

Introduction

Daniela GALLO

Peut-on considérer Stendhal comme un historien de l'art? Selon l'enquête menée par Paul Arbelet au début du XX^e siècle au sujet des sources d'*Histoire de la peinture en Italie*, le premier écrit stendhalien sur l'art, paru en 1817 mais commencé six ans plus tôt, la réponse serait aisée et négative. Dans l'*Histoire de la peinture en Italie et les plagiat de Stendhal*¹, Arbelet prouve en effet que de nombreux passages de cet ouvrage sont ponctuellement repris de *La Storia Pittorica* de Luigi Lanzi, dont la première édition avait vu le jour en 1792. Stendhal n'aurait eu « ni les études préalables, ni la longue patience nécessaires à un tel sujet² ». « Il faut l'admirer – écrivait Arbelet – comme une plante rare et un peu monstrueuse, aussi singulière dans ses dépravations que dans ses beautés³. » En signant, en 1924, sa courte introduction à la première traduction allemande d'*Histoire de la peinture en Italie* pour les éditions Propyläen de Berlin, Heinrich Wölfflin reconnaissait au contraire l'intérêt de cet ouvrage « plein de vie, d'audace et d'originalité, l'exact opposé de la savante et laborieuse compilation de l'antiquaire florentin Luigi Lanzi⁴ », mais il le rangeait dans le genre du journal d'amateur (*Tagebuch*) car le registre émotif l'emporte sur l'analyse du fait historique, des formes et de l'iconographie. Quant à savoir si Beyle avait le bagage nécessaire pour apporter un bon jugement dans le domaine des arts visuels, Wölfflin était hésitant. Ses réactions lui paraissaient s'inscrire davantage dans le terrain de l'expérience humaine que dans celui de l'expérience artistique.

Pendant une bonne partie du XX^e siècle, ces deux positions, celle du refus assuré et celle d'une reconnaissance partielle, ont eu la faveur de tous ceux, stendhaliens, esthéticiens et historiens de l'art, qui se sont penchés sur les écrits de Stendhal sur l'art. C'est à partir du début des années 1970, dans le milieu anglo-saxon où se développait une pleine réévaluation du mouvement néoclassique, que la donne a commencé à évoluer. Ainsi, dans son introduction à l'anthologie des écrits stendhaliens sur l'art traduits en anglais publiée à Londres par Phaidon en 1973, David Wakefield présente l'*Histoire de la peinture en Italie* comme « une contribution importante à la théorie critique du début du XIX^e siècle », le *Salon de 1824* constituant « la contribution personnelle de Stendhal aux années cruciales du Romantisme français en peinture⁵ ». Sur les pas de Bernard Berenson, qui s'était déjà exprimé

sur la question dans la seconde moitié des années 1890⁶, Wakefield ne déconsidère pas le regard passionné et esthétisant que Stendhal, « un homme intelligent et bien informé » et « un amateur dans le meilleur sens du terme », apporte à la peinture⁷. Cette approche lui paraît au contraire comme la seule base possible pour une compréhension personnelle de l'art et comme une voie fertile aussi bien pour la démocratisation de ce médium expressif qu'est la peinture que pour l'affirmation de son universalité. Même s'il s'adressait à des *happy few*, Stendhal était en effet convaincu que le plus grand nombre peut apprécier l'œuvre d'art. Il suffit d'être capable de ne pas embrasser les opinions toutes faites et de suivre plutôt son propre penchant. En classant la production artistique stendhalienne en trois catégories, celles de l'histoire de l'art, de la critique contemporaine et de la littérature de voyage, Wakefield affirme qu'*Histoire de la peinture en Italie* est « loin d'être un morceau de plagiat sans valeur⁸ ». Pour Stendhal, écrit-il⁹, si une idée est juste, elle devient un fait acquis pour le plus grand nombre d'individus. Quant à la notion d'originalité, elle réside pour Beyle dans la façon selon laquelle de vieilles idées sont combinées et réemployées. Bien que « mal coordonnée », l'*Histoire* stendhalienne est donc un ambitieux essai de synthèse entre divers champs du savoir, où l'art croise des domaines aussi différents que l'étude des tempéraments, l'histoire culturelle ou la sociologie¹⁰. Qui plus est, pour Wakefield, cette approche globalisante du fait artistique représente un bon correctif à cette compartimentation des disciplines qui, en ce début des années 1970, pointait dans le monde universitaire.

Les accusations d'Arbelet n'avaient pas empêché qu'*Histoire de la peinture en Italie* fût enfin traduite en allemand avec la caution d'un des plus grands historiens de l'art du moment. Une soixantaine d'années après leur parution tonitruante, elles ne limitaient pas l'analyse de Wakefield, qui faisait, au contraire, une grande place à cet ouvrage dans son anthologie. Entre-temps, dans sa thèse soutenue à Lyon sous la direction de Paul Hazard en 1942 et rééditée en 1951 avec une préface d'Henri Martineau, Jean Prévost avait considéré les « plagiat » stendhalien d'*Histoire de la peinture en Italie* comme la conséquence d'une composition par « cahiers suivis »¹¹. Quant à Charles De Tolnay, le grand spécialiste de Michel-Ange, il avait bien affirmé, dès 1960, que les pages que Stendhal avait consacrées au *Jugement Dernier* de la chapelle Sixtine dans son histoire de la peinture italienne étaient à considérer comme un jalon important dans la lecture de l'œuvre du maître florentin¹². Henri Beyle n'était donc pas un vil plagiaire et était capable de considérer avec pertinence une peinture du point de vue formel. Mais de telles mises au point n'interdirent pas le plus grand nombre de continuer à s'en tenir aux positions d'Arbelet, insensibles face à l'originalité et à la nouveauté de ces écrits stendhaliens sur l'art. Dans l'avant-propos de son célèbre *Stendhal et ses peintres italiens* paru en 1977, Philippe Berthier rappelle, par exemple, que « le plus éminent connaisseur en France de la peinture italienne », auquel il aurait aimé confier un tel projet, considérait que « les aperçus esthétiques de Stendhal » étaient « tout ce qu'on voudra – de la politique, du journal intime ou du roman – mais sûrement pas de la critique sérieuse, informée et digne de garder une place dans l'Histoire de l'histoire de l'art¹³ ». Ce fut encore le cas au colloque *Stendhal et Milano* qui eut lieu dans la capitale lombarde en 1982¹⁴. En terminant sa communication sur

Stendhal et l'art italien, Argan y assenait que, à cause de sa subjectivité, l'*Histoire de la peinture en Italie* a « bien peu d'intérêt pour l'histoire de l'art », mais elle en a « beaucoup, en revanche, pour la critique stendhalienne¹⁵ ». Bien plus subtiles furent alors les considérations du musicologue Enrico Fubini sur Stendhal et la musique¹⁶. Ni complètement romantique, ni tout à fait homme des Lumières, Beyle, rappelait Fubini, écrivit sur la musique sans bien la connaître. Ni théoricien ni musicologue, il fut un peu tout cela à la fois, d'où le grand intérêt que ses écrits dans ce domaine, inclassables, continuent à susciter. Mais, continuait Fubini, Stendhal est *dilettante* par choix, dans la meilleure tradition du connaisseur de la seconde moitié du XVIII^e siècle, qui supportait mal la froideur du critique patenté. Sa méthode particulière, ses jugements fragmentés, son exaltation de la sensibilité et de la subjectivité sont les conséquences de cette posture, qui – nous le comprenons de mieux en mieux – est la même que celle du Stendhal écrivant sur les arts visuels, aussi bien dans son ouvrage sur l'histoire de la peinture italienne que dans ses récits de voyage¹⁷.

Si, dans la communication d'Enrico Fubini, l'historien de l'art peut trouver des suggestions fertiles pour avancer dans sa propre analyse, ce sont les travaux d'Elaine Williamson qui ont apporté la clef manquante pour bien comprendre la démarche d'Henri Beyle comme historien de l'art. Sa découverte de quelques centaines de manuscrits de la main du Grenoblois dans les Archives nationales de Paris et de La Haye a dévoilé le vrai contenu des tâches administratives du jeune Beyle sous le Premier Empire, lorsque, en août 1810, il fut nommé auditeur au Conseil d'État et attaché à la Maison de l'Empereur. Chargé des affaires de la Hollande, puis du suivi de la confection de l'inventaire général du musée Napoléon, il devait en outre vérifier les inventaires des œuvres d'art appartenant à la Couronne ainsi que les mémoires présentés par les fournisseurs de la Maison de l'Empereur, et apurer les comptes du musée Napoléon et du Musée spécial de l'école française de Versailles¹⁸. Lors de la campagne d'Allemagne de 1806-1807, le jeune Beyle avait participé aux saisies d'œuvres d'art et de sciences comme adjoint provisoire aux Commissaires des Guerres, aux côtés de son cousin Martial Daru, intendant des États de Brunswick, et de Dominique-Vivant Denon, directeur du musée Napoléon. Les articles de Paul Marmottan¹⁹ et de Ferdinand Boyer²⁰ sur ces activités du futur Stendhal n'avaient pas suscité l'intérêt qu'ils méritaient de la part des stendhaliens et des historiens de l'art. Avec les apports d'Elaine Williamson, il devenait désormais impossible d'en ignorer l'importance et les effets sur la culture visuelle du jeune Beyle. En fréquentant le directeur et les conservateurs du musée parisien, ce dernier eut maintes occasions de se familiariser avec les œuvres et avec l'approche savante du spécialiste²¹. Mais en reconstituant la méthode « en mosaïque » mise au point par l'auditeur Beyle dans la rédaction de ses rapports – méthode qui consistait « à rassembler des passages tirés de plusieurs documents différents pour en faire un nouveau texte homogène, clair et concis²² » –, Elaine Williamson remet dans son contexte le procédé de rédaction d'*Histoire de la peinture en Italie*. Elle montre comment doivent être perçus les extraits de Lanzi et des autres ouvrages érudits utilisés par Beyle pour son premier ouvrage sur l'art, redimensionnant définitivement les accusations d'Arbelet. Car, en écrivant son

livre, Beyle procédait, pour une bonne part, comme s'il était en train de rédiger un rapport pour le ministre Daru ou pour l'Empereur.

Ce livre collectif est un hommage au travail capital d'E. Williamson. En donnant la parole à des historiens de l'art et à des spécialistes de littérature lors du colloque international qui s'est tenu à Grenoble, à la MSH-Alpes et au musée de Grenoble, les 3-5 juin 2010, nous avons voulu tester des compétences différentes en espérant faire avancer le débat sur cette question épineuse et fort importante qu'est l'apport de Stendhal à l'histoire de l'art du début du XIX^e siècle. En particulier, nous avons fait grand cas du public auquel étaient destinés ses écrits. Nous nous sommes demandé s'il y a une pensée stendhalienne sur l'art et nous avons essayé de comprendre quels étaient les goûts de Beyle en architecture, en peinture et en sculpture. Il allait de soi que, dans une telle circonstance, il fallait considérer les deux principaux repères de Stendhal en histoire de l'art, Luigi Lanzi, son prédécesseur capital, et Abraham Constantin, avec lequel il composa un de ses derniers ouvrages, les *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, point d'aboutissement de ses réflexions esthétiques. Enfin, puisque Stendhal est Grenoblois, il nous a paru intéressant d'enquêter sur les échos suscités par ses écrits sur l'art chez deux de ses concitoyens du XIX^e siècle qui ont fait le voyage d'Italie, les peintres Diodore Rahoult et Henri Blanc-Fontaine.

En admettant que les écrits où Stendhal tient une posture d'historien de l'art sont importants, on réintroduit dans le débat un pan de littérature artistique d'une grande richesse, injustement écartée à cause de son étrangeté et de son manque apparent d'érudition. Ainsi acquiert des contours plus précis le public visé par Stendhal dans son « Cours de cinquante heures » et, plus généralement, dans ses écrits sur l'art, où la digression joue un rôle fondamental et où le dialogue entre l'art du passé et celui du présent, entre l'histoire et la réalité contemporaine est toujours assuré. Le but même de ce « cours » s'éclaire d'un nouveau jour, tout comme le livre de *Histoire dans la peinture en Italie*, nouveau médium d'une communauté de *happy few* qui ne compte plus sur la sociabilité et sur la connivence sociale pour définir ses propres positions dans le domaine artistique. En l'étudiant non seulement dans le contexte des changements de goût et de sensibilité qui s'opèrent en France sous la Restauration, mais encore dans une perspective européenne, la grande nouveauté du projet éditorial de ce petit volume, qui aurait dû être maniable et enrichi d'images bien choisies et peu nombreuses, apparaît plus flagrante et son échec trouve davantage d'explications. Quant à savoir s'il y a une pensée de l'art authentiquement stendhalienne, Milovan Stanić la repère dans les strates d'appréciation de l'œuvre qui se superposent sur un mouvement originel. Se met ainsi en place un théorème de la cristallisation, dont la démonstration repose sur quelques sculptures anacréontiques de Canova. Arnauld Pierre défend le rôle fondateur de Stendhal dans une véritable physiologie du sentiment esthétique, qui annonce des pans entiers des courants rationalistes et anti-kantiens de l'esthétique française du XIX^e siècle. Les intéressantes mises au point sur le goût d'Henri Beyle pour l'architecture, entendue surtout comme une série de lieux où l'on vit, sur ses réactions face aux tableaux de Delaroche et, plus généralement, sur son approche de l'œuvre d'art peinte et sculptée laissent toutefois transparaître des divergences

entre les positions de l'historien de l'art et du littéraire. Pourrait-il en être autrement lorsque les instruments de l'analyse ne sont pas les mêmes? Le débat n'est donc pas clos. S'il permet de renouveler le regard sur une partie fascinante et complexe de l'œuvre de Stendhal, le présent ouvrage aura rempli sa mission.

Notes

1. Paris, Calman-Lévy, 1914.
2. ARBELET P., *L'Histoire de la peinture en Italie et les plagiats de Stendhal*, Paris, Calman-Lévy, 1914, p. 432.
3. *Ibid.*, p. 437-438.
4. « *In der Tat: sein Buch ist voll von Leben, Kühnheit und Originalität, der völlige Gegensatz zu der gelehrten, aber mühselig zusammengetragenen 'storia pittorica dell'Italia' des florentinischen antiquario Lanzi (zuerst erschienen 1785), mit ihren vierzehn Kunstschulen und dem unentschlossen hin und her schwankenden Kunsturteil* »: WÖLFFLIN H., « Über Stendhals Geschichte der Malerei in Italien (1817) », cité d'après IDEM, *Kleine Schriften (1886-1933)*, GANTNER J. (éd.), Bâle, Benno Schwabe & Co., 1946, p. 223-226 (223). La traduction du texte de Stendhal fut réalisée par Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Sur les positions de Wölfflin, voir 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.
5. WAKEFIELD D., *Stendhal and the Arts*, Londres, Phaidon, 1973, p. 1.
6. BERENSON B., *The Italian Painters of the Renaissance*, Londres, Phaidon, 1952, p. 184.
7. WAKEFIELD D., *op. cit.*, p. 1-2.
8. *Ibid.*, p. 8.
9. *Ibid.*, p. 9.
10. *Ibid.*, p. 12-13.
11. PRÉVOST J., *La Création chez Stendhal. Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*, Paris, Mercure de France, 1951, p. 109-110. Voir aussi BERTHIER Ph., *Stendhal en miroir. Histoire du stendhalisme en France (1842-2004)*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 222-228.
12. DE TOLNAY Ch., *Michelangelo, V, The Final Period: Last Judgment Frescoes of the Pauline Chapel, Last Pietàs*, Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 124-125. En particulier, Stendhal comprit le schéma qui structure l'enchaînement entre les différents groupes de figures.
13. BERTHIER Ph., *Stendhal et ses peintres italiens*, Genève, Droz, 1977, p. 13.
14. *Stendhal e Milano*, actes du 14^e colloque international (Milan, 19-23 mars 1980), Florence, Olschki, 1982, 2 vol.
15. ARGAN G. C., « Stendhal e l'arte italiana », *ibid.*, II, p. 705.
16. FUBINI E., « Stendhal e la musica tra illuminismo e romanticismo », *ibid.*, II, p. 627-637.
17. Sur ce dernier aspect, voir, entre autres, COLESANTI M., « Il viaggio », IDEM, *Stendhal, le regole del gioco*, Bari, Laterza, 1983, p. 173-197. Sur les liens entre Stendhal et Diderot, voir, en revanche, FEHL Ph., *op. cit.*
18. *Stendhal et la Hollande. Correspondance administrative inédite 1810-1812*, WILLIAMSON E. (éd.), s. l., Institute of Romance Studies, University of London School of Advanced Studies, 1996; et STENDHAL, *Correspondance générale*, II, 1810-1816, DEL LITTO V., WILLIAMSON E., HOUBERT J. et SLATKINE M.-E. (éd.), Paris, Librairie Honoré Champion, 1998.
19. MARMOTTAN P., « Stendhal, rapporteur de l'administration des biens de la Couronne (1812) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, n° 1, 1921, p. 132-139.
20. BOYER F., « Stendhal inspecteur du mobilier de la Couronne (1810-1814) », *Le Divan*, avril 1942, p. 154.

21. Voir GALLO D., « Arts et lettres. Le regard de l'épistolier », *Lire la correspondance de Stendhal*, actes du colloque (Paris, University of London Institute in Paris, 15 et 16 décembre 2006), REID M. et WILLIAMSON E. (dir.), Paris, Honoré Champion, 2007, p. 129-144.
22. WILLIAMSON E., « Stendhal sous l'Empire », STENDHAL, *Correspondance générale*, II, 1810-1816, *cit.*, p. XVI. Voir aussi EADEM, « Stendhal administrateur et "artiste". De la rédaction administrative à la rédaction littéraire », *Stendhal et la Hollande*, *op. cit.*, p. XXXIX-LVIII.