

## STENDHAL CRITIQUE D'ART: LA QUESTION DU GENRE PICTURAL DANS *CRITIQUE AMÈRE DU SALON DE 1824*

François Kerlouégan (Université Lyon 2 – UMR LIRE)

**RÉSUMÉ:** Dans le discours de Stendhal sur la peinture française de son temps, quelle place est accordée à la notion de genre? À première vue, l'idéal esthétique qui surgit ici, fondé sur les critères de vérité et d'expressivité, semble transcender le critère de genre, jugé trop contraignant. Cependant, bien que le critique s'en défende, le genre du tableau entre souvent en ligne de compte dans son appréciation des œuvres. Mais la notion est chez lui renouvelée. Stendhal cesse de considérer le genre comme un simple critère du jugement esthétique pour l'historiciser: le genre pictural devient alors un *moment* de l'histoire de l'art. Cette perception du genre pictural n'est pas sans conséquence sur la manière dont Stendhal conçoit le genre littéraire.

**MOTS-CLÉ:** Stendhal, peinture, genre

## STENDHAL CRÍTICO DE ARTE: A QUESTÃO DO GÊNERO PICTÓRICO EM *CRITIQUE AMÈRE DU SALON DE 1824*

**RESUMO:** Na crítica realizada por Stendhal sobre a pintura francesa de sua época, qual é a relevância da noção de gênero? A princípio, o ideal estético que aí se encontra, fundamentado em critérios de verdade e de expressividade, parece transcender o critério de gênero, considerado pelo crítico um tanto constrangedor. Entretanto, mesmo que Stendhal se negue, o gênero da pintura em tela adquire importância em suas apreciações de obras. Apesar disso, ele renova a noção de gênero, não a considerando como um mero critério de julgamento estético, mas uma noção histórica: o gênero pictórico se torna então um *momento* da história da arte. Esta abordagem do gênero pictórico nos oferece algumas pistas sobre como Stendhal concebe o gênero literário.

**PALAVRAS-CHAVE:** Stendhal, pintura, gênero

## STENDHAL AS AN ART CRITIC: THE ISSUE OF THE PICTORIAL GENRE IN *CRITIQUE AMÈRE DU SALON DE 1824*

**ABSTRACT:** In Stendhal's perception of contemporary French painting, is the notion of pictorial genre relevant? At first, his aesthetic ideal, based on the criteria of truth and expressiveness, seems to disregard the criterion of genre, considered by the critic as a constraint. Nevertheless, although Stendhal denies it, the genre of the works he comments on plays an important part in his aesthetic appreciation. However, he renews the notion of genre as he does not consider it as a mere criterion of appreciation, but as a historical notion: the pictorial genre changes into a *moment* of the history of art. This approach of the pictorial genre gives us an insight on how Stendhal conceives the literary genre.

**KEY-WORDS:** Stendhal, painting, genre



La notion de *genre* – au sens de catégorie esthétique – concerne autant la littérature que la peinture. De fait, dans la critique d'art, un propos sur le genre pictural convoque toujours, peu ou prou, la notion de genre littéraire. Les deux notions fonctionnent en effet de pair car, bien que les moyens d'expression soient différents, un même processus y est à l'œuvre, celui de la *distinction*, au sens à la fois de «classement» et de «jugement». La critique d'art de Stendhal en constitue un exemple probant<sup>1</sup>. De l'auteur d'*Histoire de la peinture en Italie* (1817), on connaît peu les trois textes qu'il a composés sur la peinture française de son temps: *Exposition de tableaux au Louvre*, bref article sur le Salon de 1822 paru en anglais dans la *Paris Monthly Review*; *Critique amère du Salon de 1824* par M. van Eube de Molkirk, paru dans le *Journal de Paris*; *Des beaux-arts et du caractère français*, publié dans la *Revue trimestrielle* en juillet 1838<sup>2</sup>. Parmi ces trois textes, c'est le compte rendu du Salon de 1824 qui se démarque, le plus important en quantité et en qualité: c'est sur celui-ci que portera le propos de notre article.

À l'époque où Stendhal la pratique, la critique d'art est un champ encore en friche. Il faudra attendre les années 1830, avec Gautier et, surtout, 1846, avec Baudelaire, pour qu'elle devienne un lieu de théorisation et un genre littéraire à part entière. Cependant, à l'instar de son prédécesseur Diderot, Stendhal allie dans sa critique d'art la conversation informelle à l'engagement polémique. D'autant plus que notre critique a, si l'on peut dire, bien choisi son Salon: cette date marque en effet l'émergence du romantisme en littérature comme en peinture<sup>3</sup>. Notre propos consistera à évaluer l'importance que Stendhal accorde à la notion de genre pictural. Ce critère est-il pour lui encore valide en 1824, au moment où l'esthétique romantique met en avant l'émotion et la vérité au détriment de la conformité à un idéal, principe sur lequel prend appui la hiérarchie des genres?

## Mort du genre

---

<sup>1</sup> Cet article fait suite à une communication faite au « Séminaire Stendhal » (Paris 3/ ENS Ulm), organisé par Xavier Bourdenet et François Vanoosthuyse, dans le cadre d'une réflexion sur «Stendhal et le genre».

<sup>2</sup> Ces trois essais sont ceux contenus dans l'ouvrage qui rassemble les textes de Stendhal sur les Salons: Stendhal, *Salons*, édition établie par Stéphane Guégan et Martine Reid, Gallimard, «Le Promeneur», 2002.

<sup>3</sup> Les deux *Racine et Shakespeare* datent de 1823 et 1825.

La hiérarchie des genres a organisé, on le sait, la peinture de l'âge classique. Elle ne périlitera qu'au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et est donc encore largement à l'œuvre en 1824. La notion a été théorisée, au XVII<sup>e</sup> siècle, par Félibien qui, reprenant Pline, distingue dans ses *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* (1667) six genres picturaux selon le type de sujet. Dans l'ordre croissant, du plus indigne au plus noble, on relève les «coquilles» (que l'on n'appelle pas encore «natures mortes»), le paysage, la peinture animalière, le portrait, l'histoire et la fable, l'allégorie. On notera que le degré de valeur du tableau est fonction de son degré d'atemporalité, d'éloignement d'avec le trivial et l'anecdotique. On observera, par ailleurs, l'absence de la catégorie de la «peinture de genre»<sup>4</sup>, qui dépeint des scènes familières de la vie quotidienne et connaîtra un essor important dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle au point de menacer le «grand genre». Au tournant du siècle, si la hiérarchie des genres se réorganise, ses grandes lignes ne bougent guère. Au moment où Stendhal prend la plume, il y a donc des genres «dénigrés» (les natures mortes, les paysages et la peinture de genre), un genre que l'on pourrait qualifier d'«intermédiaire» (le portrait) et un «grand genre» (la «peinture d'histoire»<sup>5</sup>).

Bien que cette grille d'évaluation soit présente à son esprit, comme à celui de tout homme de son temps, Stendhal semble refuser toute pertinence à la structuration par genres et au fait que ceux-ci conditionnent le jugement esthétique. Dans *Des beaux-arts et du caractère français*, il affirme: «Dans les beaux-arts, l'importance du genre n'est rien, c'est la perfection de l'exécution, ou, en d'autres termes, c'est le plaisir qu'éprouve le spectateur qui décide de tout» (STENDHAL, 2002b, p.155). D'ailleurs, on note le peu d'importance qu'il accorde, lorsqu'il commente les tableaux, à ce paramètre. Le mot «genre», qui n'apparaît qu'une douzaine de fois dans notre texte, est rarement employé dans le sens de «catégorie de tableaux», mais signifie simplement «type» – Granet et Vernet, affirme-t-il par exemple, sont «deux réputations à peu près du même genre» (STENDHAL, 2002a, p.59). On note parfois un emploi du mot plus proche du sens de «catégorie de tableaux», mais le critique paraît alors

---

<sup>4</sup> Dans le vocable «peinture de genre», le substantif «genre» n'évoque en rien une totalité mais, au contraire, une absence: cette peinture n'est «d'aucun genre».

<sup>5</sup> La «peinture d'histoire» ne signifie pas la peinture à *sujet historique*, mais celle *qui raconte une histoire*, celle-ci pouvant relever de la mythologie, de la Bible ou de l'Histoire.



confondre «genre» et «styl» – «Cela est tout à fait dans le genre de Michel-Ange de Caravage quand il est excellent» (*Ibid.*, p.87).

Par quoi le critère générique, qui semble être relégué au second plan, est-il alors remplacé chez Stendhal? Dans la lignée de Diderot, le critère ultime du beau est à ses yeux la vérité, l'expressivité, la capacité à susciter l'émotion du spectateur. S'il réfute la hiérarchie des genres, c'est au nom d'une exigence de vérité qui transcende les genres. Ainsi, si le tableau de Gérard *Louis XIV et Philippe V* est à ses yeux si réussi, c'est qu'il ajoute à la vérité de l'événement («Tout est exact, tout est scrupuleusement historique dans le bel ouvrage qui nous occupe» (STENDHAL, 2002a, p. 76)) une vérité du cœur, de l'âme (la tête de Bossuet est «pleine de génie et de caractère», tandis que le duc d'Orléans a sur son visage «une nuance de malice et d'ironie» (STENDHAL, 2002a., p. 77)). C'est surtout cette vérité psychologique qui justifie l'admiration du critique: or celle-ci, à la différence de la première, n'est pas l'apanage de la peinture d'histoire à sujet historique.

La foi accordée par Stendhal à la vérité amène parfois celui-ci à céder au piège référentiel. Nombreuses sont, comme dans les *Salons* de Diderot, les objections de Stendhal réclamant plus de vraisemblance. Au sujet d'un tableau de Drolling mettant en scène Ulysse, Stendhal déclare que le héros peint «n'a guère l'air d'un roi» (STENDHAL, 2002a, p.96). De même, à propos d'un portrait d'Henri IV par Mauzaisse, il avance: «Henri IV a un air de bonhomie qui n'est pas l'air de bonté d'un roi» (*Ibid.*, p.117). De ce piège référentiel, notre critique est parfaitement conscient car, à Florence, en 1811, il justifie ainsi son admiration pour les sibylles de Volterrano à Santa Croce: «Il me faut de l'expression, ou de belles figures de femmes» (STENDHAL, 2010, p.863). Aimer ou pas un tableau, c'est donc avant tout, pour Stendhal, être ou ne pas être ému, être saisi ou non par lui. L'un de ses arguments récurrents est d'ailleurs la dénonciation de l'imitation, jugée désastreuse, de David par les peintres du Salon. Cette récrimination est indifférente au critère du genre, puisque des tableaux appartenant à des genres différents peuvent être tout aussi vrais ou faux. Certes, la vérité et l'expressivité ont tendance, pour lui, à se manifester davantage dans la peinture de genre, mais elles ne lui sont pas réservées. L'exigence de vérité remodèle ainsi la hiérarchie des genres, la transcende dans un nouveau système d'évaluation.

Cette prise de distance avec le critère du genre en peinture s'exprime d'ailleurs par une défiance similaire envers les catégories littéraires. Désireux d'une expressivité qu'il ne trouve guère dans les tableaux du Salon, Stendhal s'écrie:

Dès que l'on considère l'exposition actuelle sous ce point de vue, dans quel abandon ne se trouve-t-on pas au milieu de plus de deux mille tableaux? Je demande une âme à la peinture, et ce peuple de figures, de tant de nations différentes, de tant de formes diverses, pour l'invention desquelles on a mis à contribution l'histoire, la fable, les poèmes d'Ossian, les voyages de M. de Forbin, etc., etc., tout cela, dès que je cherche une âme, n'est plus à mes yeux qu'un *vaste désert d'hommes*. (STENDHAL, 2002a, p.80)

Le propos porte ici sur le manque d'«âme» de la peinture mais aussi, incidemment, sur le genre littéraire. En mettant sur le même plan les diverses sources littéraires de la peinture, le critique ôte au genre son pouvoir de catégorisation. Les genres (littéraires, cette fois) sont ici ravalés à une énumération chaotique qui ne débouche que sur le vide. Ce n'est pas le genre, c'est-à-dire le sujet, qui fait le bon tableau, mais son degré de vérité.

Toutefois, cette «mort du genre» s'offre moins comme l'effacement pur et simple d'un critère au profit d'un autre, que comme une réorganisation de l'espace du jugement esthétique. Ce que Stendhal récuse en réalité, c'est la *géographie* des genres, le fait que ceux-ci assignent à un tableau un espace prédéfini. Face à ce déterminisme, le critique professe un mouvement libérateur, une perméabilité, une circulation. Qu'on lise à ce propos ce développement sur les jeunes peintres nouvellement arrivés à Rome, que le critique incite à ne pas se cantonner à la fréquentation de l'Académie, car les académiciens y professent des règles esthétiques sclérosées:

Ce que j'abomine ici, ce sont leurs doctrines sur la peinture; je tiens leurs maximes mortelles pour les arts. Je proposerai au premier connaisseur, qui exercera quelque influence sur le ministère des Beaux-Arts, de supprimer l'école de Rome, d'accorder 5000 francs par an aux élèves qu'on envoie en Italie, en leur imposant pour toute obligation celle de passer un an à Venise, un an à Rome, six mois à Florence et six mois à Naples. (STENDHAL, 2002a, p.92)

Le territoire balisé de l'Académie de Rome redouble celui, non moins quadrillé, des «doctrines sur la peinture» et des «maximes mortelles pour les



arts» (STENDHAL, 2002a, p.92), bref des contraintes académiques, au premier rang desquelles on trouve la hiérarchie des genres. L'espace créateur n'est plus délimité mais, à l'image des autres villes d'Italie dans lesquelles Stendhal exhorte à se rendre, devient un espace vaste, libre, à parcourir et conquérir, un *openfield* de la création. Le jeune peintre doit sortir de Rome comme du genre qui l'emprisonne – et ce, en gardant en ligne de mire le nouvel idéal de vérité, libre de toute contrainte générique<sup>6</sup>.

Stendhal va plus loin dans la dimension symbolique qu'il accorde à l'Italie. À l'inopérante géographie des genres, il en substitue une autre, physique cette-fois: l'Italie elle-même. Face aux apories de la peinture française contemporaine, la peinture de la Renaissance italienne apparaît en effet comme un modèle<sup>7</sup>. C'est même un élément de comparaison permanent. Au sujet d'une toile de Gassies, il observe: «Ce tableau serait admirable s'il présentait dans les premiers plans quelques masses de clair-obscur à la Corrège» (STENDHAL, 2002a, p.128). Ailleurs, il éreinte en ces termes une *Vierge à l'enfant* d'Ingres: «Le livret annonce que M. Ingres habite Florence. Comment, étudiant les peintres anciens, M. Ingres n'a-t-il pas vu les tableaux de Fra Bartolomeo, celui-là même qui enseigna le clair-obscur à Raphaël?» (*Ibid.*, p.125). De même, les maladroites d'Ary Scheffer sont jugées bien différentes des erreurs des maîtres italiens, «du Tintoret par exemple, qui outre quelquefois la forme à force de la bien connaître» (*Ibid.*, p.115), etc. Pour Christopher W. Thompson, les Salons de Stendhal, et en particulier celui de 1824, sont tout entiers infusés par la nostalgie de l'Italie, en réponse aux impasses de la peinture française<sup>8</sup>. Tout se passe comme si Stendhal remplaçait la géographie des genres, jugée hasardeuse et illisible, par une géographie plus signifiante: l'espace physique et culturel de l'Italie. L'opposition tacite n'est plus entre le grand genre et la peinture de genre, mais entre la peinture française, fautive, et la peinture italienne, jugée seule vraie.

---

<sup>6</sup> L'idée de circulation rejoint l'idéal de «l'air», plusieurs fois formulé par Stendhal et qu'il considère comme l'un de ceux auxquels doit viser la peinture. Cet «air», que Philippe Berthier nomme l'«euphorie pneumatique» (Philippe Berthier, «Érotique du plat d'épinards», *Année stendhalienne*, 2004, p. 105), c'est aussi celui qui circule entre les genres d'une hiérarchie jugée étouffante.

<sup>7</sup> Au point que notre texte s'offre parfois comme une version en creux d'*Histoire de la peinture en Italie*.

<sup>8</sup> Voir Christopher W. Thompson, «La naissance de l'esprit d'avant-garde et les *Salons* de Stendhal», *Stendhal, Paris et le mirage italien*, Actes du colloque des 21 et 22 mars 1992, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1992, p. 25-34.

Le modèle italien – l'on pourrait presque parler de *critère* italien –, participe donc de la mise au second plan du critère générique.

Cette réfutation des contraintes génériques revêt une signification essentiellement idéologique. En effet, la nouvelle géographie du jugement esthétique que met en place Stendhal est aussi une géographie de l'espace social. Pour le critique, même s'il ne l'affirme pas aussi brutalement, la catégorisation par genre est devenue aussi obsolète que l'organisation sociale de l'Ancien Régime. En toute logique, pour lui, la démocratisation du fait pictural passe par cette mise à bas des frontières jugées infranchissables entre les genres. D'ailleurs, la hiérarchie des genres corrobore, à l'époque classique et encore à celle de Stendhal, la hiérarchie sociale – et de manière fort concrète –, puisque la peinture d'histoire se trouve mieux rémunérée que la peinture de paysage et les natures mortes. C'est d'ailleurs dans cette acception idéologique qu'il faut comprendre l'intérêt de Stendhal pour la «peinture de genre historique» (STENDHAL, 2002a, p.120). Genre bâtard né au début de la Restauration, à mi-chemin – comme son nom l'indique – entre la peinture d'histoire et la peinture de genre, elle présente l'Histoire sous un jour anecdotique et familial: François I<sup>er</sup> et ses enfants, Saint Louis auprès du lit de sa mère, Louis XVI distribuant l'aumône, etc. Annonçant l'«histoire des mœurs» dont se réclamera Balzac dans la préface de 1842 de *La Comédie humaine*, la peinture de genre historique, bien qu'encore tributaire de la hiérarchie des genres, contribue à la faire évoluer. Elle n'est en effet pas sans véhiculer une perception plus démocratique de l'Histoire, puisqu'elle rend celle-ci plus accessible au public. À la différence de la peinture d'histoire à sujet historique, dont le public aristocratique est las et qui demeure largement incomprise du public bourgeois, ces toiles permettent à chacun de s'appropriier l'Histoire<sup>9</sup>.

La mobilité de l'espace créateur et du jugement esthétique possède également une dimension épistémologique. En récusant la pertinence des catégories, Stendhal proclame la subjectivité du jugement. Autrement dit, si le critère de vérité est si juste, c'est qu'il rend compte de la relativité du beau. Flexible, mobile, c'est un critère plus adapté à la fois au moi et au monde, irréductibles à toute pensée catégorielle. Cet effacement du critère générique participe d'un mouvement de fond plus vaste, à l'œuvre dans l'histoire du

---

<sup>9</sup> Ces toiles constituèrent d'ailleurs des modèles de choix pour les lithographes.



goût. Si l'orthodoxie académique maintient la hiérarchie des genres et la suprématie du grand genre, il en va autrement dans les faits: favorisées par les transformations du goût privé et l'apparition de nouveaux collectionneurs, la peinture de genre historique et la peinture de genre en général connaissent le succès auprès du public. Par la prééminence qu'il accorde au critère de vérité et d'expressivité, le discours critique stendhalien confirme donc l'émergence, dans le jugement esthétique de l'homme du nouveau siècle, de la *voluptas* au détriment de la *dignitas*, du principe de plaisir au détriment de celui de moralité.

### Résistance du genre

Toutefois, le critère de vérité, trop univoque, semble valider une vision de l'esthétique stendhalienne quelque peu schématique, qui ne correspond que partiellement à la vérité des textes. Dans l'appréhension du beau par le propos du critique, la notion de genre, on va le voir, est malgré tout présente, au point parfois même qu'on y décèle une véritable pensée générique. Penchons-nous sur ce paradoxe.

En premier lieu, il faut mentionner le goût personnel de Stendhal pour la peinture néoclassique qui, en digne héritière de l'esthétique classique, valide la hiérarchie des genres. Ainsi, alors que l'affirmation de l'exigence de vérité prédispose le critique à rejeter la peinture d'histoire et en particulier la peinture d'histoire à sujet antique, fondée sur l'imitation de codes esthétiques balisés, c'est elle qui, dans notre texte, est majoritaire et qui, manifestement, retient le regard de Stendhal. À l'inverse, la peinture de genre demeure tributaire, sous sa plume, d'un regard dépréciatif. On sent, pour notre critique, que la peinture de genre ne véhicule aucun enjeu (la modernité picturale, moins d'un demi-siècle plus tard, lui donnera tort). Une toile de Léopold Robert représentant un marinier napolitain suscite ainsi chez lui ce commentaire condescendant: c'est un «joli tableau» (STENDHAL, 2002a, p.105). Quant aux paysages de Constable, ce ne sont que de «charmants ouvrages» (*Ibid.*, p.102).

À relire la phrase du compte rendu du Salon de 1827 que nous avons citée plus haut, on se rend compte qu'elle est plus ambiguë qu'elle ne le paraît. Affirmant, rappelons-le, que «l'importance du genre n'est rien» mais

que «c'est la perfection de l'exécution, ou, en d'autres termes, c'est le plaisir qu'éprouve le spectateur» qui importe, Stendhal met en avant deux critères qui recourent étrangement ceux qui organisent la hiérarchie des genres. Certes, la «perfection de l'exécution» peut être au service d'un réalisme et donc d'une vérité, mais elle rejoint aussi l'une des idées fondatrices de la hiérarchie des genres, qui veut que le prestige d'un genre soit en fonction de la difficulté technique qu'il a exigée. De même, si le «plaisir qu'éprouve le spectateur» convoque l'émotion, il implique que soit pris en compte l'intérêt pour le spectateur, critère essentiel dans la hiérarchie classique des genres. La phrase, en d'autres termes, a beau prôner une indépendance vis-à-vis du genre, elle révèle que notre critique n'en est pas moins tributaire.

La critique a d'ailleurs souligné cette contradiction de Stendhal critique d'art, qui se dit tenant de la modernité romantique, adversaire de la tradition et de l'Académie, mais demeure très attaché aux idéaux picturaux du siècle précédent qui, malgré l'émergence de l'idéal du «naturel», prolongent l'esthétique classique. Stendhal apparaît partagé entre la stabilité assurée par la notion de genre et ce champ nouveau qu'est le jugement esthétique fondé sur l'émotion et que revendique la peinture romantique. Cette tension a divisé la critique stendhalienne autant que les historiens de l'art<sup>10</sup>. Sur ce plan, Christopher W. Thompson montre que l'écrivain a sacrifié ses goûts personnels à la défense de la modernité, mais qu'au fond, il reste classique (THOMPSON, 1992). Sans apporter de réponse à cette question, force est de constater qu'il y a, dans le jugement esthétique de Stendhal, la rémanence d'une tradition, qui se manifeste surtout à travers ce système conservateur entre tous qu'est la hiérarchie des genres.

Étudions de plus près la manière dont le jugement stendhalien se trouve déterminé par le genre. D'abord, l'exigence de vérité, qu'on croit toute puissante dans l'esthétique de Stendhal, n'est en réalité pas si étrangère à la classification générique. Elle va même parfois jusqu'à valider chez lui la pertinence du genre. C'est le cas, par exemple, de ses assertions sur le nu masculin. Le critique le fustige, car il est à ses yeux pure convention, ne correspondant à aucune réalité compréhensible par le spectateur

---

<sup>10</sup> Voir notamment Paul Gaudibert, «Stendhal et la peinture française de son temps», *La Pensée*, n° 114, avril 1964, p. 91-109; David Wakefield (dir.), *Stendhal and the Arts*, Phaidon, 1973; Pierre Vaisse, «À propos de la critique d'art de Stendhal», *Stendhal, image et texte/Text und Bild, Stendhal Hefte*, n° 4, Gunter Narr Verlag, 1994, p. 175-185.



contemporain. Bref, il est la marque même de la peinture académique. Ainsi s'écrie-t-il: «Ce n'est pas le tout pour un tableau que de présenter une grande quantité de beaux muscles dessinés bien correctement» (STENDHAL, 2002a, p.59). C'est certes ici le *sujet* que constitue le nu qui est critiqué pour sa fausseté, mais la pratique du nu masculin est, on le sait, étroitement liée à la pratique d'un *genre*, ou plutôt d'un sous-genre: la peinture d'histoire à sujet antique ou mythologique. C'est donc ici ce sous-genre qui, implicitement, se trouve dénigré. On lira là la marque d'un raisonnement en termes génériques, qui n'est donc pas incompatible avec le critère de vérité.

Mais le paramètre du genre peut aussi être présent indépendamment du critère de vérité. Ainsi la prééminence du genre est-elle d'abord visible dans l'organisation du discours critique, et notamment dans le fait que Stendhal traite des portraits et des paysages *séparément*, dans des articles spécifiques, *après* avoir traité de la peinture d'histoire – cette préséance, pour notre propos, fait sens. On retrouve le même phénomène dans le prologue. Alors qu'il est quasiment entièrement consacré à la peinture d'histoire, le critique le clôt sur cette annonce: «Je parlerai de portraits» (STENDHAL, 2002a, p.61). Suit un bref paragraphe où, en les commentant d'un mot, il énumère quelques portraits. Il y a bien ici, dans le texte, reproduction de la hiérarchie des genres. La large place (l'on parle ici du format des tableaux) occupée par les tableaux d'histoire sur les murs du Salon est à la mesure de celle qui lui est allouée dans le discours critique. À l'inverse, le traitement allusif du portrait fait écho à la subsidiarité dans laquelle on le tient. Le genre organise donc ici le discours. D'ailleurs, de manière attendue, c'est souvent selon ce critère que Stendhal regroupe les tableaux qu'il commente. L'un des articles de *Critique amère du Salon de 1824* débute ainsi: «Il règne cette année une maladie épidémique parmi les paysagistes du Salon» (*Ibid.*, p.108). Suit une page entière où Stendhal fustige la mode peu convaincante des paysages italiens dans la peinture de paysage. Sur ce plan, les exemples ne manquent pas.

Ce déterminisme générique n'est pas seulement visible dans l'organisation du discours mais aussi dans le propos lui-même. Ainsi, un tableau représentant une scène historique de Fleury Richard «ressemble trop à une miniature» car «les détails sont trop finis» (*Ibid.*, p.130). La comparaison oppose ici clairement deux genres picturaux et l'erreur du peintre est d'avoir, précisément, franchi la frontière qui les sépare. De même, lorsque le critique

avance que «le genre du portrait exige un *clair-obscur* un peu renforcé pour tous les accessoires» (*Ibid.*, p.114), le verbe «exiger» suppose sans conteste un déterminisme générique. Ailleurs, au sujet du tableau d'histoire de Gérard déjà évoqué, qui représente Louis XIV présentant à ses courtisans son petit-fils, le futur Philippe V d'Espagne, il affirme: «Toutes les têtes françaises de ce beau tableau sont des portraits; et cependant, grâce au pinceau de M. Gérard, toutes atteignent à la noblesse de l'histoire» (*Ibid.*, p.64). Le «cependant» montre qu'il y a ici prise en compte d'une hiérarchie entre la peinture d'histoire et le portrait: *bien qu'il s'agisse de portraits*, nous dit ici le critique, ce tableau possède la force de la peinture d'histoire. Il en est de même, enfin, dans le commentaire de la *Diseuse de bonne aventure* de Jean-Victor Schnetz. Offrant à voir le pape Sixte Quint enfant, gardeur de troupeaux, à qui une bohémienne prédit son destin grandiose, la toile relève de la peinture de genre historique, mentionnée précédemment. Dans un premier moment du commentaire, Stendhal fait de la vérité l'unique critère d'appréciation: le tableau est beau parce vrai. «L'on ne saurait trop louer le naturel de la pose du futur Sixte Quint» (*Ibid.*, p.103), lit-on. Puis le propos devient plus rationnel, comme si l'aveu spontané avait besoin d'être organisé. Le critique reproche alors au tableau ce réalisme qu'il a précisément loué quelques lignes plus haut:

Pourquoi la mère de Sixte Quint n'est-elle pas plus belle ? M. Schnetz, en s'éloignant des formes que son modèle lui présente, craint-il de tomber dans l'affectation et la copie de l'antique? Il lui était si facile de donner une bouche plus fraîche à cette jeune femme. M. Schnetz manquerait-il du sentiment de la beauté? S'il craint de s'égarer en idéalisant, que ne copie-t-il du moins trois ou quatre belles têtes que tous les artistes connaissent à Rome? [...] Toutes les madones de Raphaël ne sont que des portraits idéalisés. La jeune femme de M. Schnetz aussi est un portrait; mais il lui a laissé ses défauts. (STENDHAL, 2002a, p.103)

En invitant le peintre à idéaliser davantage le réel (ce qui, en soi, constitue déjà une prise de distance nette avec le critère du vrai), Stendhal l'invite à se conformer à un genre particulier, le portrait (qui suppose selon lui une idéalisation des traits). L'erreur de Schnetz est de s'être affranchi ou de ne pas avoir respecté la catégorie du genre.



La prise en compte du genre est également perceptible dans la tonalité d'écriture qu'adopte Stendhal, qui ne parle pas de la même manière de la peinture d'histoire et des genres inférieurs. Certes, l'exigence commune de la vérité, de la fraîcheur, de l'émotion, fonde son discours critique, mais on note chez lui deux manières de parler de la peinture. À ses yeux, la peinture d'histoire convaincante met l'émotion au service de l'idéologique – un plan idéologique qui n'intervient jamais et pour cause dans les autres genres. Or cette éloquence idéologique de l'œuvre commentée appelle, chez le critique, dans une sorte d'effet mimétique, une tonalité sublime. Tout se passe ici comme si le genre pictural déterminait à son tour celui du texte critique. Cette rupture volontaire de tonalité montre que notre critique a parfaitement conscience de la différence de réception de la critique d'art selon le genre qu'elle commente. Le genre, autrement dit, devient un *mode d'emploi* pour la réception.

Féru du grand genre, attentif dans son discours aux démarquages de tonalité (et donc aux distinctions génériques), Stendhal critique d'art est, en somme, plus proche des théoriciens de la peinture classique que d'une prétendue «modernité» qui ferait fi des catégories esthétiques classiques. En vérité, les toiles qu'il élit partagent moins une même *manière* qu'une même *matière* – ou, plutôt, qu'un même refus de certaines matières (l'antique, par exemple). À l'inverse du sujet, la touche, la manière d'un peintre sont moins significatives, moins investies idéologiquement. Il faudra sur ce plan attendre Gautier et Baudelaire, moins engagés politiquement que Stendhal, pour qu'émerge l'idée d'une cohérence par les formes.

La pertinence du critère du genre est, de fait, marquée par le détour constant par le champ littéraire. Alors que la bipartition entre fausseté et vérité ne recoupe pas une bipartition entre différents genres de peinture, elle recoupe pour Stendhal l'opposition entre le théâtre et le roman. C'est là l'un des processus d'analyse les plus fréquents dans notre texte. Lorsqu'il condamne la dimension artificielle d'une toile, l'auteur a toujours recours à la métaphore du théâtre et en particulier à celle de la tragédie, renvoyant les gestes des personnages peints à ceux, outrés, du tragédien. Au contraire, lorsqu'il loue la vérité et le réalisme d'un tableau, c'est le roman qui vient naturellement sous sa plume comme élément de comparaison. Au sujet d'un tableau de Steube représentant le serment du Grütli, fondateur de la

confédération suisse, il écrit: «Ces trois héros [...] ne sont que trois copies de Talma pris dans des rôles différents» (*Ibid.*, p.82). De même, il regrette, dans un tableau représentant Caïn et Abel, que le premier soit «peint d'après Talma» (*Ibid.*, p.122). Dans le même ordre d'idées, *Marius à Carthage* de Cogniet nous présente deux personnages «dominés par l'enthousiasme tragique, et qui ne songent qu'à être bien applaudis du parterre» (*Ibid.*, p.82). À propos de l'*Iphigénie* de Dupavillon, il soutient que «tout est de convention dans ce tableau comme dans l'*Iphigénie* de Racine» (*Ibid.*, p.97). Et de conclure: «Je pourrais citer vingt tableaux de ce genre» (*Ibid.*, p.83). Le mot, s'il est bien sûr synonyme de «type», prend, comme par contamination avec la sphère littéraire, son sens de «catégorie esthétique». À l'inverse de ces comparaisons avec la fausseté de la tragédie, Stendhal, cherchant un exemple de cette vérité qui manque tant aux tableaux et qu'il trouve dans un paysage de Constable, convoque le roman de Walter Scott *La Prison d'Édimbourg* (*Ibid.*, p.109). Ailleurs, il apprécie la «vérité parfaite» (*Ibid.*, p.94) d'un tableau illustrant une scène de *La Nouvelle Héloïse*: sous sa plume, c'est autant la scène de genre que le genre romanesque qui sont dignes d'éloge. C'est donc, on le voit, essentiellement la peinture d'histoire qui fait les frais de la comparaison avec la tragédie et la peinture de genre qui se voit gratifiée d'un souci du vrai, intrinsèquement romanesque pour Stendhal. Analyser la peinture en termes littéraires permet doublement d'affirmer sa foi en une hiérarchie des genres picturaux et de tenir un discours critique littéraire (ici, il s'agit de montrer la force de vérité du roman<sup>11</sup>). Quoiqu'inversée – puisque c'est ici le grand genre qui est fustigé –, chez Stendhal, en peinture comme en littérature, la hiérarchie des genres persiste.

### Renouveau du genre

Cependant, si le genre, dans *Critique amère du Salon de 1824*, demeure effectif, il se défait de sa force d'inertie et de son pouvoir sclérosant car le critique lui confère un nouveau sens: la notion, chez lui, s'historicise. Cette historicisation, cette mise en idéologie modernisent la notion – c'est là, on le sait, l'une des lignes de force de la conception romantique de la création, telle

---

<sup>11</sup> Même si les modèles romanesques que Stendhal cite peuvent paraître avoir peu de rapport avec le grand roman d'analyse tel qu'il le pratiquera par la suite, il y a ici une défense ardente de la voie romanesque.



qu'elle est élaborée dans *Racine et Shakespeare* et dans la préface de *Cromwell*, où les genres littéraires correspondent à des moments de la civilisation ou des époques de l'humanité.

Lorsque Stendhal affirme que David a eu le «courage de mépriser le genre des Lagrenée et des Vanloo» (STENDHAL, 2002a, p.95) ou que Thomas Lawrence est «tout à fait dans le genre de Carle Vanloo» (*Ibid.*, p.102), le mot «genre» renvoie moins à une catégorie qu'à un moment, celui de la peinture «aimable» du siècle précédent, témoignage d'un temps révolu. De même, quand il écrit «Vous verrez que, *quoi qu'on dise*, le siècle des beaux muscles est passé» (*Id.*) ou qu'il constate que «le public est [...] ennuyé du genre académique [...] si à la mode il y a dix ans» (*Ibid.*, p.65), il associe une manière, révélatrice d'un sous-genre (la peinture d'histoire à sujet antique), à un temps révolu. Stendhal fait donc du «genre» un «style», c'est-à-dire un moment de l'histoire de la peinture. Cette prise en compte, au sein de sa réflexion critique, du paramètre historique, est d'ailleurs chez lui une constante – et l'un de ses aspects les plus novateurs. Lorsqu'il clame que «*jamais* le laid n'a été en aussi grand honneur que dans la *présente* exposition» ou que «nous sommes *à la veille* d'une révolution dans les arts» (*Ibid.*, p.82. Nous soulignons), il substitue à la logique spatiale une logique temporelle. La hiérarchie des genres s'efface dans celle des époques, supposant ainsi une progression – sinon un progrès – de l'histoire de l'art. La création, jusque là vécue comme une *géographie* (telle région, telles frontières, tel éloignement entre deux genres, telle proximité entre deux autres, etc.) devient une *histoire*. Dès lors, on comprend mieux la constante comparaison que fait Stendhal, évoquée plus haut, entre la peinture à sujet antique et la tragédie: celle-ci, en 1824, apparaît comme obsolète ou, du moins, comme la marque d'un système idéologique périmé.

L'historicisation de la notion de genre implique chez Stendhal une association importante: chez lui, parler du genre revient souvent à parler des mœurs de son temps. Ainsi, lorsqu'il affirme que «le seul Horace Vernet donne des jouissance *réelles* au public de 1824» (*Ibid.*, p.70). Le «genre» de Vernet (c'est-à-dire la peinture à la mode) n'est plus ici une catégorie mais le symptôme d'une époque. De manière plus explicite, son propos acerbe sur le portrait est l'occasion d'une réflexion sur les mœurs contemporaines:

Il faut à la vanité d'une ville de 720 000 habitants un certain nombre de ces artistes [les portraitistes]; et c'est une chose agréable dans le monde de montrer son portrait fait par un peintre célèbre. Il me semble qu'on ne peut guère se dispenser en se mariant d'avoir le portrait en miniature de sa femme, et, dès qu'on arrive à une place ayant un costume un peu brillant il faut bien se faire peindre à l'huile. (STENDHAL, 2002a, p.70)

Mettant ici en œuvre une sociologie de l'art, le critique associe à nouveau un genre à un temps mais, surtout, il confère à la notion de genre une portée anthropologique. Non seulement il paraît difficile de comprendre la notion de genre sans l'ancrer dans un contexte et une histoire des mœurs, mais elle véhicule aussi avec elle, de manière inhérente, une signification anthropologique. Elle cesse d'être seulement un critère d'appréhension de l'art et du champ créateur pour s'imposer comme un outil de saisie du champ social. Autrement dit, si le *genre* est utile pour comprendre la peinture, c'est que, à la différence du *sujet*, il est à même de mettre en œuvre l'idéologique. Cette prise en compte de l'idéologique modifie radicalement les visées du discours critique. Dès lors, il ne s'agit plus en effet pour Stendhal de considérer les œuvres *à côté de, en-dessous de, au-dessus de*, comme sur les murs du Salon, recouverts anarchiquement de tableaux, mais d'introduire du sens, c'est-à-dire de *situer* dans le temps. L'espace de l'exposition comme celui du discours critique, désormais organisés et historicisés, font alors miraculeusement sens.

De fait, Stendhal a parfaitement conscience de la portée idéologique de la création. Le Salon est d'ailleurs perçu par lui comme le reflet d'une moment de la civilisation, qui vient après l'Ancien Régime, où la cour organisait toute la vie artistique, mais qui n'est pas encore cette société marchande dotée d'un pouvoir spéculatif sur l'art<sup>12</sup>. Il a conscience de vivre, même s'il le déplore, une grande époque de démocratisation de l'art: «Nous triomphons dans les arts mécaniques, dans la lithographie, dans le Diorama; mais tous les cœurs sont froids, mais la *passion* sous toutes ses formes ne se trouve plus nulle part» (STENDHAL, 2002a, p.125). Novateur, notre critique est le seul de son temps, du moins pour ce qui est du Salon de 1824, à saisir l'historicité de la

---

<sup>12</sup> Les historiens de l'art se sont penchés sur la dimension idéologique et culturelle du Salon. Voir par exemple Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, Gallimard, «Folio histoire», 1995, p. 129.



création<sup>13</sup>: l'historicisation de la notion de genre en est l'un des exemples les plus éloquents.

Au terme de cette exploration, on peut donc affirmer que, au-delà de l'exigence nouvelle d'expressivité à laquelle on réduit trop souvent l'esthétique stendhalienne, demeure une efficacité du genre. Toutefois, ce dernier n'est plus compris comme un critère de classification et d'appréciation, mais comme l'outil d'une pensée de l'Histoire. Stendhal rénove l'antique notion de genre en la faisant sortir d'elle-même, en la faisant se réaliser, s'effectuer dans les réalités socio-historiques. L'auteur de *Critique amère du Salon de 1824* confère donc au genre une nouvelle force en lui donnant une capacité inédite de compréhension du monde, ce dont il avait été largement dépossédé par l'éclatement de l'ordre social postrévolutionnaire. Avec cette nouvelle conception du genre, le discours critique stendhalien rend ainsi à la peinture son *actualité*.

## Références

BAUDELAIRE Charles. Salon de 1846. **Curiosités esthétiques**. Paris: Garnier, 1962, 1986. p. 97-100. Collection «Classiques Garnier».

BERTHIER Philippe. Érotique du plat d'épinards. **Année stendhalienne. Paysage de Stendhal II**, n° 3, I vol, 2004.

GAUDIBERT Paul. Stendhal et la peinture française de son temps. **La Pensée**, n° 114, avril 1964, p. 91-109.

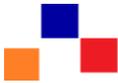
MONNIER Gérard. **L'Art et ses institutions en France**, de la Révolution à nos jours. Paris: Gallimard, 1995. Collection «Folio histoire».

STENDHAL. Critique amère du Salon de 1824 par M. Van Eube de Molkirk, [1824]. *In*: \_\_\_\_\_. **Salons**. Édition établie par Stéphane Guégan et Martine Reid. Paris: Gallimard, 2002a. Collection «Le Promeneur».

STENDHAL. Des beaux-arts et du caractère français [1838]. *In*: \_\_\_\_\_. **Salons**. Édition établie par Stéphane Guégan et Martine Reid. Paris: Gallimard, 2002b. Collection «Le Promeneur».

---

<sup>13</sup> La contextualisation et l'historicisation du geste créateur seront au cœur de la critique d'art baudelairienne (voir notamment le préambule du *Salon de 1846*, *in* Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Garnier, «Classiques Garnier», 1962, 1986, p. 97-100).



STENDHAL. **Salons**. édition établie par Stéphane Guégan et Martine Reid, Gallimard, 2002. Collection «Le Promeneur».

STENDHAL. **Journal**. Paris: Gallimard, [1955], 2010. Collection «Folio classique».

THOMPSON Christopher W. La naissance de l'esprit d'avant-garde et les *Salons* de Stendhal. *In: Stendhal, Paris et le mirage italien*. Actes du colloque des 21 et 22 mars 1992, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1992, p. 25-34.

VAISSE Pierre. À propos de la critique d'art de Stendhal. *In : Stendhal, image et texte/Text und Bild, Stendhal Hefte*, n° 4, Gunter Narr Verlag, 1994, p. 175-185.

WAKEFIELD David (dir.). **Stendhal and the Arts**. Londres: Phaidon, 1973.

Recebido em 03/03/2013.

Aceito em 06/05/2013.

### **François Kerlouégan**

François Kerlouégan est maître de conférences à l'université Lyon 2 et membre de l'unité mixte de recherche LIRE (CNRS-Lyon 2). Il a publié *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique* (Honoré Champion, 2006), ainsi que plusieurs articles sur Balzac, Stendhal et Hugo en particulier. Il s'intéresse aux représentations du corps au XIXe siècle dans la littérature, les textes médicaux et les arts de l'image.

E-mail: francois.kerlouegan@yahoo.fr