

## Stendhal guerchinesque

par Philippe Berthier

Pour Mario Praz,  
cette étude qu'il fit naître d'un mot.

Pour écrire l'histoire des rencontres entre Stendhal et le dernier des grands peintres de Bologne, paradoxalement ce n'est pas de Bologne qu'il faut partir, mais de Milan; et plus précisément, d'une salle de Brera où, le 10 septembre 1811, en des circonstances de sa vie privée sur lesquelles nous aurons à revenir, il se trouve pour la première fois en présence d'une oeuvre du Guerchin qui l'arrête: *Abraham répudie Agar et Ismaël* (J, p. 1093; *Calendrier*, p. 117)<sup>1</sup>. Cette découverte inaugure un commerce durable, mais son approfondissement ultérieur ne pourra jamais occulter l'émotion originelle, unique: ce tableau qui fait irruption dans sa vie par surprise, sans avoir été préparé intimement par la longue incubation d'un désir, ne sortira plus désormais de son horizon esthétique; il s'installe d'emblée au coeur d'un espace imaginaire où les oeuvres d'art concentrent pour les diffracter en les tranfigurant les aventures secrètes du moi<sup>2</sup>. Sur le moment, Stendhal note sa visite

<sup>1</sup> Nous utiliserons les abréviations et les éditions suivantes: DIVAN: MA (*Mélanges d'Art*); RNF (*Rome, Naples et Florence*); EI (*Ecoles Italiennes de Peinture*); II (*Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*); HP (*Histoire de la Peinture en Italie*); MT (*Mémoires d'un touriste*); PR (*Promenades dans Rome*); VM (*Voyage dans le Midi de la France*); ML (*Mélanges de littérature*); H (*Lettres sur le célèbre compositeur Haydn*); MI (*Mélanges intimes et marginalia*); P (*Pensées. Filosofia Nuova*); M (*Molière, Shakespeare, la comédie et le rire*); CALENDRIER: H. Martineau, *Le Calendrier de Stendhal* PLÉIADE: J (*Journal*), dans OI (*Oeuvres intimes*); C (*Correspondance*); Cercle du Bibliophile: CI (*Chroniques italiennes*). Club des libraires de France: RN (*le Rouge et le Noir*); MAHON: *Il Guercino. I dipinti*, Catalogo critico a cura di D. MAHON, VII Biennale d'Arte Antica, Bologna, Edizioni Alfa, 1968. Nous remercions cordialement les personnes qui ont bien voulu nous aider de leur érudition: notre ami D. BODART, et, parmi les conservateurs de musée, Mmes G. GAETA BERTELA (Bologne), M. LATOUR (Marseille), M. ROCHER-JAUNEAU (Lyon); MM. F. BERGOT (Rennes), F. RUSSOLI (Milan).

<sup>2</sup> Notons qu'au moment où elle entre de manière si soudaine et si péremptoire dans le Musée stendhalien, l'oeuvre du Guerchin est d'ailleurs, en quelque sorte, une nouveauté milanaise, l'objet certainement d'une curiosité et d'une mode: c'est le 25 février 1811 qu'Agar, achetée par l'Etat, arrive à Brera pour n'en plus bouger après avoir

sans commentaires. Mais le sillage de l'oeuvre chemine en lui. Quatorze jours plus tard, le voici à Bologne. Au Musée, devant d'autres Guerchin, le souvenir tout frais surgit, s'impose (J, p. 1122). Cinq ans s'écouleront avant que Stendhal puisse retremper son regard à la source de son émotion: entre le 16 octobre et le 5 novembre 1816, il regarde Lord Byron regarder Agar (C, II, p. 45; *Calendrier*, p. 161). Et, sans que nous disposions de preuve formelle, comment imaginer que dans ses longs séjours milanais des années 1818-1821, il ne soit pas allé plusieurs fois « vénérer » cette image privilégiée (RNF, I, p. 122)? Toutes les occasions lui seront bonnes pour l'évoquer; de tous les ouvrages guerchinesques auxquels il a fait allusion, c'est sans contredit celui dont il a le plus parlé. En 1835 encore, c'est l'Agar de Brera qu'il recommande au jeune Arnould Frémy, visitant l'Italie, de ne pas oublier (C, III, p. 4). Pourquoi cette préférence, et comment l'interpréter? Mais avant de proposer quoi que ce soit, il est nécessaire de dresser un inventaire, un corpus, de ce qu'après cette ouverture inoubliable, Stendhal a pu connaître de l'oeuvre du Guerchin.

Alerté par la récente impression qu'il a ressentie inopinément, Stendhal a sans doute prêté une particulière attention à ce que son séjour bolonais de septembre 1811 pouvait lui apprendre de nouveau sur cet artiste dont apparemment il connaissait fort peu de chose deux semaines auparavant. Le 24 septembre, dans une galerie dont il ne peut se rappeler le nom, une *Betzabée* (sic) lui « fait plaisir » (J, p. 1120). Est-ce la même que celle dont parle Lanzi, recopié dans EI (III, p. 267), qui la localise au palais Ercolani? Le tableau reste difficile à situer. Il ne semble pas que cette *Bethsabée* puisse être confondue avec celle qui existe à la Galerie Perticari de Pesaro, car une remarque de Stendhal (« David paraît trop et sans génie », J, p. 1120) interdit l'identification. De même, la *Madeleine* qu'ensuite Stendhal note dans la Sala della Nazione du Musée (J, pp. 1121-1122) se révèle-t-elle des plus douteuses: peut-être y a-t-il confusion avec le tableau homonyme de Timoteo Viti. (Dans les II, p. 168, Stendhal évoque « la Madeleine allant le matin au tombeau de Jésus ». Est-ce la même? Ou s'agit-il, sous un intitulé inexact, du tableau du Vatican dont il sera question plus loin?). A peine s'est-il dévoilé dans l'éblouissement d'un chef-d'oeuvre universellement admiré

février 1811 qu'Agar, achetée par l'Etat, arrive à Brera pour n'en plus bouger après avoir quitté la Galerie Sampieri à Bologne, où les voyageurs de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle déjà étaient allés l'admirer en pèlerinage quasi obligatoire (MAHON, p. 213). C'est donc par un lapsus que dans MA, p. 44, Stendhal localise le tableau à la « galerie de Florence ».

que le Guerchin semble se dérober par des fausses pistes et des erreurs d'attribution. Le 27 septembre, à Santa Croce de Florence, terrassé d'admiration pour les *Limbes*, Stendhal s'enflamme pour le Guerchin d'une adoration éperdue... qui dure deux heures, le temps d'apprendre que l'oeuvre est en réalité de Bronzino (J, p. 1131).

Plus tard, les références se feront plus sûres, repérables. Le transfert à Paris en 1796 de nombreuses oeuvres italiennes favorise l'information de Stendhal: de 1796 à 1798, le Louvre accueille 28 Guerchin choisis par les commissaires du gouvernement; le Guerchin est de loin l'artiste italien le mieux représenté dans les « acquisitions » du moment<sup>3</sup>. Mais c'est l'initiation milanaise de 1811 qui a joué un rôle décisif: avant elle, le Guerchin attendait Stendhal au Louvre, mais Stendhal, semble-t-il, ne l'a guère regardé. *L'Histoire de la Peinture en Italie*, inachevée comme l'on sait, ne mentionne qu'une oeuvre: le « beau » (EI, III, 247), le « superbe » (HP, II, p. 96, note) *Crucifiement de Saint Pierre*, que Stendhal put voir au Louvre avant son retour à Modène, où il figure aujourd'hui dans la Galleria Estense. Le manuscrit des *Ecoles italiennes de peinture*, qui comporte l'étude de l'Ecole bolonaise, est évidemment riche en allusions guerchinesques; Stendhal pille ses sources, mais il a aussi une expérience directe, il a vu:

*Saint François d'Assise en extase avec Saint Benoît*: il s'agit d'une toile en provenance de Cento, transportée au Louvre en 1796 et qui y est toujours (Mahon, p. 101). Stendhal a donc eu toute facilité pour la voir; il en parle d'ailleurs dans un passage de digression entièrement personnelle (EI, II, p. 44).

*Jésus ressuscité apparaît à sa mère* (EI, III, p. 250): emporté au Louvre par les Français en 1796, Stendhal l'y vit avant que cet ouvrage ne réintègrât en 1815 Cento, où il se trouve aujourd'hui à la Pinacoteca Civica (Mahon, p. 154).

*La vêtue de Saint Guillaume* (EI, III, p. 251): exposé au Louvre de 1796 à 1816, puis revenu à la Pinacothèque de Bologne (Mahon, p. 97), ce tableau a marqué Stendhal au point que 15 ans plus tard, c'est à lui qu'il aura recours pour décrire le « front béat et étroit », la physionomie « de foi fervente et aveugle, prête à tout croire et à tout souffrir » que s'efforce de conquérir Julien Sorel au séminaire de

<sup>3</sup> Cf. R. SCHNEIDER, *L'esthétique classique de Quatremère de Quincy*, Paris, Hachette, 1910, p. 131.

Besançon (RN, p. 246. Voir la correction de l'exemplaire Bucci). Pourtant, si Stendhal a une bonne mémoire visuelle, il se trompe, et doublement, sur l'identité du personnage principal du tableau — au sujet duquel, il est vrai, on a émis des hypothèses divergentes (Mahon, p. 99) —: le duc d'Aquitaine qui prend ici l'habit ne s'appelle pas François, et en 1830, il y a longtemps que le tableau n'est plus au Louvre. On doit donc supposer que Stendhal ne l'avait pas revu depuis qu'il l'avait trouvé « beau » dans son manuscrit des *Ecoles Italiennes*.

*Jésus-Christ et Saint Thomas*: cet ouvrage, que Stendhal a vu au Louvre (EI, III, p. 252), retourna au Vatican en 1816. En 1837, Stendhal en remarque une copie à la cathédrale de Rouen (MT, II, p. 238). Les *Idées Italiennes* le citent deux fois (pp. 168, 256). Denis Mahon a établi qu'il s'agit en réalité d'une copie (peut-être de Pier Francesco Mola); l'original se trouve à la National Gallery de Londres (Mahon, p. 106).

*Sainte Pétronille enterrée et accueillie au ciel*: cette oeuvre gigantesque a été au Louvre (PR, I, p. 190), et c'est là que Stendhal a pu la voir pour la première fois, ce que laisse supposer EI, III, p. 254, n. 1. Par la suite, il eut bien souvent l'occasion de la retrouver au Palais des Conservateurs du Capitole, et il l'évoque à plus d'une reprise dans les *Promenades dans Rome*. Les *Idées Italiennes* en contiennent une description à laquelle il a mis lui-même la main (pp. 173-174).

*La Circoncision*: Stendhal, dans EI, III, pp. 258-259, en recopie une longue description qui n'est visiblement pas de lui. Mais quelques pages plus loin, il termine l'étude du Guerchin par un paragraphe qui ne doit rien ni à Lanzi ni à Malvasia, où il note: « Quand je me trouve [...] devant la *Circoncision*... » (p. 265). Le tableau, exécuté, selon la tradition, pour le maître-autel de la chapelle d'un noviciat de Jésuites à Cento, a été au Louvre. Stendhal aurait donc pu le voir d'abord à Paris, mais forcément avant 1811, date de son envoi à Lyon par le Gouvernement Impérial. Il le retrouva plus tard lors d'une de ses haltes à Lyon (novembre 1830? décembre 1833? Cf MT, I, p. 250).

*La Madone et l'Enfant avec Saint Bruno*: la *Circoncision* lyonnaise rappelle à Stendhal « le *Saint Bruno* de Bologne » (MT, I, p. 250). Il avait pu le voir au Louvre jusqu'en 1816 (Mahon, p. 183), et le revoir ensuite, peut-être en mars 1820, à la Pinacothèque de Bologne d'où il n'a plus bougé.

Il est donc évident que ce n'est pas à Bologne, pourtant « pays des

beaux tableaux »<sup>4</sup>, ni même en Italie, mais au Louvre où elles ont figuré quelque vingt années, que Stendhal a pu se familiariser avec certaines des oeuvres maîtresses du Guerchin. Il est d'autant plus curieux de remarquer qu'il garde un silence total sur d'autres oeuvres qui, elles, faisaient depuis plus ou moins longtemps partie des collections royales, ou bien qui, arrivées en 1796, n'ont jamais regagné l'Italie: ainsi *La Résurrection de Lazare* (acquise en 1785 par Louis XVI), *La vision de Saint Jérôme* (acquise un siècle plus tôt par Louis XIV), et *La Madone avec l'Enfant et les Saints Gimignano, Georges, Jean-Baptiste et Pierre le Martyr* (en provenance de Modène; *Mahon*, pp. 83, 89, 200).

Dans les *Ecoles Italiennes*, où il traduit le plus souvent ses manuels, il arrive que Stendhal évoque livresquement des tableaux avec lesquels il devait entrer plus tard en relation directe. C'est le cas pour la *Didon sur le bûcher* (*EI*, III, p. 256) qui l'attendait à la Galerie Spada à Rome, et à propos de laquelle, dans les *Idées Italiennes* (pp. 248, 291) il notera alors quelques impressions plus personnelles.

Il est bien naturel d'ailleurs que les *Promenades dans Rome* manifestent un contact élargi avec l'oeuvre guerchinesque. Sur place, Stendhal a vu d'autres tableaux, mais surtout évidemment des fresques:

*L'Aurore* du Casino Ludovisi. Les *EI* (III, p. 249) se contentaient, et pour cause, d'une brève mention. A Rome, Stendhal, se mettant en scène plus ou moins masqué, rend de fréquentes visites à ce chef-d'oeuvre consacré. A l'en croire, le 18 avril 1828 (il était en réalité à Paris), avec ses amies couchées par terre sur les serviettes du déjeuner, la tête appuyée sur des chaises renversées, il contemple la fresque fameuse; et cette fois, il en donne une description personnelle (*PR*, II, p. 59). Au premier étage, toute la compagnie monte voir la *Renommée*. Nouvelle visite à *L'Aurore* le 30 avril (*Ibid*, p. 65): « C'est une passion subite et qui, chez une de nos amies, va jusqu'à l'exaltation. C'est un peu ce qu'en amour on appelle le *coup de foudre* ». Le 6 janvier 1829, il prétend y rencontrer — il était toujours à Paris — Abraham Constantin (*PR*, III, p. 281). Mais ces visites imaginaires ne font que refléter une admiration et des visites très réelles: dans une note de l'exemplaire Tavernier, Stendhal se scandalise d'avoir entendu « compter pour rien », le 3 décembre 1834, *L'Aurore* du Guerchin par des

<sup>4</sup> Memorandum dicté en 1828 à Romain Colomb partant rétablir sa santé en Italie (*Un inédit de Stendhal. Guide à l'usage d'un voyageur en Italie*, Paris, Divan, 1951, p. 36).

Allemands qui, décidément, « n'ont aucun sentiment du Beau »<sup>5</sup>. Et les *Idées Italiennes* recommanderont (p. 116) d'essayer à tout prix d'entrer à la Villa Ludovisi, malgré les restrictions d'un propriétaire jaloux.

*Armide enlevant Renaud*, fresque du Palais Costaguti, est simplement signalée sans commentaires (*PR*, II, p. 285). Les *II* (pp. 116, 245) donnent quelques détails, mais Stendhal ne paraît pas avoir spécialement goûté cet ouvrage.

Au Capitole, le tableau de la *Sibylle Persique* est brièvement mentionné (*PR*, I, p. 286). Dans les *II* (173), Stendhal y revient avec un commentaire rapide mais extrêmement personnel qui montre qu'il l'a regardé de près.

A l'église *S. Maria della Vittoria*, après avoir vu la Sainte Thérèse du Bernin, le petit groupe dont Stendhal s'est institué le cicerone a besoin de prendre l'air et n'éprouve aucun plaisir devant un Guerchin non désigné, mais qui ne peut être que la *Sainte Trinité* (*PR*, II, p. 53).

Au hasard de ses voyages, la province française réservait aussi plus tard à Stendhal des rencontres avec le Guerchin. A Rennes (en 1837 ?), au Musée, il note un Guerchin « presque tout à fait dévoré par l'humidité » (*MT*, II, p. 172); c'est peut-être la *Déploration du Christ* qui s'y trouve encore. En mai 1838, au musée Fabre de Montpellier, il remarque une « belle tête de femme » (*VM*, p. 219) sur laquelle nous n'avons pu recueillir aucun renseignement. Quelques jours après, au musée de Marseille, les *Adieux de Priam et d'Hector* l'arrêtent longuement (*VM*, p. 245) et lui dictent un jugement d'une particulière netteté.

Enfin, une ultime occasion devait se présenter à Stendhal de récapituler, et peut-être d'étendre encore sa connaissance du Guerchin: sa collaboration avec Constantin (1839) pour les *Idées Italiennes*. Dans cet ouvrage il est parlé pour la première fois de quatre tableaux:

- la *Madeleine pénitente* du Vatican (*II*, pp. 55, 166-167).
- l'*Ecce Homo* de la Galerie Corsini (*Ibid*, pp. 167, 206).
- l'*Enfant Prodigue* de la Galerie Borghèse (*Ibid*, p. 204).
- une *Madeleine* (« bon tableau ») à la Galerie Chigi (*Ibid*, p. 216); nous n'avons pu l'identifier.

Que conclure de ce catalogue des « Guerchin de Stendhal »? Qu'il

<sup>5</sup> Cf. Y. DU PARC, *Quand Stendhal relisait les Promenades dans Rome*, Grand Chêne, 1959, p. 66.

est évidemment très lacunaire; mais qu'il comporte aussi un certain nombre d'oeuvres-phares susceptibles de nourrir l'approche et l'étude pertinentes d'un style. Stendhal n'est pas, malgré ses prétentions, et sans doute heureusement pour nous, un historien de l'art; il est certain que son propos n'a rien de systématique; il est probable qu'il manque de « sérieux »; son information est incomplète, elle s'effectue à travers l'écran des livres ou des rencontres fortuites qui déterminent des choix toujours subjectifs. Mais un fait demeure: il a eu sous les yeux de quoi juger le Guerchin, en concevoir et en transmettre une certaine idée. Laquelle?

\* \* \*

Ce qui frappe d'abord Stendhal, c'est que le Guerchin, disparu en 1666, est « le plus moderne » (*EI*, III, p. 240), « le dernier mort des grands peintres » (*II*, p. 179). C'est lui qui clôt la liste chronologique des artistes italiens dont il faut regarder les ouvrages<sup>6</sup>. Un simple regard sur les dates du Guerchin permet à Stendhal de constater que Louis XIV aurait pu l'employer<sup>7</sup>; plus d'une fois il a repris ce rêve d'un Guerchin appelé à Paris et transformant, par son influence salutaire, l'École française engoncée dans ses recettes: « Le fat nommé Lebrun nous a confirmés dans nos défauts naturels: une vaine pompe et la haine du clair-obscur et de tous les grands effets. Le Guerchin avait justement des défauts contraires aux nôtres » (*PR*, II, p. 58). Mais la dictature du « triste Le Brun » a imposé un style de solennelle niaiserie, une « affectation de noblesse » (*II*, p. 55) qui transforme la peinture en théâtre de comédiens pédants et glacés. Tandis que se mettait durablement en place chez nous ce poncif aussi vide que grandiose, dans lequel devait étouffer toute inspiration authentique, le Guerchin, qui aurait pu nous sauver d'une froideur congénitale institutionnalisée par le triomphe d'un système politique que venait étayer et magnifier la docilité d'une esthétique aux ordres, achevait de signer un monde pictural à la fois personnel et inséré dans une tradition qui allait disparaître avec lui.

Loin d'une ostentation trop policée, le Guerchin a d'abord aux yeux

<sup>6</sup> Stendhal a procédé plusieurs fois à des classements; le Guerchin a toujours figuré parmi les plus grands, même si leur nombre, plus ou moins restrictif, a varié: 10 selon *C* (I, p. 625 et *HP*, I, p. 341); 29 selon *PR* (I, p. 67); 54 selon *II* (p. 301).

<sup>7</sup> Cf. M.-A. RUFFE, *Feuillets inédits de Stendhal*, Corti, 1957, p. 85.

de Stendhal le mérite paradoxal d'être un ouvrier. Dès *Rome, Naples et Florence*, prétendant recopier une leçon sans doute imaginaire donnée à de charmantes Polonaises par un professeur danois, il affirme: « Le Guerchin fut un ouvrier [...]. Il copiait tout simplement les paysans du bourg de Cento, où il travaillait à la toise » (p. 125). Peu importe l'exactitude (douteuse) des faits rapportés; l'essentiel est que, comparé aux savants artistes de cour, ou tout aussi bien aux tenants du néo-classicisme davidien qui le méprisent (et on saisit là comment le Guerchin est utilisé par Stendhal pour une polémique actuelle, et devient un cas exemplaire d'antiacadémisme à valeur permanente), il n'est « qu'un pauvre peintre du second ordre » (*MA*, p. 44); par rapport à Raphaël, il n'est qu'un ouvrier (*PR*, II, p. 98): le mot revient obstinément (*II*, p. 168, 242). Même si Stendhal n'a pas vu, ou pas voulu voir, qu'à son tour le Guerchin avait pu mettre au point une rhétorique parfaitement fonctionnelle, ce qui compte, pour lui, c'est cette vérité qui vient contester l'absolutisme des règles idéales, l'incorrection vigoureuse, la puissance qui fait passer l'imperfection des formes dans une impression assez efficace pour négliger les canons officiels. Stendhal remarque que chez le Guerchin, à la différence de ce qui se passe chez le Guide, aucun des détails réalistes, qui individualisent fortement, n'est supprimé (*EI*, III, p. 254). Ce parti-pris de fidélité au réel — songeons aux attaches avec le Caravage, mises en valeur par R. Longhi — va jusqu'à imposer une certaine grossièreté qui se manifeste par exemple dans des corps de « portefaix » (*HP*, II, p. 96, note; *PR*, I, p. 212); les mains de la Sibylle du Capitole « semblent appartenir à un crocheteur (ou plutôt ce sont de petits sacs pleins de sang, négligence horrible) » (*II*, p. 173); bref, le Guerchin est « guetté par l'ignoble » (*ML*, p. 120). Sa vérité ne va pas sans quelque dureté (*MT*, II, p. 53), car elle se place en dehors d'un ensemble de conventions affaiblissantes, mais lubrifiantes, et ne recule pas devant le trait brutal. Et Stendhal, partagé entre son dégoût de la fadeur et son besoin de la douceur, ne peut s'empêcher de regretter que le Guerchin n'ait pas trouvé, dans sa jeunesse, à Cento, trois ou quatre plâtres de statues antiques (*EI*, III, p. 254) qui lui auraient permis de comprendre la beauté des formes sans renoncer à la vigueur dont son tempérament avait l'instinct. Cette réaction est au fond celle d'un Elie Faure lorsqu'il remarque: « La vulgarité même d'un homme tel que Guerchin, portée au pinacle, apparaît comme nécessaire parmi l'orgie d'adresse des décorateurs profus qui ornaient, au XVII<sup>e</sup> siècle, de mythologies

boursouflées, les palais des princes romains »<sup>8</sup>. Ce défaut n'est que le revers d'une qualité immense; cette incorrection, la rançon d'une force authentique qui vient bousculer les astuces d'un système épuisé. Force dans les effets de lumière (*II*, p. 242), l'emploi spectaculaire des grandes ombres (*H*, p. 58), la vigueur du clair-obscur (*PR*, II, pp. 58, 98) que les Français ne comprendront jamais et qui fonde sur l'avarice de lumière une organisation là encore opposée à celle du Guide (*Ibid*, p. 65); dans le choix de tons soutenus (*II*, p. 245), qui contribue à obtenir un degré de relief étonnant (*EI*, II, p. 8), donnant raison à Michel-Ange qui jugeait que plus la peinture approche du relief, plus elle est estimable: opinion que d'ailleurs Stendhal ne partage pas, pour des raisons qui tiennent aux pentes les plus spontanées de sa rêverie esthétique (elle le pousse à interroger et creuser à loisir une *profondeur*, au lieu de se laisser agresser par un donné violemment explicite débordant de son cadre); mais ce relief ne le laisse pas indifférent, et il constate que, Raphaël et le Guide mis à part, son pouvoir est tel qu'il tue autour de lui tout ce qui n'est pas lui: ainsi les Carrache (*EI*, III, pp. 248, 252-253). Là encore, on frôle un danger: celui de tomber dans l'illusion facile, la concurrence vulgaire avec la réalité (*RNF*, p. 125). Mais l'élan de l'ensemble emporte tout. Et c'est ce qui permet à Stendhal de déclarer que les Espagnols, « fils du Guerchin » (*II*, p. 55; *MT*, II, p. 53), en comprennent les oeuvres huit jours avant celles des autres artistes (*II*, p. 157). Le Guerchin espagnol: les historiens de l'art, étudiant ses relations avec Zurbaran et Ribera, auraient sans doute là beaucoup à dire, ou plutôt à redire; mais l'important est de sentir une atmosphère: sombre, dramatique, tendue, passionnée, intensément expressive, très éloignée de ce que les timidités et le sens des convenances dont s'honore notre goût national auraient autorisé. On voit donc ce que représente pour Stendhal l'esthétique guerchinesque: le viol périlleux mais impérieux des recettes admises, une expérience à la fois âpre et impressionnante en dehors de l'onctueux dialogue qu'il aime d'habitude à poursuivre avec des images tendres, la maîtrise d'une mise en scène supérieurement efficace.

Mais comment ne pas voir ce qu'a de partiel une telle appréciation? On s'est depuis fort longtemps posé des questions sur les différents styles du Guerchin. « De la puissance à la suavité »: ainsi André Chastel

<sup>8</sup> *L'Art Renaissance*, Paris, Livre de Poche illustré, p. 170.

a-t-il pu résumer l'itinéraire du dernier Bolonais<sup>9</sup>. Denis Mahon a montré que la grande crise du Guerchin se fait à Rome, entre 1621 et 1623, lorsqu'appelé par Grégoire XV, il entre en contact avec le Dominiquin (de telle sorte que Stendhal n'avait pas si tort de les rapprocher systématiquement comme il le fait dans *PR*, I, p. 78); peu à peu il conquiert un certain classicisme, et cette évolution s'accroît lorsqu'à la mort du Guide, en 1642, le Guerchin s'installe à Bologne comme pour en recueillir l'héritage. Cesare Gnudi (in *Mahon*, p. XLIII), analysant le dernier style guerchinesque, constate que certains aspects du style précédent y sont complètement niés: ainsi, il s'agit à présent d'éviter les tons crus, de rechercher délibérément une idéalisation qui choisisse et corrige la réalité: « È tutto un ordine di sentimenti e di pensieri che impongono un lento controllo, contrapposto all'empito passionale, alla foga travolgente degli anni primi. Nelle forme armoniosamente composte, e talvolta di una solennità grave e pensosa, si cala un nuovo sentimento, tanto lento e sedato quanto era quello della giovinezza, rapido e impetuoso, tanto dolce e sfumato quanto quello poteva essere, talvolta, perfino crudo e violento ». Si Stendhal, contre ses propres penchants, avait su reconnaître dans la force de la manière juvénile du Guerchin, l'antidote à un art exsangue uniquement fondé sur les mécanismes d'une fausse grandeur, il ne faut pas s'étonner que le dernier Guerchin, adouci et lyrique, ou certains éléments déjà présents dans la production antérieure, et annonciateurs du nouveau style, aient eu de quoi le séduire. Selon lui, le Guerchin, que nous avons vu menacé d'une rugosité choquante, « excellait dans l'expression de la tendresse » (*II*, p. 166). La *Madeleine* du Vatican, par exemple, est un tableau « plein d'amour » (*Ibid*); avec le *Saint Thomas*, ce sont des ouvrages « remplis d'âme » (*Ibid*, p. 168). Après le registre de l'expressivité dramatique, voici celui de l'effusion, du chant, et, pour tout dire, de la psychologie: « Songez à ce qui se passe dans le coeur de la Madeleine, et que le peintre a su rendre avec tant de vérité. Comprenez l'expression de la Sainte à la vue des clous qui ont servi au supplice du Sauveur » (*II*, p. 166). Le tableau cesse d'être un tableau pour devenir l'étude d'une situation intérieure dont Stendhal se plaît à savourer la justesse et les nuances; il ne s'agit plus — si tant est qu'il se soit jamais véritablement agi — d'apprécier l'organisation interne d'un monde de lignes

<sup>9</sup> Article du « Monde » (10 octobre 1968).

et de couleurs, la signification proprement picturale d'une peinture, mais de couvrir une surface en attente d'un sens visuel avec la projection d'un contenu psychologique supposé qui n'a rien à voir avec la spécificité de cet événement purement formel que devrait être un tableau. Le tableau n'est plus un objet défini par son mutisme coloré; le spectateur le fait parler; et lorsque le spectateur est un écrivain, il y a de grandes chances pour qu'il fasse... écrire. Un cas éminent de cette désappropriation de la peinture au profit d'éléments allogènes — désappropriation dont Stendhal, comme tous ses contemporains, était coutumier — nous est fourni par l'examen de sa prédilection pour l'*Agar* de Milan.

Le jour où dans son *Journal* il évoque pour la première fois « la sublime *Agar* », il ajoute entre parenthèses: « aimée par Ang[elina] » (p. 1121). D'emblée la tableau échappe à lui-même; l'instant de sa découverte n'est plus celui d'un contact vierge avec le monde d'un artiste abordé sans a priori, c'est celui d'un partage amoureux qui élit le tableau pour en faire le lieu d'un échange faussement placé sur le terrain détaché de l'émotion esthétique, enraciné en réalité dans les relations de désir et de résistance, de quête et de fuite qui séparent autant qu'elles les unissent les deux visiteurs de Brera. Angelina aime *Agar*, Stendhal aime Angelina, *Agar* chassée — emblème d'une dislocation, d'un adieu, d'une déchirure — perd sa neutralité de représentation extérieure, se leste de densité affective, devient le signe des besoins et des fatalités de l'amour, l'espace imaginaire où, par-delà les esquives et les quiproquos de la vie, Stendhal peut rejoindre Angelina pour l'enfermer dans la communauté de leurs regards posés ensemble sur la même toile et devenus *un* par le mouvement d'une identique admiration. Stendhal et Angelina regardant les yeux d'*Agar*, c'est en réalité Stendhal et Angelina se regardant dans les yeux; *Agar* et Abraham séparés, c'est Henri et Angelina réunis: l'oeuvre qui semble consommer l'irréparable entre deux êtres le conjure pour deux autres êtres qui en sont les témoins; le divorce transmué en beauté que l'on savoure ensemble se fait signe de communion et d'entente profonde. Le Guerchin n'est plus alors qu'un alibi heureux de l'amour, tout naturellement destiné à fonctionner comme une référence-fétiche ou à nourrir d'infinies gloses psychologisantes dont le véritable rôle sera moins d'approfondir la vérité de l'oeuvre que la vérité de celui qui l'a vue dans certaines circonstances de sa vie personnelle. A ce premier

sédiment déposé malgré elle par l'oeuvre en 1811, s'en ajoute un autre cinq ans plus tard, de nature moins sentimentale, plus intellectuelle: cette fois, c'est en compagnie de Lord Byron que Stendhal interroge une oeuvre déjà marquée pour lui d'une valeur spéciale; et l'admirable spectacle de l'admiration d'un génie pour un tableau admirable enrichit ce tableau d'une signification nouvelle. Lord Byron, électrisé, improvise une heure et mieux que Mme de Staël, devant ses amis muets d'enthousiasme (C, II, p. 45). Les yeux de Stendhal fixés sur les yeux de Byron attachés sur les yeux d'*Agar* participent d'un système complexe de réfractions et d'échos, système encore complété par une note des *Souvenirs d'Egotisme* (in *OI*, p. 1431) établissant un lien nouveau, cette fois entre Brera et Métilde: en 1832, Stendhal se souvient qu'en 1821 il se souvenait des visites qu'il y faisait avec elle en 1818. Le chef-d'oeuvre guerchinesque (daté, rappelons-le, de 1657, par conséquent de la période tardive des émois pacifiés, propice à la douleur, à la douceur des lointains du souvenir) devient une sorte de talisman déjà mythique qui ouvre la descente sacrée à travers les strates de la mémoire; seule permanence, il rassemble en lui les dépouilles éparses des hauts instants du passé, il récapitule les étapes du moi, il convie à une archéologie de la durée intérieure. Les yeux d'*Agar* renvoient aux yeux qui les ont vus; cet être-là silencieux, immobile sur le mur, répercute les voix, les mouvements qu'il a suscités et qui n'existent plus. Il n'y a rien au fond des yeux d'*Agar*, figés dans leur panique sans âge, vides, et offerts à la superposition des sens successifs que nous y lisons; ou plutôt, il n'y a rien d'autre que le regard de Stendhal à divers moments de son existence, rien que le réseau entrelacé de tous les regards aimés ou admirés qu'il a vus se poser sur eux. Le Guerchin n'est plus un peintre comme les autres, il donne accès au trésor secret des saisons de la vie, il est devenu un intercesseur du Temps.

*Agar*, signifiant pictural, se fait ainsi la source d'un inépuisable signifié psychologique, de valeur à la fois intime et générale. On a depuis longtemps remarqué à quel point (par exemple dans *La Chartreuse de Parme*) pour Stendhal tout se passe dans les yeux, milieu vivant où se propage le retentissement de tous les événements de l'âme. De ce point de vue, le tableau du Guerchin devait l'attacher particulièrement. En effet, il illustre la tragédie du regard refusé: Sarah détournée, les yeux baissés; entre Abraham sévère, sans recours et *Agar*

éperdue, se brise définitivement le lien de l'ultime regard, tandis qu'Ismaël s'enfuit dans la robe de sa mère. « On ne peut plus oublier les yeux rouges d'Agar, qui regardent encore Abraham avec un reste d'espérance » (HP, I, p. 135, note); ils sont faits « pour attendrir les coeurs les plus durs et les plus dévoués à l'argent ou aux cordons » (RNF, I, p. 78). Ce qui fait de ce tableau une oeuvre exceptionnelle, c'est qu'il se prête à un approfondissement, un raffinement exégétique infinis: quel est *exactement* le nom de ce que ressent Agar en ce moment, et qui passe à travers la lumière mouillée de ses yeux? Problème d'une spéciale importance pour un écrivain dont la tâche est de *nommer* tout phénomène. Il est impossible d'emprisonner ce que *veulent dire* les yeux d'Agar dans la clôture d'une interprétation univoque; ils veulent dire... tout ce que Stendhal veut lire, sur cette page blanche frémissante d'un sens imminent, ou plutôt tout ce qu'il se sent prêt à y *écrire*. Le tableau arraché à son essence picturale s'est transposé; l'image est devenue une invitation au roman possible, l'amorce d'un écrit nuancé, la germe de fines analyses du coeur humain. « Je vais donner des armes contre moi; j'avouerai que, dans le tableau que je cite, et dont la gravure se trouve partout, le petit Ismaël est vêtu à l'espagnole; quel péché irrémissible contre le costume! <sup>10</sup> Il y a plus, on ne voit pas une seule figure nue dans ce tableau; tout le monde est vêtu. Mais jamais aucun peintre vivant n'a fait d'yeux comme ceux de la pauvre Agar, qui jette un dernier regard sur Abraham, avec un reste d'espoir que peut-être il la rappellera.

L'on va crier à l'injustice, au dénigrement: eh bien! cherchez au Salon de cette année quelque tableau qui exprime d'une manière vive et reconnaissable pour le public une passion du coeur humain, ou quelque mouvement de l'âme! [...] Je demande une âme à la peinture » (MA, pp. 44-45. Article du *Journal de Paris*, 12 septembre 1824). Ce qui fait donc pour Stendhal le génie du Guerchin, c'est qu'avec des moyens spécifiques (dont Stendhal est d'ailleurs peu conscient) il présente une étude de la passion; ce n'est pas qu'il est un grand peintre, mais

<sup>10</sup> La gravure est l'oeuvre de sir Robert Strange, 1767 (cf. MAHON, p. 213). Cf. PR, I, p. 191 (à propos de la *Sainte Pétronille*): « L'un de nous, le représentant du goût français, a été fort choqué de ce que le Guerchin a donné à quelques-uns de ses personnages le costume italien de l'an 1650 ». Le tableau est généralement daté... de 1623; peu importe: c'est toujours la vérité intérieure qui peut se passer de la vraisemblance conventionnelle.

qu'il connaît la complexité des sentiments d'une femme amoureuse et renvoyée, qu'il est capable de doser avec délicatesse les indéfinissables et mouvantes combinaisons de crainte, de désespoir, de tendresse, de fureur, de fierté, d'espérance, etc., qui l'habitent au même moment. Ou plutôt, le Guerchin est pour Stendhal un grand peintre, parce qu'avec deux points sur la toile il exprime cette inexprimable nébuleuse affective qui aurait autrement besoin, pour se développer, d'un long monologue intérieur forcément écrit (du genre de ceux de Clelia Conti ou de Mathilde de la Mole). Mais le Guerchin et Stendhal font substantiellement la même étude: l'un et l'autre se retrouvent dans une commune observation des nuances de passion. « Voyez, au musée du Louvre, *Atala portée au tombeau*, de feu M. Girodet; le visage de Chactas nous apprend-il *quelque chose de nouveau* sur la douleur d'un amant qui ensevelit le corps de sa maîtresse? Non; il est seulement *bien conforme* à ce que nous savons déjà. Ce tableau est-il à la hauteur de ce que la peinture avait inventé avant M. Girodet? Souvenez-vous de la tête d'Agar regardant avec un reste d'espoir Abraham qui la chasse » (PR, II, p. 201). Nous sommes ici au coeur d'une tradition invétérée qui ne cherche pas dans la peinture autre chose qu'un substitut imagé de la littérature, et lui refuse l'indépendance de ses fins: tradition que l'art moderne, en brisant le rapport entre la forme et le contenu, n'est pas parvenu à interrompre vraiment. Stendhal ne réagissait pas devant un tableau très différemment de Diderot, et Barrès très différemment de Stendhal, en admirant dans les musées d'Italie au XVII<sup>e</sup> siècle « une suite de cas passionnés, ordonnés par une merveilleuse science psychologique », où, « pour le pathétique et l'analyse, c'est déjà notre roman moderne », et en commençant à son tour à dériver vers l'orchestration littéraire d'une situation qui ne lui est jamais apparue d'abord comme un donné pictural: « C'est Sarah, c'est une femme légitime qui fait chasser honteusement sa rivale, une maîtresse désespérée, mais que l'orgueil féminin soutient. Examinez la méchanceté satisfaite et dissimulée de Sarah! » <sup>11</sup>. Malraux est parfaitement fondé à dire que toutes ces réactions sont typiques d'« une idéologie pour laquelle la peinture est fiction et culture » <sup>12</sup>, mise en scène d'un récit.

De ces immenses et séculaires quiproquos entre le langage de la

<sup>11</sup> *Du sang, de la volupté et de la mort*, Paris, Charpentier, 1894, pp. 272-273.

<sup>12</sup> *Les Voix du Silence*, Paris, NRF, 1956, p. 93.

peinture et le langage du langage, de ces interférences pour nous toujours moins justifiées, Stendhal est bien sûr innocent. On l'aurait bien étonné en lui disant qu'on ne regarde pas un tableau comme on lit un livre, que la main qui peint ne pose pas le sens comme celle qui écrit. La peinture du Guerchin, qui s'y prêtait fort, a été intégrée à un système culturel entièrement organisé autour de la royauté de l'investigation psychologique et de son champ d'élection, la littérature. On ne s'étonnera donc pas de la voir mise en relation de plain-pied avec des références dont personne ne sentait qu'elles ne sont pas en réalité du même ordre.

Admirer que le tableau de *Sainte Pétronille* soit « chaud comme un roman de l'abbé Prévost » (PR, I, p. 190), et en contraste logique, reprocher à Girodet de n'avoir pas su porter son *Atala* — déjà marquée par son origine purement littéraire, celle de son apparition dans l'écrit de Chateaubriand — « à la hauteur des idées que fait naître en nous l'abbé Prévost, à la fin de l'*Histoire de Manon Lescaut et du Chevalier des Grieux* » (PR, II, p. 201), c'est entretenir une confusion où peinture et littérature échangent leurs pouvoirs et leurs buts, c'est instaurer un domaine commun, celui de l'expression, où les armes sont égales et identiques la visée. C'est pourquoi, lorsqu'il travaille à *Leuwen*, il n'est pas surprenant que Stendhal puisse noter un jour: « Idéaliser pour se rapprocher du beau parfait seulement dans la figure de l'héroïne. Excuse: le lecteur n'a vu la femme qu'il a aimée qu'en idéalissant.

Comme l'Agar du Guerchin. Brera » (MI, II, pp. 258-259; 17 mars 1835).

Mme de Chasteller doit donc quelque chose au style ultime du Guerchin, et sans doute aux belles amies « idéalisées » elles aussi, qui accompagnant Stendhal au musée milanais, partagèrent avec lui une émotion où il ne veut plus distinguer la part du chef-d'œuvre et celle de sentiments plus secrets. L'essentiel est de saisir comment l'on passe sans difficulté aucune d'une technique picturale à une technique romanesque. Mme de Chasteller et Agar sont deux visages d'un même problème semblablement résolu. C'est que partout il s'agit d'atteindre au naturel des passions. Et que ce soit dans la force, ou dans l'émotion plus élégiaque de la fin, c'est ce naturel de l'écriture des passions que Stendhal n'a cessé d'apprécier chez le dernier maître bolonais. Cessant de recopier Malvasia, il commente par exemple *Jésus ressuscité apparaît à sa mère*: « Rien n'est plus naturel. Le Christ ne cherche pas à augmenter sa majesté par l'habitude de certaines positions, comme l'eût

dessiné Michel-Ange. Il n'est pas transporté par l'émotion tendre et divine que lui eût donnée Raphaël. Ce tableau est noble, simple, et laisse une impression qu'on n'oublie pas, parce qu'il est d'un naturel parfait (citation de Johnson). Non pas de ce naturel, juste, à la vérité, mais qui se laisse apercevoir à des yeux vulgaires. Les tableaux du Guerchin présentent ces mouvements primitifs de la nature, qu'on découvre à travers les modifications des lois et des climats, sous la maison enfumée du Lapon, comme dans les sombres forêts de la Calabre » (EI, III, p. 250). La citation à laquelle Stendhal renvoie en note sans la préciser est, comme l'a montré V. Del Litto<sup>13</sup>, le passage de la *Preface to Shakespeare* où Samuel Johnson fait l'éloge du naturel de l'auteur anglais. Rien de surprenant à voir le commentaire du tableau de Cento — commentaire encore une fois tout psychologique, dans le droit-fil inévitablement de ce que trente ans plus tôt avait pu écrire un Goethe<sup>14</sup> — immédiatement précédé de cette déclaration explicite: « la majesté du Guerchin a beaucoup de rapport avec celle de Shakespeare » (EI, III, p. 250), et, plus loin: « En ne comparant nullement l'étendue du génie, mais seulement la manière de présenter la nature, je pense qu'on trouvera beaucoup de rapports entre Shakespeare et le Guerchin. Quand je me trouve devant le tableau de *Sainte Pétronille* ou devant la *Circoncision*, il me semble qu'aucun peintre n'aurait pu mieux rendre la couleur d'*Hamlet* et du *Roi Lear*, mais je ne dis pas d'*Othello* ni de *Macbeth* » (Ibidem, p. 265). Il ne peut être question d'étudier ici le cheminement de l'admiration stendhalienne pour Shakespeare; qu'il suffise de rappeler que dès 1803, Shakespeare est constamment associé à l'idée, à l'idéal d'un parfait naturel: « Je songe que les drames qui parurent vers 1770 plaisaient parce qu'ils imitaient le naturel de Shakespeare, naturel qui ne me semble pas exister à un tel point chez Corneille et Racine » (P, I, p. 114; 16 avril 1803); « mon admiration pour Shakespeare croît tous les jours. Cet homme-là n'ennuie jamais et est la plus parfaite image de la nature » (M, p. 195; 24 septembre 1803); « nous sourions de plaisir de voir dans Shakespeare la nature humaine telle que nous la sentons au-dedans

<sup>13</sup> *La vie intellectuelle de Stendhal*, Paris, PUF, 1959, p. 403, n. 160.

<sup>14</sup> « Le calme et triste regard avec lequel il la considère est unique; on dirait que le souvenir de ses propres douleurs et de celles de sa mère, que la résurrection n'a pas d'abord guéries, flotte encore devant sa grande âme » (*Voyage en Italie*, Paris, Club des Libraires de France, 1962, p. 118).

de nous. [...] Imiter Shakespeare ou plutôt la nature » (P, I, pp. 189-190). Contrairement à ce que nous pourrions croire, nous n'avons pas quitté le Guerchin. Nous comprenons maintenant que, surtout dans sa première manière, il a pu jouer le rôle de modeste, mais réel appoint esthétique dans la bataille stendhalienne pour le romantisme. Presque naturaliste parfois, ténébreux, passionné, en dehors des règles, il a pu donner à Stendhal l'impression d'échapper au carcan des conventions dévitalisées et « cache-sottises », et par là provoquer une inconvenante, mais salutaire irruption du cœur humain dans sa violente nudité. Nous savons que le romantisme pictural a su trouver son compte dans la puissante dramaturgie des peintres de Bologne (songeons à Géricault, à Delacroix qui vantait le Guerchin)<sup>15</sup>. Le romantisme littéraire, assoiffé de la vérité humaine qui se démasque dans les grandes secousses de l'âme et abandonne tout apprêt pour jeter son cri, devait aussi y reconnaître une aspiration proche de la sienne.

\*\*\*

Est-ce à dire qu'au-delà d'un goût commun de l'authenticité, le Guerchin, dont nous avons tenté de montrer comment Stendhal l'avait lu, soit présent de manière encore plus directe dans l'oeuvre stendhalienne, et qu'il faille découvrir, alors, paradoxalement, dans l'écriture de Stendhal une illustration du texte guerchinesque? Ce n'est pas dans la *Chartreuse*, trop fluidement corrigée, que nous pourrions suivre la trace du Guerchin (quoique Balzac ait vu dans la Sanseverina comme un reflet de la *Sybille* de la galerie Manfrini)<sup>16</sup>. *Le Rouge et le Noir*, nous l'avons dit, renvoie explicitement au Guerchin avec la dévotion bisontine, au point que J. Seznec n'a pas craint d'affirmer: « Le vrai titre de la toile du Guerchin (*La Véture de Saint Guillaume*), c'est

<sup>15</sup> Cf. E. FAURE, *L'Art Renaissance*, cit., p. 170; J. VAUDOYER, *Italie retrouvée*, Hachette, 1950, p. 231: « Mais le Guerchin est un maître immédiatement attractif; un maître déjà romantique, tout près de nous. Nous sommes préparés à sentir, à aimer ses oeuvres à travers d'autres oeuvres unanimement admirées et qui appartiennent au même monde plastique; celles de Tintoret, par exemple, ou de Delacroix, de Géricault ». Voir aussi J. SEZNEC, *Stendhal et les peintres bolonais*, « Gazette des Beaux-Arts », mars 1959, pp. 169, 171; R. SCHNEIDER, *L'esthétique classique de Quatremère de Quincy*, ed. cit., p. 132), rappelle qu'au Salon de 1824, celui-là-même où Stendhal déplorait le manque d'oeuvres émouvantes, Sigalon exposait sa *Locuste* où la critique retrouvait la technique du Guerchin et de Ribera (nous retrouvons la filière hispano-bolonaise).

<sup>16</sup> *Oeuvres complètes*, Club français du Livre, t. XIV, p. 1212 (Article de la

*le Rouge et le Noir* »<sup>17</sup>. Il y renvoie d'une manière plus subtile, et oblique, dans l'épisode du chanteur napolitain, le signor Geronimo, élève de Zingarelli (ch. 23); or, quinze ans auparavant, dans les *Lettres sur Haydn*, Stendhal avait recopié de Carpani une bien curieuse liste où il mettait en regard des musiciens et des peintres qui semblaient se répondre; et le Zingarelli de la peinture était justement le Guerchin (H, p. 232). Nous serions bien en peine aujourd'hui de poursuivre et de justifier le rapprochement opéré entre le Guerchin et Zingarelli<sup>18</sup>; rappelons-nous que pour Stendhal, la musique comme la peinture pouvait s'obscurcir de « grandes ombres » (*Ibid.*, p. 58). *Le Rouge* renvoie au Guerchin d'une manière générale par le caractère tendu de la composition et du récit, la netteté du dessein de Julien et de son dessin, le refus de ce qui chantera, librement dénoué, dans la *Chartreuse*. Jusque dans la confrontation des couleurs de son titre, c'est le contraire d'une oeuvre souple: ni le flou ni le dégradé vaporisés autour de Fabrice, mais une concentration, un choix, la nécessité d'une force avant tout. Jean Seznec a très heureusement proposé une rencontre précise avec le tableau de la Pinacothèque vaticane: *La Madeleine contemplant les instruments du supplice de Jésus*: « Cette jeune femme évoquant le supplice de celui qu'elle a tant aimé, nous avons, vaguement, le souvenir de l'avoir déjà vue. C'était dans une chambre, la nuit. Agenouillée devant une petite table de marbre, à la lueur des bougies, Mathilde de la Mole contemplant la tête de son amant, et la baisait au front. Transposée sur la toile, cette page pathétique devient un Guerchin. Tout y est, la « situation extrême » et « l'expression intense »; le tendre et le macabre, et jusqu'à l'éclairage: ces bougies qui font émerger des ténèbres un profil de femme et une tête sanglante »<sup>19</sup>.

« Revue Parisienne », 25 septembre 1840). La collection de la Galleria Manfrin à Venise fut dispersée au XIXe siècle, et la *Sybille* dont parle Balzac est difficile à situer.

<sup>17</sup> *Stendhal et les peintres bolonais*, art. cit., p. 176.

<sup>18</sup> Niccolò Zingarelli (1752-1837), auteur de nombreux opéras, cantates et oratorios, avait été maître de chapelle du Dôme de Milan et de la Sixtine. Il était l'ami de Mme de Staël, Napoléon, qui aimait beaucoup sa musique, l'avait appelé à Paris. Il dirigea par la suite le Collège Royal de Musique de Naples. Ses deux plus grands succès furent *Roméo et Juliette* (décidément, Shakespeare est bien au centre de tout cela), donné à la Scala en 1794, puis joué partout très longtemps en Europe, et *La Destrusione di Gerusalemme*, au Théâtre Valle en 1805. C'est Richard N. Coe qui, dans sa communication sur les *Haydine*, a rendu ici même à Carpani la paternité de la liste comparée des musiciens et des peintres.

<sup>19</sup> *Stendhal et les peintres bolonais*, art. cit., p. 174.

Mais comment ne pas voir que l'oeuvre la plus guerchinesque de Stendhal, ce sont les *Chroniques italiennes*? Dans le déploiement absolutiste d'une vertu sans phrases, on peut reconnaître la force d'un style qui ne s'est pas encore émoussé dans un chant trop suave et se bâtit sur l'énergie d'impulsions entières. Dans une lettre à Levavasieur (21 novembre 1835) Stendhal, parlant des manuscrits italiens, déclare: « Il n'y a rien de croustilleux comme dans Tallemant des Réaux; cela est plus sombre et plus intéressant » (C, III, p. 140). Lorsqu'il dresse la table du Ms. 170, il note: « Les deux charcutiers de la place de la Rotonde en 1638 peut-être à prendre; récit noir, plébéien, mais pas plat » (CI, II, p. 15). On retrouve exactement les particularités stylistiques du Guerchin telles que les a relevées Stendhal, la même couleur, le même désir de vérité humaine loin des codes de bienséances, le dévoilement brutal mais précieux de la nature dans son exigence sauvage. A quoi conspire une technique de l'effet, qui vise, comme l'a très bien vu Jean Prévost, à dramatiser l'émotion, à donner à l'écriture « ce caractère essentiel du dessin italien et surtout bolonais: le renforcement du trait »<sup>20</sup>. Ainsi, dans *Vittoria Accoramboni*, la torche qui accompagne Félix Peretti, au moment où toutes les femmes de sa maison, à genoux et les larmes aux yeux, le supplient de ne pas sortir (CI, I, p. 9). Dans *L'Abbesse de Castro*, le contraste thématique — déjà esquissé dans *La Duchesse de Palliano* (I, p. 104). — mais ici systématiquement exploité, entre la densité sombre, effrayante de la forêt de la Faggiola et la lumineuse ouverture sur la campagne et la mer: espace idéal pour les transports de la terreur et de l'espoir, lieu contrasté du risque et du bonheur, de la transgression et du rêve; l'insistance sur les scènes nocturnes, les lampes votives (I, pp. 136, 203), les entrevues dans l'obscurité (pp. 153, 186), la forêt à minuit illuminée d'innombrables cierges (p. 168), l'atmosphère à la fois extatique et convulsive où se mêlent passionnément la cruauté et la tendresse, le massacre et les larmes (p. 179). Si Jean Seznec<sup>21</sup> pense à l'enterrement d'Ophélie à propos de l'enterrement de Pétronille, « sujet admirable »

<sup>20</sup> *La Création chez Stendhal*, Mercure de France, 1967, p. 331. Mais, selon nous, il a tort d'étendre ce caractère au style de la *Chartreuse*, qui nous paraît à l'opposé; voir notre article, *Balzac et la Chartreuse de Parme, roman corrigé*, in *Stendhal et Balzac*, Ed. du Grand Chêne, 1972, pp. 157-177.

<sup>21</sup> Cfr. n. 19.

(II, p. 173)<sup>22</sup>, on peut aussi penser, une fois la dernière page tournée, à l'enterrement d'Hélène, à l'arrivée de Jules, trop tard... Tragédie de la virginité et de la virginité dans l'amour, puisque Pétronille, fiancée de Flaccus, à trois jours des noces, demande et obtient de Dieu la grâce de mourir vierge, comme Hélène se tue pour n'avoir pas su se garder à Jules qui pourtant l'avait respectée. L'immense toile du Capitole n'est rien d'autre que le VIII<sup>e</sup> chapitre de *L'Abbesse de Castro*, écrit par le Guerchin. *Suora Scolastica* recourt aussi à des effets bolonais: entretiens dans le noir, brusquement envahis de lumière (I, p. 328), lampes secrètes (pp. 322, 344), cachots troués de bougies (pp. 354, 386). Mais c'est peut-être *Trop de faveur tue*, avec la scène délirante de l'attaque du couvent, qui rend le mieux l'excès guerchinesque: ces religieuses, dans le jardin obscur traversé de lueurs, qui soutiennent leurs amants transpercés, ces femmes bouleversées sur le corps ensanglanté de ceux qu'elles aiment, nous les connaissons bien: elles hantent depuis longtemps l'imagination de Stendhal. Nous retrouvons ici à la fois le Guerchin, le Tasse et Shakespeare, mêlant leurs prestiges en un commun émoi. Herminie retrouve Tancredi blessé, au chant XIX de la *Gerusalemme liberata*; le Guerchin a traité au moins deux fois ce sujet cher entre tous à Stendhal. La première en 1619, dans un tableau que Stendhal a certainement vu, puisqu'il était — et se trouve toujours — à la Galerie Doria à Rome (mais il n'en parle que dans *EI*, III, p. 247, en recopiant Malvasia); une seconde fois en 1651, dans un tableau qui se trouve à York, dans la collection de Castle Howard, et que Stendhal a difficilement pu connaître; Cesare Gnudi a montré comment tout ce qui était dans la première « vero, impetuoso e drammatico », est devenu dans la seconde « arcadico, cantabile e melodrammatico » (in *Mabon*, p. XLII). Céliane en sanglots soutenant Lorenzo, Pierre-Antoine expirant aux flambeaux dans les bras de Fabienne éperdue, cette nuit paroxystique de tendresse et de mort, c'est bien le premier Guerchin<sup>23</sup>, le même clair-obscur bouleversé de sang et de pleurs. Mais c'est Shakespeare aussi bien que le Tasse: *Cymbeline*, découvert avec ivresse en 1804, traduit en 1811 avec Crozet, et sur

<sup>22</sup> Par un étrange lapsus, Stendhal prétend dans *PR*, I, p. 190, que « la sainte est représentée au moment de son exhumation ». Les *II* rectifient (pp. 173-174).

<sup>23</sup> On peut y ajouter encore une autre interprétation du même geste (la femme, les deux bras dressés d'horreur devant le corps sanglant de son amant) dans la *Vénus, Adonis et Cupidon* de la Staatliche Gemäldegalerie de Dresde.

lequel tous deux rédigent un commentaire débordant d'enthousiasme, qui passera tel quel dans *l'Histoire de la Peinture en Italie*<sup>24</sup>. Comment ne pas songer en effet à la scène du IV<sup>e</sup> acte, où l'on voit Imogène pâmée sur le corps décapité de celui qu'elle croit être son mari Posthumus? Nous avons ici une situation qui, renforcée et magnifiée par des références littéraires ou picturales, n'a cessé d'exercer sa fascination sur l'imagination stendhalienne, et a fini par s'imposer dans l'oeuvre même. Pas de demi-teintes; la passion dans sa couleur extrême, dans son geste immodéré. *Les Cenci* placés d'emblée sous l'invocation de Guido Reni; *L'Abbesse de Castro*, *Trop de faveur tue*, dans la véhémence du Guerchin: si l'on ne devait s'en tenir qu'à l'esthétique, toute abstraction faite de la localisation de l'anecdote, le véritable titre des *Chroniques italiennes* devrait être décidément *Chroniques bolonaises*.

## Adesione sentimentale ma limiti critici delle osservazioni di Stendhal sulla pittura di Guido Reni

di Maria Pace Marzocchi Scarpa

*Rome, Naples et Florence*: la cronaca mondana si fonde deliziosamente con i racconti di fatti storici; una uguale attenzione è posta dall'autore nell'analizzare i propri fugaci stati d'animo e nell'indagare i caratteri di un popolo; è uno stesso trasporto davanti a una bella dama incontrata in un salotto e davanti al quadro di un pittore particolarmente amato. Sembra quasi che Stendhal, che appare appassionato di ogni cosa, sia soprattutto appassionato di se stesso.

È questa l'impressione che ho avuto nel tentativo di analizzare le osservazioni fatte da Stendhal su di un pittore a lui particolarmente caro: Guido Reni. Osservazioni, ho detto, poiché di vera e propria critica non si può parlare, non esistendo nessuna sua opera che tratti sistematicamente l'argomento: infatti, l'unica in cui lo scrittore affronta direttamente il tema della pittura, *l'Histoire de la peinture en Italie*<sup>1</sup>, non è mai stata completata, e si arresta alla trattazione della scuola fiorentina. Si tratta quindi di ritrovare, tra le molte pagine di Stendhal, gli accenni fugaci, le brevi osservazioni sparse tra le righe.

Tuttavia alcune parti di tale opera, e precisamente le considerazioni sul « bello ideale antico » e il « bello ideale moderno », sono illuminanti nella puntualizzazione dell'atteggiamento mentale di Stendhal, delle sue scelte nei confronti dell'arte figurativa, e possono quindi indirettamente chiarire i motivi della sua predilezione per la scuola bolognese in generale, e per Guido Reni in particolare.

Il semplice confronto di alcuni brani che trattano direttamente la analisi di questi due ideali è estremamente indicativo delle sue prefe-

<sup>1</sup> STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, in *Oeuvres complètes*, Nouvelle Edition établie sous la direction de V. Del Litto et E. Abravanel, Editio Service S.A. Genève, 1969; t. II, p. 19.

<sup>24</sup> Cf. V. DEL LITTO, *La vie intellectuelle de Stendhal*, ed. cit., pp. 131, 400-401.