

ROMANISTIK



Diane et Mercure

L'alchimie à l'œuvre dans

La Chartreuse de Parme de Stendhal

Lydia Bauer

T Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Lydia Bauer Diane et Mercure

Lydia Bauer

Diane et Mercure

L'alchimie à l'œuvre dans
La Chartreuse de Parme de Stendhal

FFrank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Illustration de couverture :

Camera dell'Aurora, volta (Chambre de l'Aurore, voûte), Palais Farnèse de Caprarola.

Avec l'aimable autorisation de la Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Roma, Frosinone, Latina, Rieti e Viterbo. Prot. N. 06568, 25.02.2013.

Photo E. Ciavoni.

ISBN 978-3-86596-505-9

ISSN 1860-1995

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2013. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Herstellung durch das atelier eilenberger, Taucha bei Leipzig.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Table des Matières

Préface.....	7
I. Introduction.....	15
1. La Chambre de Saint-Paul à Parme.....	20
2. Gina - Giovanna - Diane	25
3. La symbolique alchimique	29
4. La famille Farnèse	32
II. Une interprétation alchimique de <i>La Chartreuse de Parme</i>	35
1. L'alchimie.....	39
2. L'alchimie et les arts.....	47
3. Les connaissances secrètes dans la <i>Chartreuse de Parme</i>	56
4. Le cycle de la vie - les Parques.....	62
5. Diane - Luna - Hécate.....	67
6. L' <i>Anima</i> - psychopompe	77
7. Fabrice - Mercure.....	79
8. Autres personnifications de Mercure.....	88
9. L'abbé Blanès - Saturne	92
10. L'observatoire de l'abbé Blanès : un laboratoire alchimique ?.....	96
11. La tour Farnèse - un athanor	100
12. La famille Farnèse	107
13. Le palais Farnèse à Caprarola.....	110
14. Fabrice l'adepte	115
15. L' <i>Œuvre au noir</i> : Le chaos	117

16.	<i>L'Œuvre au blanc</i> : le meurtre de Giletti.....	122
17.	<i>L'Œuvre au rouge</i> : Le mariage chimique.....	124
17.1	L'eau et le feu.....	125
17.2	La fontaine mercurielle et l'alcool	131
18.	Le Grand Œuvre et la tour Farnèse.....	133
18.1	L'évasion	142
18.2	L'inceste	151
18.3	La pierre philosophale	159
18.4	Le jardin des Hespérides.....	163
18.5	Le parallèle entre la pierre philosophale et le Christ	165
III.	Digression : <i>Armance ou quelques scènes d'un salon de Paris en 1827</i>	169
1.	Octave – le <i>Mercur</i> e des philosophes.....	173
2.	La thématique de l'inceste	176
3.	Le cycle de la vie.....	181
4.	La pierre philosophale – le <i>rebis</i>	187
5.	Pierre Gerlat	197
	Mot de la fin	201
	Bibliographie	205
	Table des Illustrations.....	225

Préface

Tous les auteurs, à cause de la grandeur des secrets, cachent la science d'alchimie par des mots et des opérations métaphoriques et figuratifs¹.

L'œuvre de Stendhal ne laisse pas de fasciner ses lecteurs. Son roman *La Chartreuse de Parme* notamment s'avère à chaque lecture toujours plus énigmatique. De nombreux détails semblent ainsi n'avoir aucun sens logique, à l'instar des descriptions fort détaillées de la prison de Fabrice ou de son évasion de la tour Farnèse. Et pourtant, ces détails sont tellement étranges qu'il semble peu probable qu'ils soient le seul fait d'une décoration gratuite du texte. Le fait que Stendhal abhorrait les longues descriptions et plaidait pour un langage clair et simple semble aller à l'encontre de l'argument selon lequel il ne s'agirait que d'un simple effet de style. De plus, certains éléments apparaissent de manière récurrente non seulement dans *La Chartreuse de Parme* mais également dans d'autres textes de l'auteur. Si les travaux des Stendhaliens, notamment les interprétations symboliques et

¹ *La Table d'émeraude* commentée par Roger Bacon, dans : Hermès Trismégiste, *La Table d'émeraude*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 25, cité par Philippe Roy, *L'hermétisme. Philosophie et tradition*, Lyon, Éditions du Cosmogone, 2000, pp. 60-61.

mythologiques de Gilbert Durand², Michael Nerlich³ et de beaucoup d'autres apportent quelques réponses, de nombreux passages de *La Chartreuse de Parme* n'en restent pas moins énigmatiques. Se pose alors la question de savoir comment relier entre elles les différentes analyses du roman.

À la lecture de la *Chartreuse de Parme*, on ne peut omettre de noter l'abondance des matières minérales, métalliques et organiques. La passion de Ranuce Ernest pour la minéralogie interpelle tout autant le lecteur que la présence en filigrane dans le texte de diamants, d'argent, d'or, de cuivre, de fer et de plomb ainsi que de marronniers, noyers et orangers. Sans oublier de mentionner les divers poisons⁴ qui jalonnent le récit : Ranuce Ernest succombe à du vert-de-gris, Fabio Conti est empoisonné avec du laudanum et Fabrice quant à lui craint, dans sa prison, d'être empoisonné à l'arsenic. Si la recherche de signification de chaque élément pris isolément ne mène à aucun résultat satisfaisant, en revanche la combinaison de tous ces éléments semble nous guider vers un point convergent : l'alchimie. Se pose alors la question suivante : le roman *La Chartreuse de Parme* représenterait-il un laboratoire alchimique ?

Philippe Roy souligne la nécessité de posséder des clés de compréhension pour accéder à une œuvre alchimique :

² Gilbert Durand, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme. Les structures figuratives du roman Stendhalien*, Paris, Librairie José Corti, 1961.

³ Michael Nerlich, *Apollon et Dionysos ou la science incertaine des signes. Montaigne, Stendhal, Robbe-Grillet. Essai sur l'herméneutique à partir du corps vivant et l'aventure de la production esthétique*, Marburg, Hitzeroth, 1989.

⁴ Cf. Ernest Abravanel, « Le thème du poison dans l'œuvre de Stendhal », dans : *Première journée du Stendhal Club*, Lausanne, Éditions du Grand-Chêne, 1965, pp. 7-17.

On accède à la compréhension de l'Œuvre alchimique en possédant d'abord les clefs. Ces clefs de compréhension s'acquièrent éventuellement par transmission directe mais il est souvent répété que l'étude assidue des textes (autorisés) peut les dévoiler. Le jeu de la cryptographie prétend naturellement que les clefs sont cachées derrière le symbolisme et l'expression écrite⁵.

La première clé, présente dans la *Chartreuse de Parme* elle-même, est celle qui donne accès à la Chambre de Saint-Paul à Parme (*Camera di San Paolo*) ; une salle peinte à fresque par le Corrège entre 1518 et 1519, située dans l'ancien couvent des sœurs bénédictines Saint-Paul à Parme. Ces fresques – aussi magnifiques qu'énigmatiques – représentent des figures mythologiques regroupées autour d'une image de la déesse Diane, elle-même placée au-dessus de la cheminée de la salle. Cette image a été interprétée par des historiens de l'art comme étant un portrait de l'abbesse du couvent, Giovanna de Plaisance, qui chargea le Corrège de la décoration de la salle.

Une deuxième clé à même de venir alimenter notre analyse provient d'une interprétation assez récente de Michele Frazzi portant sur la dimension alchimique de la Chambre de Saint-Paul⁶. Si l'on ne peut affirmer avec certitude que Stendhal, lors de sa visite, ait perçu toute la portée de la symbolique alchimique de cette salle – laquelle n'a été mise en lumière qu'au XXI^e siècle –, il semble peu probable qu'il n'ait pas remarqué l'Ouroboros dans l'antichambre ainsi que dans la salle voisine peinte par Alexandre Araldi (*La Camera dell'Araldi*)⁷. De plus, Stendhal a sans aucun

⁵ Philippe Roy, *L'hermétisme. Philosophie et tradition*, op. cit., p. 61.

⁶ Michele Frazzi, *Correggio. La Camera Alchemica. The Alchemic Camera*, « Fondazione Il Correggio », 2004.

⁷ Cf. *ibid.*, p. 127 ; Erwin Panofsky, *The iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, London 1961, p. 8.

doute vu les textes cryptiques situés au-dessus des cheminées des deux salles ainsi que sur les portes de l'antichambre de la chambre peinte par le Corrège et qui sert aujourd'hui d'entrée⁸. Malgré sa fascination pour la peinture du Corrège et notamment pour sa contribution au couvent de Saint-Paul, Stendhal a très largement gardé le silence sur ces fresques. Pourtant, dans *La Chartreuse de Parme*, il ne manque pas de mentionner le couvent qui les abrite ; il le fait implicitement en indiquant l'adresse de ce couvent, invitant ainsi le lecteur curieux à se laisser guider vers cette salle réservée aux initiés.

Il existe un autre bâtiment dont Stendhal ne parle qu'implicitement dans *La Chartreuse de Parme* et qui a fait l'objet d'une analyse de Dieter Diefenbach⁹ : le Palais Farnèse de Caprarola. Les villes de Parme et de Caprarola sont liées à l'histoire de la famille Farnèse. Comme la Chambre de Saint-Paul à Parme, le Palais Farnèse de Caprarola abrite des fresques empreintes de symbolique alchimique.

Ces premières découvertes ne peuvent qu'inciter le chercheur à une relecture de la *Chartreuse de Parme* ainsi qu'à l'étude de la littérature alchimique et hermétique et avant tout, à l'étude des œuvres scientifiques portant sur l'alchimie de Helmut Gebelin¹⁰, Carl Gustav Jung¹¹, Claus Priesner et Karin Figala¹², Philippe

⁸ Pour les textes cryptiques cf. *ibid.*, pp. 6-14.

⁹ Dieter Diefenbach, *Stendhal und die Freimaurerei. Die literarische Bedeutung seiner Initiation*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1991.

¹⁰ Helmut Gebelin, *Alchemie*, München, Eugen Diederichs Verlag, 1991.

¹¹ Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, traduit de l'allemand et annoté par Henry Pernet et le docteur Roland Cahen, Paris, Buchet / Chastel, 2004.

¹² Claus Priesner / Karin Figala (éds.), *Alchemie: Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*, München, Verlag C. H. Beck, 1998.

Roy¹³ et Hans-Werner Schütt¹⁴. Lors de cette première approche, l'idée de départ sous-tend que, du fait de son appartenance à la franc-maçonnerie, Stendhal était familiarisé avec la symbolique alchimique, compte tenu par ailleurs que l'alchimie perdura dans le cercle des sociétés secrètes et des mouvements religieux après l'éclosion des sciences exactes¹⁵. En outre, force est de constater que de nombreux textes littéraires de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècles étaient marqués par ce langage symbolique et cryptique. C'est entre autres le cas des œuvres de Goethe et de Heinrich von Kleist. En ce qui concerne ce dernier, il est difficile de savoir si Stendhal connaissait ses nouvelles mais les correspondances littéraires du point de vue de la symbolique alchimique n'en sont pas moins surprenantes. Les travaux portant sur l'aspect alchimique des œuvres de ces auteurs sont assez récents. Ce regain d'intérêt pour l'alchimie et la magie s'explique sans doute par le rapprochement des sciences humaines et des sciences naturelles qui s'opère actuellement dans le monde universitaire allemand.

Quoi qu'il en soit, presque tous les auteurs constatent que l'alchimie fut longtemps ignorée ou reléguée au rang d'« ésotérisme » et cela, bien que cette science appartînt jusqu'au XVII^e siècle au canon courant. C'est au cours du siècle des Lumières que commença selon Carl Gustav Jung le déclin de l'alchimie :

Lentement, au cours du XVIII^e siècle, l'alchimie a péri par sa propre obscurité. Sa méthode d'explication : « obscurum per

¹³ Philippe Roy, *L'hermétisme. Philosophie et tradition*, op. cit.

¹⁴ Hans-Werner Schütt, *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie*, München, Verlag C. H. Beck, 2000.

¹⁵ Antonio Clericuzio, « Alchemie, neuzeitliche », dans : Claus Priesner / Karin Figala (éds.), *Alchemie: Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*, op. cit., p. 34.

obscurius, ignotum per ignotius » (*l'obscur par le plus obscur, l'inconnu par le plus inconnu*) était incompatible avec l'esprit de recherche de l'ère des lumières, et plus particulièrement avec l'apparition d'une chimie à caractère scientifique¹⁶.

Si quelques Stendhaliens crurent déceler des traces « ésotériques » dans l'œuvre de Stendhal, ils ne suivirent pas cette piste plus avant. René Servoise pose ainsi la question de la nécessité d'une « lecture au second degré » de *La Chartreuse de Parme*¹⁷, Michel Crouzet fait allusion à la présence du poison et de la magie dans le roman¹⁸ et Michael Nerlich renvoie à la ressemblance des symboles présents dans *La Chartreuse de Parme* avec ceux des cartes du tarot égyptien¹⁹. Comme Christopher W. Thompson²⁰, Nerlich fait référence à l'ésotérisme, qu'il ne juge cependant pas très utile : « Je suis certes convaincu que la recherche trouvera des „ sources “ à la pensée du Stendhal de *la Chartreuse* dans la littérature ésotérique et maçonnique de l'époque, mais je ne pense pas que ce soit là l'essentiel de l'œuvre de Stendhal en général ou de *la Chartreuse de Parme* en particulier²¹. » Or, l'on peut considérer que c'est justement l'alchimie qui confirme l'interprétation

¹⁶ Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, op. cit., p. 297.

¹⁷ René Servoise, « Le merveilleux dans la *Chartreuse de Parme* », dans : *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, novembre-décembre 1999, 99^{ème} année, n°6, p. 1192.

¹⁸ Michel Crouzet, *Le roman stendhalien. La Chartreuse de Parme*, Orléans, Paradigme, 1996, p. 261.

¹⁹ Michael Nerlich, *Apollon et Dionysos ou la science incertaine des signes*, op. cit., p. 321.

²⁰ Christopher W. Thompson, *Le jeu de l'ordre et de la liberté dans « La Chartreuse de Parme »*, Aran, Éditions du Grand-Chêne, 1982, p. 43.

²¹ Michael Nerlich, *Apollon et Dionysos ou la science incertaine des signes*, op. cit., p. 321.

mythologique de Nerlich. Pierre Alain Bergher²², Annie Collet²³ et Dieter Diefenbach²⁴ quant à eux se focalisent trop exclusivement sur la franc-maçonnerie et sur le carbonarisme sans prendre en considération le contexte global de l'alchimie.

La présente approche, qui propose une lecture alchimique de la *Chartreuse de Parme* de Stendhal, est inédite. Pourtant, ce livre n'aurait pas été possible sans les nombreuses analyses des Stendhaliens, portant entre autres sur l'intertextualité, la mythologie, la peinture, le style et la symbolique de l'œuvre stendhalienne. C'est à eux tous que j'adresse mes remerciements. Je remercie particulièrement Michael Nerlich qui a attiré mon attention sur Stendhal et m'a inspiré la passion que j'ai éprouvée pour cet auteur dès le commencement de mes études à l'Université Technique de Berlin. Ce sont surtout ses recherches portant sur les structures mythologiques de *La Chartreuse de Parme* ainsi que ses analyses comparées avec l'œuvre de Goethe qui ont inspiré mes propres recherches. Ou, autrement dit, *Diane et Mercure* n'aurait probablement pas été possible sans *Apollon et Dionysos*.

Il me reste à remercier les personnes qui m'ont aidée à rendre cette publication possible, Claire Laurin et Sabine Prudent pour leur excellent lectorat, et Susanne Gloger pour l'intensité et la richesse de nos nombreuses discussions. *Last but not least*, c'est grâce au précieux et ineffable soutien moral de mon mari

²² Pierre Alain Bergher, *Les mystères de La Chartreuse de Parme. Les arcanes de l'art*, Paris, Gallimard, 2010.

²³ Annie Colet, « Nuit et lumière dans l'œuvre romanesque de Stendhal. L'influence du romantisme italien », dans : *Stendhal et le romantisme. Actes du XV^e congrès international stendhalien* (Mayence 1982), textes recueillis par Victor Del Litto et Kurt Ringger avec la collaboration de Mechtild Albert et Christof Weiland, Aran, Éditions du Grand Chêne, 1984, pp. 299-308.

²⁴ Dieter Diefenbach, *Stendhal und die Freimaurerei. Die literarische Bedeutung seiner Initiation*, op. cit.

Peter Waibel, à nos longues conversations fructueuses sur l'œuvre de Stendhal et à son aide pour la mise en page et la réalisation finale de ce texte que ce livre a pu prendre forme. C'est à lui que je dédie ce texte.

I. Introduction

Aujourd'hui encore, *La Chartreuse de Parme* ne cesse d'être source de questionnement. À chaque lecture surgissent de nouveaux passages énigmatiques. Selon Honoré de Balzac, bon nombre de passages du roman seraient superflus et auraient dû être supprimés¹. Il lui manquait la clé du roman et cela, bien que Stendhal l'ait mise directement sous nos yeux. Pour bien saisir le roman, il suffit de prendre le texte au pied de la lettre. La première chose que Fabrice ait l'intention de faire en arrivant à Parme, c'est de voir les tableaux qui s'y trouvent : « [...] j'irai voir les beaux tableaux de Parme [...] »².

Ainsi la peinture revêt une grande importance dans *La Chartreuse de Parme*, ce que Stendhal confirme lui-même en écrivant à Balzac qu'il a peint la Sanseverina d'après le Corrège³.

¹ Honoré de Balzac, « Études sur M. Beyle (Frédéric Stendhal [sic]) », dans : Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*, t. XXVIII, Paris, Guy Le Prat, 1963, p. 233.

² Stendhal, « La Chartreuse de Parme », dans : Stendhal, *Romans et nouvelles*, t. II, texte établi et annoté par Henri Martineau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, p. 101.

³ Lettre de Stendhal à Honoré de Balzac, 16 octobre 1840 : « Je vous dirai une absurdité : beaucoup de passages de la duchesse Sanseverina sont copiés du Corrège. » (Stendhal, *Correspondance générale*, t. VI (1837-1842), Edition Victor Del Litto avec la collaboration d'Elaine Williamson, de Jacques Houbert et de Michel-E. Slatkine, Paris, Librairie Honoré Champion, 1999, pp. 404-405) ; lettre de Stendhal à Honoré de Balzac, 17-28 octobre 1840 : « Par exemple tout le personnage de la duchesse Sanseverina est copié du Corrège (c'est-à-dire produit sur mon âme le même effet que le Corrège). » (Ibid., p. 408) ; lettre de Stendhal à Honoré de Balzac, 28-29 octobre 1840 : « La duchesse est copiée du Corrège. » (Ibid., p. 410.)

Comme le souligne Philippe Berthier, Stendhal nous a donné, à travers cette remarque, une clé de *La Chartreuse de Parme*⁴. Il faut ajouter que celui-ci ne se contente pas de nous fournir une clé de compréhension, mais guide nos pas jusque devant la porte. C'est la « petite porte qui porte le numéro 19, dans la rue Saint-Paul⁵ » à Parme. Dans le roman, cette porte donne accès au jardin du palais du marquis de Crescenzi et à partir de là, au palais lui-même dont le lecteur a déjà appris que les plafonds sont peints à fresque⁶.

En réalité, à l'époque de Stendhal, on trouvait derrière ce mur de la rue Saint-Paul (*Traito di San Paolo*, aujourd'hui *Borgo P. Giordani*, 5) le jardin du couvent des sœurs bénédictines de Saint-Paul (ill. 1 ; ill. 2). Si nous ouvrons la porte, traversons le jardin et entrons dans l'ancien couvent, nous arrivons dans une salle qui, par ordre de l'abbesse Giovanna de Plaisance, fut peinte à fresque par le Corrège. Nous y trouvons diverses divinités grecques. Au milieu de cette salle, au-dessus de la cheminée, le Corrège a fait le portrait de l'abbesse elle-même en Diane, déesse de la chasse (ill. 3).

⁴ « En déclarant à Balzac qu'avec la Sanseverina il avait essayé de rendre des effets corrégien, Stendhal donne évidemment une des clefs de l'ouvrage [...] » (Philippe Berthier, « Fabrice ou l'amour peintre », dans : Sybil Dümchen/Michael Nerlich (éds.), *Stendhal. Image et texte/Text und Bild*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1994, p. 175.) Berthier renvoie aux parallèles entre le style de Stendhal et les techniques de peinture du Corrège (cf. également : Philippe Berthier, *Stendhal et ses peintres italiens*, Genève, Librairie Droz, 1977) ainsi qu'à l'économie de la description : par la comparaison des figures romanesques avec des portraits peints du Corrège, Stendhal évite des descriptions foisonnantes (Philippe Berthier, « Fabrice ou l'amour peintre », op. cit., p. 178.) À notre avis, il s'agit également d'une indication de Stendhal, qui invite le lecteur à chercher la clé de compréhension non seulement dans le texte mais également dans les peintures du Corrège.

⁵ Stendhal, « La Chartreuse de Parme », op. cit., p. 487.

⁶ Cf. *ibid.*, p. 399.

Pourquoi Stendhal indiquerait-il cette adresse précise si ce n'est pour attirer l'attention du lecteur sur ce couvent⁷ ?

Parmi les travaux parus sur Stendhal et la peinture dans *La Chartreuse de Parme* ainsi que sur l'influence de l'art du Corrège sur l'œuvre stendhalienne, nous voudrions nommer surtout les analyses poussées de Philippe Berthier⁸, Michel Crouzet⁹, Richard Coe¹⁰ et Victor Del Litto¹¹. Pourtant, si la Chambre de Saint-Paul y est mentionnée pour renvoyer à l'art du Corrège, les fresques quant à elles ne font pas l'objet d'une observation détaillée.

⁷ Rainer Warning mentionne également l'union de Clélia et de Fabrice dans la Chambre de Saint-Paul mais sans approfondir la question de savoir pourquoi Stendhal renvoie à cette salle peinte par le Corrège : « Weshalb legt Stendhal so großen Wert darauf, den Palazzo Crencenzi an diese Straße grenzen zu lassen? Nun, weil das ehemalige Benediktinerinnen-Kloster von San Paolo eine Wirkungsstätte Correggios war. [...] Clélia und Fabrice vereinigen sich im nächtlichen Dunkel der Camera di San Paolo unter den Fresken Correggios, sie vereinigen sich in der Camera del Correggio, 1518 in Auftrag gegeben von der Äbtissin Giovanna Piacenza. » (Rainer Warning, « Die italienische Malerei in den Romanen Stendhals », dans : Rainer Warning, *Die Phantasie der Realisten*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1999, pp. 148-149.)

⁸ Philippe Berthier, *Stendhal et ses peintres italiens*, op. cit. ; Philippe Berthier, « Balzac et *La Chartreuse de Parme*, roman corrégien », dans : Victor Del Litto (éd.), *Stendhal et Balzac*. Actes du VII^e congrès international stendhalien, Aran, Éditions du Grand Chêne, 1972, pp. 157-177 ; Philippe Berthier, « Fabrice ou l'amour peintre », op. cit., pp. 175-185.

⁹ Michel Crouzet, *Le naturel, la grâce et le réel dans la poétique de Stendhal*, Paris, Flammarion, 1986, pp. 167-222.

¹⁰ Richard N. Coe, « Du Corrège à la lutte des classes. L'idéal de la grâce dans la pensée de Stendhal », dans : Victor Del Litto (éd.), *Stendhal et Balzac*, op. cit., pp. 105-117.

¹¹ Victor Del Litto, « Stendhal et le Corrège », dans : Victor Del Litto (éd.), *Essais et articles stendhaliens. Recueil de textes publiés au cours de quarante ans de stendhalisme*, avec des introductions de Pierre-Georges Castex, Georges Dethan et Ernest Abravanel et une bibliographie, Genève-Paris, Éditions Slatkine, 1981, pp. 321-335.

Les travaux portant sur la structure mythologique de *La Chartreuse de Parme* nous offre également une approche intéressante, en premier lieu, les interprétations audacieuses du roman de Gilbert Durand¹², Michael Nerlich¹³ et Jean Petitot¹⁴. Mais les représentations des figures mythologiques de la Chambre de Saint-Paul n'y sont pas non plus mentionnées. Le fait que Stendhal fut inspiré par des figures et des histoires mythologiques est indéniable. Mais pourquoi eut-il recours à la mythologie ? S'agissait-il pour lui seulement d'exprimer sa fascination pour les œuvres d'Ovide, de Jean de La Fontaine ainsi que sa passion pour les sculptures antiques ? Voulait-il réécrire la *Pharsalia*¹⁵ ? Selon nous, la structure mythologique de *La Chartreuse de Parme* s'explique par les fresques du Corrège. La première clé de l'ouvrage que Clélia porte déjà dans son nom se trouve à Parme, dans la Chambre de Saint-Paul.

Retournons donc à Parme. Pourquoi Stendhal choisit-il cette ville comme lieu d'action de son roman ? Pourquoi n'opta-t-il pas pour Modène, comme Honoré de Balzac le lui suggéra¹⁶ ? Stendhal désignait Parme comme une ville « assez plate » mais n'en était pas moins impressionné par les fresques du Corrège. En 1816, il écrit à propos de ces fresques dans *Rome, Naples et Florence* :

Reggio, 19 décembre 1816. – Les fresques sublimes du Corrège m'ont arrêté à Parme, d'ailleurs ville assez plate. [...] Que dire

¹² Gilbert Durand, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, op. cit.

¹³ Michael Nerlich, *Apollon et Dionysos ou la science incertaine des signes*, op. cit..

¹⁴ Jean Petitot, « Waterloo : mythe, scène et décor dans *La Chartreuse de Parme* », dans : Sybil Dümchen / Michael Nerlich (éds.), *Stendhal. Image et texte / Text und Bild*, op. cit., pp. 213-270.

¹⁵ Michael Nerlich, *Stendhal*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1993, p. 110.

¹⁶ Honoré de Balzac, « Études sur M. Beyle (Frédéric Stendalh [sic]) », op. cit., p. 205.

des fresques du couvent de San Paolo ? Peut-être que, qui ne les a pas vues, ignore tout le pouvoir de la peinture. Les figures de Raphaël ont pour rivales les statues antiques. Comme l'amour féminin n'existait pas dans l'antiquité, le Corrège est sans rival. Mais, pour être digne de le comprendre, il faut s'être donné des ridicules au service de cette passion. Après les fresques, toujours bien plus intéressantes que les tableaux, je suis allé revoir, au nouveau musée bâti par Marie-Louise, le Saint-Jérôme et les autres chefs-d'œuvre jadis à Paris¹⁷.

Et encore :

Le Corrège a la grâce séduisante, le clair-obscur, les raccourcis ; son âme était faite pour réinventer l'antique ; mais il l'a peu imité. Ses tableaux, chefs-d'œuvre de volupté, sont à Dresde et à Parme¹⁸.

En résumé, nous pouvons dire que Stendhal connaissait les fresques de Saint-Paul qu'il préférerait même aux peintures du Corrège et que ces chefs-d'œuvre de volupté¹⁹ et de grâce célébrant l'amour et la tendresse le fascinaient. Pourrions-nous y voir éventuellement

¹⁷ Stendhal, *Voyages en Italie*, textes établis, présentés et annotés par Victor Del Litto, Éditions Gallimard, 1973, p. 388. Nous soulignons.

¹⁸ Ibid., p. 87.

¹⁹ Cf. Maurice Barrès, « L'automne à Parme », « Journal », 13 octobre 1903 : « Je sais bien pourquoi c'est dans Parme que Stendhal a situé son roman. Souvent était-il venu ici admirer la volupté du Corrège, qu'il devait sentir avec une extrême vivacité, lui qui savait jouir de l'opéra italien ; et, dans son esprit, le nom de Parme restait lié à cette recherche du bonheur dans des sentiments tendres qu'exprime uniquement ce grand peintre et à laquelle lui-même se préparait à dédier cet hymne immoral et passionné *La Chartreuse*. » (cité par Victor Del Litto, « Stendhal et le Corrège », op. cit., pp. 330-331.)

une explication au fait que Fabrice ne connaît l'amour qu'après s'être rendu à Parme ?

1. La Chambre de Saint-Paul à Parme

L'analyse de la Chambre de Saint-Paul soulève tout autant d'interrogations que celle de *La Chartreuse de Parme*. Parmi les travaux concernant le programme iconographique de cette salle, il faut nommer par ordre alphabétique ceux de Francesco Barocelli²⁰, Michele Frazzi²¹, Ernst Gombrich²², Oskar Hagen²³, Roberto Longhi²⁴, Pier P. Mendogni²⁵, Erwin Panofsky²⁶, Giancarla Periti²⁷

²⁰ Francesco Barocelli, « Il Correggio nel monastero di San Paolo e l'umanesimo monastico di Giovanna Piacenza », dans : Francesco Barocelli (éd.), *Il Correggio nella Camera di San Paolo*, Milano 2010, pp. 223-365.

²¹ Michele Frazzi, *Correggio. La Camera Alchemica*, op. cit.

²² Ernst Hans Gombrich, « Topos and Topicality in Renaissance Art », dans : <http://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdoc21.pdf> (dernière consultation : 06.04.2012)

²³ Oskar Hagen, « La Camera di San Paolo a Parma. Considerazioni sul rapporto tra la pittura e l'architettura del Correggio », dans : Francesco Barocelli (éd.), *Il Correggio nella Camera di San Paolo*, op. cit., pp. 119-127.

²⁴ Roberto Longhi, « Il Correggio e la Camera di San Paolo », dans : Francesco Barocelli (éd.), *Il Correggio nella Camera di San Paolo*, op. cit., pp. 129-163.

²⁵ Pier Paolo Mendogni, *Il Correggio e il monastero di San Paolo*, Parma, PPS Editrice, 1996.

²⁶ Erwin Panofsky, *The iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, op. cit.

²⁷ Giancarla Periti, « Enigmatic beauty: Correggio's Camera di San Paolo », dans : Giancarla Periti (éd.), *Drawing Relationships in Northern Italian Renaissance Art. Patronage and Theories of Invention*, 2004, pp. 153-176.

et Gherardo de' Rossi²⁸. Stendhal doit avoir eu connaissance d'au moins trois descriptions de la Chambre de Saint-Paul. Tout d'abord, celle d'Ireneo Affò, *Il Ragionamento sopra una stanza dipinta dal Correggio nel monastero di monache benedettine di S. Paolo a Parma* (1794), dont il dit avoir emprunté le texte²⁹. Ensuite, celle de Luigi Lanzi, la *Storia Pittorica dell' Italia* (1792-1796). Notons ici que, si Victor Del Litto doute que Stendhal ait connu le texte d'Affò, nous pouvons être absolument certains qu'il avait une bonne connaissance du livre de Lanzi, puisqu'il s'en est servi entre autres pour la rédaction de sa propre *Histoire de la peinture en Italie*³⁰. C'est également le cas du troisième texte, le *Voyage dans le Milanais, à Plaisance, Parme, Modène, Mantoue, Crémone, et dans plusieurs autres villes de l'ancienne Lombardie* (1817) d'Aubin-Louis Millin. Stendhal s'inspira de ce livre pour ses propres *Voyages en Italie* autant que pour *La Chartreuse de Parme*³¹.

La Chambre de Saint-Paul se trouve dans l'ancien couvent des sœurs bénédictines Saint-Paul à Parme qui fut fondé au XI^e siècle. Son apogée aura lieu aux XV^e et XVI^e siècles sous les abbesses Cecilia, Orisina et Giovanna de Plaisance³². Cette dernière chargea le Corrège de la décoration de sa salle à manger. Les fresques de cette salle – ici nommée la Chambre de Saint-Paul – furent la

²⁸ Gherardo de' Rossi, « Pitture di Antonio Allegri detto il Correggio esistenti in Parma nel Monistero di S. Paolo », dans : Francesco Barocelli (éd.), *Il Correggio nella Camera di San Paolo*, op. cit., pp. 105-117.

²⁹ Stendhal, *Voyages en Italie*, op. cit., p. 333.

³⁰ Cf. Paul Arbetet, *L'histoire de la peinture en Italie et les plagiat de Stendhal*, Genève, Slatkine, 2001.

³¹ Cf. Luigi Foscolo Benedetto, *La Parma di Stendhal*, nuova edizione a cura di Riccardo Massano, Milano, Adelphi Edizioni, 1991, pp. 402-428.

³² Cf. Erwin Panofsky, *The iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, op. cit., pp. 1-2.

première commande importante faite à l'artiste. Pour donner une idée de la salle, voici un extrait de la description de Millin :

La chambre qui renferme ce trésor est carrée : au milieu d'une des faces est une grande cheminée. Notre illustre artiste l'a décorée d'une Diane de grandeur naturelle ; la déesse est assise de côté au milieu des nuages, dans un char, orné de ciselures. Elle revient de la chasse, et va dans l'Olympe reprendre sa place parmi les Dieux ; une grâce pudique règne sur son visage qui est d'une beauté parfaite. Ses cheveux blonds, au milieu desquels brille le croissant, flottent négligemment sur son arc et sur le carquois qu'elle porte attaché à ses épaules ; d'une main elle retient son voile bleu que soulève le vent, et de l'autre elle guide les deux charmantes biches, d'une blancheur éclatante, qui la conduisent. On lit en latin sur la cheminée, l'énergique et prudent adage de Plutarque, qui conseille de ne point attiser le feu avec une épée.

Cette belle peinture est la seule qui soit sur les murs de cette chambre ; mais l'ingénieuse fantaisie d'Antonio s'est exercée à en décorer la frise et le plafond : la naissance de la voûte est entourée d'une bande de plâtre en relief ; un listel la sépare d'une frise où le peintre a distribué seize consoles, également espacées, trois de chaque côté, et une à chaque angle ; ces consoles sont ornées des têtes de béliers, et entr'elles pendent des draperies, chargées de bassins et de vases, dont les formes sont variées ; seize nervures posent sur les consoles et se réunissent à la clef de la voûte : ces nervures paroissent être des appuis auxquels est attaché un berceau couvert d'une riche vigne, et à travers lequel on découvre l'azur des cieux. La clef est entourée d'une couronne d'or : dans son centre sont les chiffres et l'écusson de l'abbesse, surmontés d'une crosse, signe de sa dignité. Des dieux et des déesses sont peints en camaïeu dans les seize

lunettes, c'est-à-dire demi-cercles qui sont à la naissance de la voûte ; leur contour est orné de petites coquilles appelées pétuncles, et leur fond est en clair-obscur. Au-dessus de ces lunettes est une suite de seize médaillons, de forme ovale, entourés de guirlandes de fruits. Antonio a placé dans ces ovales les groupes des petits génies qui forment le cortège de Diane, et dont il a gracieusement représenté les jeux. [...]

Le nombre des génies diffère : un ovale en contient quatre, d'autres trois ; mais en général il n'y en a que deux dans chaque ovale : les sujets sont agréablement variés ; l'un aide son camarade à prendre son essor pour revoler vers l'Olympe ; d'autres, occupés de ce qui plaît à leur déesse, tiennent sa lance, son arc et son carquois, et caressent ses chiens qui paroissent pleins d'ardeur. Quelques-uns de ces génies sonnent du cor, tandis que d'autres paroissent attentifs au bruit qui les appelle, et que d'autres élèvent comme en trophée un bois de cerf.

Les peintures des lunettes sont en grisaille et dénuées des charmes du coloris, mais elles ne cèdent en rien pour la beauté à celles des ovales. Les figures n'ont qu'un pied de haut : l'auteur a été obligé de cacher les pieds de quelques-unes, et de dessiner quelques têtes en raccourci.

Ces figures représentent différentes divinités, la Fortune, Minerve, les Grâces, Adonis et Endymion, vus de face et absolument nus, Bonus Eventus, la Terre, Junon suspendue dans l'espace avec une enclume à ses pieds, une Prêtresse offrant un sacrifice, un Vieillard assis, peut-être le Destin, Jupiter dans son temple, les Parques, Bacchus dans les bras de Leucothoë, Lucine, Cérès, un Satyre, Vénus, une Nymphé³³.

³³ Aubin-Louis Millin, *Voyage dans le Milanais, à Plaisance, Parme, Modène, Mantoue, Crémone, et dans plusieurs autres villes de l'ancienne Lombardie*, t. II, Paris 1817, pp. 91-95.

Après le rétablissement de la clôture en 1524 suite à la mort de Giovanna de Plaisance, la Chambre de Saint-Paul fut rendue inaccessible, de sorte que les fresques furent longtemps oubliées et ignorées du public, jusqu'à ce que le peintre allemand Anton Raphael Mengs les redécouvrit en 1774³⁴. Lanzi souligne dans sa description de la salle qu'une telle représentation mondaine n'était pas convenable pour un couvent :

On y resout [sic] encore cette autre question ; comment dans une maison religieuse il avait pu peindre une Chasse de Diane, avec une foule de petits amours qui l'accompagnent, et tous les autres sujets profanes qu'il représenta dans le même lieu, où sont distribuées, sur plusieurs cintres de lunettes, les Graces [sic], les Parques, les Vestales occupées à leur sacrifice, Junon nue, et suspendue dans les airs telle qu'Homère la décrit dans le quinzième chant de l'Illiade ; enfin, d'autres images semblables qui paraissent peu convenables à l'ornement d'un cloître. Mais l'étonnement cesse lorsqu'on apprend que ce lieu fut la résidence d'une abbesse, dans un temps où le monastère de Saint-Paul n'était point assujetti à la clôture ; où chaque abbesse était créée à vie, exerçait sa juridiction sur des terres, sur des châteaux, et dont l'existence, à peu près séculière, était hors de toute dépendance de l'évêque [...]. Cette peinture fut commandée par une Donna Giovanna de Plaisance, qui gouvernait alors ce couvent ; et tout ce qui se trouve d'érudition dans la peinture, et dans les inscriptions qui l'accompagnent, fut

³⁴ Pier Paolo Mendogni, *Il Correggio e il monastero di San Paolo*, op. cit., p. 70.