

Passion, violence et mort : le personnage féminin dans les Chroniques italiennes de Stendhal

Elena-Iuliana Soare

► **To cite this version:**

Elena-Iuliana Soare. Passion, violence et mort : le personnage féminin dans les Chroniques italiennes de Stendhal. Littératures. 2021. dumas-03248539

HAL Id: dumas-03248539

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03248539>

Submitted on 3 Jun 2021

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

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

**Passion, violence et mort : le
personnage féminin dans les
Chroniques italiennes de Stendhal**

**Elena - Iuliana
SOARE**

Sous la direction de Catherine Mariette

UFR LLASIC
Département Lettres

Mémoire de master 1 mention « Arts, lettres, civilisation »

Parcours : Littérature : critique et création

Année universitaire 2020-2021

DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : SOARE

PRENOM : ELENA-IULIANA

DATE : 18.05.2021

SIGNATURE :

Sommaire

Introduction	5
---------------------------	---

Plan :

Partie 1 – La candeur, l’enfermement et l’amour.....	9
Chapitre 1. La beauté, l’intelligence et le statut social.....	9
Chapitre 2. Éros et ses formes différentes.....	10
Chapitre 3. L’enfermement.....	11
Partie 2 – Le moment de crise.....	12
Chapitre 1. La crise du langage.....	12
Chapitre 2. La vengeance	13
Chapitre 3. La souffrance latente.....	14
Partie 3 – La décadence et la mort	14
Chapitre 1. Leur dernier portrait.....	14
Chapitre 2. La prison, lieu de torture.....	15
Chapitre 3. La mort.....	16

Chapitre rédigé :

Partie 1. Chapitre 3 – L’enfermement	18
1. Le couvent (ou la prison)	19
1.1. L’éducation religieuse et les jeunes filles.....	20
1.2. Le couvent, cette nouvelle forteresse.....	21
2. La famille comme prison.....	22
2.1. La prison sociale.....	23
2.2. Le palais de son père.....	23
Bibliographie commentée	26

Introduction

« Eh bien ! puisque votre lâcheté le veut, moi-même je
tuerai mon père ; et quant à vous autre, vous
ne vivrez pas longtemps ! »¹

..1.1. *Les premières chroniques*

En 1835, Stendhal est consul à Civita-Vecchia. Le 15 février, il écrit une lettre au duc de Broglie, Ministre des Affaires étrangères sous la Monarchie de Juillet, lettre dans laquelle il demande un congé de six semaines à cause de problèmes de santé : « Il s'agit d'un congé que le retour continu de la fièvre rend fort désirable pour moi. Un mois après mon arrivée à Civita-Vecchia, en avril 1831, je fis une maladie mortelle (c'était la fièvre et la gravelle) »². Le 22 février 1836, le gouvernement de Victor de Broglie est remplacé par celui de Adolphe Thiers et Stendhal reçoit le congé le 12 mars ; en juillet 1836, il est déjà à Paris, mais il prolongera son congé pour encore trois ans. Pendant cette période il écrit et publie des nombreux récits, en s'inspirant des manuscrits italiens qu'il avait en sa possession ; il s'agit des manuscrits du XIV^e, XV^e et du XVI^e siècle qu'il avait lus, copiés ou achetés pendant ses séjours en Italie, surtout entre les années 1831-1836 et qui maintenant se trouvent dans les archives de la Bibliothèque Nationale.

Le 1^{er} mars 1837 il publie *Vittoria Accoramboni* dans la *Revue des Deux Mondes*, nouvelle qui se remarque par sa fidélité au texte du manuscrit. En fait, Stendhal ne se donne aucun autre rôle que celui de traducteur, et tout comme tout comme Charles Dédéyan observe dans son livre *Stendhal Chroniqueur* (1962) : « Stendhal tient la promesse de cette page d'introduction en transcrivant aussi fidèlement que possible en français le texte original »³. En fait, continue-il, « Stendhal n'a voulu qu'un récit sincère et historique »⁴, et le début de la nouvelle en est la preuve : « Malheureusement pour moi comme pour le lecteur, ceci n'est point un roman, mais la traduction fidèle d'un récit fort grave écrit à Padoue en décembre 1585 » (CI, 177).

Il publie la même année *Les Cenci*, histoire du XVI^e siècle qui raconte les événements tragiques

¹ Stendhal, *Chroniques italiennes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1977, éd. établie par Béatrice Didier, p. 255. Toutes les références suivantes qui renvoient à cette édition (sauf indication contraire) seront marquées par les initiales C.I., suivies du numéro de la page citée.

² Stendhal, *Correspondance générale*, tome V (1843-1836), Paris, Honoré Champion, 1999, éd. éditée par V. Del Litto, p.677.

³ Charles Dédéyan, *Stendhal chroniqueur*, Paris, Didier, 1962, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 32-33.

de la noble famille Cenci à Rome ; la nouvelle débute, à son tour, par l'histoire du narrateur qui découvre les portraits de Béatrix Cenci et de sa mère au palais Barberini. Une année plus tard, en 1838, Stendhal publie *La Duchesse de Palliano* dans la *Revue des Deux Mondes*. Cependant, on observe que, par rapport à *Vittoria Accoramboni*, l'auteur s'éloigne du texte des manuscrits : il invente des dialogues, des épisodes et il enrichit les portraits sommaires des personnages, mais sans oublier son petit artifice : « L'histoire pour laquelle je réclame toute l'indulgence du lecteur montre une particularité singulière introduite par les Espagnols dans les mœurs d'Italie. Je ne suis point sorti du rôle du traducteur » (CI, 156). En fait, il donne l'impression de ne pas être que le traducteur de ces manuscrits, mais en réalité c'est lui qui les adapte pour le public contemporain français et qui les modifie de telle façon que les premières parties de *L'Abbesse de Castro*, publiée en 1939, sont purement inventées⁵. 1939 marque aussi l'année où il revient à son poste de consul à Civita-Vecchia et l'année de publication de *La Chartreuse de Parme*.

..1.2. *Les éditions*

Après la mort de Stendhal en 1842, son cousin Romain Colomb collecte et publie ses récits dans un recueil ; la première édition apparaît en 1855 chez les éditions Michel Levy Frères et inclut aussi *Vanina Vanini*, nouvelle publiée antérieurement en 1829. On le retrouve cent ans plus tard, en 1929, dans l'édition complète éditée par Henri Martineau qui rassemble, en deux volumes, les titres publiés originalement par Colomb, ainsi que *San Francesco a Ripa* (1853) et deux récits inachevés : *Suora Scolastica* et *Trop de faveur tue*.

Toutefois, les nouvelles qui composent les *Chroniques* ont constitué longtemps un sujet de discussion ; en 1968, Victor del Litto publie une édition en deux parties qui inclut les nouvelles *Le Couvent de Baïano* et *Origine des Grandeurs de la Famille Farnèse*, mais pas *Vanina Vanini*, écrite bien avant la découverte des manuscrits. Dans « Note sur la présente édition », il justifie ses choix :

Nous avons recueilli les seuls récits qui ont leur source dans les manuscrits italiens de la Bibliothèque nationale de Paris, à savoir, dans l'ordre chronologique : *Vittoria Accoramboni*, *les Cenci*, *la Duchesse de Palliano*, *l'Abbesse de Castro*, *Trop de faveur tue*, *Suora Scolastica*.⁶

Laquelle de ces nouvelles est une chronique et laquelle n'est pas ? Nous avons choisi de travailler

⁵ Victor del Litto, « *L'Abbesse de Castro* ou de l'imagination », in *La création romanesque chez Stendhal : Actes du XVI^e Congrès International Stendhalien, Paris, 26-29 avril 1983*, Victor del Litto éd., Genève, Librairie Droz, 1985, p. 207.

⁶ Victor del Litto, *Chroniques italiennes / Stendhal ; texte établi, annoté et préf. par Victor Del Litto et augmenté des textes des Manuscrits italiens de la Bibliothèque nationale, frontispice original de Mette Ivers ; iconographie réunie par Roger Jean Ségalat ; nouv. éd. établie sous la dir. de Victor Del Litto et Ernest Abravanel*. Tome I, Genève, 1968, p. LXXXV.

sur l'édition de Garnier-Flammarion, Paris, 1977, éditée par Beatrice Didier, qui respecte l'édition originale de Colomb et les notes marginales de Stendhal. Dans le même temps, cette édition inclut les récits inachevés, les plans, ainsi que des notes explicatives qui nous offrent une perspective complète sur l'ensemble des *Chroniques*.

..1.3. La chronique, le nouveau genre préféré

Voilà ainsi la (très) courte histoire des *Chroniques*. Cependant, ce qui ne peut pas être expliqué en énumérant tous ces faits historiques c'est pourquoi, lors de la publication en 1855, Colomb choisit le titre de *Chroniques italiennes*. Et même si Stendhal n'a jamais affirmé son intérêt de nommer ses récits de cette façon, on retrouve la réponse dans son intérêt pour ce genre. Selon Charles Dédéyan, il s'agit surtout d'un intérêt collectif qui se fait remarquer au début du XIX^e siècle ; devant le roman historique, « la première réaction des jeunes romantiques en 1820 sera d'opposer à la tragédie classico-romantique régulièrement constituée, la tranche de vie intégrale, de la Chronique, de la scène historique »⁷. Stendhal ne s'intéresse pas à la rigueur, exactitude et au style sobre des tragédies classiques, mais à ce qui est digne d'être dit, à ce qui met vraiment en relief le tragique de l'histoire, ce que Beatrice Didier a appelé « le goût du fait vrai, véritable »⁸.

En fait, la chronique stendhalienne se différencie par sa longueur et par l'accélération du temps : la durée est courte et les actions sont brusques, ce qui mène à une concentration (du) tragique. Les renversements de situation sont, à leur tour, brusques et mettent en évidence non seulement le fil narratif, mais aussi le parcours de personnages. Stendhal construit méticuleusement leur portrait psychologique, leur caractère, et il présente le texte italien d'un autre point de vue, celui du personnage comme principal élément constitutif de l'action. Et parmi tous ces typologies il y en a une seule qui se distingue des autres : les femmes.

..1.4. Les jeunes filles, meurtrières ?

D'une beauté invraisemblable, innocentes, pieuses et saisies par un amour envoûtant, ces jeunes filles des *Chroniques italiennes* finissent par devenir des meurtrières. Le plus souvent, elles sont prises entre l'érotisme et la mort, entre ce qu'on appelle Éros et Thanatos ; elles sont des victimes de la violence, des victimes de la société, de la famille, de l'amour et parfois sont mises dans des situations critiques qui les poussent à la limite de leurs propres pouvoirs. On parle ici d'un moment de crise, c'est-à-dire d'une rupture entre elles et le milieu qui les entoure ; elles ne peuvent plus supporter la

⁷ Charles Dédéyan, *Stendhal chroniqueur*, op. cit., p. 23.

⁸ Béatrice Didier, « Stendhal chroniqueur », *Littérature*, n°5, février 1972, pp. 11-25, p.11.

situation dans laquelle elles sont et veulent prendre le contrôle. Or cette crise est représentée tour à tour par l'angoisse, par le désespoir, par la vengeance et par la mort : la victime devient assassine.

L'amour en soi n'est pas tragique, mais l'amour à l'intérieur de la haute société l'est. Être amoureuse c'est un péché, surtout quand l'amant a statut social inférieur ; le plus souvent, leur relation n'est pas possible et vouée à l'échec dès le début. En fait, on accuse ces jeunes filles de déloyauté et de ne pas se soumettre aux exigences de leurs familles, de la société, de vouloir plus qu'on leur permet ; mais on ne leur permet presque rien. Enfermées dans des prisons, à la fois physiques et spirituelles, elles cherchent des moyens pour obtenir même le plus petit morceau de ce à quoi qu'elles n'ont jamais eu accès : la liberté d'aimer et de vivre. Condamnées à la mort et dans l'impossibilité d'arriver à Éros, elles se tournent vers Thanatos.

Telles sont les prémisses à partir de lesquelles nous avons formulé notre problématique, qui consiste à analyser des renversements de situation qui mènent au moment de crise dans lequel le personnage féminin décide que la violence et la mort sont la seule solution. On se pose la question de savoir à quel point la femme est attirée vers Thanatos, de quelle nature est plus exactement ce « point de rupture », moment de la césure dans et de leur vie.

Nous nous proposons de répondre à ces questions en abordant une approche psychologique et structurelle, en analysant quelles sont les circonstances (sociales, familiales etc.) qui ont mené les personnages féminins des *Chroniques* dans cette situation de crise et les raisons pour lesquelles ils recourent à la violence. Ce point de vue nous permet aussi d'analyser leurs processus de transformation, leur comportement et leurs actions ; bref, tous ces changements qui poussent des jeunes filles amoureuses à choisir la destruction, même s'il s'agit de leur propre mort.

Notre mémoire est organisée en quatre parties : la première, c'est l'introduction qu'on vient de voir. La deuxième partie, c'est le plan détaillé qui, à son tour, a trois sous-parties et qui est construit autour des moments importants de la vie des jeunes filles : la première sous-partie du plan analyse le statut initial des jeunes filles amoureuses, l'enfermement et le premier point de rupture qui est souvent représenté par l'amour. La deuxième sous-partie du plan étudie le moment du basculement vers la mort, pour faire ensuite le passage vers la troisième et dernière sous-partie, celle de la décadence des jeunes filles devenues maintenant femmes.

Pour en revenir à l'organisation du mémoire, après la présentation du plan détaillé, nous analyserons un chapitre rédigé entièrement. Il s'agit du troisième chapitre de la première partie, qui analyse les notions d'enfermement et de prison et les raisons pour lesquelles ces éléments sont une des principales causes du renversement vers la mort. Enfin, la dernière partie de notre mémoire présente la bibliographie complète et commentée.

Plan

I. *La candeur, l'enfermement et l'amour*

Nous nous proposons d'analyser dans la première partie le statut initial des jeunes filles en axant notre étude sur trois axes principaux : leur statut social, l'amour comme facteur perturbateur et l'enfermement. Ces éléments représentent dans notre analyse les principales causes pour lesquelles les jeunes filles recourent à la violence.

1.1. *La beauté, l'intelligence et le statut social*

Le début de chaque chronique nous présente le portrait des jeunes filles : nées dans des familles fort riches et nobles, et appartenant à la haute noblesse, ces jeunes filles doivent se conformer aux règles sociales dès leur naissance. Leur façon de penser, de parler, leur comportement et leur attitude, tout cela est modelé soigneusement depuis leur première enfance et jusqu'à leur mariage. En tant que femmes, leur éducation se différencie de celle des hommes, ainsi que leurs droits et obligations ; dans la société traditionnelle, une femme est avant tout épouse et mère. Or ces jeunes filles ne sont que les plus jeunes victimes de la société qui se distinguent tout d'abord par leur beauté extraordinaire : Hélène de Campireali est « un miracle de beauté » (CI, 71) et Violante de Cardone est « célèbre par sa rare beauté » (CI, 158). Dans *Trop de faveur tue*, le narrateur souligne plusieurs fois la beauté de Félize, élément qui attire l'attention du comte Buondelmonte : « Voici certainement, se dit le comte, la plus belle personne que j'aie rencontrée de ma vie, il faut faire durer la scène » (CI, 210). Elle est d'autant plus belle quand elle est nerveuse, et est décrite comme étant « superbe de colère » (CI, 211), image qui réapparaît souvent dans ses entretiens avec le comte.

Le portrait emblématique de Béatrix Cenci illustre la pureté et la candeur ; on nous présente l'image de la jeune fille pour la première fois dans la description du tableau de la galerie Barberini. Elle se distingue par sa beauté extraordinaire : « la tête est douce et belle, le regard très doux et les yeux fort grands » (CI, 245). La figure de la jeune fille, en comparaison avec celle de sa belle-mère, est « si douce, si simple, presque allemande » (CI, 245) et ce portrait est complété par celui de la fin de la nouvelle, quand Beatrix, en cercueil, semble même plus belle que jamais :

Elle était petite ; elle avait un joli embonpoint et des fossettes au milieu des joues, de façon que, morte et couronnée des fleurs, on eût dit qu'elle dormait et même qu'elle riait, comme il lui arrivait souvent quand elle était en vie. Elle avait la bouche petite, les cheveux blonds et naturellement bouclés. En allant à la mort ces cheveux blonds et bouclés lui retombaient sur les yeux, ce qui donnait une certaine grâce et portait à la compassion. (CI, 267-268)

À son tour, la princesse de Campobasso se distingue par ses qualités physiques si rares parmi les jeunes filles italiennes : elle a des « beaux cheveux blonds » et des « grands yeux bleu foncé » (CI, 275). Et n'oublions pas la comtesse Orsini qui n'est pas moins belle que sa cousine, même si elle n'a pas des cheveux d'une couleur assez rare. Vanina Vanini, d'ailleurs, est décrite comme étant la plus belle fille de la haute société, notamment « la reine du bal » (CI, 353).

Néanmoins, il est rassurant de noter que la beauté exceptionnelle des héroïnes de Stendhal est complétée par la dimension psychologique. En fait, elles ne sont pas « des poupées » (CI, 214) – appellation dégradante utilisée souvent par le comte Buondelmonte – mais elles s'individualisent par leur intelligence, par leur façon de penser, et bien plus important, par leur charme. Par exemple, Vittoria Accoramboni ne se distingue pas seulement par « une rare et extraordinaire beauté », mais aussi par ses qualités, par « une certaine grâce toute charmante qui dès la première vue lui gagnait le cœur et la volonté de chacun » (CI, 179).

Elles sont perspicaces et astucieuses : Hélène soupçonne les mauvaises intentions de son père et met de la poussière sur les armes de celui-ci. Quand elle voit que la poussière n'est plus là et que les armes sont chargées, elle se rend compte que la vie de son amant est en danger et veut l'avertir. D'ailleurs, elle prépare soigneusement des petits fragments de papier, les laisse tomber sur les pavages de l'église et prévient Jules d'un regard subtil. Le plus souvent, leur naïveté n'est qu'une façade.

1.2. Éros et ses formes différentes

Cependant, la vie des jeunes filles est complètement bouleversée quand elles tombent amoureuses. Éros, cette représentation mythologique de l'amour et de l'érotisme, apparaît sous plusieurs formes : l'amour érotique, l'amour pour un amant, l'amour pour la liberté et pour la justice ou bien l'amour saphique. Mais pour les héroïnes, l'amour représente un premier point de rupture dans leur vie, la première condamnation à la mort. À vrai dire, leur amour est voué à l'échec dès le début. Victimes de la société, elles ne peuvent pas choisir leurs amants, et doivent toujours se conformer aux règles sociales. Les préjugés sont partout, surtout quand leurs amants appartiennent aux autres couches sociales qu'elles : dans *L'Abbesse de Castro*, par exemple, Jules Branciforte n'est qu'un pauvre fils

de brigand, fait qui entraîne la colère et les reproches du seigneur de Campireali. De la même façon, Vanina tombe amoureuse d'un pauvre carbonaro qui choisit l'amour pour la patrie et non pas pour elle. Mais elles se consacrent totalement à l'amour : elles sont capables de renoncer à leurs principes, à leur croyance, à risquer tout pour s'enfuir avec leurs amants. Vanina offre à Pietro sa main et deux cent mille livres de rente, mais il refuse : il choisit l'amour pour la patrie.

Et même si leurs amants appartiennent à la même classe sociale, il y a des différences culturelles qui mènent à la destruction. Prenons *San Francesco a Ripa* comme exemple : on observe que Sénecé, jeune Français, est incapable de deviner ce qui se passe dans l'âme malheureuse de la princesse italienne et incapable de comprendre sa façon de parler, de penser, de se comporter ; or ces malentendus entre les deux amants seront en fait la cause du tragique dénouement.

La princesse Campobasso sacrifie ses principes : « Je lui sacrifie mon bonheur éternel, se disait-elle ; lui qui est un hérétique, un Français, ne peut rien me sacrifier de pareil » (CI, 273). Tout comme le comportement de la princesse est inapproprié pour le chevalier, celui du chevalier est inapproprié pour la princesse. Elle l'aime parce qu'il est différent, unique, qu'il a du charme, mais il fait des blagues déplacées et il ne partage pas les mêmes sentiments qu'elle ; or on ne peut pas se présenter devant Éros tout seul. En fait, c'est Éros celui qui unit les amants, qui unit leurs cœurs pour qu'ils puissent battre ensemble, mais si un des amants n'a pas les mêmes sentiments, la lutte de l'autre est vaine. La princesse Campobasso, cette jeune fille qui « avait fini par trouver qu'elle ne pouvait penser, qu'elle ne pouvait vivre loin de Sénecé » (CI, 273, 274), qui était préparée à aller devant Éros avec lui, doit aller toute seule sur le chemin de la déception et de l'amertume.

1.3. L'enfermement

Toutefois, l'impossibilité de réalisation de leur amour n'est pas la seule cause qui conduit au moment de crise. Enfermées, elles n'ont pas la possibilité de choisir ce qu'elles veulent faire avec leur vie. Certaines d'entre elles sont dans des couvents : Félize degli Almieri, Rosalinde d'Atella, et même Hélène de Campireali, toutes sont envoyées dans des institutions religieuses par leur pères. Là, elles ne peuvent pas communiquer avec le monde extérieur. Beatrice Didier parle dans son article « Stendhal chroniqueur » des monastères vus comme des prisons⁹ : on n'y peut pas s'échapper, on y est enfermé et l'espace devient de plus en plus étroit. Dans *Trop de faveur tue*, les règles « ne permettaient point aux religieuses de sortir de la clôture » (CI, 205). Félize raconte à plusieurs reprises qu'elle et les filles de son âge sont « sacrifiées » pour le bonheur de leurs frères : « quant à nous, nos

⁹ Béatrice Didier, « Stendhal chroniqueur », art. cit., p. 13.

familles nous ont placées ici, pour laisser toutes les richesses de la maison à nos frères » (CI, 213). De cette façon, on constate que le couvent n'est plus un lieu sacré, mais le lieu des intérêts, soient-elles amoureuses, sociales et politiques. Il est l'espace de l'amour, des passions, de la déception, de la mort. Il est l'espace des rencontres secrètes dans les jardins, le lieu des missions dangereuses pour enlever les jeunes religieuses.

D'un autre côté, ne pas être enfermée dans un couvent ne signifie pas qu'on est libre. Certaines de ces jeunes filles se trouvent dans autres prisons plus ou moins symboliques ou dans des prisons sociales. Béatrix Cenci se trouve à la fois dans une prison physique, représentée par le palais de son père, et dans une prison spirituelle, représentée par les abus qu'elle est obligée de supporter. La duchesse de Palliano, après la décadence de la famille de son mari, est enfermée dans le petit village de Gallese, proche de Soriano où s'est établi son mari, loin de Rome et de la vie mondaine qu'elle aimait.

Et peu à peu, l'univers des jeunes héroïnes de Stendhal s'effondre. Éros semble incapable de réunir les deux amants qui s'éloignent, malgré leurs efforts. Tout comme une boule de neige, chaque action s'ajoute à une longue suite d'outrances ; les jeunes filles sont de plus en plus attirées par Thanatos. Or tout cela conduira à un basculement de la vie de ces pauvres filles, ce que nous appelons « point de rupture ». Ce chapitre sera développé plus loin dans la troisième partie de notre mémoire, et nous analyserons plus profondément la façon dont l'enfermement devient, peu à peu, une des principales causes qui conduisent à ce « point de rupture ».

II. Le moment de crise

Le point de rupture c'est le moment où les jeunes filles se rendent compte que la mort est la seule solution, le moment du basculement d'Éros à Thanatos. Tout comme l'amour, ce point de crise se manifeste à travers plusieurs formes : la crise de langage, le désir de se venger et la souffrance latente.

2.1. La crise de langage

La rupture se manifeste tout d'abord par une crise de langage : les personnages féminins ne peuvent plus trouver les mots pour exprimer leurs sentiments. Le désespoir ne peut s'extérioriser qu'à travers les actions ; dans *Vanina Vanini*, la jeune fille observe que ses paroles n'influencent pas Missirilli, et décide que la seule possibilité de l'avoir seulement pour elle s'est d'agir. À son tour, l'abbesse de Castro apprend que Jules vit et qu'il est arrivé en Italie, mais malgré cela elle refuse de lui parler ; la

seule façon dont la communication entre les deux se réalise est à travers une lettre écrite par Hélène avant de se suicider. D'ailleurs, le motif de la lettre se retrouve aussi dans *Les Cenci*, mais cette fois-ci sur la forme d'un supplice envoyé par Béatrix au saint père le pape. Ce supplice est perdu et avec lui les paroles de la jeune fille ; la crise du langage devient de plus en plus profonde et elle se rend compte que s'il n'y a plus de mots, elle doit trouver un autre moyen pour sortir de cet enfer.

2.2. *La vengeance*

La rupture est inévitable et se manifeste par plusieurs formes, parmi lesquelles la vengeance. On observe cet aspect dans *San Francesco a Ripa* : jalouse de la comtesse Orsini, de sa beauté et de ses qualités, la princesse Campobasso est heureuse quand voit Sénecé revenir chez elle : en oubliant ses promesses, elle « se jeta dans ses bras, parfaitement heureuse » (CI, 281). Mais il ne comprend pas cette déclaration d'amour, il n'est pas capable d'interpréter ses sentiments : « Sénecé, comprenant mal, comme à l'ordinaire, une âme romaine, crut qu'elle voulait se séparer de lui avec bonne amitié, rompre avec des formes » (CI, 281). Époustouflée et abasourdie, la princesse dit adieu au chevalier sur un ton froid. Voilà le moment où elle est poussée vers Thanatos par l'ignorance de son amant ; blessée et offensée, elle cherche Ferraterra : « C'est pour me venger » (CI, 282). La vengeance apparaît aussi dans *Trop de faveur tue*. « Fièvre religieuse » (CI, 212), Félize ne peut pas supporter les reproches de l'abbesse qui la critique pour avoir resté au jardin jusqu'à deux heures du matin et elle décide de punir sa dénonciatrice : « Aussitôt Félize résolut de se venger. Cette résolution rendit tout son calme à cette âme à laquelle le malheur avait donné de la force » (CI, 216).

Toutefois, il est important de noter que tout le monde peut être victime ; personne n'est en totale sécurité. Dans *La Duchesse de Palliano*, c'est Diane Brancaccio qui, abandonnée par son amant, veut se venger de la duchesse. Elle croit que cette dernière a convaincu Domitien de partir : « cette idée folle n'était appuyée que sur quelques remontrances que jadis la duchesse lui avait adressées. Le soupçon fut bientôt suivi de la vengeance » (CI, 165). Pourrait-on considérer la duchesse comme une victime des passions de Diane ? À son tour, Vanina est au désespoir : son amant l'abandonne pour se consacrer à son devoir de carbonaro. Arrivée en Romagne, elle observe son caractère distant : il la voit plutôt comme un obstacle entre lui et son devoir. Mais l'orgueil de Vanina est blessé et c'est le moment où elle se décide de faire tout ce qu'elle peut pour ne pas perdre Pietro : « Elle jouissait de sa surprise douloureuse quand il la cherchait en vain auprès de lui. Bientôt l'idée de n'avoir pu obtenir l'amour de l'homme pour qui elle avait fait tant de folies l'attendrit profondément » (CI, 364).

2.3. La souffrance latente

D'un autre côté, on constate que ce moment de crise n'est que la conséquence directe de certains événements et actions, et que parfois il n'est pas marqué par un seul moment précis. Le passage vers Thanatos peut être long et douloureux, et on rappelle ici le cas d'Hélène de Campireali qui choisit la mort seulement après l'arrivée de Jules. Cet événement est l'impulsion qui la pousse vers le suicide. Certes, elle avait choisi Thanatos longtemps auparavant, et même si après la mort de son frère elle continue d'aimer Jules, elle s'est déjà éloignée de lui. Quand celui-ci lui propose de l'épouser, dans un moment de faiblesse, elle avoue tout à sa mère ; cette dernière manipule Hélène de sorte qu'elle croit Jules mort. La jeune fille s'en sent coupable. On pourrait considérer cet épisode comme un premier moment de crise : Éros n'existe plus pour elle et toute sa vie devient une terrible torture dépourvue du sens ; en fait elle ne devient abbesse que pour se venger de deux religieuses méchantes, mais le bonheur est sorti de sa vie en même temps que Jules.

Un fois ces points constatés, on observe clairement que le renversement vers Thanatos n'est pas du tout facile non plus pour les autres héroïnes des *Chroniques* ; il est la suite d'une longue période des souffrances, comme dans le cas de Béatrix Cenci, et parfois il est la conséquence d'un événement déchirant et troublant, comme la fuite de l'amant de Diane dans *La Duchesse de Palliano*. Mais une fois dans cette partie sombre, les héroïnes de *Chroniques* se transforment : elles ne sont plus des jeunes filles amoureuses, innocentes, mais des femmes qui exécutent rigoureusement leurs plans, quel qu'en soit le prix.

III. La décadence et la mort

La troisième partie analyse la nouvelle dimension psychologique et psychanalytique des femmes. Si dans la deuxième partie elles s'éloignaient peu à peu d'Éros, maintenant celui-ci n'existe plus, parce que ces jeunes filles, innocentes et naïves, se transforment en des meurtriers. Cette partie analyse trois éléments importants : les portraits finals, le motif de la prison et la mort.

3.1. Leur dernier portrait

Ce n'est qu'à la fin que les jeunes filles se rendent compte des effets de leurs actions. Et elles s'en sentent coupables ; Diane Brancaccio essaie de convaincre le duc de Palliano que sa femme a des relations avec Marcel Capece, mais elle regrette amèrement sa décision quand elle assiste à la mort de celui-ci, suivie immédiatement par la sienne. De la même façon, Félize se rend compte des

conséquences de ses actions après la mort de Lorenzo et de Pierre Antoine, les amants de Céliane et Fabienne : « Félize était au désespoir. Quoique ce siècle fût trop voisin des vrais dangers pour être remarquable par une délicatesse excessive, elle ne pouvait se dissimuler que c'était elle qui avait arrangé toute cette affaire » (CI, 223).

En ce qui concerne leur portrait psychique, les héroïnes des *Chroniques* se remarquent par leur détermination, leur fermeté et leur confiance qui ne disparaissent pas même devant la mort ; rappelons-nous l'épisode de la mort de Violante, duchesse de Palliano, qui reste calme et impassible : « Il couvrit les yeux de la duchesse d'un mouchoir, et elle, d'un sang-froid, le faisait descendre davantage sur ses yeux, pour ne pas le voir » (CI, 171). Elle sait qu'elle est la victime de la société, la victime d'un code d'honneur qui met en premier plan non pas les membres de la famille, mais l'image que cette famille a dans la société ; et son mari, quant à lui, ne veut pas punir sa femme, mais se croit obligé de le faire. Impassible, la duchesse sait que la lutte contre ce type des injustices est vaine, et que sa révolte n'aurait aucun effet ; dans une dernière instance, la mort lui semble la meilleure (sinon la seule) option pour sortir d'une société injuste.

Dans *Trop de faveur tue*, l'amant de Céliane meurt dans ses bras ; cependant, elle est consciente du danger qui l'entoure : « une fois certaine de la mort de Lorenzo son amant, elle sembla l'avoir oublié et ne se souvint plus que du péril qui les environnait, elle et sa chère Fabienne » (CI, 222). Son portrait est en opposition avec celui de son amie, qui ne peut pas se contrôler. La princesse Campobasso oublie son amour pour le chevalier et planifie sa revanche contre monsignor Ferraterra ; à la fin du récit, elle devient « le modèle de la plus haute piété » (CI, 284). Prise de remords, Vanina essaie de sauver Missirilli, qui s'est rendu volontairement, mais qui ne veut pas être sauvé ; il ne l'aime plus. Elle épouse donc Livio Savelli, comme une preuve de son orgueil.

3.2. La prison, lieu de torture

D'ailleurs, le motif de la prison réapparaît, mais cette fois selon une autre paradigme épistémologique. On parle maintenant de prisons en faisant appel au premier sens du mot : des lieux où on enferme les personnes qui ne respectent pas la loi. Si au début les jeunes filles étaient dans des prisons plutôt spirituelles, maintenant elles se trouvent dans des prisons où on les juge et on les condamne à la mort. Il y a une sorte de cyclicité, car une fois sorties de leurs situations initiales, elles ne peuvent pas se régaler de leur liberté, mais elles sont enfermées de nouveau.

Pour les sauver, leurs amants se déguisent, et ce motif du déguisement apparaît dans presque tous les récits. Tout comme Béatrice Didier l'affirme dans son article, le déguisement n'est qu'une « autre

variation très stendhalienne sur le thème du secret et du dévoilement »¹⁰ et le voit plusieurs fois dans *Vanina Vanini*. Tout d'abord, le carbonaro s'est déguisé en femme, sous le nom de Clémentine ; la serveuse qui lit la liste des participants à la vente est à son tour déguisée. Vanina elle-même prend l'uniforme de la maison Savelli et se déguise en serveur pour pouvoir entrer dans le bureau du ministre de la police.

3.3. *La mort*

Mais tous ces plans d'évasion échouent ; enfermée dans le couvent de Sainte-Marthe, Hélène refuse l'aide de sa mère qui avait entré dans le couvent par le souterrain ; n'oublions pas que maintenant nous sommes dans la dimension de Thanatos, le plan du souterrain, des passages secrets, des chambres sans fenêtres, ce que Philippe Berthier appelle dans son roman *Espaces stendhaliens* (1997) une « prison dans la prison, geôle au carré »¹¹. Et une fois dans ce monde, il n'y a plus de retour, le seul dénouement étant la mort : « Ugone alla et revint fort vite ; il trouva Hélène morte. Elle avait la dague dans le cœur » (CI, 150). En fait, la mort d'Hélène n'est pas inattendue, car après la disparition de Jules, sa vie a commencé à se décomposer, à se dégrader progressivement, et elle s'est renversée vers Thanatos longtemps auparavant. L'arrivée de Jules, la manipulation de sa mère, l'aventure avec le jeune évêque Cittadini, tous ces événements ont conduit à ce moment ; elle s'est suicidée le moment où il n'est plus resté rien à se dégrader. Sa mort est plutôt physique, car à l'intérieur, Hélène était déjà morte.

Enfin, il nous semble que, dans une dernière instance, ces jeunes filles ne sont que les victimes de la fatalité.

¹⁰ Didier Béatrice, « Stendhal chroniqueur », art. cit., p. 15.

¹¹ Philippe Berthier, *Espaces stendhaliens*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.289.

Partie 1

-

La candeur, l'enfermement et l'amour

Chapitre 3. L'enfermement et l'absence de la liberté

Nous avons analysé, dans le chapitre précédent, l'amour en tant que facteur perturbateur, en tant que premier point de rupture dans la vie des jeunes filles. Toutefois, c'est trop peu de dire qu'il est la seule cause qui mène au moment de crise et au moment de renversement vers Thanatos ; il est presque toujours accompagné d'un autre élément : la prison.

Le motif de la prison apparaît très souvent dans l'œuvre romanesque de Stendhal, comme par exemple dans *Le Rouge et le Noir* ou *La Chartreuse de Parme*, mais ce qui différencie les *Chroniques italiennes* c'est la dimension polysémique que ce motif acquiert. Il ne se résume pas seulement à la définition donnée par Larousse, celle d'un « établissement où sont détenues les personnes condamnées à une peine privative de liberté ou en instance de jugement »¹², mais on parle d'un sens métaphorique, d'une prison spirituelle.

Les débuts des *Chroniques* nous présentent les jeunes filles dans des espaces clos, clôturés ; elles sont, avant tout, enfermées. Et cet état d'enfermement est représenté à son tour par les lieux : soit le couvent, cet espace sacré qui devient un espace clos, entouré des grands murs, impénétrable, et qui s'impose par ses dimensions, soit le palais d'un père ou d'un mari, qui devient à son tour une prison sans sortie, le lieu des abus et des injustices. Mais ce qui nous intéresse c'est l'attitude des jeunes filles, qui, dépourvues de toute liberté, ne peuvent pas contrôler leur propre vie ; pour elles, cet état d'enfermement est ressenti à un niveau plus spirituel et plus anagogique.

Voilà notre prémisse ; nous nous proposons d'analyser dans ce chapitre le statut de ces jeunes filles et de montrer comment cet enfermement, à la fois physique et spirituel, sera une des causes principales qui contribuera à leur moment de crise et, implicitement, à leur décadence. Le chapitre a une structure bipartite : la première analyse le couvent en tant que prison, comme une véritable forteresse, tandis que la deuxième partie met en centre la famille et la prison sociale.

¹² « Prison », consulté le 2 mai sur Larousse en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/prison/63995>.

1. Le couvent (ou la prison)

Par sa définition, le couvent est un lieu sacré, le lieu le plus proche du Dieu et de ses saints ; les religieuses, à leur tour, sont considérées comme étant des filles fidèles, croyantes, loyales, qui ne questionnent pas les pratiques ecclésiastiques. Mais le plus souvent, l'image sacrée de l'extérieur, cette façade impeccable et révérencée ne correspond pas à la réalité qui se cache derrière les grands murs impénétrables. Et le plus souvent, si on parle du XVI^e, XVII^e, XVIII^e ou du XIX^e siècle, on constate que les familles nobles envoient leurs jeunes filles au couvent sous le prétexte de leur offrir une éducation, mais qu'en réalité, leurs raisons sont bien plus profondes.

1.1. L'éducation religieuse et les jeunes filles

En fait, ce n'est que dans la deuxième moitié du XIX^e siècle qu'on accorde aux jeunes filles le droit d'être instruites dans les écoles publiques, quel que soit leur statut social ; en France, par les lois de Jules Ferry et en Italie, par la loi Cassati et la loi Coppino. Jusqu'à cette date, si on parle de l'éducation des enfants de la haute noblesse on observe deux aspects principaux : le premier, la différenciation de l'éducation selon le sexe. Les jeunes garçons apprennent la rhétorique, la logique et les langues étrangères, ou même l'art de la guerre, tandis que l'instruction des jeunes filles est bien plus limitée. Elles reçoivent une éducation qui leur permet d'apprendre des éléments rudimentaires, comme par exemple lire et écrire, mais qui est centrée plutôt sur leur rôle dans la société : être des femmes soumises à leurs maris et de bonnes mères¹³. Or être désobéissante, indocile ou opiniâtre n'est qu'une preuve d'une mauvaise éducation.

Deuxième élément, c'est le lieu : afin d'être capable de donner à leurs filles la meilleure éducation certaines familles choisissent de les éduquer à la maison, tandis que d'autres familles les envoient au couvent. Là, elles deviennent des pensionnaires, ou bien des religieuses si à la fin de leurs études elles se décident de prendre le voile au lieu de revenir dans la société et se marier. Les écoles publiques étant destinées exclusivement aux garçons, le couvent devient par conséquent le seul établissement qui s'occupe de l'instruction des jeunes filles, en leur offrant un apprentissage essentiellement religieux, suivi par ceux des aptitudes nécessaires pour une bonne épouse et mère : « partout les

¹³ Dominique Picco, « L'éducation des filles de la noblesse française aux XVII^e et XVIII^e siècles », Figeac, Michel, and Jaroslaw Dumanowski. *Noblesse française et noblesse polonaise : Mémoire, identité, culture XVI^e-XX^e siècles*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2006. (pp. 475-497), consulté en ligne le 18 avril 2021 sur <http://books.openedition.org/msha/17839>.

fillettes sont prêtes à devenir de parfaites maîtresses de maison : couture, broderie, canevass, tapisserie et pliage du linge n'ont aucun secret pour elles. »¹⁴

Toutefois, il apparaît parfois qu'envoyer les jeunes filles au couvent pour leur éducation n'est qu'un prétexte pour les abandonner et pour offrir toute la fortune de la famille à leurs frères. On remarque cet aspect plusieurs fois dans *Trop de faveur tue*, et le narrateur le met en évidence à travers la perspective des jeunes pensionnaires, filles sans protection et impuissantes : « souvent elles réclamaient hautement contre l'injustice de leurs parents, quelquefois elles demandaient des consolations à l'amour, et l'on avait vu les haines et les rivalités du couvent venir agiter la haute société de Florence » (CI, 205). Félice elle-même témoigne, lors d'une de ses rencontres avec le comte Buondelmonte, quels sont les inégalités de leurs situations :

Quant à nous, nos familles nous ont placées ici, pour laisser toutes les richesses de la maison à nos frères. Nous n'avons d'autre vocation que l'impossibilité de nous enfuir et de vivre ailleurs qu'au couvent, puisque nos pères ne voulaient plus nous recevoir dans leur palais (CI, 213).

Parfois, les pères considèrent que le monde représente un danger pour leurs jeunes filles, et qu'une fois séduites par un amour frivole, elles sont inévitablement perdues. Le couvent devient, par conséquent, un refuge, mais un refuge choisi par les autres. Dans *Suora Scolastica*, le prince d'Atella, qui soupçonnant les intentions du jeune Gennarino, fait envoyer sa fille au couvent, sans lui donner aucune explication : « le lendemain, après le déjeuner, il ordonna à sa fille Rosalinde de monter en voiture avec lui, et, sans lui adresser une seule parole, la conduisit au noble couvent de San Petito » (CI, 292). La jeune fille, qui avait déjà vécu dans ce lieu sacré pendant son enfance, n'est pas surprise par les actions de son père : « Rosalinde ne fut point étonné de tout ce qui lui arrivait » (CI, 292), de la même façon elle n'est plus surprise par l'idée qu'elle sera enfermée dans ce lieu pour le reste de sa vie.

Mais l'amour, maintenant interdit, devient de plus en plus attrayant. Les amants cherchent des modalités de communiquer, même subtiles, ils s'engagent dans une lutte un pour l'autre qui rend leur amour même plus fort. Toutefois, dans une dernière instance, le couvent n'est que le lieu des règles strictes, de l'isolement, le lieu qui tue les passions et ces jeunes filles deviennent, comme di Maio affirme, des « victimes de la ruse ou de la violence tyrannique qui sépare les amants. C'est le couvent

¹⁴ Ibid., §18.

qui tranche et sépare les jeunes filles de la société et qui provoque l'éclatement de passions sans limites et sans scrupules, qui vont jusqu'au bout, jusqu'à la destruction et à l'autodestruction... »¹⁵

C'est ainsi qu'on pourrait s'interroger sur la vraie signification de ce couvent. Plus qu'un lieu de refuge, pouvons-nous le considérer comme une prison où on enferme les jeunes filles ? Certes, du point de vue de la construction, il est bien plus qu'une simple prison.

1.2. Le couvent, cette nouvelle forteresse...

Les bâtiments du couvent de la Visitation, tel qu'il est présenté dans *L'Abbesse de Castro*, se remarque par sa grandeur et par sa superficie : un « vaste bâtiment entouré de noires murailles, et assez semblable à une forteresse » (CI, 100) que l'on aperçoit facilement de loin. L'église dorée, ouverte au public, le seul lieu commun pour les religieuses et les autres hommes, est séparée par une grande porte dorée et par un voile (CI, 101) ; Jules ne voit pas les religieuses de façon directe, mais à travers ce voile noir, symbole du deuil, de séparation entre les deux mondes. L'espace semble aussi d'être très bien sauvegardé par des gardes de sécurité, avec des portes en fer, fermées à la clef, ce qui nous montre l'impossibilité d'entrer à l'intérieur.

Philippe Berthier décrit le couvent de la Visitation comme étant une « figure même de l'interdit et du mystère, d'autant plus lancinant que proche, intouchable, impensable et toujours fantasmé »¹⁶, c'est-à-dire un lieu impénétrable, secret, et mystérieux. Son intérieur est énigmatique et effrayant, protégé par ses grands murs fortifiés, par son architecture grotesque, gigantesque, ce qui transforme le couvent dans une véritable fortification, ce que Berthier appelle « castrum »¹⁷. Plus que le lieu des prières, des messes et de la véritable croyance, le couvent représente un monde clôturé qui cache ses propres secrets et à l'intérieur duquel il y a, impuissante et désespérée, la jeune Hélène Campireali.

Dans *Trop de faveur tue*, la description du couvent de Sainte Riparata, bien que peu différente de celle du couvent de la Visitation, nous offre la même image : le couvent est une forteresse, un espace interdit et défendu :

Dans une ville de Toscane que je ne nommerai pas existait en 1589 et existe encore aujourd'hui un couvent sombre et magnifique. Ses murs noirs, hauts de cinquante pieds au moins, attristent tout un quartier ; trois rues sont bordées par ces murs, du quatrième côté s'étend le jardin du couvent, qui va jusqu'aux remparts de la ville. Ce jardin est entouré d'un mur moins haut. Cette

¹⁵ Mariella Di Maio, *Frontières du romanesque : Stendhal, Balzac*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 66.

¹⁶ Philippe Berthier, *Espaces stendhaliens, op. cit.*, p.285.

¹⁷ *Ibid.*, p. 284.

abbaye, à laquelle nous donnons le nom de Sainte Riparata, ne reçoit que des filles appartenant à la haute noblesse. (CI, 203)

Le contact avec l'extérieur est limité, *a fortiori* interdit. D'ailleurs, Stendhal construit cet espace extérieur en opposition avec celui du couvent, et pour les jeunes filles, « il existe seulement comme nostalgie du passé ou comme lieu inaccessible »¹⁸. Or enfermées dans ces lieux, les jeunes filles s'étouffent, ce que Béatrice Didier appelle une « claustration de plus en plus étroite »¹⁹, c'est -à-dire le sentiment « du couvent accepté joyeusement dans l'enfance, puis ressenti comme une prison »²⁰. Une fois enfermées dans le couvent, ces jeunes pensionnaires se rendent compte à la fois de l'absence de la liberté et de leur impuissance : elles ne contrôlent pas les décisions dans leur propre vie. L'enfermement, à la fois physique et spirituel, détruit leur esprit et augmente leur amour, et cela n'est pas valable seulement à l'intérieur du couvent, mais cet état de l'enfermement se remarque aussi dans le cadre de leurs propres familles.

2. La famille comme prison

L'espace clos du couvent se transforme dans l'espace clos du palais. Si les couvents sont les lieux clôturés, fermés et sans sortie, les familles des jeunes filles n'en sont pas moins. Véritables composants de la société, elles se transforment dans des prisons spirituelles, à la fois cibles et causes des préjugés, des critiques et des abus. Le plus souvent, les jeunes filles sont enfermées dans les palais de leurs parents, qui, sous le prétexte de les protéger, ne s'intéressent pas à leurs sentiments et à leurs émotions. En fait, on pourrait se demander si c'est la protection des jeunes filles qui les intéresse ou plutôt la réputation sociale, l'image qu'ils auraient dans la société si on apprenait que leurs filles ont des aventures avec de pauvres brigands. Une seule chose est certaine : la prison sociale, et la société en soi, telle qu'est présentée dans les *Chroniques*, n'est qu'une autre forme d'enfermement à la fois physique et spirituel.

¹⁸ Mariella di Maio, article « Couvents », *Dictionnaire de Stendhal*, publié sous la direction de Yves Ansel, Philippe Berthier et Michael Nerlich, Paris, Honoré Champion, 2003, p.189.

¹⁹ Béatrice Didier, « Stendhal chroniqueur », art. cit., p.14.

²⁰ *Ibid.*

2.1. *La prison sociale*

La femme doit, selon les coutumes sociales, se marier. Dès la naissance, son rôle est celui d'épouse, suivi par celui de mère. Mais le mariage n'est à son tour qu'un jeu politique, économique et social. Prenons l'exemple de Vittoria Accoramboni : elle ne choisit pas son mari, ce sont ses parents qui le font : « il y eut force jalousies et bien de rivalités ; mais enfin les parents de Vittoria préférèrent Félix Peretti, neveu du cardinal Montalto » (CI, 179). La femme est, bien entendu, dépendante de son mari, surtout du point de vue économique ; alors quelle serait la situation de Vittoria après l'assassinat de son mari ? Elle ne peut vivre seule, ne peut pas être indépendante, et se trouve devant les critiques quand elle décide de se marier avec le prince Orsini, duc de Bracciano : « on parla mal de Vittoria elle-même, quand on la vit consentir à aller habiter le palais des Orsini comme future épouse, si tôt après la mort de son mari » (CI, 186). Le prince Orsini, quant à lui, gravement malade, se rend compte de la situation malheureuse que sa femme aura après sa mort et lui assure une partie de sa fortune dans son testament.

En dernière instance, Vittoria n'est qu'une victime de la société. On l'accuse et on lui fait des procès de conscience, mais est-elle vraiment coupable ?

De la même manière, Violante de Cardone, duchesse de Palliano est, tout d'abord, victime de la société. Après le scandale de la famille Carafa, son mari est exilé à Soriano, tandis qu'elle est exilée à Gallese, ce « misérable hameau à deux petites lieues de Soriano » (CI, 162). Obligée de renoncer à sa vie habituelle à Rome, à sa vie mondaine, elle est maintenant enfermée dans un petit village qui même s'il ne semble pas si affreux, est un lieu de refuge qu'elle ne choisit pas. Gallese devient pour elle, peu à peu, une prison d'abord spirituelle, le lieu de dégradation à travers l'amour.

2.2. *Le palais de son père*

Cependant, si on parle de famille comme prison, les *Cenci* reste le cas le plus représentatif. On observe dès le début le caractère de François Cenci, appelé « le second des don Juan » (CI, 240) ; il est l'image représentative de la vanité, qui manipule les autres hommes autour de lui par ses richesses, qui ment pour parvenir et qui n'a pas peur de la justice, soit-elle sociale ou divine. Il « avait reçu du ciel une sagacité et une bizarrerie étonnante » (CI, 247), mais aussi du courage et une réputation d'aventurier. Il ne connaît pas de limites, ni pour lui, ni pour les autres. Pour-il, les enfants ne sont qu'un fardeau, et c'est pourquoi il les veut morts. Il fait bâtir une église pour « avoir sous ses yeux les tombeaux de tous ses enfants, pour lesquels il eut une

haine excessive et contre nature, même dès leur plus tendre jeunesse, quand ils ne pouvaient encore l'avoir offensé en rien » (CI, 249,250). Il est cruel et refuse de croire en Dieu : il n'y a pas de transcendance qui pourrait lui faire remettre en question sa propre morale. Mais pourrait-on parler de la morale dans le cas de François Cenci ?

C'est ainsi que sa fille Béatrix doit vivre ; enfermée dans le palais de son père, qui maintenant devient une prison : « il la séquestra dans un des appartements de son immense palais. Là, personne n'eut la permission de voir Béatrix, alors à peine âgée de quatorze ans » (CI, 251). Les vies de Béatrix et de sa belle-mère, Lucrece, sont un véritable enfer et un interminable calvaire qui n'a qu'une seule cause : François Cenci et l'ignorance des autres hommes qui s'intéressent plutôt aux cadeaux de celui-ci. Tout comme Mariella di Maio affirme, le palais Cenci « renvoie aux châteaux sadiens et gothiques »²¹. Il est l'espace des injustices, des outrances. Le palais de son père, cette place qui aurait dû être un lieu sûr, agréable, il devient le lieu des abus, l'enfer.

Cependant, la situation de cette jeune fille est différente de celle des jeunes religieuses des couvents de sorte que sa souffrance n'est pas seulement psychique, mais aussi physique. Elle est battue, abusée, la victime de l'inceste et le plaisir sexuel de son père :

Il tenta avec des menaces, et en employant la force, de violer sa propre fille Béatrix, laquelle était déjà grande et belle ; il n'eut pas honte d'aller se placer dans son lit, lui se trouvant dans un état complet de nudité. Il se promenait avec elle dans les salles de son palais, lui étant parfaitement nu ; puis il la conduisait dans le lit de sa femme, afin qu'à la lueur des lampes la pauvre Lucrece pût voir ce qu'il faisait avec Béatrix (CI, 251, 252).

Pour Béatrix, chaque blessure sur son corps produit une cicatrice dans son âme et chaque moment de souffrance brutale entraîne aussi une blessure spirituelle. Or aucune souffrance ne dure éternellement, tout comme aucune souffrance ne passe sans laisser une marque. Pour cette jeune fille, Éros n'existe pas, or s'il existe il est bien enfermé dans le Thanatos de son propre père. Et pour sortir de cet enfer, pour finir ses douleurs, il n'y a qu'une seule solution : la mort. En premier lieu, la mort de son père.

²¹ Mariella Di Maio, *Frontières du romanesque : Stendhal, Balzac*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 55.

En fait, pour elle, tout comme pour toutes les autres jeunes filles des *Chroniques*, la mort semble la meilleure option pour sortir de leur situation, sinon la seule. Peut-on condamner ces filles ? Elles sont des victimes et leur seul tort a été « de naître dans des familles opulentes et d’avoir des frères » (CI, 214), comme Félice affirme. Elle sait que sa situation ne dépend pas d’elle, que toutes les décisions en ce qui le concernent directement ne l’impliquent non plus. Alors, comment sortir d’une situation qui n’a pas de sortie ? Comment arrêter la souffrance et vivre sa vie si, en fait, toute sa vie est une souffrance ? Voilà le moment de crise des jeunes filles, ce que nous avons appelé « le point de rupture ».

Bibliographie :

Œuvre de référence :

- STENDHAL, *Chroniques italiennes*, Paris, Flammarion, « Collection GF (n° 293) - Littérature et civilisation », 1977, préface par Beatrice Didier, p. 440.

Livres sur la bibliographie de Stendhal et sur ses romans :

- *Dictionnaire de Stendhal*, publié sous la direction de Yves Ansel, Philippe Berthier et Michael Nerlich, Paris, Honoré Champion, 2003, p.189.
→ ouvrage collectif qui présente de façon exhaustive les principaux termes dans l'œuvre stendhalienne ;
- BELL, Sheila, *Stendhal : « Vie de Henri Brulard »*, Londres, Grant and Cutler, 2006.
→ ce livre m'a permis de comprendre mieux la vie le roman *La Vie de Henri Brulard* par Stendhal et les raisons pour lesquelles il a aimé tant l'Italie et pourquoi il a choisi de traduire les manuscrits des *Chroniques Italiennes* ;
- BERTHIER, Philippe, « Review of L'Amour et la Mort chez Stendhal ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 80, no 5, Presses Universitaires de France, 1980, pp. 825-826.
→ cet article me permet d'approfondir les idées de Levowitz-Treu et d'avoir une image plus précise sur la bibliographie de Stendhal ;
- BERTHIER, Philippe, *Espaces stendhaliens*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 343 p.
→ le livre est très utile parce qu'il présente le topos stendhalien, c'est-à-dire analyse les différents lieux dans les romans ; il offre une analyse exhaustive du couvent de la Visitation dans *L'abbesse de Castro* et fait la différence entre l'espace clos du

couvent (*castrum*) et la nature qui l'entoure (*fagus*).

- CLIGNON, Albert, *L'Art et la vie de Stendhal*, [1868], Genève, Slatkine Reprints, 1974, 535 p.
→ cet ouvrage très complet permet une étude très approfondie de la biographie de Stendhal, de son caractère, de ses relations, de ses idées et de la façon dont ces idées peuvent être retrouvées dans ses livres ; la partie biographique me permet d'étudier les rapports de Stendhal avec l'Italie, ses impressions et les raisons pour lesquelles il a tant aimé ce pays ;
- DEL LITTO, Victor, *La Vie intellectuelle de Stendhal : Genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.
→ à lire pour rendre compte des années vécues en Italie et pour expliquer la notion de « beylisme » ;
- DIDIER, Béatrice, « Le statut de la nouvelle chez Stendhal », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1975, n°27. pp. 209-221.
→ cet article m'a permis de conceptualiser la différence entre chronique et nouvelle chez Stendhal ; selon l'auteur, il reste à discuter si *Vanina Vanini* et *San Francesco a Ripa* sont des nouvelles ou des chroniques, si on doit les exclure des *Chroniques italiennes* et les mettre à côté des autres nouvelles comme *Mina de Vanghel* ;
- DIDIER, Béatrice, *Stendhal autobiographe*, Presses Universitaires de France, « Collection Écrivains », 1983, 320 pages. Consulté en ligne le 12 décembre sur : <https://www-cairn-info.sidnomade-1.grenet.fr/stendhal-autobiographe--9782130380641.html>.
→ à lire pour contextualiser les notions de quête de soi, pour problématiser la dialectique Henri Beyle-Stendhal et voir comment Henri Beyle devient personnage dans les romans de Stendhal écrivain ; .
- LANDRY, François, *L'Imaginaire chez Stendhal, formation et expression*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1982, 354 p.
→ à lire pour conceptualiser et contextualiser la notion d'imaginaire dans les romans de Stendhal ;

- LAURENT, Jacques, *Stendhal comme Stendhal ou le mensonge ambigu*, Paris, Grasset, 1984, 284 p.
→ cet ouvrage analyse les éléments qui différencient Stendhal des autres écrivains contemporains et le rendent unique; l'auteur « dissipe » les mythes qui se sont formés autour de l'image de l'écrivain au fil du temps et offre une nouvelle perspective sur son œuvre.
- LEVOWITZ-TREU, Micheline, *L'Amour et la mort chez Stendhal. Métamorphoses d'un apprentissage affectif*, Aran (Suisse), Editions du Grand Chêne, « Collection Stendhalienne, 20 », 1978, 196 p.
→ ce livre me permet de mieux appréhender la distinction entre Henry Beyle et Stendhal écrivain, de voir la façon dont son œuvre trouve ses racines dans les expériences vécues dans sa vie;
- STENDHAL, *Correspondance générale*, tome V (1843-1836), Paris, Honoré Champion, 1999, éd. éditée par V. Del Litto.
→ ce livre m'a permis de consulter sa correspondance de 1836 et d'extraire les lettres avec le duc de Broglie, respectivement Adolphe Thiers.

Livres et articles sur le personnage stendhalien :

- BOLL-JOHANSEN, Hans, *Stendhal et le roman : essai sur la structure du roman stendhalien*, Aran (Suisse), Editions du Grand Chêne, « Collection Stendhalienne, 22 », 1979, 150 p.
→ le livre analyse l'œuvre de Stendhal d'un point de vue structuraliste. Toutefois, dans le troisième chapitre sur les personnages, l'auteur parle de la dialectique entre la femme idéalisée par l'amour et la femme « néfaste », simple, qui se remarque par son caractère non conventionnel.
- DAHMED, Mamadou Ould, *Le héros monstrueux : une lecture psychanalytique du personnage romanesque de Stendhal*, Paris, Editions L'Harmattan, « Collection Critiques Littéraires », 2015, 233 p.
→ cet ouvrage m'a permis de faire une analyse psychologique des personnages de Stendhal.

Bien qu'il ne soit pas nécessairement lié aux *Chroniques italiennes*, ce livre offre une nouvelle perspective sur l'importance de la violence et de la révolte dans la construction des personnages romanesques de Stendhal et m'a permis de poser la problématique de la violence et de la mort dans chacune des nouvelles de *Chroniques*. On pourrait se demander, par exemple, si Beatrix Cenci est un personnage « monstrueux » ou si son crime est-il excusable ?

- FELMAN, Shoshana, *La « folie » dans l'œuvre romanesque de Stendhal*, Paris, Librairie José Corti, 1971.
→ à lire pour comprendre la façon dont on pourrait interpréter les personnages stendhaliennes comme étant « fous » à partir de leur construction narrative ;
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
→ à lire pour définir la notion de « désir mimétique » et de la conceptualiser à partir des récits et des personnages des *Chroniques italiennes* ;
- HALLER, Claude, *La part de candeur et de féminité chez le héros stendhalien*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1963.
→ ce livre permet de comprendre les éléments qui rendent la femme « gracieuse », « féminine » dans les romans et comment elle est construite d'un point de vue narratif ;
- JOVELET, Georges, « Psychose et amour », *L'information psychiatrique*, vol. 86, no. 8, 2010, p. 677-684.
→ cet article permet la conceptualisation de la notion de l'amour d'un point de vue psychologique et problématise le rapport entre la psychose, l'affectivité et la sexualité ;
- SCOTT, Maria, *Stendhal, la liberté et les héroïnes mal aimées*, Paris, Classiques Garnier, 2015, 198 p.
→ cet ouvrage est une analyse plus approfondie du personnage de Vanina Vanini, d'un point de vue psychologique et social ;

Ouvrages sur la femme et sur le personnage féminin romanesque :

- ALGAZI, Lisa, *Maternal Subjectivity in the works of Stendhal*, Lewiston, New York, Edwin Mellen Press, 2001.
→ le livre m'a permis d'affiner ma réflexion sur les notions du féminin et du maternel dans les romans de Stendhal, sur le rôle joué par la figure maternelle dans sa vie et dans ses romans ;
- BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, t. 1, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 1949, « Stendhal ou le romanesque du vrai », pp. 375-389.
→ m'a permis de me rendre compte de la façon dont Stendhal envisage la femme dans ses romans ; contrairement aux autres écrivains de sexe masculin de son temps, il voit la femme comme un être humain et pas comme une représentation de l'Autre, perspective qui va se refléter aussi dans la construction de ses personnages féminins (et je pense surtout à Vanina Vanini) ;
- KRISTEVA, Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Gallimard, « Collection Folio essais (n° 24) », 1985, 480 p.
→ pas nécessairement lié à Stendhal, ce livre est un recueil qui analyse les histoires d'amour au fil des siècles d'un point de vue psychanalytique qui m'a aidé à appréhender la façon dont l'amour est envisagé dans le cadre d'un couple ;
- JATON, Anne-Marie, « Energétique et féminité (1720-1820) », *Romantisme*, n° 46. 1984, numéro spécial *L'énergie*, pp. 15-25.
→ cet article analyse le personnage féminin romanesque comme étant plus qu'un être faible, qui ne s'intéresse qu'à l'amour, mais comme un être puissant, passionné, avec une énergie extraordinaire, gracieuse et forte dans le même temps. Dans la même perspective, la femme des *Chroniques italiennes* est sensible, féminine, apparemment impuissante, mais la force et sa propre énergie la poussent à faire des choses extrêmes.
- MARCANDIER-COLARD, Christine, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, Presses Universitaires de France, « Collection

Perspectives littéraires », 1998, 326 p.

→ à lire pour continuer la réflexion commencée à partir du livre précédent et pour conceptualiser la notion de violence chez le personnage féminin romantique ;

- SCOTT, Maria, « Le Thème de l'amitié féminine chez un "tendre ami des femmes" », *L'Année stendhalienne*, n° 8, 2009, p. 101-115.

→ à lire pour contextualiser la problématique de l'identité féminine ;

Livres et articles sur les *Chroniques italiennes* :

- COPPEL-BATSCH, Marthe. « Artemisia Gentileschi (1593-1653). Sexualité, violence, peinture », *Adolescence*, vol. t. 26, n° 2, 2008, pp. 365-387.

→ cet article m'a permis de ramasser des données historiques sur la vie de Beatrix Cenci ;

- CROUZET, Michel, *Stendhal et l'italianité. Essai de mythologie romantique*, Paris, José Corti, 1982, 432 p.

→ ce livre analyse le rapport entre Stendhal et l'Italie, ses voyages, la façon dont Stendhal utilise l'esprit italien comme source d'inspiration ; le livre explique aussi le terme de « l'Italie stendhalienne ».

- DÉDÉYAN, Charles, *Stendhal et les chroniques italiennes*, Paris, Didier, « Etudes de littérature étrangère et comparée », 1956, 104 p.

→ l'auteur fait une analyse très approfondie des *Chroniques* ; le livre m'a été particulièrement utile pour mieux comprendre pourquoi Stendhal s'est inspiré des récits italiens et pas français, pourquoi il a choisi cette forme et pour clarifier quelques détails liés de *Suora Scolastica* ;

- DÉDÉYAN, Charles, *Stendhal chroniqueur*, Paris, Didier, 1962, 152 p.

→ ce livre présente la période du temps passée en Italie et est vraiment utile dans mon mémoire parce qu'il explique la découverte de manuscrits, le procès d'écriture des *Chroniques* et explique chaque nouvelle ; le livre aussi m'a aidé à comprendre mieux la structure des nouvelles, particulièrement *Vittoria Accoramboni*.

- DEL LITTO, Victor, « *L'Abbesse de Castro* ou de l'imagination », *La création romanesque chez Stendhal : Actes du XVIe Congrès International Stendhalien, Paris, 26-29 avril 1983*, Victor del Litto éd., Genève, Librairie Droz, 1985, pp. 205 – 212.
→ article utile pour la compréhension de la genèse de *L'Abbesse de Castro* et les procédés stylistiques employés par Stendhal par rapport au texte du manuscrit italien.
- DEL LITTO, Victor, *Chroniques italiennes / Stendhal ; texte établi, annoté et préf. par Victor Del Litto et augmenté des textes des Manuscrits italiens de la Bibliothèque nationale, frontispice original de Mette Ivers ; iconographie réunie par Roger Jean Ségalat ; nouv. éd. établie sous la dir. de Victor Del Litto et Ernest Abravanel*. Tome I, Genève, 1968.
→ cette édition me permet de voir quels récits ont été inclus, plus précisément quels récits ont leurs origines dans les manuscrits italiens ;
- DIDIER, Béatrice, « Stendhal chroniqueur », *Littérature*, n° 5, février 1972, pp. 11-25.
→ article utile pour continuer la réflexion sur l'importance de la chronique comme forme narrative dans l'écriture de Stendhal. L'auteur analyse chaque des nouvelles des *Chroniques italiennes*, mais se demande aussi si *La Chartreuse de Parme* et *Le Rouge et le Noir* sont à leur tour des chroniques, la première une chronique italienne plus grande, et la deuxième une « chronique de 1930 » comme son sous-titre. D'ailleurs, l'article est vraiment utile en ce qui concerne la réflexion sur les différences entre chroniques-nouvelles-récits.
- DI MEGLIO, Madeleine, *Chroniques italiennes de Stendhal*, Paris, Bertrand-Lacoste, « Collection Parcours de Lecture », 1992, 126 p.
→ a permis de contextualiser les repères éditoriaux du roman, le lectorat au temps de Stendhal, le pouvoir des hommes (surtout la notion de *paterfamilias*) et, le plus important, le destin des femmes, à partir de son rôle en famille jusqu'à sa mort ;
- HAMM, Jean-Jacques, « Un laboratoire stendhalien : les *Chroniques italiennes* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2, mars – avril 1984, pp. 245-254.

→ article à lire pour continuer l'analyse sur la structure des *Chroniques italiennes*, sur les procédés narratifs et sur le rapport entre les manuscrits et la variante finale publiée par Stendhal ;

- HOUSSAIS, Yvon, *Histoire et fiction dans les "Chroniques italiennes" de Stendhal*, Thèse soutenue à l'Université Sorbonne nouvelle, Paris III, sous la dir. de Philippe Berthier, mars 1992, 448 p.

→ l'ouvrage analyse d'un point de vue critique l'impact du Stendhal sur le texte original des chroniques ; en traduisant les manuscrits, il s'éloigne de l'histoire pour exprimer des autres idées, pour les adapter au style de ses contemporaines ; il efface et omet des paragraphes, tout ce qui n'est pas « pertinent » dans sa vision. Par conséquent, ce qui fait l'auteur c'est d'analyser tout ce qui est vrai ou pas dans les *Chroniques*, le moment où la réalité s'arrête et la fiction commence.

- HOUSSAIS, Yvon, « *Les Chroniques italiennes : Stendhal à la recherche d'une forme* », *Anales de Filología Francesa*, n. ° 14, 2005-2006, pp.133-144, consulté en ligne le 12 décembre 2020 sur : <https://core.ac.uk/download/pdf/234784556.pdf>.

→ à lire pour comprendre quels sont les éléments d'une chronique et quels sont spécifiques à Stendhal parmi eux ;

- IHRING, Peter, « Stendhal chroniqueur et l'"effet de réel" : *La Duchesse de Palliano* », *L'Année stendhalienne*, n° 5, avril 2006.

→ à lire pour analyser le rapport réel- fiction dans *La Duchesse de Palliano* ;

- LAFORGUE, Pierre, *Stendhal alla Monaca : Le romantisme, le romanesque, le roman*, Paris, Garnier, « Collection Studies in Romanticism and the Nineteenth Century, n° 56 », 2016, « *Traduttore, traditore, ou l'art de la fiction et de la mystification dans les Chroniques italiennes* », pp.161-169.

→ cet ouvrage m'a permis de mieux appréhender le rôle de l'Italie dans l'écriture stendhalienne et pourquoi ses romans et ses nouvelles appartiennent au romantisme ; le chapitre

« *Traduttore, traditore*, ou l'art de la fiction et de la mystification dans les *Chroniques italiennes* » porte une réflexion particulière sur le rapport réalité-fiction des *Chroniques* ;

- MOUNIC, Anne, « Les chroniques italiennes de Stendhal », *Temporel. Revue littéraire et artistique*, no. 20, septembre 2015. Consulté en ligne le 30 novembre 2020 sur <http://temporel.fr/Les-chroniques-italiennes-de>.

→ article en ligne qui m'a permis de rassembler des informations sur les voyages de Stendhal en France et l'ordre de publication des nouvelles qui composent les *Chroniques italiennes*. Cet article offre aussi une présentation détaillée de chacune de ces nouvelles.

- PEYTARD, Jean, « Réécriture, et personnage du traducteur dans les chroniques italiennes », *Semen*, n° 3, 1987, mis en ligne le 12 décembre 2007, consulté le 27 décembre 2020 sur : <http://journals.openedition.org/semen/5423>.

→ cet article me permet d'analyser dans quelle mesure Stendhal est ou non le traducteur des manuscrits italiennes et la façon dont il « imprime » son propre style et ses propres impressions. En fait, la problématique est qu'on ne sait pas exactement si des personnages féminins comme, par exemple, Beatrix Cenci ou Vittoria Accoramboni sont la copie fidèle des mêmes personnages écrites il y a quelques siècles par leurs auteurs ou si Stendhal, en traduisant ces manuscrits, leur a attribué (intentionnellement ou non) des nouvelles particularités spécifiques au personnage romanesque du XIX^e siècle.

- STENDHAL, *Chroniques italiennes*, Paris, Le Divan, 1929, préface par Henri Martineau.

→ l'édition de Henri Martineau offre une préface très bien détaillée qui m'a permis de comprendre la genèse de chaque récit ;

- THOMPSON, Christopher W., « *Vanina Vanini* ou la répétition tragique », *L'Année Stendhal*, n° 4, 2000, p. 29-36.

→ l'article est utilisé pour une analyse plus approfondie de *Vanina Vanini* et m'a permis de contextualiser la notion de tragique, c'est-à-dire pourquoi cette nouvelle est considérée comme étant tragique ;

- UCHIDA, Yoshitaka, « Analyse du manuscrit de *San Francesco a Ripa* », *L'Année stendhalienne*, n° 7, 2008, p. 241-264.
→ utilisé à analyser les différences entre le manuscrit et la variante finale publiée en France, voir quels sont les apports ou les modifications faits par Stendhal en tant que traducteur ;
- VASSILEV, Kris, « Vanina Vanini : la promesse de roman et la subversion du romanesque », *Romantisme*, n° 4, 2015, vol. 170, pp. 99-112.
→ à lire pour mieux appréhender l'action et la structure de *Vanina Vanini* et pour analyser les éléments qui rendent Vanina comme un héros romanesque ;

Livres et articles sur le couvent et sur l'éducation des jeunes filles :

- LONGO, Teresa, « Le système éducatif italien », *Revue internationale d'éducation de Sèvres*, n° 38, 2005, pp. 137-144.
→ comme le dit son titre, son article présente la façon dont le système éducatif italien a évolué et m'a permis de contextualiser mieux le système présenté dans les *Chroniques italiennes*.
- PICCO, Dominique, « L'éducation des filles de la noblesse française aux XVIIe et XVIIIe siècles », *Figeac, Michel, and Jaroslaw Dumanowski. Noblesse française et noblesse polonaise : Mémoire, identité, culture XVIe-XXe siècles*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2006. (pp. 475-497), consulté en ligne le 18 avril 2021 sur <http://books.openedition.org/msha/17839>.
→ cet article exhaustive m'a permis de comprendre mieux comment l'éducation des jeunes filles a évolué pendant les siècles.

Livres et articles sur le motif de la prison :

- BROMBERT, Victor, *La prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, Paris, José Corti, 1975, 221 p.
→ ce livre offre une nouvelle perspective sur le motif de la prison dans les romans romantiques et m'a aidé comprendre la vision de Stendhal sur la prison comme espace de réflexion intérieure, de quête personnelle.
- BROMBERT, Victor, « Esquisse de la prison heureuse », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 2, 1971, vol. 71, pp. 247–261. Consulté le 12 avril en ligne sur JSTOR : www.jstor.org/stable/40524076.
→ cet article m'a permis une meilleure compréhension du livre du point de vue antérieur ;
- DI MAIO, Mariella, *Frontières du romanesque : Stendhal, Balzac*, Paris, Classiques Garnier, 2012, 150 p.
→ cet livre présente d'une façon très détaillée la façon dont les couvents sont envisagés dans les *Chroniques italiennes* par rapport à *La Chartreuse de Parme*
- PETIT, Pauline, TITTI, Naomi, « Enfermés comme nous, les héros littéraires : de la prison de Dantès au divan d'Oblomov », article publié le 27 avril 2020 sur Franceculture.fr et consulté en ligne le 18 avril 2021 sur : <https://www.franceculture.fr/litterature/enfermement-dans-la-litterature>.
→ pas nécessairement lié aux *Chroniques italiennes*, l'article est utile parce qu'il offre une présentation générale du motif de la prison dans la littérature générale et présente la façon dont les personnages sont affectés par l'enfermement ;

Autres :

- STENDHAL, *Chroniques italiennes*, Bibliothèque Nationale de France (BnF Data), disponible en ligne sur : https://data.bnf.fr/fr/12294867/stendhal_chroniques_italiennes/.

→ ce site présente toutes les éditions des *Chroniques italiennes* publiées et enregistrées dans la base de données de la Bibliothèque nationale ; m'a permis de consulter l'année, ainsi que l'ordre d'apparition des différentes éditions pour rédiger la partie introductive.

- Larousse, dictionnaire en ligne disponible sur : <https://www.larousse.fr/>.