***L'Année stendhalienne* n° 6, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2007. Un vol. de 424 p.**

Cette livraison de *L'Année stendhalienne* est consacrée à l'*Histoire de la peinture en Italie*, le premier livre écrit par Stendhal, même s'il n'est pas le premier à être publié : texte hétéroclite, composite, déconcertant par bien des aspects, engagé dans un complexe réseau de questions et d'enjeux. Tout en se rapportant souvent aux idées de Winckelmann pour sa définition du « beau idéal antique », l'*Histoire de la peinture* essaie de se dégager de l'héritage winckelmannien (Daniela Gallo, « La Leçon de l'antique ») explorant, au cœur de l'« antique », les valeurs et les éléments de rupture ou de transition vers la modernité. Avant Baudelaire et Walter Benjamin, Stendhal « le précurseur » ouvre à la recherche d'un « beau moderne » radicalement original, sous le signe du *présent* et du mythe inquiétant du *Novum* (Michel Guérin, « Le Thème du "Beau moderne" »), centré sur une théorie de la sensibilité et de l'expressivité qui confère « au sujet jugeant selon le plaisir l'aptitude d'authentiquer une décision créatrice singulière » (p. 38). Cette interrogation exigeante de la modernité esthétique se poursuit, dans l'article de Mariella Di Maio (« Dante et Michel-Ange »), par les relectures stendhaliennes de la *terribilità* du poème dantesque et de l'œuvre de Michel-Ange. À partir du parallèle entre les deux Enfers, celui de *La Divine Comédie* et celui du *Jugement dernier*, la reconfiguration de l'« esthétique de la terreur » en tant que expérience des limites et expression révolutionnaire de la quintessence d'une époque aboutit à la célèbre prédiction du Livre septième (« le goût pour Michel-Ange renaîtra ») : véritable préfiguration du credo romantique de Stendhal, bien avant *Racine et Shakespeare*, qui transforme Michel-Ange en une figure exemplaire de l'énergie beyliste.

« Peut-on voir Dieu en peinture ? ». Le titre de l'étude de Philippe Berthier annonce les paradoxes de l'attitude de Stendhal face à la *figurabilità* du religieux. Dans la réflexion stendhalienne, un Dieu « inimaginable », donc « impeignable », implique l'incapacité de l'art pictural à peindre la transcendance : l'iconographie catholique est systématiquement déchristianisée, amputée de toute dimension métaphysique, délaissant l'instance religieuse de la verticalité pour « l'horizontalité inépuisable de l'affectivité humaine, le nuancier infini des émotions » (p. 56). Michel-Ange est bien, pour Stendhal, le seul artiste authentiquement religieux, mais en tant qu'interprète définitif de la terreur gothique, frère spirituel de Dante et de Savonarole qui a su créer un absolu pictural de la panique et de l'horreur – sauf à devenir, dans la péroraison finale du chapitre CLVIII, le sujet d'un déplacement décisif du sacré, consacrant la divinité profane et désormais *purement esthétique* de l'artiste.

La genèse chaotique et laborieuse de l'*Histoire de la peinture*, couvrant une période cruciale de la vie de Stendhal, laisse entrevoir les changements et les significations nouvelles dont son projet se charge au cours du temps, tandis que le livre en chantier devient de plus en plus « beyliste, satirique, politique, historique » (Yves Ansel, « L'*Histoire de la peinture en Italie*, "pamphlet de Dominique" », p. 73). Cette portée polémique retrouve, dans l'étude d'Yves Ansel, sa lisibilité et sa valeur éminemment militante : en témoignent les idées iconoclastes et déjà « romanticistes » qui reviendront dans les deux *Racine et Shakespeare* ; les notes visant, d'un côté, à pervertir les règles du discours sérieux ou savant et, de l'autre, à déchaîner « la parole pamphlétaire » contre toutes les cibles favorites de Stendhal ; les règlements de compte (à commencer par la réfutation des thèses centrales du *Génie du christianisme*) ; les lectures hérétiques de maints chefs-d'œuvre de l'art italien, dans la perspective d'un nouveau regard porté sur l'esthétique du « beau idéal à venir », un « beau moderne » par essence subversif et critique. Le projet même du « traité » stendhalien, pour Xavier Bourdenet (« *Histoire de la peinture en Italie* : logiques de l'Histoire ? ») se laisse annexer au champ historiographique se concevant, dans la plus pure tradition du XVIII^{e} siècle, comme une histoire de l'esprit humain et de la civilisation, dont la peinture n'est qu'une des branches – histoire quand même problématique et contradictoire, où la perspective progressiste d'une évolution rectiligne et continue coexiste avec la vision alternative d'un devenir historique atomisé, éclaté, parsemé d'interruptions et de fragments dépassés ou anachroniques. Les différents modes d'historicité de l'œuvre que livre l'*Histoire* stendhalienne constituent, dans l'essai de Marie de Gandt

(« Temporalités de l'art romantique »), une articulation complexe de couches de temps distincts qui réorganise et ré-dispose les conditions temporelles de l'époque et le temps concret de la *poiesis* artisanale, la traversée temporelle de l'œuvre pour atteindre son public et les moments ponctuels de sa réception, les formes d'usure du temps et de sortie du temps. Trois paradigmes temporels permettent, en particulier, de penser autrement ce réseau : celui du comique, « modèle de la naissance de l'œuvre » dans sa dualité ; celui du mot d'esprit, « modèle de la vie de l'œuvre » par l'ambivalence de son pouvoir d'effraction et de rupture des codes ; celui de la temporalité religieuse, « modèle de la postérité », reliant l'absolu d'un moment apocalyptique dans l'expérience et le jugement esthétique de l'œuvre à la complexité temporelle libératrice de ses réceptions multiples.

Marie-Rose Corredor (« Télescope et "neige piétinée" : la "folie du voir" ») interroge la pulsion et la « folie du voir » inscrites dans l'essai stendhalien réinterprétant la célèbre image de la « neige piétinée » sur la surface de la lune, vue par le télescope d'Herschel – nouveau dispositif de « vision » qui crée le télescopage du proche et du lointain et modifie la logistique de la perception inaugurant « un transfert inconnu du regard » (p. 147). L'*Histoire* est aussi un premier état des lieux, aux directions multiples et confuses, de la révolution que l'invention des moyens optiques produit dans la « foi perceptive » d'un monde dont la cohérence se désagrège. Agathe Lechevalier, analysant l'utilisation métaphorique de la « chaleur » (« Stendhal et le "thermomètre du beau" : la "chaleur" dans l'*Histoire de la peinture en Italie* »), reconstruit la multiplicité de ses champs d'application selon trois paradigmes entremêlés (climatique, rhétorique, historique) qui concourent à redéfinir le problème de la communication esthétique : la « chaleur » stendhalienne s'avère principe de contagion qui se joue de toute limite et frontière – du créateur à l'œuvre, de l'œuvre au spectateur, de la subjectivité singulière de l'artiste jusqu'à la réception collective. Stendhal d'ailleurs n'a pas manqué de veiller sur la réception de l'œuvre et la construction de son image d'auteur – soit d'un « ethos » de singularité et de bizarrerie, qui impose un pacte de lecture aporétique (Marie Parmentier. « L'ethos dans l'*Histoire de la peinture en Italie* : une construction fragile ») tout en donnant à l'énonciateur du discours une double image de polémiqueur et de garant. Attentif à l'imaginaire du livre ainsi qu'à son aspect matériel, conscient des contraintes attachées à la publication et au fonctionnement du milieu éditorial (Martine Reid, « Stendhal et la pensée du livre »), Stendhal s'adapte parfaitement aux conditions de production de l'époque mais s'écarte des attentes et des attendus de la critique et du public, déployant – en auteur « incompris de son temps » – son indépendance du regard, ses considérations fort peu conventionnelles, les rapports tendus et ironiques qu'il entretient avec les savoirs existants. Ces mêmes effets de lecture provocants et paradoxaux relèvent aussi des « anomalies stylistiques » de l'essai stendhalien (François Vanoosthuyse, « *Ut pictura poesis* ? Remarques sur le style de l'*Histoire de la peinture en Italie* ») : mixture de genres et de tons, polyénonciativité, dissémination et style coupé, théâtralisation de la pensée, flottements du paratexte transforment l'*Histoire de la peinture* en un texte protéiforme et instable, où « toutes les potentialités de l'écriture et de la réflexion semblent vouloir être assumées en même temps, comme une boîte optique dans laquelle il y aurait une infinité de points de fuite » (p. 227). Ce qui explique aussi ses retentissements imprévisibles, son influence profonde et secrète sur la pensée esthétique française de la première moitié du XIX^{e} siècle, témoignés, entre autres, par les relectures d'Eugène Delacroix, dans son *Journal* et ses articles au cours des années 1830 (Marie-Pierre Chabanne, « Eugène Delacroix, lecteur de l'*Histoire de la peinture en Italie* »).

La dernière section du volume comprend un article de Valentina Fortunato sur l'histoire du télégraphe optique Chappe et ses « apparitions » dans *Lucien Leuwen* (« Le télégraphe : d'invention à symbole de régime. Aspects historiques et littéraires »), l'analyse, par Shigeru Shimokawa, de la présence de *Jacques le Fataliste* dans l'œuvre stendhalienne (« Stendhal et *Jacques le Fataliste* ») et une étude de Hans Färnlöf (« Pratiques poétiques. Remarques sur la motivation dans *Le Rouge et le Noir* ») sur les défis génériques et la « gratuité cohérente » du travail de composition stendhalien et de son personnel romanesque. Enfin, les « Notes et documents » offrent un très riche dossier de contributions (qui comprend, entre autres, deux lettres inédites de Stendhal), la « Chronique »

présente programmes, expositions, thèses soutenues en 2006 et le « Carnet critique » recense les dernières publications sur Stendhal.

Susi PIETRI