

✦ **Nom : DIAZ**

Prénom : Brigitte

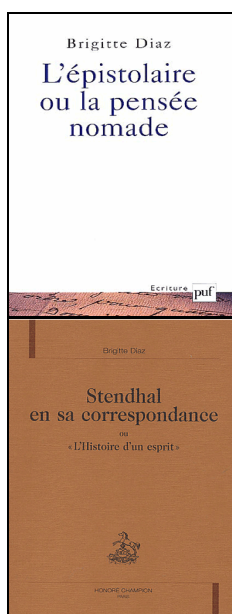
Coordonnées : Bureau LE219 (bâtiment des Lettres)
Bureau SH 123 (MRSH)

Téléphone : 06.10.01.30.06

Mail : brigittediaz@free.fr

✦ **BIBLIOGRAPHIE RECENTE (4 DERNIERES ANNEES) :**

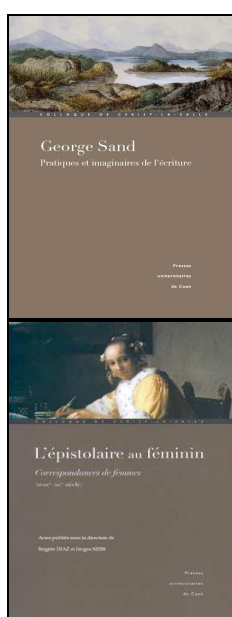
✓ **Ouvrages :**



L'Épistolaire ou la pensée nomade, Paris, PUF, 2002, 270 p.

Stendhal en sa correspondance, ou « l'histoire d'un esprit », Paris, Honoré Champion, 2003, 460

✓ **Direction d'ouvrages collectifs :**



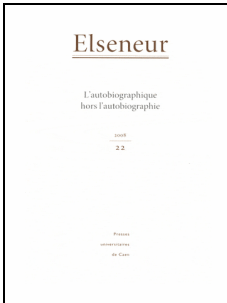
L'Écriture sandienne : pratiques et imaginaires, Presses Universitaires de Caen, 450 p., 2007.

L'Épistolaire au féminin. Correspondances de femmes XVIII^e-XX^e siècles, Presses Universitaires de Caen, 350 p., 2006.

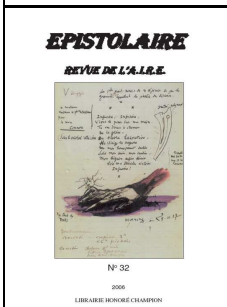
✓ Edition critique :

Édition critique d'*Indiana*, *Œuvres complètes* de George Sand, Honoré Champion, 2008 (dossier critique).

✓ Direction de numéro de revue :



L'Autobiographique hors l'autobiographie, *Elseneur*, n° 22, Presses Universitaires de Caen, 2008.

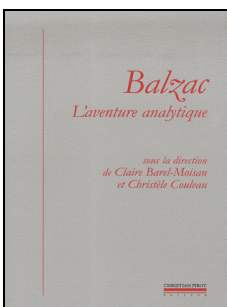


Lettre et Journal personnel, *Epistolaire*, Revue de l'Aire, n° 32, 2007.

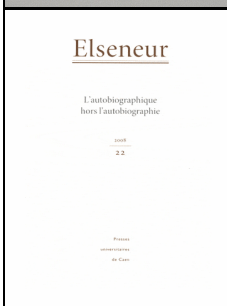
✓ Articles :

« Le siècle de l'intime », *Itinéraires*, « *Intus et in cute*. Pour une histoire de l'intime et de ses variations », sous la direction de Françoise Simonet-Tenant et de Anne Coudreuse, Paris, L'Harmattan, 2009.

« George Sand critique : le détour épistolaire », à paraître dans *George Sand Critique*, éd. du CNRS, 2009.



« Balzac-Stendhal : l'analytique en question », *Balzac, l'aventure analytique*, N. Mozet éd., Christian Pirot éditeur, 2009, p. 49-63.



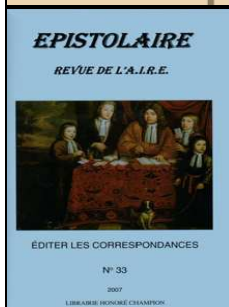
« Usages autobiographiques de la lettre au XIX^e siècle », *L'Autobiographique hors l'autobiographie*, *Elseneur*, n° 22, PUC, 2008, p. 35-61.



« La Correspondance comme dernière œuvre », *La dernière œuvre*, Revue des Sciences Humaines, n° 287, 3/2007, p. 55-75.



« Stendhal et les sociabilités épistolaires », *Lire la correspondance de Stendhal*, M. Reid et E. Williamson éd., Honoré Champion, Paris, 2007, p.80-99.



« Le Défi de l'intime : pactes et métadiscours dans la lettre et le journal personnel au XIX^e siècle », *Epistolaire, Revue de l'AIRE*, n° 33, 2007, p. 175-193.

« Voyager dans Paris : Flâneries urbaines dans la littérature panoramique 1830-1860 », *RITM* n°33, Université Paris X, 2007, p. 111-126.

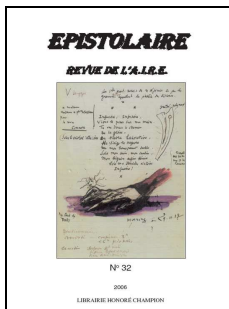
« La Littérature panoramique : Paris-Roman », *Pour une cartographie du roman urbain du 19^e au 21^e siècles*, Ch. Horvarth et H. Waahlberg éd., Paratexte, Toronto, 2007, p. 32-45.

« La Préface ou le procès de la critique », *Paratextes Balzaciens, La Comédie humaine en ses marges*. Roland Le Huenen éd., Centre d'Etudes du XIX^e siècle, Joseph Sablé, Toronto, 2007, p. 29-43.

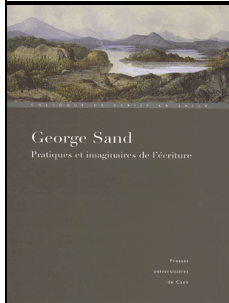


« Poétique de la lettre dans les *Lettres d'un voyageur* : l'invention d'un style ». *Les Lettres d'un voyageur de George Sand : un traité de poétique romantique*, *Recherches et Travaux* n° 70, 2007, Damien Zanone éd., Université Stendhal, p. 41-55.

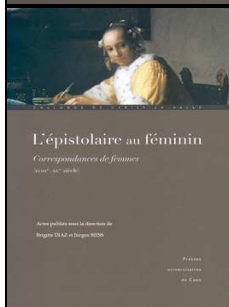
« La Correspondance, une autobiographie ordinaire ? », *Le Propre de l'écriture de soi*, Françoise Simonet-Tenant éd., Téraèdre, 2007, p. 74-84.



« Lettre et journal intime au XIX^e siècle : influences et confluences », *Epistolaire, Revue de l'AIRE*, n° 32, 2006, p. 15-31.



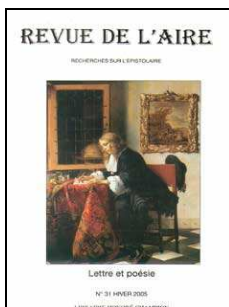
« L'Écrivain et ses pouvoirs », *L'Écriture sandienne : pratiques et imaginaires*, Brigitte Diaz éd., Presses Universitaires de Caen, 2007, p. 345-361.



« La Correspondance entre George Sand et Marie d'Agoult : Un labyrinthe d'équivoques », *L'Épistolaire au féminin. Correspondances de femmes XVIII^e-XX^e siècles*, Brigitte Diaz, éd., Presses Universitaires de Caen, 2006, p. 93-110.

« Des dangers de la publication : George Sand et les femmes qui écrivent », *LIRE*, Lyon, 2006.

« “Ni romantique, ni mosaïque, ni frénétique” : *Indiana*, un roman expérimental », *George Sand, une écriture expérimentale*, Presses du Nouveau Monde, Nouvelle-Orléans, USA, 2006, p. 45-56.



« La Lettre contre le Poème. Lettres de Baudelaire à Mme Sabatier », *Epistolaire, Revue de l'AIRE, Lettre et Poésie*, n° 31, 2005, p. 119-131.

❖ PROJETS :

Livre sur la critique des écrivains au 19^e siècle à travers les correspondances.

↳ UN ARTICLE REPRESENTATIF DE VOS RECHERCHES :

« Stendhal, Baudelaire : La peinture à l'œuvre »

Communication présentée au colloque : « Autour de Baudelaire et des Arts: Infini, Échos et Limites »

Faculté des Sciences humaines et sociales de Tunis, avril 2007

(A paraître fin 2009).

STENDHAL, BAUDELAIRE, LA PEINTURE A L'OEUVRE

Quel heureux métier, ce métier de peintre comparé au métier de l'homme de lettres ! Chez le premier, une fonction heureuse de la main et de l'œil, en regard du supplice du cerveau du second ; et chez l'un le travail qui est une jouissance, et chez l'autre une peine.

Les Goncourt, Journal, 1869

Logée au cœur du *Salon de 1846*, où Baudelaire trace à grands traits les bases d'une esthétique qui variera peu par la suite, la référence à Stendhal en constitue un solide pilotis. « Tout ce que je pourrais dire de plus sur les idéals, écrit Baudelaire en conclusion du chapitre intitulé *De l'idéal et du modèle*, me paraît inclus dans un chapitre de Stendhal, dont le titre est aussi clair qu'insolent : « Comment l'emporter sur Raphaël ». Puis, après avoir cité longuement un chapitre de *l'Histoire de la peinture en Italie* de Stendhal, il conclut, admiratif : « Cela s'imprimait en 1817 !¹ »

Citer ce livre qui n'a eu pratiquement aucun retentissement en France, et qui a en tout et pour tout récolté du vivant de son auteur, et seulement à l'étranger, deux recensions, l'une relativement élogieuse dans la fameuse *Edinburgh Review* (octobre 1819)², l'autre résolument critique quelques années plus tard dans *l'Antologia* de Florence (juillet 1823), est en soi révélateur de l'attention, rare à l'époque, et de l'estime encore moins partagée alors, que Baudelaire a accordées à la pensée esthétique de Stendhal généralement tenue en piètre estime par les spécialistes de l'art³. Dans le sillage de Stendhal, Baudelaire est entré lui aussi en littérature par la critique d'art. Le *Salon de 1845* est le premier livre qu'il publie et signe de son nom. C'est peut-être aussi sous son influence qu'il songe à l'époque à publier une *Histoire de la peinture moderne*⁴.

Quant à Stendhal, si *l'Histoire de la peinture en Italie* est son deuxième livre publié, il est en réalité le premier qu'il a entrepris et signé de son patronyme (sous la forme d'initiales il est vrai : M.B.A.A.⁵). Ces deux livres, l'un réalisé, l'autre resté à l'état de projet, signalent d'emblée la parenté de leurs auteurs qui ont été, chacun à leur manière singulière, amateur, critique et historien de l'art. Cela étant, les titres suggèrent également leurs divergences en la matière : Stendhal s'est montré peu sensible à la peinture contemporaine et a cherché ses « phares » du côté des grands peintres de la Renaissance et du XVII^e siècle italiens (Le Corrège, le Guerchin, le Guide⁶...) méconnaissant les novateurs de son temps. Baudelaire, à l'inverse, a ignoré les écoles italiennes de peinture, leur préférant les maniéristes baroques et jugeant d'ailleurs qu'il n'était point « du tout nécessaire de posséder l'art ancien pour traiter de l'art moderne qui ne lui ressemble en rien », comme il s'en expliquait en 1846 au critique Courtois⁷. S'engageant avec désinvolture dans le champ très balisé des *Salons*⁸, c'est cependant dans les pas du dilettante stendhalien que Baudelaire va placer les siens⁹.

Dans le *Salon de 1846*, Stendhal souffle à Baudelaire les formules du *vade mecum* esthétique qu'il est en train d'inventer pour le nouveau public de l'art, ces « bourgeois » à qui il faut apprendre à jouir par l'art, car « jouir est une science, et l'exercice des cinq sens veut une initiation particulière, qui ne se fait que par la bonne volonté et le besoin¹⁰ ». C'est la tâche que Stendhal se proposait déjà d'accomplir en initiant son lecteur parisien « à la science [...] indispensable, pour voir des tableaux », autrement dit à ce qu'il appelait dans un titre significatif d'un chapitre de *l'Histoire de la peinture en*

¹. Baudelaire, *Salon de 1846, Ecrits sur l'art*, Livre de Poche, p. 192 (abrégé à présent en EA).

². Sur la réception critique d'*Histoire de la peinture en Italie*, voir Paul Arbelet, *Histoire de peinture en Italie et les plagiat de Stendhal*, Paris, Calmann-Lévy, 1914.

³. « Pourquoi diable un homme aussi intelligent que [Beyle] s'est-il lancé avec tant de légèreté dans l'histoire de l'art, alors qu'il y connaissait si peu » se demande François Fosca (*De Diderot à Valéry, Les Ecrivains et les Arts visuels*, Albin Michel, 1950, p. 46).

⁴. Selon le témoignage d'Asselineau. Voir sur ce point *Œuvres complètes* de Baudelaire, édition de Claude Pichois, 1976, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 1266.

⁵. Sous la forme d'initiales cryptées, il est vrai : M.B.A.A., pour « Monsieur Beyle ancien auditeur ».

⁶. Sur cette question voir le livre de Philippe Berthier, *Stendhal et ses peintres italiens*, Droz, 1977.

⁷. Cité par Graham Robb « *Le Salon de 1846 : Baudelaire s'explique* », *Nineteenth-Century French Study*, XV, n°3-4, printemps-été 1987.

⁸. Voir l'incipit du *Salon de 1859* : « Mon cher M***, quand vous m'avez fait l'honneur de me demander l'analyse du Salon, vous m'avez dit : "Soyez bref ; ne faites pas un catalogue, mais un aperçu général, quelque chose comme le récit d'une rapide promenade philosophique à travers les peintures." Eh bien, vous serez servi à souhait ; non pas parce que votre programme s'accorde (et il s'accorde en effet) avec ma manière de concevoir ce genre d'article si ennuyeux qu'on appelle le Salon ; non pas que cette méthode soit plus facile que l'autre, la brièveté réclamant toujours plus d'efforts que la prolixité ; mais simplement parce que, surtout dans le cas présent, il n'y en a pas d'autre possible. » EA, p. 351.

⁹. Diderot critique d'art est très peu évoqué dans les textes esthétiques de Baudelaire.

¹⁰. Baudelaire, *Salon de 1846, EA*, p. 138.

Italie : « l'art de voir ¹¹ ». Dans ce *Salon de 1846*, où il est présent à travers de furtives mais décisives apparitions, Stendhal constitue pour Baudelaire un interlocuteur potentiel, un alter ego connivent, mais aussi un initiateur. Plus de vingt ans avant lui, Stendhal a tracé les linéaments du « *romanticisme dans les Beaux Arts* », où Baudelaire cherchera les prémices de sa propre définition du romantisme comme « art moderne, c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini exprimées par tous les moyens que contiennent les arts ¹² ».

De Stendhal à Baudelaire, la filiation esthétique est perceptible et on trouve en germe disséminée dans les multiples écrits sur l'art de Stendhal la définition baudelairienne du romantisme conçu par l'un et par l'autre comme « l'expression la plus actuelle du beau », et comme « art moderne ». Cette généalogie esthétique, on l'envisagera tout d'abord à travers leur expérience intime et existentielle de la peinture. Les relations complexes que chacun a entretenues avec la peinture – rapports d'amateur passionné, de critique, de théoricien, d'esthéticien et d'artiste... – ont irrigué, et infusé leur création, les menant du « culte des images » au « désir de peindre ».

LE CULTE DES IMAGES

Et le tableau quitté nous tourmente et nous suit.
Baudelaire *Exposition universelle* (1855)

Stendhal et Baudelaire ont en partage un même culte, archaïque, fondateur, celui des images. « Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion) » : de cette religion que célèbre Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu*, Stendhal fut aussi un zélé officiant. Baudelaire célèbre la « sensation multipliée » par la peinture et par la musique qui invitent à ces « fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfoncé comme un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées ¹³ »... Stendhal connaît bien, lui aussi, cette euphorie spirituelle et il aurait pu dire comme son ami Delacroix ¹⁴ - car le peintre est un autre trait d'union entre les deux écrivains - que son cerveau est un « magasin d'images ». Mais c'est une autre métaphore qu'il emploie : « Ma tête est une lanterne magique ; je m'amuse avec les images folles ou tendres, que mon imagination me présente ¹⁵. »

Le rapport à l'image, chez ces deux célébrités de l'imagination, « la reine des facultés », est tout autant ontologique qu'esthétique. À l'origine de l'être, il y a l'image : « Presque tous nos souvenirs sont images, du moins chez moi qui aime voir ¹⁶ », déclare le jeune Henri Beyle, relayé en écho par l'autobiographe de la maturité qui n'a retenu de sa vie et de lui-même que « des images fort nettes ¹⁷ » mais sans légende et sans explication. Et c'est naturellement la métaphore de la fresque qui lui vient à l'esprit pour évoquer cette restauration existentielle à laquelle il travaille : « À côté des images les plus claires je trouve des manques dans ce souvenir, c'est comme une fresque dont de grands morceaux seraient tombés ¹⁸. » Le récit d'enfance ne manque pas de mettre en scène la rencontre fondatrice avec la peinture : au cours de dessin de M. Jay, le jeune Beyle obtient un prix de « dessin à la bosse » et reçoit en récompense l'*Essai sur la poésie et la peinture* de l'abbé Du Bos, qu'il lut, dit-il, avec un vif plaisir ¹⁹ et à qui il empruntera plus tard l'idée de la relativité du Beau. Assurément Stendhal « aime voir » et on peut mesurer l'intensité de cet amour à ce don singulier qu'il rêve de posséder dans ses « Privilèges », ces vingt-trois vœux où il sollicite auprès de Dieu un certain nombre de pouvoirs surhumains : « Il aura dix fois par an la vue de l'aigle ²⁰ ». Baudelaire, lui aussi, dotera son « peintre de la vie moderne » d'un « œil d'aigle ²¹ ».

On comprend que la peinture, définie par Stendhal comme ce qui permet de « voir beaucoup en peu d'espace ²² », est faite pour combler cette voracité scopique. Celui qui notait dans son journal lors de son premier voyage en Italie en 1811 : « J'ai cru longtemps être né insensible à la sculpture et même à la peinture ²³ » a manifestement très vite balayé ce soupçon démenti par une curiosité esthétique jamais lassée. De l'*Histoire de la Peinture en Italie* (1817) aux *Idées italiennes*

¹¹. *Histoire de la peinture en Italie*, édition de V. Del Litto, Folio, « Essais », 1996, p. 302.

¹². Baudelaire, *Salon de 1846*, EA, p. 145.

¹³. « Eugène Delacroix », *Exposition universelle de 1855*, EA, p. 280.

¹⁴. Delacroix devient un ami intime de Stendhal vers la fin des années 1820. Le peintre, parfois agacé par le dilettantisme de Stendhal, lui reconnaît une valeur certaine en tant que critique d'art et a toujours tenu en grande valeur son *Histoire de la peinture en Italie*.

¹⁵. *L'Italie en 1818, Voyages en Italie*, édition de V. Del Litto, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 238.

¹⁶. *Journal Littéraire, Œuvres complètes*, édition de V. Del Litto, « Cercle du Bibliophile », 1968-1974, t. 33, p. 354.

¹⁷. *Vie de Henry Brulard*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1982, *Œuvres intimes*, t. II, p. 575 (abrégé à présent en *VHB*).

¹⁸. *VHB*, p. 644.

¹⁹. « Ce livre répondait aux sentiments de mon âme, sentiments inconnus à moi-même », *VHB*, p. 823.

²⁰. Les *Privilèges* ont été écrits à Rome en 1840, deux ans avant la mort de Stendhal, *Œuvres intimes*, t. II, p. 984.

²¹. « Si une mode, une coupe de vêtement a été légèrement transformée, si les nœuds de rubans, les boucles ont été détrônés par les cocardes, si le bavolet s'est élargi et si le chignon est descendu d'un cran sur la nuque, si la ceinture a été exhaussée et la jupe amplifiée, croyez qu'à une distance énorme son œil d'aigle l'a déjà deviné. » *Le Peintre de la vie moderne*, « L'artiste, homme du monde, homme des foules, enfant ».

²². *Histoire de la peinture en Italie*, p. 430.

²³. *OI*, I, p. 787.

sur la peinture, livre posthume, écrit en collaboration avec Abraham Constantin, peintre genevois, en passant par les comptes rendus des *Salons* (ceux de 1822, 1824, 1827) et les promenades en Italie, le « pays du Beau²⁴ », Stendhal a mis la peinture au cœur de son œuvre comme de sa vie, intime et professionnelle. Il faut rappeler que nommé inspecteur du Mobilier de la Couronne en 1810, il fut chargé de procéder à l'inventaire des œuvres d'art arrivant de toute l'Europe au musée Napoléon, sous la direction de Dominique Vivant-Denon, directeur des musées depuis 1802. Quant à Baudelaire, fils d'un peintre amateur et collectionneur qui l'entraîna tout jeune dans la visite des ateliers, ceux du peintre Naigeon ou encore du sculpteur Ramey, il a puisé lui aussi la source de son art dans un goût des images qu'il présente comme une vérité idiosyncrasique :

« Goût permanent depuis l'enfance de toutes les représentations plastiques²⁵. »

« Très jeunes, mes yeux remplis d'images peintes ou gravées n'avaient jamais pu se rassasier, et je crois que les mondes pourraient finir, *impavidum ferient*, avant que je devienne iconoclaste²⁶. »

Et le monde, il le verra toujours, selon la métaphore de son maître, Delacroix, comme un « magasin d'images et de signes auxquels l'imagination [donne] une place et une valeur relative²⁷ ». Chez l'un comme chez l'autre l'émotion esthétique est d'abord physique, voire physiologique : c'est une « jouissance physique²⁸ », dit Stendhal qui aurait pu faire sienne cette déclaration de Baudelaire dans le *Salon de 1859* : « j'ai l'amour de la peinture jusque dans les nerfs²⁹ ». La peinture s'offre à eux en première instance comme une expérience sensorielle et existentielle - une « opération magique » dit Baudelaire³⁰, dont ils ont tenté d'analyser l'alchimie tout en succombant à l'envoûtement ; l'un n'empêchant pas l'autre, comme le suggère Stendhal qui déclare que « réfléchir sur les beaux-arts fait *sentir*³¹ », et ce qui importe avant tout pour lui c'est bien de « sentir vivement l'empire de la beauté³² ».

Pour Stendhal, la magie picturale se manifeste par une porosité heureuse entre l'art et la vie, par laquelle l'existence ordinaire se trouve comme transfigurée, habitée d'une profondeur - d'une *spiritualité* dirait Baudelaire :

L'amateur qui a de l'âme, cherche le beau et s'arrête sous les marronniers de Milan, il rencontre une tête d'Hérodiade, il a plus de plaisir, mais il ne sait pas briller dans la conversation en jetant une date, ou un fait sec. Si vous réfléchissez sur les différences qui existent entre les têtes de servantes de Sassoferrato ; les belles femmes faisant l'amour de Léonard ; les femmes passionnées du Corrège, et les Madones comprenant Dieu et sa majesté infinie de Raphaël ; les belles têtes de femmes rencontrées dans la rue, vous jetteront dans une rêverie profonde³³.

L'art est transfiguration du réel³⁴, c'est-à-dire, *idéalisation*, processus dont Stendhal décrit ainsi l'effet : la peinture « rend l'imitation plus intelligible que la nature en supprimant les détails, tel est le moyen de l'idéal³⁵ ». L'art permet de comprendre le réel en le stylisant et en le sublimant. Thèse à laquelle fait écho le chapitre « De l'Idéal et du modèle » du *Salon de 1846* où Baudelaire déclare que « le sublime doit fuir les détails » et que l'artiste ne copie pas la nature mais « l'interprète dans une langue plus simple et plus lumineuse³⁶ ». Dans son refus, constamment exprimé, d'asservir l'art au principe de l'imitation et d'abord à celle de la nature, Stendhal pousse sans doute plus loin que Baudelaire le préjugé antinaturaliste, au nom d'un idéalisme esthétique où il croise parfois curieusement les thèses d'un Quatremère de Quincy dans son *Essai sur l'idéal* qu'il a pourtant si souvent conspué³⁷. D'où son peu de goût pour la peinture hollandaise trop réaliste à son goût qu'il évoque ainsi lors de son premier voyage en Italie :

²⁴. « L'Italie n'est le pays du beau dans tous les genres que parce qu'on y éprouve le besoin du nouveau dans le beau idéal, et que chacun n'écouterait que son propre cœur, les pédants y jouissent de tout le mépris qu'ils méritent », *Vie de Rossini*, Folio, 1992, p. 51.

²⁵. « Notices bio-bibliographiques », *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, 1976, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 785.

²⁶. *EA*, p. 372.

²⁷. *Ibid.*, p. 375.

²⁸. A propos de la musique il déclare : « La musique est une jouissance tellement physique, que l'on voit que j'arrive à des conditions de plaisir triviales à décrire », *Vie de Rossini*, p. 48.

²⁹. « Quant aux omissions ou erreurs involontaires que j'ai pu commettre, la Peinture me les pardonnera, comme à un homme qui, à défaut de connaissances étendues, a l'amour de la Peinture jusque dans les nerfs. » *Salon de 1859, Envoi, EA*, p. 446.

³⁰. « La peinture est une évocation, une opération magique (si nous pouvions consulter là-dessus l'âme des enfants!), et quand le personnage évoqué, quand l'idée ressuscitée, se sont dressés et nous ont regardés face à face, nous n'avons pas le droit, – du moins ce serait le comble de la puérité, – de discuter les formules évocatoires du sorcier. » *Exposition universelle (1855), EA*, p. 259.

³¹. *Vie de Rossini*, p. 40 (souligné par nous).

³². « Tous les hommes doués de quelque curiosité, et qui ont senti vivement l'empire de la beauté, auraient pu devenir artistes », *Histoire de la peinture en Italie*, p. 162.

³³. *Ecoles italiennes de peinture*, Cercle du Bibliophile, 1968-1974, p. 208.

³⁴. Ce n'est pas un hasard si la *Vie de Henry Brulard* s'ouvre sur la référence au dernier grand tableau de Raphaël, intitulé *La Transfiguration*.

³⁵. *Histoire de la peinture en Italie*, p. 154.

³⁶. *Salon de 1846, EA*, p. 191.

³⁷. Voir le compte rendu qu'il donne en 1824 de son *Histoire de la vie et des œuvres de Raphaël* : « M. Quatremère, sorte de sculpteur amateur qui a passé sa vie avec des artistes, a acquis une certaine phraséologie technique, qui, mêlée à un pompeux étalage de *raisonnement* métaphysique (ainsi nommé par politesse) sur le *beau idéal*, semble d'autant plus profond à la plupart des lecteurs que c'est inintelligible » *Paris-Londres*, Stock, 1997, p. 174.

Il y a des peintres naturalistes et des peintres idéals. Rien n'est si aisé à comprendre : la Madone alla seggiola est une figure idéale, la première madone venu de Rubens est le portrait d'une grosse bourgeoise d'Anvers³⁸.

Cette vaporisation heureuse du réel sous l'influence de la peinture est plus incertaine chez Baudelaire, même si la peinture de Delacroix produit sur lui des effets de cet ordre, elle qui s'offre comme « la traduction des beaux jours de l'esprit » et qui est comme « la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles ³⁹ ». C'est aussi en « amateur qui a de l'âme », pour reprendre la formule de Stendhal, que Baudelaire vit l'expérience picturale.

Pour cerner la physiologie et la philosophie de ce goût pour la chose peinte si vivement partagé chez les deux écrivains, il faut d'abord le situer au sein de la perception générale des autres arts. *La peinture avant toute chose* : ce n'est pas un dogme mais une évidence qui s'impose à Stendhal comme à Baudelaire ; et d'abord la peinture avant la sculpture. Annonçant Baudelaire, Stendhal a consigné dans ses écrits sur l'art quantité d'arguments expliquant pourquoi « la sculpture est ennuyeuse ⁴⁰ ». Comme Baudelaire qui la juge « brutale et positive », Stendhal s'est montré peu sensible à la sculpture dont « le moyen, dit-il, se réduit à donner une physionomie aux muscles⁴¹ ». Après Diderot, Stendhal définit l'essence de la peinture en des termes assez simples (trop simples diront certains) la peinture est d'abord *expression* : « l'expression est tout l'art. Un tableau sans expression n'est qu'une image pour amuser les yeux. » C'est donc par l'expression que « la peinture se lie à ce qu'il y a de plus grand dans le cœur des grands hommes⁴² », dont elle sait capter les nuances grâce au rendu des regards⁴³. Les grands peintres sont ceux qui savent rendre la complexe scénographie des regards comme le Guide qui se plaisait à dire, ainsi que Stendhal le rappelle : « J'ai deux cents manières différentes de faire regarder le ciel par deux beaux yeux⁴⁴. » À cet égard, les moyens de la sculpture sont pour Stendhal dramatiquement indigents, comme le suggère la démonstration qu'il consigne dans son journal après une journée à Brera :

L'Adultère d'Augustin Carrache. Les plus belles nuances de l'âme y sont rendues par les yeux, miroirs de l'âme dans la vie habituelle. La couleur y fait beaucoup. La sculpture ne pourrait y atteindre car elle n'en rend pas la partie principale. Et les nuances de mouvement des paupières ne sont pas remarquées sur le marbre. La sculpture se refuse à l'expression des nuances. Les nuances des passions ne se manifestent pas par des muscles.⁴⁵

Baudelaire poursuit le réquisitoire contre la sculpture en exploitant le concept de point de vue : il est mou et fluctuant dans la sculpture qui s'offre au regard sous une multiplicité d'angles de vision et se condamne à une perception aussi variable qu'indécise, alors que le tableau ne s'offre que sous un seul point de vue, « exclusif et despotique⁴⁶ » :

La sculpture a plusieurs inconvénients qui sont la conséquence nécessaire de ses moyens. Brutale et positive comme la nature, elle est en même temps vague et insaisissable, parce qu'elle montre trop de faces à la fois. C'est en vain que le sculpteur s'efforce de se mettre à un point de vue unique; le spectateur, qui tourne autour de la figure, peut choisir cent points de vue différents, excepté le bon, et il arrive souvent, ce qui est humiliant pour l'artiste, qu'un hasard de lumière, un effet de lampe, découvrent une beauté qui n'est pas celle à laquelle il avait songé. Un tableau n'est que ce qu'il veut; il n'y a pas moyen de le regarder autrement que dans son jour. La peinture n'a qu'un point de vue; elle est exclusive et despotique: aussi l'expression du peintre est-elle bien plus forte.⁴⁷

Stendhal pointait déjà cette impuissance *sui generis* : « La peinture est supérieure à la sculpture [...] car qu'est-ce qu'un buste passionné vu de derrière ?⁴⁸ » Le poème de Baudelaire, « Un masque », offre une lointaine réponse à cette question. Dédié à « Ernest Christophe, statuaire » et sous-titré « Statue allégorique dans le goût de la renaissance », ce poème *ekphrasis*, allégorise la splendeur et la misère de la sculpture, et dénonce sa quasi imposture :

O blasphème de l'art! ô surprise fatale!
La femme au corps divin, promettant le bonheur,
Par le haut se termine en monstre bicéphale!
Mais non! ce n'est qu'un masque, un décor suborneur,

La sculpture – « art complémentaire », « art de Caraïbes⁴⁹ » écrit Baudelaire - trop figée dans la matière n'a pas la capacité qu'a la peinture d'ouvrir sur l'infini de la rêverie. Pour parler comme Stendhal, elle n'est pas habitée par la

³⁸. *Journal*, 23 avril 1812, *OI*, t. I, p. 826.

³⁹. *Exposition universelle* (1855), *EA*, p. 280.

⁴⁰. C'est le titre d'un chapitre du *Salon de 1846*, *EA*, p. 229.

⁴¹. *Histoire de la peinture en Italie*, p. 253.

⁴². *Ibid.*, p. 131.

⁴³. « L'expression la plus vive des mouvements de l'âme [est] dans l'œil », *Histoire de la peinture en Italie*, p. 324.

⁴⁴. *Voyages en Italie*, p. 651.

⁴⁵. *OI*, I, p. 955, 4 janvier 1816.

⁴⁶. « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse », *Salon de 1846*, *EA*, p. 229.

⁴⁷. *Ibid.*

⁴⁸. *Histoire de la peinture en Italie*, p. 254.

⁴⁹. « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse », *Salon de 1846*, *EA*, p. 229.

« magie des lointains » : « cette partie de la peinture qui attache les imaginations tendres, [et qui] est peut-être la principale cause de la supériorité sur la sculpture⁵⁰ ». Sans doute l'un comme l'autre ont pu être sensible à la majesté toute classique d'une certaine sculpture : à l'ombre d'une jeune géante Baudelaire a nourri quelques « rêves de pierre » tandis que Stendhal a rêvé lui au « beau terrible » du *David* de Michel Ange, même si cette robustesse, que la statue impose, est tout le contraire de ce qu'il recherche dans l'art, c'est-à-dire les subtiles nuances de la vie intérieure. Ni l'un ni l'autre cependant n'ont été véritablement émus par la sculpture contemporaine. Tous deux ont ironisé sur la théâtralité convenue des gestes, l'anti-modernité du nu⁵¹, la servilité des sculpteurs à l'égard du *beau idéal antique*⁵², l'académisme vulgaire de ceux que Baudelaire appelle après Diderot les « sculptiers⁵³ ». Critiques l'un et l'autre à l'égard du néo-classicisme mis à la mode par David, et suivi sans réserve par les sculpteurs français⁵⁴, ils ont espéré une autre sculpture, une sculpture *moderne* : « L'art statuaire, écrit Stendhal dans le *Salon de 1824*, est à la veille d'une révolution : faut-il copier servilement l'antique, comme la plupart des sculpteurs français ?⁵⁵ » La réponse est pour lui dans les œuvres de Canova, qui a su, écrit-il, « substituer de l'élégance à cette *force* si utile et si estimée dans la Grèce Antique », et qui a « osé s'écarter du *beau idéal antique*⁵⁶ ». C'est parce qu'il a compris la tendance de son siècle que Canova a été « romantique », c'est-à-dire qu'il a fait la sculpture « qui convenait réellement à ses contemporains (et qui leur faisait le plus de plaisir, puisqu'elle était taillée à leur mesure⁵⁷ ». Quant à Baudelaire, le chapitre qu'il accorde à la sculpture dans son *Salon de 1859* nuance quelque peu les thèses réductrices de 1846. Il y salue cette fois « le rôle divin de la sculpture » qui, comme la poésie lyrique, « ennoblit tout et donne à tout ce qui est humain quelque chose d'éternel et qui participe de la dureté de la matière employée⁵⁸ ».

Indéniablement, Stendhal et Baudelaire ont été plus sensibles aux arts visuels qu'aux arts plastiques, sans doute parce qu'ils vibrent également par ce qui est pour eux l'essence même de la peinture, la couleur, définitivement étrangère à la sculpture. « La sculpture, à qui la couleur est impossible et le mouvement difficile, n'a rien à démêler avec un artiste que préoccupent surtout le mouvement, la couleur et l'atmosphère⁵⁹ », déclare Baudelaire, expliquant par ce manque l'incompréhension des sculpteurs contemporains à l'égard de la peinture de Delacroix. Anticipant les réflexions baudelairiennes, Stendhal dans l'*Histoire de la peinture en Italie*, fait lui aussi de la couleur l'âme même de la peinture, cet art qui, dit-il, imite « les profondeurs de l'espace, ou les effets magiques de la lumière et des couleurs⁶⁰ ». Le peintre, selon la belle définition qu'il en donne, est celui qui sait « traduire son âme au public par les couleurs⁶¹ ». Et « l'œil délicat », autrement dit « l'âme délicate⁶² » - les deux vont de pair pour Stendhal – pourra reconnaître « la teinte particulière de l'âme d'un peintre dans sa manière de rendre le clair-obscur, la couleur », car « chez le véritable artiste, un arbre sera d'un vert différent selon s'il ombrage le bain où Lédà joue avec le cygne, ou si des assassins profitent de l'obscurité de la forêt pour égorger le voyageur⁶³ ». Pour Stendhal aussi, l'art est une « manière de sentir », comme le suggère cette remarque faite à propos de *Tancredi*, l'opéra de Rossini : « J'aime *Tancredi* comme j'aime *Rinaldo* du Tasse parce qu'il offre la *manière de sentir* d'un grand homme dans sa candeur virginale⁶⁴ ». De la même façon Baudelaire définira l'art moderne comme « une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même⁶⁵ ». Pour Baudelaire, cette magie dépend bien plus, en peinture, de la couleur que du dessin, comme le disent toutes ses études sur Delacroix où il développe sa théorie de la couleur comme « matière qui pense » :

On dirait que cette peinture, comme les sorciers et les magnétiseurs, projette sa pensée à distance. Ce singulier phénomène tient à la puissance du coloriste, à l'accord parfait des tons, et à l'harmonie (préétablie dans le cerveau du peintre) entre la couleur et le sujet. Il semble que cette couleur, qu'on me pardonne ces subterfuges de langage pour exprimer des idées fort délicates, pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille⁶⁶.

Mais plus encore qu'elle ne pense, la couleur vibre musicalement. Stendhal et Baudelaire partagent une même perception musicale de la couleur. Baudelaire emploie fréquemment des métaphores musicales pour évoquer ce qu'il appelle la

⁵⁰. *Histoire de la peinture en Italie*, p. 256.

⁵¹. « La sculpture s'éloigne de nos mœurs, car elle ne peut rien sans ce *nu* que nous n'aimons pas » Stendhal, *Salon de 1827*, *Salons*, Le Promeneur, 2002, p. 154 (toutes les références aux *Salons* de Stendhal sont faites dans cette édition).

⁵². *Salon de 1824*, p. 135.

⁵³. *Salon de 1846*, EA, p. 229 (terme dérivé du salon de 1767 de Diderot).

⁵⁴. Voir l'article de Stendhal dans le *Salon de 1824* sur les sculpteurs français qui « copient le beau idéal antique », p. 135.

⁵⁵. *Salon de 1824*, p. 148.

⁵⁶. *Vie de Rossini*, p.85 (souligné dans le texte).

⁵⁷. *Promenades dans Rome, Voyages en Italie*, p. 769.

⁵⁸. *Salon de 1859*, EA, p. 671.

⁵⁹. *Salon de 1846*, EA, p. 161.

⁶⁰. *Histoire de la peinture en Italie*, p. 430.

⁶¹. *Ibid.*, p. 226.

⁶². *Ibid.*, p. 136.

⁶³. *Ibid.*, p. 135. Pour le premier tableau il s'agit de *Lédà et le cygne* du Corrège, pour le second du *Martyre de saint Pierre* du Titien.

⁶⁴. *Vie de Rossini*, p. 100.

⁶⁵. *L'Art philosophique*, EA, p. 563.

⁶⁶. « Eugène Delacroix », *Exposition universelle* (1855), EA, p. 278.

« science mélodieuse » de la couleur chez Delacroix⁶⁷, un des rares peintres à pouvoir opérer la translation magique du pictural en musical : « Ces admirables accords de sa couleur font souvent rêver d'harmonie et de mélodie, et l'impression qu'on emporte de ses tableaux est souvent quasi musicale.⁶⁸ » Tandis que Stendhal éprouve un même vertige mélodieux dans la contemplation des ciels voilés du Corrège :

Ses tableaux font plaisir à l'œil aussitôt qu'il les regarde, ils reposent la vue et la flattent doucement par la succession des couleurs les plus brillantes et de nuances insensibles qui se perdent les unes dans les autres. C'est ainsi que dans une belle soirée d'un jour parfaitement pur, la lumière qui borde encore l'occident vient se mêler sur nos têtes au sombre azur des ciels. L'œil humain aime contempler cette nuance d'une belle nuit d'été, et ces étoiles scintillantes sur le bleu foncé des ciels. *Ce spectacle fait rêver, on soupire c'est presque de la musique*⁶⁹.

Inversement, la musique peut produire une émotion esthétique quasi visuelle. Tel est le pouvoir de la voix de la Pasta, qui, écrit Stendhal, « possède l'art d'imprimer une couleur *musicale* nouvelle⁷⁰ ». « Ses changements de registres, écrit-il, donne la sensation de cette lumière plus touchante et plus tendre qui se voile un instant pour reparaitre bientôt mille fois plus brillante.⁷¹ » La voix de la Pasta chantant Rossini ou le tableau du Corrège opèrent la même magie du *sfumato*, cet effet de clair-obscur qui chez Stendhal définit un climat esthétique euphorique parce que le fini se vaporise dans l'infini. La musique rejoint et dépasse même la peinture dans cette capacité à stimuler l'imagination, la « reine des facultés » : « La peinture, écrit Stendhal, se rapproche de la musique, elle engage l'imagination à finir ses tableaux⁷². » C'est pour la même raison qu'à l'inverse « la sculpture est le contraire de la musique⁷³ ». Dans une lettre de 1811 à son ami Faure, s'inspirant de Rousseau, Beyle analyse le pouvoir de la musique comme quintessence spiritualisée de la peinture :

La musique peint la nature ; Rousseau dit que souvent elle abandonne la peinture directe impossible, pour jeter notre âme, par des moyens à elle, dans une position semblable à celle que nous donnerait l'objet qu'elle veut peindre. Au lieu de peindre une nuit tranquille, chose impossible, elle donne à l'âme la même sensation en lui faisant faire les mêmes sentiments qu'inspire une nuit tranquille⁷⁴.

C'est une idée que Stendhal développera dans sa *Vie de Rossini*, où il analyse l'émotion musicale en termes picturaux, disant que la musique « met [...] le cerveau dans un état de tension ou d'irritation qui le force à produire des images agréables et à sentir avec vingt fois plus d'ivresse les images qui, à un autre moment, ne lui auraient procuré qu'un plaisir vulgaire⁷⁵ ». Les images suscitées par la musique ont cependant ceci de particulier qu'elles ne sont le produit d'aucune imitation, ce qui fait sans doute de la musique l'archétype de l'art romantique, comme le suggère l'analyse de Rossini lui-même à laquelle ne pouvait que souscrire Stendhal :

La musique n'est pas un art d'imitation, elle est tout « idéale » en son principe ; la peinture et la sculpture sont essentiellement des arts d'imitation parce qu'elles imitent le vrai. Elle est un art sublime parce que justement n'ayant pas les moyens d'imiter le vrai, elle s'élève au-dessus de la nature ordinaire dans un monde idéal.⁷⁶

Déjà en germe chez Stendhal donc, toute l'alchimie synesthésique des correspondances entre les arts que Baudelaire explorera à son tour, notamment dans son article sur Richard Wagner et *Tannhäuser* où il analyse longuement la faculté du musicien à peindre - « aucun musicien n'excelle, comme Wagner, à peindre l'espace et la profondeur, matériels et spirituels » - et où il développe le concept de *correspondance*, l'illustrant par le poème du même nom :

[...] ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque⁷⁷.

67. *Salon de 1846*, p. 148. Voir aussi cette réflexion du *Salon de 1845* à propos du sculpteur Etex : « O sculpteur, qui fîtes quelquefois de bonnes statues, vous ignorez donc qu'il y a une grande différence entre dessiner sur une toile et modeler avec de la terre, - et que la couleur est une science mélodieuse dont la triture du marbre n'enseigne pas les secrets? - Nous comprendrions plutôt qu'un musicien voulût singer Delacroix, - mais un sculpteur, jamais! - O grand tailleur de pierre! Pourquoi voulez-vous jouer du violon? » *EA*, p. 84.

68. « Eugène Delacroix », *Exposition universelle* (1855), *EA*, p. 278.

69. *Ecoles italiennes de peinture, Mélanges*, Cercle du Bibliophile, Genève, 1971-1972, t. IV, p. 17 (souligné par nous).

70. *Vie de Rossini*, p. 397 (souligné dans le texte).

71. *Ibid.*

72. *Histoire de la peinture en Italie*, p. 148.

73. *Ibid.*, p. 447.

74. Lettre à Félix Faure, 2 octobre 1812, *Correspondance Générale*, édition de V. Del Litto, Honoré Champion, 1999, p. 356 (noté à présent CG).

75. *Vie de Rossini*, p. 49.

76. Ces propos de Rossini, sont rapportés par son ami et biographe, Zanolini, dans *Promenade en compagnie de Rossini*, 1836.

77. Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris, 1861, *Ecrits sur la littérature*, Livre de poche, 2005, p. 409. Mais dans le *Salon de 1846* déjà, Baudelaire, faisait siennes les méditations d'Hoffmann sur le charme puissant de cette analogie : « Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les

Cette irradiance de la peinture et de la musique quand elles se confondent dans les nuances obombrées d'un clair-obscur où, musicalement, le Corrège rejoint Mozart, Stendhal l'a goûtée avec plus de constance et peut-être plus de bonheur que Baudelaire, dans une sorte d'expérience pacifiée de tous les sens fondus en un - pur moment de grâce que Stendhal appelle le *sublime* : « *La Nuit de Dresde* (du Corrège), par ses ombres et ses demi-teintes, donne à l'âme plongée dans une douce rêverie cette sensation de bonheur qui l'élève et la transporte hors d'elle-même, et que l'on a appelé le *sublime*⁷⁸ ». Il n'est pas de limite donc, pour Stendhal entre peinture, musique, et écriture, c'est sans doute pour cela qu'il se définit lui-même comme quelqu'un qui « a cherché à noter les sons de son âme sur des pages imprimées⁷⁹ ». Baudelaire parlera de l'« *universelle analogie* », qu'il a analysée dans différents écrits sur la musique mais aussi mis en poème, comme dans « Les Phares » :

Delacroix, lac de sang, hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent comme un soupir étouffé de Weber.

Lac de sang : le rouge ; - hanté des mauvais anges : surnaturalisme ; - un bois toujours vert : le vert, complémentaire du rouge ; - un ciel chagrin : les fonds tumultueux et orageux de ses tableaux ; - les fanfares et Weber : idées de musique romantique que réveillent les harmonies de sa couleur.⁸⁰

Le tableau qui ouvre largement les « lucarnes de l'infini » et trace « de profondes avenues à l'imagination la plus voyageuse⁸¹ » est invitation à l'écriture, parce qu'il condense tout une gamme d'émotions, de sensations, de passions qui ne demandent qu'à se déployer dans le poème ou le roman qu'il suscite et appelle. Pour le romancier qu'est Stendhal la fécondation picturale de l'œuvre passe par un mimétisme de l'écriture littéraire qui emprunte au tableau sa poétique. Et cette grâce naît d'une certaine manière de « peindre dans le lointain même les figures du premier plan⁸² ». Il ne s'agit pas d'imiter le peintre mais d'écrire comme il peint, c'est-à-dire de susciter la *transfiguration* du réel dans un effet d'idéalisation qui satisfait à la fois le sens et les sens, comme le suggère cette note du *Journal* où Stendhal, en train d'écrire *Lucien Leuwen*, s'interpelle ainsi : « En général *idéaler* comme Raphaël *idéalise* dans un portrait pour le rendre ressemblant. Idéaliser pour se rapprocher du beau parfait seulement dans la figure de l'héroïne. Excuse : le lecteur n'a vu la femme qu'il a aimée qu'en *l'idéalisant*⁸³ ». La peinture est matrice de l'œuvre, tout comme le peintre se pose comme la figure accomplie de l'écrivain ou du poète. Qu'on songe aussi aux nombreux poèmes *ekphrasis* ou aux poèmes manifestes esthétiques des *Fleurs du mal*⁸⁴.

Le *culte des images* mène naturellement au *désir de peindre*. Ecrire comme le peintre - ou comme le musicien - est un rêve stendhalien et baudelairien⁸⁵, mais la proximité de ces arts les met aussi en rivalité⁸⁶. Toute l'*Histoire de la peinture en Italie*, notamment, est traversée par ce parallèle entre les arts que Stendhal questionne à l'orée de son œuvre en s'inclinant devant le prestige de l'image, bien supérieur, selon lui, à celui des mots :

La parole a besoin d'une longue suite d'actions pour peindre un caractère tel que celui de la *Madonna alla seggiola* ; la peinture le met devant l'âme en un clin d'œil. Lorsque la poésie énumère, elle n'émeut pas assez l'âme pour lui faire achever le tableau.

sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert, *Salon de 1846*, EA, p. 151.

⁷⁸. *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaïste*, dans *L'Âme et la Musique*, éd. S. Esquier, Stock, Paris, 1999, p. 79. Voir aussi cette définition : « Le sublime est le son d'une grande âme », *Histoire de la peinture en Italie*, p. 102.

⁷⁹. « Le hasard a fait que j'ai cherché à noter les sons de mon âmes sur des pages imprimées. La paresse et le manque d'occasions d'apprendre le physique, le bête de la musique, à savoir jouer du piano et noter mes idées, ont beaucoup de part à cette détermination qui eût été tout autre, si j'eusse trouvé un oncle ou une maîtresse, amants de la musique », *VHB*, *OI*, II, p. 890.

⁸⁰. « Eugène Delacroix », *Exposition universelle* (1855), EA, p. 278.

⁸¹. *Salon de 1846*, EA, p. 158.

⁸². *Histoire de la peinture en Italie*, p. 149.

⁸³. 14 mars 1835, *OI*, t. II, p. 241 (souligné dans le texte).

⁸⁴. Voir notamment : « Le Masque » d'après Christophe ; « A une Madone » « ex-voto dans le goût espagnol » ; « Les Bohémiens en voyage » d'après Callot ; « Une gravure fantastique », Mortimer-Dürer ; « Le squelette laboureur » ; « Dans macabre », d'après Christophe ; « Une martyre » d'après Méryon ; « Allégorie » ; « Le Jeu », transposition d'une planche de Carle Vernet ; « Paysage » ; « L'Amour et le crâne », gravure de Goltzius.

⁸⁵. C'est en effet aussi à des musiciens que Stendhal emprunte un modèle poétique, comme il l'exprime à la fin de la *Vie de Henry Brulard* : « J'écris ceci et j'ai toujours écrit, comme Rossini écrit sa musique, j'y pense, écrivant chaque matin ce qui se trouve devant moi, dans le *libretto*. » *OI*, II, p. 958.

⁸⁶. Voir ce projet de préface des *Fleurs du mal* : « Que la poésie se rattache aux arts de la peinture, de la cuisine et du cosmétique par la possibilité d'exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume, de béatitude ou d'horreur, par l'accouplement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire... »

Le bonheur de la peinture est de parler aux gens sensibles [...] et de leur parler un langage non souillé par l'usage, et qui donne un plaisir physique.⁸⁷

Quant au poète des *Fleurs du mal* il se campe volontiers dans la figure du peintre, moins souvent « peintre fier de son génie » que mauvais « peintre qu'un Dieu moqueur/Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres ⁸⁸»...

Mais nous ne poursuivrons pas ici l'enquête sur la façon dont l'un et l'autre ont interprété *l'ut pictura poësis* en lui trouvant des issues diverses mais en y répondant par un même mimétisme amoureux à l'égard des peintres qui les habitent : Delacroix, pour l'un, le Corrège pour l'autre. C'est un autre versant de leur œuvre que nous éclairerons pour finir : là où cette contamination se pense plus qu'elle ne se vit, dans le champ de la critique esthétique qu'ils ont l'un et l'autre beaucoup arpenté.

Assurément fécondante dans la conception même de leur œuvre, l'influence de la peinture a été aussi déterminante dans l'élaboration d'une esthétique de la *modernité* qu'ils ont cherché tous deux dans des voies différentes. Faut-il rappeler que ces deux écrivains, que la postérité salue à juste titre l'un, comme un immense romancier, l'autre, comme un poète de génie, ont aussi été de grands critiques et qu'une importante partie de leur œuvre est constituée non pas de romans ni de poèmes mais de ces textes hybrides oscillant entre critique d'art, essai d'esthétique, biographie d'artiste, salon, promenades au musée, et autres curiosités esthétiques... Il serait vain d'isoler ces écrits du reste de leur œuvre, comme d'ailleurs de leur vie, car leur esthétique ne prend sens que dans l'intrication de multiples valeurs, littéraires, morales, érotiques, artistiques. C'est une un regard croisé que nous porterons pour finir sur ces esthétiques assurément parentes.

CURIOSITES ESTHETIQUES, D'UN SALON L'AUTRE

*Nous sommes à la veille d'une révolution dans les Beaux arts.
Stendhal, Salon de 1824*

En phase dans leur expérience sensible de la peinture, Stendhal et Baudelaire le sont également dans l'exercice critique qu'ils ont pratiqué tous deux en franc-tireur et en bousculant aussi bien les dogmes esthétiques en vigueur que la façon d'en parler⁸⁹. La parenté entre les deux critiques n'est pas seulement de ton mais aussi de fond, et plus encore de *posture* et *d'éthos* : ni « professeur-juré d'esthétique ⁹⁰ », ni « doctrinaire du Beau », ils ont arpenté les allées encombrées du salon de peinture forts de leur seul regard et refusant absolument de parler comme des spécialistes patentés.

Salonnier d'occasion, Stendhal a revendiqué là comme ailleurs un dilettantisme qui trouve sa légitimité dans le seul sentiment de l'art : « Je puis avoir tort mais ce que je dirai de Cimabue, de Giotto, de Masaccio je l'ai senti réellement devant leurs ouvrages, et je les ai toujours vus seul. Trois ans de mon exil ont été passés en Toscane, et chaque jour fut employé à voir quelque tableau⁹¹ ». Unique impératif catégorique en matière de jugement esthétique : ne jamais « voir sur parole⁹² ». Ce en quoi il s'oppose aux usages parisiens du musée qu'il ne manque pas de dénoncer : « personne n'est là pour voir », et chacun est occupé à chercher « quelque phrase savante de Winckelmann⁹³ ». Même ironie chez Baudelaire qui constate lui aussi que la nation regorge de petits Winckelmann modernes⁹⁴. Les deux diagnostiquent chez leurs concitoyens une même frigidité esthétique : au lieu de « jouir » du beau, on préfère faire chorus avec les censeurs. À la question de Baudelaire - « *A quoi bon la critique ?* » Stendhal répondait de façon anticipée et radicale, abominant

⁸⁷. *Histoire de la peinture en Italie*, p. 158.

⁸⁸. Respectivement « Rêve parisien » et « Un Fantôme ».

⁸⁹. Les titres de certains chapitres de leurs *Salons* annoncent la couleur de l'ironie dont ils useront sans modération : « Critique amère du Salon de 1824 par M. Van Eube de Molbrick » ; « Comment l'emporter sur Raphaël ? » ; « L'on sait toujours ce qu'il est ridicule de ne pas savoir » ; « A quoi bon la critique », « Pourquoi la peinture est ennuyeuse »...

⁹⁰. « Que dirait, qu'écrirait, – je le répète, en face de phénomènes insolites, un de ces modernes professeurs-jurés d'esthétique, comme les appelle Henri Heine, ce charmant esprit, qui serait un génie s'il se tournait plus souvent vers le divin? L'insensé doctrinaire du Beau déraisonnerait, sans doute; enfermé dans l'aveuglante forteresse de son système, il blasphémerait la vie et la nature, et son fanatisme grec, italien ou parisien, lui persuaderait de défendre à ce peuple insolent de jouir, de rêver ou de penser par d'autres procédés que les siens propres; - science barbouillée d'encre, goût bâtard, plus barbare que les barbares, qui a oublié la couleur du ciel, la forme du végétal, le mouvement et l'odeur de l'animalité, et dont les doigts crispés, paralysés par la plume, ne peuvent plus courir avec agilité sur l'immense clavier des correspondances! » *Exposition universelle de 1855*, « Méthode critique. De l'idée moderne du progrès appliqué aux Beaux arts », *EA*, p. 255.

⁹¹. *Histoire de la peinture en Italie*, p. 93.

⁹². « C'est là la règle sans exception. Il vaut infiniment mieux ne pas voir du tout ce qui est, que de voir sur parole. Le voile qui est sur les yeux peut tomber ; mais l'homme qui croit sur parole restera toute a vie un triste perroquet brillant à l'Académie [...] il prend l'habitude de croire que Michel Ange est un grand dessinateur, uniquement parce que c'est un lieu commun de toutes les brochures sur les arts » *Histoire de la peinture en Italie*, p. 486. Voir aussi cette déclaration : « Je voulais que mes yeux ne fussent attirés que par le vrai mérite », *Salon de 1824*, p. 62.

⁹³. *Histoire de la peinture en Italie*, p. 302.

⁹⁴. « [...] que ferait, que dirait un Winckelmann moderne (nous en sommes pleins, la nation en regorge, les paresseux en raffolent) ? », *EA*, p. 254.

toutes les doctrines et les maximes qui voudraient que la création artistique soit « immobilisée comme un coupon de rentes⁹⁵ » et se proposant de supprimer l'École de Rome et autres académies⁹⁶.

Anti-académisme, relativité du Beau, historicisation du plaisir esthétique, tous les axiomes de l'esthétique de Stendhal seront repris et prolongés par Baudelaire qui reconnaît bien volontiers sa dette à l'égard du dilettante. Plus présente au commencement de son activité de critique, la référence stendhalienne habite continuellement la pensée esthétique de Baudelaire. On retrouve Stendhal en fin de parcours dans les articles du *Peintre de la vie moderne*, où s'invente une modernité pourtant bien éloignée de la sensibilité de l'auteur de la *Chartreuse de Parme*. Il éclaire néanmoins le premier chapitre de l'ensemble, au titre très stendhalien par sa façon de lier *beauté* et *bonheur* (« Le beau, la mode et le bonheur »), et irradie l'ensemble avec sa formule emblématique, assez peu baudelairienne quant à elle : « Le Beau n'est que la promesse du bonheur » - une formule que Baudelaire salue cependant comme une des définitions les plus proches de la vérité, même si, il y insiste, « elle soumet beaucoup trop le beau à l'idéal infiniment variable du bonheur⁹⁷ ».

Stendhal a eu l'intuition d'une modernité esthétique que Baudelaire achèvera de penser, et tous deux par le détour de la peinture. Chez Stendhal, la modernité dans les arts se manifeste d'abord comme l'attente d'une jouissance esthétique plus forte : « Que me fait à moi un bas-relief antique ? tâchons de faire de la bonne peinture moderne », déclare-t-il dans son *Salon de 1824*⁹⁸. Mais déjà en 1819, dans l'essai intitulé « Du romantisme dans les beaux arts ⁹⁹ », Stendhal postulait l'historicisation du plaisir esthétique. Plus que la *modernité*, concept baudelairien, Stendhal a voulu penser dans le champ des beaux arts ce qu'il appelle le « *beau idéal moderne* », et qu'il définit dans l'*Histoire de la peinture en Italie* en opposition au « *beau idéal classique* » comme ce qui est susceptible d'apporter le plus de plaisir esthétique aux hommes du présent. Cette formule de « beau idéal moderne » est presque oxymorique dans la mesure où la nécessaire *idéalis*ation qu'opère l'art selon Stendhal se heurte à la non moins nécessaire adaptation aux attentes modernes. « Il est difficile, écrit Stendhal, de ne pas voir ce que cherche le 19^e siècle ; une soif croissante d'émotions fortes et son vrai caractère. [...] C'est donc par la peinture exacte et enflammée du cœur humain » que « le 19^e siècle se distinguera de tout ce qui l'a précédé¹⁰⁰ ».

Energie, feu, passion : c'est ce que Stendhal demande à la peinture moderne, où il ne voit au contraire que des « artistes perroquets¹⁰¹ » qui « copient le beau à tort et à travers¹⁰² » et restent prisonniers du dogme de l'imitation, que ce soit celle de la nature ou celle des maîtres. Dans ses *Salons de 1824* et *1827*, il vérifie à travers l'inflation du genre néo-classique mis à la mode par David un postulat de base : « Toujours l'homme de génie qui invente est suivi d'un sot qui exagère ». Contre l'*imitation*, il brandit l'*âme* pour toute doctrine esthétique : « Je demande une âme à la peinture ! ¹⁰³ » et des « jeunes peintres qui ont du feu dans l'âme¹⁰⁴ ». Pour lui, déjà, les véritables peintres de la vie moderne sont ceux qui « osent » et qui ont le « courage d'innover¹⁰⁵ », car il faut du courage pour être artiste contre les professeurs d'esthétique¹⁰⁶, de ce type de courage que Baudelaire se reconnaît dans son journal intime : « le courage d'avouer jusqu'à quel point je me sens moderne en esthétique »... Il faut du courage, dit aussi Stendhal, pour être *romantique*, de ce romantisme qu'il définit dans le *Salon de 1824* comme une capacité à entendre le présent :

Ce qui est romantique en peinture, c'est *La Bataille de Montmirail*, ce chef d'œuvre de M. H. Vernet, où tout se trouve, même le clair-obscur. Ce qui est classique, c'est une bataille de Salvator Rosa... Le romantique dans tous les arts, c'est ce qui représente les hommes d'aujourd'hui, et non ceux de ces temps héroïques si loin de nous, et qui probablement n'ont jamais existé. Si l'on veut se donner la peine de comparer les deux batailles que je viens d'indiquer, et surtout la quantité de plaisir qu'elles font au spectateur, on pourra se donner une idée nette de ce qu'est le romantique en peinture¹⁰⁷.

De la même façon, Baudelaire aura besoin du détour par Delacroix, puis par Constantin Guys pour penser à travers eux la figure du « peintre de la vie moderne » et la modernité poétique à laquelle il aspire.

Cependant, si les concepts fondateurs de leur romantisme respectifs se croisent et se répondent – historicité, relativité, intimité, spiritualité du Beau ... - ils divergent dans les emblèmes qu'ils ont choisi pour les incarner. Question de contingence existentielle certes, une grande génération les sépare, et Stendhal est encore à mains égards un homme du

⁹⁵. « C'est une étrange prétention de vouloir que l'École française soit immobilisée comme un coupon de rentes, parce qu'elle a eu le bonheur de produire le plus grand peintre du 18^e siècle, M. David », *Salon de 1824*, p. 59.

⁹⁶. « Ce que j'abomine, 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. » *Salon de 1824*, p. 92.

⁹⁷. *Le Peintre de la vie moderne*, EA, p. 507.

⁹⁸. *Salon de 1824*, p. 66. Stendhal ajoute : « Les Grecs aimaient le nu ; nous nous ne le voyons jamais, et je dirai bien plus, il nous répugne ».

⁹⁹. Voir notamment cette déclaration : « Ce qui plaisait à nos pères en 1790 ne nous plaît plus en 1819 ».

¹⁰⁰. *Histoire de la Peinture en Italie*, p. 478.

¹⁰¹. « Le comble de l'abomination, c'est que ces artistes perroquets font respecter leurs oracles comme s'ils parlaient directement de l'observation de la nature. La Harpe a appris la littérature à cent mille Français, dont il a fait de mauvais juges, et étouffé deux ou trois hommes de génie », *Histoire de la peinture en Italie*, p. 229.

¹⁰². « Copier le beau à tort et à travers n'est que pédant », *Histoire de la peinture en Italie*, p. 258.

¹⁰³. *Salon de 1824*, p. 81.

¹⁰⁴. *Salon de 1824*, p. 65.

¹⁰⁵. *Salon de 1824*, p. 156.

¹⁰⁶. « Malheur à l'homme qui invente et qui ose ! », *Salon de 1824*, p. 144 (souligné dans le texte).

¹⁰⁷. *Salon de 1824*, p. 140.

18^e siècle. Archétype du peintre moderne pour Stendhal cet Horace Vernet que Baudelaire hait parce qu'il est « l'antithèse absolue de l'artiste¹⁰⁸ ». Maître coloriste à ses yeux, Schnetz, en qui Baudelaire voit surtout un producteur de « gros tableaux italiens¹⁰⁹ ». « Oseur » de génie pour Stendhal, Canova, qui n'est pour Baudelaire qu'un artiste « parfois charmant¹¹⁰ »... Quant à Delacroix, Stendhal reconnaît sa puissance novatrice mais ne parvient pas, et il s'en désole, à aimer sa peinture et à y trouver ce plaisir qui pour lui est le seul critère de l'émotion esthétique : « J'ai beau faire, je ne puis admirer Delacroix et son *Massacre de Scio*. Cet ouvrage me semble toujours un tableau destiné originairement à représenter une peste¹¹¹ ». A chacun sa rétine... Baudelaire, lui, méconnaîtra Manet. Stendhal n'aurait pas été sensible à ces muses tardives et malades que chantera Baudelaire, parce qu'il a exclu de son éden esthétique le « bric-à-brac confus » de la modernité : le trivial, le laid, le bas, le bizarre... chez lui le *Beau* même *moderne* peut être *bizarre* mais n'oublie jamais de rester *idéal*¹¹². Un *idéal* dont Baudelaire, à rebours, ne cessera de célébrer le deuil éclatant¹¹³. Mais l'un et l'autre se rejoignent dans leur refus commun de tout « idéal absolu », cette « bêtise qui conduit l'artiste nigaud à l'imitation du même type¹¹⁴ ».

Magasin d'images, promesse de bonheur, opération magique... la peinture fut en quelque sorte pour Stendhal et Baudelaire, et sans doute pour d'autres écrivains du siècle romantique *l'œuvre de l'œuvre*, ce qui précède, éveille, suscite, éclaire, irradie l'œuvre poétique. De cette irradiation de la peinture, Stendhal a perçu l'effet pour lui-même mais aussi plus généralement pour toute la littérature dont elle semble infléchir l'esthétique, c'est du moins ce qu'il souffle à Balzac dans sa longue lettre sur la *Chartreuse de Parme* : « *La duchesse est copiée du Corrège*. Je vois l'histoire future des lettres françaises dans l'histoire de la peinture. Nous en sommes aux élèves de Pierre de Cortone, qui travaillait vite et outrait toutes les expressions.¹¹⁵ » S'ils ne sont pas les seuls en ce siècle romantique à avoir cherché les transpositions harmoniques de la palette à la page du livre – de Gautier aux Goncourt beaucoup ont voulu être des poètes-peintres – ils ont peut-être vécu avec plus d'intensité leur amour de la peinture. Stendhal l'écrit à Balzac, la peinture est l'avenir de la littérature, à moins que ce ne soit l'inverse... De cette interaction puissante entre le pictural et le scriptural, Baudelaire, a donné une illustration amusante à travers une anecdote qu'il livre en préambule à *L'Exposition universelle de 1855*. On y retrouve Balzac, autre trait d'union entre les deux écrivains, dans une leçon de lecture critique de la peinture :

On raconte que Balzac (qui n'écouterait avec respect toutes les anecdotes, si petites qu'elles soient, qui se rapportent à ce grand génie?), se trouvant un jour en face d'un beau tableau, un tableau d'hiver, tout mélancolique et chargé de frimas, clair-semé de cabanes et de paysans chétifs, - après avoir contemplé une maisonnette d'où montait une maigre fumée, s'écria : « Que c'est beau ! Mais que font-ils dans cette cabane ? à quoi pensent-ils ? quels sont leurs chagrins ? les récoltes ont-elles été bonnes ? ils ont sans doute des échéances à payer ? »

Rira qui voudra de M. de Balzac. J'ignore quel est le peintre qui a eu l'honneur de faire vibrer, conjecturer et s'inquiéter l'âme du grand romancier, mais je pense qu'il nous a donné ainsi, avec son adorable naïveté, une excellente leçon de critique. Il m'arrivera souvent d'apprécier un tableau uniquement par la somme d'idées ou de rêveries qu'il apportera dans mon esprit.

Où se révèle une autre façon de mettre la *peinture à l'œuvre*, ou plutôt la *peinture dans l'œuvre*.

Brigitte Diaz
Université de Caen-Basse-Normandie

¹⁰⁸. EA, p. 207 : « Je hais cet homme parce que ses tableaux ne sont point de la peinture, mais une masturbation agile et fréquente, une irritation de l'épiderme français. »

¹⁰⁹. EA, p. 73.

¹¹⁰. EA, p. 435.

¹¹¹. *Salon de 1824*, p. 93. Dans une lettre à Jules Gaulthier il écrit cependant à propos du Salon de 1839 : « En général, tous ces peintres m'ont l'air d'ouvriers habiles, mais dépourvus d'esprit et encore plus d'âme ; ils ne voient la dignité que dans l'affection. J'excepte, bien entendu, Eugène Delacroix, duquel ces animaux de l'Institut ont refusé trois tableaux, par envie les chiens ! » 21 mars 1839, CG, t. VI, p. 173-174.

¹¹². « Suivant mes idées, peut-être un peu chimériques dans ce siècle, les beaux arts ne devraient jamais chercher à peindre les malheurs inévitables de l'humanité », *Salon de 1824*, p. 89.

¹¹³. Je pense au poème « L'Idéal » qui célèbre Michel Ange et Shakespeare, champions pour Stendhal d'une beauté de l'énergie.

¹¹⁴ « Mais comme il n'y a pas de circonférence parfaite, l'idéal absolu est une bêtise. Le goût exclusif du simple conduit l'artiste nigaud à l'imitation du même type. Les poètes, les artistes et toute la race humaine seraient bien malheureux, si l'idéal, cette absurdité, cette impossibilité, était trouvé. Qu'est-ce que chacun ferait désormais de son pauvre moi, - de sa ligne brisée ? J'ai déjà remarqué que le souvenir était le grand critérium de l'art ; l'art est une mnémotechnie du beau : or l'imitation exacte gâte le souvenir. Il y a de ces misérables peintres, pour qui la moindre verrue est une bonne fortune ; non seulement ils n'ont garde de l'oublier, mais il est nécessaire qu'ils la fassent quatre fois plus grosse : aussi font-ils le désespoir des amants, et un peuple qui fait faire le portrait de son roi est un amant », « De l'Idéal et du modèle », *Salon de 1846*, EA, p. 189.

¹¹⁵. 17-28 octobre 1840, CG, t. VI, p. 408.