



HAL
open science

La bataille de la vérité au Salon de 1824

Marie-Pierre Chabanne

► **To cite this version:**

Marie-Pierre Chabanne. La bataille de la vérité au Salon de 1824. HB revue internationale d'études stendhaliennes, 2020, Stendhal, le réel et le réalisme, 24, pp.135-156. hal-04638519

HAL Id: hal-04638519

<https://univ-angers.hal.science/hal-04638519>

Submitted on 8 Jul 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

La bataille de la vérité au Salon de 1824

Dans l'introduction de son compte rendu du Salon de 1824, qui a ouvert ses portes le 25 août, Stendhal annonce à ses lecteurs que cette exposition va entraîner un vif combat dans la presse ⁱ :

« Il paraît que, cette année, il existe deux partis très violents parmi les gens qui se mêlent de juger le Salon. La guerre est déjà commencée. *Les Débats* vont être *classiques*, c'est-à-dire ne jurer que par David, et s'écrier : *Toute figure peinte doit être la copie d'une statue*, et le spectateur admirera, dût-il dormir debout. Le *Constitutionnel*, de son côté, fait de belles phrases un peu vagues, c'est le défaut du siècle, mais enfin il défend les idées nouvelles ⁱⁱ . »

Selon Stendhal, cette bataille médiatique doit opposer l'ancien élève du peintre David, Étienne-Jean Delécluze, devenu critique d'art pour le *Journal des Débats* ⁱⁱⁱ, au jeune Adolphe Thiers, chargé de rendre compte du Salon dans le *Constitutionnel* ^{iv}. Delécluze va soutenir la tradition « *classique* », c'est-à-dire le courant appelé depuis le début du XX^e siècle *néoclassicisme*, et Thiers va défendre la modernité, que Stendhal nomme *romantisme*. Puis, dans son premier article, également publié le 29 août, Stendhal opère un rapprochement entre la peinture de l'École de David et la tragédie racinienne : « Les grands tableaux composés de trente figures nues, copiées d'après les statues antiques, et les lourdes tragédies en cinq actes et en vers, sont des ouvrages fort respectables sans doute mais, quoi qu'on en dise, ils commencent à ennuyer [...] ^v ». Cette association de la peinture et de la littérature permet de penser que Stendhal entend poursuivre à l'occasion du Salon de 1824 le combat qu'il a engagé dans *Racine et Shakespeare*. Ce n'est donc pas Thiers qui va livrer bataille contre Delécluze : c'est Stendhal lui-même, qui d'ailleurs ouvre les hostilités en caricaturant son confrère, dont il est pourtant un habitué du « grenier littéraire », en « davidien » fanatique abusant un public dépourvu de bon sens, Quant à Thiers, s'il tourne en dérision son style quelque peu professoral, c'est parce qu'il a besoin de dissimuler sa dette à son égard, qui est colossale.

Stendhal va faire passer sa bataille romantique du champ dramatique au champ pictural, tout en glanant chez le jeune critique du *Constitutionnel* un certain nombre d'idées, qu'il saura reformuler avec audace et concision. En effet, bien qu'environ deux ans séparent les articles dont est issu *Racine et Shakespeare* et ceux qui constituent le *Salon de 1824*, ces deux ensembles de textes sont reliés par un réseau de correspondances étroites. Comme dans son pamphlet littéraire, Stendhal, dans sa critique d'art, pourfend l'académisme, et proclame la nécessité d'enterrer des conventions esthétiques périmées. Après avoir prédit une « révolution [...] en poésie ^{vi} », il déclare : « Nous sommes à la veille d'une révolution dans les beaux-arts ^{vii} ». Après s'être fait le « défenseur » du « *romanticisme* ^{viii} », il prend parti pour le « *romantisme* ^{ix} ». Dans ses deux séries d'articles, Stendhal propose une nouvelle définition de la valeur esthétique, qui cesse d'être déterminée par la conformité à des normes anciennes, et qui l'est désormais par sa coïncidence avec les attentes du public contemporain de l'œuvre. De même qu'il valorise l'écrivain devenu « populaire » parce qu'il a « deviné les tendances morales de son époque » ^x, il accorde sa préférence à l'artiste capable d'attirer la « foule ^{xi} » parce qu'il « a su deviner le goût du public ^{xii} » ; Stendhal retire ainsi à l'Académicien le privilège du jugement esthétique et l'attribue au spectateur. La jouissance esthétique du public contemporain de l'œuvre devient déterminante : de même que le *romanticisme* était « l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible ^{xiii} », le *romantisme*

« représente les hommes d'aujourd'hui » et se définit par « la quantité de plaisir » qu'il fait au spectateur ^{xiv}. Le romantisme pictural se confond donc lui aussi avec la modernité, et le *Salon de 1824* en est le manifeste.

Le premier chapitre de *Racine et Shakespeare* s'organisait autour de la dispute d'un romantique et d'un Académicien. Le portrait-charge de Delécluze au début du Salon a donc pour fonction de lui faire incarner un académisme pictural que Stendhal juge urgent de détrôner. Pourtant la pensée esthétique de Delécluze n'est pas strictement académique, et c'est même lui qui formule avec le plus de clarté l'enjeu du Salon de 1824. Il lance dans son journal un *débat* qui ne porte pas directement sur l'imitation de la statuaire antique, ainsi que le laissait entendre Stendhal, mais sur le concept de *vérité* ; car il constate, comme l'ensemble de la critique, que la *vérité* est le caractère distinctif de la peinture moderne. Delécluze propose une dispute autour de deux questions majeures : le peintre doit-il privilégier la vérité ou la beauté ? En outre, le système « shakespearien » de la « vérité exacte », qui apparaît dans les lettres, peut-il être transposé dans la peinture ? Stendhal s'inscrit dans ce débat en important au Salon l'esthétique qu'il a définie dans *Racine et Shakespeare*, puis en prenant courageusement parti pour de jeunes peintres que Delécluze condamne comme « shakespeariens » mais qu'il loue comme « romantiques ».

I – La vérité contre la beauté

Deux systèmes opposés : la vérité exacte et la belle vérité

Stendhal joue les provocateurs en annonçant que Delécluze ne va « jurer que par David » et exiger que la peinture soit la copie de la statuaire antique. En réalité, au Salon de 1824, non seulement le règne de David est terminé, car le peintre, âgé de 76 ans, vit en exil à Bruxelles, mais, de plus, la suprématie de l'esthétique néoclassique a pris fin ^{xv}. Delécluze lui-même a pris ses distances avec les sujets antiques : il invite les artistes à ne pas vivre hors de leur temps, et à « traiter des sujets puisés dans des histoires plus populaires que celles des temps héroïques de la Grèce ^{xvi} ». Stendhal prédit que son adversaire va louer le tableau d'Abel de Pujol intitulé *Germanicus sur le champ de bataille*, emblématique à ses yeux du style des élèves de David en raison de son dessin irréprochable, d'un nu invraisemblable et de son pouvoir d'attraction quasi nul ^{xvii}. Mais Delécluze note lui aussi « l'indifférence » du public à l'égard de cette toile, et insiste sur le fait qu'en dépit de ses incontestables qualités techniques, il ne suscite aucune « émotion » ^{xviii}. Au Salon, il reconnaît la « transition du goût » et accepte tout à fait l'avènement de « l'école moderne », dont Horace Vernet est à ses yeux le « fondateur » ^{xix}. Il considère comme Thiers que les meilleurs des jeunes peintres qui composent cette école sont Ary Scheffer, Eugène Delacroix, Xavier Sigalon et Jean-Victor Schnetz ^{xx}, auxquels il ajoute Paul Delaroche, Gillot Saint-Evre et Léopold Robert ^{xxi} ; Stendhal propose exactement le même palmarès ^{xxii}. Les trois critiques reconnaissent que l'innovation principale de l'école moderne est la recherche de la « vérité ^{xxiii} » ; mais ne s'entendent pas sur la définition de ce concept. Le 11 septembre, Delécluze constate en effet que deux « systèmes » s'opposent au Salon. Selon le premier de ces systèmes esthétiques, la vérité consiste dans la reproduction exacte de la nature ; ce parti-pris conduit au sacrifice de la délicatesse, de l'élévation et de la beauté. Selon le second, la vérité consiste dans la représentation de la belle nature ; le risque est alors celui de la froideur, de la théâtralité et du mensonge :

« On peut, de la masse des peintres qui composent toute l'École en ce moment, faire deux groupes distincts qui, partant d'un même point, la vérité, tendent cependant vers des défauts opposés. Les uns, poursuivant la vérité exacte jusque dans ses derniers retranchements, ne l'abandonnent jamais, ainsi que nous

l'avons remarqué, même quand elle fait corps avec la laideur. Les autres, plus scrupuleux dans le choix des moyens qu'ils veulent employer pour plaire, croient que quand la vérité n'est pas belle, il est à propos de déguiser ses défauts, et de mentir même dans l'occasion. Tels sont les systèmes opposés qui occasionnent aujourd'hui la scission entre les deux portions de notre École. Les uns, dit-on, tombent dans le vulgaire, l'ignoble, le *laid* enfin. Les autres passent pour produire souvent des ouvrages froids, ennuyeux et entachés d'un appareil théâtral^{xxiv}. »

Delécluze n'oppose pas les classiques aux romantiques, mais les partisans de la belle vérité à ceux de la vérité exacte. Le parti de la vérité exacte est mené par Horace Vernet, qui selon Delécluze a renouvelé la peinture historique en montrant l'homme « tel qu'il est », sans trivialité, mais aussi sans « élévation ». Comme ses tableaux manquent « d'unité », et qu'il n'est pas possible pour l'œil d'en percevoir simultanément l'ensemble et les détails, Delécluze considère qu'ils constituent de la « comédie peinte »^{xxv} : en 1825, Stendhal se souviendra de cette définition de la comédie^{xxvi}. Mais le principal défaut des tableaux de Vernet est la mauvaise influence qu'ils exercent sur les jeunes, parce qu'ils les détournent de la « recherche de l'idéal »^{xxvii} : ainsi, bien que Delaroche ait peint dans sa *Jeanne d'Arc* une « pantomime » d'une « vérité frappante »^{xxviii}, il a sacrifié « l'idéal de la forme à l'exactitude de l'expression »^{xxix}. Or le mépris de la forme, pour Delécluze, mène tout droit au goût corrompu des prédécesseurs de David^{xxx}. En face, le parti de la belle vérité, qui abuse parfois de la « pompe théâtrale »^{xxxi}, ne correspond pas pour Delécluze à l'école de David ; il rassemble des peintres de la « nouvelle École ». On y trouve par exemple Steube, qui a donné « trop de roideur » à ses trois *Suisses* prêtant serment^{xxxii} ; ils manquent de « naturel et de laisser-aller », « l'art » y est trop visible, parce que le peintre est tombé dans le défaut fréquent des « acteurs » : il a représenté « l'admiration » que devait causer leur action plutôt que leur action elle-même^{xxxiii}. Stendhal va également se souvenir de cette analyse.

Delécluze reconnaît se situer dans le « juste milieu »^{xxxiv} entre ces deux extrêmes. Il n'aime ni le naturalisme exact, ni la théâtralité. Il souhaite qu'un peu d'exactitude, venue du naturel, du pittoresque, de la modernité ou de l'expression, se combine à la beauté, créée par l'unité, la sérénité, la noblesse et la pureté du dessin. Cette esthétique trouve son illustration dans les tableaux des élèves plus anciens de David : Girodet, Gérard et Gros, qu'il considère comme les vrais représentants de la « doctrine de [son] école »^{xxxv}. Il déclare que le seul tableau qui corresponde véritablement à sa conception de la peinture est la tête de Polyxène, dans *La Séparation d'Hécube et Polyxène* de Michel-Martin Drolling^{xxxvi}, parce que le peintre y a enveloppé des « sentiments nobles » dans des « formes idéalisées »^{xxxvii} : c'est un tableau néoclassique animé par une expressivité forte. Mais il admire aussi l'alliance de la vérité et de la beauté dans les petits tableaux « troubadours » de son camarade d'atelier Ingres, alors considéré comme un novateur : *Henri IV recevant l'ambassadeur d'Espagne*^{xxxviii}, où la « vérité » se combine à la « grâce »^{xxxix}, et *François Ier recevant les derniers soupirs de Léonard de Vinci*^{xl}, où l'« expression » particulièrement attachante du roi s'associe à une technique pleine de « délicatesse »^{xli}, ainsi que dans le *Portrait de M. de Norvins*^{xlii}, « excellent ouvrage » de « style homérique », où le peintre se montre « original par l'idée, classique par l'exécution »^{xliii}.

Delécluze sait aussi apprécier l'exotisme italien proposé par des peintres passés plus tardivement dans l'atelier de David, comme Léopold Robert, qui sait réunir « le mérite de la vérité à celui d'une expression fortement et savamment rendue »^{xliv}, et surtout Schnetz, qu'il présente comme « le peintre de l'École nouvelle dont le talent est le plus fort, le plus vrai, et [...] le plus agréable »^{xlv}. En effet, Schnetz, sans chercher à « abstraire la beauté idéale », mais sans « imiter exactement la nature », sait concilier la « vérité frappante » avec le « goût du beau », l'expression « vraie » avec des « formes agréables »^{xlvi}. Delécluze s'avoue séduit par

le « mélange de grâce et de férocité » de ses femmes de brigands : « Ces figures fortement colorées par un soleil brûlant, ces physionomies dont le calme apparent fait d'autant mieux ressortir l'aptitude à toutes les passions violentes, attirent l'œil, parlent à l'imagination et fécondent la pensée ^{xlvii} ». Dans *Maria Grazia cachant son enfant dans une grotte* ^{xlviii}, il note « une énergie d'expression et de couleur qui étonne d'abord, et qui finit par attacher singulièrement ^{xlix} ». Delécluze n'est pas convaincu de la pertinence des appellations « classique » et « romantique », parce que la classification des peintres est encore très fluctuante en 1824, si bien que des adeptes de la belle vérité peuvent être considérés comme des peintres romantiques : c'est le cas d'Ingres, de Léopold Robert et de Schnetz. Mais c'est aussi parce qu'il rencontre la beauté dans les deux camps. Dans la peinture de Schnetz, il apprécie des caractères proprement romantiques, comme l'exotisme, la couleur, la passion, et la recherche de l'émotion, parce que le peintre les associe à une réalité choisie et ennoblie.

Le romantisme, recherche de l'« illusion parfaite »

Stendhal, de son côté, retrouve au Salon de 1824 les deux esthétiques qu'il avait distinguées dans *Racine et Shakespeare*. Dans son pamphlet, il déclarait qu'il était urgent de substituer à la tragédie classique, qui n'offrait au spectateur qu'un « plaisir épique » fait d'admiration et d'ennui, une tragédie romantique qui lui procure un « plaisir dramatique », c'est-à-dire qui lui permette d'éprouver une « émotion profonde ^l ». Pour susciter ce plaisir intense, alors que la tragédie classique n'admettait que la « vraisemblance », il imaginait une tragédie romantique recherchant avant tout la *vérité*. Cette tragédie nouvelle ne devait plus représenter des actions et des passions idéales, dénaturées par un système de règles absurdes et émoussées par une « *extrême dignité* », mais imiter les actions et les passions telles qu'elles apparaissaient dans la nature, avec leur énergie et leurs « détails naïfs » ^{li}. Elle ne devait plus viser l'admiration et l'édification, mais l'illusion et l'émotion : pendant de « courts moments d'*illusion parfaite* », le spectateur serait touché parce qu'il croirait « véritablement existantes » les choses qu'il verrait sur scène ^{lii}. Pour produire ces instants d'illusion, la tragédie romantique devait substituer au style la « simplicité ^{liii} », à l'alexandrin la prose ^{liv}, à la formule noble le mot propre.

Stendhal projette point par point cette poétique de la tragédie romantique dans sa critique du Salon de 1824. Comme Thiers et la plupart des partisans de la modernité ^{lv}, il voit dans la *vérité* le moyen par lequel la peinture, comme la littérature, peut s'arracher à l'académisme : « *Honneur à la vérité !* nous en avons un pressant besoin dans l'état actuel de notre École ^{lvi} ». Il oppose cette *vérité* au *style*, - mot par lequel il désigne l'imitation de l'antique ^{lvii}, et en fait le critère principal de la valeur esthétique. Stendhal retrouve l'ennui épique devant les tableaux académiques, qui n'imitent pas la réalité mais qui élaborent des compositions idéales en respectant de vieilles conventions ^{lviii}. Mais il l'éprouve aussi face aux œuvres de nombreux peintres de l'École moderne, qui, à force de chercher la dignité, substituent à la reproduction de la nature « L'IMITATION DE TALMA », et transforment leur toile en « scène de théâtre » ^{lix}. C'est dès le lendemain de la parution de l'article de Delécluze que Stendhal dénonce ce penchant pour la théâtralité ; il l'illustre d'ailleurs par le *Serment des trois Suisses*. Son confrère notait que Steuben se comportait comme un acteur ; lui compare ses figures à des « histrions ^{lx} » : on peut en déduire soit que la rapidité d'impression des journaux a permis à Stendhal d'emprunter les analyses de Delécluze, soit, ce qui semble plus probable, que les deux hommes ont échangé leurs idées avant de rédiger leurs articles. Stendhal s'amuse même à retourner contre Delécluze ses propres idées, en les utilisant pour contredire sa critique : par exemple, alors que ce dernier trouvait touchante la *Scène du Massacre des innocents* du jeune Cogniet, il y voit une scène de théâtre qui le laisse totalement froid ^{lxi}.

Inversement, Stendhal admire comme Delécluze la *vérité* de plusieurs tableaux des élèves de David. Il admire la *vérité* morale de chaque figure peinte par le baron Gérard dans sa

nouvelle version de *Corinne au Cap Misène*^{lxiii} : « Quelle vérité dans toutes les parties du tableau^{lxiii} ! » Il souligne la vérité historique de la *Reconnaissance du duc d'Anjou*^{lxiv}, du même peintre ; c'est selon lui le « tableau capital de l'exposition », parce que « tout est exact, tout est scrupuleusement historique dans ce bel ouvrage »^{lxv}. Il apprécie également la vérité de la tête de François I^{er} au chevet de Léonard de Vinci dans le petit tableau d'Ingres, même si l'anecdote est « inexacte » : il s'agit selon lui de l'une « des plus belles têtes historiques » du Salon », parce que « l'expression de la douleur s'unit à la plus parfaite ressemblance »^{lxvi}. Il présente comme un chef-d'œuvre le *Portrait de M. de Norvins*, car ce peintre a su y rendre avec un grand talent « l'expression des yeux^{lxvii} ». Mais surtout, il rapporte que tous les curieux louent « l'expression » de la tête « fort belle » de Polyxène dans *La Séparation d'Hécube et Polyxène* de Drolling, et c'est à propos de ce tableau au sujet antique qu'il déclare : « Nous sommes à la veille d'une révolution dans les beaux-arts »^{lxviii}. Stendhal partage donc largement les goûts de Delécluze et reconnaît dans plusieurs tableaux des élèves de David la vérité qui doit selon lui définir la modernité romantique.

Chez les plus jeunes, Stendhal loue la vérité pittoresque ou « ethnologique » des tableaux italiens de Léopold Robert et de Schnetz. Mais ce qu'il prise par-dessus tout, c'est la « vérité de sentiment^{lxix} ». Bien que Stendhal prétende que ce soit cette vérité psychique qui manque le plus au Salon, il la reconnaît dans de nombreuses toiles. Sa préférence va aux scènes de genre présentant des conversations peintes. De même qu'au théâtre, c'était pendant « la chaleur d'une scène animée, lorsque les répliques des acteurs se pressent » que survenaient les « instants délicieux d'illusion parfaite »^{lxx}, au Salon, c'est par l'intermédiaire de la pantomime et du jeu des regards que Stendhal parvient le plus souvent à croire « réellement existantes » les scènes peintes, à entrer dans les tableaux et à être ému. Ainsi, dans *L'Enfance de Sixte-Quint* de Schnetz^{lxxi}, il « entend » la question de la mère du petit berger à la diseuse de bonne aventure : « Vous croyez donc qu'il sera pape^{lxxii} ? ». La précision avec laquelle le peintre a représenté l'hésitation de cette jeune femme entre le doute et l'espoir rappelle à Stendhal ce qu'il préfère chez Shakespeare - les « peintures fines des mouvements du cœur, et des nuances de passion les plus délicates^{lxxiii} ». La « vérité^{lxxiv} » de Schnetz consiste dans la finesse de son réalisme psychologique, dans l'exactitude de sa peinture de la vie intérieure, et c'est la raison pour laquelle Stendhal déclare, comme Delécluze, que la place de ce peintre, qui a pourtant été un élève de David, « est la première^{lxxv} ».

Comme au théâtre, la vérité est produite selon lui par la simplicité et le naturel : « Le simple et le naïf, déclare Stendhal, sont [...] les trésors de la peinture^{lxxvi} ». A ses yeux, le plus bel exemple de simplicité picturale est l'*Andromaque* du défunt Prud'hon^{lxxvii}. En effet, dans ce tableau, le peintre a su changer une scène de théâtre en conversation intime, transformer un sujet héroïque en effusion tendre. A l'inverse de Léon Cogniet qui remplaçait une mère par une actrice *jouant* un sentiment maternel, Prud'hon a métamorphosé une héroïne tragique en simple « mère recevant les caresses de son fils ». Au lieu d'inviter le spectateur à l'admiration, il lui fait ainsi éprouver une profonde émotion. Il fait passer la peinture du style à la vérité, ou du style sublime au sublime. Il peut ainsi toucher les amateurs, et, parmi les spectateurs, « toutes les mères »^{lxxviii}.

Après Prud'hon, le meilleur représentant de cette simplicité touchante est pour Stendhal Léopold Robert. Dans sa première *Mort du brigand*^{lxxix} (le peintre a exposé deux tableaux possédant ce titre au Salon de 1824), Stendhal reconnaît « la nature, et la nature passionnée, ne cherchant pas à être de bon ton^{lxxx} ». Le désespoir intense qui s'empare de la femme du brigand, lorsqu'elle trouve son époux mort, est pour lui l'équivalent pictural de la « situation énergique » que doit présenter la tragédie romantique en prose. La main de cette femme du peuple posée sur la blessure de son mari, en un geste dépourvu de dignité mais chargé d'intimité, correspond très exactement au mot propre, au mot trivial dont Stendhal préconise l'emploi dans la tragédie romantique, afin de toucher le spectateur. Enfin, cette femme qui a la bouche ouverte semble

émettre ce « cri du cœur » que Stendhal préconisera dans le second *Racine et Shakespeare*. Stendhal définit ainsi la peinture romantique comme celle qui parle un langage simple, juste, fort, et qui va droit au cœur.

Comme Delécluze, Stendhal souhaite que la vérité qui touche soit associée à la beauté. Il va même plus loin que ce dernier dans ses reproches. Ainsi, écrit-il, Schnetz a « copié trop exactement ses modèles » en reproduisant leur peau brune^{lxxxix} ; il a « laissé ses défauts » à la jeune femme dont il s'est inspiré pour peindre la mère du futur Sixte-Quint, et a conservé sa bouche insuffisamment « fraîche » ; Stendhal soupçonne donc ce peintre si juste dans l'imitation des mouvements de l'âme de manquer du « sentiment de la beauté »^{lxxxii}. Le même jour, Delécluze regrette lui aussi que Schnetz n'ait pas corrigé la bouche « flétrie » par la fatigue de la jeune femme, mais lui pardonne cette erreur en raison de son talent pour « plaire » et pour « attacher »^{lxxxiii}. Il paraît ici évident que les deux hommes ont préparé leurs comptes rendus ensemble. Comme Delécluze, Stendhal ne tarit pas d'éloges sur Gérard, « peintre consommé » qui représente avec vérité le feu, la passion et l'enthousiasme, tout en créant « l'harmonie » et en maîtrisant « l'art de reposer [...] la vue »^{lxxxiv}. Il propose le *Portrait de M. de Norvins*, exposé par Ingres, comme un exemple pour les jeunes peintres, parce qu'il réunit la force expressive, la couleur et la distribution de la lumière à un dessin parfait semblable à celui des grands maîtres italiens^{lxxxv}. Le modèle du renouveau de la peinture française est donc pour Stendhal un tableau que Delécluze jugeait classique et « homérique ». Bien plus, il voit dans la Polyxène de Drolling, choisie par Delécluze pour illustrer sa doctrine classique, l'annonciatrice de la révolution romantique. Cette ambivalence n'est pas le signe d'une contradiction ou d'une ambivalence. Elle montre simplement que pour Stendhal, la vérité romantique concerne essentiellement l'expression. La révolution romantique n'est pas selon lui une révolution formelle : elle est l'avènement de « la vérité dans la peinture des sentiments du cœur »^{lxxxvi}. Stendhal ne remet pas en question le dessin des figures tel qu'il a été enseigné par David, même s'il apprécie le *sfumato* de Prud'hon. Cet attachement à la belle forme est partagé par l'ensemble de la critique, même par Thiers. Il n'est donc pas une preuve de son goût classique.

Un tableau d'Horace Vernet lui permet cependant d'exprimer clairement sa préférence pour le parti de la vérité exacte. Dès le 29 août, Stendhal proclame que la *Bataille de Montmirail*^{lxxxvii} est un « chef-d'œuvre, » parce qu'il y a « plus de vérité et de nature, dans le ciel seulement de ce tableau, que dans vingt paysages consacrés par l'admiration des connaisseurs »^{lxxxviii}. Stendhal est particulièrement elliptique dans sa description, par désinvolture, par pudeur ou par précaution politique : la *Bataille de Montmirail* représente en effet la dernière victoire de la Grande Armée, et il lui est impossible d'exprimer ses convictions bonapartistes dans le *Journal de Paris*. Il est néanmoins l'un des premiers à parler de « chef-d'œuvre ». Thiers répète ses mots^{lxxxix}, puis ils deviennent un lieu commun^{xc}. Pourquoi cette toile est-elle alors considérée comme un chef-d'œuvre ? L'ensemble de la critique souligne sa vérité militaire : Vernet y reconstitue l'action avec une précision de documentariste, reproduit avec exactitude la topographie du champ de bataille, la stratégie, les costumes, les armes et les visages des officiers. Il présente une multitude de détails véridiques, et non une mêlée épique et irréelle. Conformément au programme esthétique de *Racine et Shakespeare*, la *Bataille de Montmirail* promeut le contemporain au lieu de l'intemporel, le réel au lieu de l'imaginaire, le particulier au lieu de l'universel, le « détail » naïf à la place de l'unité grandiose, et même une certaine platitude au lieu du style sublime. Bref, Vernet remplace le *style* par la *vérité*. En voyant ce tableau, écrit Delécluze, on peut « faire un cours de stratégie et prendre une connaissance complète de la vie des camps »^{xci}. Mais surtout, Vernet permet au spectateur de partager les émotions du soldat, de s'identifier à lui. Si Stendhal reste silencieux, Delécluze montre clairement comment le peintre invite le spectateur à devenir l'un des personnages du tableau :

« Le peintre a supérieurement rendu le froid du matin, le silence des troupes,

et cette émotion tout intérieure qui prépare le soldat à la résignation quand on le mène au feu. La colonne marche en silence, et déjà le peloton qui est en tête a engagé l'action [...]. On croit être un de ces soldats qui, entouré de ce silence, frappé de ce froid, maintenu à sa place par le poids de ses armes, le coude de ses voisins, le peloton qui précède et celui qui suit, reste comme enveloppé dans une obéissance courageuse, jusqu'au moment où on lui donnera le signal d'être vaillant à sa fantaisie ^{xcii}. »

La description de Delécluze révèle ce qui plaît tant à Stendhal : par la justesse de sa représentation, Horace Vernet fait entrer le spectateur dans sa toile, le fait participer à l'action militaire, lui fait éprouver les sensations du soldat, lui fait ressentir son émotion dans les moments qui précèdent le feu. La *Bataille de Montmirail* incarne ainsi pour Stendhal la révolution romantique parce qu'elle organise un effet d'« *illusion parfaite* ^{xciii} ». Et cette illusion procure au spectateur moderne, surtout s'il a participé aux campagnes de Napoléon, un sentiment de jouissance intense. Au lieu d'éprouver de l'admiration pour des héros pleins de grandeur, le spectateur sympathise avec ces héros si simples et si proches de lui, et devient en imagination l'un d'eux. La vérité exacte proposée par Vernet entraîne l'abolition des frontières entre l'espace de l'œuvre et celui du public, et l'immersion totale du spectateur dans une réalité virtuelle, de nature théâtrale ou pré-cinématographique. C'est Delécluze qui trouve la formule stendhalienne : « M. Horace a exprimé l'idéal de la bataille moderne... ^{xciv} ». Une telle phrase prouve que les deux hommes ont réfléchi ensemble à leurs comptes rendus avant de les rédiger chacun de son côté.

Stendhal souhaite concilier la belle vérité avec la vérité exacte. Mais la *Bataille de Montmirail* lui cause une telle émotion qu'elle lui apprend à minimiser le rôle de la beauté. Peu à peu, il se désolidarise de son confrère, et lorsque ce dernier, au mois d'octobre, préconise de limiter la vérité d'expression afin de privilégier toujours le beau, il affirme clairement la priorité de l'exactitude morale, et il se lance dans une véritable guerre contre lui.

II – Stendhal et ses peintres shakespeariens.

La bataille de la vérité ne commence réellement que lorsque Delécluze énonce la nécessité d'apporter des limites à la vérité exacte dans la représentation des sentiments. Elle devient très virulente lorsqu'il condamne les excès des peintres de la nouvelle École en qualifiant ces derniers de « shakespeariens ». Le débat se focalise alors sur la pertinence de l'inspiration shakespearienne, c'est-à-dire de la représentation exacte des émotions extrêmes, dans la peinture, et plus largement, sur la légitimité de la transposition des théories littéraires dans le champ pictural.

Locuste, Lady Macbeth picturale

C'est à propos de Sigalon que les hostilités débutent. Ce peintre a été éclipsé par Delacroix, mais en 1824, il était perçu comme l'un des représentants les plus audacieux de l'école moderne ; le rôle essentiel qu'il a joué dans l'émergence du romantisme a été rappelé par Eva Bouillo ^{xcv}. Le 31 août, Stendhal signale et désapprouve l'intérêt du public pour la *Scène du Massacre de Scio* de Delacroix. En revanche, il exprime son admiration pour la *Locuste* de Xavier Sigalon, sans doute convaincu par l'éloge qu'en a fait Thiers ^{xcvi}, et prédit à ce jeune peintre une « haute renommée ». Stendhal trouve « confus » le paysage de l'arrière-plan, désapprouve la poitrine « à nu » de la vieille Locuste, mais n'accorde que peu

d'importance à ces défauts formels parce qu'il trouve le tableau saisissant : « ce tableau frappe et entraîne d'abord »^{xcvii}. Nous nous étonnons aujourd'hui que Stendhal ait préféré la *Locuste* de Sigalon au *Massacre* de Delacroix. Mais ce dernier lui paraît régi par une esthétique de l'horrible, qu'il rejette absolument^{xcviii}. Il lui semble une transposition de « ce que les vers de MM. Guiraud et de Vigny sont en poésie, l'exagération du triste et du sombre^{xcix} », et, au théâtre, il serait une scène de mauvais mélodrame. Le tableau de Sigalon, au contraire, lui semble l'équivalent d'une scène de tragédie romantique. En effet, bien que le peintre ait tiré son sujet de *Britannicus* de Racine, il en propose une interprétation moderne. Il s'inspire d'un épisode rapporté, dans lequel Narcisse dit à Néron :

« Seigneur, j'ai tout prévu pour une mort si juste.
Le poison est tout prêt ; la fameuse Locuste
A redoublé pour moi ses soins officieux ;
Elle a fait expirer un esclave à mes yeux ;
Et le fer est moins prompt à trancher une vie
Que le nouveau poison que sa main me confie^c. »

Mais Sigalon transforme cet épisode rapporté en « situation énergétique^{ci} ». A la distanciation induite par le récit de Narcisse – et à la tradition classique de la représentation du résultat plutôt que de l'événement même de l'agonie -, il substitue l'intensité d'une mort *en direct* : l'esclave expire sous les yeux du spectateur, et son empoisonneuse apparaît à ses côtés, semblable à la vieille Meg Merillies de *Guy Mannering* de Walter Scott^{cii}. Sigalon dynamise Racine, mais il ne s'agit pas d'une scène horrible aux yeux de Stendhal, car l'atrocité est estompée par une sorte de métonymie picturale : « Sous les traits de l'esclave dont une affreuse douleur agite les membres palpitants, c'est le noble Britannicus que nous voyons expirer^{ciii} ». Le malheureux esclave, en mourant à la place du fils de l'empereur, atténue en quelque sorte l'horreur.

D'autre part, Stendhal préfère Sigalon parce qu'il soigne son dessin, alors que Delacroix ne termine pas ses « cadavres ». Le dessin constitue pour Stendhal la base de l'art : dans le « Cours de Cinquante Heures » qui clôt *l'Histoire de la peinture en Italie*, c'est par la pratique du dessin qu'il préconise de comprendre les grands peintres^{civ}. La correction du dessin est à ses yeux la condition *sine qua non* de la vérité en peinture. Dans le tableau de Sigalon, la netteté des contours lui permet d'apprécier pleinement les « contorsions » de Locuste, donc de voir avec netteté la transgression de la règle néoclassique de l'immobilité. Stendhal comprend cette transgression comme l'expression d'une « vérité morale » : Sigalon a refusé la sérénité à l'antique, parce que selon lui il ne la jugeait pas compatible avec la mobilité de l'âme féminine, et encore moins avec l'agitation intérieure d'une femme commettant un crime^{cv}. Enfin, la précision du dessin est l'équivalent visuel de la « clarté » d'énonciation par laquelle Stendhal caractérisera le langage de la tragédie romantique dans la seconde partie de *Racine et Shakespeare*^{cvi}.

Le lendemain, Delécluze pose la question des limites de la vérité dans la représentation des passions violentes. Il reproche aux jeunes artistes de la nouvelle École de faire feu de tout bois pour « étonner, bouleverser l'âme du spectateur », et d'employer pour émouvoir des « topiques » extrêmement « corrosifs », n'hésitant pas à aborder « le *laid*, l'horrible même », dans la représentation des formes et des sentiments. Il présente Sigalon comme l'un de ces jeunes peintres qui croient pouvoir porter « dans l'imitation des affections de l'âme ou des formes corporelles cet amour de la vérité exacte et impitoyable qui s'arrange de tout, même de la *laideur* ». L'examen de sa *Locuste* et du *Massacre* de Delacroix le conduisent alors à poser la question suivante : « Dans l'exercice d'un art qui en dernière analyse est fait pour plaire », peut-on exprimer « des sentiments, des formes qui déplaisent, repoussent, font horreur ? »

Autrement dit, la vérité exacte peut-elle englober la laideur et l'horreur ? La réponse de Delécluze est contenue dans sa question : non, car la seule destination de la peinture est de plaire. Selon lui, « si l'amour du vrai est indispensable à ceux qui cultivent les arts, un goût délicat dans le choix des objets ou des sentiments qu'ils veulent reproduire ne leur est pas moins nécessaire »^{cvii}.

Stendhal répond en explorant à propos de Sigalon la possibilité d'une beauté du laid. Le 7 octobre, il montre que ce jeune peintre a eu « le courage de repousser [...] toute cette demi-philosophie qui empoisonne les arts » - c'est-à-dire l'esthétique inspirée des *Réflexions* de Winckelmann, qui prône l'imitation de la grandeur calme des Anciens. Il montre que l'auteur de *Locuste* est parvenu à substituer à une fausse « vérité philosophique » une « vérité pittoresque » que lui dictait son âme. Stendhal sous-entend ainsi qu'aucun système intellectuel ne peut régir la peinture, et que les règles de la création picturale doivent être établies non par les théoriciens de l'art, mais par les peintres eux-mêmes. Bien plus, il voit en Sigalon l'inventeur du romantisme pictural : il reconnaît en lui un audacieux pionnier qui ose rejeter un système périmé et en proposer un nouveau, seul et sans soutien. Dans l'ère nouvelle qu'il ouvre, la théorie esthétique est remplacée par la pratique, et les normes académiques se trouvent supplantées par l'inspiration individuelle. Le premier dans la nouvelle École, il fait l'expérience de l'autonomie de l'artiste, et montre que le peintre romantique doit choisir lui-même ses lois. En l'occurrence, la loi pittoresque élaborée par Sigalon est double : d'une part, au nom de la vérité, la peinture peut déroger à la règle de la beauté. Ainsi, pour peindre avec justesse la férocité de Locuste, Sigalon a dû en faire « une femme aux traits hideux », parce que la transposition picturale du mal est le laid. D'autre part, toujours au nom de la vérité, la peinture peut déroger à la règle de l'immobilité. Ainsi, pour peindre le renoncement de Locuste aux « émotions nobles et tendres » et sa découverte de la cruauté, qui la rend « à demi folle », Sigalon a jugé nécessaire, selon Stendhal, de lui prêter un « geste convulsif »^{cviii}. La transposition picturale de la folie est l'agitation de la figure, donc l'abandon de la noble sérénité antique. Stendhal suggère que Sigalon adopte une démarche similaire à celle de Shakespeare, non parce qu'il recherche l'horreur, mais parce qu'il ose comme le dramaturge anglais mépriser les règles du bon goût, pour peindre les mouvements de l'âme avec justesse et profondeur. En effet, sa Locuste n'est pas une simple sorcière : c'est une Lady Macbeth. Ses « contorsions » révèlent avec une grande vérité l'un de ces « changements de passions dans le cœur humain » que Stendhal trouve si admirables dans le théâtre de Shakespeare^{cix}. Aussi l'érige-t-il en paradigme de la figure moderne, et déclare-t-il à son sujet : « Voilà les personnages qu'il faut à la peinture^{cx} ». Sigalon montre aux jeunes peintres de quelle manière ils doivent s'inspirer de Shakespeare : en représentant des émotions fortes, voire contradictoires, sans craindre les attitudes dépourvues de noblesse et les gestes désordonnés. Deux jours plus tard, Delécluze rappelle cette grande loi : « Dans les arts d'imitation, l'immobilité est une condition rigoureuse à laquelle les artistes ne font pas assez attention^{cxii} ».

Stendhal regrette cependant que Sigalon n'ait pas compensé la laideur de Locuste par une « beauté frappante » dans la figure de l'esclave, à la manière de Girodet dans le *Déluge*, ou à la manière de Shakespeare, qui sait lui aussi reposer le spectateur des « catastrophes sanglantes » par des pauses pleines de délicatesse. En peinture, l'intermède poétique du drame shakespearien a pour équivalent la beauté des figures. Et cette beauté, écrit Stendhal, transforme « l'horreur » en « douleur noble et un peu consolée, la seule que les beaux-arts doivent chercher à produire^{cxiii} ». Ainsi, à la question posée par Delécluze : « Peut-on exprimer en peinture « des sentiments, des formes qui déplaisent, repoussent, font horreur ? », il apporte une réponse claire : en principe, non, puisque les beaux-arts sont les arts du beau ; « toutes les fois qu'un peintre le peut sans choquer son sujet, il doit nous présenter le plus haut degré de beauté auquel il puisse atteindre^{cxiii} ». Cependant, cet impératif de beauté admet une exception : lorsque le sujet le requiert, alors la laideur est ponctuellement acceptable. Comme

dans la poétique de Shakespeare, la « vérité de sentiment » peut parfois rendre nécessaire une esthétique de la difformité. Le modèle shakespearien conduit Stendhal à accepter dans la peinture « une beauté tourmentée qui questionne et agresse^{cxiv} », à condition qu'elle soit compensée par des éléments pleins d'harmonie.

Delacroix et la poétique shakespearienne

La guerre s'envenime ensuite au sujet de Delacroix. Le 5 octobre, Delécluze lance une attaque très virulente contre ce dernier. Ce jeune peintre, écrit-il, a garni le premier plan des *Massacres de Scio*^{cxv} d'une « scène d'horreur » où il a représenté « l'excès de toutes les souffrances imaginables » avec « une recherche fatigante pour le spectateur ». Il s'est ensuite efforcé de rendre cette « scène effroyable [...] plus hideuse encore par le choix des formes ignobles, et par une teinte cadavéreuse étalée sur ce tableau ». Stendhal n'appréciait pas non plus cette toile, mais sa critique était plus modérée. Surtout, Delécluze double son attaque contre Delacroix d'une attaque contre *Racine et Shakespeare* : si Delacroix a ainsi répandu « le laid et l'horrible » dans son tableau, c'est, explique-t-il, parce que les peintres ont abandonné Pégase et pris un nouveau « dada » : « Homère a été cassé aux gages, et c'est Shakespeare qui le remplace »^{cxvi}.

Delécluze a lu attentivement *Racine et Shakespeare*, et constate que la réforme esthétique souhaitée par Stendhal est en train de s'accomplir au Salon, comme dans la littérature : « La poétique shakespearienne s'établit dans les lettres, dans les arts en 1823, comme la poétique homérique eut force de loi en 1798 ». Delacroix est à ses yeux l'une des victimes de cette poétique : « Peut-être, à son insu, M. Delacroix a fait en peinture un cinquième acte à la Shakespeare, comme dans sa *Locuste* M. Sigalon a obéi au goût de ceux qui aiment les sorcières de *Macbeth* »^{cxvii}. Delécluze attribue donc directement l'outrance pathétique, la laideur et l'horreur qui règnent dans les tableaux de ces deux jeunes peintres à l'influence pernicieuse de Shakespeare et de ses défenseurs. Selon lui, loin de permettre un renouveau, Shakespeare conduit les arts au désastre. Bien plus, Delécluze termine ce réquisitoire en réfutant l'hypothèse initiale de *Racine et Shakespeare*, selon laquelle les « circonstances » du début du XIX^e siècle seraient « les mêmes que celles de l'Angleterre en 1590^{cxviii} ». Pour lui, contrairement à ce qu'affirmait Stendhal, le « goût » et les « habitudes » du public de 1824 sont « aussi « éloignés » des mœurs élisabéthaines que des mœurs athéniennes. Par conséquent, il est absurde et même dangereux d'importer la « poétique shakespearienne » dans la peinture^{cxix}.

Le 9 octobre, Stendhal réagit à cette double attaque, contre sa critique dramatique et contre sa critique d'art, en prenant la défense de Delacroix. Son argumentation manque un peu de conviction, et alterne bribes d'éloges et reproches : si le *Massacre* est terrible, c'est parce qu'il représentait originellement une peste. Mais Delacroix appartient bien au parti des modernes, puisqu'il « a le sentiment de la couleur » et sait donner « du mouvement » à ses figures. En revanche, comme Sigalon, il aurait dû compenser la souffrance par la beauté. Il aurait dû rendre son cavalier « beau comme les Turcs de M. Girodet » : dans *La Révolte du Caire*, le jeune prince turc qui défaille ressemble à l'*Apollon du Belvédère*. Il aurait dû donner à ses prisonnières grecques « une beauté angélique »^{cxx}, c'est-à-dire empruntée à Raphaël. Pour Stendhal, la vérité exacte est la vérité morale. Elle ne correspond pas au réalisme ethnique, qui selon lui est toujours laid. L'orientalisme n'est pour lui acceptable qu'européanisé, pâli et remodelé pour correspondre au goût français, et même métissé avec le beau idéal antique.

Delacroix lui sert surtout de prétexte pour s'insurger contre l'emploi de l'adjectif « shakespearien », devenu selon Delécluze un synonyme de laid et d'outrancier : « Le *Journal des Débats* d'avant-hier prétend que le *Massacre de Scio* est de la poésie shakespearienne ». Stendhal n'accepte pas que la « déraison » de Delacroix, qu'il désapprouve lui-même, soit associée à Shakespeare, ni que l'inspiration shakespearienne soit réduite à une esthétique de l'horreur, puisque l'horrible n'a pas sa place dans les beaux-arts. Il rend donc la monnaie de sa

pièce à Delécluze : puisqu'il s'en est pris à *Racine et Shakespeare*, Stendhal félicite Delacroix de déplaire au *Journal des Débats*. Puis il présente son adversaire comme le défenseur de valeurs périmées, ne comprenant rien aux nouvelles : il déclare qu'il vaut mieux intéresser vivement le public, même en le choquant, « que d'être prôné par trois ou quatre journaux, tenant aux vieilles idées, et travestissant les nouvelles, faute de pouvoir les réfuter »^{cxxi}. Stendhal est furieux que Delécluze, incapable de trouver des arguments valables pour refuser la représentation des émotions fortes, amalgame Shakespeare et Burke, et fasse croire au public que la vérité romantique peut se confondre avec l'horreur et la laideur.

Le même jour, Delécluze cherche peut-être l'apaisement en montrant que c'est le principe même de la transposition d'une esthétique littéraire dans les arts du dessin qui est inopérant. Si « le système *shakespearien* [de la vérité exacte], purement littéraire, est contraire au développement naturel de la statuaire, et presque toujours de la peinture », c'est parce que ces deux domaines artistiques ont des fonctionnements différents. Dans la littérature, « c'est toujours le beau moral qui finit par l'emporter » : Delécluze s'est laissé convaincre par Stendhal. Par conséquent, lorsque les jeunes peintres s'approprient les « doctrines littéraires », ils s'efforcent de « parler à l'esprit », de « solliciter la pensée ». Mais il leur arrive ainsi « d'offenser les yeux des spectateurs ». Or, en peinture, l'essentiel est la beauté formelle : « dans une statue, dans un tableau, c'est la beauté des formes qui revient sans cesse »^{cxxii}. Ici apparaît entre les deux critiques une divergence essentielle. Pour Stendhal, la peinture est de la « morale construite^{cxxiii} » : elle représente l'âme et s'adresse à l'âme. Pour Delécluze, la peinture est un agencement de formes : elle représente le visible et s'adresse à la vue.

Shakespeare et le laid

La violence de l'affrontement s'accroît encore à propos de Gillot Saint-Èvre. Les œuvres que présentait ce peintre au Salon de 1824 ont malheureusement disparu, mais il était effectivement considéré comme un novateur important, au même titre que Delacroix^{cxxiv}. Le 8 septembre, Delécluze lui avait reproché d'avoir réuni dans ses tableaux « tout ce que la misère et la laideur peuvent avoir de plus hideux » et avait dénoncé sa « prédilection pour la vérité abjecte » ; il voyait dans ses *Deux matelots naufragés au pied d'une falaise calcaire*^{cxxv} « deux petits hommes bien *laid*s », des « magots ». Il accusait les jeunes artistes de former une « académie pour perfectionner l'horrible et le hideux », et s'agaçait qu'ils aient des « adulateurs qui les encouragent sous prétexte qu'il ne faut rechercher que la vérité »^{cxxvi}. Le 27 octobre, Stendhal, qui se sent à juste titre visé par cette attaque, réagit en déclarant que ce sont précisément les *Deux matelots naufragés* de Saint-Èvre qui l'ont tiré du « *spleen* » dans lequel l'avait plongé le Salon. Il loue la « vigueur » et la « vérité » de ce tableau, et assure qu'il laissera « une impression profonde. » Puis il ajoute une anecdote perfide : des visiteurs seraient revenus choqués par l'expression de terreur des figures. Stendhal explique leur dégoût par leur absence de culture picturale :

« Je ne dissimulerai pas que des personnes de la société, lesquelles, il est vrai, n'ont jamais vu de tableaux, et à qui j'avais indiqué celui-ci, l'ont trouvé repoussant, et ma recommandation fort singulière. Je ne prétends donc m'adresser ici qu'à cette partie du public qui a quelque habitude de trouver du plaisir à regarder les productions des arts. »

Immédiatement après, il évoque « *l'amour du laid* » cultivé par Saint-Èvre : c'est une parodie de l'écriture de Delécluze. Stendhal se moque donc par cette anecdote fantaisiste de l'aversion de ce dernier pour la vérité romantique, et s'amuse à l'exclure du cercle des véritables amateurs de peinture. Il termine son article par un pied-de-nez à son adversaire, en

déclarant : « Je pense que M. Saint-Èvre occupera dans l'opinion des amateurs une des premières places après M. Schnetz »^{cxxvii}.

L'assaut final de la bataille de la vérité est déclenché par l'installation du dernier tableau d'Horace Vernet, *La Revue de la Garnison de Paris et de la garde royale par Charles X*^{cxxviii}. Le 12 décembre, Delécluze, jugeant que le peintre y a plus que jamais suivi « le système d'imitation exacte et sans choix de la nature », et qu'il a négligé l'unité en attirant l'attention sur les figures secondaires au détriment de la figure du roi, déclare qu'il s'agit d'un « fort beau tableau dans le genre *shakespearien* ». Il propose de qualifier d'« *homérique* » l'artiste qui cherche le « *vraisemblable* », et de « *shakespearien* » celui qui « n'admet que le *vrai* ». Il se livre ensuite à une analyse en apparence objective des principes qui animent ses disciples, mais dans laquelle filtre sa désapprobation :

« Les peintres de la nouvelle École ont mis de côté tous les principes qui soutenaient l'ancienne ; et, choisissant leurs sujets, ou dans l'histoire moderne, ou parmi les scènes qui se passent journellement sous nos yeux, ils ont obéi au goût général du public, qui ne comprend que par l'expression vive, et qui, soumis à la mode, ne reconnaît pour naturel que ce qui est modifié par les usages, les costumes ou les préjugés qui l'entourent. »^{cxxix}

Delécluze dévalue la nouvelle École en soulignant son mépris ou son ignorance du passé, et sa soumission à l'opinion publique, dont le goût limité privilégie l'immédiateté, le préjugé, et les émotions fortes. Il suggère en somme que la recherche de la vérité exacte à la manière de Shakespeare produit un art populaire et vulgaire. Stendhal, bien sûr, s'indigne de cette assimilation de l'inspiration shakespearienne au mauvais goût :

« Un critique, grand ennemi du romantisme, affuble de l'étrange épithète de *shakespearien* le tableau de M. H. Vernet [...]. Il est plus simple de dire : *J'appellerai romantique tout ce qui n'est pas excellent*. Par cet artifice fort simple, peu à peu le mot romantique deviendrait aux yeux du public le synonyme du *mauvais*. »

Il réplique à l'attaque de Delécluze en suggérant que le critique du *Journal des Débats* manque de « bon sens ». Et il reprend l'analyse de ce dernier, en remplaçant l'épithète *shakespearien* par l'épithète *romantique* :

« 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^{cxxx}, et surtout la *quantité de plaisir* qu'elles font au spectateur, on pourra se former une idée nette de ce qu'est le romantique en peinture. »^{cxxxi}

Stendhal choisit d'assumer et de revendiquer ce que précisément son adversaire dévaluait : la modernité des sujets et le plaisir du public. La bataille du Salon de 1824 se termine donc avec éclat, puisque Stendhal parvient à inverser la valeur des arguments de Delécluze, et à construire à partir de sa condamnation de la vérité shakespearienne la théorie du romantisme pictural.

Il est donc difficile de comprendre le *Salon de 1824* sans le mettre en rapport avec les

articles de Delécluze. Le compte rendu de Stendhal est en réalité un dialogue avec son confrère du *Journal des Débats*, qui commence comme une collaboration amicale et qui se poursuit par une série d'affrontements. Certes, Stendhal partage avec Delécluze le goût de la belle vérité. Mais ce n'est pas une preuve de son classicisme. En 1824, le mouvement romantique se subdivise en deux courants : le courant raphaélesque, majoritaire, qui s'inspire de la simplicité et de la plastique antique, en l'associant à l'expression et à la couleur, et le courant rubéniste, initié par Gros et développé par Delacroix, qui s'imposera à la fin des années 1830. Stendhal s'aligne sur le goût du public de 1824 et accorde sa préférence au romantisme raphaélesque. Pour autant, ses divergences avec Delécluze sont claires. Delécluze considère que la peinture a pour but l'élévation de l'âme du spectateur : « Quelques personnes, au nombre desquelles je me range, pensent qu'un artiste doit ne se rendre maître des sens ou de l'intelligence de son spectateur que pour frapper, agrandir et élever son imagination. ^{cxxxii} » Stendhal, au contraire, estime que le seul but de la peinture est l'émotion. Delécluze est convaincu que « les arts [...] ne vivent que par le beau ^{cxxxiii} ». Il refuse catégoriquement ce qu'il nomme la difformité, c'est-à-dire la modification de la belle forme par la souffrance. Stendhal, au contraire, convaincu par la poétique shakespearienne, accorde la priorité à la vérité, et accepte lorsqu'elle est nécessaire une esthétique du difforme. Enfin, quand Stendhal écrit : « Je demande une âme à la peinture ^{cxxxiv} », Delécluze répond : « le *beau* est l'âme de la peinture ^{cxxxv} ». Le critique des *Débats* défend un classicisme fondé sur l'équilibre du sensible et du spirituel, tandis que Stendhal, lui, revendique clairement l'« hégémonie de l'élément spirituel sur l'élément sensible ^{cxxxvi} », par laquelle il définit aussi le romantisme.

Marie-Pierre Chabanne, CIRPALL, EA 7457, UNIV Angers, SFR Confluences, 5bis bd Lavoisier, 49045 ANGERS cedex 01 FRANCE

ⁱ. Stendhal présente l'Exposition de 1824 par dix-huit articles parus dans le *Journal de Paris* du 29 août au 24 décembre 1824.

ⁱⁱ. Stendhal, « Exposition de 1824 », *Journal de Paris*, 29 août 1824, *Salons*, Paris, Gallimard, 2002, p. 59.

ⁱⁱⁱ. Etienne-Jean Delécluze rend compte de l'Exposition de 1824 par vingt-huit articles parus du 1^{er} septembre 1824 au 19 janvier 1825 dans le *Journal des Débats politiques et littéraires*.

^{iv}. Adolphe Thiers consacre au Salon de 1824 onze articles parus dans le *Constitutionnel* du 30 août au 19 octobre 1824, puis le 1^{er} décembre 1824.

^v. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 29 août 1824, p. 66.

^{vi}. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, Kimé, 1994, p. 15.

^{vii}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 31 août 1824, p. 66. Thiers a écrit : « Une révolution se déclare aujourd'hui dans la peinture comme dans tous les arts ». Adolphe Thiers, « Salon de mil huit cent vingt-quatre », *Le Constitutionnel*, 25 août 1824, p. 4.

^{viii}. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 36.

^{ix}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 22 décembre 1824, p. 141.

^x. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 37.

^{xi}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 31 août 1824, p. 64.

^{xii}. *Ibid.*, 29 septembre 1824, p. 86.

^{xiii}. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 36.

^{xiv}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 22 décembre 1824, p. 140.

^{xv}. Marie-Claude Chaudonneret, *L'État les Artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999, p. 79.

^{xvi}. Delécluze, « Exposition du Louvre 1824 », *Journal des débats politiques et littéraires*, 1^{er} novembre 1824, p. 2.

^{xvii}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 29 août 1824, p. 61, et 31 août 1824, p. 63.

^{xviii}. Delécluze attribue toutefois la froideur de cette composition à son manque d'unité, et non à son défaut de vérité. (Delécluze, *op. cit.*, 11 septembre 1824, pp. 3-4.)

- xix. *Ibid.*, 1^{er} septembre 1824, p. 4.
- xx. Thiers, *op. cit.*, 30 août 1824, p. 3.
- xxi. Delécluze, *op. cit.*, 18 octobre 1824, p. 1.
- xxii. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 27 octobre 1824, p. 112, et 11 décembre 1824, p. 133.
- xxiii. *Ibid.*, 29 août 1824, pp. 60-62. Thiers, *op. cit.*, 2 septembre 1824, p. 3. Delécluze, *op. cit.*, 11 septembre 1824, p. 4.
- xxiv. Delécluze, *op. cit.*, 11 septembre 1824, p. 1.
- xxv. *Ibid.*, 1^{er} septembre 1824, p. 4, et 30 septembre 1824, p. 4.
- xxvi. « La simple curiosité qui nous laisse toute notre attention pour cent détail divers [constitue] la comédie ». Stendhal, *Racine et Shakespeare* n° II., *op. cit.*, p. 98, note 3.
- xxvii. Delécluze, *op. cit.*, 9 octobre 1824, p. 1.
- xxviii. *Ibid.*, 8 septembre 1824, p. 4.
- xxix. *Ibid.*, 9 octobre 1824, p. 1.
- xxx. *Ibid.*, 21 octobre 1824, p. 1.
- xxxi. *Ibid.*, 15 septembre 1824, p. 4.
- xxxii. Charles de Steuben, *Le Serment des trois Suisses*, 1824, localisation inconnue, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84378477.item>, consulté le 01-07-2019.
- xxxiii. Delécluze, *op. cit.*, 11 septembre 1824, pp. 1-2.
- xxxiv. *Ibid.*, 30 novembre 1824, p. 1.
- xxxv. *Ibid.*, 1^{er} septembre 1824, p. 3.
- xxxvi. Michel-Martin Drolling, *La Séparation d'Hécube et de Polyxène*, 1824, huile sur toile, Le-Puy-en-Velay, Musée Crozatier, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michel_Martin_Drolling,_Farewell_of_Hecuba_and_Polyxena,_1824_\(Mus%C3%A9e_Crozatier_au_Puy-en-Velay\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michel_Martin_Drolling,_Farewell_of_Hecuba_and_Polyxena,_1824_(Mus%C3%A9e_Crozatier_au_Puy-en-Velay).JPG), consulté le 01-07-2019.
- xxxvii. Delécluze, *op. cit.*, 9 octobre 1824, p. 4.
- xxxviii. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Henri IV recevant l'ambassadeur d'Espagne*, 1817, huile sur toile, 39 X 50 cm, Paris, Musée du Petit-Palais, <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/henri-iv-jouant-avec-ses-enfants-au-moment-ou-l-ambassadeur-d-espagne-est-admis#infos-principales>, consulté le 03-10-2019.
- xxxix. Delécluze, *op. cit.*, 11 septembre 1824, p. 2.
- xl. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *François I^{er} recevant les derniers soupirs de Léonard de Vinci*, 1818, huile sur toile, 40 X 50 cm, Paris, Musée du Petit-Palais, <http://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/francois-1er-recoit-les-derniers-soupirs-de-leonard-de-vinci>, consulté le 03-10-2019.
- xli. Delécluze, *op. cit.*, 11 septembre 1824, p. 2.
- xlii. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Monsieur de Norvins*, 1811-1812, huile sur toile, 97 X 78 cm, Londres, National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jean-auguste-dominique-ingres-monsieur-de-norvins>, consulté le 01-07-2019.
- xliiii. Delécluze, *op. cit.*, 12 décembre 1824, pp. 3-4.
- xliv. *Ibid.*, 7 décembre 1824, p. 2.
- xlv. *Ibid.*, 18 octobre 1824, p. 1.
- xlvi. *Ibid.*, 5 octobre 1824, p. 2, et 21 octobre 1824, p. 3.
- xlvii. *Ibid.*, 16 septembre 1824, p. 4.
- xlviii. Jean-Victor Schnetz, *Maria Grazia, femme d'un brigand de l'Etat romain, cachant son enfant dans une grotte*, 1822, <https://art.famsf.org/jean-victor-schnetz/maria-grazia-femme-dun-brigand-de-l-etat-romainforty-fifth-plate-book-galerie>, consulté le 01-07-2019.
- xlix. Delécluze, *op. cit.*, 5 octobre 1824, p. 2.
- i. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, pp. 18 et 36.
- ii. *Ibid.*, pp. 36-37.
- iii. *Ibid.*, pp. 22 et 24. Stendhal contredit donc totalement la déclaration qu'il avait faite dans la *Vie de Haydn* : « Ce n'est pas en imitant la nature jusqu'au point de produire l'illusion que les arts plaisent ». (Stendhal, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, *op. cit.*, t. 41, p. 181.)
- iiii. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 40.
- liv. *Ibid.*, Préface, p. 15.
- lv. Cf. Marie-Claude Chaudonneret, « Du « genre anecdotique » au « genre historique ». Une autre peinture d'histoire », in Isabelle Julia et Jean Lacambre (dir.), *Les Années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995, p. 79.
- lvi. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 29 août 1824, p. 62.
- lvii. *Ibid.*, 31 août 1824, p. 66.
- lviii. « Le public est tellement ennuyé du genre académique et des copies de statues si à la mode il y a dix ans... » (*ibid.*, 31 août 1824, p. 65). « Les grands tableaux composés de trente figures nues, copiées d'après les statues antiques [...], sont des ouvrages fort respectables sans doute mais, quoi qu'on en dise, ils commencent à ennuyer »

(*ibid.*, 31 août 1824, p. 66). Les « grands tableaux portés aux nues depuis vingt ans » [...] « sont bien peints, ils sont savamment dessinés, à la bonne heure ; mais ils ennuient » (*ibid.*, 12 septembre 1824, p. 80).

^{lix}. *Ibid.*, 12 septembre 1824, p. 82, et 29 septembre 1824, p. 87. Sur le « syndrome de Talma », voir Bernard Vouilloux, *Le Tournant « artiste » de la littérature française. Ecrire la peinture au XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2011, p. 95.

^{lx}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 12 septembre 1824, p. 82.

^{lxi}. Léon Cogniet, *Scène du Massacre des Innocents*, huile sur toile, 261,3 X 228,3 cm, Rennes, Musée des beaux-arts, <https://mba.rennes.fr/fr/le-musee/les-incontournables-du-musee/fiche/leon-cogniet-scene-du-massacre-des-innocents-33>, consulté le 01-07-2019. Pour Delécluze, Cogniet a « évité à la fois le laid et l'ennuyeux » ; « l'effet est piquant, et le tableau se fait regarder ». (Delécluze, *op. cit.*, 11 septembre 1824, p. 3). Pour Stendhal au contraire, la figure de la mère est « le portrait d'une excellente actrice qui joue fort bien le désespoir maternel ». (Stendhal, « Exposition de 1824 », 29 septembre 1824, *op. cit.*, p. 85.)

^{lxii}. François Gérard, *Corinne au Cap Misène*, version réduite de l'huile sur toile exposée en 1822 (2,56 X 2,71 m), et conservée au Musée des Beaux-Arts de Lyon, localisation inconnue.

^{lxiii}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 9 septembre 1824, p. 73.

^{lxiv}. François Gérard, *La Reconnaissance du duc d'Anjou comme roi d'Espagne, sous le nom de Philippe V, le 16 novembre 1700*, 1824, huile sur toile, 3,43 X 5,60 m, Château de Chambord, <https://www.flickr.com/photos/magika2000/4709450978>

^{lxv}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 9 septembre 1824, p. 75.

^{lxvi}. *Ibid.*, 21 octobre 1824, p. 104.

^{lxvii}. *Ibid.*, 22 décembre 1824, p. 141.

^{lxviii}. *Ibid.*, 9 octobre 1824, p. 96.

^{lxix}. *Ibid.*, 7 octobre 1824, p. 91.

^{lxx}. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 23.

^{lxxi}. Jean-Victor Schnetz, *L'Enfance de Sixte-Quint*, ou *La Diseuse de bonne aventure*, 1824, huile sur toile, 157 X 125 cm, Arras, Musée des Beaux-Arts, https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/jean-victor-schnetz_l-enfance-de-sixte-quin-huile-sur-toile

^{lxxii}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 21 octobre 1824, p. 103.

^{lxxiii}. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 36-37.

^{lxxiv}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 29 août 1824, p. 61.

^{lxxv}. *Ibid.*, 21 octobre 1824, p. 103.

^{lxxvi}. *Ibid.*, 12 septembre 1824, p. 83.

^{lxxvii}. Pierre-Paul Prud'hon et Charles Boulanger de Boisfrémont, *Andromaque et Astyanax*, 1813-1824, huile sur toile, 132,1 X 170 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/25.110.14/>, consulté le 01-07-2019.

^{lxxviii}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 29 août 1824, pp. 60-61. Delécluze lui répondra : « Je n'ai pas un goût bien décidé pour les ouvrages de Prud'hon ». (Delécluze, *op. cit.*, 15 septembre 1824, p. 3.)

^{lxxix}. Léopold Robert, *Le Brigand blessé à mort et sa femme au désespoir*, 1824, huile sur toile, 47 X 38 cm, Bâle, Kunstmuseum, [http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/ result.inline.list.tl.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=48&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollectio n&sp=11463](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.tl.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=48&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollectio n&sp=11463), consulté le 01-07-2019.

^{lxxx}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 21 octobre 1824, p. 105.

^{lxxxi}. *Ibid.*, 29 septembre 1824, p. 88.

^{lxxxii}. *Ibid.*, 21 octobre 1824, pp. 103-104.

^{lxxxiii}. Delécluze, *op. cit.*, 21 octobre 1824, pp. 3-4.

^{lxxxiv}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 9 et 10 septembre 1824, pp. 71-78.

^{lxxxv}. *Ibid.*, 22 décembre 1824, p. 141.

^{lxxxvi}. *Ibid.*, 29 septembre 1824, p. 85.

^{lxxxvii}. Horace Vernet, *La Bataille de Montmirail*, 1822, huile sur toile, 4,78 X 2,90 m, Londres, National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/emile-jean-horace-vernet-the-battle-of-montmirail>, consulté le 01-07-2019.

^{lxxxviii}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 29 août 1824, p. 60.

^{lxxxix}. « La Bataille de Montmirail, chef-d'œuvre de M. Horace Vernet », est « le plus bel ouvrage de l'un des plus beaux talents de notre siècle ». Thiers, *op. cit.*, 15 septembre 1824, p. 3.

^{xc}. Marie-Claude Chaudonneret, *L'État et les Artistes*, *op. cit.*, p. 108.

^{xc}. Delécluze, *op. cit.*, 1^{er} septembre 1824, p. 4.

^{xcii}. *Ibid.*, 30 septembre 1824, p. 4.

^{xciii}. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, 1823, *op. cit.*, p. 23.

^{xciv}. Delécluze, *op. cit.*, 30 septembre 1824, p. 4.

- ^{xcv}. Eva Bouillo, *Le Salon de 1827 : classique ou romantique ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 224.
- ^{xcvi}. Xavier Sigalon, *Locuste remettant à Narcisse le poison destiné à Britannicus et en faisant l'essai sur un jeune esclave*, 1824, huile sur toile, 50,5 X 61 cm, Nîmes, Musée des Beaux-Arts, https://fr.wikipedia.org/wiki/Xavier_Sigalon#/media/Fichier:Nîmes,Beaux_Arts082.jpg. Thiers, *op. cit.*, 30 août 1824, p. 3.
- ^{xcvii}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 31 août 1824, p. 62.
- ^{xcviii}. « Au XIX^e siècle le cœur du spectateur répugne à l'horrible ». Stendhal, *Racine et Shakespeare n° II*, *op. cit.*, p. 98, note 1.
- ^{xcix}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 31 août 1824, p. 64-65.
- ^c. Jean Racine, *Britannicus*, acte IV, scène 4.
- ^{ci}. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 38.
- ^{cii}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 31 août 1824, p. 63.
- ^{ciii}. *Ibid.*, 7 octobre 1824, p. 89-90.
- ^{civ}. Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 481-488.
- ^{cv}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 31 août 1824, p. 63.
- ^{cv}. Stendhal, *Racine et Shakespeare n° II*, *op. cit.*, p. 99, note 7.
- ^{cvii}. Delécluze, *op. cit.*, 1^{er} septembre 1824, pp. 3-4.
- ^{cviii}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 7 octobre 1824, p. 89-91.
- ^{cix}. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 41.
- ^{cx}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 7 octobre 1824, p. 89-91.
- ^{cx}. Delécluze, *op. cit.*, 9 octobre 1824, p. 3.
- ^{cxii}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 7 octobre 1824, *op. cit.*, p. 91. Delécluze répondra que Sigalon aurait plutôt dû proposer une « compensation » morale, en plaçant l'imagination du spectateur « entre des souffrances réelles et la perspective du bonheur ». (Delécluze, *op. cit.*, 9 octobre 1824, pp. 2-3.)
- ^{cxiii}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 7 octobre 1824, p. 91.
- ^{cxiv}. Michel Crouzet, *Essai sur la genèse du romantisme*, t. I. *La Poétique de Stendhal*, Paris, Flammarion, 1983, p. 159.
- ^{cxv}. Eugène Delacroix, *Scène des massacres de Scio : familles grecques attendant la mort ou l'esclavage*, 1824, huile sur toile, 4,19 X 3,54 m, Paris, Musée du Louvre, http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22745, consulté le 01.07.2019.
- ^{cxvi}.
- ^{cxvii}. Delécluze, *op. cit.*, 5 octobre 1824, p. 3-4. Aurélie Gavaille montre que la critique d'art de cette époque, n'ayant « pas encore de réels fondements scientifiques », « s'appuie essentiellement sur le paradigme littéraire » (Aurélie Gavaille, « Étienne-Jean Delécluze et la jeune génération romantique : Léopold Robert, Ary Scheffer, Victor Schnetz, ... », dans Lucie Lachenal, Catherine Méneux (éd.), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet*, actes du colloque organisé à Paris le 26 novembre 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en juillet 2015, p. 138-157.)
- ^{cxviii}. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 40.
- ^{cxix}. Delécluze, *op. cit.*, 5 octobre 1824, p. 4.
- ^{cx}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 9 octobre 1824, p. 94. Comme Delécluze écrit lui aussi dans son article paru le même jour que Delacroix aurait dû donner plus de beauté à ses figures, il est probable que les deux hommes aient préalablement discuté ensemble du *Massacre de Scio*. (Delécluze, *op. cit.*, 9 oct. 1824, p. 4.)
- ^{cxxi}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 9 octobre 1824, p. 94.
- ^{cxii}. Delécluze, *op. cit.*, 9 octobre 1824, p. 1-3.
- ^{cxiii}. Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, *op. cit.*, p. 404, note.
- ^{cxiv}. Sébastien Allard, *Paris 1820. L'affirmation de la génération romantique*. Actes de la journée d'étude organisée par le Centre André Chastel le 20 mai 2004, Berne, Peter Lang, 2014, p. 9.
- ^{cxv}. Localisation inconnue.
- ^{cxvi}. Delécluze, *op. cit.*, 8 septembre 1824, p. 4.
- ^{cxvii}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 27 octobre 1824, p. 111-112.
- ^{cxviii}. Horace Vernet, *Revue de la Garnison de Paris et de la garde royale passée au Champ-de-Mars par Charles X, le 30 septembre 1824*, 1824, huile sur toile, 3,89 X 3,25 m, Versailles, Musée National du Château, <https://www.photo.rmn.fr/archive/14-587394-2C6NU0AW34K3J.html>, consulté le 01.07.2019.
- ^{cxix}. Delécluze, *op. cit.*, 12 décembre 1824, p. 1-3.
- ^{xxx}. Une *Bataille héroïque* de Salavator Rosa (1652) et *La Bataille de Montmirail* d'Horace Vernet.
- ^{xxxi}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 22 décembre 1824, p. 140-141.
- ^{xxxii}. Delécluze, *op. cit.*, 12 décembre 1824, p. 3-4.
- ^{xxxiii}. *Ibid.*, 1^{er} septembre 1824, p. 3.
- ^{xxxiv}. Stendhal, « Exposition de 1824 », *op. cit.*, 12 septembre 1824, p. 80.

^{cxxxv}. Delécluze, *op. cit.*, 16 septembre 1824, p. 3.

^{cxxxvi}. Jean-Marie Scheffer, *L'Art de l'âge moderne*. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours, Paris, Gallimard, 1992, p. 180.