

UC Santa Barbara

UC Santa Barbara Previously Published Works

Title

L'érotisme spirituel dans La Chartreuse de Parme : Fabrice et saint Jérôme

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9mj0h4vf>

Journal

Littérature, 97(1)

ISSN

0047-4800

Author

Jullien, Dominique

Publication Date

1995

DOI

10.3406/litt.1995.2363

Peer reviewed

L'ÉROTISME SPIRITUEL DANS "LA CHARTREUSE DE PARME" : FABRICE ET SAINT JÉRÔME

Author(s): Dominique Jullien

Source: *Littérature*, No. 97, LE RÉCIT MÉDUSÉ (FÉVRIER 1995), pp. 73-86

Published by: [Armand Colin](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/41713279>

Accessed: 17-06-2015 00:19 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Armand Colin is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Littérature*.

<http://www.jstor.org>

L'ÉROTISME SPIRITUEL DANS *LA CHARTREUSE DE PARME* : FABRICE ET SAINT JÉRÔME

Après son évasion, Fabrice, mortellement triste loin de Clélia, imagine un moyen particulièrement ingénieux de lui faire savoir qu'il pense à elle. C'est l'épisode du saint Jérôme, au chapitre XXII de *La Chartreuse de Parme* : Fabrice fait envoyer à Don Cesare, aumônier de la prison et oncle de Clélia, des exemplaires magnifiques des œuvres de saint Jérôme, afin de remplacer, explique-t-il dans sa lettre, l'exemplaire in-folio que l'aumônier lui avait prêté pendant sa captivité et dont il a surchargé les marges de « griffonnages infinis » (p. 393)¹. Cet envoi à Don Cesare est en réalité un message à l'intention de Clélia, puisque les gloses marginales de Fabrice, sous l'apparence de réflexions pieuses, sont en réalité « les mémoires, jour par jour, de l'amour » de Fabrice pour Clélia. Il s'agit donc de guider Clélia vers le saint Jérôme annoté : Fabrice y parvient en plaçant des signets « en divers endroits » du nouveau saint Jérôme ; Clélia comprend intuitivement ce que Fabrice attend d'elle, demande à son oncle de comparer les deux éditions, et le tour est joué. Une fois qu'elle aura déchiffré les annotations de son amour, écrites avec une mauvaise « encre de prison, formée de vin, de chocolat et de suie », il lui sera facile de lire, au travers du vocabulaire mystique dont il s'est servi, l'expression de son amour bien humain pour elle :

[Fabrice] avait écrit jour par jour sur les marges un journal fort exact de tout ce qui lui arrivait en prison ; les grands événements n'étaient autre chose que des extases d'*amour divin* (ce mot divin en remplaçait un autre qu'on n'osait écrire). Tantôt cet amour divin conduisait le prisonnier à un profond désespoir, d'autres fois une voix entendue à travers les airs [cette voix angélique, sans doute, n'est autre que celle de Clélia au piano] rendait quelque espérance et causait des transports de bonheur. (p. 393)

1. Stendhal, *La Chartreuse de Parme, Romans et nouvelles*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1960, tome II, p. 393. Toutes les références renvoient à cette édition : le numéro de la page est indiqué entre parenthèses.

Ces « mémoires » sont accompagnés d'un sonnet, que Clélia apprend bientôt par cœur, où se confondent de même amour sacré et amour profane :

Cette belle idée : *Mourir près de ce qu'on aime !* exprimée de cent façons différentes, était suivie d'un sonnet où l'on voyait que l'âme séparée, après des tourments atroces, de ce corps fragile qu'elle avait habité pendant vingt-trois ans [allusion à la menace du poison], poussée par cet instinct de bonheur naturel à tout ce qui exista une fois, ne remonterait pas au ciel se mêler au chœur des anges aussitôt qu'elle serait libre et dans le cas où le jugement terrible lui accorderait le pardon de ses péchés ; mais que, plus heureuse après la mort qu'elle n'avait été durant la vie, elle irait à quelques pas de la prison, où si longtemps elle avait gémi, se réunir à tout ce qu'elle avait aimé au monde. Et ainsi, disait le dernier vers du sonnet, j'aurai trouvé mon paradis sur la terre. (p. 393)

Tel est le sonnet dont s'enchant Clélia, qui le chante « appuyée sur sa fenêtre, devant la fenêtre, désormais solitaire » (p. 394) de Fabrice.

TRADUCTION
ET LECTURE

Voilà l'épisode du saint Jérôme, qui apparaît comme un carrefour de thèmes stendhaliens. Reste à savoir pourquoi Stendhal choisit, pour la mise en scène de ce message de Fabrice à Clélia, véritable chef-d'œuvre de la communication à distance, les œuvres de saint Jérôme. Certes, ce docteur de l'Église, ardent défenseur de l'ascèse monastique, du dogme de l'Immaculée Conception, du culte marial, et auteur de la Vulgate, était devenu tout naturellement l'auteur favori de la Contre-Réforme ; il est donc fort vraisemblable que ce soit les écrits de saint Jérôme, de préférence à tout autre, qui soient remis entre les mains de Fabrice dans la prison du très catholique État de Parme. Mais il y a plus. L'épisode du saint Jérôme touche au cœur de la passion de Stendhal pour les chiffres, codes secrets et autres signaux². L'amour vit de cela ; tout l'épisode de la tour Farnèse se trouve placé sous le signe de la communication entravée, qui fait de la prison une prison d'amour. La Sanseverina utilise des alphabets lumineux ; les messages entre Fabrice et Clélia atteignent une éblouissante virtuosité cryptographique. « En amour, tout est signe », écrit Stendhal dans *De l'amour*³. Loin d'être l'effet du hasard, le choix de saint Jérôme, traducteur et commentateur de la Bible, se justifie donc dans le contexte de la problématique

2. Michel Crouzet donne l'exemple de l'épisode du saint Jérôme dans son analyse du rapport entre communication et travestissement chez Stendhal : il s'agirait pour Fabrice d'enfermer un vrai message dans les marges d'un autre sans importance. (*Stendhal et l'italianité ; essai de mythologie romantique*, Librairie José Corti, Paris, 1982, p. 360). Nous croyons au contraire que le choix de saint Jérôme a plus d'importance qu'il n'y paraît d'abord.

3. Stendhal, *De l'amour*, chapitre 26 (cité par Gérard Genette, « Stendhal », *Figures II*, Seuil, Paris 1969, p. 165).

stendhalienne du langage et de la communication. L'épisode du saint Jérôme constitue à cet égard un point culminant, où la cryptographie joue à chaque niveau. Au niveau du destinataire, d'abord : Fabrice s'adresse en apparence à Don César, en réalité à Clélia, lui faisant parvenir ainsi un message qu'elle est seule à pouvoir déchiffrer. Au niveau du signifié ensuite : là où tout autre que Clélia ne peut lire que des gloses pieuses, la seule lectrice éclairée et véritable destinataire de ces lignes y lit l'expression de l'amour. Au rebours de la poésie mystique, qui traduit l'amour sacré dans le langage de l'amour profane, Fabrice se sert du langage de l'amour sacré pour dire l'amour profane. La figure de saint Jérôme réunit les amants, qui font ici œuvre de traducteurs⁴ : comme saint Jérôme (et comme Stendhal...), Fabrice écrit des gloses et des *marginalia* ; comme saint Jérôme, Clélia traduit le texte de Fabrice en passant du sens sacré au sens profane du sonnet. Et en effet le code secret (et c'est là le troisième niveau cryptographique) repose sur une interversion du littéral et du figuré. Ainsi par « prison » il faut entendre, non pas la vie terrestre (métaphore mystique), mais littéralement la tour Farnèse, « à quelques pas » de laquelle habite Clélia Conti⁵. Comme saint Jérôme, Clélia est une traductrice inspirée : c'est « comme si une divinité propice prenait le soin de la conduire par la main » (p. 394) qu'elle a l'intuition de comparer les deux éditions du texte ; rappel dans le roman de la longue tradition iconographique qui représente saint Jérôme guidé dans son travail de traducteur de la Bible par l'ange du seigneur⁶. Mais l'inspiration suppose aussi une perte de la maîtrise du sens : dans le sonnet de Fabrice, il y a donc un sens qui échappe aux amants, une dimension prophétique, qui ne s'éclaire qu'après-coup. La fin du sonnet contient en effet une prophétie voilée : « l'âme » qui retournera, à l'issue du « jugement terrible », vers ce qu'elle aime,

4. Stendhal aussi : le sonnet à saint Jérôme est une double traduction, de l'italien au français, des vers en prose.

5. Dans cette alliance du souci littéral et du souci spirituel, on retrouve saint Jérôme, partisan à la fois d'une littéralité philologique scrupuleuse (c'est la doctrine de la *graeca veritas* pour le Nouveau Testament et de l'*hebraica veritas* pour l'Ancien) et d'une supériorité absolue du sens spirituel sur le sens littéral. Sur les principes de saint Jérôme traducteur, voir Eugene F. Rice, Jr., *Saint Jerome in the Renaissance* (Johns Hopkins U.P., Baltimore, 1985, p. 11-15). Cet ouvrage sera dorénavant désigné par l'abréviation *SJR*.

6. Cette divinité propice n'est autre que la personnification allégorique de l'harmonie mystérieuse qui unit les amants malgré la distance : la communication indirecte suppose une complicité des cœurs. Pour Michel Crouzet, la cryptographie stendhalienne est une télépathie : « Le correspondant doit donc déchiffrer le demi-mot, saisir l'intention c'est-à-dire la partager à l'avance ; le langage suppose une union de cœur et de pensée [...] Impliquant complicité le langage indirect vaut comme intimité ; fondé sur le pouvoir de l'intuition expressive, il requiert l'intuition compréhensive » (M. Crouzet, *Stendhal et l'italianité ; essai de mythologie romantique*, pp. 360-361).

signifie Fabrice qui reviendra se constituer prisonnier à la tour Farnèse à l'issue du second verdict des juges de Parme, gagnant ainsi le « paradis » au péril de sa vie. C'est dire que l'épisode du saint Jérôme réunit en faisceau les grands thèmes constitutifs de *La Chartreuse* : la communication indirecte, la fusion de l'amour sacré et de l'amour profane, enfin la dimension prophétique ; ce qui encourage le lecteur à chercher entre saint Jérôme et Fabrice del Dongo des points de rencontre significatifs.

SAINT JÉRÔME MODÈLE
DE FABRICE

On sait que la chronique italienne qui se trouve au départ de *La Chartreuse de Parme* est l'histoire romanesque et scandaleuse d'Alexandre Farnèse, futur pape sous le nom de Paul III. Ce personnage pittoresque offre à première vue bien plus de ressemblances avec le héros stendhalien que le sévère Père de l'Église du IV^e siècle⁷. Rien de commun, semble-t-il, entre le brillant et léger aristocrate italien, d'une ignorance inouïe sur laquelle le texte insiste longuement (avant son séjour au séminaire de Naples, Fabrice ne sait même pas le latin !), qui prend l'habit ecclésiastique par commodité, pour parvenir aux honneurs, enfin le séducteur couvert de conquêtes féminines, et l'austère Jérôme, puits de science et d'érudition, polyglotte inégalable, versé en latin, grec, hébreu et syriaque, qui se donne solennellement au Christ à l'âge de vingt-sept ans, se retire dans le désert de Syrie, et dont le nom sera bientôt lié à une pratique particulièrement intransigeante de l'ascétisme et de la chasteté. Il faut pourtant aller plus loin. Tous deux, Fabrice comme saint Jérôme, mènent une vie d'ermite, l'un par piété, l'autre par amour : devenu coadjuteur, Fabrice, écrasé de chagrin d'avoir perdu Clélia, est insensible aux honneurs et se réfugie dans une retraite aussi austère que possible. Sa maigreur, sa pâleur, son « petit habit noir râpé », sa tristesse perpétuelle, son vœu de silence lors du mariage de Clélia, lui donnent une « figure d'anachorète », sur laquelle Mosca tente en vain de « faire naître un sourire » (p. 457), et lui valent auprès du peuple, qui confond les signes de l'amour profane et de l'amour sacré, « une immense réputation de sainteté » (p. 455). De fait, même Clélia s'y trompe, lorsqu'elle le revoit à la soirée du prince : « Fabrice était tout à fait changé ; il l'avait oubliée ; s'il était tellement maigri, c'était l'effet des jeûnes sévères auxquels sa piété se soumettait » (p. 463). Et le seul apaisement de ses souffrances que Fabrice envisage à cette

7. Un autre modèle moins connu serait le cardinal de Retz : voir Victor Brombert, *Stendhal : Fiction and the Themes of Freedom*, Random House, New York, 1968, p. 167.

époque-là, c'est la retraite monastique : « Il vaudrait mieux pour moi, pensait-il, me faire chartreux ; je souffrirais moins dans les rochers de Velleja » (p. 457).

Autre analogie, Fabrice et saint Jérôme sont tous deux, pendant la période de leur vie qui suit leur retraite érémitique, des directeurs spirituels entourés de disciples fervents, tout particulièrement de dames de la noblesse. On sait l'effet des sermons de Fabrice, la bousculade dans les églises où il doit prêcher, le « sanglot général » qui secoue l'auditoire : « On trouvait dans ses discours un parfum de tristesse profonde, qui, joint à sa charmante figure et aux récits de la haute faveur dont il jouissait à la cour, enleva tous les cœurs de femmes » (p. 472). Le succès mystico-mondain de Fabrice prédicateur à Parme rappelle le cercle de grandes dames romaines dont s'entourait saint Jérôme pendant sa seconde « période romaine » des années 382-385, durant laquelle il traduisit l'Évangile. Ce sont ces femmes, au premier rang desquelles sainte Paule et sa fille sainte Eustochie, qui devinrent bientôt les disciples les plus exaltées de saint Jérôme, transformant leurs palais de l'Aventin en véritables couvents où, en compagnie de leurs servantes converties comme elles, elles se livraient à une existence de chasteté, de prière et de lecture de la Bible ⁸.

Saint Jérôme quitte Rome pour aller fonder un monastère en Terre sainte ; il y vivra jusqu'à sa mort en 420, toujours en compagnie de sainte Paule, qui a tout abandonné pour le suivre et qui fonde de son côté un couvent de femmes. Fabrice, de même, vivra dans la solitude et dans l'ascèse de son amour pour Clélia, qui mène aussi la vie quasi-monastique à laquelle, toute jeune, elle aspirait déjà (p. 272), d'abord recluse dans le palais Crescenzi, refusant même de sortir dans son jardin (p. 469), puis à l'écart de la société qui ne lui connaît pas d'amants (p. 489) et exclusivement occupée par son mariage secret. Fabrice, finissant sa vie au couvent comme saint Jérôme, se rapproche de son modèle ; le roman, dans ses dernières pages, tourne à l'hagiographie (dépouillement des biens de ce monde, pénitence, solitude, rappel à Dieu), accomplit enfin la prédiction contenue dans le titre, et rend littérale une situation monastique métaphorique.

L'épisode du saint Jérôme est redoublé, cent pages plus loin, par l'épisode du sermon de la Visitation. Clélia a enfin cédé à la curiosité d'entendre prêcher Fabrice ; elle est placée juste en face

SAINT JÉRÔME DESTIN
DE FABRICE

8. E.F. Rice, Jr., *SJR*, pp. 11-13.

de lui, si bien que le prédicateur ne tarde pas à se troubler. Heureusement, il a prévu la circonstance ; il tire de son pupitre la « prière tendre et passionnée » qu'il a composée pour le cas où son éloquence viendrait à lui manquer :

Mes frères, dit-il, une âme malheureuse et bien digne de toute votre pitié vous engage, par ma voix, à prier pour la fin de ses tourments, qui ne cesseront qu'avec la vie. (pp. 486-487)

Ce sermon est le plus émouvant que Fabrice ait jamais prononcé ; bientôt toute l'assemblée est en larmes ; mais seuls Fabrice et Clélia en comprennent le sens véritable : « En ayant l'air de s'adresser au public, il ne parlait qu'à la marquise » (p. 486). Épisode-doublet du saint Jérôme, l'épisode du sermon le répète et l'accomplit. On retrouve le double destinataire (en apparence le public ; en réalité la marquise) et le double sens (« prendre pitié » au sens religieux et au sens courtois). Surtout, Clélia donne enfin au message de Fabrice la réponse requise : si, lors de l'épisode antérieur du saint Jérôme, elle s'était contentée de chanter le sonnet en souvenir de son amant, dans le second épisode elle renonce enfin à lutter contre l'amour ; le lendemain, Fabrice reçoit un rendez-vous de Clélia :

En reconnaissant ces caractères divins, Fabrice tomba à genoux et fondit en larmes : enfin, s'écria-t-il, après quatorze mois et huit jours ! Adieu les prédications. (p. 487)

Le lecteur aurait tort de ne voir que de l'hypocrisie dans ces paroles. Aussi bien la confusion entre amour sacré et amour profane (« à genoux », « ces caractères divins ») est-elle plus profonde que jamais.

La traduction des messages codés, on l'a vu, supposait un passage entre leur sens littéral et leur sens figuré. Il semble que le récit de Stendhal, lui aussi, progresse en passant de la figure à la lettre. Dans un roman dominé par les signes du destin, le choix de saint Jérôme ne saurait être que plein de sens. Destin romanesque et modèle typologique de l'histoire se croisent, alignant la vie de Fabrice sur le modèle patristique selon lequel les événements se produisent une première fois comme figure, une seconde fois comme réalité. Dans *La Chartreuse de Parme*, les événements importants se produisent non pas une fois mais deux, d'abord comme figure ou fiction, ensuite littéralement. Ainsi, l'enfant Sandrino est d'abord malade fictivement ; la ruse de Fabrice devient ensuite littéralement vraie.

L'enfant, retenu au lit plus qu'il ne fallait pour sa santé, devint réellement malade. (p. 491)

Le résultat « funeste » de la mort simulée, c'est bien entendu la mort réelle, qui ne s'explique qu'en vertu de cette logique du redoublement :

Sandrino, établi en secret dans une grande et belle maison où la marquise venait le voir presque tous les jours, mourut au bout de quelques mois. (p. 492)

L'enfant meurt donc deux fois : la tragédie repose sur un passage de la fiction à la réalité, ou de la figure à la lettre. De même, la métaphore de la prison (le clocher de l'abbé Blanès au chapitre IX de la première partie) deviendra littéralement vraie lors de l'emprisonnement dans la tour Farnèse. Il en va de même pour l'amour ; la confusion de l'amour sacré et de l'amour profane dans le sonnet écrit dans la marge du saint Jérôme préfigure le destin véritable de l'amour, lequel deviendra en effet un amour sacré, qui réunit les amants par-delà la vie même :

Fabrice était trop amoureux et trop croyant pour avoir recours au suicide ; il espérait retrouver Clélia dans un meilleur monde. (p. 493 ⁹)

Ce qui n'était que figure devient littéralement vrai : Fabrice, héros tragique en cela, ne croit pas si bien dire. Saint Jérôme préside, sans que les amants en aient conscience, à la sublimation de leur amour. Reste à savoir pourquoi le saint est lié de manière aussi constante au contexte implicite de *La Chartreuse de Parme* : la problématique de l'amour courtois et la Renaissance italienne. On ne peut oublier, en effet, que les temps forts de l'amour sont marqués par l'envoi d'un sonnet : le sonnet « à saint Jérôme », suivi du sonnet de Pétrarque imprimé sur un mouchoir de soie que Fabrice fait parvenir à Clélia après son évasion (p. 398), enfin le sonnet, de Pétrarque aussi, que Fabrice récite à mi-voix à Clélia lors de la poésie du prince, message d'amour auquel Clélia, rompue au langage secret, répond par un don d'éventail tout aussi explicite (p. 464). Pourquoi tous ces sonnets ? La question peut aussi être posée autrement : pourquoi la figure de saint Jérôme est-elle associée systématiquement au climat Renaissance de *La Chartreuse de Parme*, (l'amour courtois, le pétrarquisme, le culte de la Madone...), au point que saint Jérôme semble au cœur d'une sorte de nébuleuse de « l'italianité ¹⁰ » ?

SAINT JÉRÔME
ET L'ITALIANITÉ

Le Renaissance italienne connaît en effet un renouveau extraordinaire du culte de saint Jérôme. En tant qu'intellectuel et traducteur, saint Jérôme devient très naturellement un héros du

9. Sur la sacralisation de l'amour dans le roman, voir Gilbert Durand, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Corti, Paris, 1961, pp. 192-197.

10. Le mot est emprunté à l'étude déjà citée de M. Crouzet (*Stendhal et l'italianité ; essai de mythologie romantique*).

nouvel idéal d'humanisme chrétien qui se développe à la Renaissance. La dévotion se marque notamment par la fondation de compagnies laïques et d'ordres monastiques dédiés au saint (en particulier des Chartreuses : ainsi à Florence, Pise, Fiesole et Pavie). Dans le domaine de l'iconographie, les représentations de saint Jérôme connaissent entre le XIV^e et le XVI^e siècles une fortune sans précédent ¹¹. C'est ici qu'on retrouve Stendhal, et sa passion pour la peinture italienne. La représentation de saint Jérôme à la Renaissance révèle en effet un certain nombre d'éléments iconographiques porteurs d'un devenir romanesque dans l'œuvre de Stendhal. Ainsi, le chapeau de cardinal, élément obligé de tout saint Jérôme à partir du milieu du XIV^e siècle, a, outre sa valeur d'étiquette d'identification du saint, la valeur d'un symbole prophétique, le chapeau étant couramment placé aux pieds du saint ermite comme un signe de la dignité à laquelle il accèdera lors de son retour à Rome en 382. Il s'agit là, bien entendu, d'un anachronisme, la dignité cardinalice n'existant pas du temps de saint Jérôme ; mais l'usage de faire de saint Jérôme un cardinal s'est perpétué dans la tradition iconographique ¹². D'une manière analogue, Fabrice, longtemps avant d'accéder au rang d'archevêque de Parme, y est destiné par des signes et des propos prophétiques, entre autres par une « erreur » significative du graveur qui illustre l'arbre généalogique de la famille del Dongo en donnant au portrait de Fabrice « plusieurs des ornements qui ne doivent se trouver qu'aux portraits des évêques » (p. 456). La Renaissance transforme aussi le paysage où est placé le saint. Le désert syrien où saint Jérôme vit en pénitent (ainsi le célèbre *saint Jérôme* de Léonard de Vinci à la pinacothèque vaticane) fait place peu à peu (ainsi chez Bellini, Lotto et bien d'autres) à la variante humaniste, les solitudes boisées ¹³, qui transfigurent le désert en *locus amoenus* et se rapprochent ainsi des *luoghi ameni*, du cadre « sublime » où évolue le héros stendhalien. On passe aussi de la grotte de l'anachorète au *studiolo* de l'humaniste : la représentation renaissante de saint Jérôme, influencée par la nouvelle classe de marchands et d'aristocrates cultivés qui reconnaissent en saint Jérôme un adepte de l'*otium*, du loisir studieux, tend à privilégier, non plus tellement le pénitent mais le solitaire se

11. Sur le culte de saint Jérôme dans l'Italie de la Renaissance, voir Daniel Russo, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité, XIII^e-XVI^e siècles*, Éd. La Découverte / École française de Rome, Paris, Rome, 1987. Cet ouvrage sera dorénavant désigné par l'abréviation *SJI*.

12. Voir E.F. Rice, Jr., *SJR*, pp. 30-37.

13. Iconographie en partie justifiée par l'étymologie fabuleuse qui dérive le nom *Hieronymus* de *nemus* (voir E.F. Rice, *ibid.*, p. 24).

livrant à la lecture et à la méditation (surtout en région milanaise : ainsi le *Saint Jérôme* de Montagna est en contemplation près d'un monastère, qui rappelle la Chartreuse de Parme « située dans les bois voisins du Pô », p. 493).

Dernier trait caractéristique, saint Jérôme figure de façon massive dans les Nativités. Sa croisade passionnée en faveur de la chasteté et de la virginité, sa dévotion à la Vierge à l'Enfant (la tradition place sa tombe auprès de la chapelle de la Nativité à Bethléem) font en effet de lui le compagnon idéal de la Madone. Cette association (véritable cliché iconographique de la Renaissance¹⁴) est à rapprocher du rôle essentiel que joue la Madone — incarnation d'italianité — dans la conception stendhalienne de l'amour sublime. On connaît l'enthousiasme de Stendhal — si vigoureusement anticlérical par ailleurs — pour le culte de la Madone, « la plus belle invention de la civilisation chrétienne ». La Madone, écrit encore Stendhal, « est plus Dieu que Dieu lui-même¹⁵ » : ainsi l'heureuse Italie échappe aux sombres tristesses du christianisme car elle place au-dessus de Dieu le culte de l'éternel féminin. Toute Italienne amoureuse (c'est presque un pléonasma) est un peu une incarnation de la Madone ; c'est particulièrement vrai des héroïnes de *La Chartreuse de Parme*. En plaçant son amour entre les mains de la Madone, Clélia met en place un dispositif de sublimation de l'éros, qui, grâce à l'obstacle métaphysique, s'élèvera et se purifiera jusqu'à l'idéal. Le libertin Fabrice subit dans la seconde partie du roman une métamorphose qui fait de lui un nouveau saint Jérôme adorateur de la Madone ; ses légères aventures de la première partie, en quelque sorte, ne faisant que mieux souligner sa virginité sentimentale qui le prédestine à l'amour sacré de Clélia¹⁶ : la vision de Stendhal allie le culte de l'obstacle, caractéristique de l'érotique courtoise, avec la conception sublime du culte marial incarnée par la figure de saint Jérôme.

Or il est un tableau qui réunit, mieux que tous les autres, les différentes facettes du sublime stendhalien : il s'agit, bien entendu, de *la Madone de saint Jérôme* du Corrège, à la Galerie nationale de Parme¹⁷. On y voit saint Jérôme, la Madone et

14. Sur ce point, voir en particulier D. Russo, *SJI*, pp. 17-20.

15. Stendhal, *Promenades dans Rome*, Éd. du Divan, Paris, I, 75-76 ; cité par M. Crouzet, *Stend.*, p. 385.

16. Voir là-dessus V. Brombert, *Stendhal : Fiction and the Themes of Freedom*, p. 168 *sqq.*, ainsi que M. Crouzet, *Stendhal et l'italianité ; essai de mythologie romantique*, p. 377 et suiv.

17. Du temps de Stendhal, le tableau, raflé pendant les guerres d'Italie, se trouvait au musée Napoléon ; il y aurait peut-être (mais c'est une autre histoire) bien des choses à dire sur cela.

l'Enfant, et la Madeleine¹⁸ ; un ange montre à l'Enfant un passage du livre de saint Jérôme. C'est bien connu, le Corrège n'est pas, pour Stendhal, un peintre italien seulement, mais la peinture même¹⁹ ; la douceur, l'agrément de ses couleurs sont « presque de la musique » (*Écoles italiennes de peinture*, II, 8²⁰). L'association du Corrège avec Cimarosa, en particulier, revient sans cesse sous la plume de Stendhal critique d'art²¹ ; or on connaît l'importance du *Mariage secret* dans l'intrigue et la conception de *La Chartreuse de Parme* ; on trouve dans l'opéra une tante amoureuse de son neveu, une héroïne, mariée secrètement, sommée de choisir entre un marquis riche et peu aimable et un couvent ; c'est l'air central, *Quelle pupille tenere*, qui rapproche Clélia et Fabrice à la soirée du prince, etc.

La Sanseverina, confie Stendhal dans sa célèbre lettre à Balzac, est copiée du Corrège²² ; Fabrice lui-même a « une physionomie à la Corrège » (p. 107) ; les points de rencontre sont trop nombreux pour qu'on les rappelle tous. Quant au *Saint Jérôme*, écrit Stendhal dans les *Écoles italiennes de peinture*, « c'est peut-être le plus beau qu'ait laissé le Corrège ». Après en avoir loué les couleurs, Stendhal s'attache tout spécialement au visage de la Madeleine :

Quoique tout ce tableau soit d'une extrême beauté, la tête de la Madeleine surpasse tout le reste et l'on peut dire que qui ne l'a pas vue ne sait pas jusqu'où peut arriver l'art de la peinture. On y trouve l'expression et la précision de Raphaël, les teintes du Titien, l'empâtement de Giorgione, cette vérité parfaite et cet art d'exprimer les moindres variétés de formes et de teintes qui font le caractère des portraits de Van Dyck, le gracieux du Guide, le gai de Paul Véronèse et le tout se présente à la vue, avec cette tendresse et cette délicatesse que le seul Corrège a possédées et qu'aucun peintre n'est parvenu à imiter, ni même à copier (*EIP*, II, pp. 23-24).

La description se fait hyperbole ; cette Madeleine représente une somme des perfections picturales²³. Mais le lecteur sent pourtant

18. La Madeleine est une autre sainte couramment associée à saint Jérôme dans l'iconographie ; elle symbolise la chasteté féminine, difficile et non naturelle ; voir D. Russo, *SJI*, p. 98.

19. De même que Parme est, par excellence, la ville du Corrège. Voir Philippe Berthier, *Stendhal et ses peintres italiens*, Droz, Genève, 1977, p. 131.

20. Le Divan, Paris, 2 volumes, 1968. Les références qui suivent renvoient à cette édition, dorénavant désignée par l'abréviation *ÉIP*.

21. Exemple parmi d'autres : « Quoi qu'il en soit, le Corrège a rapproché la peinture de la musique », Stendhal alors évoque l'air du *Matrimonio segreto*, « *Deb ! Signore...* » (*ÉIP*, II, p. 8). Voir aussi P. Berthier, *Stendhal et ses peintres italiens*, Droz, Genève, 1977, p. 133.

22. « ... 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) » (lettre citée par P. Berthier, *ibid.*, p. 137).

23. Cette description est à rapprocher d'un autre tableau du Corrège décrit amoureusement par Stendhal dans le même ouvrage, *la Madeleine lisant* : « La chaleur est dans toute sa force. La sainte s'est placée à l'ombre de frais châtaigniers, elle a placé le livre



SCALA

Le Corrège, *La Madone de saint Jérôme* (1527-1528),
Galerie nationale, Parme.

que la beauté de ce tableau ne suffit pas à rendre compte de cette fascination stendhaliennes ; il doit donc y avoir autre chose. La composition du groupe est frappante : un homme, deux femmes, un enfant. Une Sainte Famille²⁴, en somme, mais d'un genre nouveau, où les rôles et les relations de parenté sont fluides et instables.

Ce que Stendhal trouve à louer dans la figure de saint Jérôme, c'est qu'il n'a pas « l'expression sévère d'un véritable saint », sans quoi la Madeleine, intimidée, n'eût jamais « osé se livrer aussi entièrement aux mouvements de son cœur et embrasser son Dieu comme elle l'embrasse ». Le Corrège, voulant attendrir et non point effrayer, « a donné à saint Jérôme cette maigreur heureuse qui annonce l'être qui a beaucoup senti » (*ÉIP*, II, pp. 50-51). En somme, saint Jérôme occupe la place du père, mais un père humain, bienveillant, tendre : une sorte d'abbé Blanès, que Fabrice considère comme « son véritable père » (p. 170) ; comme le bon abbé guide Fabrice de ses prédictions au chapitre IX du roman, saint Jérôme dans le tableau montre à l'enfant le texte où est inscrite sa vie future. L'enfant du Corrège a deux mères, tout comme Fabrice, choyé autant par la marquise que par sa tante Gina : cette « mouvance de la figure maternelle²⁵ », si caractéristique de *La Chartreuse de Parme*, est aussi un trait frappant du tableau. Car les deux femmes peuvent également représenter Gina et Clélia, entre lesquelles Fabrice passe sa vie, de même que Gina est prise entre Fabrice et Mosca, ou encore Clélia entre Fabrice et Sandrino : le tableau offre alors l'évidence plastique de ces mythes constitutifs de l'univers stendhalien, le redoublement des femmes et la multiplication des triangles amoureux²⁶. Car

dans lequel elle lit par terre et séduite par la fraîcheur du gazon elle s'est couchée. Le livre est contre terre. La tête est appuyée sur son bras droit, le gauche placé entre le gazon et le livre, l'élève un peu vers le haut des pages, afin de lire plus facilement. Madeleine, sûre de la solitude profonde de la forêt où elle s'est retirée, a dégagé ses bras et ses épaules de la draperie qui la couvre. Le bras gauche, une partie de la poitrine et le livre seuls sont éclairés. La lumière glisse sur le haut de la tête et la figure n'est éclairée que par le reflet du livre.

Que dire de cette figure ? C'est la beauté la plus céleste méditant sur de grands intérêts. C'est la beauté sérieuse, et pourtant ce n'est point une copie de la tête de la *Vénus de Médicis* ou de la *Niobé*. J'avouerai que pour moi c'est beaucoup mieux... » (*ÉIP*, II, pp. 35-36) La parenté avec la « beauté sérieuse » de Clélia est évidente.

24. On note que *la Madone de saint Jérôme* est également connue sous le nom de *Jour (il Giorno)*, par opposition à la *Nuit (la Notte)* de Dresde, qui représente une Sainte Famille.

25. P. Berthier, *Stendhal et la sainte famille*, Droz, Genève, 1983, p. 158. Sur le lien entre l'activité esthétique (peinture, musique) et la recherche de la mère, voir p. 252. Il n'est pas jusqu'au thème de l'inceste qui ne rappelle saint Jérôme : la célèbre formule de mise en garde contre les femmes, recommandant à l'homme d'éviter même sa propre mère, est un avertissement que Fabrice prendrait sans peine pour lui.

26. Voir là-dessus G. Durand, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Corti, Paris, 1961, pp. 138-142.

l'enfant à qui l'ange fait lire sa propre histoire (une histoire triste, comme on sait) peut aussi représenter Sandrino, dont la mort tragique et si discrète constitue pourtant le pôle magnétique où tend tout le roman : « J'ai fait *La Chartreuse* ayant en vue la mort de Sandrino », confie Stendhal dans sa lettre à Balzac ²⁷. La mort prédestinée de l'enfant, qui précède et appelle celle de tous les autres personnages, le dilemme de la paternité prise entre la nécessité et l'interdit, la quête de la mère, tendue entre les pôles opposés de l'inceste et du manque, tous ces thèmes qui ne cessent de hanter l'univers imaginaire stendhalien, le saint Jérôme du Corrège les contient et les résume, en une image d'autant plus fascinante, peut-être, qu'elle est non pas effrayante mais au contraire séduisante, baignée d'une nostalgie douce, de cette fameuse *morbidezza* du Corrège, qui estompe et voile toute laideur, toute dureté ²⁸.

Le *Saint Jérôme* représente, explique Stendhal, une de ces « visions spirituelles, dans lesquelles s'unissent les saints protecteurs de celui qui ordonne le tableau » (*ÉIP*, II, p. 23) : il est tentant d'appliquer ces mots à l'auteur de *La Chartreuse de Parme*, pour qui sans doute ce tableau a joué, de même, le rôle d'une « vision spirituelle » où lui apparaissaient, réunis dans un groupe idéal, les principaux personnages de son roman. Car en dernière instance, ce que présente ce *Saint Jérôme* qui fascine tant Stendhal n'est autre que le portrait de l'auteur lui-même, à l'instar de ces donateurs de la Renaissance qui se font peindre sous l'aspect du saint docteur. Cette vision spirituelle possède donc pour Stendhal tout l'attrait d'un rêve éveillé, où l'auteur pénètre de plain-pied dans le monde de ses personnages, à qui il donne à lire leur histoire ²⁹.

Au fond, médite Stendhal dans la conclusion de son étude du Corrège, les sujets religieux ne conviennent pas à son caractère, et il est dommage que l'époque où il vivait l'ait pour ainsi dire contraint à ne peindre que des scènes religieuses :

27. Cité par P. Berthier ; le critique qualifie *La Chartreuse* de « tombeau de mots » pour Sandrino (*Stendhal et la sainte famille*, Droz, Genève, 1983, p. 101).

28. Cf. la description de *la Nuit* : « Le Corrège n'a pas voulu présenter la figure d'un enfant nouveau-né, chose qui nous est peu agréable [...] On voit qu'il aimait mieux cacher les choses qui ne sont pas belles dans la nature que d'altérer la vérité en leur donnant une beauté qu'elles n'ont pas : exemple rarement suivi par les peintres qui ont suivi la beauté idéale. C'est peut-être par la même raison qu'il cacha la figure d'un vieux berger qui est sur le premier plan, par celle d'un autre berger plus jeune et plus beau... » (*ÉIP*, II, pp. 38-39).

29. « Au centre de la réflexion humaniste sur l'art, sur ses modes de perception, saint Jérôme présente le portrait accompli de l'homme de lettres, suprême ironie de l'écrit qui se donne à voir ». Sur la pratique consistant à représenter le donateur sous l'aspect de saint Jérôme, voir D. Russo, *SJI*, pp. 254-256.

Que n'eût pas fait ce peintre aimable, si la mode du siècle eût été de prendre des sujets de tableaux dans les fictions si touchantes et si belles du Tasse et de l'Arioste, au lieu de les chercher dans les livres sacrés d'une religion constamment noire (44³⁰)

Ce rêve d'un Corrège courtois et chevaleresque, synthétisant tout ce que Stendhal a aimé et tenté de recréer dans son œuvre, n'est-ce pas justement *La Chartreuse de Parme* qui saura enfin le réaliser ?

30. Sur les rapports entre le Corrège et le Tasse, en particulier sur la sublimation néo-platonicienne de l'éros, et les liens avec la philosophie de Marsile Ficin, voir Luigia Torti, *Correggio e Ariosto : il Pittore, il Poeta e il loro Tempo*, Pavia, 1986.