

L'ARTISTE SUR LE CHAMP DE BATAILLE. L'INTERPRÉTATION STENDHALIENNE DE LA RÉVOLUTION ANTIMÉDICÉENNE DE 1529

Stendhal consacre le septième livre de l'*Histoire de la Peinture en Italie* à la vie de Michel-Ange Buonarroti. Cette vie d'artiste comporte un épisode militaire original : dans le chapitre intitulé « Dernier soupir de la liberté et de la grandeur florentines », Stendhal fait de Michel-Ange le principal héros de la résistance de Florence aux armées du pape et de Charles Quint en 1529.

Stendhal affirme se fonder sur la biographie publiée en 1553 par l'un des élèves de l'artiste, Ascanio Condivi¹. Cette déclaration a conduit Paul Arbelet à écrire que l'*Histoire de la Peinture en Italie* était un plagiat de la *Vita di Michelagnolo Buonarroti* et du livre correspondant des *Vite* de Vasari². Cependant, un examen attentif des textes montre que Stendhal a subtilement remanié les témoignages des contemporains de Michel-Ange, au point d'en inverser le sens et de transformer l'artiste en héros de la révolution florentine. En effet, l'écriture de l'histoire, telle que la pratique Stendhal, ne se définit pas tant par sa conformité avec les sources, que par leur recomposition en fonction d'un idéal intellectuel et moral : l'histoire permet l'avènement du sublime. Stendhal procède ainsi à une double manipulation esthétique et politique, au terme de laquelle il donne naissance au mythe romantique de l'artiste sur le champ de bataille.

DU DÉSERTEUR AU HÉROS RÉPUBLICAIN

À la suite du Sac de Rome, le 6 mai 1527, par les troupes du connétable de Bourbon au service de Charles Quint, le pape Clément VII est fait prisonnier. Or Clément VII est un Médicis : il est le neveu de Laurent le Magnifique. Les Florentins profitent donc de sa captivité pour renverser le pouvoir des Médicis, et pour rétablir un gouvernement républicain. Cependant, en juin 1529, le pape signe un traité d'alliance avec Charles Quint, qui prévoit le rétablissement des Médicis à Florence. En octobre 1529, les troupes impériales viennent donc encercler la cité. Le siège dure dix mois et s'achève par la capitulation de la république florentine, le 10 août 1530, et par l'installation sur le trône du fils illégitime de Clément VII, Alexandre de Médicis, qui est fait duc de Toscane.

Dans la *Vie de Michel-Ange Buonarroti*, Condivi rapporte que la Seigneurie de Florence, en prévision de la guerre, a nommé son maître Commissaire Général des fortifications. Celui-ci supervise de nombreux ouvrages de défense et ceint de « bonnes fortifications » la colline de San Miniato qui surplombe Florence³. Condivi insiste sur l'efficacité des travaux architecturaux de Michel-Ange, sans lui attribuer cependant le moindre rôle militaire. Il rapporte même à son sujet une anecdote peu glorieuse : au bout de

¹. Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie* (1817), Paris, Gallimard, 1996, p. 369.

². Paul Arbelet, *L'Histoire de la peinture en Italie et les plagiat de Stendhal*, Paris, Calmann-Lévy, 1913, p. 337-338.

³. Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti* (1553), a cura di Giovanni Nencioni, Firenze, Studio Per Edizioni Scelte, 1998, p. 32, notre traduction.

six mois, Michel-Ange, ayant entendu circuler des rumeurs de trahison, et ayant essuyé les railleries des gouverneurs après les avoir informés de ces rumeurs, décide de s'enfuir de Florence assiégée :

Michel-Ange, ayant vu le peu d'estime que l'on avait pour ses paroles, et la ruine certaine de la cité, grâce à l'autorité qu'il avait, se fit ouvrir une porte, sortit avec deux des siens, et s'en alla à Venise. Et vraiment cette trahison n'était pas une fable⁴...

Condivi, selon le mot de Stendhal, « n'a pas assez d'esprit pour mentir⁵ », et dans son récit, cette fuite n'est pas la première. L'élève ne dissimule jamais le caractère anxieux de son maître, qu'il associe à sa quête de perfection. En ce qui concerne sa désertion, Condivi précise même assez maladroitement que « le départ de Michel-Ange fit grand bruit à Florence », et qu'il « fut fortement blâmé par ceux qui gouvernaient⁶ ». Vasari, quant à lui, ajoute un détail peu flatteur : le Commissaire des fortifications, précise-t-il, « s'échappa à l'insu de tous » avec deux compagnons, « en emportant chacun des écus dans les rembourrages du justaucorps⁷ ». Selon ses contemporains, la conduite de l'artiste n'est donc pas dictée par son amour pour sa patrie, mais par son souci égoïste d'assurer sa sécurité financière.

Dans l'*Histoire de la peinture en Italie*, Stendhal remanie fortement le témoignage de Condivi. Il transforme tout d'abord Michel-Ange en chef militaire : l'artiste n'est pas seulement gouverneur et procureur général des fortifications, mais aussi « membre du *Comité des Neuf*, qui dirigeait la guerre⁸ ». Puis, apprenant par Condivi que Michel-Ange, après avoir bénéficié dans sa jeunesse des faveurs de Laurent le Magnifique, a défendu quarante ans plus tard la République florentine contre son ancien protecteur, il résume ainsi sa conduite : « Ce grand homme, préférant la vertu des républiques au faux honneur des monarchies, n'hésita pas à défendre sa patrie contre la famille de son bienfaiteur⁹ ». Condivi, en décrivant avec honnêteté les lâchetés politiques et militaires de son maître, dont il admirait par ailleurs le génie artistique, livrait un matériau mesquin et hétérogène. Stendhal transforme ce matériau en un récit unifié, gouverné par un concept clair : celui de vertu républicaine.

L'HISTOIRE, MORALE CONSTRUITE

Stendhal, disciple des Idéologues, conçoit en effet la biographie d'artiste moins comme la relation fidèle d'événements authentiques que comme la mise en récit d'une idée : de même que toute la vie de Léonard de Vinci révèle sa tendre mélancolie, toute celle de Michel-Ange exprime son énergie. Cette énergie se manifeste à la fois par sa rupture

⁴. « Visto Michelagnolo che poca stima era fatto delle sue parole, et la certa rovina della città, col autorità che haveva, si fece aprire una porta, et uscì fuori con due de suoi, et andossone à Vinegia. E certo il tradimento non era favola... » Condivi, *op. cit.*, p. 32, notre traduction.

⁵. Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, *op. cit.*, p. 369.

⁶. « La partita di Michelagnolo, fu cagione in Firenze di gran romore, et egli cadde in gran contumacia di chi reggeva ». Condivi, *op. cit.*, p. 32, notre traduction.

⁷. Giorgio Vasari, *Les Vies de meilleurs peintres, sculpteurs et architectes (Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti, 1550)*, traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1985, tome IX, p. 235.

⁸. Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, *op. cit.*, p. 414.

⁹. *Ibid.*

avec les normes médiévales et par son intransigeance républicaine. Il semble que Stendhal transpose dans le genre biographique les lois de la création picturale telles qu'elles ont été définies par les théoriciens du néoclassicisme. Parmi ceux-ci, le peintre Anton Raphaël Mengs, disciple de Winckelmann, a montré que la grandeur de l'art des Anciens venait de ce qu'ils avaient su rendre « l'imitation plus intelligible, et plus belle, que dans l'original lui-même¹⁰ », et a défini la beauté comme la « conformité de la matière avec les idées¹¹ ». Stendhal considère lui aussi que le beau est une représentation perfectionnée et intellectualisée du réel ; il déclare à son tour que le but de l'artiste est de « rendre l'imitation plus intelligible que la nature, en supprimant les détails¹² ». Il montre que les grands peintres ont toujours éliminé les accidents pour ne laisser paraître que les essences, afin de s'adresser non aux yeux, mais à l'esprit et au cœur. Cependant, ajoute-t-il, ils ont également jugé nécessaire d'augmenter la « physionomie de certains détails, afin de rendre « leur expression plus claire¹³ » : Raphaël a ainsi détaché deux tuyaux de l'orgue portatif de *Sainte Cécile*, afin de rendre sensible son extase. Sans ce travail de recomposition de la nature, que Stendhal nomme *idéalisation*, l'artiste ne peut proposer qu'une reproduction mécanique du réel, à l'instar de celles que l'on observait dans les chambres obscures. Il ne peut présenter qu'une copie froide, plate et sans âme, et il n'est rien de plus qu'un ouvrier. L'artiste qui parvient au contraire à *idéaliser* la nature grâce à la sélection des grands contours et grâce à l'amplification des détails porteurs de sens peut transcender la partie matérielle de l'œuvre par l'Idée, et y rendre sensible des « maximes de morale¹⁴ ».

En 1817, l'écriture stendhalienne de l'histoire obéit à un processus analogue. Par opposition au biographe ouvrier (Condivi), qui ne propose qu'un « miroir fidèle¹⁵ » des faits, qui n'est capable que d'un naturalisme plat, dépourvu de choix et de pensée, l'historien digne de ce nom « idéalise » la matière brute en y supprimant les anecdotes mesquines qui perturbent la lisibilité de l'idée générale, et en y accentuant les faits capables d'acquiescer la valeur de signes. Dans l'écriture de l'histoire comme dans la création picturale, « dès qu'une figure est signée, elle ne tend plus à se rapprocher de la réalité, mais de la clarté comme signée¹⁶ ». La tâche fondamentale de l'historien n'est donc pas de transcrire avec exactitude les documents dont il dispose, mais de révéler dans la matière historique un principe intelligible, un concept, et plus particulièrement une « idée morale », pour reprendre l'expression utilisée par Victor Cousin¹⁷. La biographie d'artiste, comme la peinture, est pour Stendhal de la « morale construite¹⁸ ». Son contenu ne doit pas être factuel mais spirituel. Sa mission n'est pas d'encombrer la mémoire du lecteur de dates ou d'anecdotes, mais de susciter son admiration ou d'éveiller sa compassion.

¹⁰. « Gli Antichi avean tenuta una certa arte nell'imitare la verità, con cui si faceva la imitazione più intelligibile, e più bella, che nello stesso originale. » Anton Raphaël Mengs, *Lettera ad un Amico sopra il Principio, Progresso, e Decadenza dell'Arti del Disegno, Opere*, pubblicate da D. Giuseppe Niccola d'Azara, Parma, Stamperia reale, 1780, t. II, p. 99, notre traduction.

¹¹. « La Bellezza proviene dall'uniformità della materia colle idee ». Anton Raphaël Mengs, *Riflessioni su la Bellezza e sul Gusto della pittura, Opere, ibid.*, t. I, p. 13, notre traduction.

¹². Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie, op. cit.*, p. 154.

¹³. *Ibid.*, p. 306

¹⁴. *Ibid.*, p. 404.

¹⁵. *Ibid.*, p. 153.

¹⁶. *Ibid.*, p. 250.

¹⁷. Victor Cousin, *Cours de Philosophie sur le fondement des idées du Vrai, du Beau et du Bien* (1815-1818), Paris, Hachette, 1838, p. 278.

¹⁸. Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie, op. cit.*, p. 404.

Stendhal remanie donc la biographie de Michel-Ange afin d'y rendre manifeste l'idée de sa vertu républicaine. Michel-Ange est un nouveau Brutus, qui place son engagement patriotique au-dessus de ses affections particulières. Son comportement pendant la révolution antimédicéenne est débarrassé de ses détails vulgaires ou insignifiants, et transformé en *exemplum virtutis*. A la manière des artistes néoclassiques, Stendhal recherche l'unité, la simplicité et la clarté conceptuelle, afin d'élever son modèle au sublime.

Son travail d'idéalisation de la matière historique commence par une inversion chronologique. C'est seulement après avoir eu vent de la trahison, et non avant celle-ci, comme le dit Condivi, que le Michel-Ange de Stendhal construit ses fortifications : « A peine eut-il fait le tour des remparts, qu'il démontra que, dans l'état actuel des choses, l'ennemi pouvait entrer. [...] Michel-Ange couvrit la ville d'excellentes fortifications¹⁹ ». Cette inversion temporelle suggère, au lieu de l'anxiété de l'artiste, son efficacité, tandis que la locution adverbiale « à peine » accroît son énergie par un effet d'accélération. Stendhal parvient ensuite à rattacher l'épisode embarrassant de la désertion au concept de vertu républicaine, en le contextualisant dans une atmosphère d'héroïsme général dont Michel-Ange bénéficie implicitement : « Le siège commença, l'ardeur de la jeunesse était extrême ; mais Buonarroti se convainquit bientôt que Florence était trahie par ses nobles²⁰ ». Alors que Condivi ne faisait aucune allusion au rôle joué par la noblesse pendant le siège de Florence, Stendhal lui fait assumer la trahison. Il transforme alors la fuite de Michel-Ange en refus de collaborer avec une aristocratie corrompue. Son engagement républicain est sauf : « Il se fit ouvrir une porte, et partit pour Venise avec quelques amis et douze mille florins d'or. Là, pour fuir les visites et retrouver sa chère solitude, il alla se loger dans la rue la plus ignorée du quartier de la Giudecca²¹ ». Stendhal parvient enfin à minorer l'importance du transfert de capitaux, en installant l'artiste dans un quartier obscur et populaire de Venise. En s'inspirant opportunément de l'*Histoire de Florence* de Varchi²², il transforme son besoin de se cacher en recherche romantique de la solitude. Le départ de Michel-Ange à Venise ne constitue donc pas une désertion mais un exil, et se trouve assombri par une mélancolie dont l'origine est la déception politique. Pendant la parenthèse vénitienne, l'engagement républicain de Michel-Ange est donc maintenu, pour ainsi dire, sur un mode lyrique.

Michel-Ange est ensuite rappelé par ses compatriotes. Condivi énumère maladroitement les différents arguments présentés par les Florentins pour le convaincre de revenir : les gouverneurs lui adressent un sauf-conduit en minimisant le danger qu'il peut courir ; ils l'invitent à assumer ses fonctions ; surtout, ils l'exhortent à aimer sa patrie. Les détails de cette requête contribuent à souligner le caractère craintif de l'artiste et sa lâcheté. Celui-ci finit par se laisser convaincre et revient à Florence²³.

¹⁹. *Ibid.*, p. 414.

²⁰. *Ibid.*

²¹. *Ibid.*, p. 414-415.

²². « Arrivé à Venise, il voulut se dérober aux cérémonies, dont il était totalement ennemi, et vivre solitaire, selon sa coutume ». Benedetto Varchi, *Histoire des Révolutions de Florence sous les Médicis*, traduit du toscan par M. Requier, Paris, Musier, de Hansy, Durand, Pankoucke, 1765, tome second, p. 93.

²³. « La partita di Michelagnolo fu cagione in Firenze di gran rumore : ed egli cadde in gran contumacia di chi reggeva. Non dimeno fu richiamato con gran prieghi : e con raccomandargli la patria : e con dir, che non volesse abandonar l'impresa, che aveva sopra di se tolta : e che le cose non erano a quello estremo, ch'egli s'era dato ad intendere : e molte altre cose, dalle quali e dall'autorità de' personaggi, che gli scrivevano, e

Dans son récit, Stendhal élimine évidemment cette accumulation de détails triviaux, qui lui semblent incohérents avec l'idée qui doit gouverner son récit. Il accélère d'autre part la chronologie, de manière à comprimer au maximum le temps de la désertion. Des propositions lapidaires s'enchaînent avec rapidité : « Bientôt arrivèrent sur ses pas des envoyés de Florence. Il entendit la voix du devoir ; il crut que l'on pourrait chasser l'infâme Malatesta, et rentra dans sa patrie²⁴ ». La construction paratactique et l'accumulation des verbes transforme la fuite à Venise en simple velléité de repli mélancolique, très vite balayée au profit de l'action patriotique. L'ensemble de ces remaniements discrets contribue à rendre sensibles l'énergie et le patriotisme de Michel-Ange.

De retour à Florence, l'artiste, selon Condivi, protège le campanile de San Miniato en le couvrant, la nuit, de matelas de laine²⁵. Stendhal, conformément à la doctrine néoclassique, supprime les détails qui « tuent l'expression » ; il élimine les précisions concrètes qui brouillent la clarté du concept : « En une nuit il le couvrit de matelas du haut en bas, et les boulets ne firent plus d'effet²⁶. » Une imperceptible infidélité de traduction - *la notte* devient « en une nuit » - fait subir au texte originel une extraordinaire accélération, destinée à rendre sensible non seulement l'engagement total de Michel-Ange au service de sa patrie, mais son efficacité sublime de général.

Enfin, du fait de la trahison, bien réelle, de Malatesta Baglioni, la république florentine est contrainte de capituler, le 10 août 1530. Les Médicis entrent dans la ville, et s'apprêtent à arrêter leurs opposants les plus notoires, au nombre desquels figure Michel-Ange. Mais celui-ci, rapporte Condivi, a une seconde fois pris la fuite :

La cour fut envoyée chez Michel-Ange pour le prendre ; toutes les chambres et les coffres furent ouverts, tout, jusqu'à la cheminée et aux lieux d'aisance. Mais Michel-Ange, craignant ce qui suivit, s'était enfui chez un de ses grands amis, où il resta caché de nombreux jours. Et nul ne sachant dans quelle maison il était, excepté son ami, il eut la vie sauve²⁷.

principalmente dall'amor della patria persuaso, ricevuto un salvo condotto per dieci giorni, dal dì che arrivava in Firenze, se ne tornò, ma non senza pericolo della vita » : « Le départ de Michel-Ange fit grand bruit dans Florence ; il fut sévèrement blâmé par ceux qui gouvernaient. Néanmoins on le rappela avec force prières : on l'invitait à penser à sa patrie ; on lui disait qu'il ne pouvait abandonner l'entreprise dont il s'était chargé, que la situation n'était pas aussi grave qu'il avait pu le penser, et beaucoup d'autres choses... Persuadé par tout cela, par l'autorité des personnes qui lui écrivaient, et surtout par son amour de la patrie, et ayant reçu un sauf-conduit valable pour dix jours à partir de son arrivée, il s'en revint, non sans péril pour sa vie ». Condivi, *op. cit.*, p. 33, notre traduction.

²⁴. Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, *op. cit.*, p. 415.

²⁵. « Giunto in Firenze, la prima cosa che facesse, fu di fare armare il campanile di San Miniato, il quale era, per le continue percosse dell'artiglieria nemica, tutto lacerato, e portava pericolo, che a lungo andare non rovinasse con gran disavvantaggio di quei di dentro. Il modo d'armarlo fu questo : Che pigliando un gran numero di materassi ben pieni di lana, la notte con gagliarde corde giù gli calava dalla sommotà fin' a piè, coprendo quella parte, che poteva essere battuta » : « Arrivé à Florence, son premier souci fut de faire protéger le campanile de San Miniato, qui, ébréché par les frapes incessantes de l'artillerie ennemie, menaçait de s'écrouler, au grand dommage de ceux qui se trouvaient dedans. Son procédé fut le suivant : prenant un grand nombre de matelas bien garnis de laine, la nuit, avec de fortes cordes, il les descendait du sommet jusqu'au pied de la tour, couvrant toute la partie qui pouvait être attaquée ». Condivi, *op. cit.*, p. 33, notre traduction.

²⁶. Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, *op. cit.*, p. 415.

²⁷. « Fu mandata la corte a casa di Michelangelo per pigliarlo : e furon le stanze et tutte le casse aperte, per infin al cammino e 'l necessario. Ma Michelagnolo temendo di quel che seguì, se n'era fuggito in casa d'un suo grande amico, dove molti giorni stando nascosto, non sapendo nessuno, ch'egli in quella casa fosse,

Dans sa réécriture de l'épisode, Stendhal procède de nouveau à l'élimination des détails inutiles et ignobles (« chambres », « coffres », « lieux d'aisance »), qui tirent le récit vers un naturalisme bas et plat, et confère à la fouille une certaine abstraction. Il élimine également l'ami providentiel, ainsi que les termes connotant la frayeur de l'artiste (« craignant », « enfui », « caché »), afin de suggérer, de manière sobre et efficace, une figure pleine de dignité et de grandeur :

Sur-le-champ l'on envoya arrêter Michel-Ange. Sa maison fut fouillée jusque dans les cheminées ; mais il n'était pas homme à se laisser prendre. Il disparut, au grand chagrin de la police des Médicis, qui pendant plusieurs mois perdit son temps à le chercher. Ces princes voulaient sa tête, parce qu'ils le croyaient l'auteur d'un propos qui, ayant quelque chose de bas, était devenu populaire. « Il fallait, disait-on, raser le palais des Médicis, et établir sur la place le marché aux mulets » ; allusion à la naissance de Clément VII²⁸.

Stendhal dévalorise intellectuellement les Médicis au moyen d'une nouvelle infidélité de traduction qui étire le temps : sous sa plume, la recherche de l'artiste par la police des Médicis ne dure pas « plusieurs jours », comme le dit Condivi, mais « plusieurs mois ». Il les dévalorise aussi sur le plan moral en faisant passer le « chagrin » dans leur camp. Enfin, il les dévalorise sur le plan politique, puisque le sarcasme de Michel-Ange, qui rappelle la naissance bâtarde de Clément VII, fils illégitime de Julien de Médicis, sape la légitimité du pape et celle de la famille Médicis tout entière. La transcription du sarcasme au style direct fait de surcroît entendre la voix du peuple, qui, par la répétition des propos de Michel-Ange, le reconnaît comme son représentant. Stendhal inverse ainsi le rapport de force et rend sensible l'humiliation des Médicis, c'est-à-dire la faillite du « faux honneur des monarchies », en même temps que la légitimité supérieure de l'artiste, dont l'autorité morale est reconnue par le peuple.

DE BUONARROTI À BONAPARTE

Après l'échec de la Révolution florentine, Clément VII, selon Condivi, promet la vie sauve à Michel-Ange, à condition qu'il termine les tombeaux de sa famille dans l'église Saint-Lorenzo. Ainsi, après avoir érigé les fortifications qui ont aidé la République de Florence à lutter contre les Médicis, Michel-Ange accepte de se mettre au service des ennemis de cette République, poussé « plus par la peur que par l'amour²⁹ ». Vasari révèle

eccetto che l'amico, si salvò ». Condivi, *op. cit.*, p. 33, notre traduction. Le témoignage de Vasari est similaire, les détails piquants en moins.

²⁸. *Ibid.*, p. 415-416.

²⁹. « Perciocchè passato il furore, fu da Papa Clemente scritto a Firenze, che Michelagnolo fosse cercato : e commesso, che trovandosi, se voleva seguir l'opera delle sepolture già cominciate, fosse lasciato libero, e gli fosse usata cortesia. Il che intendendo Michelagnolo, uscì fuore : e sebbene era stato intorno a quindici anni, che non aveva tocchi ferri ; con tanto studio si messe a tale impresa, che in pochi mesi fece tutte quelle statue, che nella Sagrestia di San Lorenzo si veggiono, spinto più dalla paura, che dall' amore » : « Sa fureur passée, le pape Clément écrivit à Florence que l'on fit rechercher Michel-Ange ; il ordonna que, si on le trouvait, et s'il voulait poursuivre la réalisation des tombeaux qu'il avait commencés, on le laissât en liberté, et qu'on le traitât avec courtoisie. Michel-Ange, entendant cela, sortit de sa cachette ; et bien que cela fit une quinzaine d'années qu'il n'avait pas touché un ciseau, il se mit au travail avec tant d'application qu'en peu de mois il fit toutes ces statues que l'on voit dans la sacristie de Saint-Laurent, poussé plus par la peur que par

même que Michel-Ange aurait travaillé « en secret, pour les tombeaux de Saint-Laurent » au moment même où il concevait les fortifications de Florence³⁰. L'artiste aurait donc simultanément servi les deux camps ennemis.

Stendhal idéalise son récit en supprimant ces faits, dépourvus de cohérence avec l'idée morale qu'il veut rendre perceptible. Sous sa plume, ce n'est pas par faiblesse mais par goût de l'action que l'artiste accepte de comparaître devant son vainqueur. Il finit par se résigner à délaissier les hauteurs du génie pour descendre au niveau de ses tyrans : « Ennuyé de la retraite, Michel-Ange descendit du clocher de *San Niccolo Oltre Arno*, et, sous le couteau de la terreur, il fit en peu de mois les statues de Saint-Laurent³¹ ». L'accélération temporelle (« en peu de mois ») masque sa défaite par une énergie prodigieuse, tandis que les termes choisis pour la traduction - la « cachette » évoquée par Condivi devenant la « retraite » implicitement associée à la réflexion, et la « peur » devenant la « terreur » collective et politique – parent son attitude de majesté. Cette énergie et cette majesté sont très vite rattachées au combat républicain, car Stendhal cite peu après le quatrain composé par Michel-Ange au sujet de la statue de la *Nuit* qu'il sculpta dans la chapelle Médicis :

Grato m'è il sonno, e più l'esser di sasso.
Mentre che il danno e la vergogna dura,
Non veder non sentir m'è gran ventura.
Pero non mi destar ; deh parla basso³².

Par cette prosopopée, la *Nuit* se désole du retour des Médicis à Florence, et Michel-Ange, selon Stendhal, exprime une fois de plus son engagement patriotique au moyen d'un pamphlet politique acerbe. Ainsi, lorsque l'action lui est impossible, c'est par la poésie que Michel-Ange incarne la vertu républicaine.

Stendhal propose en note une traduction de ces vers ; mais *il danno* (le malheur) et *la vergogna* (la honte) deviennent sous sa plume la « platitude » et la « tyrannie³³ ». Or ces termes sont souvent associés, dans le lexique stendhalien, à la Restauration. Cette belle infidèle permet ainsi à Stendhal de s'associer personnellement au combat républicain de l'artiste et de suggérer son actualité en 1817, tout en déjouant la censure. Stendhal subvertit le quatrain de Michel-Ange sur la *Nuit* afin de dénoncer les ténèbres dans lesquelles est entrée la France depuis le sacre de Louis XVIII. Par ailleurs, de la même façon qu'il attaque les Bourbons au moyen d'imperceptibles infidélités de traduction, Stendhal évoque l'histoire de la République de Florence en des termes qui révèlent son admiration pour Napoléon : ainsi le Grand Conseil de la République Florentine devient-il sous sa plume le Conseil d'Etat (qui fut institué par Napoléon), et la capitulation de Florence en 1530 est-elle comparée à celle de Paris en mars 1814³⁴. La trahison de la noblesse florentine en 1529 peut même évoquer celle du comte de Bourmont, qui, pendant les Cent Jours, passa à l'ennemi et dévoila le secret de la manœuvre de l'Empereur. Le combat de Michel-Ange

l'amour ». Condivi, *op. cit.*, p. 33-34, notre traduction.

³⁰. Vasari, *Les Vies...*, *op. cit.*, t. IX, p. 233-234.

³¹. Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, *op. cit.*, p. 416.

³². *Ibid.*, p. 419. « Le sommeil m'est cher, et plus d'être de marbre./Tant que durent le malheur et la honte,/Ne pas voir, ne pas sentir, m'est un grand bonheur./Donc ne m'éveille pas ; de grâce, parle bas » (notre traduction).

³³. *Ibid.*, p. 419, note.

³⁴. *Ibid.*, p. 414.

contre le pouvoir absolu des Médicis devient ainsi un écran derrière lequel Stendhal affirme son hostilité à la Restauration, et son admiration sans bornes pour Napoléon. Michel-Ange Buonarroti est un frère spirituel de Buonaparte ; comme l'Empereur, c'est un « grand homme³⁵ », et Stendhal écrit même : « Je dirais presque qu'il eut l'âme d'un grand général³⁶ ». La parenté entre les deux hommes est étroite : un an après la *Vie de Michel-Ange*, en 1818, Stendhal fait paraître la *Vie de Napoléon*, et c'est à Bonaparte qu'il souhaite dédier la seconde édition de l'*Histoire de la peinture en Italie*. En dernière analyse, il apparaît donc que Stendhal ne se contente pas d'inféoder la matière historique à un concept : il la remodèle plutôt afin de la rendre conforme à ses convictions intimes. De la même façon que le grand artiste, selon Stendhal, mêle « la peinture de son âme à la peinture du sujet³⁷ », l'historien projette son idéal politique dans le passé qu'il décrit. L'intervention de sa subjectivité lui permet de sympathiser avec le grand homme, de donner corps à ses passions, et de montrer comment ces passions infléchissent le cours de l'histoire.

L'association de Michel-Ange à Napoléon peut néanmoins surprendre. Pourquoi Stendhal établit-il cette correspondance étrange entre l'histoire des beaux-arts et l'histoire militaire ? Entre 1780 et 1820, de nombreuses biographies d'artistes sont imaginées à partir de l'œuvre de ces derniers. Un siècle avant le *Contre Sainte-Beuve*, l'homme et l'œuvre paraissent pétris d'une même substance, non pas parce que les données biographiques servent à interpréter l'œuvre, mais parce que la création se reflète dans la vie de l'artiste. Stendhal croit ainsi reconnaître la *terribilità* de Michel-Ange dans son action politique et militaire : ce « génie mâle³⁸ », qui élève ses sujets au sublime « par la force de caractère qu'il leur imprime³⁹ », possède selon lui « une force de caractère égale, s'il se peut, à la grandeur de son génie⁴⁰ ». Ce sculpteur qui représente Brutus comme « le soldat le plus dur, le plus déterminé, le plus insensible⁴¹ » ne peut être lui-même qu'un nouveau Brutus. Le « plus énergique des peintres⁴² » est nécessairement le plus énergique des hommes. Stendhal fait simplement glisser le sublime du champ esthétique au champ historique.

Par ailleurs, Stendhal projette dans le domaine politique la révolution que Michel-Ange a menée dans les arts. C'est lui, dit-il, qui « brisa les entraves qui, depuis la renaissance de la civilisation, retenaient les artistes dans un style étroit et mesquin⁴³ », qui osa « tuer » la timidité et le culte des détails⁴⁴ : cette violence libératrice glisse tout naturellement du registre esthétique au registre militaire. Michel-Ange n'est donc plus seulement un génie qui invente un art nouveau ; il devient aussi un héros qui construit l'avenir de sa nation par les armes. L'histoire « romancée⁴⁵ » qu'élabore Stendhal est ainsi doublement marquée par la recherche néoclassique de l'Idée, et par la conception

³⁵. *Ibid.*

³⁶. *Ibid.*, p. 368.

³⁷. *Ibid.*, p. 403.

³⁸. *Ibid.*, p. 447.

³⁹. *Ibid.*

⁴⁰. *Ibid.*, p. 395.

⁴¹. *Ibid.*, p. 463.

⁴². *Ibid.*, p. 269.

⁴³. *Ibid.*, p. 370.

⁴⁴. Stendhal, *Suite et compléments de l'Histoire de la peinture en Italie, Œuvres complètes*, Genève, Cercle du Bibliophile, 1972, t. 47, p. 351.

⁴⁵. Gérard Gengembre, *Le Roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 25.

romantique de l'œuvre comme miroir d'une aspiration intime. Elle fait retentir un appel au sublime, tout en forgeant le mythe romantique de l'artiste sur le champ de bataille.

LA NAISSANCE D'UN MYTHE ROMANTIQUE

Stendhal donne en effet naissance à un mythe auquel de nombreux lecteurs de l'*Histoire de la peinture en Italie* se sont laissé prendre. Dans le compte rendu globalement négatif qu'il fait de cet ouvrage, le conservateur du Musée des Monuments français, Alexandre Lenoir, exprime ainsi son enthousiasme pour le chapitre consacré au siège de Florence :

Cet article est du plus grand intérêt, et la conduite de Michel-Ange, pendant les malheurs qui accablèrent sa chère patrie, est admirable. Il n'y a rien à dire autre chose, sinon qu'il faut lire cet article pour aimer Michel-Ange après l'avoir admiré dans ses travaux⁴⁶.

En 1830, Delacroix est à son tour séduit par l'engagement patriotique de Michel-Ange. Il apprécie le fait que la vertu civique vienne se superposer au talent artistique : « On voit avec plaisir dans ce grand artiste un grand citoyen dont le mérite, en dévouant son temps au service de la patrie, était d'autant plus grand, qu'une ancienne affection combattait dans son cœur en faveur des Médicis⁴⁷ ». En effet, depuis la mort héroïque de Byron à Missolonghi, l'artiste est invité à sortir de son atelier et à participer à la lutte des peuples pour leur liberté.

Enfin, en 1846, Alexandre Dumas, qui a lu de près l'*Histoire de la peinture en Italie*, fait paraître une biographie de Michel-Ange qui est la version épique et théâtralisée du texte de Stendhal. Dans sa réécriture de l'épisode du siège de Florence, Michel-Ange reçoit les fonctions de « général et de stratège à la tête des défenseurs de la ville⁴⁸ ». Dumas fait de l'artiste un héros à l'antique, une incarnation de la bravoure et de la puissance, et lorsque l'artiste s'enfuit de Florence assiégée, ce n'est pas par lâcheté, mais simplement pour donner libre cours à sa colère, comme Achille retiré sous sa tente :

« Michel-Ange n'hésita pas entre le peuple et la famille de ses bienfaiteurs : membre du comité des Neuf, et chef des fortifications de la ville, il fit le tour des remparts, et déclara que, si on ne prenait pas les mesures les plus énergiques, les Médicis entreraient quand ils voudraient ; mais le parti des nobles, qui méditait peut-être déjà la reddition de Florence, fit semblant de trouver ses précautions excessives, et accusa le grand artiste de lâcheté et de peur.

Michel-Ange ne tint pas à cet outrage, et, se faisant lui-même ouvrir une porte, se retira à Venise, comme autrefois le héros d'Homère sous sa tente⁴⁹ ».

Le retour de Michel-Ange à Florence inspire à Dumas une scène assez extravagante, dans laquelle l'artiste, perché au sommet du campanile de San Miniato, fait « couler » ses

⁴⁶. Alexandre Lenoir, *Mes observations sur un ouvrage intitulé « Histoire de la peinture en Italie »*, Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, op. cit., p. 612.

⁴⁷. Delacroix, « Michel-Ange » (*Revue de Paris*, mai et juillet 1830), Paris, Novetlé, 1995, p. 42-43.

⁴⁸. Alexandre Dumas, *Michel-Ange Buonarroti*, in *Michel-Ange et Raphaël Sanzio*, Paris, Recoules, 1846, p. 80.

⁴⁹. *Ibid.*

matelas pour amortir les boulets. Surplombant triomphalement le champ de bataille, il devient l'emblème vivant de la résistance florentine :

Michel-Ange s'était retranché sur le clocher de San Miniato. Deux canons, braqués sur les assiégeants et tonnant sans cesse, avertissaient l'ennemi. Michel-Ange sourit fièrement de cette attaque insensée, et du haut de l'entablement de la tour, il fit couler jusqu'en bas des matelas de laine qui amortissaient les coups, et préservaient le monument de la fureur des vandales. Certes, si Florence avait pu être sauvée, Michel-Ange aurait eu cette gloire. Déjà sa fermeté, son courage, les ressources de son vaste génie ramenaient l'espoir des assiégés, et jetaient la crainte et le doute dans le camp de l'ennemi, lorsque tout à coup on entendit dans les rues des cris d'alarme, des pleurs de femmes, et des imprécations de soldats : Malatesta était vendu aux Médicis, et l'infâme Valori avait livré sa patrie⁵⁰.

Sa position d'intermédiaire entre les hommes et le ciel lui confère des facultés surhumaines : Dumas a simplement fait glisser le vieux topos de la divinité de Michel-Ange du champ artistique au champ épique. Sous sa plume, Michel-Ange n'est plus seulement l'incarnation de l'engagement républicain ; il est le représentant du peuple, qui, dans son combat contre les Médicis, est trahi par une noblesse infâme et diabolisée. Il incarne la lutte du bien contre le mal, et le combat du génie contre la barbarie. Dans le récit de Dumas, la réalité historique n'est plus simplement retravaillée pour devenir conforme à un concept ou à un désir intime. La simplification extrême de l'affrontement, l'accompagnement sonore, la multiplication des hyperboles, des redondances, des formules ternaires à cadence majeure transfigurent radicalement les documents biographiques et les métamorphosent en page d'épopée.

Dans *l'Histoire de la peinture en Italie*, Stendhal apparaît ainsi comme l'inventeur du mythe romantique de l'artiste sur le champ de bataille, promis à une longue fortune. Il est cependant essentiel de souligner que ce mythe romantique s'enracine dans une conception néoclassique de l'histoire. En 1817, Stendhal conçoit l'écriture de l'histoire comme un processus d'idéalisation du réel : le travail de l'historien consiste selon lui en un travail d'épuration, de rationalisation et d'ennoblissement des faits ; il opère la mise en récit d'un concept moral. L'historien peut alors procéder, sans rien perdre de sa légitimité intellectuelle, à la suppression des événements incompatibles avec ce concept, et à l'accentuation des faits susceptibles de le symboliser – dans la mesure où son but n'est pas de cerner la vérité, mais de révéler, à partir d'un matériau hétérogène et confus, de claires leçons de vertu civique, et d'exhorter ses lecteurs au sublime. *L'Histoire de la peinture en Italie* illustre ainsi le rôle joué par la quête de l'idéal néoclassique dans la formation de l'historiographie romantique.

⁵⁰. *Ibid.*, p. 81-82.