages et laisse au lecteur le plaisir de définir les limites de leur passion.

Le dilemme auquel Henri Beyle se heurtait constamment dans ses relations amoureuses se voit résolu dans l'oeuvre: l'auteur y célèbre cette passion exclusive à laquelle il aspirait mais qui n'aurait jamais pu entièrement le satisfaire. Il affirme ainsi son mythe de la suprématie absolue de la passion qui exige non seulement une abdication de soi en faveur de l'être aimé mais également un renoncement à la vie: Clélia, Fabrice et Gina meurent volontairement, parce qu'ils n'ont aucun désir de survivre à l'être qu'ils aiment, et ce terme volontaire qu'ils mettent à leur existence transforme leur mort en un événement heureux.

Le manque de réciprocité dans ses relations amoureuses permettait à Beyle de renforcer sa cristallisation sur la personne aimée. Le miracle qui s'opère dans le roman est que la réciprocité de sentiments ne se pose plus comme un obstacle à la cristallisation. Stendhal considérait la femme comme un idéal, une transcendance à atteindre qui lui révélerait sa nature intime. Gina et Clélia jouent le rôle de catalyseur dans le roman: elles permettent à

Mosca et à Fabrice de se révéler à eux-mêmes, mais cette révélation conserve une prise sur le réel puisqu'elle s'actualise dans leur vie. C'est grâce à Gina que le comte Mosca se découvre cette capacité d'aimer qu'il croyait morte en lui, et qu'il prend également conscience de la futilité de sa position et de ses rêves de puissance et de fortune. Clélia permet à Fabrice de découvrir l'amour, au moment où il était convaincu être incapable de ressentir aucune passion. Elle provoque même en lui la révélation d'un héroïsme naturel qui s'ignorait :

Suis-je un héros sans m'en douter? Comment! moi qui avais tant de peur de la prison, j'y suis, et je ne me souviens pas d'être triste!<sup>17</sup>

Stendhal n'a été fidèle qu'à l'image idéalisée de Métilde alors que la durabilité de la passion dans la Chartreuse se rapporte à un être réel, même si des circonstances, telles que la prison de Fabrice ou le vœu de Clélia, l'empêchent d'être physiquement présent. Pourtant le mythe que Stendhal se forge de cette passion exclusive et partagée finit par se heurter à la vraisemblance et, afin de le conserver, l'auteur se voit contraint de placer ses héros dans des situations qui peuvent assurer la pérennité de leurs sentiments: il isole tout d'abord Fabrice au fond de son cachot et Clélia dans la solitude de la citadelle, puis les condamne à ne jouir de leur amour que dans l'obscurité. Afin de préserver son intensité, la passion doit, donc, conserver un caractère secret et illicite qui, dans le cas de Fabrice et de Clélia, finit par les exclure totalement du monde. Le roman acquiert alors une

marge d'indétermination qui confère au récit une atmosphère onirique de clair-obscur: le rôle de Clélia devient essentiellement lyrique, et non pas actif, et son image s'estompe au fur et à mesure pour finir par ne ressembler qu'à un portrait flou du Corrège.

Les personnages de la Chartreuse vivent selon un code moral entièrement personnel, et ils y demeurent fidèles jusqu'au bout. Ils ne perdent à aucun moment l'estime de soi et conservent toujours leur idéal d'énergie, d'individualisme, de passion débordante, valeurs indispensables pour atteindre ce bonheur qui est le but ultime et principal de leur vie et qui justifie toute leur conduite. En composant La Chartreuse de Parme, Stendhal parvient à partager leur idéal d'énergie et de félicité: l'écriture permet l'affirmation de sa puissance créatrice et la soudaine prise de conscience de l'amplitude de ses moyens l'émerveille et le grise. Déjà en 1833, il affirmait dans son Journal: "il n'y a de bonheur que par le travail".<sup>18</sup> Mais la création littéraire n'était encore pour Beyle qu'un refuge, une compensation de la vie; avec ce roman elle devient la manifestation irréfutable d'une volonté de penser et d'agir selon son propre code. Cette oeuvre procure à l'auteur une seconde source d'énergie en l'autorisant à opérer un transfert sur ses héros. Dans ses Promenades dans Rome, Stendhal utilisait, en analysant le caractère de ses personnages imaginaires, un procédé de dédoublement dans lequel les hommes exprimaient ses idées et les femmes ses sentiments. Dans la Chartreuse, les personnages masculins aussi bien que féminins deviennent les porte-paroles de l'auteur: la quantité d'énergie qu'il en retire est donc accrue.

Le refus de Stendhal d'évoluer dans la vie lui permettait de s'identifier à ses jeunes héros, mais ce mythe de compensation provoque une action réciproque qui fait en sorte que l'auteur évolue malgré lui à travers ses personnages. Afin d'écrire, Beyle cherchait à se fuir, mais la Chartreuse de Parme le révèle à lui-même. Il se compose dans cette oeuvre une autre nature, mais il rejoint également son moi intime, et le miracle de la création littéraire veut qu'en se faisant autre, il parvienne aussi à s'accepter tel qu'il est vraiment. L'oeuvre engendre une libération de sa contingence et autorise en même temps l'affirmation de sa volonté et de sa puissance. Afin de préserver l'intensité de ses sentiments, Beyle veillait toujours à ce que sa rêverie ne devienne jamais réalité; mais le roman constitue une réalité tangible qui lui permet d'actualiser son culte de l'énergie. Il devait transcender la réalité existentielle et demeurer fidèle à son idéalisation des choses afin que l'oeuvre puisse éclore, mais l'écriture lui donne une nouvelle prise sur le réel. La solitude qui était la condition indispensable à la création, se voit soudain vaincue: par ce roman qu'il nous offre, Beyle peut enfin communier avec les "happy few" qu'il essayait en vain d'atteindre. La communication, qui s'avérait impossible dans sa vie, est rétablie par l'intermédiaire de l'oeuvre. Cette médiation fait disparaître le pathos de son caractère puisqu'il parvient à nous offrir la peinture de la passion telle qu'il la ressentait au fond de son coeur sans savoir l'exprimer. Cela explique pourquoi La Chartreuse de Parme, contrairement à ce que

l'on pourrait s'attendre de la part d'un écrivain qui sent sa fin prochaine et veut se hâter de composer le dernier chapitre de son oeuvre, n'est pas un livre triste. C'est un hymne au bonheur et à l'énergie que Stendhal compose, à la volonté de vivre, non pas passivement, mais passionnément.

## NOTES

- 1  
Jean Prévost, La Création chez Stendhal (Paris: Mercure de France, 1951), p. 350.
- 2  
Jean Starobinski, L'Oeil vivant (Paris: Gallimard, 1961), p. 221.
- 3  
Stendhal, La Chartreuse de Parme (Genève: Cercle du Bibliophile, 1969), Vol. I, p. 186.
- 4  
Georges Poulet, "Stendhal et le temps," Revue internationale de philosophie, Nos. 16-17 (1962-63), p. 401.
- 5  
La Chartreuse, Vol. I, p. 231.
- 6  
ibid., p. 258.
- 7  
ibid., Vol. II, p. 286.
- 8  
ibid., Vol. I, p. 314.
- 9  
ibid., Vol. I, p. 56.
- 10  
ibid., Vol. II, p. 364.
- 11  
ibid., Vol. II, p. 365.

12  
ibid., Vol. II, p. 365.

13  
ibid., Vol. I, p. 248.

14  
ibid., Vol. I, p. 275.

15  
ibid., Vol. II, p. 186.

16  
Honoré de Balzac, Etude sur M. Beyle. Analyse de "La Chartreuse de Parme" (Genève: Skira, 1943), p. 51.

17  
La Chartreuse, Vol. II, p. 103.

18  
Stendhal, Journal (Genève: Cercle du Bibliophile, 1969), Vol. V,  
p. 99.

## APPENDICE

Séjours de Stendhal en Italie

- 1783 23 janvier. Naissance d'Henri Beyle à Grenoble.
- 1800 7 mai. Beyle rejoint l'armée d'Italie. Sous-lieutenant au 6e régiment de dragons.
- 1801 Janvier-septembre. Aide de camp du général Michaud; séjours à Reggio, Bergame, Brescia.
- 1811 7 septembre-13 novembre. Séjour en Italie: Milan, Bologne, Florence, Rome, Naples, Pompei, Ancône, Milan, lac Majeur.
- 1813 7 septembre-14 novembre. Séjour en Italie: Milan, Monzo, lac de Côme, Venise.
- 1814 Chute de Napoléon. Henri Beyle s'exile. 10 août: arrivée à Milan.
- 1815-21 Stendhal "Milanese". Séjours à Gênes, Livourne, Pise, Florence, Bologne, Parme, Rome...
- 1821 13 juin. Suspecté par la police autrichienne de "carbonarismo", Beyle rentre en France.
- 1823-24 26 octobre 1823-mars 1824. Séjour en Italie: Livourne, Florence, Rome, Bologne, Parme.
- 1827-28 20 juillet 1827-2 janvier 1828. Séjour en Italie. 1er janvier 1828: arrivée à Milan. La police lui notifie l'ordre de quitter les Etats autrichiens dans les douze heures.
- 1830 25 septembre. Le changement de régime lui vaut d'être nommé consul de France à Trieste. Metternich lui refuse l'exequatur.
- 1831-41 Nommé consul à Civita-Vecchia. 17 avril 1831: arrive dans les Etats de l'Eglise.
- 1832-35 Entre Rome et Civita-Vecchia. Août 1833: congé à Paris.
- 1836 Mai: congé de trois mois en France qui durera, en fait, trois ans.

- 1839 10 août. Rejoint son poste à Civita-Vecchia.  
1841 15 mars. Attaque d'apoplexie. Congé à Paris.  
1842 23 mars. Mort de Stendhal, à l'âge de 59 ans.

## BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de Stendhal

- Chartreuse de Parme, La. Genève: Cercle du Bibliophile, 1969. Vols. I et II.
- Chroniques italiennes. Genève: Cercle du Bibliophile, 1968. Vols. I et II.
- Correspondance. Paris: Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1968. Vols. I, II et III.
- De l'Amour. Genève: Cercle du Bibliophile, 1968. Vols. I et II.
- Histoire de la peinture en Italie. Genève: Cercle du Bibliophile, 1969. Vols. I et II.
- Journal. Genève: Cercle du Bibliophile, 1969. Vols. I, II, III, IV et V.
- Mélanges Peinture. Genève: Cercle du Bibliophile, 1972. Vol. III.
- Mélanges Peinture, Musique. Genève: Cercle du Bibliophile, 1972. Vol. IV.
- Napoléon. Genève: Cercle du Bibliophile, 1970. Vols. I et II.
- Promenades dans Rome. Genève: Cercle du Bibliophile, 1968. Vols. I, II et III.
- Racine et Shakespeare. Genève: Cercle du Bibliophile, 1970.
- Rome, Naples, Florence. Genève: Cercle du Bibliophile, 1968. Vols. I et II.

Vie de Henry Brulard. Genève: Cercle du Bibliophile, 1968. Vols. I et II.

Voyages en Italie. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973.

Autres Ouvrages consultés

Albérès, R. M. "Les 'Romaines' dans 'La Chartreuse de Parme' et les 'Chroniques italiennes.'" Europe, Nos. 517-521 (1972), pp. 141-148.

Albouy, Pierre. Mythes et Mythologies dans la littérature française. Paris: Armand Colin, 1969.

Arbelet, Paul. L'Histoire de la peinture en Italie et les plagiats de Stendhal. Paris: Calman-Lévy, 1914.

Aslan, Odette. L'Art du théâtre. Paris: Seghers, 1963.

Aynard, Jean. "Comment définir le romantisme?" Revue de littérature comparée, No. 5 (1925), pp. 641-658.

Balzac, Honoré de. Etude sur M. Beyle. Analyse de 'La Chartreuse de Parme.' Genève: Skira, 1943.

Barbadoro, Bernardino. Ventisette secoli di storia d'Italia. Florence: Le Monnier, 1972.

Bardèche, Maurice. Stendhal romancier. Paris: Table Ronde, 1947.

Bardos, J. P. Stendhal. Paris: Didier, 1970.

Barthes, Roland. Mythologies. Paris: Seuil, 1957.

\_\_\_\_\_. Sur Racine. Paris: Seuil, 1971.

Baschet, Robert. "Stendhal et les arts plastiques." Revue des Deux Mondes (juillet-août 1967), pp. 378-392.

Baudelaire, Charles. Curiosités esthétiques. L'Art Romantique. Paris: Garnier, 1962.

Beauvoir, Simone de. "Le Mythe de la Femme et les écrivains." Les Temps modernes, Vol. 4, 2e partie (1949), pp. 193-216.

- Benedetto, Luigi Foscolo. Arrigo Beyle milanese. Florence: Sansoni, 1942.
- \_\_\_\_\_. La Parma di Stendhal. Florence: Sansoni, 1950.
- Berenson, Bernard. The Italian Painters of the Renaissance. London: Phaidon, 1952.
- Berthier, Philippe. Stendhal et ses peintres italiens. Genève: Droz, 1977.
- Bizili, Pierre. "La place de la Renaissance dans l'histoire de la civilisation." Revue de littérature comparée, No. 14 (1934), pp. 253-282.
- Blin, Georges. Stendhal et les problèmes du roman. Paris: José Corti, 1973.
- Bloncourt-Herselin, J., et Durand, Roger H. Les Auteurs italiens. Paris: Bordas, 1961.
- Blum, Léon. Stendhal et le Beylisme. Paris: Albin Michel, 1914.
- Bolster, R. "Les héroïnes rebelles de Stendhal." Stendhal Club, Nos. 40 et 41 (1968), pp. 367-381, pp. 21-25.
- Bosselaers, Remi. "Les tempéraments selon Stendhal." Le Divan, No. 270 (avril-juin 1949), pp. 70-97.
- Bourgeois, André. "Le mythe de Stendhal immoraliste." Rice University Studies (1960-61), pp. 38-62.
- Brombert, Victor. Fiction and the Themes of Freedom. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- Brussaly, Manuel. The Political Ideas of Stendhal. New York: Institute of French Studies, Columbia University, 1933.
- Burckhardt, Jacob. The Civilization of the Renaissance in Italy. Aberdeen; University Press, 1928.
- Caraccio, Armand. "Toujours à propos de deux notes des 'Promenades dans Rome.'" Le Divan, Vol. 17, Nos. 145-154, pp. 434-437.
- \_\_\_\_\_. Stendhal. Paris: Hatier, 1970.
- Coe, Richard N. "La Chartreuse de Parme. Portrait d'une réaction." Aurea Parma, No. 51 (1967), pp. 43-61.

- Croce, Benedetto. Poesia e non poesia. Bari: Laterza, 1964.
- Dante, Alighieri. La Divina Commedia. Verona: Mondadori, 1972.
- Dante, Casa di, in Roma. Nuove Letture Dantesche. Florence: Monnier, 1968.
- Debraye, Henri. "Sur le modernisme de Stendhal critique d'art." Le Divan, No. 242 (avril-juin 1942).
- Dédéyan, Charles. L'Italie dans l'oeuvre romanesque de Stendhal. Paris: Enseignement Supérieur, 1963.
- \_\_\_\_\_. Stendhal Chroniqueur. Paris: Didier, 1962.
- \_\_\_\_\_. "Un exemple de l'adaptation originale de Stendhal dans Les Cenci." L'Information littéraire, Nos. 1, 2 (1949-50), pp. 85-90.
- \_\_\_\_\_. "L'originalité de Stendhal dans l'adaptation de L'Abbesse de Castro." Le Divan, Vol. 32, Nos. 269-276 (1949-50), pp. 366-380.
- \_\_\_\_\_. "Stendhal adaptateur dans Vittoria Accoramboni." Symposium (nov. 1951), pp. 292-301.
- Dethan, Georges. "Stendhal et le Risorgimento." Rassegna storica toscana (juillet-décembre 1962), pp. 213-221.
- Duchartre, P. L. La Commedia dell'arte. Paris: Art et industrie, 1955.
- Du Parc, Yves. Quand Stendhal relisait les "Promenades dans Rome". Lausanne: Grand Chêne, 1959.
- Durand, Gilbert. Le Décor mythique de la "Chartreuse de Parme". Paris: José Corti, 1961.
- Enciclopedia Filosofica. Florence: Sansoni, 1967.
- Faguet, Emile. Politiques et moralistes du XIXe siècle. Paris: Boivin, 1900.
- Fay, Edward Allen. Concordance of the Divina Commedia. Graz (Autriche): Akademische Druck W. Verlagsanstalt, 1966.
- Folkierski, Ladislas. "Renaissance et Romantisme ou les sables mouvants dans l'histoire littéraire." Bulletin of the International Committee, No. IX (1937), pp. 325-333.

- Fosca, François. De Diderot à Valéry. Paris: Albin Michel, 1960.
- Fowlie, Wallace. Stendhal. London: MacMillan, 1969.
- Gandon, Yves. "Stendhal devant l'Italie." Aurea Parma, No. 51 (1967), pp. 267-271.
- Gaudibert, Pierre. "Stendhal et la peinture française de son temps." La Pensée, No. 14 (avril 1964), pp. 91-109.
- Giorgi, Giorgetto. "L'amore cornelianiano in Stendhal." Rivisti di letteratura moderna e comparate, No. 20 (1967), pp. 101-117.
- Gomane, Jean-Pierre. "L'Italianisme de Stendhal." Etudes (avril 1962), pp. 37-52.
- Goodheart, Eugene. "Style and Energy in the 'Charterhouse of Parma.'" Symposium, No. 20, pp. 117-134.
- Grate, Pontus. "La Critique d'art et la bataille romantique." Gazette des Beaux-arts, No. 54 (1959), pp. 129-148.
- Hazard, Paul. "Stendhal et l'Italie." Revue des Deux Mondes (1er décembre, 1926), pp. 673-692; (15 décembre, 1926), pp. 889-912; (1er janvier, 1927), pp. 406-429.
- \_\_\_\_\_. La Vie de Stendhal. Paris: Gallimard, 1927.
- Heisler, Marcel. Stendhal et Napoléon. Paris: Nizet, 1969.
- Henriot, Emile. "L'Édition définitive de 'Rome, Naples et Florence.'" Le Divan, No. 8 (1920), pp. 173-177.
- Huizinga, J. The Waning of the Middle Ages. London: Arnold, 1924.
- Imbert, Henri-François. "Stendhal et Napoléon." Europe, Nos. 480-82 (1969), pp. 154-162.
- \_\_\_\_\_. Les Métamorphoses de la liberté. Paris: José Corti, 1967.
- Jourda, Pierre. "Stendhal et Canova." Revue des études italiennes. No. 2 (1937), pp. 1-16.
- \_\_\_\_\_. "Stendhal en Italie." Revue des cours et des conférences, Vol. 25 (1924), pp. 688-708.
- Knapp, Bettina L. Jean Racine. Mythos and Renewal in Modern Theater. University of Alabama Press, 1971.

- Litto, Victor del. "Un Professor de Stendhal: Louis-Joseph Jay." Le Divan, No. 28 (1942), pp. 120-129.
- \_\_\_\_\_. "Sur un exemplaire vénitien de 'Rome, Naples et Florence.'" Le Divan, Nos. 301-306 (1957-58), pp. 123-126.
- \_\_\_\_\_. L'Italie au temps de Stendhal. Paris: Hachette et Société d'Etudes et de Publications économiques, 1966.
- \_\_\_\_\_. La Vie intellectuelle de Stendhal. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
- \_\_\_\_\_. "Sur un livre peu connu de Stendhal: 'Rome, Naples et Florence en 1817.'" Revue de littérature comparée, No. 29 (1955), pp. 311-327.
- Lowe, R. "Stendhal, Critic of Italian Opera." Italica, No. 38 (1961), pp. 136-139.
- \_\_\_\_\_. "L'Admiration de Stendhal pour Cimarosa." Etudes classiques, Nos. 31-32 (1963-1964), pp. 162-168.
- Machiavelli, Niccolo. Il Principe. Opere. Milan: Mondadori, 1949.
- Magnani, L. "Le teorie estetiche di Stendhal: arti figurative, musica." Aurea Parma, No. 51 (1969), pp. 195-205.
- Marill-Albérès, Francine. Le Naturel chez Stendhal. Paris: Nizet, 1956.
- Martineau, Henri. Le Calendrier de Stendhal. Paris: Le Divan, 1950.
- \_\_\_\_\_. "Ce que Nietzsche doit à Stendhal." La Revue critique des Idées et des Livres, Vol. XXXII (1921), pp. 627-630.
- \_\_\_\_\_. "Stendhal aimait-il la peinture?" L'Oeil, No. 19 (mai 1956), pp. 12-19.
- \_\_\_\_\_. L'Oeuvre de Stendhal. Paris: Le Divan, 1945.
- \_\_\_\_\_. Le Coeur de Stendhal. Paris: Albin Michel, 1953.
- \_\_\_\_\_. Petit Dictionnaire stendhalien. Paris: Le Divan, 1948.
- \_\_\_\_\_. "Stendhal et les sources des 'Chroniques italiennes.'" Revue Universelle, Vol. 39 (15 oct. 1929), pp. 235-244.
- Martino, Pierre. "Le 'Del Romanticismo nelle arti' de Stendhal." Revue de littérature comparée, No. 2 (1922), pp. 578-582.

- Mawron, Charles. Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Paris: José Corti, 1962.
- May, Gita. Stendhal and the Age of Napoleon. New York: Columbia University Press, 1977.
- \_\_\_\_\_. Diderot et Baudelaire, critiques d'art. Genève: Droz, 1973.
- Mérimée, Prosper. Portraits historiques et littéraires. Paris: Champion, 1928.
- Meschonnic, Henri. Pour la poétique II. Paris: Gallimard, 1973.
- Michel, François. "Les Amours de Sienne." Le Divan, Nos. 273-274, pp. 225-244, 310-328.
- Mouillaud, Geneviève. "La Chartreuse de Parme et le sens de l'histoire." Aurea Parma, No. 51 (1967), pp. 116-119.
- Muller, Daniel. "La Détresse de Stendhal. A propos de deux notes des 'Promenades dans Rome.'" Le Divan, Vol. 17, No. 145-154 (1929), pp. 234-239.
- Muzellec, Raymond. "Les Partis politiques dans 'La Chartreuse de Parme.'" Aurea Parma, No. 51 (1967), pp. 351-359.
- Novati, Francesco. Stendhal e l'anima italiana. Milan: Cogliati, 1915.
- Parel, Anthony, ed. The Political Calculus. Essays on Machiavelli's Philosophy. Toronto: Univ. of Toronto, 1972.
- Patch, Howard R. The Goddess Fortuna in Medieval Literature. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1927.
- Pellegrini, C. "La Chartreuse de Parme come sintesi dell'opera stendhaliana." Aurea Parma, No. 51 (1967), pp. 120-125.
- Peyre, Henri. "Napoléon: Devil, Poet, Saint." Yale French Studies, No. 26 (1960), pp. 21-31.
- \_\_\_\_\_. Qu'est-ce que le Romantisme? Paris: Presses Universitaires de France, 1971.
- Pincherle, Bruno. "Sur un exemplaire annoté de l' 'Histoire de la peinture en Italie.'" Stendhal-Club, Vol. 3 (15 avril 1959), pp. 185-200.

- \_\_\_\_\_. In Compagnia di Stendhal. Milan: Pesce d'Oro, 1967.
- Porter, Dennis. "Stendhal and the Limits of Liberalism." Modern Language Review, No. 66 (1971), pp. 542-553.
- \_\_\_\_\_. "Stendhal and the Lesson of Napoleon." Modern Language Association, No. 85 (1970), pp. 456-462.
- \_\_\_\_\_. "Politics, Happiness and the Arts: a commentary on Stendhal's 'Rome, Naples et Florence' en 1817." French Studies, No. 24 (1970), pp. 254-261.
- Poulet, Georges. "Stendhal et le temps." Revue internationale de philosophie, Nos. 16-17 (1962-1963), pp. 395-412.
- Prévost, Jean. La Création chez Stendhal. Paris: Mercure de France, 1951.
- Reizov, Boris. "Stendhal et Benvenuto Cellini (sur le problème des sources de la 'Chartreuse de Parme')." Stendhal-Club, No. 32, (15 juillet 1966), pp. 325-338.
- Richard, Jean-Pierre. Littérature et sensation. Stendhal-Flaubert. Paris: Seuil, 1954.
- Rosenthal, Léon. La Peinture romantique. Paris: Editions d'Art, 1900.
- Roy, Claude. Stendhal par lui-même. Paris: Seuil, 1951.
- Serodes, Serge. "Un Aspect du sublime romantique. Le Sublime dans 'La Chartreuse de Parme.'" Aurea Parma, No. 51 (1967), pp. 289-298.
- Seznec, Jean. "Stendhal et les peintres bolonais." Gazette des beaux-arts (mars 1959), pp. 167-178.
- Simone, Franco. "Stendhal et le mythe de l'Italie." Aurea Parma, No. 51 (1967), pp. 126-143.
- Soboul, Albert. Précis d'histoire de la révolution française. Paris: Editions Sociales, 1962.
- Soupault, Robert. Stendhal intime. Paris: Sept Couleurs, 1975.
- Smith, W. The Commedia dell'arte. New York: Blom, 1964.
- Starobinski, Jean. L'Oeil vivant. Paris: Gallimard, 1961

- Strickland, Geoffrey. Stendhal. The Education of a Novelist.  
Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1974.
- Studi Napoleonici et di Storia dell'Elba, Centro Nazionale di.  
Studi Napoleonici. Atti del primo e secondo congresso inter-  
nazionale. Florence: Olschki, 1969.
- Trompeo, P. E. Incontri di Stendhal. Naples: Edizioni scientifiche  
italiane, 1963.
- Villefosse, Louis de. Machiavel et nous. Paris: Grasset, 1937.
- Wakefield, David. Stendhal and the Arts. New York: Phaidon, 1973.
- Weisinger, Herbert. "The Self-awareness of the Renaissance as a  
Criterion of the Renaissance." Michigan Academy of Sciences,  
Arts and Literature Papers, Vol. 29 (1944), p. 561-567.
- Wilkinson, Walter W. "The Meaning of the Renaissance." Thought,  
No. 16 (1941), pp. 444-456.
- Zola, Emile. Les Romanciers naturalistes, in Oeuvres complètes.  
Paris: Cercle du livre, précieux, 1968.