

*art  
société*

Sous la direction de  
Daniela GALLO



# STENDHAL

## HISTORIEN DE L'ART



PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES

# *Voix hors champ : Stendhal historien de l'art contemporain dans l'Histoire de la peinture en Italie (1817)*

Alexander AUF DER HEYDE

« On me dira qu'à propos des arts je parle de choses qui leur sont étrangères ; je réponds que je donne la copie de mes idées, et que j'ai vécu de mon temps<sup>1</sup>. »

De telles phrases laissent entendre que, pour repérer des indices biographiques ou des considérations personnelles, le lecteur de l'*Histoire de la peinture en Italie* n'a pas besoin d'essayer de lire entre les lignes. L'idée de voir dans ce livre un plagiat ou un pastiche littéraire étant désormais dépassée<sup>2</sup>, c'est surtout grâce à une approche de type intertextuel qu'on peut l'apprécier et le réévaluer<sup>3</sup>. Comme cela a été plusieurs fois souligné, l'auteur sélectionne, rassemble et oriente des matériaux hétérogènes pour les ressortir à ses lecteurs dans un jeu de vraies et feintes citations que l'on peut rencontrer aussi, bien que d'une façon différente, dans sa production littéraire<sup>4</sup>. Le résultat est une espèce de journal intellectuel, un bréviaire esthétique, un carnet de citations, d'anecdotes, de dialogues et de documents<sup>5</sup>. L'élément constitutif qui guide le lecteur dans ce marasme de matériaux, ce sont les interventions hors champ de l'auteur, lequel revendique à chaque fois un point de vue strictement personnel dans sa reconsidération des faits historiques et historico-artistiques.

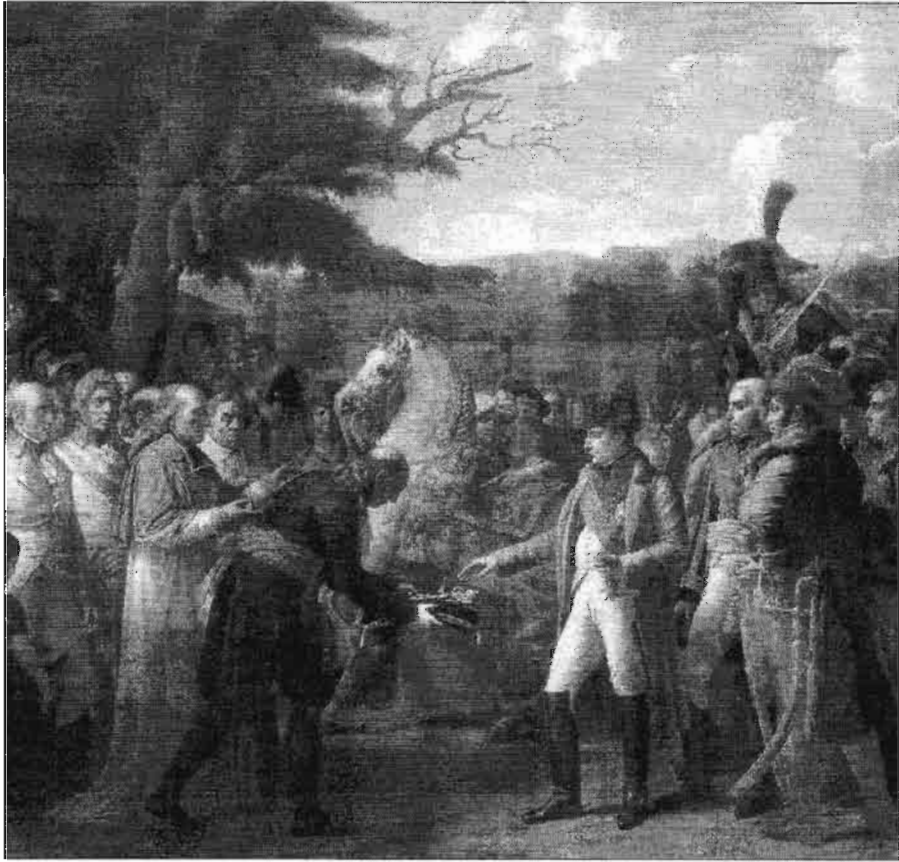
J'essaierai, dans un second temps, de commenter les interventions les plus éclatantes et les plus significatives de cette voix hors champ et de démontrer comment l'auteur réécrit une histoire de l'art contemporain en France en marge de son sujet. Dans l'*Histoire de la peinture en Italie* on ressent aussi une volonté thérapeutique de corriger, à travers la comparaison avec la tradition italienne, certaines « déforma-

tions » esthétiques apparues dès la période de l'Empire napoléonien, lorsque dans différentes parties de l'Europe se fit jour un certain goût pour la description des objets et des ustensiles, issu de la tradition des antiquaires. Enfin, il est impératif de mentionner *La Chartreuse de Parme* car, dans ce livre, Stendhal nous donne sa version des idéaux chevaleresques avec une sorte de parodie du Don Quichotte aux traits fortement auto-ironiques. C'est ici que l'expérience formatrice de l'art italien et son impact sur le style littéraire du romancier sont particulièrement évidents<sup>6</sup>.

#### « VOYEZ L'EXPOSITION DE 1817 » : LE JEU DES MIROIRS ET LES FONDEMENTS DE L'HISTORICISME STENDHALIEN

■ Comme cela a été dit maintes fois, *Histoire de la peinture en Italie* tire ses origines de l'exaltante aventure d'un bureaucrate de province qui vit en première ligne l'extraordinaire expérience muséographique du musée Napoléon et qui considère en outre comme totalement illégitime la restitution des objets réquisitionnés partout en Europe, car « [I]es alliés, au contraire, nous ont pris nos tableaux *sans traité*<sup>7</sup> ». Stendhal se promet donc de recomposer l'expérience du musée Napoléon en enrichissant son livre de tous les renseignements historiques et contextuels que le visiteur ne pouvait pas connaître à l'intérieur de l'espace muséal.

Mais ce qui nous intéresse, c'est avant tout comment, en marge de l'art italien décrit à l'intérieur de son texte, Stendhal tisse un dense filet de références artistiques aux œuvres d'art contemporain, bien connues à ses lecteurs et au public des Salons. Il ne s'agit jamais de descriptions développées : on le sait, Stendhal nourrit une aversion pour les descriptions et pour les détails<sup>8</sup>. Les œuvres et les artistes cités de manière topique représentent plutôt des paysages, des caractères et des problèmes bien présents dans la mémoire collective des Français grâce à la pratique des expositions et aux publications illustrées du début du siècle (il suffit de penser aux *Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts* éditées par Landon<sup>9</sup>). Par exemple, lorsqu'il parle du caractère national des peuples européens, l'auteur mentionne avant tout des témoignages iconographiques – les batailles espagnoles de Louis-François Lejeune deviennent des témoignages fidèles du tempérament irrédentiste et inflexible des Espagnols représentés dans leur lutte contre les envahisseurs français<sup>10</sup>. Selon Beyle, des images triomphales telles que la reddition de Vienne par Girodet (*fig. 14*) laissent émerger le caractère flegmatique des peuples germaniques qui se sont rendus à Napoléon<sup>11</sup>. La nature allusive et parfois énigmatique de ces références aux tableaux contemporains est souvent due à leurs implications politiques, mais parfois elles sont aussi le produit d'une perspective historique tout à fait particulière. C'est le cas de la toile de Gros, *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* (*fig. 15*). De façon lapidaire, Stendhal en dévoile la valeur de propagande en soutenant qu'après sa visite à l'hôpital l'empereur lui-même aurait fait empoisonner tous ces pauvres diables ! Et pourtant, au-delà des significations politique et morale de l'image, si nous considérons le contexte historico-artistique de la citation – un chapitre sur Masaccio et l'invention de l'expression dans la peinture – le lecteur averti ne manque pas de remarquer l'opportunité du rapprochement Gros-Masaccio. Les deux images présentent, en effet, des éléments taumaturgiques communs : chez Gros, la représentation du général suggère qu'il



*Fig. 14.*  
*Anne-Louis*  
*Giroder de*  
*Roucy-Triouon,*  
*Les Clefs de la*  
*ville de Vienne*  
*remises à Sa*  
*Majesté [détail],*  
*1808, Versailles,*  
*Châteaux de*  
*Versailles et de*  
*Trianon.*



*Fig. 15.*  
*Antoine-Jean*  
*Gros, Bonaparte*  
*visitant les*  
*pestiférés de Jaffa*  
*le 11 mars 1799,*  
*1804, Paris,*  
*musée du Louvre.*

peut ramener les malades à la vie sans avoir peur de toucher leurs blessures<sup>12</sup>; chez Masaccio, le saint Pierre monumental soigne les estropiés avec sa propre ombre (fig. 16).

Ce raisonnement par parallèles et par analogies constitue l'une des principales clefs de l'argumentation dans *l'Histoire de la peinture en Italie*. C'est ce qui ressort de façon particulièrement évidente lorsque l'auteur invite les artistes français à se mettre sur la voie de la Renaissance à travers la copie de ces chefs-d'œuvre qui (en grande partie), peu de temps auparavant, avaient été visibles dans le musée Napoléon :

Fig. 16.  
Masaccio  
(Tommaso di  
ser Giovanni di  
Mone Cassai),  
Saint Pierre  
guérissant les  
infirmes avec son  
ombre, 1425-  
1427, Florence,  
Santa Maria del  
Carmine.

« On pourrait faire copier à Rome, par Camuccini, les beaux tableaux de Raphaël et du Dominiquin. On enverrait M. Girodet copier le *Jugement dernier* et la *Sixtine*. M. Prudhon irait à Dresde enlever pour nous la *Nuit du Corrège*, le *Saint Georges* et les autres chefs-d'œuvre<sup>13</sup>. »

Les copies de Raphaël reviendraient donc à l'un des experts académiques les plus accrédités de l'artiste renaissant, à ce peintre classicisant et restaurateur bien connu, qui eut un grand succès dans la France du Premier Empire; celles de Michel-Ange au créateur le plus inquiet et inventif de l'imaginaire d'outre-tombe au début du XIX<sup>e</sup> siècle; et celles du Corrège à l'indiscutable héritier de la grâce et du clair-obscur corrégesques<sup>14</sup>.

Selon Beyle, l'expérience de ces auteurs et leur substantielle parenté d'esprit avec les grands maîtres du passé est la meilleure preuve du fait que le dialogue avec l'art italien de la Renaissance est décisif pour élaborer un style (non seulement en peinture) fondé sur un équilibre fondamental entre analyse psychologique et formulation synthétique. À partir d'une esthétique toute « italienne » (c'est-à-dire, sans David ni Poussin), notre auteur indique l'issue à l'art français, qu'il voit – en concomitance avec la réalité politique – sur la voie d'un déclin annoncé aussi bien par la théâtralité, désormais proverbiale, des davidiens que par la manie descriptive des peintres troubadours :

« C'est peut-être le seul moyen de sauver notre école. Chez une nation où il est de bon ton de ne pas avoir de gestes, il faut absolument des Michel-Ange pour empêcher les artistes de copier Talma. Voyez l'exposition de 1817<sup>15</sup>. »

Le Salon de 1817 dont il est ici question fut inauguré le 24 avril. C'était le premier rendez-vous de ce genre après la Restauration. Les œuvres



exposées ne laissent aucun doute sur le double but, politique et esthétique, d'une initiative qui devait jeter le pont vers les grands maîtres du passé récent et, surtout, favoriser des thèmes chers à une culture de « rappel à l'ordre » après la précédente saison « héroïque ». Ce n'est pas un hasard si, dans les catalogues illustrés, le premier tableau exposé, *L'Entrée d'Henri IV dans Paris* de François Gérard (fig. 17), est une œuvre tout à fait dans l'esprit de la Restauration des Bourbons. Nous lisons le choix et l'interprétation du sujet comme une invitation à la réconciliation de la part du souverain restauré, qui revendique la légitimité de ses prétentions en se présentant sous une apparence bourgeoise de *primus inter pares*<sup>16</sup>. On se rend compte qu'en 1817, de tels tableaux d'inspiration clairement royaliste – on peut citer aussi le *Louis XVI distribuant des secours aux pauvres pendant l'hiver de 1788* (fig. 18) – étaient accrochés près de quelque grand nom de la saison napoléonienne et d'une grande quantité de tableaux troubadour. On perçoit bien que le changement de paradigme dans la direction d'une représentation des faits historiques avec un petit « h » est désormais consommé. Plutôt que des personnages publics, les artistes rachètent les souverains du passé en soulignant les vertus domestiques de ces hommes illustres saisis dans des situations d'une humanité inattendue<sup>17</sup>. À propos de *La Convalescence de Bayard* (fig. 19), un critique définit l'artiste – Pierre Revoil – comme « l'historien de la vie privée des François illustres. On peut dire qu'il s'applique à élever des monuments où l'on puisera un jour la manière d'employer habilement les costumes de la chevalerie, et des époques les plus remarquables de l'histoire de France<sup>18</sup> ».

L'auteur de *l'Histoire de la peinture en Italie* a bien peu en commun avec cet esprit chevaleresque épris de nostalgie et d'idéologie royaliste<sup>19</sup>. Il est, en effet, intéressant de constater qu'il introduit le premier et le plus célèbre exemple du genre troubadour comme une sorte de contrepois dans un paragraphe au titre à l'apparence

Fig. 17.  
François Gérard,  
*L'Entrée  
d'Henri IV dans  
Paris, Salon de  
1817.*



*Fig. 18.*  
*Louis Hersent,*  
 Louis XVI  
 distribuant des  
 secours aux  
 pauvres pendant  
 l'hiver de 1788,  
 1817, Versailles,  
 Châteaux de  
 Versailles et de  
 Trianon.



*Fig. 19.*  
*Pierre Revoil,*  
 La Convalescence  
 de Bayard, 1817,  
 Paris, musée du  
 Louvre.



étrange, consacré aux « Études anatomiques de Léonard ». En parlant du concept, fondamental pour l'esthétique stendhalienne, de la « science de l'homme », Beyle est convaincu de pouvoir repérer dans la figure et dans l'œuvre de Léonard une sorte de préfiguration renaissante de la psychologie empirique contemporaine et de la médecine moderne (Cabanis, Pinel), lesquelles – nous le savons bien – suscitent son intérêt à cause de leur capacité à apercevoir les maladies mentales comme le résultat d'un processus et non simplement comme des déviations de la norme<sup>20</sup>. En effet, avant d'introduire une longue citation du *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie* de Pinel (1801), Beyle caractérise de la sorte le procédé empirique de Léonard en tant qu'observateur :

« Probablement Léonard approcha d'une partie de la science de l'homme, qui même aujourd'hui est encore vierge : la connaissance des faits qui lie intimement la science des passions, la science des idées, et la médecine. Le vulgaire des peintres ne considère dans les larmes qu'un signe de la douleur morale. Il faut voir que c'en est la marque *nécessaire*. C'est à reconnaître la nécessité de ce mouvement, c'est à suivre l'effet anatomique de la douleur depuis le moment où une femme tendre reçoit la nouvelle de la mort de son amant jusqu'à celui où elle pleure, c'est à voir bien nettement comment les diverses pièces de la machine humaine forcent les yeux à répandre des larmes, que Léonard s'appliqua. Le curieux qui a étudié la nature humaine sous cet aspect voit souvent les autres peintres faire courir un homme sans lui faire remuer les jambes<sup>21</sup>. »

La métaphore de la figure humaine représentée tandis qu'elle court sans bouger les jambes décrit de façon concise l'inadéquation d'une grammaire des passions fondée sur des signes conventionnels purement extérieurs (Descartes et Le Brun), laquelle ne saisit pas bien l'évolution complexe de la douleur psycho-physique. Les larmes en tant que « signe de la douleur morale » ne suffisent pas. Au lieu d'en rendre les marques visibles, l'artiste doit représenter l'expression de la passion comme « marque *nécessaire* », comme fait découlant d'un processus.

C'est pourquoi, dans la peinture française contemporaine, Stendhal prend pour exemple d'une pénétration psychologique sommaire et d'un sentimentalisme superficiel une image célèbre d'un élève de David, Fleury Richard : *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux Louis d'Orléans* (fig. 20). Francis Haskell a attiré l'attention sur le fait que, pour son tableau, l'artiste a trouvé son inspiration lors d'une visite au musée des Monuments français, où était conservé le tombeau de l'épouse de Louis d'Orléans, réalisé au XV<sup>e</sup> siècle. Elle avait perdu son mari de façon prématurée et mourut ensuite de chagrin, abandonnée au milieu des intrigues de la cour.

« Cette vertueuse femme – écrit Alexandre Lenoir dans le catalogue du musée –, inconsolable de la perte de son mari, mourut de chagrin en 1408. Elle avait pris pour devise un arrosoir penché et versant de l'eau en forme de larmes, avec ces mots : *Rien ne m'est plus/Plus ne m'est rien*<sup>22</sup>. »

L'auteur de l'*Histoire de la peinture en Italie* ne réserve à ce tableau que de l'ironie et du mépris. Il y voit l'incarnation de la « sensibilité française » et de la faible capacité des artistes et des écrivains romantiques à se concentrer sur les parties



Fig. 20.  
Fleury Richard,  
Valentine de  
Milan pleurant  
la mort de son  
époux Louis  
d'Orléans, vers  
1802, Saint-  
Petersbourg,  
musée de  
l'Ermitage.



essentielles. Le tableau de Richard avait été exposé au Salon de 1802, en pleine période napoléonienne, suscitant un grand succès auprès du public<sup>23</sup>. Il avait même beaucoup plu à Joséphine, future impératrice, qui appréciait le caractère descriptif et élégiaque de l'œuvre<sup>24</sup>. Évidemment, il n'est fait aucune mention de tout cela dans le livre de Beyle : le médiévisme de la période impériale, la fondation de l'Académie celtique et la passion carolingienne de Bonaparte ne l'intéressent pas. Dans les notes, il soutient même que l'œuvre aurait été exposée au Salon de 1812 ! S'agit-il d'un simple lapsus, comme le suggèrent les commentaires de ce texte ? Je ne pense pas : il s'agit bien d'une falsification historique voulue (1812 pour 1802). Beyle retarde la naissance d'un phénomène – la peinture troubadour –, essayant d'identifier la décadence de la sensibilité française avec la fin du régime bonapartiste. Dans les pages de son *Histoire de la peinture en Italie*, il réécrit, c'est-à-dire il falsifie, l'histoire de la peinture contemporaine en France.

Mais considérons maintenant ses propres commentaires du tableau de Fleury Richard :

« Un peintre a présenté Valentine de Milan pleurant son époux. Il a réussi à toucher le public par la jolie devise: "Plus ne m'est rien, rien ne m'est plus", par l'écusson des Visconti placé aux vitraux de la fenêtre, et par un chien fidèle. Assurément, cela fait l'éloge de la sensibilité française.

Un peintre du quinzième siècle eût probablement négligé cette harmonie des convenances, présent fait aux arts par la moderne littérature. Mais, au lieu de faire un petit visage gris d'un pouce de proportion, qui n'est que l'accessoire du beau gothique de la voûte: il eût prêté une oreille attentive à la physiologie<sup>25</sup>... »

En s'imaginant la même scène représentée par Léonard, Beyle ajoute que, avant de peindre les douleurs humaines, ce dernier se serait faufilé à l'intérieur d'une prison ou d'un asile pour y étudier les cas extrêmes d'aliénation mentale provoquée par de tels coups du destin :

« Suivant les préceptes pratiqués par Léonard pour le tableau de la Cène, le peintre italien eût pénétré dans les prisons et dans les loges de Bedlam. Il eût reconnu la vérité de ces traits caractéristiques. Ceux que son art ne peut rendre lui eussent aidé, en présence de la nature, à reconnaître les circonstances qu'il peut imiter. Enfin, après des études réfléchies, rempli d'une profonde connaissance de la *tristesse*, et ayant devant les yeux ce qu'il y avait de commun dans les traits de tous les malheureux qu'il avait observés, l'Italien aurait peint sa tête de Valentine sur le premier fond venu, sans songer à tout le parti que l'on peut tirer d'une corniche; mais tout le monde comprend une corniche<sup>26</sup>. »

De telles phrases, en particulier l'invitation à se rendre dans les asiles et sur les champs de bataille pour y étudier l'humanité d'après nature, lorsqu'elle est soumise à des situations extrêmes, ne devaient pas tomber dans le vide, surtout si l'on pense à ceux qui – parmi les peintres français contemporains – se proposaient de donner une représentation adéquate des vaincus. D'abord dans son *Cuirassier blessé* (exposé au Salon de 1814; *fig. 21*) et encore davantage dans ses portraits d'aliénés monomanes



Fig. 21. Jean-Louis Théodore Géricault, Cuirassier blessé quittant le feu, 1814, Paris, musée du Louvre.



Fig. 22. Jean-Louis Théodore Géricault, Le Monomane du commandement militaire, 1819-1822, collection particulière.

(1822-1823; *fig. 22*), réalisés juste avant sa mort, Théodore Géricault démontre de façon très convaincante dans quelle direction les lectures et les considérations stendhaliennes peuvent se traduire sur la toile<sup>27</sup>.

#### FABRICE DEL DONGO : SYMPATHIE ET ANATOMIE D'UN ANTI-HÉROS

■ Nous allons maintenant prendre en compte quelles sont, sur le plan du style littéraire, les leçons que Stendhal tire de son étude sur l'art italien. Ce ne sont donc pas les citations ou *ekphraseis* des tableaux anciens qui importent. Stendhal projette plutôt sur Léonard des capacités d'observation et d'introspection qui feront partie de sa propre manière de percevoir la réalité :

« On le voyait dans les rues s'arrêter tout à coup pour copier sur un petit livret de papier blanc les figures ridicules qu'il rencontrait. Nous les avons encore, ces charmantes caricatures, et ce sont les meilleures qui existent. Non seulement il cherchait les modèles du *beau* et du *laid*, mais il prétendait saisir l'expression fugitive des affections de l'âme et des idées. Les choses bizarres et altérées avaient un droit particulier à son attention. Il sentit le premier peut-être cette partie des beaux-arts qui n'est pas fondée sur la sympathie, mais sur un retour d'amour-propre. Il amenait dîner chez lui des gens de la campagne, pour les faire rire, à gorge déployée, par les récits les plus étranges et les contes les plus gais. D'autres fois on le voyait suivre les malheureux au supplice<sup>28</sup>. »

Lorsqu'il endosse le rôle de Léonard raconté par Beyle, le romancier Stendhal sait tirer quelque leçon utile de ces réflexions, en particulier pour les caractères, héroïques et antihéroïques, qui peuplent sa production littéraire, des caractères dont la modernité consiste justement dans leur amoralité, loin des critères de la *kalokagatia*. En effet, dans le paragraphe consacré à « L'intérêt et la sympathie », Stendhal liquide le concept, cher à Mengs, à Winckelmann et, pour son époque, à Cousin, avec une phrase sèche :

« Le pouvoir de la sympathie augmente, de siècle en siècle, avec la civilisation, avec l'ennui. Le danger était trop fort dans la retraite de Russie pour avoir pitié de personne<sup>29</sup>. »

Lorsqu'il se trouve dans des conditions extrêmes, l'homme ne connaît rien d'autre que son amour-propre. Ce qui est présenté aux lecteurs de l'*Histoire de la peinture en Italie* comme une note autobiographique complètement hors de propos devient une élaboration littéraire pleine de sens dans le célèbre épisode de Waterloo de *La Chartreuse de Parme*<sup>30</sup>. Le protagoniste, Fabrice del Dongo, tel un Don Quichotte moderne<sup>31</sup>, poursuit les hauts faits héroïques de ses ancêtres qu'il a pu observer dans les gravures d'un volume encomiastique du XVII<sup>e</sup> siècle (probablement le *De Bello Belgico* de Famiano Strada) :

« La fortune des Valserra [marquis del Dongo] était surtout militaire, les gravures représentaient force batailles, et toujours on voyait quelque héros de ce nom, donnant de grands coups d'épée [*fig. 23*]. Ce livre plaisait fort au jeune Fabrice<sup>32</sup>. »

Or, ce passionné des chroniques chevaleresques, jeune et naïf, est le fils illégitime de la marquise et d'un soldat français. Il cherche l'aventure pour pouvoir



Fig. 23.  
Jacques Courtois,  
Bataille,  
eau-forte d'après  
Famiano  
STRADA,  
De Bello Gallico,  
Rome, Francesco  
Corbelletti,  
1632-1647.

échapper à l'étroitesse de la maison paternelle et essaie donc par tous les moyens de s'enrôler dans l'armée napoléonienne. Dans le troisième chapitre du roman, Stendhal décrit le téméraire voyage à Waterloo, où il espère combattre, voire mourir en héros. Par-delà les mémoires généalogiques, le modèle littéraire qui enflamme l'imagination du jeune aristocrate est la *Jérusalem délivrée*, un texte qui est bien présent dans le tissu intertextuel de l'*Histoire de la peinture en Italie*. Un long extrait y est cité pour confirmer la thèse « que la beauté antique est incompatible avec les passions modernes<sup>33</sup> ».

Dans le passage tiré du chant VII du Tasse, est racontée la fuite d'Herminie, qui, pour aller à la recherche de son aimé Tancredi, met la cuirasse de la guerrière Clorinde. Après avoir traversé le camp des chrétiens, elle finit au milieu d'une espèce de *locus amœnus*, un échantillon d'Arcadie entouré de batailles, où vivent les bergers qui l'accueillent<sup>34</sup>. L'insertion du texte paraît énigmatique au lecteur de l'*Histoire de la peinture en Italie*: Beyle semble essayer de faire entendre combien sont contradictoires les caractères modernes à la différence précisément des figures sculptées de l'Antiquité. Mais c'est surtout dans le contexte de *La Chartreuse de Parme* que la citation trouve sa destination idéale selon ce même procédé susmentionné, consistant à réutiliser et à donner une fonction différente à des images et à des extraits d'ouvrages. Citée comme exemple de caractérisation subtile de la psychologie féminine, la *Jérusalem délivrée* fait à son tour l'objet d'une réélaboration parodique dans le roman de Stendhal. Au lieu de franchir les limites du champ de bataille comme le fait Herminie déguisée en guerrière, le déguisement de Fabrice – d'abord en marchand de baromètres, puis en hussard – lui sert de façon paradoxale pour s'introduire dans le champ de bataille. Victime de sa propre naïveté, le pauvre jeune sera ensuite accusé d'espionnage et, avant d'entendre le

bruit des canons, il devra passer toute une série de péripéties grotesques, assisté, à son tour et à sa façon, par une fermière prise de compassion pour son jeune âge. Une fois arrivé enfin sur le champ de bataille, où, évidemment, il est écrasé par un climat de déchéance et de destruction qui ne connaît pas de héros, Fabrice se fait contaminer par le cynisme en vigueur et se défait complètement de ses nobles idéaux chevaleresques. En effet, puisqu'il est au milieu d'un champ de morts et de blessés qui demandent de l'aide, l'habituelle voix hors champ ne manque pas de souligner que « notre héros était fort peu héros en ce moment<sup>35</sup> ». Et même :

« il remarqua que beaucoup de ces malheureux habits rouges vivaient encore ; ils criaient évidemment pour demander du secours, et personne ne s'arrêtait pour leur en donner. Notre héros, fort humain, se donnait toutes les peines du monde pour que son cheval ne mît les pieds sur aucun habit rouge<sup>36</sup> ».

Lorsque, grâce à une équivoque assez comique (Teulier au lieu de Meunier), Fabrice, au milieu d'un groupe de valeureux cavaliers, se sent enfin confirmé dans le rôle qu'il venait d'acquérir (celui de hussard), Stendhal n'hésite pas à faire remarquer, avec la même voix hors champ, l'aspect ridicule de son Don Quichotte moderne, qui continue à percevoir la réalité à travers la lorgnette esthétisante de l'épique chevaleresque :

« Il voyait entre eux et lui cette noble amitié des héros du Tasse et de l'Arioste » ; plus bas : « La façon dont on le regardait maintenant mit notre héros au comble du bonheur ; il eût fait tout au monde pour ses camarades ; son âme et son esprit étaient dans les nues<sup>37</sup>. »

Bien évidemment, le lecteur ne doit pas trop attendre pour que l'idylle chevaleresque ait une brusque fin, vu que, le lendemain, ses valeureux compagnons lui voleront son cheval. Au milieu du champ, fatigué et affamé, Fabrice hurle, en italien : « *Ladri! ladri!* (voleurs! voleurs!)<sup>38</sup>. »

« Si son beau cheval lui eût été enlevé par l'ennemi, il n'y eût pas songé ; mais se voir trahi et volé par ce maréchal-des-logis qu'il aimait tant et par ces hussards qu'il regardait comme des frères ! c'est ce qui lui brisait le cœur. Il ne pouvait se consoler de tant d'infamie, et, le dos appuyé contre un saule, il se mit à pleurer à chaudes larmes. Il défaisait un à un tous ces beaux rêves d'amitié chevaleresque et sublime, comme celle des héros de la *Jérusalem délivrée*. Voir arriver la mort n'était rien, entouré d'âmes héroïques et tendres, de nobles amis qui vous serrent la main au moment du dernier soupir ! Mais garder son enthousiasme entouré de vils fripons<sup>39</sup>!!! »

Comme Géricault, Stendhal aussi met en scène l'humanité fortement éprouvée par les événements. *L'Histoire de la peinture en Italie* représente un moment de réflexion méthodologique capitale pour l'esthétique de la désillusion, qui s'est constituée aussi bien dans les domaines de l'art figuratif que de la littérature.

## Notes

1. Je désire remercier vivement Daniela Gallo pour la traduction de ce texte.  
STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, DEL LITTO V. (éd.), Paris, Gallimard, « Folio », 1996, p. 131. Parmi les études, désormais nombreuses, consacrées à ce texte et à la thématique de la peinture italienne dans l'œuvre de Stendhal, je me limite à rappeler : DEL LITTO V., *La vie intellectuelle de Stendhal. Genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*, 1962, Genève, Slatkine Reprints, 1997, p. 429-445 ; WAKEFIELD D., *Stendhal and the Arts*, Londres, Phaidon, 1973 ; IDEM, « Art Historians and Art Critics, XI : Stendhal », *The Burlington Magazine*, vol. 117, n° 873, décembre 1975, p. 803-809 ; BERTHIER Ph., *Stendhal et ses peintres italiens*, Genève, Droz, 1977 ; CARAMASCHI E., « Praxis et art dans l'*Histoire de la peinture en Italie* », *Studi Francesi*, printemps 1984, p. 228-249 ; JEFFERSON A., « Stendhal's art history and the making of a novelist », COLLIER P. et LETHBRIDGE R. (dir.), *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth Century France*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994, p. 192-208 ; GREAVES A. E., *Stendhal's Italy: themes of political and religious satire*, University of Exeter Press, 1995, p. 39-70 ; DEL LITTO V., dans STENDHAL, *op. cit.*, p. 9-33 ; LEONI M., *Stendhal. La peinture à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1996 ; MOURIER-CHABANNE M.-P., « L'*Histoire de la peinture en Italie* : de l'ekphrasis à la satire anticléricale », *Dix-neufvingt*, n° 2, 1996, p. 71-84 ; ANSEL Y., *Stendhal : le temps et l'histoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000, p. 168-186 ; GALLANT J., « Les peintres de la Renaissance italienne au cœur de l'esthétique de Stendhal », PORTEBOIS Y. et TERPSTRA N. (dir.), *The Renaissance in the Nineteenth Century/Le XIX<sup>e</sup> siècle renaissant*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2003, p. 57-71 ; JACQUELOT DE H., « Histoire de la peinture en Italie », ANSEL Y., BERTHIER Ph. et NERLICH M. (dir.), *Dictionnaire de Stendhal*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 324-326 ; ANSEL Y., « L'*Histoire de la peinture en Italie* : "pamphlet de Dominique" », *L'Année Stendhalienne*, 6, 2007, p. 69-99 ; BOURDENET X., « Histoire de la peinture en Italie : logiques de l'Histoire ? », *L'Année Stendhalienne*, 6, 2007, p. 101-117 ; VANOOSTHUYSE F., « *Ut pictura poesis* ? Remarques sur le style de l'*Histoire de la Peinture en Italie* », *L'Année Stendhalienne*, 6, 2007, p. 207-229 ; et BAUEREISEN A., « Du beau idéal moderne » : *Stendhals Entwurf einer modernen Ästhetik*, Heidelberg, Winter, 2009, p. 63-158.
2. Il est bien connu que, pour le repérage et pour l'analyse philologique des sources, nous sommes redevables à la thèse d'ARBELET P., *L'Histoire de la peinture en Italie et les plagats de Stendhal*, réimpression de l'éd. Paris, 1913, Genève, Slatkine Repr., 2001. Sur l'utilisation et l'orchestration des sources, voir aussi CORDIÉ C., *Le annotazioni di Stendhal al « Del Cenacolo » di Leonardo di Giuseppe Bossi*, Syracuse (N. Y.), Syracuse University Press, 1952 ; IDEM, *Tra i fogli di un vecchio Lanzi, con pagine e annotazioni inedite di Stendhal*, Milan, Università degli Studi, 1952 ; et FEHL Ph., « Stendhal and Leopoldo Cicognara : notes on the strategy and the truth of Stendhal's lies », *Gazette des Beaux-Arts*, année 141, septembre 1999, p. 93-116.
3. Pour une lecture intertextuelle de l'œuvre de Stendhal, voir MEIER F., *Leben im Zitat. Zur Modernität der Romane Stendhals*, Tübingen, Narr, 1993.
4. Voir à ce propos BAUEREISEN A., *op. cit.*, p. 211-220.
5. À ce propos, Rainer Warning évoque la tradition moralisante issue de l'écriture aphoristique, qui peut être même adaptée à la forme du roman, comme le démontre le cas de la *Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette. WARNING R., « Die italienische Malerei in den Romanen Stendhals », DÜMCHEN S. et NERLICH M. (dir.), *Stendhal : image et texte*, Tübingen, Narr, 1994, p. 167.
6. Pour une lecture de l'*Histoire de la peinture en Italie* comme moment de réflexion théorique en vue de la future production littéraire de Stendhal, voir JEFFERSON A., *op. cit.*, ainsi que, de façon particulièrement exhaustive, BAUEREISEN A., *op. cit.* Sur l'influence que l'art italien a eu sur le romancier Stendhal, voir aussi la contribution de L. Norci Cagiano dans ce volume.
7. STENDHAL, *Histoire, op. cit.*, p. 488. Pour une analyse des visites et des charges professionnelles de Stendhal au musée Napoléon, voir WILLIAMSON E., « Stendhal et la comptabilité du musée Napoléon », *Stendhal Club*, n° 111, 1986, p. 221-237 ; EADEM, « Stendhal et

- Dominique-Vivant Denon : de l'expédition d'Égypte à l'inventaire du musée Napoléon », *Stendhal Club*, n° 123, 1989, p. 171-195 ; les notes de Del Litto dans STENDHAL, *Histoire, op. cit.*, p. 13-14 ; ainsi que, sous forme de résumé, REID M., « Louvre », ANSEL Y., BERTHIER Ph. et NERLICH M. (dir.), *op. cit.*, p. 406-407.
8. Voir encore WARNING R., *op. cit.*, p. 166.
  9. Sur ce point, je suis en désaccord avec Warning, selon lequel les « *happy few* » seraient les rares lecteurs capables de comprendre les comparaisons iconographiques avancées par l'auteur (WARNING R., *op. cit.*, p. 172). Une grande partie des œuvres antiques et modernes mentionnées par Stendhal durent être bien connues du public parisien grâce aux visites au musée et aux publications illustrées du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Voir à ce propos la contribution de Ch. Guichard dans ce volume. Plus généralement, à propos de l'influence de l'art contemporain sur les écrits de Stendhal sur l'art, voir aussi, dans ce même volume, la contribution de D. Gallo.
  10. STENDHAL, *Histoire, op. cit.*, p. 114.
  11. *Ibid.*, p. 225. Pour une lecture poussée des caractères nationaux et de la polarité nord-sud dans la production littéraire et dans la théorie esthétique de Stendhal, voir LEMKE J., *Selbstthematisierung im Spiegel des Fremden: Nord-Süd-Antagonismus bei Stendhal*, Berne, Berlin, Bruxelles, Francfort-sur-le-Main, New York, Oxford et Vienne, P. Lang, 2007.
  12. À juste titre, Walter Friedlaender a attiré l'attention sur le fait que l'image de Gros dérive d'un prototype d'iconographie sacrée. Voir FRIEDLAENDER W., « Napoleon as "Roi thaumaturge" », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 4, 1940/41, p. 139-141.
  13. STENDHAL, *Histoire, op. cit.*, p. 429.
  14. Le raisonnement de Stendhal sera repris cent ans plus tard dans une optique formaliste par Walter Friedlaender. Dans son *Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix* (1930), ce dernier insiste sur le caractère « rétrospectif » d'une grande partie des artistes de l'époque et, en particulier, sur le fait que leurs choix de modèles des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles étaient conscients. Voir FRIEDLÄNDER W., *Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix*, Cologne, Dumont, 1996, p. 7-10.
  15. STENDHAL, *Histoire, op. cit.*, p. 429. L'acteur François-Joseph Talma (1763-1826) fut le protagoniste indiscuté de la scène théâtrale pendant la période révolutionnaire. À l'époque de Stendhal, son nom devint synonyme de l'emphase expressive et de la gestuelle péremptoire que l'on trouvait chez des peintres théâtraux tels que Jacques-Louis David, un ami de Talma. Sur le « syndrome de Talma » dans la critique de Stendhal, voir VOUILLOUX B., « Une esthétique du style », BERTHIER P. et BORDAS É. (dir.), *Stendhal et le style*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle 2005, p. 217-227. Plus généralement, sur les connaissances que Stendhal avait de l'art de son temps et sur son rôle de critique d'art, voir GAUDIBERT P., « Stendhal et la peinture française de son temps », *La Pensée*, avril 1964, p. 91-109 ; WAKEFIELD D., « Art Historians and Art Critics, XI: Stendhal », *op. cit.* ; DROST W., « Kriterien der Kunstkritik des Romanciers Stendhal », DÜMCHEN S. et NERLICH M. (dir.), *op. cit.*, p. 94-116 ; VAISSE P., « À propos de la critique d'art de Stendhal », *ibid.*, p. 117-128 ; GUEGAN S., « Moderne », STENDHAL, *Salons*, GUÉGAN S. et REID M. (éd.), Paris, Gallimard, 2002, p. 21-41 ; et REID M., « Stendhal devant la peinture », *ibid.*, p. 7-20.
  16. KAUFMANN R., « François Gérard's "Entry of Henry IV into Paris" : the iconography of Constitutional Monarchy », *The Burlington Magazine*, vol. 117, n° 873, décembre 1975, p. 790-802.
  17. Voir à ce propos CHAUDONNERET M.-C., « Dal "genere aneddotico" al "genere storico". Un'altra pittura di storia », JULIA I., LACAMBRE J. et BOYER S. (dir.), *Les Années Romantiques. La peinture française dal 1815 al 1850*, catalogue de l'exposition (Nantes, Paris et Plaisance, décembre 1995 – novembre 1996), Milan, Electa, 1996, p. 49-56.
  18. GAULT DE SAINT-GERMAIN P.-M., *Choix des productions de l'art les plus remarquables exposées dans le Salon de 1817...*, Paris, Didot, 1817, p. 26.
  19. C'est à cette même époque que, avec la publication des premiers romans de Walter Scott, on voit pointer dans la littérature européenne la nouvelle historique centrée sur les objets, un type de goût emprunté aux antiquaires des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles auquel Stendhal



- restera, comme on le sait bien, totalement imperméable. Voir ENGLER W., « Stendhals Schwierigkeiten mit Scott », DÜMCHEN S. et NERLICH M. (dir.), *op. cit.*, p. 283-296; et WARNING R., *op. cit.*, p. 167. Sur l'influence des thèmes à la Walter Scott dans la peinture française, voir WRIGHT B. S., « Scott's historical novels and French historical painting 1815-1855 », *The Art Bulletin*, n° 63, 1981, p. 268-287.
20. ALCIATORE J. C., « Stendhal et Pinel », *Modern Philology*, vol. 45, n° 2, novembre 1947, p. 118-133. Voir aussi CORREDOR M.-R., « Cabanis » et « Pinel », ANSEL Y., BERTHIER Ph. et NERLICH M. (dir.), *op. cit.*, p. 125 et 536.
21. STENDHAL, *Histoire*, *op. cit.*, p. 217-218.
22. LENOIR A., *Musée impérial des monumens français. Histoire des arts en France, et description chronologique des statues en marbre et en bronze, bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, qui sont réunis dans ce Musée*, Paris, Hacquart, 1810, p. 207-208; et HASKELL F., « The Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting », *Past & Present*, n° 53, novembre 1971, p. 116-117.
23. « Le choix de cette inscription, le costume du personnage, qui est exactement celui de son siècle, les armes de sa famille peintes sur le vitrage, et le style de l'architecture caractérisent un sujet nouveau pour la plupart des spectateurs, et que l'artiste ne pouvait désigner par trop de particularités » : LANDON P., *Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts*, Paris, Landon, 1803, p. 14.
24. CHAUDONNERET M.-C., *op. cit.*, p. 49-50.
25. STENDHAL, *Histoire*, *op. cit.*, p. 219.
26. *Ibid.* Voir à ce propos BAUEREISEN A., *op. cit.*, p. 223-229.
27. Il ne faut pas oublier ici le cas bien documenté d'un autre lecteur privilégié de l'*Histoire de la peinture en Italie*, tel qu'Eugène Delacroix. Voir à ce propos, CHABANNE M.-P., « Eugène Delacroix, lecteur de l'*Histoire de la Peinture en Italie* », *L'Année Stendhalienne*, n° 6, 2007, p. 231-246.
28. STENDHAL, *Histoire*, *op. cit.*, p. 173.
29. *Ibid.*, p. 299.
30. Sur ce roman, voir SCHREIBER C., *Stendhal et l'écriture de la Chartreuse de Parme*, Paris, Lettres Modernes, 1988; CROUZET M., *Le roman stendhalien : « La Chartreuse de Parme »*, Orléans, Paradigme, 1996; et *IDEM*, *Rire et tragique dans la « Chartreuse de Parme »*, Paris, Eurédit, 2000.
31. La comparaison avec Cervantes a été avancée plusieurs fois. Voir, par exemple, WAKEFIELD D., « Art Historians and Art Critics, XI : Stendhal », *op. cit.* Plus généralement, sur la lecture et la réception stendhalienne du Don Quichotte, voir CORREDOR M.-R., « Stendhal et Don Quichotte : de l'« espagnolisme » au « merveilleux silence » », *L'Année Stendhal*, n° 2, 1998, p. 113-120.
32. STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, Bruxelles, Hauman & Comp., 1839, I, p. 24.
33. Sur l'épisode de Waterloo et sa reprise littéraire de la part de Stendhal, voir BELL S. M., « Waterloo revisité », *Stendhal, la politique et l'histoire : hommage à Gerald Rannaud*, Grenoble, université Stendhal, 1994, p. 135-152; PETITOT J., « Waterloo : mythe, scène et décor dans *La Chartreuse de Parme* », DÜMCHEN S. et NERLICH M. (dir.), *op. cit.*, p. 213-270; et MARIETTE C., « Le spectacle de l'histoire dans *La Chartreuse de Parme* », DIAZ J.-L. (dir.), *Stendhal, La Chartreuse de Parme, ou la « chimère absente »*, Paris, Sedes, 1996, p. 107-113.
34. DEL LITTO V., *La vie intellectuelle de Stendhal...*, *op. cit.*, p. 92 souligne que la relecture du Tasse de la part de Stendhal lors de la composition d'*Histoire de la peinture en Italie* est une conséquence de sa prise de connaissance du *Génie du Christianisme* de Chateaubriand, paru en 1802.
35. STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, *op. cit.*, I, p. 67-68.
36. *Ibid.*, p. 68.
37. *Ibid.*, I, p. 75.
38. *Ibid.*, I, p. 76-77.
39. *Ibid.*, I, p. 77.

Sous la direction de  
Daniela GALLO



# STENDHAL

## HISTORIEN DE L'ART



Peut-on considérer Stendhal comme un historien de l'art? Telle est la question débattue dans ce livre, qui réunit des historiens de l'art et des spécialistes de littérature. Prenant leurs distances avec les positions tranchées, et négatives, exprimées par Paul Arbelet dans son ouvrage de 1913 sur les sources d'*Histoire de la peinture en Italie*, les auteurs relancent le débat sur la base des travaux fondamentaux menés sur la correspondance administrative d'Henry Beyle sous le Premier Empire et des recherches les plus récentes sur l'art et la culture de la période napoléonienne et de la Restauration. En admettant que les écrits où Stendhal tient une posture d'historien de l'art sont importants, on réévalue un pan de littérature artistique d'une grande richesse, injustement écartée à cause de son étrangeté et de son manque apparent d'érudition. Ainsi, reconsidérée dans une perspective européenne, la grande nouveauté du projet éditorial d'*Histoire de la peinture en Italie* apparaît plus flagrante et son échec trouve davantage d'explications. Plus généralement, il devient possible de s'interroger sur l'existence d'une pensée de l'art authentiquement stendhalienne et de défendre le rôle fondateur de Stendhal dans une véritable physiologie du sentiment esthétique.

Daniela GALLO est professeur d'histoire de l'art de la Renaissance et moderne à l'université Pierre Mendès France-Grenoble 2 et membre du LARHRA (UMR 5190), spécialiste de sculpture, de l'héritage de l'Antiquité dans l'art et la culture européens et d'historiographie. Elle a été commissaire d'expositions et a organisé des colloques et des journées d'études en France et à l'étranger. Elle prépare actuellement un ouvrage sur les dispositifs de présentation des œuvres dans l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle.

*En couverture: Antonio Canova, Les Trois Grâces, détail,  
Londres, Victoria and Albert Museum, 1815-1817.*

Publié avec le soutien du  
Centre d'études stendhaliennes et romantiques  
(équipe d'accueil Traverses 19-21)  
de l'université Stendhal-Grenoble 3 et  
avec la participation de l'ENS LSH,  
université de Lyon et du LARHRA



Réseau des Universités  
OUEST ATLANTIQUE

[www.pur-editions.fr](http://www.pur-editions.fr)



20 €

978-2-7535-2020-2



9 782753 520202