

Stendhal et la peinture bolonaise

par Antoine Schnapper

C'est une habitude fâcheuse que d'apprécier les qualités d'un critique ou d'un historien d'art du passé par rapport à nos propres jugements sur les peintres dont il parle. L'erreur est encore plus grave quand notre devancier n'est pas un professionnel. Mesurés à cette aune, le talent critique d'un Baudelaire est modeste, l'ignorance d'un Stendhal considérable. Même s'il s'est imaginé lui-même parfois dans le vêtement poussiéreux d'un savant ou d'un professeur au Collège de France, Stendhal a toujours reproché à ses compatriotes d'être éventuellement capables de comprendre la musique et la peinture mais non de les sentir, les beaux-arts ne sont-ils pas en France « dans la situation des orangers des Tuileries »¹? Presque tout ce que lui-même a écrit sur les beaux-arts s'inscrit délibérément dans l'ordre du sentiment plus que de la connaissance.

C'est dire que lorsqu'un plat érudit s'aventure à étudier les rapports de Stendhal avec la peinture bolonaise, il doit non pas attirer Stendhal sur son propre terrain, où, du haut de ses connaissances laborieusement acquises, il lui serait facile de prendre son auteur en défaut ou en flagrant délit de plagiat, mais bien plutôt faire l'effort de le suivre là où Stendhal voulait emmener ses lecteurs. Ces précautions étant prises, il n'est pas interdit de préciser brièvement ce qu'étaient les connaissances de Stendhal en matière de peinture bolonaise et comment il voyait cette école².

Une distance considérable sépare en fait ses connaissances livresques

¹ Voir *Promenades dans Rome*, Paris, 1829, édition du Divan, Paris, 1931, t. II, p. 188 et 229.

² Nous n'entrerons pas dans la question des rapports entre la peinture bolonaise et l'œuvre proprement littéraire de Stendhal, qu'a brillamment mis en lumière J. SEZNEC, *Stendhal et les peintres bolonais*, « Gazette des Beaux Arts », mars 1959, pp. 167-178.

et ses connaissances réelles. Avec beaucoup de patience, entre 1812 et 1815 environ³, Beyle a amassé dans les fameux registres verts de la Bibliothèque de Grenoble les matériaux qu'il pensait utiliser dans son *Histoire de la peinture en Italie* et qu'Henri Martineau a publiés sous le titre d'*Ecoles italiennes de peinture*. Copiées plus ou moins littéralement dans Malvasia, dans Bellori et surtout dans l'abbé Lanzi, on trouve là une masse impressionnante d'anecdotes et d'informations, qui occupent un peu plus d'un volume de l'édition du Divan, sur les peintres bolonais ou plutôt émiliens du XVII^e siècle, parmi lesquels bien des artistes qui restent aujourd'hui encore assez obscurs. De même, on trouve en appendice aux deux volumes de l'*Histoire de la peinture en Italie* une liste des peintres bolonais intéressants qui ne comprend pas moins de vingt-deux noms. Mais il ne faut pas être dupe de cette érudition d'emprunt, qui ne se double pas de la connaissance des oeuvres et que Stendhal n'a pas assimilée. Il suffit pour s'en convaincre et bien qu'ils reprennent un certain nombre de ces indications, de lire les textes personnels de Stendhal sur la peinture bolonaise. Le plus curieux, comme si le travail mécanique de la compilation oblitérait ses sentiments, est que même sur les artistes qu'il connaît effectivement, les pages des *Ecoles italiennes de peinture* ne font aucune place aux réflexions et aux enthousiasmes de Stendhal lors de son séjour à Bologne en 1811, tels qu'ils sont enregistrés dans son *Journal*. Il faudrait une confrontation vraiment minutieuse des *Ecoles italiennes de peinture* avec leurs sources pour dégager l'apport de Stendhal, qui reste mince. Même la comparaison, qu'ont relevée P. Arbelet, H. Martineau et surtout J. Seznec, entre le Guerchin et Shakespeare est si forcée que Stendhal ne la reprendra nulle part. Il semble également que le souvenir des tableaux bolonais vus à Paris au Musée Napoléon, dont Stendhal citait un certain nombre, se soit peu à peu effacé de sa mémoire: il ne fera plus guère allusion, dans les textes postérieurs, aux tableaux qu'il a vus dans sa jeunesse. Quinze ans après ses abondantes lectures, Stendhal publie une phrase qui montre que sa connaissance de l'histoire de la peinture est restée fragile: «Après la mort des Carrache, du Dominiquin et du Guerchin, on ne trouve plus dans l'histoire de la

³ Sur les origines et la genèse de l'*Histoire de la peinture en Italie*, voir P. ARBELET, *L'« Histoire de la peinture en Italie » et les plagiat de Stendhal*, Paris, 1914, et les introductions d'H. Martineau pour l'édition du Divan.

peinture italienne que quelques individus jetés de loin en loin: le Poussin, Michel-Ange de Carravage etc.»⁴.

Stendhal restera, au bon sens du terme, un amateur qui ne se souvient réellement que des peintres qu'il aime. Son goût pour les grands peintres bolonais prolonge une admiration qui allait peut-être s'affaiblissant mais qui était très vive en France depuis le XVII^e siècle, depuis que les Carrache avaient été établis comme les maîtres d'un troisième classicisme, après celui de l'Antiquité et celui de Raphaël. Leurs oeuvres, ainsi que celles de leurs élèves directs, ont été recherchées par la plupart des collectionneurs, au premier rang desquels Louis XIV. Celui-ci, grâce aux dons reçus et à ses achats, avait réuni ce qui reste la plus riche collection de tableaux bolonais existant hors d'Italie, bien qu'elle soit divisée depuis le siècle dernier entre le Louvre et les principaux musées de province. Cette admiration constante des Français explique que lors des campagnes d'Italie, l'école bolonaise ait tenu une si grande place parmi les tableaux emportés en France. En chiffres ronds, sur les quelque quatre cents tableaux italiens enlevés⁵, un bon quart étaient bolonais, avec des goupes particulièrement compacts d'Albane (quatorze), Guerchin (trente-trois), les Carrache (vingt et un), Guido Reni (dix-huit).

Stendhal vit à l'époque où se constituent la plupart des musées européens. Nombreuses furent ses visites à Dresde, à la Pinacothèque Brera, fort riche en tableaux bolonais depuis l'entrée, en 1811, de la collection Sampieri. A Bologne, il va «tous les jours»⁶ au musée, où il monte dès qu'il a une demi-heure⁷. En touriste consciencieux, il fréquente aussi les églises et les principales galeries privées. A Bologne, il cite ainsi les galeries Marescalchi, Tanari, Ercolani, Fava, Zambeccari, Aldrovandi et Magnani mais d'après son *Journal*⁸ seul les deux premières l'ont frappé. Rome, on le sait, est très riche en oeuvres bolonaises et Stendhal y admire surtout les fresques laissées par Annibal

⁴ *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. III, p. 52.

⁵ Voir M.L. BLUMER, *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, dans «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1936, pp. 244-348.

⁶ *Rome, Naples et Florence*, Paris, 1817 et 1827, édition du Divan, Paris, 1927, t. I, p. 205.

⁷ *Ibidem*, t. II, p. 85.

⁸ *Œuvres intimes*, édition H. Martineau, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1955, pp. 1156-1157 (24 septembre 1811).

Carrache, le Dominiquin, le Guerchin et Guido Reni. Si la plupart des œuvres que cite Stendhal sont célèbres ou faciles à identifier, quelques-unes ont disparu (ainsi la Madone du Guide dans la collection Tanari)⁹, d'autres posent des problèmes: qu'est-ce que cette « femme vue de face » du Guide dont il admire « la sensibilité à la Mozart, à la Minette » dans la galerie Marescalchi, également à Bologne¹⁰? On ne connaît dans cette galerie qu'une fresque, qui existe toujours, représentant l'Air et le Feu, c'est-à-dire deux femmes et non une. Il faudrait également identifier le tableau d'Innocenzo da Imola que Stendhal apprécie à la Brera.

Qu'est-ce donc pour lui que l'école bolognaise? Dans une liste des vingt-neuf meilleurs peintres italiens, publiée dans les *Promenades dans Rome*¹¹, Bologne est représentée par les trois Carrache, le Guide, le Dominiquin, le Guerchin, Cantarini et Francia. Cette liste est assez exactement corroborée par les textes. On notera l'absence de l'Albane, dont le nom apparaît ici ou là dans les écrits personnels de Stendhal, mais sans être lié à un tableau en particulier¹². L'Albane était pourtant célèbre en France, où ses œuvres, depuis l'époque de Louis XIV, étaient nombreuses. Sans doute Stendhal n'a-t-il pas senti l'exquise qualité des peintures de petites dimensions et a-t-il été rebuté par ce qu'il y a de vide et de peu expressif dans les tableaux plus grands. L'Albane se trouve donc placé du côté du Corrège, dont il a la grâce mais non la grandeur¹³; dans le palmarès placé à la fin de *l'Histoire de la peinture en Italie*, il est rejeté au second rang de l'école bolognaise, en compagnie de Lanfranco. Celui-ci, qu'à la suite de Lanzi, Stendhal rattache à l'école des Carrache, est sévèrement jugé: « cet intrigant »¹⁴, « ce charlatan »¹⁵ est surtout coupable de s'être mal conduit avec le

⁹ Voir C.C. MALVASIA, *Le Pitture di Bologna*, Bologne, 1686, réédition A. Emiliani, Bologne, 1968, pp. 44-45.

¹⁰ *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1157.

¹¹ *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. I, p. 67.

¹² Ce n'est que dans les *Ecoles italiennes de peinture*, publiées par H. Martineau, Paris, Le Divan, 1932, t. III, p. 352, que Stendhal citait les *Eléments* du musée de Turin, alors au Musée Napoléon. Il mentionne, sans commentaire, les fresques du palais Verospi: *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. II, p. 285.

¹³ Voir notamment *Des Beaux-Arts et du caractère français* (1828), dans *Mélanges d'art*, Paris, édition du Divan, 1932, p. 187.

¹⁴ *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. I, p. 194.

¹⁵ *Ibidem*, t. I, p. 77.

Dominiquin. De Cantarini, Stendhal a aimé les deux tableaux de la Brera, « dont la couleur cendrée est d'accord avec la douce extase de mon âme »¹⁶. S'il distingue son coloris cendré de celui argenté de Guido Reni¹⁷, c'est bien l'élève proche de son maître qu'il apprécie, comme le prouve indirectement son admiration pour l'autoportrait du Guide à la Pinacothèque de Bologne¹⁸, qu'on s'accorde précisément depuis l'époque de Stendhal¹⁹ à reconnaître comme œuvre de Cantarini. Ajoutons peut-être Tiarini, pour son *Miracle de saint Dominique*, à l'église San Domenico de Bologne²⁰ et nous aurons la liste complète des peintres bolognais du XVII^e siècle qui ont réellement retenu l'attention de Stendhal.

Parmi les peintres antérieurs aux Carrache, Stendhal a aimé Francia, dont il a vu les tableaux à la Pinacothèque de Bologne, mais sans les commenter. Il cite parfois le nom d'Innocenzo da Imola²¹, chez qui il goûte un écho de Raphaël. Quant aux maniéristes de la seconde moitié du XVI^e siècle, dont il cite quelques-uns des tableaux transportés à Paris²², ils sont réduits en faire-valoir des Carrache. Stendhal, à la suite des auteurs qu'il a lus, sait en effet l'importance de la révolution anti-maniériste des Carrache, qu'il met en parallèle avec l'œuvre de David²³, tout en adoptant le point de vue traditionnel sur leur éclectisme²⁴. Aussi place-t-il Annibal Carrache parmi les dieux de la

¹⁶ *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1314 (*Journal*, 4 janvier 1816).

¹⁷ *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, 1817, t. I, p. 100.

¹⁸ *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1155; *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. II, p. 85.

¹⁹ Premier inventaire de la Pinacothèque, vers 1804-1808, publié par A. EMILIANI, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologne, 1967, p. 57, n. 187: « Non si crede originale, e vi è chi lo crede originale di Simone Cantarini ».

²⁰ Voir *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. I, p. 202 et *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. I, p. 201. Stendhal a également aimé le tableau de la Brera (*Décollation de saint Jean-Baptiste*): *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1313 (*Journal*, 4 janvier 1816). Il cite aussi, sans enthousiasme, deux tableaux du Musée Napoléon: *Ecoles italiennes de peinture*, cit., 1932, t. III, pp. 404-405.

²¹ *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1155 (appelé Benvenuto da Imola) et 1313.

²² Deux tableaux de Procaccini sont cités en même temps que les œuvres de Salviati et de Vasari dans les *Ecoles italiennes de peinture*, comme introduction aux Carrache.

²³ Voir *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. I, p. 78; Salon de 1824, dans *Mélanges d'art*, cit., 1932, p. 8. Le mépris de Stendhal pour la peinture, surtout française, du XVIII^e siècle est sans nuances.

²⁴ L'école de Bologne « imite toutes les autres »: *Promenades dans Rome*, cit.,

peinture, aux côtés de Raphaël, Michel-Ange, Corrège et le Titien²⁵. Ces noms sont probablement ceux qu'auraient donnés la plupart de ses contemporains; le goût profond de Stendhal lui fait en réalité préférer le Dominiquin à Annibal Carrache. Une note manuscrite de 1841 nous éclaire: « Pourquoi le Dominiquin n'est-il pas mis sur la ligne de Raphaël, de Corrège et de Titien? Il fut pauvre et sans intrigue. Cet affreux défaut lui nuit même après deux siècles »²⁶; une autre note précise son véritable classement²⁷: au premier rang Raphaël et Corrège, puis Titien et le Dominiquin.

Nous savons les raisons de ce choix: « Annibal Carrache s'est trouvé n'avoir pas d'âme »²⁸, « à l'exception du Dominiquin, personne dans cette école / bolonaise / ne fut possédé de cette folie tendre et sublime qui fit le génie de J.J. Rousseau et du Tasse »²⁹. Les Carrache, trop absorbés par le « matériel » de la peinture, manquent d'idéal, ou plutôt ils le placent dans l'ampleur des draperies³⁰. En 1811, Stendhal est rebuté par « leurs tons noirs et l'air commun de leurs têtes »³¹ mais en marge du Journal une note de 1813 nous apprend qu'il a changé. De fait, au début de 1816, à la Brera, il constate le « Plaisir que me font les tableaux des Carraches. Quoique noircis, je les préfère maintenant à ceux de tous leurs inférieurs en génie »³². Au même moment, il admire, pour l'expression, *le Christ et la femme adultère* d'Augustin Carrache. Mais cet enthousiasme tourne court.

Le peintre selon son cœur est évidemment le Dominiquin, qu'il place, nous l'avons vu, au rang des plus grands. Il s'extasie devant « l'effet de couleur » du *Martyre de saint Pierre* à la Pinacothèque de Bologne³³, en 1813, il a « les larmes aux yeux » en voyant un tableau

1931, t. I, p. 108 et t. III, p. 52; voir aussi *Ecoles italiennes de peinture*, cit., 1932, t. II, p. 12.

²⁵ Voir par exemple *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. I, p. 8.

²⁶ *Ibidem*, t. I, p. 16.

²⁷ *Ibidem*, t. I, p. 67.

²⁸ *Ibidem*, t. I, p. 78.

²⁹ A. CONSTANTIN, *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, Paris, édition du Divan, 1931, p. 247 (nous ne citons que les notes manuscrites de Stendhal).

³⁰ *Ibidem*, p. 248 et 315.

³¹ *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1171.

³² *Ibidem*, p. 1313.

³³ *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. I, p. 205.

qui vient d'entrer à la Brera³⁴. Mais l'enthousiasme le plus fort, il l'éprouve devant des œuvres conservées à Rome, la *Communion de saint Jérôme*, la *Chasse de Diane* et surtout les fresques, qui lui inspirent souvent l'épithète de « sublime »³⁵. Nul mieux que lui n'a su rendre l'expression d'une belle âme féminine. Parmi les peintres bolonais, seul pourrait rivaliser avec lui, grâce à l'énergie de son clair-obscur, le Guerchin: « La dispute s'établirait entre la *Sainte Pétronille* et le *Saint Jérôme*; entre les fresques de Saint André della Valle et la fresque de l'*Aurore* à la villa Ludovisi; l'*Agar* du musée de Milan et la *Sibylle* du Capitole, au palais des Conservateurs. Que mettrait-on à côté des *Jeux (la Chasse) de Diane* au palais Borghèse »³⁶?

Pourtant, dans les années 1811-1817, Stendhal a placé très haut « la finesse tendre » du Guide³⁷, il écrit même qu'il a porté « la beauté au point le plus élevé où elle ait peut-être paru parmi les hommes »³⁸, bien qu'il soit « peut-être le moins expressif des grands peintres »³⁹. Toujours dans l'*Histoire de la peinture en Italie*, le Guide sert d'exemple pour la théorie des tempéraments, empruntée à Cabanis: « Jules Romain et Michel-Ange n'ont peint que des êtres bilieux. Le Guide au contraire s'est élevé à la beauté céleste, en ne présentant presque que des corps sanguins. Par là sa beauté manque de sévérité »⁴⁰. Le jugement de Stendhal est toujours orienté par une idée qu'il emprunte à Lanzi et qu'il répète constamment: Guido Reni s'est inspiré de la beauté idéale grecque, singulièrement du groupe antique de la Niobé⁴¹. Cette idéalisation est une qualité mais en même temps presque un défaut: elle évite au peintre le réalisme excessif dans lequel verse souvent le Guerchin⁴² mais elle refroidit son style et l'écarte de cette réalité

³⁴ *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1273; il s'agit de la *Vierge avec saint Jean et saint Petronio*, entré à la Brera à la fin de 1812.

³⁵ Voir par exemple *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. I, p. 199; *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, cit., 1931, p. 220.

³⁶ *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. I, p. 78.

³⁷ *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1155 (*Journal*, 24 septembre 1811).

³⁸ *Histoire de la peinture en Italie*, cit., 1817, t. I, p. 143.

³⁹ *Ibidem*, t. II, p. 165.

⁴⁰ *Ibidem*, t. II, pp. 59-60, voir aussi *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1155.

⁴¹ Voir notamment *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1296; *Histoire de la peinture en Italie*, cit., 1817, t. II, p. 165; *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. III, p. 52; *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, cit., 1931, p. 219.

⁴² A propos du *Crucifiement de saint Pierre*: « Le Guide, rempli de l'idée des

italienne que Stendhal aime tant: « L'élégance de l'école de Bologne, la beauté grecque et non italienne des têtes du Guide commencent à me choquer comme une sorte de profanation. Je ne puis me le dissimuler, j'ai de l'amour pour le moyen âge de l'Italie »⁴³. Seul un nouveau Raphaël, dont Stendhal rêve parfois, pourrait combiner le beau idéal antique avec la vérité énergique de la nature, le clair-obscur et l'expression.

* * *

Une fois sommairement mis en place le panorama de l'école bolognaise que voyait Stendhal, il est temps de s'approcher des tableaux en compagnie de notre guide et d'essayer de comprendre ses jugements. Est-il un connaisseur? Il se l'est lui-même demandé avec sagesse, lors de son séjour bolognais de 1811, quand il n'est encore, il est vrai, qu'un débutant: « Je me dis toujours, quand on me fait de grands éloges d'un tableau d'un grand maître: 'Si je le trouvais au coin de la rue, y ferais-je attention?' Je ne juge que de l'expression de l'imagination et du naturel »⁴⁴. Sur les connaisseurs, incapables de sentir, il s'exprime avec sévérité et humour dans *l'Histoire de la peinture en Italie*: « Il serait ridicule de demander le but moral aux connaisseurs. En revanche, ils triomphent à distinguer la touche heurtée du Bassan des couleurs fondues du Corrège [...] Il est à-peu-près sûr de son fait, lorsque, passant devant un tableau, il laisse tomber avec une négligence comique: *C'est un Paul, ou c'est du Barroche*. Il n'y a de difficile là-dedans que l'air inspiré. C'est une science comme une autre, qui ne doit décourager personne. Il ne faut pour y réussir ni âme ni génie. Reconnaître la teinte particulière de l'âme d'un peintre dans sa manière de rendre le clair-obscur, le dessin, la couleur; voilà ce que quelques personnes sauront, après avoir lu la présente histoire. Deux leçons leur apprendront ensuite à distinguer un Paul Véronèse d'un Tintoret, ou un Salviati d'un Cigoli »⁴⁵. On voit donc qu'il n'est quand même pas inutile de

statues grecques, n'a pas donné à son saint Pierre le corps d'un portefaix. C'est souvent le défaut du Guerchin et des autres grands peintres de l'école de Bologne », *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. I, p. 212.

⁴³ *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. II, pp. 113-114.

⁴⁴ *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1154.

⁴⁵ *Histoire de la peinture en Italie*, cit., 1817, t. I, pp. 97-98.

reconnaître le style de chaque peintre, « la manière particulière à chacun de dire les mêmes choses »⁴⁶. Ainsi l'avantage de la galerie Borghèse est que la plupart des tableaux ont été achetés directement aux peintres, ce qui permet d'étudier les différents styles en toute sécurité⁴⁷. A qui se prépare à voir l'Italie, Stendhal conseille de se former l'oeil avant de quitter Paris: « Il faut être sensible à l'énorme différence qui sépare le style de Pontormo de celui du Tintoret »⁴⁸.

Mais à Stendhal lui-même il arrive des mésaventures. A Florence en 1811, encore débutant, il s'émeut longuement devant un tableau qu'il croit du Guerchin, « on me dit deux heures après qu'il était d'Agnolo Bronzino, nom inconnu pour moi. Cette découverte me fâcha beaucoup »⁴⁹; il s'agissait du *Christ aux Limbes*, aux Offices depuis 1821, peint quarante ans avant la naissance du Guerchin. Toujours dans le champ de la peinture bolognaise, ou plutôt crue bolognaise par Stendhal, il est une erreur beaucoup plus surprenante. A plusieurs reprises Stendhal a écrit son admiration pour une *Judith sortant de la tente d'Holopherne*, décorant la villa Aldobrandini à Frascati, qu'il considère en définitive comme le chef-d'oeuvre du Dominiquin⁵⁰. Or, comme l'ont déjà noté Henri Martineau et Jean Seznec, la peinture dont il parle est du cavalier d'Arpin, contemporaine cette fois du Dominiquin, mais d'un style assez différent. L'erreur est d'autant plus étrange que la villa Aldobrandini est décrite dans tous les guides de Rome et surtout qu'elle possédait, dans un pavillon du jardin, des fresques célèbres du Dominiquin, aujourd'hui à la National Gallery de Londres, consacrées à l'histoire d'Apollon. Stendhal lui-même avait recopié jadis un texte de Bellori sur le Dominiquin dans lequel ces peintures sont signalées⁵¹ et qu'il a évidemment oublié.

Vers la fin de sa vie, lors de ses visites aux musées de Nantes, de Lyon et de Marseille, on le voit incliner vers des préoccupations typiques

⁴⁶ *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. I, pp. 102 et ss.

⁴⁷ *Ibidem*, t. I, p. 68.

⁴⁸ *Ibidem*, t. III, p. 53.

⁴⁹ *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1165 (*Journal*, 27 septembre 1811). L'épisode a été relevé par P. ARBELET, *L'Histoire de la peinture en Italie et les plagiat de Stendhal*, Paris, 1914, p. 63.

⁵⁰ *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, cit., 1931, p. 162 et surtout 243; voir aussi *Œuvres intimes*, 1955, p. 37 (première page de la *Vie de Henry Brulard*); *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. I, p. 69 (note du 6 novembre 1831) etc.

⁵¹ *Ecoles italiennes de peinture*, cit., 1932, t. III, p. 315.

de connaisseur, sans même se limiter, comme il le fait habituellement dans ses commentaires, aux tableaux qu'il préfère: telle oeuvre est-elle en bon état, originale ou copie, son attribution est-elle juste? Une étude attentive de ces quelques pages des *Mémoires d'un touriste*, à la manière de ce que vient de faire Claude Souviron pour le musée de Nantes⁵², ne manquerait pas d'intérêt. Stendhal critique justement les attributions optimistes de certains tableaux venant de la collection Cacault et reconnaît ainsi une copie de Raphaël présentée comme un original⁵³; il se souvient d'un autre exemplaire, même s'il se trompe sur l'emplacement, d'un *Christ couronné d'épines*, alors attribué à Sebastiano del Piombo. En revanche, il ne critique pas l'attribution à Raphaël du *Saint Jean* de Marseille, considérée comme très douteuse dès le XVII^e siècle, il laisse à Léonard ou à son atelier une copie d'un tableau vénitien célèbre, de Giorgione ou du Titien. Dans le domaine bolonais, il reste muet sur quelques tableaux très importants qu'il a certainement vus, du Carrache et du Guerchin à Marseille, de l'Albane à Lyon, où toutefois il admire à juste titre *la Circoncision* du Guerchin.

C'est que, comme il l'écrivait en 1811, « il me faut de l'expression, ou de belles figures de femmes »⁵⁴. La différence essentielle avec un connaisseur vient de ce que Stendhal reste avant tout sensible au sujet. C'est ce qui à Nantes le fait s'intéresser, si l'identification de Marcel Nicolle et de Claude Souviron est juste, ce qu'à vrai dire nous ne croyons pas⁵⁵, à une méchante copie du Guide et en tous les cas à un tableau assez misérable attribué à Murillo: « la beauté du sujet soutient le peintre. Elle est vêtue de bleu; elle a quatorze ans; elle est malade, languissante, exaltée. Figure à la sainte Thérèse ».

⁵² *Documents pour servir à l'étude de la visite de Stendhal au musée des beaux-arts de Nantes*, Nantes, 1971.

⁵³ *Mémoires d'un touriste*, Paris, 1838, édition du Divan, Paris, 1929; le passage sur le musée de Lyon se trouve au t. I, pp. 247 et ss., celui sur le musée de Nantes au t. II, pp. 50 et ss., celui sur le musée de Marseille au t. III, pp. 215 et ss.

⁵⁴ *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1164.

⁵⁵ Stendhal, dont nous savons qu'il avait sous les yeux le catalogue de 1837 du musée de Nantes, parle d'une « tête de Sainte, que l'on dit d'Annibal Carrache ». Or la Jeune femme identifiée par Marcel Nicolle (catalogue de 1913 n. 310) et Claude Souviron ne semble pas une sainte mais une Sibylle et elle était attribuée en 1837 à E. Sirani. Le tableau remarqué par Stendhal pourrait être plutôt une *Sainte Catherine* (n. 246 du catalogue de Nicolle), qui était en effet attribuée à Annibal Carrache dans le catalogue de 1837 (n. 85). Malheureusement, je ne connais pas ce tableau.

Devant un tableau, le plaisir de la première impression est décisif: « Sans ce plaisir en quelque sorte instinctif ou du moins *non raisonné* du premier moment, il n'y a ni peinture ni musique »⁵⁶; il est vrai que la peinture ne donne pas la même ivresse que la musique: « le degré de ravissement où notre âme est portée fait le thermomètre de la beauté en musique. Tandis que du plus grand sang-froid du monde si l'on me présente un tableau du Guide, je pourrai dire: Cela est de la première beauté »⁵⁷. Ce plaisir du premier moment, « ce transport soudain du coeur », est évidemment d'abord un plaisir de l'oeil; le principal reproche, qui revient souvent sous sa plume, que Stendhal fait à David et à ses émules, c'est que leurs tableaux « ne font pas plaisir à l'oeil; ils seraient peut-être bons sous la latitude de Stockholm »⁵⁸. Pour ce genre de plaisir, les circonstances ne sont pas indifférentes: « il y a des jours où le plus beau tableau ne fait que m'impatisser »; inversement son amour pour Angela Pietragrua est inséparable de son bonheur devant les tableaux de la Brera, de « la douce extase de mon âme ». Ne peut-on penser à sa persistante admiration pour l'*Agar* du Guerchin à la Brera, qu'il avait citée quelques lignes plus haut, quand il écrit: « En général, on adore pour toujours l'opéra ou le tableau qui étaient à la mode à l'époque où l'on a eu le bonheur d'aimer avec passion. Mais ce tableau agit comme *signe*, et non point pour son propre mérite »⁵⁹.

A propos de l'erreur qui avait fait prendre un Bronzino pour un Guerchin, Stendhal esquisse une brève théorie de sa propre perception visuelle. Comme on lui disait que le coloris de ce tableau était faible, il écrit: « J'ai la vue tendre, nerveuse, susceptible de se monter, sentant les moindres nuances, mais choquée des tons noirs et durs des Carraches par exemple. La manière faible du Guido est presque d'accord, non pas avec ma manière de juger les arts, mais avec ma vue »⁶⁰. Mais Stendhal apprécie fort le clair-obscur, l'art de répartir et d'opposer vigoureusement les ombres et les lumières. C'est pourquoi il aime tellement les fresques,

⁵⁶ *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. I, p. 70.

⁵⁷ *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1315; une phrase identique dans *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. I, p. 11.

⁵⁸ *Ibidem*, t. I, p. 93.

⁵⁹ *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. II, p. 202.

⁶⁰ *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1165.

« toujours bien plus intéressantes que les tableaux »⁶¹. Aussi reproche-t-il constamment aux peintres français de son temps la faiblesse de leur clair-obscur: devant un tableau de Schnetz, artiste dont il fait grand cas, il s'exclame: « ajoutez à ce tableau de grandes ombres et de grandes parties claires, comme dans la *Communion de saint Jérôme* du Dominiquin, et mille spectateurs s'y arrêteront »⁶². L'exemple bolonais choisi, que Stendhal utilise très souvent, est assez surprenant; il est évident que le choix du Guerchin, dont Stendhal vante aussi le clair-obscur, est plus judicieux. Mais on sait que la *Communion de saint Jérôme* a été très longtemps un des deux ou trois tableaux de Rome les plus admirés et Stendhal suivait l'opinion générale; à la fin de sa vie, il constate que ce tableau « n'est pas le meilleur du Dominiquin »⁶³. Son intérêt pour les fresques prouve en même temps une certaine acuité visuelle car dans ses descriptions des grandes peintures du Dominiquin ou du Guerchin, il isole toujours les têtes principales pour en admirer l'expression. Dans *l'Aurore* du Guide, « la plus intelligible des fresques », il oppose le réalisme des deux têtes de femme au bord de la peinture, à gauche, à l'idéalisme des autres figures⁶⁴.

A la différence d'un « spécialiste », Stendhal ne cherche guère à se faire une image globale de l'oeuvre d'un artiste, même si celui-ci lui plaît. Chaque tableau est considéré isolément, pour le plaisir qu'il donne. Prenons l'exemple de Guido Reni, dont Stendhal est capable nous l'avons dit, d'opposer le ton général argentin au ton cendré de Cantarini; il n'apparaît pas qu'il ait été sensible à la division fondamentale, établie aussi bien par Malvasia que par Lanzi, entre le coloris varié et franc du début et les hallucinantes apparitions décolorées de la fin, opposition qu'un homme comme Taine retrouvera tout naturellement dans son *Voyage en Italie*. Contrairement à l'historien d'art, dont le système de référence est d'abord interne, qui tend, consciemment ou non, à tort ou à raison, à faire d'un peintre ou d'un moment de l'histoire de la peinture un champ autonome, Stendhal a le plus souvent, face à un tableau, deux systèmes de référence, qui à la limite se confondent: l'un est la peinture contemporaine, l'autre la réalité du monde dans lequel il vit.

⁶¹ *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. I, p. 195.

⁶² *Mélanges d'art*, cit., 1932, p. 15 (Salon de 1824).

⁶³ *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, cit., 1931, p. 162.

⁶⁴ *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. I, p. 75.

Sans cesse, on voit l'activité critique de Stendhal s'appuyer sur ce qu'il sait de la peinture ancienne, en particulier bolonaise, de même que ses propos sur la peinture ancienne éclairent ce qu'il dit de ses contemporains. Quand il admire la « céleste expression » des anges dans la *Madeleine* du Guerchin au Vatican, aussitôt il l'oppose à celle des anges peints au XIX^e siècle, qui ont des âmes glacées et pédantes, « nos peintres froids en font de jeunes courtisans de Louis XIV »⁶⁵. Inversement, ses articles sur le Salon de 1824 sont émaillés de références à la peinture bolonaise, explicites ou non, et à ses deux qualités essentielles: le clair-obscur et l'expression; dans un portrait de Destouches, il trouve « un mérite inconnu en France depuis la mort de Prud'hon, c'est le *clair-obscur*, chose aussi rare dans notre école d'aujourd'hui que *l'expression juste des mouvements de l'âme* »⁶⁶.

« L'expression est tout l'art », dit ailleurs Stendhal⁶⁷, or c'est précisément pour lui le plus haut mérite de l'école bolonaise. Par son intérêt pour l'expression, Stendhal se montre profondément classique et fort éloigné des spectateurs d'aujourd'hui. Poussin voulait qu'on déchiffre les sentiments de chacun des personnages qu'il avait représentés dans son tableau de *la Manne*, Le Brun s'efforçait de codifier les traits et les mouvements physiologiques par lesquels s'expriment les passions. De même, l'admiration constante de Stendhal pour l'*Abraham répudiant Agar* de la Pinacothèque Brera, tableau tardif du Guerchin et apparemment l'un des moins séduisants du maître, est suscitée par l'expression de la tête d'Agar, qui regarde « avec un reste d'espoir Abraham qui la chasse »⁶⁸. Devant les fresques du Dominiquin à Sant'Andrea della Valle, il s'exclame: « il est des jours où il me semble que la peinture ne peut aller plus loin. Quelle expression de timidité tendre et vraiment chrétienne dans ces belles têtes! Quels yeux! »⁶⁹; de

⁶⁵ *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, cit., 1931, pp. 166-167.

⁶⁶ *Mélanges d'art*, cit., 1932, p. 78. Un peu plus haut, il écrivait: « L'école de David ne peut peindre que les corps; elle est décidément inhabile à peindre les âmes [...]. Essayez de passer devant *Agar et Ismaël chassés par Abraham*, tableau du Guerchin, dans la galerie de Florence (*sic*), vous êtes arrêté, vous vous sentez saisi par une émotion profonde » (p. 44).

⁶⁷ *Histoire de la peinture en Italie*, cit., 1817, t. I, p. 90.

⁶⁸ *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. II, p. 201; voir aussi t. I, p. 78; *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. I, p. 78 et 122; *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, cit., 1931, p. 167 et le texte cité note précédente.

⁶⁹ *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. II, p. 210.

même, devant *le Christ et la femme adultère* d'Augustin Carrache à la Brera: « Les plus belles nuances de l'âme sont rendues par les yeux, miroirs de l'âme dans la vie habituelle »⁷⁰. Cet intérêt pour l'expression des passions, si traditionnel, est réinterprété en termes proprement stendhaliens. Il lui faut d'abord du naturel, d'où son irritation devant les davidiens, coupables selon lui de peindre non les passions elles-mêmes mais les passions telles qu'elles sont exprimées au théâtre⁷¹. Et puis il faut que les passions soient senties par une âme féminine; nous avons rappelé son mot: « Il me faut de l'expression, ou de belles figures de femmes », ce qu'il préfère en réalité, c'est l'une et l'autre.

Dans le va-et-vient de ses réflexions sur la peinture ancienne et la peinture contemporaine, Stendhal, formé par l'abbé Dubos et Destutt de Tracy, ne néglige pas l'aspect sociologique de l'art. La grandeur de la peinture bolonaise tient pour une part aux conditions sociales dans lesquelles elle s'est épanouie, et d'abord à l'existence d'un marché privé. Les peintres français en 1824, à part Horace Vernet, dépendent des commandes de l'Etat⁷², ce qui les amène à se pousser dans les salons, à faire la cour à des chefs de division pour obtenir la commande d'un grand *Saint Antoine*, au lieu d'aimer leur art et de se consacrer à lui. Notation liée à la précédente, il n'y a plus de murs assez grands dans les appartements parisiens pour la peinture. Au contraire, plus le Guide, poussé par ses dettes de jeu, faisait de tableaux, plus il pouvait gagner de l'argent car il avait des clients pour les acheter. D'autre part, à Bologne, tout le monde connaissait tout le monde, « le charlatanisme était impossible »; seuls les mérites réels étant appréciés, les peintres ne perdaient pas leur temps à essayer de faire parler d'eux dans les journaux, occupation d'autant plus absurde que la fausse réputation ainsi obtenue ne leur attire aucun autre client que l'Etat.

A vrai dire cette prospérité n'a guère atteint que le Guide et Lanfranco. Stendhal est sensible à une idée opposée, qui est celle du peintre maudit. Les peintres qu'il préfère, Prud'hon d'un côté, le Dominiquin de l'autre, qui ont eu à la fois le clair-obscur et « l'expression

⁷⁰ *Ceuvres intimes*, cit., 1955, p. 1313.

⁷¹ Voir notamment *Mélanges d'art*, cit., 1932, p. 47 (Salon de 1824); *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. II, pp. 201-202 (« les personnages du grand peintre moderne sont des acteurs qui jouent bien, et voilà tout »).

⁷² Sur cette question, voir surtout *Mélanges d'Art*, cit., 1932, pp. 24-27 (Salon de 1824).

juste des mouvements de l'âme », sont tous deux morts pauvres⁷³, cette pauvreté a même réfréné chez le Dominiquin la liberté d'imagination⁷⁴ et s'il n'a pas atteint la plus haute gloire, c'est qu'il « fut pauvre et sans intrigue »⁷⁵.

En dernière analyse, la réalité à laquelle sans cesse Stendhal confronte ses expériences picturales, c'est celle de son propre cœur et de sa vie. Les tableaux qui lui plaisent le plus sont ceux où il voit une femme dont il pourrait tomber amoureux s'il la rencontrait au détour d'une arcade de Bologne. Revoyant la *Chasse de Diane* du Dominiquin en compagnie de ses amis imaginaires des *Promenades dans Rome*, il écrit: « La jeune nymphe qui se baigne sur le premier plan, et qui peut-être louche un peu, a séduit tous les cœurs »⁷⁶; à propos d'une Madone du Guide à la galerie Tanari, il note dans son *Journal*: « Si cette figure, qui a de la sensibilité recouverte de fraîcheur, levait les yeux, on en deviendrait amoureux fou »⁷⁷. Terminons par un passage saisissant de *Rome, Naples et Florence*, à propos des Carrache⁷⁸. C'est au cours du séjour à Bologne, cette ville qui a su garder vivant le souvenir de ses grands peintres; derrière les récits que lui fait son bottier, tirés tout droit de la *Felsina Pittrice* de Malvasia, et qui célèbrent la pauvreté et la dignité des Carrache, soudain se lève l'image d'un jeune littérateur qui ose écrire sans les phrases ampoulées à la mode mais dont, peut-être, on parlera dans deux cents ans, comme on parle encore des Carrache.

⁷³ *Ibidem*, pp. 176-177 (*Des Beaux-Arts et du caractère français*, 1828).

⁷⁴ *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. I, p. 69 (note de 1839) et p. 77: « Abattu par la misère et par la persécution, le pauvre Dominiquin manquait un peu d'invention ».

⁷⁵ *Ibidem*, t. I, p. 16 (note de 1841).

⁷⁶ *Ibidem*, t. I, p. 79.

⁷⁷ *Ceuvres intimes*, cit., 1955, p. 1156.

⁷⁸ *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. I, pp. 202-203.