

ÉTONNANTS • CLASSIQUES

L'ABBESSE DE CASTRO

STENDHAL



GF Flammarion Extrait de la publication

Texte intégral

ÉTONNANTS • CLASSIQUES

STENDHAL

L'Abbesse de Castro

Présentation, notes et dossier par
FRANÇOIS-XAVIER HERVOUËT,
professeur de lettres

GF Flammarion

**Du même auteur,
dans la même collection**

VANINA VANINI. LE COFFRE ET LE REVENANT

© Éditions Flammarion, 2009.
ISBN : 978-2-0812-1971-7
ISSN : 1269-8822

SOMMAIRE

■ Présentation	5
Entrer en « Stendhalie »	5
<i>L'Abbesse de Castro</i> et les <i>Chroniques italiennes</i>	7
<i>L'Abbesse de Castro</i> , une mystification narrative	9
Une histoire tragique	17
■ Chronologie	27

L'Abbesse de Castro

Chapitre I	39
Chapitre II	49
Chapitre III	78
Chapitre IV	90
Chapitre V	110
Chapitre VI	122
Chapitre VII	145
■ Dossier	159
Questionnaire de lecture	160
Microlectures	162
Projets de Préface pour les <i>Chroniques italiennes</i>	166
Le mythe des amours contrariées	172
Sujets d'écriture	189



© Roger-Viollet

■ Portrait de Stendhal, par Johan Olaf Sodermark, 1840 (Versailles, musée national du Château).

PRÉSENTATION

Entrer en « Stendhalie »

L'Abbesse de Castro. Ce titre, descriptif, lapidaire et, pour tout dire, déceptif¹, ne laisse guère présager le contenu de cette chronique, histoire effrénée d'amour, de jalousie, de violence et de mort. Il nous annonce tout au plus une intrigue religieuse – l'abbesse est la mère supérieure d'un couvent, ici celui de la Visitation, dans la petite ville italienne de Castro. Il évoque d'autres histoires religieuses, notamment *La Religieuse* de Diderot (publ. posth., 1796) et, plus avant, les fameuses *Lettres portugaises* de Guillera-gues (1669). Sur le point de découvrir le texte, le lecteur s'attend donc tout au plus à une intrigue de couvent et il peut se plaisir à rêver sur la matière de ce récit : une sombre intrigue de pouvoir au sein d'un couvent ? L'analyse de la vie monacale ? Une histoire d'amour entre un jeune homme et une religieuse qui aurait enfreint tous ses vœux, voire une histoire licencieuse d'amour entre religieuses ? L'intertexte² convoqué par le titre autorise toutes ces hypothèses, dont certaines seront exploitées à loisir par Stendhal. Ainsi, *L'Abbesse de Castro* ne se résorbe pas dans son titre : selon un jeu constamment entretenu avec son lecteur, Stendhal aime à égarer ce dernier, à lui laisser entrevoir de fausses pistes pour mieux le surprendre. Qu'on pense à *La Chartreuse*

1. **Déceptif** : qui déçoit le lecteur, qui ne l'incite pas à lire l'œuvre.

2. L'**intertexte** est l'ensemble des textes qu'une œuvre « répercute », s'inspirant d'eux et les récrivant. Ces textes plus anciens sont appelés « hypotextes » ; l'œuvre qui s'en inspire est appelée « hypertexte ». L'ensemble des mots servant à l'analyse de la narratologie figure dans un lexique, p. 191.

de Parme, écrit en même temps que notre texte, et dont le titre ne livre rien du roman sinon le cadre de son dénouement – un monastère de la ville de Parme, lieu de la réclusion et de la mort de Fabrice.

Entrer en « Stendhalie¹ », c'est accepter de se laisser porter par une imagination qui conjugue la véridicité² de l'Histoire aux puissances de la sensibilité et du fantasme, ceux d'une Italie rêvée plus que vécue. Cette dernière fournit plus qu'un cadre, elle est bien plus qu'une sujétion à la « couleur locale » chère aux romantiques : comme imprimée dans la sensibilité stendhalienne, enracinée dans l'amour de la mère trop tôt perdue³, elle constitue le « lieu » privilégié d'une inspiration où puisent quelques-uns des plus grands textes de l'auteur. L'attachement de Stendhal pour les chroniques révèle sa passion pour le fait vrai, pour l'anecdote historique – qui a déjà amené l'auteur à écrire *Armance* en 1827 et *Le Rouge et le Noir* en 1830. C'est dans ce dernier roman que l'on trouve la célèbre définition du réalisme stendhalien : « Un roman : c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin⁴. » Dans le cas précis des *Chroniques italiennes*, auxquelles appartient *L'Abbesse de Castro*, la référence aux manuscrits italiens que Stendhal se contenterait de traduire est un leurre destiné à authentifier l'histoire racontée : Stendhal n'y recourt que pour mieux recréer son univers romanesque et mettre en scène sa passion pour l'Italie, à la source de nombre de ses textes – *Histoire de la peinture en Italie* (1817), *Rome, Naples et Florence* (1817), *Vie de Rossini* (1823) et *Promenades dans Rome* (1829).

1. Le terme est proposé par Julien Gracq dans *En lisant, en écrivant*, José Corti, 1980.

2. **Véridicité** : caractère véridique, vrai d'un fait.

3. Stendhal a perdu sa mère, qui était d'origine italienne, alors qu'il n'avait que sept ans. Sur la vie de Stendhal, voir chronologie, p. 29.

4. Épigraphe du livre I, chapitre XIII, attribuée par Stendhal à Saint-Réal.

L'Abbesse de Castro et les Chroniques italiennes

Nommé en 1831 consul de France à Civitavecchia, port maritime de la province de Rome, Stendhal se désintéresse de son travail et préfère parcourir l'Italie ou compulser chez des bouquinistes et de riches particuliers les volumes de chroniques dont la lecture fait revivre en lui les grandes « passions » – l'amour, le goût du pouvoir, la vengeance – qui régnaient autrefois en Italie. Souvent rassemblées en recueils, ces chroniques sont dues à des historiens qui ont compilé les faits marquants de leur époque, notamment lorsqu'ils offraient une perspective tragique ou scandaleuse¹. La découverte de ces « historiettes romaines² » fut sans nul doute un puissant déclencheur créatif : Stendhal évoque à plusieurs reprises les richesses littéraires que contiennent les « bibliothèques d'Italie³ » et, à sa mort, il laisse quatorze volumes de manuscrits italiens – originaux pour l'un d'entre eux, copies pour les autres⁴ – chèrement achetés. Dans sa correspondance, il insiste sur l'intérêt que constituent à ses yeux ces historiettes. « J'ai acheté fort cher de vieux manuscrits en encre jaunie, qui datent du xvi^e et du xvii^e siècle. Ils contiennent en demi-patois du temps, mais que j'entends fort bien, des historiettes de quatre-vingts pages chacune et presque toutes tragiques », écrit-il au libraire Lévassieur dans une lettre que Henri Martineau date de

1. À ce sujet, voir les projets de Préface des *Chroniques italiennes* de Stendhal dans le dossier de cette édition, p. 166.

2. Stendhal a un temps pensé intituler son recueil de chroniques *Historiettes romaines*.

3. Voir les projets de Préface des *Chroniques italiennes* reproduites dans le dossier, p. 166.

4. Ces manuscrits sont consultables à la Bibliothèque nationale de France, où ils appartiennent au fonds italien.

1835¹. De même, il confie à Sainte-Beuve le 21 décembre 1834 : « J'ai mis mes économies à acheter le droit de faire des copies dans les archives jusqu'ici gardées avec jalousie... par la raison toute simple que les possesseurs ne savent pas lire. J'ai donc huit volumes *in-folio*², mais la page écrite d'un seul côté, d'anecdotes parfaitement vraies, écrites par les contemporains en demi-jargon. » Pour autant, de la lecture de ces manuscrits aux textes stendhaliens qui en résultent, la distance est parfois vertigineuse, dans la mesure où l'auteur ne se contente pas de les traduire³.

Stendhal ne publiera jamais ses « historiettes » en recueil : c'est en 1855 que, pour la première fois, son cousin et exécuteur testamentaire Romain Colomb les publie chez Michel Lévy sous le titre *Chroniques italiennes*. Du vivant de Stendhal, quelques-unes de ces chroniques ont paru en revue ; elles correspondent à la période d'intense activité littéraire de l'auteur, de mai 1836 à juin 1839, durant laquelle il a obtenu un congé de sa fonction de consul, ce qui lui a permis de se consacrer pleinement à son œuvre. Cette fécondité a donné naissance à *La Chartreuse de Parme*, ainsi qu'à quatre chroniques : *Vittoria Accoramboni*, *Les Cenci*, *La Duchesse de Palliano* puis *L'Abbesse de Castro*, toutes publiées de manière anonyme ou sous un pseudonyme. En décembre 1839, un volume voit le jour, rassemblant *L'Abbesse de Castro*, *Vittoria Accoramboni* et *Les Cenci*, signé du nom Stendhal. Nul doute que l'auteur, qui a continué la rédaction de ces historiettes, les aurait toutes réunies si la mort ne l'avait surpris prématurément le 23 mars 1842. La publication des chroniques stendhaliennes s'étend sur plus de cent ans : après l'édition de Romain Colomb en 1855, deux textes

1. Dans son édition des *Romans et nouvelles* de Stendhal, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948.

2. *In-folio* : technique d'édition dans laquelle chaque feuille d'impression d'un livre est pliée en deux pour former deux feuillets, appelés « folios », soit quatre pages imprimées recto-verso.

3. Voir *infra*, « *L'Abbesse de Castro*, une mystification narrative ».

ont été ajoutés au recueil – *Trop de faveur tue*, en 1912, et *Suora Scolastica*, en 1921 –, avant que l'édition d'Henri Martineau¹ adjoigne aux chroniques proprement dites deux nouvelles – *Vanina Vanini* et *San Francesco a Ripa* –, en 1948.

Dernière chronique publiée du vivant de l'auteur, *L'Abbesse de Castro* est strictement contemporaine de *La Chartreuse de Parme* : elle a été écrite les 12 et 13 septembre 1838, puis du 19 au 21 février 1839. Entre ces deux moments très brefs s'intercale la composition de *La Chartreuse de Parme*, commencée le 4 novembre et achevée le 25 décembre 1838. À sa manière, ce roman est lui-même une « chronique italienne », dans la mesure où Stendhal s'inspire, en s'en éloignant toutefois considérablement, du récit *Origine des grandeurs de la famille Farnèse*². La parenté est étroite entre les deux récits : on y trouve le cadre italien, l'analyse des passions, le goût pour l'anecdote historique et le travail de l'imagination, le brouillage énonciatif ainsi que les grands motifs stendhaliens (la prison et la claustration, l'énergie, le sublime, mais aussi la violence et la mort).

L'Abbesse de Castro, une mystification narrative

L'Abbesse de Castro semble n'avoir remporté qu'un succès d'estime lors de sa parution, même si l'œuvre a été adaptée au théâtre en 1840, sous le titre *L'Abbaye de Castro*³. De toutes les

1. Stendhal, *Romans et Nouvelles*, éd.cit., t. II.

2. Voir dossier, p. 175-177.

3. Ce drame en cinq actes, créé le 4 avril 1840, est dû à la collaboration de Beudin, Goubaux et Gustave Lemoine. Il eut peu de succès et fut retiré de l'affiche au bout d'un mois. Ces trois auteurs ont considérablement infléchi

Chroniques italiennes, c'est celle qui prend le plus de libertés avec les manuscrits italiens : si *Vittoria Accoramboni*, première chronique écrite par Stendhal, suit d'assez près l'original, *L'Abbesse de Castro*, présentée comme une traduction, est en réalité aux trois quart inventée par l'auteur. Pour se convaincre de la mystification opérée par Stendhal, on peut consulter les manuscrits qui ont servi à l'élaboration du récit : après la mort de l'écrivain, ils ont été recueillis par Mérimée puis conservés à la Bibliothèque nationale de France. Alors que dans son texte Stendhal ne cesse de se référer à deux sources, l'une romaine et l'autre florentine, nous ne possédons qu'un document : *Faits survenus à Castro, ville du duc de Parme, dans le monastère de la Visitation entre l'abbesse de ce couvent et l'évêque de ladite cité, l'an 1572, sous le pontificat de Grégoire XIII*. Il n'y est traité que des amours d'Hélène et de l'évêque, ainsi que du procès qui s'ensuit – épisodes qui correspondent à la deuxième moitié du chapitre VI et au chapitre VII de *L'Abbesse de Castro*; le document ne mentionne pas Jules Branciforte. Stendhal a donc inventé le caractère et la psychologie de son héroïne, le personnage de Jules et les amours contrariées entre les deux jeunes gens. Quand l'auteur recourt au manuscrit pour raconter le procès d'Hélène et de l'évêque, en s'exprimant en ces termes : « Ce procès, que j'ai lu dans une bibliothèque dont je dois taire le nom, ne forme pas moins de huit volumes *in-folio* » (p. 141), on peut se demander s'il s'agit d'une nouvelle mystification destinée à égarer un lecteur peu attentif ou d'un brouillage narratif qui permet à Stendhal de se jouer des attendus de la chronique traditionnelle; certes, il se présente à de nombreuses reprises comme le simple traducteur de manuscrits authentiques, mais l'analyse de ces sources montre qu'il s'en éloigne considérablement, quand il n'invente pas complètement l'histoire qu'il attribue aux chroniqueurs italiens.

le texte stendhalien, et ont notamment récrit le dénouement, qui voit le mariage d'Hélène et de Jules.

Polyphonie narrative

Le narrateur de *L'Abbesse de Castro* est sans cesse masqué, comme le souligne Gérard Genette dans *Figures II*, qui voit dans ce brouillage narratif une constante de l'écriture stendhalienne : « la manie pseudonymique prend [...] valeur de symbole : [...] Beyle est toujours présent, mais presque toujours masqué ou travesti¹ ». Genette fait ici allusion aux pseudonymes choisis par l'auteur, de son vrai nom Henri Beyle, pour signer ses œuvres – Stendhal et Brulard. Par ces artifices, le nom Beyle se trouve constamment « couvert ». Au chapitre VIII de la *Vie de Henry Brulard*, Stendhal explique qu'il a su par sa grand-tante que les Gagnon – nom de jeune fille de sa mère – étaient d'origine italienne. Reliant l'Italie au souvenir de sa mère, Henriette Gagnon, il a refusé de conserver le patronyme Beyle. Ainsi, derrière le rejet œdipien du nom du père, se dessine le choix de la langue maternelle, « la langue originaire, côté Gagnon, étant – mythiquement – l'italien ». La découverte des chroniques italiennes déclenche chez Stendhal un processus créatif ininterrompu, de 1833 à sa mort : elle permet de mêler le goût de l'auteur pour le réalisme – des « anecdotes parfaitement vraies, écrites par les contemporains en demi-jargon² » – à la langue maternelle, c'est-à-dire au souvenir de la mère trop tôt disparue, et l'alibi de la traduction autorise tous les jeux sur l'instance narrative qu'affectionne particulièrement Stendhal³.

À cet égard, la structure de *L'Abbesse de Castro*, qui repose sur une délégation constante de l'instance narrative, est exemplaire. *L'incipit* s'apparente à une conversation de Stendhal auteur avec

1. *Figures II*, « Stendhal », Seuil, 1966, rééd. coll. « Points Essais », p. 157. Sur ce point, voir aussi Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, « Stendhal pseudonyme », Gallimard, 1961.

2. Lettre à Sainte-Beuve du 21 décembre 1834.

3. Voir les jeux sur l'instance narrative *infra*, p. 13-14.

son lecteur, destinée à présenter le cadre spatio-temporel du futur récit. Dans le premier chapitre, le narrateur analyse le statut des brigands italiens qui se sont opposés aux républiques italiennes au ^{xvi}^e siècle, puis il se livre à une analyse du fonctionnement politique, social et familial des États italiens, ainsi qu'à une étude de la tyrannie et des différentes castes sociales. Ces considérations permettent au narrateur d'établir une opposition entre les valeurs de l'Italie du ^{xvi}^e siècle et celles de la France de 1830 : d'un côté des vertus de cœur, de l'autre l'empire de la vanité et le désir de paraître qui, selon Stendhal, ont détruit toute passion véritable. En soulignant le contraste qu'il voit entre la France et l'Italie, il opère une critique de la société contemporaine de Louis-Philippe, menée d'autant plus facilement et librement que la distance historique autorise précisément ce jeu de miroirs¹.

Après une description de la forêt de la Faggiola, qui fournit bien plus qu'un cadre au futur récit – une mise en scène de la dimension dramaturgique et tragique de la chronique –, le narrateur premier² délègue, au deuxième chapitre, la parole à deux prétendus auteurs contemporains des faits de l'histoire qui va être rapportée et se place en simple traducteur de leurs manuscrits, l'un romain, l'autre florentin. Cependant, le récit se poursuit par l'analyse des brigands commencée dans le premier chapitre, ce qui a pour effet de brouiller l'énonciation. Ces métalepses³ structurent le récit et permettent de distinguer plusieurs

1. Stendhal prend pourtant soin de masquer cette critique, qui pourrait offenser la censure française : sur la copie du manuscrit italien qui inspira *L'Abbesse de Castro*, il note : « Sous le rapport de la prudence faut-il laisser Castro ou mettre une ville plus éloignée de Rome ? »

2. **Narrateur premier** : narrateur qui prend en charge le récit cadre. Ici, il s'agit du narrateur qui présente le cadre de l'intrigue au premier chapitre, puis interrompt les narrateurs seconds, c'est-à-dire les chroniqueurs italiens que Stendhal prétend traduire.

3. Une **métalepse** est un changement de niveau narratif.

niveaux narratifs : le cadre extradiégétique¹ du récit est constitué par le discours du narrateur premier sur les brigands, écrit à la première personne et donc adressé à un narrataire² fictif ; il contient en germe l'histoire développée par la suite. Au sein de ce récit s'insère le niveau (intra)diégétique³ pris en charge par les chroniqueurs que Stendhal prétend traduire et qui constitue le deuxième niveau narratif. Celui-ci contient à son tour des récits métadiégétiques⁴ – ceux des personnages quand ils assument la narration. Qu'on pense à l'ultime lettre d'Hélène à son amant, au chapitre VII : ce sommaire⁵ permet à l'héroïne, et donc à Stendhal, de relire toute l'intrigue à la lumière des réactions et de la psychologie de son héroïne. Cette ultime « restriction de champ⁶ » opère une vertigineuse mise en abyme de l'acte énonciatif dans ce jeu sur les instances narratives qui se succèdent et se mêlent : Stendhal auteur-narrateur, les deux chroniqueurs italiens, les différents personnages qui prennent en charge le récit.

Plus encore, lorsque le premier narrateur semble s'éclipser devant le deuxième (les chroniqueurs italiens), il l'interrompt

1. **Extradiégétique** : qui est extérieur à l'histoire. Le cadre extradiégétique est donc celui du narrateur premier, qui demeure extérieur à l'histoire, dans un espace-temps totalement extérieur au récit.

2. Le **narrataire** est l'instance à laquelle le narrateur s'adresse. Il s'agit généralement du « lecteur », mais ce dernier peut être mis en scène dans le récit.

3. **Intradiégétique** : qui est intérieur à l'histoire. Il s'agit donc du niveau du récit pris en charge par un narrateur second, ici les deux chroniqueurs que Stendhal traduit.

4. **Récits métadiégétiques** : récits pris en charge par les personnages de l'histoire eux-mêmes, qui deviennent narrateurs et assurent de manière provisoire la relation des événements. C'est le cas dans les lettres ou les monologues intérieurs des personnages, qui reviennent sur les événements passés.

5. Un **sommaire** est un moment dans lequel la durée de la narration est nettement plus courte que celle de l'histoire : il permet un retour sur tous les événements passés, une conclusion.

6. Voir *infra*, « Mise à distance de l'histoire et rupture de l'illusion narrative », p. 14.

parfois pour instaurer une relation complexe entre l'auteur-narrateur, le traducteur, les chroniqueurs, les personnages et le lecteur. Ainsi Stendhal intervient-il derrière le masque du chroniqueur dans son récit : l'histoire cède la place à ses commentaires à de multiples reprises. Ces interruptions, qui sont autant d'intrusions, portent soit sur le contenu de la chronique – il s'agit alors d'une mise à distance par la glose qui brise l'illusion narrative –, soit sur les réactions de tel ou tel personnage, que Stendhal souhaite analyser et commenter.

Mise à distance de l'histoire et rupture de l'illusion narrative

Dans le premier cas, l'effet est saisissant, notamment dans le chapitre vi : alors que Jules est donné pour mort et qu'Hélène se prépare à subir les agressions mensongères de sa mère et la méchanceté du monde extérieur, le premier narrateur interrompt brusquement le fil narratif : « Elle revint donc tristement au couvent de Castro, et l'on pourrait terminer ici son histoire : ce serait bien pour elle, et peut-être aussi pour le lecteur. Nous allons, en effet, assister à la longue dégradation d'une âme noble et généreuse » (p. 128). Le premier narrateur suggère deux fins possibles à son « lecteur », avant de poursuivre le cours du récit : un dénouement héroïque et sublime, qui est écarté, et une version moins pure mais plus humaine et plus dramaturgique de la vie d'Hélène. À ce point culminant de la tension pathétique et tragique, les narrateurs « un » et « deux » s'estompent au profit d'une « restriction de champ » racontant l'histoire du point de vue interne d'Hélène. Celle-ci est préparée par les nombreux monologues intérieurs de Jules et d'Hélène qui ponctuent les temps forts du récit. Ils permettent de restituer le cheminement de la pensée et des sentiments des personnages ; ils confèrent à la narration un rythme et une dynamique exemplaires. Enfin, par contraste

avec le dialogue, peu présent, les monologues, au style direct ou indirect, sont des indices de l'enfermement des personnages dans une solitude qui figure l'impossibilité du contact entre les deux amants. Le récit est constitué par l'alternance des points de vue solitaires d'Hélène et de Jules plus que par le dialogue, union langagière des amants. Au chapitre IV, blessé par la froideur d'Hélène qu'il vient de quitter, Jules, à mesure qu'il chemine vers Rome, se remémore les étapes de sa vie passée et les diverses réactions qu'il a eues depuis le début du récit. Ce retour en arrière, ou analepse, permet au lecteur de mieux cerner le personnage : ses motivations, son comportement passé, ses intentions. Ce réalisme subjectif¹ enrichit la chronique d'une profondeur psychologique, outre qu'il crée une dynamique narrative et souligne l'impossible union des deux personnages. Ainsi les obstacles à l'amour des jeunes gens se multiplient-ils tant dans l'histoire que dans la narration elle-même. Le réalisme subjectif approfondit la douloureuse expérience de l'amour impossible, alors que la violence physique et verbale que subissent les jeunes amants condamne l'amour-passion à se faire violence à lui-même.

La fonction évaluative du narrateur

Le premier narrateur intervient aussi dans le récit pour analyser le contenu même de la chronique et en proposer une interprétation. Le « réalisme » du récit repose sur la retranscription minutieuse du cadre spatio-temporel et sur le discours stendhalien qui « motive »

1. On doit l'expression « réalisme subjectif » à Georges Blin, (*Stendhal et les problèmes du roman*, José Corti, 1990) : l'usage de la « focalisation interne » et la manière dont Stendhal délègue le récit à ses personnages marquent un refus de la narration omnisciente au profit d'une « restriction de champ », visible notamment dans les monologues intérieurs. Ce réalisme subjectif permet aussi de faire l'économie des descriptions car ces dernières relèvent d'un narrateur extérieur à l'histoire, incompatible avec la focalisation interne privilégiée par Stendhal.

les réactions des personnages. Dans sa correspondance, dans ses divers projets de « Préface » aux *Chroniques italiennes*, comme dans les chroniques elles-mêmes, l'auteur insiste à plusieurs reprises sur la question de l'écriture : proche du « style italien », la prétendue traduction stendhalienne se doit d'en reproduire au plus près les traits saillants – « Je sais l'histoire du ^{xvi}^e siècle en Italie, et je crois que ce qui suit est parfaitement vrai. J'ai pris de la peine pour que la traduction de cet ancien style italien, grave, direct, souverainement obscur et chargé d'allusions aux choses et aux idées qui occupaient le monde sous le pontificat de Sixte-Quint (en 1585), ne présentât pas de reflets de la belle littérature moderne et des idées de notre siècle sans préjugés », écrit-il au début de *Vittoria Accoramboni*¹. De même, dans *L'Abbesse de Castro*, il prévient son lecteur : « À mon grand péril, j'ai osé reproduire leur style, qui est presque celui de nos vieilles légendes. Le style si fin et si mesuré de l'époque actuelle eût été, ce me semble, trop peu d'accord avec les actions racontées et surtout avec les réflexions des auteurs. Ils écrivaient vers l'an 1598 » (p. 48). La notion d'exactitude, qui s'accorde avec les descriptions minutieuses des coutumes de l'époque, semble primer aux yeux de Stendhal, de même que le respect de la prétendue « exactitude dans les histoires d'amour » (p. 73), qui est le propre des chroniqueurs. C'est pourquoi le premier narrateur interrompt à de nombreuses reprises son récit pour justifier les attitudes et réactions des personnages en fonction du cadre spatio-temporel de la chronique. Ainsi, au chapitre II, le narrateur analyse la décision de Jules d'informer Hélène de son statut social : « Il faut savoir qu'au ^{xvi}^e siècle les jeunes filles, plus voisines du bon sens républicain, estimaient beaucoup plus un homme pour ce qu'il avait fait lui-même que pour les richesses amassées par ses pères ou par les actions célèbres de ceux-ci » (p. 70). Il s'agit donc pour le

1. *Chroniques italiennes*, éd. Béatrice Didier, GF-Flammarion, 1977, p. 177-178.

narrateur de justifier son récit et d'expliquer à son narrataire les mœurs italiennes, si différentes des mœurs françaises de 1830.

Cette virtuosité narrative permet à Stendhal de se détacher clairement du chroniqueur, dont il n'hésite pas à se moquer parfois, comme lors de cette intervention : « Le chroniqueur romain fait ici une réflexion pleine de naïveté » (p. 128). L'ironie permet de mettre à distance l'hypotexte¹ et de récrire l'histoire dans un sens ouvertement tragique : deux amants, que tout oppose, ne parviendront pas à vaincre les obstacles qui les séparent.

Une histoire tragique

Amour et fatalité

Tout est violence dans le monde qui entoure les deux jeunes gens, et tout leur fait violence. Comme le souligne Béatrice Didier, « ce dynamisme de la passion ne s'exprime pleinement que grâce à ces obstacles que constituent les institutions ou les hommes. Les *Chroniques* sont le lieu de tout un jeu de forces contraires. La passion y est d'autant plus violente qu'elle doit affronter de multiples tabous² ». En effet, l'amour d'Hélène pour Jules croît à mesure que les périls le stimulent : « Le péril ôtait les remords à la jeune fille. Souvent les périls furent extrêmes ; mais ils ne firent qu'enflammer ces deux cœurs pour qui toutes les sensations provenant de leur amour étaient du bonheur » (p. 73). Mais ces obstacles finissent par avoir raison des amants : Jules est obligé de s'éloigner d'Hélène à la suite des machinations de Victoire

1. Un *hypotexte* est un texte antérieur récrit par le texte que nous lisons (voir note 2, p. 5).

2. Préface des *Chroniques italiennes*, éd. Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 41.

Carafa ; Hélène est acculée au suicide par les malentendus qui résultent de la fausse mort de Jules.

Si, à la différence du tragique antique ou « classique », les dieux semblent absents du récit et n'ordonnent plus le monde selon leur volonté, *L'Abbesse de Castro* propose néanmoins une vision tragique du monde : pas de transcendance explicite, malgré quelques « traces » qui inscrivent le texte dans un palimpseste¹ complexe, mais un jeu de forces contraires, qui prennent le relais de la malédiction divine antique. Dès le début du récit, tout oppose les deux futurs amants, notamment leur condition sociale – Jules est le fils d'un brigand qui ne lui a laissé qu'une « chétive maison bâtie dans la montagne » (p. 53), alors qu'Hélène est la fille d'une des plus riches familles d'Albano. Ensuite, la prédiction du moine du couvent de Monte Cavi au seigneur de Campireali – selon laquelle la famille de ce dernier « s'éteindrait avec lui » et ses deux enfants « périraient de mort violente » (p. 51) – oriente le récit dans un sens ouvertement tragique, malgré la désinvolture, voire l'ironie, avec laquelle Stendhal traite ce passage : il précise que le moine « souvent avait été surpris, dans sa cellule, élevé à plusieurs pieds au-dessus du sol, comme saint Paul, sans que rien autre que la grâce divine pût le soutenir dans cette position extraordinaire » (p. 51). Reprise et amplifiée dans *La Chartreuse de Parme* avec le personnage de l'abbé Blanès, cette thématique de la prédiction est à rapprocher de la prophétie qui oriente tout un destin : une sombre malédiction frappe la famille Campireali, qui rappelle celle qui pesait sur la lignée des Labdacides dans *Œdipe roi* de Sophocle. Tout semble donc ordonné à l'avance, calculé pour perdre les personnages, ce que Stendhal souligne à maintes reprises : « Les malheurs affreux qui vont former le triste sujet de

1. La notion de palimpseste est due à Gérard Genette : un *palimpseste* désigne tout ce qui met un texte en rapport avec d'autres textes ; l'idée est que les couches inférieures du texte (ou textes antérieurs) transparaissent en filigrane.

mon récit ne peuvent, ce me semble, être attribués, en particulier, à aucun des acteurs que je vais présenter au lecteur : je vois des malheureux, mais, en vérité, je ne puis trouver des coupables » (p. 50). La terreur (les « malheurs affreux ») et la pitié (« le triste sujet ») se conjuguent et mettent en avant une double fatalité, externe et interne – la seconde ne faisant que redoubler la première. La fatalité externe est constituée par le contexte historique – le XVI^e siècle – et les multiples interventions du narrateur qui construisent une finalité narrative, à l'image de la tragédie antique dans laquelle le chœur ou le personnage protatique¹ annonçait d'emblée au spectateur la fin funeste des protagonistes. La fatalité interne est liée à la psychologie des personnages : « le manque absolu d'esprit de monsignor Cittadini, évêque de Castro » (p. 50-51), l'empotement du seigneur de Campireali et de son fils Fabio, le caractère surprotecteur et « castrateur » de Victoire Carafa, la psychologie altière d'Hélène et de Jules... Dès le début du récit, tout est donc en place pour le déploiement de forces contraires qui inscrivent cette histoire tragique dans une filiation littéraire riche, de « Pyrame et Thisbé » d'Ovide à *Roméo et Juliette* de Shakespeare². C'est alors par le développement des impossibilités amoureuses que la vision tragique de l'histoire prend corps.

L'impossible contact

En effet, après avoir vaincu les obstacles extérieurs constitués essentiellement par la différence sociale, Jules et Hélène pouvaient devenir amants au sens propre du terme à la fin du chapitre II : l'entrevue des deux personnages dans le jardin du palais Campireali puis la nuit qu'ils passent ensemble dans la

1. Dans la tragédie, le *personnage protatique* est celui qui n'apparaît qu'au commencement de la pièce, pour en faire l'exposition.

2. Sur la réécriture du mythe des amours contrariées, voir le dossier, p. 172-188.

Lexique d'analyse narratologique

ANALEPSE : retour sur des événements antérieurs au moment de la narration.

ELLIPSE : période de temps passée sous silence par le récit. Elle correspond à une accélération de ce dernier.

EXTRADIÉGÉTIQUE : qui est extérieur à l'histoire.

HYPERTEXTE : texte inspiré d'un autre.

HYPOTEXTE : texte dont un autre (appelé hypertexte) s'inspire.

INTERTEXTE : ensemble des textes qu'une œuvre « répercute », s'inspirant d'eux et les récrivant. Ces textes plus anciens sont appelés « hypotextes » ; l'œuvre qui s'en inspire est nommée « hypertexte ».

INTRADIÉGÉTIQUE : qui est intérieur à l'histoire.

MÉTADIÉGÉTIQUE : sert à qualifier l'histoire contenue dans l'histoire.

MÉTALEPSE : changement de niveau narratif.

NARRATAIRE : instance à laquelle le narrateur s'adresse. L'auteur s'adresse au lecteur, le narrateur au narrataire.

NARRATEUR : celui qui raconte l'histoire.

PROLEPSE : anticipation du récit, qui mentionne des faits postérieurs au moment de la narration.

SOMMAIRE : brièveté de la narration par rapport à la durée de l'histoire.

Création maquette intérieure :
Sarbacane Design.
Composition : In Folio.
Dépôt légal : mars 2009,
numéro d'édition : L.01EHRN000239.N001.