



**HAL**  
open science

# L'Histoire de la Peinture en Italie : de l'ekphrasis à la satire anticléricale

Marie-Pierre Chabanne

► **To cite this version:**

Marie-Pierre Chabanne. L'Histoire de la Peinture en Italie : de l'ekphrasis à la satire anticléricale. Dix-neuf / vingt, Revue de littérature moderne, 1996, Stendhal. Romanciers d'aujourd'hui (I), 2, pp.71-85. hal-04638423

**HAL Id: hal-04638423**

**<https://univ-angers.hal.science/hal-04638423>**

Submitted on 8 Jul 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

## *L'Histoire de la Peinture en Italie : de l'ekphrasis à la satire anticléricale.*

### Introduction

"L'histoire de ce que les prêtres osèrent faire dans cet antique Saint-Pierre passerait pour une satire sanglante"<sup>1</sup>, écrit Stendhal dans *l'Histoire de la Peinture en Italie*. Aussi prend-il bien soin de garder le silence, du moins en apparence, sur les méfaits du clergé dans la Basilique. Mais cette précaution n'est rien d'autre qu'une prétérition : au moment même où l'auteur se défend de manquer de respect à l'Eglise, l'attaque n'est-elle pas lancée, suffisamment violente pour laisser suggérer que la réalité outrepassa toute calomnie, et que l'historien objectif de l'Eglise n'a pas d'autre ressource que d'être malgré lui un satiriste virulent ?

*L'Histoire de la Peinture en Italie* elle-même est tout entière une satire. Elle l'est d'abord au sens originel du terme - *satura*, la farcissure, le pot-pourri en latin : en effet, elle se constitue, comme on sait, d'une macédoine d'emprunts, glanés chez d'innombrables auteurs. Mais *l'Histoire de la Peinture en Italie* est aussi un ensemble de traités hétéroclites : esthétique, mais encore philosophie morale, physiologie, politique et métaphysique - tout cela vient se fondre au genre de la vie d'artiste pour créer un amalgame d'un style nouveau. En outre, Stendhal y adopte fréquemment un ton railleur et aime à y ridiculiser, comme ses illustres prédécesseurs, Lucilius et Horace, les défauts de certains des aristocrates, des gens de la capitale, et, avec bien entendu d'innombrables précautions, des hommes de religion.

### I - Des prêtres tournés en ridicule

Stendhal aime à se moquer du clergé, mais, comme tout écrivain satirique, il lui faut avant tout se méfier de la censure : "Pour n'être pas un enfonceur de portes ouvertes, Dominique voulait respecter la religion"<sup>2</sup>, écrit-il à son ami Louis Crozet au moment de la rédaction de *l'Histoire de la Peinture en Italie*. Lui qui s'appelait encore Henri Beyle va donc signer son texte par des initiales sibyllines. La seconde de ces précautions est ensuite de dissimuler aussi soigneusement que possible les piques qu'il glisse dans son texte. Il ne se permettra qu'une seule attaque frontale et évidente, qui ne vise d'ailleurs pas les prêtres, mais les moines : un jour, rapporte-t-il, le peintre

---

<sup>1</sup> *Histoire de la Peinture en Italie, Autour de Michel-Ange*, Paris, Seuil, coll. "l'École des lettres", 1994, p. 287.

<sup>2</sup> Lettre à Louis Crozet du 20 octobre 1816, *Correspondance*, Paris, Le Divan, 1934, t. V, p. 12.

Sebastiano del Piombo s'apprêtant à dessiner une figure de moine dans la chapelle de San Pietro in Montorio, Michel-Ange l'arrête et l'avertit, sans autre forme de procès : " Vous gâterez votre ouvrage. - Comment ? - Les moines ont bien gâté le monde qui est si grand, et vous ne voulez pas qu'ils gâtent une petite chapelle ? " <sup>3</sup> Nous reconnaissons là le *topos* médiéval de la paillardise et de la laideur des moines, et c'est précisément parce qu'il s'agit d'un cliché fort ancien que Stendhal ne craint pas d'être inquiété par la censure s'il rapporte ce mot d'esprit. De plus, la plaisanterie est de Michel-Ange : l'auteur se met à l'abri derrière son personnage, dont les paroles sont censées posséder une authenticité historique.

Toutes les autres railleries sont suffisamment discrètes pour pouvoir échapper à une lecture rapide. C'est le cas des sarcasmes que glisse Stendhal au sein de la description de la *Pietà* de Michel-Ange : " C'est dommage que les phrases éloquentes de nos prédicateurs, et les estampes de même force qui garnissent les prie-Dieu, nous aient blasés sur ce spectacle déchirant. " <sup>4</sup> S'il dénonce la mièvrerie de l'éloquence religieuse et la fadeur de la peinture catholique, c'est seulement par des antiphrases et par de légers écarts lexicaux : les estampes "qui garnissent les prie-Dieu" au lieu de les orner ne se voient reconnaître qu'une fonction médiocrement décorative. Elles sont dépourvues de toute valeur esthétique et même mystique. Leur sujet, quant à lui, la déploration de la Vierge, possède bien une valeur pathétique, mais il s'agit d'un pur "spectacle" : le terme suggère que les mystères du catholicisme n'ont tout au plus, pour l'auteur, qu'un intérêt théâtral - et d'ailleurs, en s'avouant "blasé", celui-ci prouve bien qu'il n'a pas la foi. Mais toute cette ironie est ambiguë, et l'Eglise ne saurait se sentir directement visée, puisque la dérision porte essentiellement sur le manque d'énergie des arts religieux et non pas sur le culte lui-même.

Stendhal fait appel à une discrétion semblable pour se moquer du rigorisme moral des prêtres. La *Léda* de Michel-Ange a disparu : elle "a sans doute péri, commente-t-il, sous les coups de quelque confesseur. " <sup>5</sup> Ici encore, toute la saveur de la raillerie tient à l'image des "coups". Au lieu de songer à quelque autodafé, le lecteur est invité à se représenter la lapidation d'une pécheresse par son confesseur, avec toute la brutalité qu'implique une telle scène. Stendhal s'empresse d'atténuer son irrévérence par une note destinée à l'abriter sous la caution du fait historique : "J'apprends que c'est le confesseur du ministre Desnoyers, sous Louis XIII, qui eut cet avantage..." <sup>6</sup> Mais cette note

---

<sup>3</sup> *Histoire de la Peinture en Italie, Autour de Michel-Ange, op.cit.*, p. 304.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 373.

s'achève néanmoins sur une chute ironique. En dépit de son parti pris de prudence, Stendhal ne peut s'empêcher de railler la barbarie des prêtres.

Cette barbarie, cette inculture du clergé, l'auteur les dénonce encore lorsqu'il évoque les déboires du *Jugement dernier* à l'époque de la Réforme. Tandis que Michel-Ange élaborait la coupole de Saint-Pierre, " le pieux Paul IV songeait à faire repiquer le mur sur lequel il avait peint jadis le *Jugement dernier*." <sup>7</sup> L'auteur affecte d'admirer la piété du pape, et de penser comme lui que la chasteté veut que soient rhabillés certains nus de la fresque. Mais il emploie un terme de maçonnerie - repiquer" -, suggérant par là que les corrections ordonnées par le pape ne pouvaient être que le fait d'une grossièreté outrageuse, et que les retouches du "*Braghettone* " (Daniele da Volterra) n'étaient que crimes contre l'art. La piété de Paul IV semble alors devoir être comprise ironiquement et désigner, par litote, l'insupportable pruderie de tout le clergé de cette époque. La satire est subtile, mais efficace : par un simple glissement de lexique, Stendhal rend la monnaie de sa pièce à l'Arétin, qui s'était rendu célèbre par sa satire de l'indécence de Michel-Ange. Pour prévenir la censure, Stendhal s'empresse d'excuser ce moment d'égarement par la vieillesse du pape : "Il n'était pas d'un vieux prêtre de sentir que l'indécence est impossible dans ce sujet. " <sup>8</sup> Mais l'atténuation elle-même, qui qualifie sa sainteté de "vieux prêtre", est insultante, et dénonce insensiblement, chez les membres du clergé, l'obsession d'une indécence qui est peut-être la leur. Encore une fois, la satire est violente, mais invisible pour un lecteur peu attentif.

Stendhal glissait d'ailleurs une attaque de même teneur dans la description du *Jugement dernier*. En haut de la fresque, note-t-il, on distingue, parmi les bienheureux, "deux groupes qui s'embrassent ; ce sont des parents qui se reconnaissent." <sup>9</sup> Avec un sentimentalisme assez surprenant pour qui est accoutumé à son ordinaire sobriété, il s'attarde sur la joie de ces retrouvailles : "Quel moment ! se revoir après tant de siècles, et à l'instant où l'on vient d'échapper à une tel malheur !" <sup>10</sup> Mais s'il prend le parti d'en faire trop, pour ainsi dire, dans le pathétique, c'est afin de mettre en valeur l'insensibilité des prêtres devant une scène aussi touchante. Incapable de s'émouvoir, le clergé catholique se distingue en outre par sa perversité : " Il était naturel que des prêtres blâmassent ce transport et soupçonnassent un motif honteux." <sup>11</sup> S'il est possible, à la rigueur, de lire cette phrase comme une défense sincère de la morale la plus rigoureuse, le stendhalien averti - et, en vérité, tout lecteur - sait lire, quant à lui, que sous la soutane

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 256-257.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>11</sup> *Ibid.*

se cachent bien souvent des sentiments peu avouables. Un peu plus bas sur la fresque, on peut voir des saints qui "montrent les instruments de leur martyre aux damnés, afin d'augmenter leur désespoir."<sup>12</sup> Stendhal ajoute : "Pour ce mouvement, il dut être généralement approuvé." <sup>13</sup> Si, encore une fois, le commentaire peut paraître d'un moralisme irréprochable, il constitue cependant une attaque très virulente contre une violence qu'il faut bien qualifier de sadique. L'Eglise se complaît dans le spectacle de la torture morale qu'elle inflige à ses fidèles. Ce qu'elle glorifie, ce n'est pas la vertu théologique de l'espérance, mais c'est, contre toute attente, le désespoir. Cette fois, le lecteur ne sourit plus. Insensiblement, l'*ekphrasis* s'est acheminée vers le pamphlet mais, comme toujours, la dénonciation est tout aussi voilée qu'acerbe.

Par le biais d'une anecdote historique, Stendhal stigmatise de nouveau la violence de l'Eglise :

" Le 1<sup>er</sup> mars 1304, le peuple avait voulu se donner le plaisir de voir l'enfer. Le lit de l'Arno était le gouffre. Toute la variété des tourments inventés par la noire imagination des moines ou du poète [le Dante], lacs de poix bouillante, feux, glaces, serpents, furent appliqués à des personnes véritables, dont les hurlements et les contorsions donnèrent aux spectateurs un des plaisirs les plus utiles à la religion. " <sup>14</sup>

Stendhal s'inspire ici de Voltaire : le ton enjoué qu'il emploie pour énumérer les atrocités ressemble de très près à la désinvolture avec laquelle, dans *Candide*, Voltaire décrit les horreurs de la guerre. Or, cette possible allusion accentue la violence de la dénonciation, car, précisément, la scène décrite par Stendhal n'est pas une scène de guerre, mais une forme de célébration religieuse. Pour montrer que le seul plaisir qui soit autorisé par le catholicisme est celui de la violence sanguinaire, de la torture et du crime, Stendhal élabore une forme de satire au second degré fondée sur la réécriture de Voltaire. Le comique de cette satire se fait de plus en plus grinçant, de plus en plus incertain, et c'est lorsqu'il disparaît tout à fait que Stendhal donne libre cours à ce que l'on pourrait appeler la "satire sanglante".

## II - Michel-Ange ou la "satire sanglante"

---

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 271-272.

Victor Del Litto a écrit que la description de la Chapelle Sixtine n'était pas "autre chose qu'une longue attaque contre le christianisme."<sup>15</sup> En effet, toute *l'Histoire de la Peinture en Italie*, et en particulier la *vie de Michel-Ange*, peut se lire comme telle. Michel-Ange, répète à l'envi la critique des XVIIe et XVIIIe siècles, a méconnu la grâce et la beauté, c'est-à-dire la norme grecque. Ses figures ont des formes outrées, leurs poses sont contournées : pour reprendre une formule de Stendhal, Michel-Ange est le peintre du "dur" et du "laid."<sup>16</sup> L'auteur de *l'Histoire de la Peinture en Italie*, qui a lu et bien entendu pillé à peu près tous les historiens d'art qui l'ont précédé, ne revient pas sur cette définition. Mais son génie est d'en avoir cherché la logique, autrement dit d'avoir transformé un axiome en théorème. Pourquoi Michel-Ange a-t-il à ce point cultivé la laideur ? Que le laid puisse être motivé et reconnu comme principe esthétique, voilà une belle intuition de ce que sera le romantisme. Pour Stendhal, comme plus tard pour Hugo, le laid se révèle nécessaire, mais ce n'est pas au nom de la restitution exhaustive du réel. En réalité, le laid de Michel-Ange est rendu nécessaire par la religion de son temps, en vertu de la loi selon laquelle tout style est le produit d'une époque et d'un climat particuliers : "La religion, écrit-il à Crozet, est la cause unique du *dur* et du *laid* que les sots reprennent dans Michel-Ange."<sup>17</sup> Dans *l'Histoire de la Peinture en Italie*, sa stratégie sera de feindre l'éloge de ce dur et de ce laid pour feindre de louer une religion dont il exècre en fait la férocité : "Ce que les auteurs vulgaires blâment comme *dur*, je le loue comme contribuant à faire peur aux chrétiens ; cette peur salutaire qui conduit en paradis fut le grand but de Michel-Ange."<sup>18</sup> Pour Stendhal, les contorsions des figures de Michel-Ange et celles des suppliciés de l'Arno sont les mêmes : Michel-Ange veut faire naître la peur de l'Enfer; quant à la force physique des saints et des prophètes, elle fonctionne comme une métaphore de la toute-puissance divine : Stendhal est sur le point d'énoncer, à propos de Michel-Ange, une conception symbolique de l'art, par laquelle, bientôt, se définira le romantisme. Tel est donc le sens des écarts de Michel-Ange par rapport à la norme grecque : ils participent d'une mise en scène de la terreur par l'Eglise. Et le fameux "style terrible" qui, au XVIIe siècle, désignait le caractère étonnant et extraordinaire, voire majestueux, de l'œuvre de Michel-Ange, trouve un sens nouveau chez Stendhal et désigne, *in fine*, les "épouvantements de la religion."<sup>19</sup> En d'autres termes, la *terribilità* de Michel-Ange est le produit d'une religion de la terreur.

---

<sup>15</sup> Del Litto, Victor, "l'Histoire de la Peinture en Italie de Stendhal ou la fin d'une légende", *Aurea Parma*, Anno XXXIV - Fasc. II, Luglio - Dicembre 1950, p. 60

<sup>16</sup> Lettre à Louis Crozet du 15 novembre 1816, *Correspondance*, t. V, *op.cit.*, p. 22.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>19</sup> *Histoire de la Peinture en Italie, Autour de Michel-Ange, op.cit.*, p. 228.

Ce n'est donc pas par manque de goût, comme l'affirme la critique des XVIIe et XVIIIe siècles, que Michel-Ange a représenté le laid ; c'est parce qu'il était l'illustrateur d'une certaine religion - le catholicisme du XVe siècle - qui était incompatible avec la beauté. Cette religion, selon Stendhal, "a retardé l'expression des sentiments nobles, ou le *beau idéal* des modernes."<sup>20</sup> Elle a altéré les arts, en leur inoculant des germes nuisibles à la beauté :

"la religion, semblable à ces mères malheureuses qui, en donnant la vie à leurs enfants, déposent dans leur sein le germe de maladies incurables, jeta la peinture dans une fausse route ; elle l'éloigna de la beauté et de l'expression."<sup>21</sup>

La thèse explicite de Stendhal est que la religion est à l'origine d'un simple égarement des beaux arts. Mais c'est dans l'analogie que l'on peut lire toute la haine réelle de Stendhal : la religion chrétienne, affection mortelle, implique la mort de l'art. En dehors de la voie antique et de son paganisme, point de salut. La satire contenue dans la comparaison est violente. Si l'attaque est indirecte, elle est double : *le Génie du Christianisme* n'a-t-il pas essayé de démontrer que la religion chrétienne était à l'origine de "l'expression" et du "beau idéal" et qu'elle était à ce titre la mère des arts ? On ne peut pas s'opposer plus frontalement à Chateaubriand.

Le dévoiement de l'esthétique catholique est donc d'avoir cherché à terroriser le spectateur, au lieu de le charmer, comme faisait Phidias. Ayant "traduit en peinture les noires images que l'éloquence brûlante de Savonarole avait jadis gravées dans son âme"<sup>22</sup>, Michel-Ange a voulu faire naître dans ses fresques la "terreur de l'enfer"<sup>23</sup>. Il a atteint son but, si l'on considère l'effet que le *Jugement dernier* produit chez Stendhal : la fresque lui cause un effroi semblable à celui qu'il a connu au cours de la retraite de Russie. Comme en 1812, en effet, Michel-Ange représente l'imminence de sa propre mort :

" Lorsque dans notre malheureuse retraite de Russie nous étions tout à coup réveillés au milieu de la nuit sombre par une canonnade opiniâtre, et qui à chaque moment semblait se rapprocher, toutes les forces de l'homme se rassemblaient autour du cœur, il était en présence du destin, et, n'ayant plus d'attention pour tout ce qui était

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 247.

d'un intérêt vulgaire, il s'apprêtait à disputer sa vie à la fatalité. La vue des tableaux de Michel-Ange m'a rappelé cette sensation presque oubliée."<sup>24</sup>

Mais alors que la déroute de Russie galvanisait les esprits du soldat, le *Jugement dernier*, au contraire, "accable l'imagination sous le poids du malheur", si bien qu'"il ne reste plus de force pour avoir du courage."<sup>25</sup> Michel-Ange est bien, pour reprendre la formule de Michel Crouzet, "le poète du néant de l'homme"<sup>26</sup> car, loin d'exalter son énergie, il la détruit. On comprend alors les réticences de Stendhal à l'égard de son œuvre, bien qu'il éprouve en même temps pour elle une certaine fascination. En homme des Lumières, Stendhal ne peut tolérer un art qui anéantit la puissance de l'homme ; il n'admet pas chez Michel-Ange cet effondrement de toutes les certitudes, de même qu'il refuse absolument de faire sienne la poétique de la mort, alors en vogue chez les romantiques. Quand Madame de Staël déclare qu'"on ne peut ni comprendre ni décrire le spectacle de ce monde" sans ce "délire de bonheur et d'effroi" que fait naître "le mélange des beautés de la nature et des terreurs de la destruction"<sup>27</sup>, Stendhal, lui, laissera entendre, à travers son analyse du *Jugement dernier*, que la poétique de la mort n'est rien d'autre qu'une odieuse supercherie inventée par l'Eglise pour manipuler les esprits trop crédules. Il écrit d'ailleurs, dans la *Vie de Rossini* : "on fera toujours peur aux hommes en leur parlant de la mort ; mais leur en parler sera toujours une sottise ou un calcul de prêtre. Puisque la mort est inévitable, oublions-la."<sup>28</sup> Parce qu'il condamne à mort sans ressusciter, le Dieu de Michel-Ange est défini en une formule lapidaire comme "l'être souverainement méchant"<sup>29</sup>, qui ne connaît plus d'autre passion "que les fureurs de la vengeance et la plus sombre atrocité."<sup>30</sup> Sur la fresque du *Jugement dernier*, il ne ressemble pas à un juge, dit Stendhal, mais à un "ennemi ayant le plaisir de condamner ses ennemis."<sup>31</sup> Une telle interprétation nous semble, par sa violence, absolument nouvelle dans l'histoire de la critique. Sous le pinceau de Michel-Ange, le jour de la résurrection n'est rien d'autre d'après Stendhal qu'un affrontement sanglant, qu'une mise à mort des hommes par un Dieu sans merci : le mouvement de malédiction du Christ est "si fort, dit Stendhal, qu'il a l'air de lancer un dard."<sup>32</sup> Il ajoutait même sur

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>26</sup> Michel Crouzet, *la Poétique de Stendhal*, Paris, Flammarion, 1983, t. I, p. 183.

<sup>27</sup> Mme de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, GF-Flammarion, 1968, t. I, p. 207.

<sup>28</sup> *Vie de Rossini*, Paris, Parution, 1987, p. 49.

<sup>29</sup> *Histoire de la Peinture en Italie, Autour de Michel-Ange, op.cit.*, p. 215.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>31</sup> *ibid.*, p. 260.

<sup>32</sup> *Ibid.*



le manuscrit que sa physionomie était "celle d'un cannibale."<sup>33</sup> Nous sommes bien loin de cette "religion de l'amitié"<sup>34</sup> qui, pour Chateaubriand, définissait le christianisme : le culte de Michel-Ange, au contraire, est la religion de la haine ; animé par une "férocité sombre"<sup>35</sup>, il consiste en une longue litanie d'"histoires de sang."<sup>36</sup> Le peintre lui-même, qui cherche à anéantir le spectateur afin de le sauver, ressemble à l'un de "ces malheureux que l'on voit figurer de temps en temps devant les tribunaux, et qui assassinent les petits enfants pour en faire des anges."<sup>37</sup> Ainsi la fameuse *terribilità* de Michel-Ange n'est-elle rien d'autre que la traduction picturale ou plastique d'une folie meurtrière. Stendhal voit en Buonarroti l'apôtre de la "noire passion"<sup>38</sup> du fanatisme. Ici encore, Stendhal s'inscrit dans le sillage de Voltaire pour faire la satire de l'intolérance religieuse. Mais cette satire prend une forme nouvelle, celle de l'*ekphrasis*, et la description d'œuvre d'art sert de prétexte à la condamnation d'une époque fanatique. Une telle satire, en outre, n'a au fond plus rien de comique, Stendhal ne parvenant pas à rire de ce qui lui cause une véritable épouvante. L'ironie cède la place à l'invective et la satire s'achemine vers le pamphlet. Le ton, quant à lui, se rapproche de celui de Juvénal. Or celui-ci, précisément, dénonçait dans la dernière de ses *Satires* le fanatisme des Egyptiens et racontait comment, au cours d'un affrontement remarquable par sa "férocité" (*feritas*), un combat de flèches - que l'on se souvienne du "dard" du Christ - dégénérait pour s'achever lui aussi sur une scène de cannibalisme.<sup>39</sup> Stendhal, bien avant *les Châtiments*, a pressenti que la "Muse Indignation" de Juvénal, pour reprendre l'expression de Hugo, allait être l'inspiratrice de la satire du XIXe siècle.

### III - Du style terrible à la Terreur blanche

Mais à partir du moment où la satire n'est plus un simple jeu, dès lors qu'elle dénonce et s'indigne, elle est aussi plus exposée à la censure. L'invective, le pamphlet sont délicats à manier : aussi Stendhal déplace-t-il son sujet dans le temps et prend-il bien soin de préciser qu'il s'agit uniquement de la religion "du XVe siècle"<sup>40</sup> - même s'il

---

<sup>33</sup> Philippe Berthier, *Stendhal et ses peintres italiens*, Genève, Droz, 1977, p. 68.

<sup>34</sup> Chateaubriand, *Génie du Christianisme ou les beautés de la religion chrétienne*, Paris, Migneret, an X-1802, t. II, p. 116.

<sup>35</sup> *Histoire de la Peinture en Italie, Autour de Michel-Ange, op.cit.*, p. 186.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>39</sup> Juvénal, *Satires*, XV, 72-84.

<sup>40</sup> *Histoire de la Peinture en Italie, Autour de Michel-Ange, op.cit.*, p. 378.

s'agit en réalité du XVIe. Il établit donc un contraste soigneux entre le culte barbare et superstitieux de Michel-Ange et la religion raisonnable et douce des modernes :

“ Quel est en France le vrai chrétien qui, en lisant le sage abbé Fleury, ne voie avec orgueil que rien n'est plus opposé que la superstition italienne du XVe siècle et la religion sublime et consolante des de Belloy et des du Voisin. Si nous avons le bonheur de suivre la religion de l'Évangile, dégagée de toutes les superstitions dont l'intérêt personnel l'avait souillée, à qui avons-nous une telle obligation, si ce n'est à ce clergé français, aussi remarquable par ses lumières que par la haute pureté de ses mœurs ? [...]”<sup>41</sup>

Le familier de Stendhal, accoutumé à son laconisme, ne peut s'empêcher de sourire devant ce déploiement de rhétorique scolaire, pleine d'hyperboles et d'inversions lyriques, devant l'énormité de la flatterie. Comment ne pas voir dans cette accumulation de précautions une parodie d'homélie ? Au moment même où Stendhal se défend d'attaquer la religion du XIXe siècle, il dénonce ironiquement l'ignorance et la dépravation de son clergé français, en une satire qui adopte la forme d'un pastiche. Si Stendhal éprouve le besoin d'assurer que la religion dont il fait le procès est uniquement celle du XVe siècle, c'est précisément parce qu'il entretient tout au long de son texte une équivoque chronologique. Dans un récit au passé, il lui suffit par exemple de faire glisser au présent tout ce qui se rapporte à la divinité ; il écrit ainsi : “ L'ami de Savonarole ne voyait pas la bonté dans ce juge terrible qui, pour les erreurs passagères de cette courte vie, précipite dans une éternité de souffrances.”<sup>42</sup> A la faveur d'une telle ambiguïté temporelle, le lecteur est invité à penser que le Dieu des chrétiens est de toute éternité démesurément féroce, et que le christianisme ne s'est guère réformé depuis l'époque de Michel-Ange. Selon le même procédé, Stendhal laisse entendre que la terreur n'est pas de l'invention de Michel-Ange, mais qu'elle est de tout temps l'essence même du sentiment religieux : “le seul sentiment que la Divinité puisse inspirer aux faibles mortels, c'est la terreur, et Michel-Ange sembla né pour imprimer cet effroi dans les âmes par le marbre et les couleurs...”<sup>43</sup> Pour Mme de Staël, il était hors de question de considérer la terreur comme un principe chrétien : dans *Corinne*, elle jugeait par exemple que l'aspect terrible des prophètes de la Sixtine était un héritage païen ; ils avaient, notait-elle, “une expression redoutable et puissante qui en [faisait] des Jupiter

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 182-183.

plutôt que des saints"<sup>44</sup>. La terreur, selon elle, aurait "altéré l'esprit" de la Bible. Stendhal montre au contraire qu'en illustrant et en faisant partager cette terreur, Michel-Ange a restitué l'esprit chrétien avec une parfaite fidélité. Certes, Stendhal a lu Burke, qui fait de la terreur un point nodal du christianisme. Cependant, pour l'auteur de *l'Histoire de la Peinture en Italie*, elle n'est pas tant un principe métaphysique, que, essentiellement, un instrument politique. Pour lui, la terreur est nécessaire à l'Eglise comme elle l'est à tout pouvoir : Michel-Ange au XVI<sup>e</sup> siècle avait compris la "nécessité de faire peur aux hommes pour les mener."<sup>45</sup> En ce sens, le terrible michélangélesque s'arrache au champ esthétique pour entrer dans celui du politique : il restera toujours de l'intérêt des prêtres "de montrer [...] le dieu irrité."<sup>46</sup> Ici encore, il ne s'agit pas seulement de la Renaissance : lorsqu'à la fin de 1816 Stendhal dénonce le terrorisme religieux du XV<sup>e</sup> siècle, il est bien certain qu'il ne peut pas s'empêcher de penser à la Terreur blanche qui avait sévi en France l'année précédente. Cette confession qu'il fera dix ans plus tard, une fois que les événements auront pris un caractère déjà historique, dans *Rome, Naples et Florence*, nous en apporte la preuve :

"dès qu'il y a du saint Dominique et de l'Inquisition, je vois le massacre des Albigeois, les *rigueurs salutaires* de la Saint-Barthélémy, et, par une transition naturelle, les a.....s de Nîmes, en 1815."<sup>47</sup>

Il existe bien pour Stendhal une "transition naturelle" entre l'Enfer florentin de 1304 et les *atrocités* de la Terreur blanche. Quant à l'Inquisition dont Michel-Ange fut le "peintre juré", n'existe-t-elle pas toujours, de nom du moins, lorsqu'il rédige son ouvrage ? Et derrière l'évocation de l'Inquisition, il faut peut-être deviner une satire de cette Congrégation qui, alliée au pouvoir des Bourbons, interdira toute ascension sociale à ces jeunes gens "bien élevés", issus de la "petite bourgeoisie", qui ne sont pas au nombre de ses "protégés"<sup>48</sup> : il suffit de songer à Julien.

Si l'on se penche sur les romans de Stendhal en effet, il est clair que la terreur de Dieu est encore un instrument de sujétion très puissant : dans *Armance*, Madame de Malivert considère celui-ci comme un "être terrible", "tout-puissant" et "impitoyable dans ses vengeances"<sup>49</sup> au point qu'elle a peur de l'"irriter"<sup>50</sup>. Quant aux prédicateurs, ils

---

<sup>44</sup> Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 224.

<sup>45</sup> *Histoire de la Peinture en Italie, Autour de Michel-Ange, op.cit.*, note, p. 374.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>47</sup> *Rome, Naples et Florence*, Paris, Gallimard, 1987, p. 308.

<sup>48</sup> *Souvenirs d'égotisme*, Paris, Gallimard, 1983, p. 105.

<sup>49</sup> *Armance, ou quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*, Paris, Presses Pocket, 1992, p. 25.

sont les hérauts de cette puissance sans merci : "Il est des jours où la lecture de Bourdaloue me glace de terreur"<sup>51</sup>, dit cette même héroïne. Et, en 1830 encore, le Christ que Madame de Rênal implore est un "Dieu jaloux" dont elle doit "apaiser la colère" en choisissant, ou bien de "haïr Julien", ou bien de "voir mourir son fils"<sup>52</sup>. C'est toujours un Dieu qui "punit"<sup>53</sup> et tire sa puissance de la "crainte"<sup>54</sup> que l'on a de lui : dans *le Rouge et le Noir*, le Christ exterminateur de Michel-Ange est toujours là, et continue d'interdire les sentiments tendres.

Enfin, dans *les Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, Stendhal montre comment le clergé romain utilise encore au XIXe siècle la fresque du *Jugement dernier* pour mettre en scène le néant de l'humanité et assurer son propre pouvoir. Lisons cette description du fameux *Miserere* d'Allegri que l'on chante le vendredi saint dans la chapelle Sixtine :

"A mesure que le *Miserere* avance, on éteint successivement les cierges ; les figures de tant de malheureux, peintes avec une énergie si terrible par Michel-Ange, n'en deviennent que plus imposantes, à demi éclairées par la pâle lueur des derniers cierges qui restent allumés. Lorsque le *Miserere* est sur le point de finir, le maître de chapelle, qui bat la mesure, la ralentit insensiblement, les chanteurs diminuent le volume de leurs voix, l'harmonie s'éteint peu à peu, et le pécheur, confondu devant la majesté de son Dieu, et prosterné devant son trône, semble attendre en silence la voix qui va le juger."<sup>55</sup>

Stendhal montre bien comment l'Eglise sait tirer parti de la fresque : elle sait l'utiliser savamment dans une mise en scène de la terreur, dans un théâtre de la mort. Elle fait du *Jugement dernier* et de ses spectres énergiques, plus lumineux et plus réels que les fidèles prosternés dans l'ombre, le décor fantastique d'un *mystère*, celui de la fin de l'homme. Deux années plus tard, Stendhal reprend ce motif dans *l'Histoire de la Peinture en Italie* et insiste sur l'effroi qui naît de la confrontation avec la mort. Dans sa terreur du néant, l'homme n'est plus soutenu par aucun rythme, aucune harmonie. Il est seul et démuné face à l'implacable sentence :

"A mesure qu'on avance dans le psaume de pénitence, les cierges s'éteignent ; on n'aperçoit plus qu'à demi ces ministres de la colère de Dieu, et j'ai vu qu'avec un degré

---

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Le Rouge et le Noir*, Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 108.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>55</sup> *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, Paris, Champion, 1914, p. 271.

très médiocre d'imagination l'homme le plus ferme peut éprouver alors quelque chose qui ressemble à de la peur. Des femmes se trouvent mal lorsque, les voix faiblissant et mourant peu à peu, tout semble s'anéantir sous la main de l'Eternel".<sup>56</sup>

La musique s'est ici effacée, elle a laissé place à la pénitence, les ténèbres s'abattent plus vite, rendant plus certaine l'imminence de la mort. Les prêtres, "ministres de la colère de Dieu", ont perdu leur pouvoir d'intercéder en faveur de l'humanité chétive ; ils n'ont plus d'autre fonction que celle de hâter son châtement, d'autre désir que celui d'intensifier son effroi. L'Eglise organise savamment une dramaturgie de la terreur.

### Conclusion

En analysant le style terrible de Michel-Ange comme l'expression d'une religion de la terreur, Stendhal passe insensiblement de la critique d'art à la satire féroce du fanatisme religieux. Ainsi, celui qui plus tard sera l'apôtre du romantisme se présente en 1817 comme l'héritier du déisme des Lumières, bien loin des positions du premier romantisme, se rangeant dans le coup de Voltaire contre celui de Chateaubriand.

En outre, son art de la satire, proche de celui du pamphlet, se définit bien plus par la cruauté que par le comique. Mais laissez-moi vous lire, *ex abrupto*, une scène de *Lamiel*, la prédication de l'abbé Le Cloud, petite ville de Normandie :

"M. Le Cloud parlait ce soir-là comme un roman de Mme Radcliffe ; il *donnait* une affreuse description de l'enfer. Ses phrases menaçantes retentissaient le long des arcades gothiques et obscures, car on s'était bien gardé d'allumer les lampes. [...] Personne ne respirait. M. Le Cloud s'écriait que le démon est toujours présent partout, et même dans les lieux les plus saints ; il cherche à entraîner les fidèles avec lui dans son souffle (*sic*) brûlant. Tout à coup, M. Le Cloud s'interrompt, et s'écrie avec effroi et d'une voix de détresse :

- *L'enfer, mes frères !*

On ne saurait peindre l'effet de cette voix traînante et retentissante dans cette église presque tout à fait obscure et jonchée des fidèles faisant le signe de la croix ! Moi-même j'étais touché. M. l'abbé Le Cloud regardait l'autel et semblait s'impatienter ; il répéta d'une voix criarde :

- *L'enfer, mes frères !*

---

<sup>56</sup> *Histoire de la Peinture en Italie, op.cit.*, p. 228.

Vingt pétards partirent de derrière l'autel, une lumière rouge et infernale illumina tous ces visages pâles, et certes, en ce moment, personne ne s'ennuyait. Plus de quarante femmes tombèrent sans dire un mot sur leurs voisins, tant elles s'étaient profondément évanouies."<sup>57</sup>

La prédication de l'abbé Le Cloud n'est-elle pas une parodie du *Miserere* de la Sixtine ? On en retrouve en effet presque toutes les composantes, mais sur le mode burlesque. L'horreur est distanciée par le genre gothique qui, à l'époque, a perdu tout caractère de sérieux. Il s'agit maintenant d'un spectacle - plus précisément, d'une bouffonnerie -, et non plus d'une cérémonie religieuse : la fresque du *Jugement dernier* s'efface derrière des pétards de carnaval. Dans *Lamiel*, Stendhal est enfin parvenu à rire de la terreur.

Marie-Pierre Mourier-Chabanne

---

<sup>57</sup> *Lamiel*, Paris, GF-Flammarion, 1993, p. 48-49.