

**LE FOND MÉLUSINIEN DE *LA CHARTREUSE DE PARME*  
OU *L'EROS ET PSYCHÉ* DE STENDHAL**

**Jean Petitot**

École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris  
2003

**INTRODUCTION**

Après l'ancienne étude sur l'épisode de Fabrice Del Dongo à Waterloo au début de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal<sup>1</sup>, j'ai eu plus récemment l'occasion de revenir sur *La Chartreuse* au cours de discussions avec mon collègue et ami Jean-Jacques Vincensini, sémioticien et médiéviste spécialiste des récits dits "mélusiniens", classe typologique dans laquelle les érudits rangent le mythe d'Eros et de Psyché. Dans la mesure où Michaël Nerlich avait montré que *La Chartreuse* réécrit en partie ce mythe<sup>2</sup>, il était intéressant de voir ce qu'il en était exactement. J'ai eu l'occasion de le faire pour un Colloque organisé par Jean-Jacques Vincensini à Corte en Octobre 1999.<sup>3</sup>

La réappropriation et la permanence de motifs et de thèmes mythologiques au cours de l'histoire littéraire posent un problème classique particulièrement captivant car elles mêlent deux dimensions très différentes : d'une part, une dimension historique concernant les reprises et les réinterprétations successives de ces motifs et thèmes et, d'autre part, une dimension structurale concernant leurs fonctions sémio-narratives et discursives.

*La Chartreuse de Parme* peut être considérée comme un roman d'apprentissage mythologique au sens des romans goethéens comme *Les Affinités électives*. Giuseppe Tomasi di Lampedusa l'a bien vu, lui qui considérait *La Chartreuse* comme "le sommet de la littérature mondiale" :

"Pour moi les personnages se meuvent dans un calme divin, cygnes gracieux qui sillonnent le courant du Léthé."

---

1 Petitot [1994].

2 Nerlich [1989].

3 Cf. Vincensini [2002]. Dans son texte, J.-J. Vincensini réfère à un certain nombre de travaux sur les rapports que *Les Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine entretiennent avec divers récits de l'Antiquité, notamment aux travaux de Marc Fumaroli [1993], de François Graziani Giacobbi [1984] et d'Edwige Keller [1996].

dit-il dans ses *Lezioni su Stendhal* (Palerme, 1977).

Dans ce chapitre, nous allons approfondir dans quel sens il y a bien une sorte "d'assomption mythologique" des héros de *La Chartreuse* et comment, ainsi que l'affirme John West-Sooby,

"Fabrice atteint le statut de héros mythique."<sup>4</sup>

*La Chartreuse* est une réflexion désabusée sur le désenchantement du monde post-napoléonien et elle tresse trois fils historiques : l'Antiquité, la Renaissance, le monde contemporain. Tout est dit en quelque sorte dans les deux phrases qui encadrent le roman :

"Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan à la tête de cette jeune armée qui venait de passer le pont de Lodi, et d'apprendre au monde qu'après tant de siècles César et Alexandre avaient un successeur".

"Les prisons de Parme étaient vides, le comte immensément riche, Ernest V adoré de ses sujets qui comparaient son gouvernement à celui des grands-ducs de Toscane".

Le rapport de Stendhal à l'esthétique classique et au culte de l'Antiquité est bien connu. Il peut être suivi dans notre cas de façon précise, comme l'a fait Michaël Nerlich. Par exemple, le décorateur du Palais Crescenzi (le mari de Clélia) est le grand sculpteur suédois Bengt Erlan Fogelberg (1786-1854) que Stendhal vénérât comme "fou de beauté" et représentant de "l'idéal sublime", "beau comme l'art grec", comme le plus incomparable sculpteur de Rome pendant trente ans, maître dont il commenta en particulier *l'Eros et Psyché* et *la Vénus*.<sup>5</sup>

De même dans *Promenade dans Rome*, à propos de la Villa Farnesina (*La Chartreuse* étant inspirée de l'histoire d'Alexandre Farnèse), Stendhal parle des plus belles fresques de Raphaël dont

"les sujets sont pris de l'histoire de Psyché et de l'Amour, jadis mis en Français par La Fontaine".

Stendhal connaissait par cœur "Les amours de Psyché et Cupidon" où La Fontaine reprend *L'Âne d'or* d'Apulée.<sup>6</sup> Par ailleurs, ainsi que l'a montré M. Nerlich, il tenait en haute estime un best seller de l'époque, *L'Abrégé de l'origine de tous les cultes* (1795)

---

4 West-Sooby [1997], p. 127.

5 Nerlich [1994].

6 Cf. Apulée [1941]. Dans sa nécrographie Stendhal dit de lui-même : "il adorait les fables de La Fontaine, Corneille et Montesquieu".

de Charles-François Dupuis, rationaliste, grand érudit, Professeur au Collège de France, ramenant toutes les religions à des systèmes d'allégories mythologiques.<sup>7</sup>

## I. EROS ET PSYCHÉ SELON APULÉE ET LA FONTAINE

Pour les récits mélusiniens on consultera l'ouvrage de référence de Jean-Jacques Vincensini *Pensée mythique et narration médiévales*.<sup>8</sup> Ces récits racontant la façon dont des amours entre un sujet humain et un représentant de l'autre monde — de l'Ailleurs divin — sont frappés d'un interdit ayant trait au regard, remontent, selon Georges Dumézil, à des sources indo-européennes (amours de Pururavas et de la nymphe Urvaçi). Précédant la version de La Fontaine, il existe deux grandes narrations médiévales, le roman en prose de Jean d'Arras : *Mélusine* et le récit en vers de Coudrette : *Le Roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan*. Il faut aussi citer la *Genealogia deorum* de Boccace.

Nous allons résumer le mythe, que Voltaire tenait pour la plus belle fable des Grecs, en synthétisant les deux versions d'Apulée et de La Fontaine.<sup>9</sup> Nous donnerons quelques détails pour montrer à quel point les motifs figuratifs entrent en résonance avec ceux de *La Chartreuse*.

La Fontaine tenait beaucoup à ce texte qu'il avait beaucoup travaillé. Il y insiste dans sa Préface :

"J'ai trouvé de plus grandes difficultés dans cet ouvrage qu'en aucun autre qui soit sorti de ma plume." (p. 15)<sup>10</sup>

Le problème de base de La Fontaine dans la réécriture de ce texte classique était celui du style approprié :

"Celui de l'histoire est trop simple ; celui du roman n'est pas encore assez orné ; et celui du poème l'est plus qu'il ne faut." (ibid.)

D'où la nécessité de trouver "un caractère nouveau", un bon "tempérament" :

"J'ai cherché ce tempérament avec un grand soin."

En plus du contexte du récit (Poliphile et ses trois amis qui se promènent dans le jardin de Versailles) et des poèmes qui émaillent l'œuvre, La Fontaine enrichit le récit d'Apulée en empruntant à d'autres auteurs des motifs pour l'aventure de la grotte, le temple de Vénus, la descente aux enfers (Homère, Virgile, Dante), la halte chez le

7 Ibid.

8 Vincensini [1996].

9 Cf. Grant-Hazel [1973] et La Fontaine [1669].

10 Nous citons dans le corps du texte la pagination de l'édition Garnier-Flammarion de Françoise Charpentier.

vieillard-pêcheur (*La Jérusalem délivrée* du Tasse), ou les nymphes du palais merveilleux. La promenade des quatre amis s'ouvre par une ode aux

"Orangers arbres que j'adore"

avec leurs fruits "véritable trésor", "pommes d'or des Hespérides" (p. 45) ainsi que par la description de trois bas-reliefs d'une grotte des jardins où Poliphile commence "son histoire" (Livre I).

Un bon roi avait trois filles très belles à marier ; la plus jeune, Psyché, était belle au-delà de ce que l'on pouvait imaginer et décrire, si belle que les habitants du pays avaient cessé d'honorer Vénus (Aphrodite) pour se tourner vers la jeune fille. Mais Psyché aurait cependant préféré que l'on demandât sa main, plutôt que de recevoir les honneurs divins. Malgré cela, la déesse fut saisie d'une grande colère en voyant la princesse usurper sa place, quoique involontairement, et mettre ainsi en danger sa "puissance". Elle en devint jalouse car

"chacun courait à cette nouvelle Vénus"

et elle décida donc de la punir (poème <sup>11</sup>). Psyché se retrouva sans soupirants alors que ses deux sœurs se marièrent à deux rois. Vénus ordonna alors à son fils Cupidon d'inspirer à Psyché une passion pour l'être le plus monstrueux qu'il trouverait.<sup>12</sup> Mais lorsque ce dernier l'aperçut, il tomba amoureux d'elle et ne put obéir aux ordres de sa mère. Il demanda à Apollon d'envoyer au père de Psyché un oracle (poème) qui commanderait à ce dernier de parer sa fille pour le mariage et de l'exposer, dans sa robe de mariée, sur un rocher isolé en haut d'une montagne où un démon viendrait en prendre possession. Accablé de chagrin, le roi obéit et Psyché accepta d'être ainsi sacrifiée. Elle demanda qu'on la mette

"sur un chariot, sans cocher ni guide" (p. 57)

de façon à ce que ce soit le hasard qui guide les chevaux. Après trois jours, ceux-ci s'arrêtèrent dans un lieu désolé avec

"pas un seul arbre, pas un seul brin d'herbe." (p. 58, poème)

Après cette disjonction<sup>13</sup> de l'héroïne d'avec sa famille et sa société d'origine, Psyché fut enlevée de son exil par la douce brise de Zéphyr arrivé sur son char et emmenée dans une vallée inconnue où se dressait un "palais superbe" et merveilleux

11 La mention "poème" indique un poème spécifique dans le texte de La Fontaine.

12 Eros est fils d'Aphrodite et d'Arès. Chez Hésiode, il naît du chaos et assure l'union des éléments primordiaux : Ouranos (le Ciel) et Gaia (la Terre). Cf. Grant-Hazel [1973].

13 Disjonction mythiquement traditionnelle, cf. des mythes comme "Saint Georges et la princesse de Trébizonde" ou "Persée et Andromède".

dont les portes étaient ornées de pierres précieuses et le sol pavé d'or, espace rempli de flambeaux, de nymphes, de miroirs et de jardins. Elle pénétra dans ce paradis esthétique et fut accueillie par des serviteurs invisibles qui lui donnèrent "des habits nuptiaux" "ouvrage de fées" (p. 60). Une voix amicale lui fit visiter les lieux et la rassura. Lorsque vint la nuit, elle alla se coucher et fut rejointe par Cupidon qui avait pris une apparence humaine. Il déclara à Psyché qu'il était maintenant son mari et qu'elle serait la plus heureuse des femmes si seulement elle s'abstenait de chercher à savoir qui il était ou de vouloir voir son visage. Il lui dit

"que pour beaucoup de raisons il ne voulait pas être connu d'elle, et qu'il la pria de renoncer à la curiosité de le voir." (p. 61)

Si elle transgressait cet ordre, cet interdit, ce tabou, son enfant n'acquerrait jamais l'immortalité (ce qui pour les dieux est l'équivalent de la mort).

Psyché se mit à aimer passionnément son mari tout en demeurant profondément perturbée de ne pas le voir. Un jour, elle suivit un ruisseau à l'eau argentée et arriva dans une grotte, "lieu le plus écarté de ce beau séjour" où elle entendit son mari sur-humain se plaindre de ne pas être aimé d'elle. Elle lui demanda alors de pouvoir le voir car sinon, dit-elle,

"je ne saurais vous aimer" (p. 70)

"car je ne puis appeler présence un bien où les yeux n'ont aucune part." (p. 71)

Mais le mari demeura invisible au motif que le voir, dit-il,

"est une chose qui ne se peut pour des raisons que je ne saurais même vous dire.(p. 70)

Psyché et son mari s'attristèrent de cet interdit. Un jour où elle se sentait seule — car elle ne voyait personne —, elle demanda à son mari invisible la permission de rendre visite à ses sœurs. Après maintes hésitations, il accepta de les faire venir, mais il lui recommanda de ne pas répondre aux questions qu'elles lui poseraient à son sujet. Le vent d'Ouest, Zéphyr, les transporta jusqu'au palais et elles furent tout de suite mortellement jalouses de toutes ces richesses et merveilles :

"Pourquoi le sort lui a-t-il donné tant d'avantages sur nous ?" (p. 87)

Lors d'une seconde visite, elles découvrirent que Psyché n'avait jamais vu son mari ; elles lui firent alors croire qu'il pourrait se transformer en serpent, lequel se glisserait dans son sein et les dévorerait elle et son enfant. Elle risquerait ainsi de peupler l'univers de monstres. Tout d'abord déchirée entre les avertissements de son mari et les prières instantes de ses sœurs, Psyché céda finalement à sa curiosité et à ses craintes. Ayant peur d'être ensorcelée par un démon, elle pensa à tuer son mari et à se suicider ensuite.

Le soir, avant d'aller se coucher, elle se munit d'une lanterne et d'un poignard fournis par ses sœurs. Une fois Cupidon endormi, agitée de passions contradictoires : appréhension, dépit, pitié, colère, désespoir, curiosité, elle alluma la lampe et la dirigea vers son visage, en levant le poignard. Mais quand elle découvrit le corps harmonieux du dieu de l'Amour (poème), elle fut si émue du "divin charme" qu'elle laissa tomber le poignard et aussi une goutte d'huile brûlante sur son épaule et le réveilla. Comprenant que Psyché connaissait maintenant son identité et que son secret allait être révélé, Cupidon se leva et s'envola.

"Là finit de Psyché le bonheur et la gloire." (p. 97)

Le Livre II raconte les malheurs de Psyché. Psyché, pétrifiée, désespérée, et maudissant l'ustensile cause de son malheur :

"exécrable lampe ! maudite lampe !" (p. 118)

chercha partout Cupidon, mais en vain. Elle voulut d'abord se jeter du haut de son rocher et se noyer. Puis elle mit ses vieux habits et se mit en route pour trouver une herbe pouvant soigner la brûlure de son mari. Elle rencontra une maison de pêcheurs sur un mont escarpé parsemé de rocs et de vieux chênes. Elle suivit un petit sentier bordé de ronces puis un petit pré qui la mena au bord d'un torrent et d'un précipice. Elle se coucha sous des arbrisseaux et sans être vue entendit des envoyés de Vénus parler de la fureur de la déesse. Elle vit alors un vieux pêcheur chargé de filets de l'autre côté du ravin. Il lui donna asile. Pour le rejoindre, elle effectua une descente très périlleuse dans le ravin, traversa le torrent sur un "pont portatif" constitué d'un tronc à demi-jour et de deux bâtons de saule comme gardes fou. Puis elle grimpa l'autre versant dans un bois très touffu et arriva sur une esplanade où se trouvait la maison du pêcheur, "palais" complètement naturel dont même le toit était en bois. Elle y trouva deux jeunes et jolies bergères et six chèvres.

Psyché resta huit jour en cette compagnie et le vieillard lui raconta son histoire. Puis elle se déguisa en bergère et repartit à la recherche de Cupidon. Elle alla d'abord rejoindre ses sœurs pour leur jouer un mauvais tour en se confessant à elles. Et effectivement lorsque ses sœurs apprirent l'identité de son mari, elles voulurent elles aussi l'épouser, et, imitant leur sœur, elles sautèrent du haut du rocher en robe de mariée et s'écrasèrent au pied de la montagne. Lors de son errance, tour à tour trois déesses, Junon (Héra), puis Cérès (Déméter, associée à une chapelle près d'un champ où l'on avait coupé les blés), puis Diane (à laquelle elle demanda un oracle dans la clairière d'un bois comportant au centre un obélisque de marbre blanc) lui refusèrent leur aide, ne voulant pas porter secours à l'ennemie d'une autre déesse. L'oracle de Diane lui répondit :

"Cesse d'être errante : ce que tu cherches a des ailes ; quand tu sauras comme lui marcher dans les airs tu seras heureuse." (p. 150)

Si bien que Psyché décida d'aller "se jeter aux pieds de Vénus" et arriva au temple de la déesse elle-même dans une vallée spacieuse parcourue par un large canal où l'eau claire, "vrai cristal fondu", accueillait nymphes, sirènes, amours et cygnes. Possédant une structure à comparer à celle du palais merveilleux, le temple de Vénus comprenait un parvis, des portiques, des galeries, des appartements superbes, des chambres dorées, des bains et un tabernacle où une magnifique statue de la déesse trônait dans une niche de marbre noir. La déesse laissa entrer Psyché. Mais bien que Psyché fut habillée en bergère, les hommes crurent encore une fois que c'était Vénus.

"La pauvre Psyché s'alla placer dans un coin du temple, honteuse et confuse de tant d'honneurs". (p. 159)

Elle rougit et détourna son visage. Mais la déesse ne crut pas à cette modestie et, furieuse, emmena sur son char Psyché à Paphos dans un palais secret situé au milieu du désert. Elle fit d'elle son esclave et lui imposa des tâches impossibles à accomplir. Tout d'abord elle lui ordonna de trier avant la tombée de la nuit une pièce pleine de graines pour les pigeons (blé, mil, seigle, orge). Une colonne de fourmis vint l'aider et divisa les graines en différents tas. Puis Vénus commanda à Psyché de lui rapporter un écheveau de la laine "couleur de feu" des moutons du soleil mangeurs d'hommes ; cette fois, un roseau lui apprit comment, une fois les moutons endormis, elle pourrait obtenir la laine qu'ils avaient laissée accrochée dans les épines des ronces. Ensuite Psyché dut emplir une jarre de l'eau du Styx (variante : de la Fontaine de Jouvence gardée par un dragon paré d'une chaîne de diamants) dans les montagnes d'Arcadie ; un aigle qui avait une dette envers Cupidon se présenta à l'instant et alla chercher l'eau. Enfin, elle dut demander un flacon d'onguent de beauté (une boîte de fard) à Proserpine (Perséphone). Psyché comprit qu'elle allait mourir, car Proserpine était la déesse des Enfers, aussi elle monta en haut d'une tour et résolut de se jeter dans le vide ; mais la tour s'adressa à elle et lui donna des instructions précises pour surmonter l'épreuve. Elle lui fit don d'objets magiques : une lampe, six boules de cire, beaucoup de ficelle et un panier contenant deux oboles et deux galettes. La ficelle devait permettre de sortir du labyrinthe, les boules de cire d'empâter les trois gueules de Cerbère et les deniers d'amadouer Charon. Ainsi munie de ces précieux adjuvants, Psyché pénétra aux Enfers par le gouffre du Ténare, dans le Péloponnèse en échappant aux embûches que Vénus lui avait tendues. Proserpine lui offrit une chaise et un repas, mais Psyché, toujours modeste, s'assit bien sagement sur le sol et se contenta de pain tout en expliquant ses malheurs aux personnes présentes. La déesse lui remit le flacon (variante : la boîte de fard) que demandait Vénus, soigneusement scellé en lui défendant de l'ouvrir. Cependant, Cupidon regrettait

désespérément sa femme ; il s'approcha du trône de Jupiter et avoua sa désobéissance envers sa mère ; puis il assura que Psyché avait été assez punie et supplia Jupiter de lui permettre de faire de la jeune fille son épouse légitime. Jupiter y consentit. Pendant ce temps, Psyché approchait du passage qui conduisait au séjour des Vivants et, dévorée de curiosité et voulant également reconquérir l'amour de Cupidon, elle ne put résister au désir d'ouvrir le flacon malgré l'interdiction que lui en avait faite la tour. Là-dessus, une fumée noire en sortit qui la rendit méconnaissable (variante : elle fut envahie par le sommeil mortel que contenait le flacon). Elle "perd sa beauté". N'arrivant pas à se nettoyer, elle se lamenta d'être devenue laide.

"Qu'ai-je fait qui méritât une telle honte." (p. 182)

Elle comprit aussi en quoi elle était responsable :

"C'est moi seule qui suis responsable de mon infortune." (p. 182)

Elle se retira dans une forêt (variante : un désert) au fond d'un "antre effroyable" où elle pleurait et dépérissait.

"Ce n'était plus celle de qui Vénus était devenue jalouse." (p. 183)

Telles furent les conditions dans lesquelles Cupidon, guéri et ayant pardonné, ne pensant plus qu'à elle et parcourant les bois à sa recherche, la retrouva un jour endormie à l'entrée de sa caverne, se cachant le visage

"pour s'empêcher plus assurément d'être vue." (p. 183)

Malgré sa laideur, il la reconnut :

"Quoi ! C'est vous !" (p. 185).

Il la ramena à la vie et l'enleva sur l'Olympe. Le mariage de Cupidon et Psyché fut célébré par tous les dieux. Vénus n'ayant plus de rivale oublia sa colère et l'accepta comme sa fille, et Jupiter tendit lui-même à Psyché une coupe d'ambrosie, qui la rendit immortelle. Elle donna à Cupidon une fille, Volupté.

## II. FABRICE ET CLÉLIA OU EROS ET PSYCHÉ SELON STENDHAL

Notre propos n'est pas ici d'analyser structurellement le conte d'Apulée-La Fontaine, par exemple l'étonnante réplique de la transgression d'interdit de Psyché, la première l'amenant à constater *de visu* que son mari n'était pas laid mais beau, la seconde l'amenant à se transformer de belle en laide en se défigurant, ou encore la surprenante inversion entre Eros et Psyché entre les deux parties du récit, Eros ne devant pas être vu mais étant reconnu par la transgression de Psyché dans la première et Psyché ne voulant pas être vue mais étant reconnue par l'amour d'Eros dans la seconde. Notre propos est de montrer comment Stendhal s'est réapproprié le mythe.



Le parallèle entre l'histoire d'Eros et de Psyché (en relation avec celle d'Aphrodite) et celle de Fabrice et Clélia (en relation avec celle de la Sanseverina, Vénus sortant de l'onde du "lac sublime" au début du roman) est tout à fait spectaculaire.<sup>14</sup> Tout y est :

1. Les relations de jalousie entre les deux femmes : Clélia éclipe la beauté de la Sanseverina lors de la soirée chez le ministre de l'Intérieur (le soir même de l'incarcération de Fabrice à la Tour Farnèse) comme Psyché éclipe celle d'Aphrodite.

"Le jour où Fabrice fut conduit à la forteresse, la duchesse rencontra Clélia à la soirée du ministre de l'intérieur, comte Zurla ; tout le monde faisait cercle autour d'elles : ce soir-là, la beauté de Clélia l'emportait sur celle de la duchesse." (p. 273)

2. Les motifs figuratifs jusque dans le détail.

(i) En particulier et avant tout la fameuse petite lampe à huile.

(ii) Mais aussi les orangers (c'est l'orangerie du palais Crescenzi qui est le lieu topique des amours des héros), qui sont une signature du mythe aussi caractéristique qu'une grenade ou qu'un lys dans un tableau de la Renaissance. Ils apparaissent au chapitre XV lors de cette même soirée. Par modestie et pour échapper aux compliments, Clélia

"s'approcha d'une fenêtre ouverte et à demi voilée par un rideau de taffetas. (...) Cette fenêtre donnait sur un petit bois d'orangers en pleine terre. (...) Clélia respirait avec délices le parfum de ces fleurs." (p. 276)

Et elle enchaîne aussitôt :

"Si au moins sous ma petite fenêtre du palais de la forteresse, la seule qui ait de l'ombre, j'avais la vue de jolis orangers, tels que ceux-ci, mes idées seraient moins tristes ! mais pour toute perspective les énormes pierres de taille de la tour *Farnèse*..." (p. 276)

Les orangers sont l'attribut de Clélia dans sa relation à Fabrice comme le marronnier est le symbole de Fabrice. Cette hypothèse, sur laquelle s'est interrogé Stirling Haig, est, je pense, structurellement confirmable :

"Ces orangers ne seraient-ils pas l'équivalent du marronnier de Fabrice, également menacé par les intempéries, les orages du destin ?"<sup>15</sup>

---

14 Elle a aussi été notée par Klaus Engelhardt [1972] qui à propos des rencontres de Fabrice avec Clélia dans l'obscurité dit "his happiness is no more perfect than that of *Psyche* who loses her divine spouse".

15 Haig [1971], p. 29.

(iii) Citons également comme motif figuratif les moineaux de Fabrice qu'il apprivoise et revoie du haut du clocher, en même temps que des orangers, lors de son retour à Grianta (p. 174). Le moineau est l'oiseau éponyme d'Aphrodite.<sup>16</sup>

(iv) Et aussi la première arrivée de la petite Clélia près du lac de Côme (toujours le lac) au chapitre V (p. 98) sous une chaleur accablante, débouchant "d'un petit sentier à travers champs", "couverte de poussière" et "qui pleurait timidement" avant d'être arrêtée avec son père par les gendarmes.

(v) Et la seconde rencontre au chapitre XV (p. 265) (rencontre symétrique de la première puisque dans la première Fabrice est libre et Clélia arrêtée alors que dans la seconde Fabrice est arrêté et Clélia est libre), seconde rencontre où Clélia se trouve avec son père dans une calèche au moment où Fabrice arrive à la citadelle de la tour Farnèse pour être emprisonné suite au meurtre de Giletti. Fabrice est immédiatement frappé par la mélancolie et la beauté de Clélia : "Comme elle est embellie ! (...) Quelle expression de pensée profonde ! (...) On a raison de la comparer à la duchesse ; quelle physionomie angélique !" (p. 269). Tout en se défendant contre ses sbires, Fabrice est "ravi de la céleste beauté de Clélia" et lui rappelle leur rencontre près du lac de Côme (p. 269). Et Clélia de son côté admire Fabrice : "Quel air noble au milieu de ces êtres grossiers !" (p. 269) ; "Quelle noblesse ! Quelle sérénité ! Comme il avait l'air d'un héros !" (p. 270). Deux personnages du monde "sublime", donc mythique, se rencontrent et se reconnaissent alors qu'ils sont immergés dans le monde vulgaire à "l'âme basse".

(vi) On peut citer également, comme autre élément de reprise du mythe, le Palais merveilleux. Et aussi la chaise qu'offre Proserpine, etc.

3. La modestie de Clélia et la façon dont elle se trouve horriblement gênée lorsqu'on lui apporte un grand fauteuil pour se mettre en valeur. Cela arrive deux fois. D'abord lors de la fameuse scène du whist chez le Prince. Pendant le concert qui précède, Fabrice est bouleversé de rencontrer à nouveau Clélia. Quant à celle-ci

"elle se laissa ravir les meilleures places auprès de la princesse, et fut obligée de venir chercher un fauteuil au fond de la salle, jusque dans le coin reculé où Fabrice s'était réfugié." (p. 462).

Fabrice est ensuite invité par le Prince à sa table de jeu alors que le marquis Crescenzi (le mari de Clélia)

"fort piqué de voir sa femme reléguée aussi loin du trône"  
cherche à l'en rapprocher.

"Vous serez toujours trop modeste, lui dit-il." (p. 462)

---

16 Les attributs traditionnels d'Aphrodite sont la colombe, le moineau, le cygne et la myrte.

Cela permettra à Fabrice et à Clélia de se regarder malgré le vœu.

Le second épisode du même ordre a lieu dans la petite église de Sainte-Marie de la Visitation "située précisément en face d'une des ailes du palais Crescenzi". Détruit par son amour malheureux, pâle, amaigri et faible, le coadjuteur Fabrice y prédique avec talent et succès devant un parterre mondain et s'attire l'amour de la jeune Anetta Marini. Cela décide Clélia, qui jusqu'ici ne s'était pas déplacée, à venir discrètement à l'église (p. 477). Mais l'inénarrable Gonzo (personnage introduit dans le roman essentiellement à cette fin) va la mettre dans une situation intolérable pour sa modestie.

" Le Gonzo, (...) profitant du voisinage du palais, fit porter dans l'église un fauteuil doré magnifique destiné à la marquise. (...) On peut penser ce que devint la pauvre marquise, lorsqu'elle aperçut ce fauteuil, et qu'on avait placé précisément vis-à-vis de la chaire. Clélia était si confuse, baissant les yeux, et réfugiée dans un coin de cet immense fauteuil, qu'elle n'eut même pas le courage de regarder la petite Marini." (p. 486)

4. Mais évidemment ce qui est le plus spectaculaire est *l'interdit* mélusinien portant sur la *vision* de l'amant. De même que Psyché n'a pas le droit de voir son époux, Clélia n'a pas le droit de voir Fabrice à cause de son vœu à la Madone. Pendant de longs mois, ils ne se rencontrent que dans l'obscurité. En fait la relation Fabrice-Clélia est une inversion parfaite de celle Eros-Psyché. C'est bien une variante mélusinienne.

5. Le fait que la transgression de l'interdit se paye par la mort de l'enfant est également fondamental. On sait que la mort de Sandrino (le petit Alexandre) est un infanticide constituant *l'événement crucial du roman*. Dans une lettre à Balzac du 16 octobre 1840, Stendhal affirme :

"J'ai fait la Chartreuse ayant en vue la mort de Sandrino"<sup>17</sup>

Il dit ailleurs :

"Je pensais à la mort de Sandrino, cela seul me fit entreprendre le roman."<sup>18</sup>

Dans un article fort intéressant Marie-Rose Guinard-Corredor établit à ce propos un rapport convaincant entre la mort de Sandrino et celle de l'Aiglon (le petit Aigle fils du successeur d'Alexandre et de César).

"L'‘astre mort’, signe de tant de ‘soleils noirs’ à venir, est au bout du chemin l'antithèse de cette aube qui, pour Fabrice, se lève encore à Waterloo, et le synonyme de cette ombre qui enveloppe Clélia et son fils dans l'orangerie nocturne."<sup>19</sup>

---

17 Stendhal [1968] (Correspondance), p. 396.

18 Stendhal [1952], p. 869.

19 Guinard-Corredor [1988].

Elle cite à ce propos le texte sur la mort du Roi de Rome et Duc de Reichstadt publié par Jules Janin dans *La Revue des Deux Mondes* :

"Cet enfant a été aimé comme un aventurier né dans notre siècle (...), comme fils de son père, non pas de son père empereur, mais de son père plus qu'empereur, de son père dieu tombé et plus dieu que jamais, comme le héros d'un beau roman à venir."

Une telle interprétation est très éclairante. Nous avons rappelé que *La Chartreuse* commence par le triomphe de Bonaparte et se termine par celui de Ranuce V. La trajectoire de Fabrice est pilotée par celle de son Destinateur, le vol de l'Aigle. Il est donc remarquable que la reprise d'une variante mélusinienne du mythe d'Eros et Psyché puisse être renforcée par le destin du fils de l'Aigle tombé.

	Début héroïque	Fin recluse	Fils mort
Napoléon	Campagne d'Italie	Saint Hélène	L'Aiglon
Fabrice	Waterloo	Chartreuse	Sandrino

Après l'évasion de Fabrice de la Tour Farnèse (qui avait exigé d'endormir le père de Clélia, Fabio Conti, gouverneur de la forteresse), puis son retour volontaire, la tentative d'empoisonnement et sa libération, suivie de la destitution et de l'exil de Fabio Conti, Clélia se réfugie chez sa tante la comtesse Contarini et Fabrice, malade de tristesse, loue un petit appartement en face pour pouvoir l'observer (comme de sa cellule dans la tour). Il la trouve très sérieuse.

"Les seuls instants pendant lesquels Fabrice eut quelque chance de sortir de sa profonde tristesse, étaient ceux qu'il passait caché derrière un carreau de vitre, par lequel il avait fait remplacer un carreau de papier huilé à la fenêtre de son appartement vis-à-vis le palais Contarini, où, comme on sait, Clélia s'était réfugiée ; le petit nombre de fois qu'il l'avait vue depuis qu'il était sorti de la citadelle, il avait été profondément affligé d'un changement frappant, et qui lui semblait du plus mauvais augure. Depuis sa faute, la physionomie de Clélia avait pris un caractère de noblesse et de sérieux vraiment remarquable ; on eût dit qu'elle avait trente ans. Dans ce changement si extraordinaire, Fabrice aperçut le reflet de quelque ferme résolution. À chaque instant de la journée, se disait-il, elle se jure à elle-même d'être fidèle au vœu qu'elle a fait à la Madone, et de ne jamais me revoir." (p.451)

Et effectivement, Clélia "ferme les yeux à l'instant" dès qu'elle aperçoit Fabrice. Comme toujours chez Stendhal les expressions comme "changement frappant", "changement extraordinaire" doivent être prises au sérieux bien au-delà des motifs platement psychologiques qui les vraisemblabilisent.

Un soir, Fabrice, déguisé, pénètre dans le palais Contarini. En le voyant, Clélia, "assise devant une petite table qui portait une seule bougie", s'enfuit.

" — Voilà comment vous êtes soigneux de mon salut lui cria-t-elle, en se cachant la figure avec les mains. Vous le savez pourtant, lorsque mon père fut sur le point de périr par suite du poison, je fis vœu à la Madone de ne jamais vous voir. Je n'ai manqué à ce vœu que ce jour, le plus malheureux de ma vie, où je crus en conscience devoir vous soustraire à la mort. C'est déjà beaucoup que, par une interprétation forcée et sans doute criminelle, je consente à vous entendre."

"Cette dernière phrase étonna tellement Fabrice, qu'il lui fallut quelques secondes pour s'en réjouir. Il s'était attendu à la plus vive colère, et à voir Clélia s'enfuir ; enfin la présence d'esprit lui revint et il éteignit la bougie unique. Quoiqu'il crût avoir bien compris les ordres de Clélia, il était tout tremblant en avançant vers le fond du salon où elle s'était réfugiée derrière un canapé ; il ne savait s'il ne l'offenserait pas en lui baisant la main ; elle était toute tremblante d'amour, et se jeta dans ses bras."

" — Cher Fabrice, lui dit-elle, combien tu as tardé de temps à venir ! Je ne puis te parler qu'un instant, car c'est sans doute un grand péché ; et lorsque je promis de ne te voir jamais, sans doute j'entendais aussi promettre de ne te point parler. Mais comment as-tu pu poursuivre avec tant de barbarie l'idée de vengeance qu'a eue mon pauvre père ? Car enfin c'est lui d'abord qui a été presque empoisonné pour faciliter ta fuite. Ne devais-tu pas faire quelque chose pour moi qui ai tant exposé ma bonne renommée afin de te sauver ? Et d'ailleurs te voilà tout à fait lié aux ordres sacrés ; tu ne pourrais plus m'épouser quand même je trouverais un moyen d'éloigner cet odieux marquis. Et puis comment as-tu osé, le soir de la procession, prétendre me voir en plein jour, et violer ainsi, de la façon la plus criante, la sainte promesse que j'ai faite à la Madone ?"

"Fabrice la serrait dans ses bras, hors de lui de surprise et de bonheur." (pp.452-453)

L'évolution de la position de Clélia par rapport à son vœu est en tout point remarquable. C'est la véritable assumption d'une héroïne mélusinienne à partir d'un caractère psycho-sociologique somme toute assez banal : celui d'une jeune noble pauvre mais bien éduquée terriblement tourmentée par ses remords et culpabilisée par son péché. Le vœu initial à la Madone qui est "de ne jamais revoir Fabrice" se transforme progressivement en un interdit mythologique d'un tout autre ordre que la morale chrétienne : au sens littéral "ne pas le voir de ses yeux". Cette transformation transcende la ruse d'une femme amoureuse et indique un véritable changement de statut.

Clélia se retrouve complice de l'empoisonnement (avec un narcotique) de son père lors de l'évasion préparée par la Sanseverina (p. 374). D'où le vœu, décrit par Clélia dans une lettre étonnante à Fabrice où elle lui explique le plan de l'évasion, la fameuse petite lampe à huile sur la fenêtre devant être le signal de "l'instant décisif". Dans sa

première formulation, le vœu est : "Jamais je ne vous reverrai", "Je ne puis plus vous regarder, j'en ai fait le vœu." (p. 377)

Étudions la progression du thème.

"en se rappelant le vœu *de ne jamais revoir Fabrice*, fait par elle à la Madone lors du demi-empoisonnement du général, et depuis chaque jour renouvelé." (p. 395)

"Elle avait fait le vœu de *ne pas voir Fabrice*." (p. 434)

Mais elle le revoit lorsqu'il retourne à la Tour Farnèse. Fabrice chante de sa cellule

"*C'est pour vous revoir* que je suis revenu en prison".

Clélia se cache les yeux et s'enfuit

"se jurant à elle-même que jamais elle ne le reverrait, car tels étaient les termes précis de son vœu à la Madone : *Mes yeux ne le reverront jamais*." (p. 435)

L'importance de ce passage à un sens littéral qui change le statut du vœu est souligné avec force par Stendhal lorsqu'il fait parler à Clélia d'"une interprétation forcée et sans doute criminelle". Comme à son accoutumée, Stendhal guide le lecteur :

"Cette dernière phrase étonna tellement Fabrice, qu'il lui fallut quelques secondes pour s'en réjouir. (...) Enfin la présence d'esprit lui revint et il éteignit la bougie unique." (p. 453)

Clélia lui tombe alors dans les bras.

Plus tard, au Palais Crescenzi, Fabrice entre (à minuit) par la porte de l'orangerie (toujours les orangers caractéristiques) pour rejoindre Clélia qui lui a envoyé un billet. Et le lecteur assiste alors à la complète métamorphose de la marquise. Elle devient vraiment une variante de Psyché.

"Avec une inexprimable joie, il entendit une voix bien connue, dire d'un ton très bas :

— Entre ici, ami de mon cœur.

Fabrice entra avec précaution et se trouva à la vérité dans l'orangerie, mais vis-à-vis une fenêtre fortement grillée et élevée, au-dessus du sol, de trois ou quatre pieds. L'obscurité était profonde. Fabrice avait entendu quelque bruit dans cette fenêtre, et il en reconnaissait la grille avec la main, lorsqu'il sentit une main, passée à travers les barreaux, prendre la sienne et la porter à des lèvres qui lui donnèrent un baiser.

— C'est moi, lui dit une voix chérie, qui suis venue ici pour te dire que je t'aime, et pour te demander si tu veux m'obéir.

On peut juger de la réponse, de la joie, de l'étonnement de Fabrice ; après les premiers transports, Clélia lui dit :

— J'ai fait vœu à la Madone, comme tu sais, de ne jamais te voir; c'est pourquoi je te reçois dans cette obscurité profonde. Je veux bien que tu saches que, si jamais tu me forçais à te regarder en plein jour, tout serait fini entre nous. (...)

— Mon cher ange, je ne prêcherai plus devant qui que ce soit; je n'ai prêché que dans l'espoir qu'un jour je te verrais.

— Ne parle pas ainsi, songe qu'il ne m'est pas permis, à moi, de te voir.

Ici, nous demandons la permission de passer, sans en dire un seul mot, sur un espace de trois années." (p. 488)

Ce comportement décidé, sans remords, de Clélia en fait soudain un personnage typiquement mélusinien. Elle n'est plus une jeune croyante tourmentée ni même une femme amoureuse qui ruse avec son vœu. La psychologie, la sociologie, la contextualisation historique, la morale s'évanouissent soudain au profit d'une pure affirmation d'interdit symbolique : "ne jamais te voir ; si jamais tu me forçais à te regarder en plein jour, tout serait fini entre nous". C'est pratiquement mot à mot la phrase du mythe mélusinien inversant celui d'Eros et Psyché.

Si les rapports de Fabrice et Clélia constituent bien une variante mélusinienne du mythe d'Eros et de Psyché, alors Clélia doit avoir à faire, au moins sur un mode mineur comme c'est toujours le cas chez Stendhal, avec un autre monde, avec un ailleurs transcendant. Or tel est bien le cas ainsi que l'a fort bien montré Marie-Rose Guinard-Corredor dans "La 'chimère absente'". Clélia est décrite par Stendhal comme une âme "songeuse" perdue dans des "pensées profondes". Comme si elle pensait à une "*chimère absente*" (l'expression est magnifique). Elle est donc en contact par son regard avec un arrière monde et

"une absence qui la destine aux lointains."<sup>20</sup>

Cette place vide de l'absence est essentielle au roman. Elle est en effet celle de l'Ailleurs, autrement dit celle du Destinateur.

"Elle prend ses racines dans la crise de la représentation qui est mise en scène à Waterloo et qui détermine tant de lignes de fuite dans le texte. Elle surdétermine la valeur allégorique du personnage de Clélia."

Et comme le note avec finesse M.-R. Guinard-Corredor, cette absence "vient auréoler le regard de Clélia", Stendhal mettant en scène, encore une fois comme Proust,

"le surgissement de l'aura', la singularité de la beauté."<sup>21</sup>

---

20 Guinard-Corredor [1996], p. 83.

21 Ibid.

Dans son ouvrage *La création chez Stendhal*, Jean Prévost a également noté que, progressivement, le personnage de Clélia devient "presque irréel" et que

"ce mystère, loin de s'éclaircir de chapitre en chapitre, va s'obscurcissant."<sup>22</sup>

"C'est une réussite rare qu'un personnage d'abord réel entre dans le rêve au cours d'un livre, en même temps que son importance augmente à nos yeux."<sup>23</sup>

Selon J. Prévost, cette métamorphose viendrait du fait que nous verrions Clélia à travers les yeux de Fabrice. Mais, plus profondément, cette déréalisation est la marque modale d'une assomption mythologique du personnage "sublime".

Cela renforce l'hypothèse que l'affirmation célèbre de Clélia "je suis venue ici pour te dire que je t'aime, et pour te demander si tu veux m'obéir" n'a plus rien de sentimental. Complètement dépsychologisée elle est purement héroïque.

Qui plus est l'invraisemblable *césure*

"Ici, nous demandons la permission ..."

marque toute la portée du propos car chez Stendhal l'importance des césures est proportionnelle à celle des significations.

Ensuite, dans les dernières pages, interviendront la rupture du vœu, la mort de l'enfant Sandrino puis enfin la mort des trois héros.

La réappropriation d'une dimension mythologique fait partie de l'art poétique de Stendhal. Il s'agit pour lui d'une sorte de montée de l'existence vers l'essence. C'est lorsqu'il rejoint enfin la vérité du mythe que le héros peut devenir enfin lui-même c'est-à-dire "sublime" — et transcender le désenchantement de la modernité.

## BIBLIOGRAPHIE

Apulée. *Les Métamorphoses*, t. II, livres IV-VI, Paris, Les Belles Lettres, 1941.

Engelhardt, K., 1972. "The language of the eyes in the *Chartreuse de Parme*", *Stendhal Club*, 54, 153-159.

Fumaroli, M., 1993. "Politique et poétique de Vénus : l'Adone de Marion et l'Adonis de La Fontaine", *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, 5, 11-16.

Giacobbi, F. G., 1984. "La Fontaine lecteur de Marino : Les Amours de Psyché, œuvre hybride", *Revue de Littérature comparée*, LVIII, 389-397.

22 Prévost [1951], p. 353.

23 Ibid., p. 354.



- Grant, M., Hazel, J., 1973. *Who's Who in Classical Mythology*, trad. E. Leyris, Paris, Seghers, 1975.
- Guinard-Corredor, M.-R., 1988. "Sandrino et le "roman de l'avenir"", *Stendhal Club*, 120, 279-286.
- Guinard-Corredor, M.-R., 1996. "La 'chimère absente'", *Stendhal. "La Chartreuse de Parme" ou la "chimère absente"*, *Romantismes*, Paris, SEDES, 53-59.
- Haig, S., 1971. "Sur les orangers de "la Chartreuse de Parme"", *Stendhal Club*, 53, 27-30.
- Keller, E., 1996. "Psyché découvrant Cupidon : portées symboliques d'un épisode, de La Roque à La Fontaine", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 6, 1069-1083.
- La Fontaine, 1669. *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Paris, Garnier-Flammarion, 1990.
- Nerlich, M., 1989. *Apollon et Dionysos ou la science incertaine des signes*, Marburg, Hitzeroth.
- Nerlich, M., 1994. "L'initiation du jeune républicain selon Eleusis ou les quatre chevaux de l'Apocalypse. *La Chartreuse de Parme* et Charles-François Dupuis, citoyen français", *Recherches et Travaux*, 46, *Stendhal, la politique et l'Histoire*, 103-134.
- Petitot, J., 1994. "Waterloo : Mythe, scène et décor dans *La Chartreuse de Parme*", *Stendhal. Image et Texte* (S. Dümchen, M. Nerlich eds.), Gunter Narr Verlag, Tübingen, 213-270.
- Prévost, J., 1951. *La création chez Stendhal*, Paris, Mercure de France (Idées, Gallimard, 1974).
- Stendhal, 1839. *La Chartreuse de Parme*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1952.
- Stendhal, 1952. *Romans et Nouvelles*, t. II, Paris, Gallimard, Pléiade.
- Stendhal, 1968. *Correspondance*, t. III, Paris, Gallimard, Pléiade.
- Vincensini, J.-J., 1996. *Pensée mythique et narration médiévales*, Paris, Honoré Champion.
- Vincensini, J.-J., 2002. "Du corps à l'intelligibilité : la dynamique du mythe mélusinien dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine", *Souillure et pureté. Le corps et son environnement culturel*, Actes du Colloque international de Corte (21-23 octobre 1999), Paris, Maisonneuve et Larose.
- West-Sooby, J., 1997. "Quête et mythe : Fabrice del Dongo et le *Conte du Graal*", *L'Année Stendhal*, 1, 117-130.