



**HAL**  
open science

## Winckelmann au temple des arts

Marie-Pierre Chabanne

► **To cite this version:**

Marie-Pierre Chabanne. Winckelmann au temple des arts. *L'Année Stendhalienne*, 2018, *Stendhal et le XVIIIe siècle*, n° 17, pp.227-244. hal-04646915

**HAL Id: hal-04646915**

**<https://hal.science/hal-04646915>**

Submitted on 16 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

## WINCKELMANN AU TEMPLE DES ARTS

Marie-Pierre Chabanne

Après avoir cité quatre fois ses ouvrages, Stendhal s’amuse à déclarer dans l’*Histoire de la Peinture en Italie* qu’il n’a pas lu Winckelmann<sup>1</sup>. Il n’a sans doute en effet pas relu l’*Histoire de l’art dans l’Antiquité* au moment de la rédaction définitive de son livre, mais on sait qu’il l’a feuilletée au moment d’en écrire la première version, en janvier 1812, et peut-être dès septembre 1811<sup>2</sup>. Par ailleurs, les livres IV et V de l’*Histoire de la peinture en Italie* portent si nettement la marque du chapitre de Winckelmann intitulé « De l’art chez les Grecs » que Stendhal l’a vraisemblablement consulté en refaisant les pages sur le Beau idéal qu’il avait perdues en Russie, au début du mois de novembre 1814. Les similitudes sont si nombreuses qu’il est difficile de suivre Paul Arbelet lorsqu’il affirme que ces livres sont le produit de son « inspiration seule », et qu’il n’a pas eu le texte de Winckelmann « sous les yeux », mais s’en est seulement « souvenu<sup>3</sup> ».

L’influence des théories esthétiques de Winckelmann sur celles de Stendhal, en particulier sur sa conception du beau idéal, a été abondamment étudiée<sup>4</sup>. Notre propos portera donc davantage sur la proximité de ces deux auteurs dans leur mode de rencontre avec l’œuvre d’art, dans la lignée des remarques de Francis Claudon<sup>5</sup>. Comme Winckelmann, Stendhal privilégie en effet une approche de type scientifique, au terme de laquelle il noue comme lui un contact affectif avec l’œuvre, et comme lui, il inaugure un discours sur l’art en rupture totale avec les codes académiques.

### Le paradigme expérimental

Au cœur de l’*Histoire de la peinture en Italie*, Stendhal clôt sa réflexion sur le Beau idéal antique par une visite de la salle de l’*Apollon* au Musée Napoléon. Il note que le réflexe de tout homme est alors de « se rappeler quelque chose de pensé, quelque phrase savante de Winckelmann », qui est alors la référence incontournable sur l’*Apollon du Belvédère*<sup>6</sup>. Stendhal souligne ainsi le recours habituel à un texte dans l’appréhension de l’œuvre d’art. Cette médiation de l’écrit détourne selon lui le spectateur de l’œuvre : les « dissertations sur le goût [...] corrompent le goût, et vont jusque dans l’âme du spectateur fausser la sensation<sup>7</sup> ». Stendhal entend supprimer l’écran que constitue l’écrit, et affirmer au contraire le « primat de

---

<sup>1</sup> Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, éd. V. Del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996, p. 216, 302, 306, note p. 441, et p. 442.

<sup>2</sup> Stendhal, *Œuvres intimes*, éd. Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, t. II, p. 386, et t. I, p. 787 et 818.

<sup>3</sup> Paul Arbelet, *L’Histoire de la peinture en Italie et les plagiat de Stendhal*, Paris, Calmann-Lévy, 1913, p. 258 et 277. Stendhal a consulté l’ouvrage de Winckelmann en version française : *Histoire de l’art chez les Anciens*, trad. Huber, Paris, Barrois l’aîné et Savoye, 3 vol., 1789.

<sup>4</sup> Voir notamment Daniella Gallo, « La leçon de l’antique », *L’Année stendhalienne* n° 6, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 9-24. Letizia Norci Cagiano De Azevedo, « Stendhal e il bello ideale antico », *Quaderno del Dipartimento di Letterature comparate*, n° 5, 2010, p. 129-142. Elodie Saliceto, « Les Promenades dans Rome, Winckelmann à la main », dans *Enquête sur les Promenades dans Rome. « Façons de voir »*, éd. Xavier Bourdenet et François Vanoosthuyse, Grenoble, ELLUG, 2011. Gérald Rannaud, « L’oubli de Winckelmann », Actes du colloque « Stendhal et Winckelmann », Grenoble, 2013, dir. Catherine Mariette et Chantal Massol, à paraître.

<sup>5</sup> Francis Claudon, « Stendhal et Winckelmann », *Stendhal Club*, n° 98, janvier 1983, p. 297-309.

<sup>6</sup> Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., p. 301-302. *Apollon du Belvédère*, IIe s. ap. J.-C., marbre, Vatican, Musée Pio Clementino.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 112.

l'œuvre sur le texte<sup>8</sup> ». Devant l'*Apollon du Belvédère*, l'essentiel n'est pas selon lui de réciter un savoir, mais de « voir » et de « sentir<sup>9</sup> ». La beauté ne peut être connue que par l'expérience.

Cependant cette expérience requiert une méthode. Elle s'inscrit dans un « art de voir », dans une « science ». Elle consiste en une observation concrète, physique, attentive : il faut regarder l'*Apollon* « comme on suit un patineur rapide au bassin de La Villette ». Cette observation doit être répétée longtemps, pendant « un an ou deux ». Elle doit être exempte de tout préjugé : il ne faut pas se forcer à admirer. Enfin advient par hasard une découverte, celle du plaisir et de la beauté : l'observateur est un jour « tout surpris d'arrêter ses yeux sur l'*Apollon* avec plaisir, d'y démêler mille beautés<sup>10</sup> ».

Stendhal met alors en scène une série d'expériences conduisant à cette découverte de la Beauté. Il fait surgir de ses rêveries un jeune homme « naturel », c'est-à-dire peu sensible à l'*Apollon* et capable de l'avouer. S'étant lui-même changé en amateur « à cheveux blancs », il le conduit devant le *Buste d'Antinoüs*<sup>11</sup>. Son cobaye constate avec étonnement que la « tristesse habituelle » de ce jeune homme n'a pas laissé « la moindre ride » sur son front ». Passant dans le salon voisin, il manifeste ensuite son « horreur » devant l'« imitation basse » des sculpteurs modernes. Il revient enfin devant l'*Antinoüs*, et soupire de soulagement : « Ah ! je sens que je respire, me dit-il ». Le cobaye a expérimenté par lui-même la supériorité du plaisir produit par l'antique, le narrateur ayant pris soin de « laisser naître » ses idées ». Il peut alors déduire de ses sensations un principe esthétique majeur : « L'artiste sublime doit fuir les détails<sup>12</sup> ».

Après cet entraînement, Stendhal conduit son cobaye devant le chef-d'œuvre du Musée Napoléon, l'*Apollon du Belvédère*. Le *partner* inconnu, qui est un homme « bien né », se met à citer Winckelmann et Lessing. Appliquant le principe du sevrage littéraire préconisé dans le « Cours de cinquante heures », le narrateur l'interrompt aussitôt : « Oublions le savant Winckelmann<sup>13</sup> ». Les deux hommes substituent donc à l'autorité de l'antiquaire allemand un examen anatomique croisé de l'*Apollon* et du *Gladiateur Borghèse*<sup>14</sup>, comparant « avec détail chaque partie à la partie correspondante ». Cette observation factuelle et répétée les mène à la découverte de l'« artifice » concret auquel se ramène le style sublime : « le sculpteur grec supprim[e] pour faire un dieu les détails qui auraient trop rappelé l'humanité ». Ils examinent ensuite les contours des deux statues, et découvrent la formule mathématique du sublime. Cette formule est numérique : le contour gauche de l'*Apollon* est formé par « cinq lignes ondoyantes », tandis que celui du *Gladiateur* est composé « d'un nombre de lignes bien plus considérable ». Et elle est géométrique : les lignes du *Gladiateur* « se coupent par des angles infiniment plus petits que les contours de l'*Apollon* ». Les deux hommes montent enfin à l'étage, et le narrateur reconnaît cette formule mathématique dans les études de Raphaël. Il annonce la poursuite de l'expérience sur le *coloris* et le *clair-obscur*<sup>15</sup>...

Stendhal se propose donc de réformer l'histoire de l'art en substituant au « phébus<sup>16</sup> » et aux principes philosophiques vagues de Winckelmann l'observation directe des œuvres et la géométrie. Pensant l'expérience esthétique sur le modèle de l'expérience scientifique, il

---

<sup>8</sup> Charlotte Guichard, « Le Cours de Cinquante heures de Stendhal : du manuel d'amateur aux *Happy Few* », dans *Stendhal historien de l'art*, éd. Daniella Gallo, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 63.

<sup>9</sup> Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., p. 302.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 302-303.

<sup>11</sup> *Buste colossal d'Antinoüs*, 130-138 ap. J.-C., marbre, Vatican, Musée Pio Clementino.

<sup>12</sup> Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., p. 304-305, 484, 306.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 302, 485, 306.

<sup>14</sup> Agasias d'Ephèse, *Gladiateur Borghèse*, vers 100 av. J.-C., marbre, Paris, Musée du Louvre.

<sup>15</sup> Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., p. 307-308.

<sup>16</sup> Stendhal, *Voyages en Italie*, éd. Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 796.

entend transposer dans cette histoire de l'art moderne la méthode expérimentale des médecins idéologues, qui veulent ne « chercher la science que dans l'examen des faits<sup>17</sup> ».

Cependant (en dehors du fait qu'elle est fictive), l'expérience mise en scène par Stendhal est faussée, parce que le narrateur conduit son cobaye à découvrir des faits et des lois énoncés dans le livre qu'il l'a précisément invité à refermer. En effet, c'est Winckelmann lui-même qui souligne à la fois la mélancolie et la sérénité de l'*Antinoüs* – bien qu'il parle d'une autre statue<sup>18</sup>. C'est lui qui effectue une comparaison précise des muscles du *Gladiateur* et du *Laocoon*, d'une part, et de ceux du *Torse* et de l'*Apollon*, d'autre part, afin d'opposer à la beauté héroïque la beauté idéale des divinités<sup>19</sup>. C'est lui qui note que la « beauté des divinités dans l'âge viril » se manifeste par « l'absence des nerfs et des tendons », puis qui compare les muscles du *Torse* à des « ondes légères » et ceux de l'*Apollon* à des « vagues<sup>20</sup> ». Enfin, lorsque Stendhal invite son lecteur à s'en remettre à son expérience visuelle et à son sentiment intérieur pour comprendre pourquoi le *Torse du Belvédère*, « où la force d'Hercule est légèrement voilée par la grâce inséparable de la divinité, est d'un style plus sublime que le *Laocoon* », il condense deux passages de l'*Histoire de l'art dans l'Antiquité*<sup>21</sup>. La belle formule qui suit : « Il ne faut que sentir. Un homme passionné qui se soumet à l'effet des beaux-arts trouve tout dans son cœur », est donc en réalité un leurre destiné à camoufler un emprunt embarrassant<sup>22</sup>.

Bien plus, au moment même où Stendhal déclare oublier Winckelmann, il lui emprunte sa méthode. C'est en effet Winckelmann qui a le premier eu l'idée d'importer la démarche scientifique dans le champ de l'histoire de l'art. Dans la Préface de l'*Histoire de l'art dans l'Antiquité*, il affirme son intention de ne plus fonder son étude sur la tradition écrite, mais sur l'observation directe des œuvres, ainsi que sur la logique : « Tout ce que j'ai cité pour fonder ma démonstration, j'ai pu le voir et l'examiner moi-même à de nombreuses reprises ». A partir des faits qu'il observe, il établit des conjectures, qui, rassemblées, composent une démonstration, « comme dans un ouvrage consacré à l'étude de la nature<sup>23</sup> ». Elisabeth Décultot montre qu'il se veut « l'initiateur d'un saut épistémologique majeur qui, d'une herméneutique de la lecture, transforme la connaissance de l'art antique en une herméneutique de la vision », et qu'il entend « transposer à l'histoire de l'art un paradigme expérimental hérité des sciences de la nature<sup>24</sup> ».

Néanmoins, tout en mettant fidèlement en scène la méthode expérimentale inventée par Winckelmann, Stendhal apporte une dimension nouvelle à sa théorie du sublime : il met l'unité et la simplicité de l'antique au service de l'expression. Le « contour essentiel<sup>25</sup> » ne doit plus envelopper des « êtres de pure pensée » et des « forces célestes<sup>26</sup> », mais des êtres de

---

<sup>17</sup> Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., note, p. 284.

<sup>18</sup> Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, trad. Dominique Tassel, éd. Daniela Gallo, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 2005, I, IV : « De l'art chez les Grecs », p. 251 et II, p. 580. Winckelmann ne connaît pas le buste colossal dont parle Stendhal, qui n'a été exhumé de la Villa Hadriana qu'en 1790. Il commente l'*Antinoüs du Belvédère*, qu'il présente comme un *Méléagre* (*Hermès*, dit *Antinoüs du Belvédère*, puis *Méléagre*, I<sup>er</sup> s. ap. J.-C., marbre, Vatican, Musée Pio Clementino).

<sup>19</sup> *Ibid.*, I, IV, p. 267. Athanodore, Hagésandre et Polydore, *Laocoon*, 40-20 av. J.-C., marbre, Vatican, Musée Pio Clementino. Apollonios, *Torse du Belvédère*, I<sup>er</sup> s. av. J.-C., marbre, Vatican, Musée Pio Clementino.

<sup>20</sup> *Ibid.*, I, IV, p. 262 et p. 267.

<sup>21</sup> *Ibid.*, I, IV, p. 250 et p. 265.

<sup>22</sup> Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., p. 251. La supercherie de Stendhal constitue néanmoins en une mise en pratique du principe pédagogique énoncé dans le « Cours de cinquante heures » : « toujours aller vérifier sur les tableaux ce que tous ces auteurs en disent, et ne le croire qu'autant qu'on le voit. » (*Ibid.*, p. 485.)

<sup>23</sup> Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., préface, p. 63 et 66.

<sup>24</sup> Elisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 224 et 198.

<sup>25</sup> Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., p. 308.

<sup>26</sup> Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., I, IV, p. 265.

sentiment. Alors que Winckelmann considère que l'état qui convient le mieux à « l'idée de la beauté suprême » est la « tranquillité », et qu'elle ne requiert par conséquent « ni connaissance philosophique de l'homme, ni étude des passions de l'âme et de leur expression<sup>27</sup> », Stendhal, que cette seconde déclaration indignait, imagine un « beau idéal moderne » dans lequel la perfection formelle de l'antique se conjuguerait avec la représentation des « mouvements de l'âme<sup>28</sup> ».

Le prototype pictural de ce beau idéal moderne est l'*Hermione* du Guide<sup>29</sup>, mais son prototype plastique est l'*Antinoüs*. Stendhal montre en effet que le sculpteur a dépouillé le front du jeune homme de ses « accidents » afin de mettre en valeur non sa nature divine mais l'émotion qu'il inspirait : l'empereur Adrien « demandait au portrait d'Antinoüs les mêmes sentiments que lui inspirait cette belle tête ». Il a épuré ses traits afin de leur faire exprimer « le souvenir touchant qu'Adrien gardait de son ami ». Il a ainsi transformé son portrait en « signe » d'une réalité morale, en symbole de leur amour. La ressemblance n'est cependant pas sacrifiée car le sculpteur a conservé certains détails, qu'il a accentués afin d'augmenter l'émotion produite par sa statue : « L'auteur d'Antinoüs a développé davantage les détails qu'il a gardés. Il a surtout augmenté leur physionomie, et rendu leur expression plus claire<sup>30</sup> ». Stendhal reconnaît dans le *Buste d'Antinoüs* cet « art de passionner les détails » que possèdent aussi Raphaël et Shakespeare<sup>31</sup>. Il fait de son auteur un artiste romantique avant la lettre, égaré dans les temps antiques – un lointain précurseur de Canova.

### L'esthétique de la ferveur

Outre une méthode expérimentale, Stendhal trouve chez Winckelmann l'exemple d'un contact intime et fervent avec l'œuvre d'art. On sait que pour lui, la partie principale du goût est « la faculté de recevoir par la peinture les plaisirs les plus vifs ». Il installe avec l'art un rapport de jouissance passionnée, évoquant sa « fièvre d'amour pour le beau », éprouvant le « feu » des tableaux du Musée Napoléon<sup>32</sup>. La ferveur est au cœur de son esthétique. Or Winckelmann, comme le rappelle Arnauld Pierre, est un « esprit frère de Stendhal par son inclination avouée à aller chercher la source du bonheur dans la jouissance du beau<sup>33</sup> ». Lui aussi installe avec les œuvres une relation passionnée : « L'amour de l'art fut mon premier penchant depuis la jeunesse », écrit-il dans la préface de *Histoire de l'art dans l'Antiquité*. Il sait que la compréhension de la beauté est réservée à des esprits sensibles, et, à la fin de son ouvrage, il révèle en une image extraordinaire que son amour pour l'art disparu de l'Antiquité est semblable à celui d'une femme amoureuse, déchirée par le départ de son amant : « Ainsi l'amante restée sur le rivage suit, les yeux baignés de larmes et sans espoir de le revoir, son amant qui prend la mer, et croit en voir l'image dans la voile déjà lointaine<sup>34</sup> ». Loin d'être un érudit sans âme, Winckelmann fonde l'histoire de l'art sur la passion.

Stendhal, comme lui, fait de l'amour, *eros* et *philia*, la pierre angulaire de son esthétique. Il conçoit même l'« éducation pittoresque » comme une élévation graduelle de la faculté d'aimer, selon le modèle platonicien : un lecteur à l'« âme tendre » est ému par une

<sup>27</sup> *Ibid.*, I, IV, p. 273 et 247.

<sup>28</sup> Stendhal, *Œuvres intimes*, op. cit., t. I, p. 818, et *Histoire de la Peinture en Italie*, op. cit., p. 216.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 304, 305, 250 et 306. Winckelmann constate lui aussi dans les statues d'Antinoüs l'ajout d'un caractère « individuel » à la beauté idéale. (Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., I, IV, p. 251.)

<sup>31</sup> Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., p. 161.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 70, 252 et 303.

<sup>33</sup> Arnauld Pierre, « De la faculté de recevoir par la peinture les plaisirs les plus vifs. L'extase esthétique et son syndrome, de Stendhal à Berenson », dans *Stendhal historien de l'art*, op. cit., p. 107. Voir également Francis Claudon, op. cit., p. 302.

<sup>34</sup> Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., préface, p. 63 ; I, IV, p. 240 ; II, p. 611.

figure féminine, la *Vierge à la chaise* ou la *Vierge à l'écuelle*, puis aime aussi des figures masculines – « Il aimera ce jeune homme à genoux avec une tunique verte dans l'*Assomption* de Raphaël. Il aimera le religieux bénédictin qui touche du piano dans le *Concert* du Giorgion » –, puis une multiplicité de tableaux et de styles, et parvient enfin à l'amour du clair-obscur et du coloris, c'est-à-dire à l'amour de la picturalité même<sup>35</sup>.

On sait que Stendhal fait de la sympathie le principal ressort de l'expérience esthétique : le spectateur identifie dans un tableau une situation morale, et se laisse toucher par celle-ci. Devant la *Cène* de Léonard de Vinci, il compatit à la douleur de Jésus : « La douleur si noble qui l'opprime serre le cœur ». Stendhal rompt ainsi avec l'esthétique traditionnelle de la production, et propose un nouveau paradigme pour l'analyse de l'œuvre d'art, celui de la réception. Il montre par ailleurs comment ce paradigme régit la composition de la fresque, en analysant la manière particulière dont chaque disciple *sympathise* avec la souffrance de Jésus. Enfin, il révèle le dispositif élaboré par Léonard afin d'accueillir la sympathie du spectateur :

On sent qu'on a besoin d'air pour respirer ; aussi le peintre a-t-il représenté ouvertes la porte et les deux croisées qui sont au fond de l'appartement. L'œil aperçoit une campagne lointaine et paisible, et cette vue soulage. Le cœur a besoin de cette tranquillité silencieuse qui régnait autour du mont Sion, et pour laquelle Jésus aimait à y rassembler ses disciples. La lumière du soir, dont les rayons mourants tombent sur le paysage, lui donne une teinte de tristesse conforme à la situation du spectateur.

Léonard ouvre une perspective afin d'offrir au spectateur un reflet de son émotion, et donc une consolation. A la sympathie du spectateur répond ainsi en quelque sorte la sympathie réciproque du tableau, ou du peintre. C'est en raison de cette capacité à susciter des émotions intenses, puis à les apaiser, que Stendhal considère la *Cène* comme un « ouvrage sublime<sup>36</sup> ». En effet, la « première règle des arts » est selon lui que « pour compatir, il ne faut pas pâtir<sup>37</sup> ».

L'analyse stendhalienne de la fresque de Léonard a souvent paru déconcertante. Pourtant, elle s'enracine dans les écrits de Winckelmann. C'est lui qui, pour la première fois, place le spectateur « au cœur même du dispositif théorique ». C'est lui qui inaugure un nouveau mode de connaissance des œuvres, fondé sur la « sympathie affective<sup>38</sup> ». Dès les *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques* de 1755, il déclare que pour apprécier le *Laocoon*, il faut le connaître « comme on connaît son ami », et complète sa description de cette figure par l'expression de sa compassion : « on croit presque ressentir soi-même » la « douleur » de Laocoon « à la seule vue du bas-ventre douloureusement rentré<sup>39</sup> ». Le prêtre troyen se fait en effet mordre par un énorme serpent, qui tourmente également ses deux fils. Dans l'*Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, l'antiquaire montre que la compassion relie aussi les figures du groupe sculpté entre elles : sa « propre douleur » paraît moins « inquiéter » Laocoon que « le tourment de ses enfants qui tournent le visage vers leur père, le suppliant de les aider<sup>40</sup> ». Cependant, chez Winckelmann, l'empathie du spectateur est aussitôt relayée par l'admiration : « sa détresse nous pénètre jusqu'au fond du cœur, mais nous souhaiterions pouvoir supporter la détresse comme cette grande âme elle-même<sup>41</sup> ». Stendhal souligne lui

---

<sup>35</sup> Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., p. 164-165.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 181-184.

<sup>37</sup> Stendhal, *Œuvres intimes*, op. cit., t. I, p. 953.

<sup>38</sup> É. Déculot, op. cit., p. 113-114.

<sup>39</sup> Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, trad. Léon Mis, Paris, Aubier, 1990, p. 145 et 143.

<sup>40</sup> Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., II, p. 511, et I, p. 276.

<sup>41</sup> Winckelmann, *Réflexions*, op. cit., p. 145.

aussi la noblesse de la douleur de Jésus, mais c'est généralement à l'harmonie qu'il demande d'apaiser l'émotion *sympathique*.

On connaît bien également l'habitude qu'a Stendhal de tomber amoureux de femmes peintes, et François Vanoosthuyse a rappelé que son esthétique « croise l'érotique, et même se confond en bonne part avec elle<sup>42</sup> ». Tout commence en 1811, lorsque l'une des Sibylles de Volterrano, à Santa Croce, le rend « sur-le-champ amoureux » ; dès lors les figures féminines des tableaux italiens abandonnent leur statut d'image pour entrer dans sa réalité. La contemplation esthétique se confond pour lui tantôt avec un émoi sensuel – la *Madone des Grâces* d'Andrea del Sarto, dans la Cathédrale de Pise, est « une beauté bien moderne, bien existante », qui lui fait sentir « le plaisir qu'on aurait à faire céder la peau de ces joues charmantes par le poids d'un baiser » –, tantôt avec une communion affective – « la pensée [...] entre en conversation avec cette vierge charmante de Raphaël ; elle veut lui plaire ; elle jouit des qualités de son âme, qui font qu'elle lui plairait » –, ou bien avec un rêve de « bonheur tendre et sublime », devant les figures du Corrège<sup>43</sup>.

Cette relation amoureuse que Stendhal installe avec les figures est à l'origine de la dépréciation de son discours sur l'art, alors qu'elle est la reprise d'un motif central du texte fondateur de l'histoire de l'art. Winckelmann est lui aussi amoureux de ses statues, en particulier de celles qui appartiennent à la troisième période de l'art grec, celle du « beau style ». Dans le « beau style », écrit-il, la grâce terrestre vient se mêler à la beauté idéale ; les statues se dotent d'un « attrait plus sensible » et se caractérisent par la « recherche de la tendresse et du plaisant<sup>44</sup> ». Elles sont donc conçues pour inspirer l'amour. D'ailleurs la religion grecque s'enracinait selon Winckelmann dans la séduction qu'exerçaient les statues sur le peuple : « la beauté physique juvénile d'une divinité suscitait la tendresse et l'amour propres à transporter l'âme dans un doux rêve de ravissement, en quoi consiste la béatitude humaine que cherche toute religion, bien ou mal comprise<sup>45</sup> ». Winckelmann ne distingue pas le plaisir esthétique du désir amoureux car, Pygmalion des lettres, il donne vie dans son texte aux statues qu'il aime. Pour lui, l'*Antinoüs du Belvédère* est moins une œuvre qu'un beau « jeune homme », dont « l'œil modérément arqué comme celui de la déesse de l'amour », « l'agréable embonpoint » des joues, la « merveilleuse beauté » des « épaules », des « flancs » et des « hanches », la « grâce », le « charme délicat », et l'« adorable innocence » émeuvent ses sens et sa sensibilité<sup>46</sup>. Mais c'est de l'*Apollon du Belvédère* qu'il est le plus amoureux, en raison de son « exquise virilité » habillée d'une « séduisante jeunesse », de ses membres dont « l'orgueilleuse architecture » est revêtue de « douceur » et de « tendresse », et de sa bouche « formée comme celle qui inspirait la volupté au bien-aimé Branchos<sup>47</sup> ». Winckelmann écrit même que la délicatesse de ses muscles ne peut être pleinement perçue que par le toucher : ils sont « plus sensibles au toucher qu'à la vue<sup>48</sup> ». Son amour pour la beauté plastique le conduit à réintroduire dans le discours sur l'art le sens tactile, qui était jusque-là méprisé. La sensualité joue donc un très grand rôle dans son approche des œuvres d'art.

Avant de les dévaluer, Stendhal commence par résumer en les condensant les commentaires de Winckelmann. Il affirme d'abord que l'on quitte la statue de l'*Apollon* « tout transporté<sup>49</sup> ». De même que Winckelmann compare l'harmonie de la forme humaine parfaite

---

<sup>42</sup> François Vanoosthuyse, « Ut pictura poesis ? Remarques sur le style de l'*Histoire de la peinture en Italie* », *L'Année stendhalienne* n° 6, *op. cit.*, p. 214.

<sup>43</sup> Stendhal, *Œuvres intimes*, *op. cit.*, t. I, p. 783 et 912, et *Histoire de la peinture en Italie*, *op. cit.*, p. 71 et note, p. 148.

<sup>44</sup> Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, *op. cit.*, I, IV, p. 354-356.

<sup>45</sup> *Ibid.*, I, IV, p. 252.

<sup>46</sup> *Ibid.*, II, p. 580.

<sup>47</sup> *Ibid.*, II, p. 555.

<sup>48</sup> *Ibid.*, I, IV, p. 267.

<sup>49</sup> Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, *op. cit.*, p. 303.

à une harmonie musicale, il associe aux contours de l'*Apollon* un entrelacement de mélodies qui le ravissent : « Chaque contour semble prendre une voix, et cette voix élève et ravit son âme<sup>50</sup> ». Stendhal emprunte même à Winckelmann son regard amoureux lorsqu'il écrit qu'une « âme sensible » ne regardera point le *Bacchus* « sans attendrissement », et lui fait prononcer l'invitation à l'amour lancée par le perroquet d'Armide : « *Amiamo or quando / Esser si puote riamato amando*<sup>51</sup> ».

Puis, dans un second temps, Stendhal transpose les analyses de Winckelmann du champ plastique au champ pictural, et du masculin au féminin. Comme l'antiquaire allemand, il reconnaît dans la peinture du Corrège un équivalent moderne de la grâce du beau style<sup>52</sup>. Le *Bacchus* du Musée Napoléon est selon lui « un tableau du Corrège traduit en marbre », tandis que la *Nuit* le transporte dans un « rêve de ravissement » semblable à celui dans lequel l'*Apollon* transportait Winckelmann : « Comme l'*Apollon* offre la beauté des formes et des contours, de même la *Nuit* de Dresde, par ses ombres et ses demi-teintes, donne à l'âme plongée dans une douce rêverie cette sensation de bonheur qui l'élève et la transporte hors d'elle-même, et que l'on a appelée le sublime<sup>53</sup> ». La douce continuité des formes du beau style trouve son équivalent dans la délicatesse des tons ; la « constante fluidité des formes qui passent les unes dans les autres » devient sous la plume de Stendhal une combinaison de « nuances insensibles qui se perdent les unes dans les autres<sup>54</sup> ». Comme l'*Apollon*, la peinture du Corrège appelle selon lui le toucher, et comme le beau style antique, elle se rapproche de la musique<sup>55</sup>. C'est bien chez Winckelmann que Stendhal a trouvé les outils de sa critique picturale la plus personnelle. Loin de s'offusquer de son homosexualité, il se contente de changer son amour du beau masculin en un amour de la beauté féminine sur lequel il fonde l'idéal moderne<sup>56</sup>.

Enfin l'on sait que Stendhal confond volontiers émotion amoureuse et extase spirituelle. A la vue des Sibylles de Volterrano, il arrive par exemple « à ce point d'émotion où se rencontrent les *sensations célestes* données par les beaux-arts et les sentiments passionnés<sup>57</sup> ». Dans l'*Histoire de la peinture en Italie*, la démarche scientifique qui prépare la découverte des lois de la beauté se conjugue à une forme d'initiation religieuse : Stendhal compare la peinture à un « sanctuaire » que les sots ne sont pas en mesure de « profaner ». Au Musée Napoléon, il présente le Beau idéal comme un « temple des arts ». Celui-ci se ferme « d'un triple verrou » devant les « athées des beaux-arts » – c'est-à-dire devant « la foule de ces hommes plongés dans les intérêts de la vie active », qui confondent le beau avec l'imitation de la nature triviale, et ne s'ouvrent que pour un petit nombre d'initiés, les *happy*

<sup>50</sup> Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., I, IV, p. 246, et Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., p. 303.

<sup>51</sup> « Aimons aujourd'hui, pendant qu'il est possible, en aimant, d'être aimé. » (Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, 16, 16, trad. V. Del Litto.) Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., p. 369. Stendhal pense très certainement au *Bacchus portant une coupe dans la main gauche*, car il le compare à celui de Michel-Ange. Pour Winckelmann, Bacchus incarne toujours l'éveil de la sensualité adolescente. (Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., I, IV, p. 262.)

<sup>52</sup> Winckelmann, *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst*, cité par Francis Claudon, op. cit., p. 306.

<sup>53</sup> Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., p. 369, et *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, éd. Henri Martineau, Paris, Le Divan, 1928, p. 110. Corrège, *Nativité*, 1528-1530, huile sur bois, 256 X 188 cm, Dresde, Gemäldegalerie.

<sup>54</sup> Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., II, p. 527-528, et Stendhal, *Mélanges*, t. IV, éd. Ernest Abravanel, *Œuvres complètes*, dir. Ernest Abravanel et Victor Del Litto, vol. 48, Genève, Cercle du Bibliophile, 1972, p. 17.

<sup>55</sup> « On voudrait les toucher ». Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., note, p. 149, et *Mélanges*, t. IV, op. cit., vol. 48, p. 17.

<sup>56</sup> Sur la modernité de Stendhal, voir Philippe Berthier, « Homosexualité », dans *Dictionnaire de Stendhal*, dir. Yves Ansel, Philippe Berthier et Michael Nerlich, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 331.

<sup>57</sup> Stendhal, *Voyages en Italie*, op. cit., p. 480.

few<sup>58</sup>. Stendhal n'hésite pas à transposer dans le domaine de l'esthétique la doctrine de l'*electio* illustrée par Michel-Ange – *pauci vero electi* – lorsqu'il destine son livre à un petit nombre d'élus touchés par la grâce de l'art.

Cette conception mystique du rapport à la beauté, combinée à l'émotion amoureuse, est aussi l'une des particularités de l'*Histoire de l'art chez les Anciens*. Winckelmann présente l'expérience esthétique comme une expérience du sacré réservée à un petit nombre d'initiés : la beauté, écrit-il, ne se révèle qu'à « ceux qui sont capables de pénétrer les mystères de l'art<sup>59</sup> ». Il place le ravissement et l'enthousiasme, pris dans leurs sens premiers, au cœur de l'expérience esthétique, comme le montrent les lignes que lui inspire l'*Apollon du Belvédère* :

Et j'oublie tout à regarder cette merveille de l'art, je prends moi-même une noble pose pour la contempler avec dignité. Ma poitrine semble s'élargir avec respect et se soulever comme celle que je vois gonflée par l'esprit prophétique, je me sens transporté à Délos et dans les bois de la Lycie qu'Apollon honora de sa présence : car mon image semble s'animer et se mettre en mouvement comme la beauté de Pygmalion<sup>60</sup>.

C'est bien Winckelmann qui a fait entrer Stendhal dans le temple des arts, l'initiant à l'« esthétique de l'enthousiasme », et à la « religion de l'art<sup>61</sup> ».

### La révolution de l'*ekphrasis*

En dernière analyse, le passage à une esthétique de la réception entraîne plusieurs modifications stylistiques de l'*ekphrasis*. L'approche sensible et empathique de l'œuvre d'art a tout d'abord pour corollaire l'apparition d'une langue de l'affect. Comme la bonne peinture, la présentation de l'œuvre d'art doit « toucher les cœurs et s'en emparer d'abord<sup>62</sup> ». Stendhal transforme ainsi la fresque de la *Cène* en une variation sur le thème de la tendresse qui révèle son propre attendrissement. Chez Winckelmann aussi, le discours sur l'art perd sa neutralité et laisse transparaître les émotions de l'historien. Lorsqu'il regarde le *Bacchus mutilé* de la Villa Albani, les « larmes [lui] viennent aux yeux », et son plaisir et son désir affleurent dans ses descriptions de l'*Antinoüs* et de l'*Apollon du Belvédère*<sup>63</sup>. Stendhal et Winckelmann rapprochent l'œuvre du lecteur par le recours à un langage de la sensibilité.

D'autre part, l'approche empathique conduit l'historien à se détourner des rubriques traditionnelles de l'*ekphrasis* (invention, composition, dessin, coloris, lumière) et à leur substituer une nouvelle grille de lecture qui est celle de la psychologie moderne. Stendhal cherche ainsi dans la *Cène*, comme chez Raphaël, « une sorte d'algèbre morale<sup>64</sup> ». Il décrit avec précision les gestes et les physionomies de Jésus et de ses disciples, afin de reconstituer leurs émotions, leurs intentions ou leurs paroles. Jésus « n'ose regarder aucun d'eux » parce qu'il « se dégoûte de vivre » et s'abandonne à la « mélancolie », Saint Jacques « ouvre les bras et présente la poitrine sans défense » parce qu'il « proteste de son innocence », etc<sup>65</sup>. Sa conception de la peinture comme « morale construite » conduit même Stendhal à déchiffrer presque uniquement les manifestations de la vie psychique<sup>66</sup>. Cette approche psychologisante a beaucoup déconcerté, alors qu'elle procède d'un outil mis au point par le fondateur de

---

<sup>58</sup> Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., p. 70, 165, 307.

<sup>59</sup> Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., II, p. 527.

<sup>60</sup> *Ibid.*, II, p. 556.

<sup>61</sup> E. Saliceto, op. cit., p. 123.

<sup>62</sup> Stendhal, *Mélanges*, t. IV, op. cit., vol. 48, p. 39.

<sup>63</sup> Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., I, IV, p. 262, 580, 555.

<sup>64</sup> Philippe Berthier, *Stendhal et ses peintres italiens*, Genève, Droz, 1977, p. 36.

<sup>65</sup> Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., p. 181-184.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 404.

l'histoire de l'art. Winckelmann est en effet le premier à substituer aux critères académiques une analyse détaillée des effets des passions. Il scrute par exemple les modifications du corps du *Laocoon* afin d'y déchiffrer sa douleur et son combat contre celle-ci :

Tandis que la souffrance enfle ses muscles et tire sur ses nerfs, la force animant son esprit transparait dans le front relevé, sa poitrine oppressée se soulève, il contient l'explosion de ce qu'il ressent, voulant concentrer et enfermer sa douleur au-dedans de lui-même. Les plaintes et le souffle qu'il retient, épuisent le bas-ventre et creusent les côtés, nous laissant quasiment deviner le mouvement de ses entrailles<sup>67</sup>.

Il observe également chaque partie de son visage, et y décrypte l'effet de ses émotions et de ses pensées :

La tendresse du père transparait dans ses yeux affligés, sur lesquels la pitié paraît flotter dans une sombre buée. La bouche est pleine d'un chagrin qui pèse sur la lèvre inférieure, tandis que, dans la lèvre supérieure relevée, celui-ci se mêle à une souffrance qui monte dans le nez avec un mouvement d'humeur, comme causé par un mal indigne et immérité, l'enfle et se révèle dans le mouvement qui élargit les narines et les tire vers le haut<sup>68</sup>.

Afin de convaincre ses contemporains de la modernité des statues antiques, Winckelmann invente une « psychologie esthétique<sup>69</sup> », ainsi qu'une physiognomonie avant la lettre. Avant Lavater, mais aussi avant Pinel et Cabanis, il est l'inventeur pour l'histoire de l'art de cette « science de l'homme » réunissant « la science des passions, la science des idées et la médecine » que Stendhal appellera précisément de ses vœux chez les peintres du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>70</sup>.

Enfin, dans cette esthétique de la réception, l'*ekphrasis* quitte le champ technique pour le champ poétique. Le sublime constitue en effet un défi pour le langage : « Je n'en puis rien dire d'assez fort », écrit Stendhal au sujet de ses Sibylles<sup>71</sup>. De même, devant la beauté absolue de la statue d'*Apollon*, Winckelmann constate l'échec du discours critique traditionnel : « Comment la peindre et la décrire ? », s'interroge-t-il. La seule issue est à ses yeux la transposition d'art : « L'art lui-même devrait m'assister et conduire ma main pour achever les traits que je viens d'ébaucher ». Winckelmann constate que la Beauté ne peut pas être décrite, mais qu'elle peut être suggérée au moyen d'un *analogon* poétique. Il choisit donc de rendre compte des statues qui le ravissent au moyen d'un langage noble et imagé inspiré de la poésie d'Homère :

Ses cheveux souples, semblables aux vrilles délicates et fluides de nobles raisins, comme agités par une légère brise, flottent autour de cette tête divine ; ils semblent oints du baume des dieux et noués par les Grâces au sommet de la tête avec une exquise majesté<sup>72</sup>.

C'est ce style sublime, ce lyrisme à l'antique, que Stendhal perçoit comme de l'« emphase<sup>73</sup> ». Lui-même ne se risquera donc presque jamais à décrire les œuvres qui le bouleversent, mais il retient de sa lecture de Winckelmann l'idée que la formulation la plus

---

<sup>67</sup> Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., II, p. 504.

<sup>68</sup> *Ibid.*, I, IV, p. 276.

<sup>69</sup> É. Décultot, op. cit., p. 115.

<sup>70</sup> Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., p. 217.

<sup>71</sup> Stendhal, *Œuvres intimes*, op. cit., t. I, p. 782.

<sup>72</sup> Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, op. cit., II, p. 555-556.

<sup>73</sup> Stendhal, *Voyages en Italie*, op. cit., p. 887.

adéquate de l'émotion esthétique est de nature poétique. Il convoque donc les plus grands poètes afin de définir l'effet des œuvres d'art sur son cœur. C'est à Virgile qu'il confie la délicate mission de dire le rêve d'amour infini que suscite en lui la peinture du Corrège : « *Quis enim modus adsit amori*<sup>74</sup> ? » C'est le Tasse qu'il charge de suggérer l'expression « suave et mélancolique » des figures de Léonard : « *Qualche cosa di flebile et di soave spirava in lei*<sup>75</sup> ». C'est Gray qu'il choisit pour évoquer le paysage mourant de la Cène : « *Now fades the glimmering landscape on the sight*<sup>76</sup> ». C'est à Shakespeare, et à sa Lady Macbeth, qu'il a recours pour révéler l'inhumanité de Michel-Ange dans le *Jugement dernier* : « *I fear thy nature ; / It is too full o' the milk of human kindness / To catch the nearest way*<sup>77</sup> ».

Stendhal n'a sans doute pas accepté de se sentir redevable envers un écrivain dont il désapprouvait les choix stylistiques, et dont l'esthétique se trouvait, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, « raidie par le temps et les gloses<sup>78</sup> ». Pourtant, tout en dénonçant son « phébus », il emprunte à Winckelmann son idée d'une histoire de l'art expérimentale ; sans doute son projet initial était-il d'appliquer à toutes les œuvres mentionnées dans l'*Histoire de la peinture en Italie* sa méthode de l'observation directe et de la déduction logique des lois du style. En outre, tout en stigmatisant la froideur de Winckelmann, Stendhal s'inspire de son mode de rencontre avec les œuvres. Au terme d'une expérience menée de manière scientifique, il recherche comme lui un contact intime, passionné, sensuel et parfois quelque peu mystique avec la figure. S'il propose d'oublier le « savant Winckelmann », c'est parce qu'il n'oublie pas sa part tendre : comme lui, Stendhal fait de l'amour le socle de son esthétique. Il découvre chez lui l'idée d'un « Néo-classicisme romantique<sup>79</sup> » dans lequel la forme purifiée symbolise la vie morale et le sentiment, mais aussi le modèle d'une historiographie de l'art romantique, dans laquelle l'historien fusionne avec les œuvres et se laisse embraser par leur feu. L'esthétique de Stendhal, si dévaluée par les historiens d'art, a ainsi été largement façonnée par l'inventeur de l'histoire de l'art. Enfin, c'est sans doute Winckelmann qui a appris à Stendhal à prolonger l'émotion visuelle par une émotion poétique ou musicale, ou à comprendre la grâce du Corrège : Winckelmann a ainsi construit pour Stendhal les fondations de son temple des arts.

---

<sup>74</sup> Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, *op. cit.*, note, p. 149.

<sup>75</sup> *Ibid.*, note, p. 159.

<sup>76</sup> *Ibid.*, note, p. 184.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>78</sup> Francis Claudon, *op. cit.*, p. 306.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 301.