



CHIARA SAVETTIERI

«Le goût pour Michel-Ange renaîtra». Stendhal et la postérité de l'œuvre d'art

This article aims to tackle a specific aspect of Stendhal's works on visual arts, taking into account the "Histoire de la peinture en Italie" (1817) and some other texts. In particular, the author highlights Beyle's historicist approach that leads him to make the reader aware of the different "visual habits" and cultural codes of his contemporaries as they look at works of art of the past, rooted in radically different cultural contexts. Stendhal often points out the gap separating the modern age from the past epochs and hence the need to get closer to the mindset of the ancient public in front of works of the past in order to understand them in depth.

1. Introduction

C'est désormais un lieu commun de l'histoire de l'art de même que de la critique littéraire, la nécessité d'étudier non seulement le public auquel une production artistique s'adresse - ce qui permet de mieux en comprendre ce que Jauss¹ définissait l'«horizon d'attente» de l'œuvre - mais aussi sa postérité, voire sa fortune critique,² qui évalue la façon par laquelle une œuvre a été connue, perçue et jugée à travers les siècles. Si la 'réception' est désormais une partie intégrante de l'histoire de l'art, des recherches sont encore à faire sur les origines d'une telle approche. Je ne me réfère pas, bien sûr, aux bien connues théorisations du XXe siècle,³ mais à la présence d'une idée de réception dans la critique et l'histoire de l'art des siècles précédents.

Dans cet article, je me propose de montrer que l'un des caractères originaux de Stendhal est justement l'importance qu'il a attribuée aux problèmes de la réception de l'œuvre d'art ou de l'artiste. En effet, l'un des leitmotivs de son *Histoire de la peinture en Italie* (1817), mais aussi d'autres textes consacrés aux arts visuels, est l'attention qu'il prête au contexte et au public pour lequel une œuvre est produite, à l'écart qu'il y a entre le public contemporain de l'œuvre et le public des époques suivantes, notamment le public de son temps, qui non seulement a perdu certaines habitudes perceptives, mais qui, la société ayant changé, a d'autres idéaux et d'autres valeurs. Enfin je vais illustrer le rôle que les thèmes de la réception et de la postérité de l'œuvre jouent chez Stendhal.

2. Stendhal entre histoire de l'art et histoire de la critique d'art

Les spécialistes de Henry Beyle connaissent bien les critiques qui ont été portées sur l'auteur de *l'Histoire de la peinture en Italie*, texte qui autrefois est apparu comme une sorte de collage d'extrait⁴ d'autres auteurs célèbres tel Luigi Lanzi.

{savettieri_stendhal_s_fig1| Frontespizio de *l'Histoire de la peinture en Italie*, 1817}

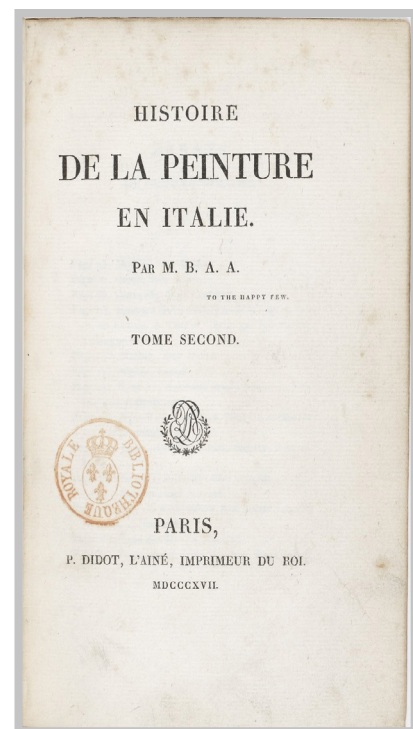
Par ailleurs une première approche de *l'Histoire de la peinture*, pleine de comparaisons et rapprochements apparemment déplacés ou incompréhensibles, de sauts du passé au présent, laisse le lecteur désorienté: un livre « déconcertant » comme le définit V. Del Litto.⁵ Une évaluation plus objective et historiquement fondée a été commencée par David Wakefield,⁶ continuée par Enrico Fubini⁷ et surtout par les travaux d'Elaine Williamson,⁸ qui a démontré l'intense activité administrative de Beyle liée au patrimoine sous

le Premier Empire, lorsque il fut chargé des affaires de Hollande et, après, de la vérification des inventaires des œuvres appartenant à la Couronne et du suivi de la rédaction de l'inventaire général du Musée Napoléon. Bien évidemment tout cela a eu des conséquences non seulement sur sa culture visuelle et sur sa connaissance de textes historico-artistiques assez hétérogènes, mais aussi sur la façon d'organiser *l'Histoire de la peinture*: «L'aisance avec laquelle il réunit en un seul rapport, en une seule lettre des extraits de documents divers, préfigure, en effet, la composition 'en mosaïque' de *l'Histoire de la peinture en Italie* et des autres ouvrages 'à plagiats'». ⁹ En 2007 Daniela Gallo, sur la base de la correspondance de Beyle, reconstruisant la genèse tourmentée de *l'Histoire de la peinture en Italie*, remarquait que l'objectif poursuivi par l'écrivain était de chercher une formule «ni trop érudite, ni trop didactique», de faire face en même temps à la «superficialité» des parisiens auxquels il s'adressait, et à «l'érudition stérile» du contexte romain. ¹⁰ Un ouvrage essentiel pour la réévaluation de Stendhal en tant qu'historien de l'art, dans une large perspective européenne et à travers une analyse historique du contexte culturel et éditorial de l'époque, est le volume collectif *Stendhal, historien de l'art*, dirigé par Daniela Gallo. ¹¹ De son côté C. W. Thompson, dans ses *Explorations stendhaliennes* (2013), a donné une contribution importante au thème de la «fraternité des arts» chez Stendhal, au rôle qu'il a joué dans le débat contemporain sur l'art, et à la fortune critique et à la circulation de *l'Histoire de la peinture en Italie*. ¹²

Or, comme l'a remarqué Pascal Griener dans ce dernier ouvrage, Stendhal avec ce texte visait d'un côté à la gloire littéraire et de l'autre côté à un succès commercial. C'est pour ce dernier but que la dédicace aux «happy few» en réalité «promet le statut d'amateur raffiné à toute personne qui acquiert l'ouvrage»: ¹³ d'ici le caractère composite du livre, qui – éliminant toute approche érudite – cherche à donner beaucoup d'informations et d'idées en peu de pages, à rendre compte de tous les types d'écrits sur l'art en les utilisant comme dans une sorte de palimpseste, et à éveiller l'attention du lecteur avec des boutades, des juxtapositions étonnantes et parfois même cryptiques.

Pourtant, les sauts d'une époque à l'autre, d'un contexte historique à l'autre, ne sont pas toujours un jeu littéraire ou un procédé rhétorique juste pour éveiller l'attention; ni à mon avis ne peuvent s'expliquer que par la pratique du palimpseste. Ces sauts en effet sont l'expression d'une nécessité qu'on retrouve dans plusieurs textes stendhaliens consacrés à l'art:

Il faudrait vingt pages pour parler dignement de cette admirable école de Bologne, qui, je ne sais pas pourquoi, est en défaveur chez les amateurs actuels. Quand la mort a fait commencer la postérité pour un grand homme, que lui importent ces alternatives d'un demi-siècle, pendant lesquelles tantôt il est à la mode, tantôt on ne le comprend pas? Le Dante, adoré aujourd'hui en Italie, passait pour un barbare ennuyeux il n'y a pas cinquante ans, et rien ne prouve qu'en 2000 il ne sera pas négligé de nouveau pendant un siècle ou deux. ¹⁴



Frontespizio de *l'Histoire de la peinture en Italie*, 1817



Cette réflexion de Stendhal – et on en trouve des milliers de semblables dans *l'Histoire de la peinture* – démontre clairement l'importance du problème de la réception d'une école artistique ou d'un écrivain, et la forte conscience de la fortune critique que les artistes subissent à travers les siècles; mais elle révèle aussi la conviction chez Stendhal que si les jugements critiques changent comme la mode, les grands hommes restent toujours 'grands'.

Ces sauts du passé au présent, parfois brutaux, constituent une procédure qui marque l'approche stendhalienne de l'art. Parfois on a même l'impression qu'il se complaît dans ce jeu qui met en relation des époques et des phénomènes très distants. En effet, dans *l'Histoire de la peinture en Italie*, le parcours chronologique du Moyen âge jusqu'à Michel-Ange mené par Stendhal est continûment interrompu par ces sauts d'une époque passée à une successive, par ces références ou allusions au siècle de l'auteur:¹⁵

Où ne fût Michel-Ange dans l'art d'effrayer le vulgaire et de donner aux grandes âmes le sentiment du sublime, s'il avait lu trente pages de la Logique de Tracy? Pour Léonard, il entrevoyait ces vérités si simples et si fécondes; il ne manque à sa gloire que d'avoir imprimé.¹⁶

Il manqua seulement à Léonard, pour être aussi grand par ses ouvrages que par son talent, de connaître une observation; mais qui appartient à une société plus avancée que celle du quinzième siècle. C'est qu'un homme ne peut courir la chance d'être grand qu'en sacrifiant sa vie entière à un seul genre; ou plutôt, car connaître n'est rien, il lui manqua une passion profonde pour un art quelconque [...]. De nos jours Voltaire a présenté le même phénomène.¹⁷

L'auteur est presque obsédé par une sorte d'inévitable nécessité d'envisager les phénomènes culturels dans une perspective temporelle à long terme, une perspective véritablement historiciste qui arrive jusqu'à son présent: ce qui a été apprécié autrefois ne le sera pas pour toujours, ne l'est pas aujourd'hui, le sera peut-être demain; les appréciations critiques sur les artistes changent au fil des siècles car c'est le public qui change, ses valeurs, ses idées, ses habitudes.

Une sorte d'esthétique de la réception se dessine: toutes les fois qu'il traite d'une époque artistique ou d'une œuvre il ne peut pas s'empêcher de se demander comment elle est perçue de son temps, et souvent la réponse est que le beau du passé est inactuel: «Le beau moderne est fondé sur cette dissemblance générale qui sépare la vie de salon de la vie du forum».¹⁸

De cette façon Stendhal impose à ses lecteurs une sorte de gymnastique mentale et une pluralité de points de vue qui pourra les aider lorsque leurs yeux seront confrontés avec les œuvres picturales anciennes. Plus que fournir un abrégé aride de l'histoire de la peinture italienne, Beyle vise à donner aux lecteurs les instruments méthodologiques adaptés à comprendre les œuvres d'un passé qui est assez éloigné de l'époque moderne.

3. L'héritage du XVIIIe siècle

D'où vient-elle cette continuelle mise en perspective temporelle, cette envie de relativiser toute beauté du présent comme du passé, ce rôle premier que Stendhal attribue au spectateur, à ses codes, à ses habitudes de vision? On peut faire remonter cette ap-



proche à l'habitude stendhalienne à confronter, comparer, réunir et synthétiser textes et documents différents dans ses rapports administratifs: une pratique qui a facilité le développement d'une perspective relativiste et la capacité de saisir des liaisons entre des domaines apparemment lointains, qu'il cherche à transmettre à ses lecteurs pour susciter chez eux une certaine conscience historique, mais sans aucun appareil érudit. Mais, à mon avis, il y a aussi d'autres raisons, liées à l'héritage culturel de l'époque des Lumières.

Or, le spectateur, ce qu'il ressent face à l'œuvre, occupe une place fondamentale dans l'esthétique du XVIIIe siècle; mais ce spectateur est notamment considéré comme un sujet indéterminé comme un type universel, absolu, non comme un sujet historique. Il est vrai que l'idée de la relativité des jugements esthétiques est bien forte au XVIIIe siècle, lorsque s'installe une esthétique du sentiment: pensons à l'Abbé Du Bos, un auteur dont Stendhal tient sûrement compte. Cependant, la constatation de la diversité des jugements esthétiques chez Du Bos ne débouche pas sur un relativisme esthétique car l'abbé soutient toujours l'existence d'un bon goût absolu qui peut être corrompu dans certaines situations.¹⁹ En revanche, chez Stendhal, le spectateur et l'œuvre sont vus selon une perspective résolument historiciste. Si l'œuvre est le fruit d'un contexte social, politique, religieux et culturel bien précis, le spectateur aussi fait partie intégrante de ce milieu et en est forcément influencé: œuvre et public partagent donc les mêmes conditions concrètes et la première, si elle est un chef-d'œuvre, ne peut qu'exprimer les valeurs dans lesquels ce public se reconnaît. Chez Stendhal à l'historicisation du beau correspond une historicisation du public: dans *l'Histoire de la peinture en Italie* l'histoire de la production artistique et de sa réception contemporaine et suivante sont très liées et tendent presque à coïncider.

L'approche stendhalienne ne pourrait pas exister sans le présupposé d'une assimilation de la pensée de Winckelmann que, comme Letizia Cagiani de Azevedo²⁰ et Daniela Gallo²¹ l'ont démontré, il connaissait bien. C'est grâce à Winckelmann que la notion de «contexte» est entrée dans l'Histoire de l'art. Le beau idéal grec est d'abord pour lui le fruit d'un concours de circonstances heureuses: climatiques, religieuses, politiques, culturelles. Winckelmann, en se détachant des classicismes précédents, par exemple de celui de Bellori, plonge la beauté idéale dans un contexte historique concret. Justement parce que résultat de circonstances spécifiques et à jamais disparues, le beau idéal est pour le Winckelmann de *L'Histoire de l'art des anciens* non seulement totalement inactuel, mais aussi irréalisable dans la modernité.²² En France, la notion de contexte sera reprise avec force et courage par Quatremère de Quincy, qui en l'appliquant aux écoles artistiques italiennes, l'utilisera contre la politique des saisies en Italie dans les célèbres *Lettres à Miranda*.²³ Fidèle à l'esprit winckelmannien, Quatremère élèvera sa voix contre l'idéologie révolutionnaire qui considérerait les Français comme le nouveau peuple grec: pour lui la Grèce ancienne ne pourra jamais revivre et se réincarner dans un peuple moderne parce que son excellence vient de conditions historiques précises qui ne se répéteraient plus.²⁴

Or, la perspective de Stendhal est apparemment aux antipodes de celle de Winckelmann car si ce dernier soutenait que le beau idéal avait existé une seule fois dans l'Histoire, dans la Grèce de Périclès, Henri Beyle multiplie le beau idéal en plusieurs types de beautés (le beau idéal antique, le beau idéal catholique, le beau idéal moderne, le beau idéal des Pays du Nord etc.). Cependant Stendhal reprend justement de l'allemand l'idée d'un lien indissoluble entre la production artistique et son contexte social, culturel, religieux et politique. En effet il radicalise la position de Winckelmann, en historicisant la beauté idéale: chaque société peut avoir sa beauté idéale qui en reflétera les caractères.



Stendhal non seulement a étendu à chaque peuple et à chaque période de l'histoire de l'art le modèle winckelmannien art-contexte, mais il s'en est servi aussi par rapport au public et à la réception de l'œuvre, en faisant ainsi pénétrer dans l'esthétique du spectateur du XVIIIe siècle la variable historique. Ce n'est pas seulement la production artistique qui relève de certaines conditions sociales, politiques, culturelles, mais aussi le public et son jugement. L'art et le public sont strictement liés parce que l'un et l'autre sont soumis à la loi du temps et sont la résultante d'un contexte précis.

Les nobles romains qui firent travailler les Raphael, les Guide, les Dominiquin, les Guerchin, les Carraches, les Poussin, les Michel-Ange de Caravage, pouvaient apprécier les talents. Ce n'étaient point les princes modernes engourdis au fond de leur palais par l'impossibilité de toute noble ambition, mais des gens qui venaient seulement de perdre leur puissance, qui en avaient l'orgueil, qui, songeant à la reconquérir dans le secret de leur cœur, savaient apprécier les entreprises difficiles, et estimer tout ce qui est grand.²⁵

C'est pourquoi, en traitant d'un artiste du passé, Stendhal se sent presque obligé d'imaginer ce qu'il en serait aujourd'hui, comment il serait jugé par un public tout-à-fait différent.

4. La longue perspective de l'histoire: postérité et originalité

La société change, l'art change, le public change: alors un artiste peut-il prétendre à quelque forme de survivance dans l'avenir, à une forme d'immortalité? C'est un problème que, comme Yves Ansel²⁶ l'a montré, Stendhal se pose aussi par rapport à son œuvre propre. Comment ne pas tomber dans l'oubli? Comment être l'interprète de son époque, comme l'a été Michel-Ange, et en même temps survivre aux inévitables changements du goût imposés par l'Histoire? Les deux buts apparaissent en effet en contradiction: si on est de son temps, on ne peut pas répondre aux besoins d'une société différente. Et pourtant certaines réflexions de Stendhal laissent penser qu'il existe des artistes immortels tels que Michel-Ange, Corrège, David. Ce dernier par exemple, – explique Stendhal dans *Racine et Shakespeare*, – mérite l'immortalité parce que:

Il s'aperçut que le genre niais de l'ancienne école française ne convenait plus au goût sévère d'un peuple qui commençait à développer la soif des actions énergiques. M. David apprit à la peinture à désertier les traces des Lebrun et des Mignard et à oser montrer Brutus et Horaces.²⁷

Bien sûr ces artistes ont connu et connaîtrons des moments d'oubli ou de dépréciation, mais ce qui les rend immortels, c'est leur extraordinaire originalité, le fait d'avoir marqué un changement profond par leur art, et surtout de n'avoir imité personne:

Michel-Ange connut les Grecs, comme le Dante le Virgile. Ils admirèrent comme ils le devaient, mais ne copièrent point; aussi l'on parle d'eux après des siècles. Ils resteront le poète et le sculpteur de la religion catholique, apostolique et romaine.²⁸

Tout grand artiste, nous dit Stendhal, ne peut qu'être intolérant envers les autres tant il est plongé dans son idéal personnel et original.

Le véritable artiste au cœur énergique et agissant est essentiellement non tolérant. Avec la puissance, il serait affreux despote...²⁹

Je conclus que, dans les autres, nous ne pouvons estimer que nous-mêmes... Désormais les jugements des artistes sur les ouvrages de leurs rivaux ne seront pour moi que des commentaires de leur propre style.³⁰

Tout en faisant dépendre l'artiste de son milieu, Stendhal lui accorde toute la liberté de déployer son originalité:

Au quinzième siècle on était plus sensible; les convenances n'écrasait pas la vie; on n'avait pas toujours les grands maîtres à imiter... Les Giorgion, les Corrège, les Cantarini, ces hommes rares qu'étouffe aujourd'hui le grand principe du siècle, être comme un autre, portèrent cette habitude, fille de l'amour, de sentir une foule de nuances, et d'en faire dépendre son malheur ou sa félicité, dans l'art qui fait leur gloire... C'est à force d'être eux-mêmes qu'ils sont devenus grands.³¹

Le grand artiste n'est donc pas seulement un reflet de son temps, mais aussi un acteur autonome et original: marqué par son époque, il marque également son époque.

Michel-Ange «homme de son temps», comme le définit Stendhal, artiste qui a créé un «beau idéal catholique»,³² une manière terrible et virile, a exprimé la vision qu'on avait de Dieu au XVI^e siècle. Michel-Ange comme le Dante, qui l'inspira, «laissèrent au vulgaire la grossière imitation des dehors. Ils pénétrèrent au principe: *Faire ce qui plaira le plus à mon siècle*».³³ Le miracle de la Sixtine vient d'une heureuse et unique circonstance: c'était un ouvrage qui «à suivre les idées qu'on avait alors de la divinité, demandait précisément le style auquel le portait son caractère».³⁴ Le chef d'œuvre naît de la rencontre entre un génie original et la société de son temps. C'est parce que Michel-Ange a satisfait profondément les besoins du public de son siècle, qu'il ne peut pas être apprécié par d'autres sociétés ne partageant plus les croyances religieuses du XVI^e siècle. C'est pourquoi sa manière ne pouvait pas être appréciée à l'époque de Stendhal: «Tout l'ensemble du quinzième siècle éloigna donc Michel-Ange des sentiments nobles et rassurants dont l'expression fait la beauté du dix-neuvième».³⁵ Cependant Beyle prévoit une résurrection du goût pour le maître toscan: le XIX^e siècle ira bientôt à la recherche de sensations fortes, ce qui provoquera un retour du goût pour Michel-Ange.

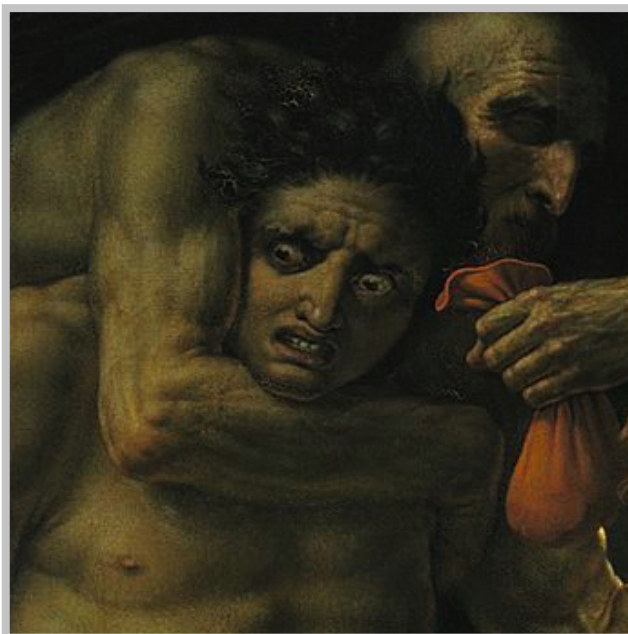


Tommaso Piroli (1752-1824) disegno dal *Giudizio Universale* di Michelangelo, New York, Metropolitan Museum

Mais quand le talent de se moquer de tout est devenu vulgaire, quand les générations entières ont usé leur vie à faire les mêmes choses frivoles...on peut prédire une révolution dans les esprits... Les grandes âmes reprendront leur rang ; les émotions fortes seront de nouveau cherchées; on ne redoutera plus leur prétendue grossièreté...³⁶

Il est difficile de ne pas voir ce que cherche le dix-neuvième siècle; une soif croissante d'émotions fortes est son vrai caractère... La soif d'énergie nous ramènera aux chefs-d'œuvre de Michel-Ange³⁷

Stendhal prédit que ce retour commencera par l'Angleterre, le pays de Shakespeare et Milton. En réalité il devait être bien au courant du retour d'intérêt pour Michel-Ange qui s'était déjà produit en Angleterre à partir de Reynolds, Blake, Füssli et James Barry,³⁸ tandis qu'en France l'artiste, depuis Fréart de Chambray,³⁹ n'avait pas une bonne réputation, même si un peintre comme Anne-Louis Girodet dans son *Déluge* (1806) s'était inspiré du maître toscan dans une perspective anti-classiciste:⁴⁰ la prévision est en réalité un constat.



A.-L. Girodet, *Scène de Déluge*, dettaglio, 1806, Paris, Musée du Louvre

On peut tirer un autre exemple de cette approche stendhalienne de *Racine et Shakespeare*, lorsque l'auteur affirme que la nouvelle tragédie française, dont il souhaite la création, «ressemblerait beaucoup à celle de Shakespeare. Mais ce serait uniquement parce que nos circonstances sont les mêmes que celles de l'Angleterre de 1590».⁴¹ De fait, l'idée que des circonstances semblables produisent des effets semblables, et donc des goûts semblables, remonte aux débuts de l'anthropologie au XVIIIe siècle, qui avait une approche comparatiste:⁴² ces pionniers des études anthropologiques, tel par exemple Octavien Guasco, se proposaient d'étudier les mœurs des «sauvages modernes» à l'aune des peuples anciens et, vice-versa, d'étudier ces derniers à la lumière des pratiques et des habitudes des «sauvages» modernes. Au cœur de cette démarche, se trouvait l'idée que l'homme se comporte de la même manière lors des différentes étapes de son évolution: une idée chère à Quatremère de Quincy dans son *Jupiter Olympien* (1815). Que Stendhal ait partagé cette conception est démontré par certaines déclarations contenues dans ses écrits, par exemple:

A la Révolution, l'énergie du quatorzième siècle ne se retrouva que dans le Bocage de la Vendée, où n'avait pas pénétré la politesse de la cour⁴³

Les Italiens du XIIIe siècle ont un analogue vivant: la race des Afghans, au royaume de Caubul⁴⁴

Ces mœurs passionnées, dont l'amour et la religion font la base, existent encore dans



un petit coin du monde; on peut les observer dans la nature; mais il faut aller aux îles Açores.⁴⁵

Mais à la différence des premiers anthropologues, Stendhal applique l'approche comparatiste à toute l'Histoire et pas seulement au cas spécifique des sauvages modernes comparés aux anciens. C'est ainsi que la constatation, cachée dans une note de *l'Histoire de la Peinture*, «les mêmes circonstances donnent les mêmes mœurs»,⁴⁶ est pour Stendhal une loi de l'Histoire mais aussi, les mœurs étant strictement liées à la production artistique, de l'Histoire de l'Art. Or, ce comparatisme est très présent dans les problématiques liées à la postérité de l'œuvre d'art: on peut en mesurer la portée justement dans les pages consacrées à la résurrection du goût pour Michel-Ange. Pourquoi cette résurrection partirait-elle de l'Angleterre? Justement parce que dans ce pays il y a des circonstances sociales et culturelles qui permettent l'appréciation d'un art capable de susciter de fortes émotions et donc un retour à Michel-Ange. Ce sont ces conditions qui ont rendu la poésie anglaise «plus enthousiaste, plus grave, plus passionnée»: c'est ainsi qu'elle présente «ces caractères qui animèrent les poèmes énergiques des premiers et rudes inventeurs, où on est allé chercher des hommes semblables parmi les sauvages et les barbares». En recourant à ces sujets, les poètes anglais ont su exprimer des passions fortes. Les tendances de la poésie anglaise contemporaine sont pour Stendhal un symptôme de ce que le XIXe siècle va chercher: «une peinture exacte et enflammée du cœur humain». Bien que – souligne Stendhal – la peinture de Michel-Ange ait toute une autre fonction expressive, liée à la religion de son temps, et que l'expression des passions humaines ne soit pas du tout son but, son style si terrible et sublime, si original et mâle, va cependant répondre à la «soif d'énergie» du XIXe siècle. L'exemple de Michel-Ange montre comment fonctionne le «flux et reflux» de la fortune critique d'un artiste.

Récapitulons les points essentiels du thème de la réception de l'œuvre d'art chez Stendhal: 1) la production artistique est et doit être l'expression «des vertus d'une société»;⁴⁷ liée à un contexte historique bien précis, elle s'adresse à un public qui relève du même milieu: c'est pourquoi Stendhal encourage ses contemporains à créer des œuvres qui plaisent à la société de son temps, et à abandonner l'idée d'imiter des modèles appartenant à d'autres époques; 2) la relation de l'artiste à son contexte est biunivoque: le contexte influence l'artiste, mais celui-ci peut en exprimer les «vertus» de façon tout à fait originale; 3) c'est cette originalité qui le rend immortel.

Ce dernier point demande encore quelques précisions. Stendhal critique vivement ceux qui imitent un style ou un artiste, et invite plutôt à être soi-même. Il y a des artistes qu'il n'aime pas trop, mais dont il reconnaît le droit à l'immortalité grâce à leur originalité: c'est le cas, comme on l'a déjà évoqué, de David qui avec son originalité coupa résolument les ponts avec le rococo.⁴⁸ Stendhal est bien conscient que la grandeur et le mérite d'un artiste dépassent le jugement personnel, mais aussi des changements de goût qui caractérisent l'Histoire. Et parfois, l'Histoire se venge contre ceux qui adressent aux grands génies du passé des critiques mal placées:

Un sculpteur français, M. Falconet, a fait un livre contre elle [la statue de Marc Aurèle], et en passant injurie Michel-Ange. Diderot promettait l'immortalité à M. Falconet, qui en faisait fi; il y a soixante ans de cela. Avez-vous jamais entendu parler de M. Falconet?⁴⁹



Le génie reste un génie même lorsque pendant des siècles il n'est pas reconnu comme un grand maître:

Quand la mort a fait commencer la postérité pour un grand homme, que lui importent ces alternatives d'un demi-siècle, pendant lesquelles tantôt il est à la mode, tantôt on ne le comprend pas? Le Dante, adoré aujourd'hui en Italie, passait pour un barbare ennuyeux il n'y a pas cinquante ans, et rien ne prouve qu'en 2000 il ne sera pas négligé de nouveau pendant un siècle ou deux.⁵⁰

Comment alors se repérer pour apprécier les maîtres appartenant à un âge, ou à un contexte tout à fait différent du nôtre? L'éducation de l'œil, comme l'a définie Hélène de Jacquelot⁵¹, est pour Stendhal la solution. Il sait parfaitement par exemple que non seulement chaque époque a ses habitudes perceptives qui varient au fil de siècles, mais aussi chaque peuple, chaque pays:

Un peintre malais, avec son coloris du plus beau cuivre, qui prétendrait à la sympathie de l'Européen, ne serait-il pas ridicule? Il ne pourrait plaire que comme singulier. On aimerait en lui les marques de génie, mais d'un génie qui ne peut toucher. Voilà les tableaux de Rubens, ou la musique d'Haendel à Naples. Ce n'est qu'après que la lente habitude aura ôté l'étonnement que la sympathie pourra naître. Les couleurs, la lumière, l'air, tout est différent en des climats si divers; et je ne trouve pas en Angleterre une seule tête qui rappelle les Madones de Jules Romain.⁵²

Pour apprécier ce qui n'appartient pas à notre milieu, il faut s'y habituer, et cela vaut aussi pour les techniques qui varient au fil des siècles. Stendhal est conscient par exemple qu'à son époque on n'est pas habitué à la technique de la fresque et qu'afin que les contemporains puissent arriver à apprécier celles de Michel-Ange à la Chapelle Sixtine, il est nécessaire de se familiariser avec cette technique à travers la contemplation de fresques dont le style est plus accessible aux yeux du public du XIXe siècle:

Je ferais un volume de 200 pages si je cédaï à la tentation d'indiquer même en peu de mots les beautés de la Chapelle Sixtine. Qui sent ces choses-là aujourd'hui? Il faut d'abord que l'étranger accoutume ses yeux à voir la fresque, en allant étudier l'Aurore du Guide au Palais Rospigliosi...⁵³

Dans *l'Histoire de la peinture*, Beyle prévient le lecteur que pour arriver à apprécier les artistes du XVe siècle il faut d'abord connaître la peinture antérieure pour en comprendre les nouveautés. Mais la clé de la bonne appréciation des chefs-d'œuvre est la connaissance du contexte historique dans lequel ils ont été créés.

Pour bien comprendre la plupart des tableaux des grands maîtres, il faut se figurer l'atmosphère morale au milieu duquel vivaient Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci, le Titien, le Corrège et tous les grands peintres qui ont paru avant l'école de Bologne. Eux-mêmes étaient imbus d'une foule de préjugés oubliés aujourd'hui, et qui régnaient avec force surtout chez les vieillards riches et dévots qui leur commandaient des tableaux... En suivant dans tous leurs détails les mœurs et les croyances du XIIIe et du XVIe siècle, on verrait le pourquoi de plusieurs choses ridicules que l'on remarque dans les tableaux des grands peintres. La religion chrétienne permettait alors toutes les passions, toutes les vengeances, et n'exigeait qu'une chose: c'est qu'on crût en elle.⁵⁴



Si Stendhal apprécie la Sixtine ce n'est pas seulement parce qu'il s'est habitué aux fresques, et parce que, connaissant la peinture antérieure, il peut apprécier toute l'originalité de Michel-Ange, mais aussi parce qu'il interprète sa peinture à la lumière des croyances religieuses du XVIe siècle, parce qu'il reconnaît dans la Sixtine la création d'un «beau idéal catholique»: enfin parce qu'il s'aperçoit que dans ce chef-d'œuvre l'artiste se fait interprète de son temps. Selon la méthode stendhalienne, la connaissance du contexte, indispensable pour la compréhension d'un artiste, permet de relativiser tout jugement qui n'ait pas un fondement historique. L'obsession stendhalienne pour la mise en perspective temporelle vient de la conscience du profond décalage entre la société du XIXe siècle et les précédentes, ce qui est une étape fondamentale de la modernité et de l'historicisme: c'est la prémisse nécessaire pour arriver à évaluer l'art du passé selon son contexte historique et donc à l'apprécier même s'il est éloigné des valeurs contemporaines. La postérité de l'œuvre d'art dépend donc en partie de la capacité du public futur de se plonger dans une autre époque, oubliant ses habitudes, et de reconnaître le fil indissoluble qui lie un artiste à la société de son temps.



- ¹ H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- ² Sur l'argument voir PH. JUNOD, *La perception esthétique comme variable historique*, dans PH. JUNOD, *Chemins de traverse. Essais sur l'Histoire des arts*, Infolio, Gollion, 2007, pp. 491-496.
- ³ A part Jauss, un autre auteur de référence fondamentale est H. G. GADAMER, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1976. Voir aussi le numéro spécial de la revue *Histoire de l'art* (35-36, octobre 1996) consacré aux thématiques de l'histoire de la réception dans l'histoire de l'art.
- ⁴ Surtout P. ARBELET, *L'Histoire de la peinture en Italie et les plagiats de Stendhal*, Paris, Calmann-Lévy, 1914.
- ⁵ V. DEL LITTO, 'Présentation, in Stendhal', *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, Folio Gallimard, 1996, p. 22, dorénavant HPI.
- ⁶ D. WAKEFIELD, *Stendhal and the Arts*, Londres, Phaidon, 1973, pp. 1, 12-13.
- ⁷ E. FUBINI, 'Stendhal e la musica tra illuminismo e romanticismo', in *Stendhal e Milano*, Firenze, Olschki, 1982, II, pp. 627-637.
- ⁸ E. WILLIAMSON, 'Stendhal Administrateur et "artiste". De la rédaction administrative à la création littéraire', dans E. WILLIAMSON, (éd.), *Stendhal et la Hollande. Correspondance administrative inédite 1810-1812*, Institute of Romance Studies, University of London School of Advanced Studies, 1996, pp. XXXIX-LXI; E. WILLIAMSON, 'Stendhal sous l'Empire' dans STENDHAL, *Correspondance générale*, II, 1810-1816, par V. DEL LITTO, E. WILLIAMSON, J. HOUBERT, M.-E. SLATKINE, Paris, Champion, 1998, pp. IX-XIX.
- ⁹ E. WILLIAMSON, 'Stendhal Administrateur et "artiste"', p. XII.
- ¹⁰ D. GALLO, 'Arts et Lettres. Le regard de l'épistolier', dans M. REID, E. WILLIAMSON (éds.), *Lire la correspondance de Stendhal*, Paris, Champion, 2007, pp. 129-144, les citations sont aux pages 141 et 143.
- ¹¹ D. GALLO (Ed.), *Stendhal, historien de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012. Pour une synthèse de la fortune critique de Stendhal historien de l'art, voir D. GALLO, 'Introduction', in D. GALLO (éd.), *Stendhal, historien de l'art*, pp. 7-12.
- ¹² C.W. THOMPSON, *Explorations stendhaliennes. D' 'Armance' à la "Fraternité des Arts"*, Paris, Hermann, 2013, voir surtout le chapitre 'Sur la diffusion de l'*Histoire de la peinture en Italie*', pp. 301-312.
- ¹³ P. GRIENER, 'Stendhal historien de l'art 'inactuel' après l'Empire. L'Histoire de la peinture en Italie de 1817 et son contexte historiographique', in D. GALLO (éd.), *Stendhal, historien de l'art*, pp. 15-29, ici cité p. 19, voit aussi P. GRIENER, 'L'historien de l'art, le musée et son public. L'*Histoire de la peinture en Italie* (1817), de Stendhal, ou la crise des normes', *Retour d'y voir*, 6/7/8. 2013, pp. 393-405 où l'auteur reprend les mêmes propos du premier essai.
- ¹⁴ STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Folio Gallimard, 1987, p. 163.
- ¹⁵ Sur la vision historique de Stendhal voir X. BOURDENET, 'Histoire de la peinture en Italie: logique de l'histoire?', *L'année stendhalienne*, n. 6, Paris, 2007, pp. 101-117; Y. ANSEL, *Stendhal, le temps et l'Histoire*, Toulouse, 2000.
- ¹⁶ HPI, p. 155.
- ¹⁷ Ivi, p. 226.
- ¹⁸ Ivi, p. 341.
- ¹⁹ Voir M.-M. MUNCH, *Le pluriel du beau. Genèse du relativisme esthétique en littérature: du singulier au pluriel*, chapitre I, *L'émotion esthétique*, Centre de recherche littérature et spiritualité, Faculté des Lettres, Université de Metz.
- ²⁰ L. NORCI CAGIANI DE AZEVEDO, 'Riducule? "Ce bavard de Winckelmann né dans mon fief"', *L'année Stendhal*, 3, 1999, pp. 157-174.
- ²¹ D. GALLO, 'La leçon de l'antique', *L'année stendhalienne*, n. 6, Paris, 2007, pp. 9-24.
- ²² Voir E. POMMIER, 'Winckelmann: l'art entre la norme et l'histoire', dans E. POMMIER, *Winckelmann inventeur de l'Histoire de l'art*, Paris, Gallimard 2003, pp. 150-174; E. DECULTOT, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, Presse Universitaire de France, 2000.
- ²³ E. POMMIER, *L'art de la Liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, 1991; E. POMMIER, 'La Révolution et le destin des œuvres d'art', introduction à A. C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, 1796, Paris, 1989.
- ²⁴ Voir A. C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Considérations sur les Arts du dessin en France*, Paris, 1791, pp. 37-38.
- ²⁵ HPI, p. 67.
- ²⁶ Y. ANSEL, *Stendhal, le temps et l'Histoire*, p. 295 et suiv.
- ²⁷ STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris, 1823, préface.
- ²⁸ STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Folio Gallimard, p. 84; sur l'originalité de Michel-Ange cfr. aussi STENDHAL, *Ecoles italiennes de peinture*, Paris, 1932, édition rédigée par H. MARTINEAU, I, p. 43.
- ²⁹ HPI, p. 233



- ³⁰Ivi, p. 235.
- ³¹HPI, p. 162.
- ³²STENDHAL, *Ecoles italiennes de peinture*, Paris, Le Divan, 1932, I, p. 114.
- ³³HPI, p. 446.
- ³⁴HPI, p. 362.
- ³⁵HPI, p. 379.
- ³⁶Ivi, p. 476.
- ³⁷HPI, p. 478.
- ³⁸M. H. DUFF, 'Michelangelo and the Sublime in Romantic Art Criticism', *Journal of the history of ideas*, 1995, pp. 217-234; B. SAINT-GIRONS, 'Michel-Ange et Raphael: les enjeux d'une confrontation (1662-1824)', dans *Les fins de la peinture*, dir. par R. DEMORIS, Paris, 1990, pp. 173-196.
- ³⁹J. THUILLIER, 'Polémiques autour de Michel-Ange au XVIIe siècle', *Bulletin de la société d'étude du XVIIe siècle*, juillet-octobre, 1957, pp. 353-391.
- ⁴⁰Voir C. SAVETTIERI, *Tutto è disperazione in questo dipinto*. *Interpretazione del Déluge di Anne-Louis Girodet*, ETS, Pisa, 2017.
- ⁴¹STENDHAL, *Racine*, p. 51.
- ⁴²A.SARCHI, 'Quatremère de Quincy e Octavien Guasco: abozzo per una genesi dello *Jupiter olympien*', *Ricerca di storia dell'Arte*, n. 64, p.79-88; C. SAVETTIERI, 'L'art ne reproduisait pas seulement, mais il créait des Dieux: Quatremère de Quincy entre archéologie, histoire de l'art et approche anthropologique', dans *Histoire de l'Art et Anthropologie*, actes du Colloque International, Paris, 2009, <http://actesbranly.revues.org/363>.
- ⁴³HPI, p. 475, note.
- ⁴⁴Ivi, p. 41, note.
- ⁴⁵Ivi, p. 42, note.
- ⁴⁶HPI, p. 312, note.
- ⁴⁷HPI, p. 102.
- ⁴⁸Voir STENDHAL, *Salons*, éd. par S. GUÉGAN et M. REID, Paris, Gallimard, 2000, pp. 95, 156.
- ⁴⁹STENDHAL, *Promenades dans Rome*, p. 143.
- ⁵⁰STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, p. 163.
- ⁵¹H. DE JACQUELOT, 'Images stendhaliennes', *Letteratura e Arte*, n. 6, 2008, pp. 99-109.
- ⁵²HPI, p. 257.
- ⁵³A. CONSTANTIN / STENDHAL, *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, éd. Etablie et présentée par SANDRA TERONI et HÉLÈNE DE JACQUELOT, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2013. Sur la collaboration entre Stendhal et le peintre Constantin voir H. DE JACQUELOT, 'Constantin, Stendhal, Viessesux une relation triangulaire (documents inédits)', *Revue internationale d'études stendhaliennes*, n. 9-10/2005/2006, 2007, pp. 179-194; S. TERONI, 'Une écriture à quatre mains' dans A. CONSTANTIN / STENDHAL, *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, pp. 13-38; H. DE JACQUELOT, 'Constantin, Stendhal et Raphaël', dans A. CONSTANTIN / STENDHAL, *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, pp. 39-50.
- ⁵⁴STENDHAL, *Promenades dans Rome*, p. 57.