



**HAL**  
open science

## Stendhal au Salon de 1824. Pour une manière brève dans la peinture

Marie-Pierre Chabanne

### ► To cite this version:

Marie-Pierre Chabanne. Stendhal au Salon de 1824. Pour une manière brève dans la peinture. L'Ultra-bref. Le temps de la fulgurance, sous la direction de Cécile Meynard et Karima Thomas, Presses Universitaires François-Rabelais, pp.277-293, 2021, 978-2-86906-775-2. hal-04649704

**HAL Id: hal-04649704**

**<https://hal.science/hal-04649704>**

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

## Stendhal au Salon de 1824 : pour une manière brève dans la peinture.

Marie-Pierre Chabanne

En 1824, Stendhal est chargé de présenter le Salon de peinture, qui se tient au Louvre, dans le *Journal de Paris*<sup>1</sup>. Les articles qu'il fait paraître au cours de l'automne s'inscrivent dans un débat esthétique, portant sur la question de l'application à la peinture des pratiques nouvelles de la littérature : est-il possible d'importer dans les beaux-arts le système shakespearien qui est apparu dans les lettres ? Ce débat oppose en particulier Delécluze, très attaché aux valeurs classiques puisqu'il est un ancien élève de David, au jeune Thiers, plus enthousiaste pour la nouveauté<sup>2</sup>.

Dix-huit mois plus tôt, dans *Racine et Shakespeare*, Stendhal a annoncé une révolution poétique et a pris parti, comme on sait, pour le *romanticisme* au théâtre, qu'il a défini comme « l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible<sup>3</sup> ». Dans le *Salon de 1824*, Stendhal prophétise de nouveau une « révolution dans les beaux-arts », prend de nouveau parti pour les artistes romantiques, qu'il désigne seulement comme « les jeunes peintres<sup>4</sup> », tant leurs styles sont hétérogènes, et définit également le « romantique en peinture » par « la quantité de plaisir » qu'il fait au spectateur (*ibid.*, 22 décembre 1824, p. 150).

Convaincu de la fraternité des arts, Stendhal importe ainsi au Salon de peinture son combat pour le *romanticisme*, ~~concept d'origine italienne~~ qui se confond largement avec celui de la modernité. La théorie stendhalienne du romantisme pictural est aujourd'hui peu estimée, alors qu'elle est rien une adaptation de sa théorie du *romanticisme* dramatique. Le *Salon de 1824* est en effet une transposition de *Racine et Shakespeare* dans le domaine des beaux-arts. Les motifs principaux du pamphlet littéraire réapparaissent dans le compte rendu de l'exposition, lui conférant de ce fait le statut de manifeste du *romanticisme* dans la création artistique. La confrontation des deux textes révèle un réseau de correspondances exactes entre l'esthétique théâtrale et l'esthétique picturale. Ainsi, de même que Stendhal a prédit dans *Racine et Shakespeare* la mort de la tragédie classique fondée sur la règle des trois unités et sur l'alexandrin, et la naissance d'une tragédie romantique tirant ses effets « de la peinture exacte des mouvements de l'âme et des incidents de la vie des modernes<sup>5</sup> », il annonce dans son compte rendu de l'Exposition de 1824 le déclin des « grands tableaux composés de trente figures nues, copiées d'après les statues antiques », et l'avènement d'une peinture « moderne » se donnant pour objet les passions des « hommes d'aujourd'hui<sup>6</sup> ».

L'importation du *romanticisme* dans la peinture entraîne, comme on le voit, l'abandon des grands formats dans le style de *L'Intervention des Sabines* de David. Le corollaire du passage à la modernité semble être la promotion d'une forme brève, et d'une esthétique de la brièveté. En quoi cette brièveté picturale consiste-t-elle ? Quels sont ses points communs avec la

---

<sup>1</sup> Stendhal présente l'Exposition de 1824 par dix-sept articles parus dans le *Journal de Paris* du 29 août au 24 décembre 1824.

<sup>2</sup> Delécluze rend compte de l'Exposition de 1824 par vingt-huit articles parus du 1<sup>er</sup> septembre 1824 au 19 janvier 1825 dans le *Journal des Débats*. Thiers lui consacre onze articles parus dans le *Constitutionnel* du 30 août au 19 octobre, puis le 1<sup>er</sup> décembre 1824.

<sup>3</sup> Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, Kimé, 1994, p. 15 et 36.

<sup>4</sup> Stendhal, « Exposition de 1824 », *Journal de Paris*, 31 août 1824, *Salons*, Paris, Gallimard, 2002, p. 65-66.

<sup>5</sup> Stendhal, *Racine et Shakespeare n° II*, *op. cit.*, p. 99, note 7.

<sup>6</sup> Stendhal, « Exposition de 1824 », 29 août 1824, *op. cit.*, p. 66 ; 31 août 1824, *ibid.*, p. 66 ; et 22 décembre 1824, *ibid.*, p. 140.

poétique de la *brevitas* ? Comment cette esthétique de la brièveté peut-elle s'articuler au *romanticisme* et à la modernité ?

### La promotion des « petits tableaux »

Dans son compte rendu de l'Exposition de 1824, Stendhal se fait le porte-parole de la désaffection croissante du public pour les « grandes machines » composées sur le modèle de *L'Intervention des Sabines* de David<sup>7</sup>. Il note par exemple que « peu de personnes » regardent la « toile immense » d'Abel de Pujol qui est accrochée dans le Grand Salon, *Germanicus rendant les derniers devoirs aux ossements des Romains qui périrent avec Varus*<sup>8</sup> (*ibid.*, 29 août 1824, p. 63). Il évoque le faible succès du grand tableau d'Auguste Couder représentant le *Départ de Léonidas*<sup>9</sup> (*ibid.*, 16 octobre 1824, p. 102). Stendhal constate la fin du « siècle des beaux muscles », mais également la disparition de l'approche traditionnelle de l'œuvre d'art, fondée sur l'examen attentif et minutieux des formes, et sur le lent déchiffrement du sens. Au temps des connaisseurs succède le temps des amateurs.

Stendhal souligne au contraire l'intérêt des visiteurs du Salon pour les petits formats : la lithographie, qui sait « satisfaire aux *besoins actuels* du public » (*ibid.*, 24 décembre 1824, p. 144), notamment parce qu'elle est adaptée à l'exiguïté de l'habitat moderne, et à laquelle l'Exposition de 1824 consacre une toute nouvelle section ; et les tableaux de chevalet. Stendhal valorise les œuvres de petit format parce qu'elles peuvent être achetées par des particuliers riches, alors que les grands formats ne peuvent être acquis que par le gouvernement. A ses yeux, le marché est paradoxalement l'un des meilleurs critères de la modernité, dans la mesure où il révèle quelles sont les œuvres capables d'apporter des « jouissances réelles » au public. Il note ainsi que le *Narcisse* de Sigalon est l'un des tableaux les plus appréciés par les visiteurs (*ibid.*, 7 octobre 1824, p. 89), et recommande à l'attention de ses lecteurs des toiles de petites dimensions comme la *Jeune Paysanne romaine assassinée par son amant* de Schnetz<sup>10</sup> (*ibid.*, 29 septembre 1824, p. 87), les *Chevaux préparés pour une course* d'Adolphe Roger<sup>11</sup> (*ibid.*, 11 novembre 1824, p. 119), ou les petits tableaux d'Ingres dans le genre troubadour, *François I<sup>er</sup> recevant les derniers soupirs de Léonard de Vinci* et *Henri IV jouant avec ses enfants*<sup>12</sup> (*ibid.*, 21 octobre 1824, p. 104), qu'il préfère de très loin à son imposant *Vœu de Louis XIII*<sup>13</sup> (*ibid.*, 23 novembre 1824, p. 124).

---

<sup>7</sup> Jacques-Louis David, *L'Intervention des Sabines*, 1796-1799, huile sur toile, 3,85 X 5,22 m, Paris, Musée du Louvre, [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=22496](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22496), consulté le 01. 06.2018.

<sup>8</sup> Abel de Pujol, *Germanicus sur le champ de bataille de Varus*, huile sur toile, 4,70 m X 6,70 m, La Rochelle, Musée d'Orbigny-Bernon, <http://www.alienor.org/collections-des-musees/fiche-objet-30061-histoire-germanicus-rend-les-derniers-honneurs-aux-restes-des-legions-de-varus-germanicus-sur-le-champ-de-bataille-de-varus>, consulté le 01. 06. 2018.

<sup>9</sup> Ce tableau mesure 9 pieds 6 pouces sur 11 pieds 2 pouces, soit environ 2,90 X 3,40 m. Sa localisation est inconnue.

<sup>10</sup> Le compte rendu de Thiers montre qu'il ne s'agit pas de la *Femme assassinée* conservée au Musée des Beaux-Arts de Quimper, comme le suggère Stéphane Guégan dans son admirable édition des *Salons*. Nous n'avons pas trouvé sa localisation.

<sup>11</sup> Adolphe Roger, *Chevaux barbes préparés pour la course*, 1823, huile sur toile, 31 X 39 cm, Rome, Musée de Rome dans le Transtévère, <http://www.carnevaleromano.com/il-carnevale-romano-storico/>, consulté le 01. 06. 2018.

<sup>12</sup> Jean-Auguste-Dominique Ingres, *François I<sup>er</sup> recevant les derniers soupirs de Léonard de Vinci*, 1818, huile sur toile, 40 X 50 cm, Paris, Musée du Petit-Palais, <http://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/francois-1er-recoit-les-derniers-soupirs-de-leonard-de-vinci>, consulté le 01. 06. 2018. *Henri IV recevant l'ambassadeur d'Espagne*, 1817, huile sur toile, 39 X 50 cm, Paris, Musée du Petit-Palais, <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/henri-iv-jouant-avec-ses-enfants-au-moment-ou-l-ambassadeur-d-espagne-est-admis#infos-principales>, consulté le 01. 06. 2018.

<sup>13</sup> Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Le Vœu de Louis XIII*, 1824, huile sur toile, 4,21 X 2,62 m, Montauban, Cathédrale Notre-Dame, <https://musees-occitanie.fr/musees/musee-ingres/collections/la-peinture-du-xixe-siecle/jean-auguste-dominique-ingres/le-voeu-de-louis-xiii/>, consulté le 01. 06. 2018.

A la fin de son compte rendu, Stendhal s'intéresse également à un genre tout nouveau, venu d'Angleterre, l'aquarelle. Il fait l'éloge d'une « petite aquarelle de deux pieds carrés<sup>14</sup> » réalisée par l'Anglais Thales Fielding, représentant *Macbeth et Banco arrêtés sur la bruyère par les trois sorcières*, que nous n'avons malheureusement pas retrouvée (*ibid.*, 23 novembre 1824, p. 123). Cet éloge est assez audacieux, car à cette époque, en France, l'aquarelle ne jouit encore que d'une très faible estime, étant donné qu'elle est souvent utilisée pour la réalisation d'études préparatoires. Stendhal sait parfaitement que Delécluze a désapprouvé l'apparition de l'aquarelle au Salon, ne la jugeant pas digne d'être classée au rang des « objets d'art » ; pour Delécluze, ce n'est qu'une production facile destinée à animer de « jolies soirées », mais certainement pas à passer à la « postérité<sup>15</sup> ». C'est une œuvre rapide et éphémère, une forme brève de la peinture dans laquelle les peintres se laissent aller à une manière selon lui bien trop brève. La stratégie de Stendhal, pour s'opposer à Delécluze et affirmer la valeur esthétique de l'aquarelle de Fielding, est donc de se référer à une culture rhétorique partagée par tous ses lecteurs, et de la transposer au Salon de peinture :

J'ai fort peu de considération pour l'aquarelle, c'est un pauvre genre ; mais l'apologue aussi est peu de chose comparé au poème épique, et toutefois La Fontaine est immortel comme Homère. Dans les beaux-arts, où la médiocrité n'est rien, il faut exceller n'importe par quel moyen. Je ne dis pas que l'aquarelle de M. Fielding (n° 647) qui représente *Macbeth et Banco arrêtés sur la bruyère par les trois sorcières* soit un petit ouvrage parfait comme telle fable de La Fontaine ; mais je me détermine à en parler, parce que, depuis quinze jours que j'ai découvert ce tableau [...], je ne puis jamais quitter l'exposition sans aller le revoir<sup>16</sup>.

Stendhal repère dans la classification des genres littéraires une exception, et désigne l'exception correspondante dans la classification des genres picturaux. De même qu'un grand poète peut élever l'apologue au même niveau de perfection qu'un poème épique, un grand peintre peut conférer à l'aquarelle une valeur au moins égale à celle d'un grand tableau davidien. Bien plus, il attribue à l'aquarelle, œuvre minuscule et rapidement peinte, une force égale à celle du récit bref, c'est-à-dire la même capacité à frapper et à imprimer durablement une idée morale dans l'esprit du destinataire. Stendhal reconnaît et définit à partir de l'aquarelle de Fielding une esthétique de la brièveté picturale, analogue à celle de la brièveté rhétorique, et qui entretient des liens forts avec le *romanticisme*.

### **Une esthétique de la brièveté**

La petite aquarelle de Fielding illustre pour Stendhal une manière brève de la peinture, dont les traits distinctifs sont la concision, l'intensité, la simplicité, et l'indétermination.

#### La concision

Comme les poèmes épiques, les « immenses tableaux à l'huile qui tapissent le grand salon » (*ibid.*, 23 novembre 1824, p. 124) peuvent nous sembler marqués par l'amplification. Ils transposent en effet des récits historiques touffus, rassemblent de nombreuses figures – « trente figures nues », ironise Stendhal (*ibid.*, 29 août 1824, p. 66), ils étoffent l'action

---

<sup>14</sup> Cette aquarelle mesure approximativement 43 X 43 cm.

<sup>15</sup> É. J. Delécluze, « Exposition du Louvre 1824 », *Journal des débats politiques et littéraires*, 5 septembre 1824, p. 6, et 1<sup>er</sup> septembre 1824, p. 4.

<sup>16</sup> Stendhal, « Exposition de 1824 », 23 novembre 1824, *op. cit.*, p. 123-124.

principale par de nombreux épisodes secondaires, et multiplient les détails.

Les tableaux des jeunes peintres, au contraire, illustrent des actions brèves et isolées. L'aquarelle de Fielding évoque l'éphémère apparition des sorcières à Macbeth et Banco. De même, le motif privilégié des tableaux de chevalet est l'« anecdote » (*ibid.*, 21 octobre 1824, p. 104), c'est-à-dire un récit court, relatant un fait particulier, resserré en une action unique, et centré sur peu de figures. À l'exception des peintres de l'École de Lyon, dont les toiles fourmillent de détails, plusieurs jeunes peintres exposent des tableaux minimalistes et denses. Ils éliminent le superflu et conduisent le regard du spectateur vers l'essentiel, qui est toujours, pour Stendhal, la « pensée » (*ibid.*, 7 oct. 1824, p. 89), et le sentiment.

Ainsi, alors que l'école de David disperse l'attention du spectateur en lui présentant « une grande quantité de beaux muscles dessinés bien correctement » (*ibid.*, 29 août 1824, p. 59), les jeunes peintres concentrent son attention sur la vie de l'âme. Dans *Narcisse*, Sigalon focalise cette attention sur la « douleur » de l'esclave qui a fait l'essai du poison destiné à Britannicus et sur la folie meurtrière de Locuste (*ibid.*, 7 oct. 1824, p. 89). Dans la *Promenade de Julie et Saint-Preux sur le lac de Genève*, Le Prince rappelle, au moyen d'une palette sombre et mélancolique, presque monochrome, que le héros est « hors de lui », c'est-à-dire prêt à se donner la mort (*ibid.*, 9 oct. 1824, p. 95). Stendhal apprécie les petits formats parce qu'ils sont régis par un style serré qui transforme la peinture en « morale construite<sup>17</sup> ».

Il reconnaît cependant aussi cette esthétique de la brièveté dans certains tableaux modernes de plus grandes dimensions, mais centrés sur un motif spirituel fort, comme la détermination douloureuse de la jeune fille marchant à la mort dans *Polyxène* de Drolling<sup>18</sup> (*ibid.*, 9 octobre 1824, p. 96), ou l'attendrissement de Corinne dans le tableau éponyme de Gérard<sup>19</sup> (*ibid.*, 2 septembre 1824, p. 71-74). Par leur concision, les tableaux des jeunes peintres, organisés à partir d'un sentiment, peuvent nous apparaître comme des transpositions picturales de scènes de tragédie, tandis que les tableaux dont l'unité est peu claire, comme ceux d'Horace Vernet, pourraient être des équivalents picturaux de scènes de comédies. En effet, dans *Racine et Shakespeare*, Stendhal définit la tragédie par « l'intérêt passionné avec lequel on suit les émotions d'un personnage », et la comédie par « la simple curiosité qui nous laisse toute notre attention pour cent détails divers<sup>20</sup> ».

### L'intensité

Le second caractère distinctif de l'esthétique de la brièveté est l'intensité. Au Salon de 1824, Stendhal établit un lien récurrent entre format minimal et énergie maximale. En comparant l'aquarelle à l'apologue, il se souvient certainement que La Fontaine avait évoqué la capacité de cette forme brève à réveiller une foule que la harangue d'un orateur avait endormie<sup>21</sup>. Il suggère de même que le petit format a la faculté de frapper fortement un public que les toiles de l'École de David « ennuient » (*ibid.*, 12 septembre 1824, p. 80). La petite aquarelle de Fielding, écrit-il, est capable de « toucher profondément » (*ibid.*, 23 nov. 1824, p. 124). *La Famille du malade*, minuscule tableau que Prud'hon avait exposé en 1822, l'avait laissé « tout ému<sup>22</sup> » (*ibid.*, 16 septembre 1824, p. 85). Un « fort petit tableau » d'« un pied

<sup>17</sup> Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, Gallimard/Folio, 1996, p. 404, note.

<sup>18</sup> Michel-Martin Drolling, *La Séparation d'Hécube et de Polyxène*, 1824, huile sur toile, Le-Puy-en-Velay, Musée Crozatier.

<sup>19</sup> François Gérard, *Corinne au Cap Misène*, version réduite de l'huile sur toile exposée en 1822 (2,56 X 2,71 m), et conservée au Musée des Beaux-Arts de Lyon, localisation inconnue.

<sup>20</sup> Stendhal, *Racine et Shakespeare n° II*, *op. cit.*, p. 98, note 3.

<sup>21</sup> Jean de La Fontaine, *Le Pouvoir des Fables, Fables*, VIII, 4, Paris, Claude Barbin et Denys Thierry, 1678, p. 108-113.

<sup>22</sup> Pierre-Paul Prud'hon, *Une Famille dans la désolation*, 1821, huile sur toile, 27 X 21 cm, New Haven, Yale University Art Gallery, <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/104973>, consulté le 01.06.2018.

carré » peint par Gillot Saint-Èvre et représentant *Deux matelots naufragés* le frappe par sa « vigueur » ; Stendhal ajoute que ce tableau laissera « une impression profonde » à ceux qui savent « trouver du plaisir à regarder les productions des arts<sup>23</sup> » (*ibid.*, 27 octobre 1824, p. 111-112).

Les tableaux exposés par les jeunes peintres procurent donc au public des « émotions profondes », et celles-ci correspondent très exactement aux « plaisirs dramatiques » que Stendhal attend de la tragédie romantique<sup>24</sup>. Les grands tableaux davidiens, au contraire, ont sur lui le même effet que la tragédie classique : ils ne lui apportent qu'un plaisir épique fondé sur l'admiration, et le laissent parfaitement froid.

Ce plaisir dramatique se trouve décuplé par la manière brève. Les tableaux des jeunes peintres vont au-delà de la production d'émotions fortes ; ils transportent et ravissent : le *Narcisse* de Sigalon « frappe et entraîne d'abord » (*ibid.*, 29 août 1824, p. 63) ; la « vérité » de *La Charrette de foin*<sup>25</sup> de Constable « saisit d'abord et entraîne » (*ibid.*, 16 octobre 1824, p. 102) ; le petit tableau de Gillot Saint-Èvre « [tire] Stendhal de [son] spleen » (*ibid.*, 27 octobre 1824, p. 112). Certaines toiles exercent sur lui une emprise forte et le subjuguent : Stendhal, comme on l'a vu, constate qu'il ne peut « jamais quitter l'exposition sans aller [...] revoir » l'aquarelle de Fielding (*ibid.*, 23 novembre 1824, p. 124). *La Famille du malade* réduit à néant sa science de connaisseur : « j'étais venu pour observer le *faire* de Prud'hon, sa manière de rendre la couleur, le clair-obscur, le dessin ; je n'ai pu penser qu'au désespoir de cette pauvre famille ». Prud'hon élabore une manière brève qui foudroie ; car Stendhal ajoute : « Tel est l'effet électrique de la vérité » (*ibid.*, 16 septembre 1824, p. 85). En fait, Stendhal reconnaît dans les petits tableaux modernes l'esthétique du sublime telle qu'elle a été formulée par le pseudo-Longin : le sublime, écrit Longin, est ce « contre quoi il est difficile et même impossible de résister », ce qui disperse tout « comme la foudre<sup>26</sup> ». En 1824, Stendhal accorde sa préférence au sublime de Longin plutôt qu'à celui de Burke, et c'est la raison pour laquelle le *Massacre de Scio* de Delacroix lui paraît « l'exagération du triste et du sombre<sup>27</sup> ». Delacroix verse à ses yeux dans le « *parenthyrse* », dans « la passion sans mesure<sup>28</sup> ». Il ne peint pas une scène de tragédie mais une vulgaire scène de drame. Son tableau n'est pas pathétique mais horrible ; et l'horrible, pour Stendhal, n'a pas sa place au sein des beaux-arts<sup>29</sup>.

### La simplicité

La troisième caractéristique de l'esthétique de la brièveté est la simplicité. De même qu'en littérature, Stendhal valorise la manière brève de l'apologue, qui congédie la rhétorique et se contente du langage ordinaire, il apprécie en peinture le goût des jeunes artistes pour les genres bas de la hiérarchie académique : l'aquarelle, « pauvre genre<sup>30</sup> », le paysage, et la peinture de genre, qui rencontre un grand succès auprès du public en représentant des anecdotes intimes ou familières. Il constate de plus avec un certain plaisir que plusieurs peintres de genre mettent en scène des figures vulgaires : Léopold Robert peint des brigands

---

<sup>23</sup> Nous n'avons pas retrouvé ce tableau.

<sup>24</sup> Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 17-18.

<sup>25</sup> John Constable, *La Charrette de foin*, 1821, huile sur toile, 130 X 185 cm, Londres, National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/john-constable-the-hay-wain>, consulté le 01.06.2018.

<sup>26</sup> Longin, *Du Sublime*, traduit du grec par Jackie Pigaud, Paris, Rivages, 1991, p. 61 et 53.

<sup>27</sup> Stendhal, « Exposition de 1824 », 29 août 1824, *op. cit.*, p. 65.

<sup>28</sup> Longin, *op. cit.*, p. 56.

<sup>29</sup> « Jamais de combats sur la scène, jamais d'exécutions ; ces choses sont horribles et non dramatiques. Au XIX<sup>e</sup> siècle le cœur du spectateur répugne à l'horrible ». Stendhal, *Racine et Shakespeare n° II*, *op. cit.*, p. 98, note 1.

<sup>30</sup> Stendhal, « Exposition de 1824 », 23 novembre 1824, *op. cit.*, p. 123.

italiens, Gillot Saint-Evre des « gens du commun » (*ibid.*, 27 octobre 1824, p. 111), et Adolphe Roger des « Romains de la basse classe » (*ibid.*, 11 novembre 1824, p. 119). Il loue enfin la « simplicité » et la « naïveté » de plusieurs tableaux modernes, qu'il oppose à « l'abus du style » caractéristique des imitateurs de David, ou à la théâtralité des imitateurs de Talma (*ibid.*, 12 septembre 1824, p. 82, et 16 septembre 1824, p. 87). Pour Stendhal, le plus bel exemple de cette simplicité est sans doute l'*Andromaque* du défunt Prud'hon<sup>31</sup>. A rebours des peintres qui ne savent faire que des portraits d'actrices *jouant* les sentiments maternels (*ibid.*, 16 septembre 1824, p. 85), Prud'hon transforme l'*Andromaque* de Racine en simple « mère recevant les caresses de son fils » ; et Stendhal, très ému, recommande son tableau « à toutes les mères » (*ibid.*, 29 août 1824, p. 61).

Comme Longin, Stendhal oppose donc au « style sublime », situé au sommet de la hiérarchie des genres, et fondé sur l'artifice et sur la majesté, le « sublime », excellence transcendant cette hiérarchie par sa simplicité et son intensité. Le sublime, idéal rhétorique qui doit conduire la tragédie romantique à abandonner l'alexandrin pour la prose, doit également gouverner le Salon de peinture. Si Stendhal admire tant *La Mort du brigand* de Léopold Robert<sup>32</sup>, où il reconnaît « la nature, et la nature passionnée, ne cherchant pas à être de bon ton » (*ibid.*, 21 octobre 1824, p. 105), c'est sans doute parce que ce tableau lui apparaît comme la transposition d'une scène de « *tragédie nationale en prose*<sup>33</sup> ».

### [Fig. 1]

Figure n°1. Léopold Robert, *Le Brigand blessé à mort et sa femme au désespoir*, 1824, huile sur toile, 47 X 38 cm, Bâle, Kunstmuseum,

Le dépouillement de la composition, les couleurs franches et l'expression forte semblent en effet l'*analogon* du langage « simple, vif, brillant de naturel<sup>34</sup> » que Stendhal attend de la tragédie romantique. L'épouse affolée, main sur le front, tête renversée, bouche entr'ouverte, présente l'équivalent du « cri du cœur » que Stendhal préconise dans le second *Racine et Shakespeare*. Sa main posée sur la blessure de son mari, en un geste dépourvu de dignité mais chargé d'intimité, correspond très exactement au « mot propre » dont doit se servir le héros « passionné<sup>35</sup> » dans la tragédie romantique. De même, dans *Narcisse*, les « membres palpitants » de l'esclave et le « geste convulsif<sup>36</sup> » de Locuste sont des « détails naïfs<sup>37</sup> » dans le style de Shakespeare qui confèrent au tableau de Sigalon sa capacité à toucher puissamment le spectateur. En peinture comme au théâtre, la naïveté et le naturel constituent pour Stendhal des enjeux fondamentaux, dans la mesure où ils permettent à l'artiste de sortir de l'abstraction et de susciter l'émotion.

### L'indétermination

Enfin, de même que Stendhal apprécie dans l'apologue sa capacité à suggérer des pensées

<sup>31</sup> Pierre-Paul Prud'hon et Charles Boulanger de Boisfrémont, *Andromaque et Astyanax*, 1813-1824, huile sur toile, 132,1 X 170 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/25.110.14/>, consulté le 01.06.2018.

<sup>32</sup> Léopold Robert, *Le Brigand blessé à mort et sa femme au désespoir*, 1824, huile sur toile, 47 X 38 cm, Bâle, Kunstmuseum, [http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection\\_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=44&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=11463](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=44&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=11463), consulté le 01.06.2018.

<sup>33</sup> Stendhal, *Racine et Shakespeare n° II*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 99, note 7.

<sup>36</sup> Stendhal, « Exposition de 1824 », 7 octobre 1824, *op. cit.*, p. 89-90.

<sup>37</sup> Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 37.

qui outrepassent les mots, il apprécie dans l'aquarelle de Fielding l'indétermination des formes et leur puissance de suggestion :

Je vois dans cette aquarelle une haute leçon de poésie ; voilà comment il faut présenter les choses surnaturelles à l'imagination. Pendant la tempête, on aperçoit les sorcières dans un nuage noir assez distinctement pour prononcer qu'elles existent, et pas assez pour que l'œil puisse détailler les parties de ces corps formés d'air, et qui vont se résoudre en air aussitôt que l'inquiète ambition de Macbeth les pressera de questions. Dans un an, je me souviendrai encore de cette pauvre petite aquarelle de deux pieds carrés, et j'aurai oublié, ainsi que le public, ces immenses tableaux à l'huile qui tapissent le grand salon [...]. Dans les arts, il faut toucher profondément, et laisser un souvenir<sup>38</sup>.

Stendhal est séduit par la vaporisation et par la dissolution imminente du corps des sorcières. Fielding a en effet su fabriquer des figures fantastiques en mêlant intimement la chair et l'air, le matériel et l'immatériel, le positif et l'idéal. En procédant ainsi, il ne s'adresse ni aux yeux, ni au cœur, mais à l'imagination du spectateur. Il éveille sa fantaisie en l'invitant à préciser à son gré les contours des figures, c'est-à-dire à achever librement le processus de création. Stendhal met en valeur un paradoxe essentiel : cette forme brève se donne pour objet le fugitif et l'évanescence, mais par son aptitude à stimuler l'imagination, elle acquiert une durée infinie dans la mémoire du spectateur, comme une mélodie obsédante.

La manière brève coïncide ici encore avec le sublime longinien : tout d'abord parce qu'elle permet à l'artiste d'« exceller » ; ensuite parce qu'elle laisse un souvenir durable : or le propre du sublime, écrit Longin, est précisément de « laisser un souvenir fort et difficile à effacer<sup>39</sup> » ; enfin parce qu'elle procède non de la *mimésis* mais de la *phantasia*. L'aquarelle de Fielding ne cherche pas à imiter le réel, mais donne corps à des visions intérieures, à des constructions de l'imagination. C'est en ce sens qu'elle offre « une haute leçon de poésie ». Pour Stendhal, le fantastique, conçu, au sens étymologique du terme, comme le libre déploiement de l'imagination, est la forme la plus élevée de la création poétique.

### **Le refus de la « négligence »**

En revanche, lorsque l'indétermination n'est pas motivée par le désir de fixer l'impalpable, mais lui apparaît comme le résultat d'une exécution trop rapide, Stendhal cesse de l'apprécier. Il combat alors l'émergence au Salon d'une manière excessivement brève qui lui semble aboutir à l'obscurité.

### **L'ère de l'esquisse**

En effet, au Salon de 1824, de nombreux jeunes peintres substituent à la technique lente et minutieuse de David, fondée sur la précision extrême du dessin et sur la patiente superposition des glacis, une exécution libre et rapide, inspirée de celle de Rubens et de l'école anglaise, qui apparente leurs tableaux finis à des esquisses.

A l'exception du tableau de Saint-Evre, qu'il compare à une « esquisse de Paul Véronèse » tout en précisant que « cet éloge est immense<sup>40</sup> », Stendhal n'apprécie généralement pas cette exploitation nouvelle des ressources expressives de l'esquisse. Il se moque des cadavres « à

---

<sup>38</sup> Stendhal, « Exposition de 1824 », 23 novembre 1824, *op. cit.*, p. 124.

<sup>39</sup> Longin, *Du Sublime*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>40</sup> Stendhal, « Exposition de 1824 », 27 octobre 1824, *op. cit.*, p. 112.



de mi terminés » que Delacroix a peints dans son *Massacre*<sup>41</sup> (*ibid.*, 29 août 1824, p. 65) ; il est déçu par les *Religieuses effrayées du pillage de leur couvent par des Turcs* de Léopold Robert, qu'il trouve peintes « grossièrement<sup>42</sup> » (*ibid.*, 11 novembre 1824, p. 120). Tout en présentant la *Bataille de Montmirail* d'Horace Vernet<sup>43</sup> comme un modèle de peinture romantique – car en 1824, tous les critiques reconnaissent en Vernet le chef de la nouvelle école, il dénonce la méthode expéditive de ce peintre, qui est capable de broser en un mois le grand tableau de *La Revue de la Garnison de Paris et de la garde royale par Charles X*<sup>44</sup>. Le romantisme d'Horace Vernet, finit-il par dire, n'est finalement que « le talent de l'improvisation en peinture » (*ibid.*, 22 décembre 1824, p. 140) ; ce n'est pas un vrai talent, car Vernet bâcle : « il fait bien, il fait vite, mais il fait à peu près » (*ibid.*, 22 décembre 1824, p. 137<sup>45</sup>). Stendhal se moque également de la rapidité avec laquelle Ary Scheffer a peint *La Mort de Gaston de Foix*<sup>46</sup> : « Les armures de son tableau sont rendues avec une brosse tellement rapide et négligée, qu'au lieu de songer à la bataille de Ravenne, on pense beaucoup trop au peu de moments que le peintre a donnés à son tableau » (*ibid.*, 16 septembre 1824, p. 86-87). Quant aux Anglais, qui sont les grands responsables de cette mode de la permanence de l'esquisse au sein du tableau fini, ils exposent selon Stendhal des œuvres si dépourvues de savoir-faire qu'elles en deviennent comiques : « La manière de M. Lawrence est la charge de la négligence du génie » (*ibid.*, 16 octobre 1824, p. 101). Seul Constable échappe à ses attaques parce qu'il atteint une « vérité » étonnante (*ibid.*, p. 102.)

Stendhal partage avec Delécluze la conviction que l'exécution d'un tableau requiert un temps extrêmement long<sup>47</sup>. La technique expéditive des jeunes peintres est donc pour lui le signe d'un manque de travail et de talent, et lui fait craindre une nouvelle « décadence<sup>48</sup> ». L'École française lui semble en effet retourner « au genre des Boucher et des Vanloo » (*ibid.*, 22 décembre 1824, p. 141), et rétrograder vers le rang qu'elle occupait en Europe avant la restauration de l'art par David – rang qui était le « dernier » (*ibid.*, 1<sup>er</sup> novembre 1824, p. 115).

Mais surtout, en abrégant trop leur dessin, les jeunes peintres sombrent dans la confusion et dans l'obscurité. Ils n'imitent pas, ils se contentent d'« indiquer » les formes (*ibid.*, 21 octobre 1824, p. 106). Ils pèchent en quelque sorte par un excès de laconisme pictural qui finit par rendre impossible l'illusion mimétique : Ary Scheffer, souligne Stendhal, finit par faire oublier son sujet, la bataille de Ravenne. En maintenant l'imitation en deçà de la vérité, le laconisme de ces jeunes peintres rend également impossible l'émotion du spectateur : les

<sup>41</sup> Eugène Delacroix, *Scène des massacres de Scio : familles grecques attendant la mort ou l'esclavage*, 1824, huile sur toile, 4,19 X 3,54 m, Paris, Musée du Louvre, [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=22745](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22745), consulté le 01. 06.2018.

Stendhal s'inspire d'un commentaire de Hazlitt, qui note que dans le tableau de Delacroix, « chaque partie n'est pas terminée ». William Hazlitt, « Notes of a journey through France and Italy. Dialogue on the Exhibition of Modern French Pictures », *Morning Chronicle*, 8 octobre 1824, *The collected works of William Hazlitt*, London, Dent & co., New York, McClure, Phillips & co., 1903, t. IX, p. 123.

<sup>42</sup> Léopold Robert, *Religieuses assaillies par des corsaires*, 1823-1824, huile sur toile, La-Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts, <https://www.flickr.com/photos/89235234@N00/8119416439>, consulté le 01. 06.2018.

<sup>43</sup> Horace Vernet, *La Bataille de Montmirail*, 1822, huile sur toile, 4,78 X 2,90 m, Londres, National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/emile-jean-horace-vernet-the-battle-of-montmirail>, consulté le 01. 06.2018.

<sup>44</sup> Horace Vernet, *Revue de la Garnison de Paris et de la garde royale passée au Champ-de-Mars par Charles X, le 30 septembre 1824*, 1824, huile sur toile, 3,89 X 3,25 m, Versailles, Musée National du Château, <https://www.photo.rmn.fr/archive/14-587394-2C6NU0AW34K3J.html>, consulté le 01.06.2018.

Stendhal reprend une remarque de Delécluze (Delécluze, *op. cit.*, 12 décembre 1824, p. 3).

<sup>45</sup> Stendhal suit sur ce point Thiers, *op. cit.*, 21 septembre 1824, p. 3).

<sup>46</sup> Ary Scheffer, *La Mort de Gaston de Foix à la bataille de Ravenne*, 1821, huile sur toile, 380 X 567 cm, Versailles, Musée national du Château, <https://www.photo.rmn.fr/archive/19-540563-2C6NU0AHJA7RH.html>

<sup>47</sup> Delécluze, *op. cit.*, 12 novembre 1824, p. 5.

<sup>48</sup> Stendhal, « Exposition de 1824 », 24 décembre 1824, *op. cit.*, p. 145.

religieuses trop rapidement peintes de Léopold Robert ne font à Stendhal « aucune impression » (*ibid.*, 11 novembre 1824, p. 120). Pour reprendre les mots de *Racine et Shakespeare*, la technique de l'esquisse n'apporte pas « ces instants délicieux d'illusion parfaite<sup>49</sup> » qui seuls rendent possible l'« émotion profonde<sup>50</sup> », et donc le plaisir esthétique du spectateur, au Salon de peinture comme au théâtre.

### Emotion et concision

L'idéal esthétique de Stendhal est donc un point d'équilibre délicat entre émotion et précision, entre force expressive et formes impeccables. De même que dans *Racine et Shakespeare* il invite les écrivains à produire des émotions fortes mais aussi à « respecter la langue » et à « écrire comme Pascal, Voltaire et La Bruyère<sup>51</sup> », il invite les peintres romantiques à émouvoir le spectateur tout en respectant la correction du dessin et en peignant avec la concision de Raphaël, d'Andrea del Sarto et du Dominiquin.

Dans son *Journal*, le 27 septembre 1811, Stendhal rêvait déjà d'une école de peinture « qui, dessinant comme les Français actuels, voyant la lumière comme les Vénitiens, exprime enfin toutes les nuances de passion<sup>52</sup> ». En 1824, l'idéal esthétique de Stendhal n'a pas changé : il consiste toujours en une combinaison de l'expression, des jeux de lumière et du dessin davidien. Cet idéal se trouve en partie réalisé dans les tableaux de Schnetz, à qui il assigne « le premier rang<sup>53</sup> ». Cependant, dans son avant-dernier article, c'est un petit tableau d'Ingres que Stendhal reconnaît comme le chef-d'œuvre de la peinture moderne – le *Portrait de M. de Norvins*<sup>54</sup> (*ibid.*, 22 décembre 1824, p. 141). Bien qu'Ingres soit également encensé par Delécluze<sup>55</sup>, il n'appartient pas encore en 1824 au camp des classiques. Comme il est capable d'associer la force expressive, la couleur et la distribution de la lumière à un dessin parfait inspiré de la Renaissance italienne, Ingres offre dans ce portrait une excellente illustration du style serré, simple, vrai et touchant qui définit selon Stendhal le *romanticisme pictural*.

Contrairement à ce que l'on a pu affirmer<sup>56</sup>, l'attachement de Stendhal à la perfection du dessin et au fini de l'exécution n'est pas un signe de son allégeance aux théories académiques. La perfection du dessin est au contraire à ses yeux le socle du *romanticisme*. La précision des contours est la condition de l'illusion picturale, et par conséquent celle de l'émotion. Bien plus, en 1824, plusieurs personnalités incarnant l'avant-garde attribuent au dessin un rôle essentiel : Thiers, qui « défend les idées nouvelles<sup>57</sup> », réclame lui aussi aux peintres de l'école moderne l'« exactitude » des contours<sup>58</sup>, et Delacroix lui-même note dans son *Journal* qu'il veut donner à son *Massacre* des « contours bien fermes<sup>59</sup>. En refusant toute

<sup>49</sup> Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>51</sup> Stendhal, *Racine et Shakespeare n° II*, *ibid.*, p. 98, note 2.

<sup>52</sup> Stendhal, *Œuvres intimes*, éd. Victor Del Litto, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, t. I, p. 787.

<sup>53</sup> Stendhal, « Exposition de 1824 », 16 septembre 1824, *op. cit.*, p. 88.

<sup>54</sup> Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Monsieur de Norvins*, 1811-1812, huile sur toile, 97 X 78 cm, Londres, National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jean-auguste-dominique-ingres-monsieur-de-norvins>, consulté le 01.06.2018.

<sup>55</sup> « J'avoue que, dans les ouvrages d'aucun peintre *shakespeareien*, je n'ai trouvé autant de force et de vérité d'expression ». Delécluze, *op. cit.*, 12 décembre 1824, p. 6.

<sup>56</sup> « Stendhal, qui s'autoproclame radical dans ses vues sur la peinture, a des liens étroits avec la théorie académique française telle qu'elle a été formulée au XIX<sup>e</sup> siècle ». David Wakefield, *Stendhal and the arts*, Londres, Phaidon Press, 1973, p. 15, nous traduisons. Voir également Wendelin A. Guentner, « Rhétorique et énergie : l'esquisse », *Romantisme*, n° 46, 1984, p. 28.

<sup>57</sup> Stendhal, « Exposition de 1824 », 29 août 1824, *op. cit.*, p. 59.

<sup>58</sup> Thiers, *op. cit.*, 23 septembre 1824, p. 4.

<sup>59</sup> Delacroix, *Journal*, Paris, Plon, 1996, p. 65.

trace de l'esquisse dans le tableau fini, Stendhal ne cherche donc pas à préserver des normes désuètes, mais exprime des valeurs esthétiques encore relativement modernes en 1824. C'est seulement dans les années 1830 qu'elles ne le seront plus.

De nombreux historiens d'art, ainsi que d'éminents spécialistes de Stendhal, lui reprochent également de n'avoir pas su deviner, vingt ans avant Baudelaire et seul contre tous, que Delacroix incarnait la révolution romantique<sup>60</sup>. Stendhal fait l'éloge de Fielding, mais refuse d'admirer le *Massacre de Scio*<sup>61</sup>. Pourtant, dès 1824, Stendhal a spontanément aimé Delacroix – sans le savoir. Le 11 mai de cette même année, le peintre consigne en effet dans son *Journal* une note très brève, qui contribuera peut-être à dissiper l'épais nuage d'incompréhension qui pèse sur la critique d'art de Stendhal :

« Mardi 11 mai [1824] [...] – Travaillé chez Fielding à son *Macbeth*<sup>60</sup> ».

La petite aquarelle de Fielding, que Stendhal érige en emblème du *romanticisme pictural*, a été peinte, en partie, par Delacroix, qui en a fait, l'année suivante, une magnifique lithographie<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Delacroix, *ibid.*, p 80.

<sup>61</sup> Eugène Delacroix, *Macbeth consultant les sorcières*, lithographie, 1825, Paris, Musée National Eugène Delacroix.