



Thèse

2013

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Escalader les hauteurs difficiles de la religion: la peinture religieuse
d'Eugène Delacroix

Lemaire, David Michel

How to cite

LEMAIRE, David Michel. Escalader les hauteurs difficiles de la religion: la peinture religieuse d'Eugène Delacroix. Doctoral Thesis, 2013. doi: 10.13097/archive-ouverte/unige:27499

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:27499>

Publication DOI: [10.13097/archive-ouverte/unige:27499](https://doi.org/10.13097/archive-ouverte/unige:27499)

David Michel LEMAIRE

Escalader les hauteurs difficiles de la religion :

la peinture religieuse d'Eugène Delacroix

Thèse de doctorat sous la direction du Prof. Dario Gamboni

Université de Genève, Faculté des Lettres.

Décembre 2012

Table

Introduction générale.....	4
Partie I.....	13
Introduction : Figures mariales.....	13
Chapitre 1 : La Vierge des moissons.....	15
Chapitre 2 : La Vierge du Sacré-Cœur.....	18
Chapitre 3 : La Piéta.....	36
Excursus : Une réception pour l'exemple.....	49
Chapitre 4 : L'Éducation de la Vierge.....	77
Partie II.....	95
Introduction : Religion de l'art.....	95
Chapitre 1 Le Christ au jardin des Oliviers.....	107
Chapitre 2 : Le Christ sur le lac de Génésareth.....	126
Chapitre 3 : Le Christ mort.....	143
Chapitre 4 : Saint Sébastien.....	162
Chapitre 5 : Saint Etienne.....	172
Partie III.....	181
Introduction : Métalepses.....	181
Chapitre 1 : Marie-Madeleine.....	188
Chapitre 2 : La chapelle des Saints-Anges.....	214
Chapitre 3 : Tobie.....	235
Conclusion.....	250
Bibliographie.....	255

Introduction générale

Je suis toujours un peu surpris de l'obstination que mettent souvent, aujourd'hui, les spécialistes d'un objet [i] à poser cet objet, et indirectement eux-mêmes, en victime d'un ne sait quel ostracisme généralisé, comme si l'on ne pouvait valoriser son propos, et donc se valoriser soi-même, sans le, et se, proclamer persécuté de tous côtés par l'hydre conspiratrice de quelque idéologie forcément dominante.

Gérard GENETTE, *Figures IV*, p. 30.

Peut-être inspiré par le contexte ecclésiastique de mon objet, je ressens le besoin de commencer ce travail par une confession. Lorsque je commençai mes recherches sur les peintures religieuses de Delacroix, je n'étais pas loin de croire que celles-ci souffraient, sinon d'un ostracisme, du moins d'une pieuse omission de la part d'historiens embarrassés par l'apparente contradiction qui voit le peintre de *La liberté guidant le peuple* et de *La mort de Sardanapale* consacrer près d'un quart de sa production à des sujets de dévotion. Autrement dit, le peintre qui célébra la révolution anticléricale de 1830, celui dont le pinceau se consacrait à représenter des scènes de violence et d'outrages, fut aussi l'auteur de nombreuses scènes de la Passion et usa ses forces à peindre des anges dans une église. Comment appréhender ce paradoxe ? A y lire de plus près, je m'aperçus que beaucoup de travail avait en fait été réalisé, et que, si l'intérêt de Delacroix pour la religion restait mal expliqué, du moins les peintures avaient-elles été étudiées.

Après Raymond Régamey qui, consacrant un livre à « la période de la chapelle des Saints-Anges », proposait Delacroix comme exemple à suivre pour l'art sacré du XX^{ème} siècle, Lucien Rudrauf abordait, dans un chapitre sur la « personnalité morale de Delacroix », un certain nombre de ses peintures religieuses¹. Dans le sillage de l'exposition célébrant le centenaire de la mort du peintre, dont le *Mémorial* cataloguait de nombreuses œuvres religieuses, Maurice Sérullaz écrivait son livre sur *Les peintures murales de Delacroix*, dans lequel la chapelle de Saint-Sulpice prenait place à la suite des grands cycles décoratifs, notamment du palais du Luxembourg et du palais Bourbon². Jack Spector consacrait lui aussi, quatre ans plus tard, une monographie à cette chapelle, permettant une avancée significative dans la connaissance des sources et de l'élaboration chronologique du projet³. René Huyghe avait, lui, exploré « les arcanes du moi » dans le dernier chapitre de son *Delacroix*. Il y faisait le portrait d'un artiste « remué au plus profond de lui-même par tout ce dont la religion se nourrit.⁴ » Mais entre la description un peu généraliste d'un tempérament romantique, obsédé « de la profondeur sombre et de l'altitude lumineuse⁵ », et les approches documentaires de Sérullaz ou Spector, l'observation plus serrée des significations des peintures religieuses restait à faire.

¹ REGAMEY R., *Eugène Delacroix. L'époque de la Chapelle des Saints-Anges (1847-1863)*, Paris, Renaissance du Livre, 1931. RUDRAUF L., *Eugène Delacroix et le problème du romantisme artistique*, 1942, pp.133-190.

² SERULLAZ M., *Les peintures murales d'Eugène Delacroix*, Paris, Ed. du Temps, 1963.

³ SPECTOR J. J., *The murals of Eugène Delacroix at Saint-Sulpice*, New York, The College Art Association of America, 1967.

⁴ HUYGHE R., *Delacroix ou le combat solitaire*, Paris, Hachette, 1963, p. 485.

⁵ Idem.

La deuxième moitié des années 1980 a vu un regain d'intérêt pour la question des peintures religieuses. A quelques mois d'intervalle se suivirent l'exposition au Musée National du Message Biblique Marc Chagall de Nice intitulée *Delacroix : peintures et dessins d'inspiration religieuse* et l'ouvrage majeur de Bruno Foucart attirant l'attention sur *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*⁶. Mais le catalogue de l'exposition ne comportait qu'une brève introduction, par Maurice Sérullaz encore, qui n'apportait pas véritablement de compréhension nouvelle. En revanche, le livre de Foucart, bien que Delacroix n'y soit pas étudié en détail, remettait en lumière tout le foisonnement intellectuel et théorique qui accompagna la production grandissante d'œuvres religieuses dans la première moitié du XIX^e siècle. A ce titre, il reste un outil indispensable. Paul Driskel allait y faire écho en 1992 dans un livre qui abordait cette fois les peintures religieuses dans leur contexte sociopolitique⁷. Entre ces deux pôles méthodologiques, l'histoire des idées et l'histoire sociale, il devenait possible de chercher une voie médiane qui aborderait ces peintures plus en détail tout en cherchant comment elles s'intègrent dans le contexte de leur époque. La recherche autour de Delacroix était particulièrement aidée, en 1993, par la réédition augmentée de suppléments du catalogue raisonné de Lee Johnson, publié une première fois de 1981 à 1989⁸. En 1998, l'exposition *Delacroix. Les dernières années* aux

⁶ *Delacroix : peintures et dessins d'inspiration religieuse*, Catalogue d'exposition, Musée National du Message Biblique Marc Chagall (5 juillet à 6 octobre 1986), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1986. FOU CART B., *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987.

⁷ DRISKEL M. P., *Representing belief: religion, art and society in nineteenth century France*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1992.

⁸ JOHNSON L., *The paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue*, Oxford, Clarendon Press, 7 vol., 1993-2001.

Galeries nationales du Grand Palais fournit à Vincent Pomarède l'occasion d'aborder bon nombre des peintures religieuses réalisées à partir de 1844, c'est-à-dire après la *Piéta* de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement⁹. Alors que Sérullaz, à la suite de Huyges, parlait d'« inspiration religieuse », Pomarède utilise la formule « aspiration religieuse ». Ce changement de vocabulaire traduit un angle d'approche assez différent. L'inspiration est exercée sur un artiste depuis l'extérieur par une force divine, une muse, ou plus simplement des idées ou des œuvres déjà existantes. L'aspiration, elle, est un élan interne vers un but ; le mot comporte aussi bien des connotations théologiques (dévotion affective) que sociologiques (vers un dépassement de sa condition). Pomarède suit bien cette distinction en considérant les peintures de Delacroix d'une part sous l'angle du doute métaphysique et d'autre part du point de vue d'une stratégie de carrière. En 2008 enfin, Joyce Polistena publiait une version remaniée de sa thèse de doctorat soutenue en 1997¹⁰. Partant elle aussi du constat que les approches documentaire et formelle avaient laissé ouvertes les questions religieuses, elle entreprit une relecture du corpus qui insistait sur les bonnes dispositions supposées de Delacroix à l'égard du catholicisme. Cette volonté affichée de révision, contre une historiographie qui serait idéologiquement orientée et « forcément dominante », m'a amené à être souvent en désaccord avec Polistena. Mais le débat est précisément ce qui permet de faire avancer la réflexion. Il faut encore signaler l'exposition récente *Delacroix. De l'idée à l'expression* dirigée par Sébastien

⁹ *Delacroix, les dernières années*, Catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, Paris (10 avril-20 juillet 1998) Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

¹⁰ POLISTENA J., *The Religious Paintings of Eugène Delacroix (1798-1863). The Initiator of Modern Religious Art*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2008.

Allard¹¹. Si les peintures religieuses n'y sont pas centrales, leur intégration cohérente dans le corpus général va dans le même sens que l'argument de la présente étude : la peinture religieuse de Delacroix doit être comprise comme un contrepoint harmonieux au reste de sa production. Enfin, et pour ne pas se cantonner aux questions religieuses, on rappellera la réédition, en 2009, du *Journal* de Delacroix par Michèle Hannoosh¹². Considérablement augmentée et corrigée par rapport à l'édition de Joubin, enrichie d'un appareil critique considérable, cette édition est une mine de renseignements à laquelle tout chercheur travaillant sur Delacroix sera redevable.

Une des questions qui semblent avoir le plus troublé les commentateurs est celle de la foi du peintre. Delacroix, il est vrai, n'a pas été élevé dans une famille religieuse. S'il professe à de nombreuses reprises un goût pour les églises, leur pompe, leur musique, leur ancienneté, les émotions que l'on peut y ressentir, il exprime aussi des doutes sérieux et continuels quant à l'existence d'une divinité, d'un au-delà, et sur la validité même de la notion d'âme. Comment un si mauvais croyant a-t-il donc pu s'intéresser à la peinture religieuse ? Je souhaite montrer que cette question n'a pas la pertinence qu'on lui prête. Elle est avant tout, nous le verrons, conditionnée par l'émergence, au début du XIX^e siècle, de théories sur l'art religieux que Delacroix désapprouvait entièrement. De plus, on verra que les peintures religieuses sont un lieu d'exploration pour d'autres questions, tout aussi personnelles et profondes, mais qui n'impliquent pas nécessairement l'exigence d'une foi dans les dogmes catholiques. Pour qui, malgré cela, tiendrait absolument à sonder le cœur de l'homme, une lettre tardive me semble

¹¹ *Delacroix (1798 - 1863). De l'idée à l'expression*, catalogue d'exposition, Obra Social « la Caixa », Madrid, 2011.

¹² DELACROIX E., *Journal*, nouvelle édition établie par Michèle HANNOOSH, 2 vol., Paris, Corti, Domaine romantique, 2009.

bien résumer le problème. Le peintre répond à Camille de Savignac qui lui a envoyé les *Etudes philosophiques sur le Christianisme* d'Auguste Nicolas, espérant, selon Johnson, « renforcer les convictions religieuses de Delacroix¹³ ».

« Mon cher Monsieur,

J'ai à vous remercier de beaucoup de choses et, en première ligne, de me témoigner un intérêt, qui touche comme vous le dites à ce qui y a de plus capital pour un homme intelligent, le grand peut-être, qui a occupé bien des philosophes avant nous : je vous ai aussi l'obligation de me faire faire connaissance avec un véritable écrivain dont je n'avais jamais entendu parler : je n'en parle au reste que sur peu de pages que j'ai lues de son introduction et qui ont assurément un mérite de style très rare aujourd'hui. Je lirai avec beaucoup de soin cette introduction qui se présente si bien et même le livre si mes mauvais yeux me le permettent. Je suis comme je vous l'ai dit de bonne foi et me trouverais véritablement heureux d'être ramené à la lumière, si elle peut se faire pour les yeux de mon esprit et de mon cœur. Bien des nuages me séparent de cette vérité et j'espère que ce ne sera pas de ma faute, si elle ne se dévoile à la fin, je veux dire de la faute de mon intention¹⁴. »

Comme avec son amie George Sand, lorsqu'il doit la remercier pour un livre dont il n'aime pas le propos, Delacroix loue le style. Mais il n'évite pas le cœur du sujet. La

¹³ Je traduis librement de DELACROIX E., *Further Correspondence*, JOHNSON L. (éd.), Oxford, Clarendon Press, 1991, note 2, p. 169.

¹⁴ Lettre du 22 janvier 1862, publiée dans DELACROIX E., *Further Correspondence*, pp. 168-169. C'est Delacroix qui souligne.

foi du peintre sorne d'une épithète qui lui ôte toute velléité de transcendance : elle est bonne. Mais elle touche, et ce n'est pas un hasard, à la question du regard. Les yeux du corps et de l'esprit ne voient pas la même lumière. Cette distinction m'apparaît pouvoir s'appliquer à toutes les peintures religieuses de Delacroix. Aussi mon propos sera-t-il, au long de ce travail, de chercher à comprendre ce que l'esprit du peintre pouvait percevoir dans les sujets religieux.

Il convient encore de s'arrêter brièvement sur ce couple de mots qui détermine le corpus : peintures religieuses. De nombreux qualificatifs sont attribués à la peinture lorsqu'elle pénètre le champ religieux. On parle de peintures sacrées, de peintures de sainteté, de peintures bibliques, de peintures de dévotion ou de peintures d'église. Aucun de ces termes ne pouvait s'appliquer à Delacroix. Les peintures sacrées impliquent une césure avec le monde profane ; celles de sainteté demandent qu'on les reçoive dans un esprit religieux ; les peintures bibliques sont connotées d'un sens archéologique ou historique et, de plus, circonscrivent le sujet à l'intérieur du canon, ne permettant pas d'y intégrer les thèmes hagiographiques. Enfin, les peintures de dévotion ou d'église sont déterminées par une destination votive ou liturgique. Delacroix a peint, pour des destinations très diverses, des sujets qui parfois dépassaient le cadre biblique tout en restant dans le champ ecclésiastique. Enfin, l'idée du sacré ne peut pas facilement s'adapter à des œuvres qui, par leur style autant que par leur contexte, introduisent la modernité dans les sujets religieux. Je m'en tiens donc au terme le plus général, tout en précisant une omission volontaire : si on ne considère que les sujets, la coupole de la théologie au Palais Bourbon, qui représente *Adam et Eve, la Drachme du tribut, la Captivité à Babylone et la Décollation de Jean-Baptiste*, aurait dû être intégrée à cette étude. J'ai toutefois fait le choix de ne pas l'aborder,

considérant que l'œuvre prenait son sens dans l'ensemble et que focaliser l'attention sur une seule des cinq coupes et deux culs de four qui décorent la bibliothèque ne permettait pas de lui rendre justice.

Une dernière remarque doit être faite. Le lexique de l'analyse littéraire est très présent dans ce travail. Les peintures ayant trait à Marie sont rassemblées sous le terme de « figures ». La polysémie de ce mot renvoie bien sûr au visage, mais aussi à la figuration, et encore à une forme d'expression. C'est que Marie, au XIX^{ème} siècle, est un *type*, c'est-à-dire un modèle idéal, conceptuel, « qui détermine la forme d'une série d'objets qui en dérivent¹⁵. » Le travail de figuration de Delacroix revient donc à incarner sur la toile différentes manières de comprendre ce modèle. La deuxième partie considère la religion et l'art dans un rapport métaphorique. Cette idée, qui permet l'échange et le transfert entre les deux notions et entre les deux champs apparaît plus féconde que celle de sujétion, ou d'autonomie, de l'art vis-à-vis d'un commanditaire religieux. Enfin, la troisième partie est intitulée « métalepse ». Il s'agit d'une figure rhétorique ou narrative dans laquelle les niveaux de langages, les chronologies, les liens de subordination sont transgressés. L'utilisation de ce vocabulaire ne vient pas d'un choix méthodologique a priori qui trahirait une nostalgie du structuralisme. Il s'agit plutôt d'assumer la conséquence du choix du corpus. En effet, le plus petit dénominateur commun à tout art religieux est de mettre en scène ou de rappeler un récit. Cela n'invalide aucunement les analyses formelles ou la recherche de sources visuelles. Mais si l'on définit un groupe d'œuvres par le fait qu'elles sont en relation avec des textes ou des doctrines, il faut prendre en compte qu'elles ne sont pas seulement, pour reprendre la célèbre définition de Maurice Denis, une « surface

¹⁵ LALANDE A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, P.U.F, 2006.

plane, recouverte de couleurs dans un certain ordre assemblées¹⁶. » Comme je l'ai dit plus haut, beaucoup de travail a déjà été réalisé sur les peintures de Delacroix. Ce qui reste encore à faire, et ce à quoi je m'essaie dans les pages qui vont suivre, c'est une discussion des rapports entre le contexte intellectuel, historique, personnel, de ces peintures religieuses, et leur sous-texte, c'est-à-dire leur référent biblique. Ces peintures ne sont pas seulement l'occasion d'une réinterprétation des textes de la tradition catholique, elles sont aussi le lieu où Delacroix réfléchit sur le monde qui l'entoure à l'aide, voire à l'aune, de ces textes.

¹⁶ DENIS M., « Définition du Néo-traditionnisme », repris dans *Théories 1890-1910*, Paris, Rouart et Watelin, 1920 [1913], p.1.

Partie I

Introduction : Figures mariales

L'élan pris par la piété mariale dans la France post-révolutionnaire se manifeste sous plusieurs formes. On voit d'une part, dès la fin du XVIIIe siècle, l'écllosion d'une foule de congrégations placées sous les auspices de Marie. Puis viennent les apparitions, qui jalonnent le XIXe siècle, depuis celle de la rue du Bac le 27 novembre 1830 jusqu'à Lourdes en 1858. L'annonce du dogme de l'immaculée conception, en 1854, vient sanctionner une ferveur déjà présente et donner une justification doctrinale du haut de la hiérarchie ecclésiastique à des convictions et des pratiques préalablement répandues dans la masse des fidèles et du clergé. Mais s'il est vrai que l'initiative de cette orientation nouvelle du catholicisme français vers la figure de Marie ne reflète pas l'effet d'un dogme ou d'une décision concertée des dignitaires religieux, il ne faut néanmoins pas non plus y voir une génération spontanée du sentiment pieux. Aux lendemains de la Révolution, alors que le public masculin a largement quitté les églises, il devient judicieux de donner une place nouvelle aux femmes. Les mères et les épouses fournissent un point d'ancrage de l'Église dans les familles et les congrégationnistes, qui offrent une éducation de base aux jeunes filles, occupent un terrain important dans la lutte pour l'enseignement. Proposer Marie comme figure exemplaire permet aux femmes de s'identifier à une série de vertus ou de valeurs prônées par la tradition catholique¹⁷.

¹⁷ Sur ce sujet, voir LANGLOIS C., « La féminisation du catholicisme », in LE GOFF J., REMOND R. (dir), *Histoire de la France religieuse*, t. 3, Paris, Seuil, 1991, pp. 292-310.

Les images prolifèrent, de toutes sortes, de tous formats et de toutes qualités, au Salon, chez les vendeurs de estampes autant que chez les colporteurs de médailles pieuses. Parmi elles, les quelques tableaux de Delacroix mettant en scène Marie ne représentent qu'un maigre corpus, qui représente insuffisamment l'importance prise par Marie dans la vie religieuse de l'époque. Néanmoins, selon les tableaux, Delacroix aborde le sujet avec des implications sociales autant que politiques ou théologiques. C'est ce que nous allons tenter d'explorer en examinant les tableaux mariaux qui s'échelonnent du tout début de la carrière du peintre jusqu'aux années 1850.

Chapitre 1 : La Vierge des moissons

*La Vierge des Moissons*¹⁸ [Fig. 1] est la première commande que Delacroix reçoit, en 1819. Piron, citant le peintre, relate brièvement la commande par « un mécène tombé du ciel » d'« une Vierge tenant l'enfant Jésus, sans compter saint Jean-Baptiste¹⁹ » pour l'Église d'Orcemont. Marie est représentée assise sur un muret, dont les briques prolongent celles du mur de l'église, tenant entre ses genoux Jésus qui bénit des gerbes de blé à leurs pieds. Le mur sépare verticalement le tableau en deux parties : l'avant plan plus vert, au centre duquel se trouve la pyramide des blés, et le paysage en arrière, de champs rocaillieux pâlisant vers le ciel. La construction pyramidale et l'inspiration raphaëlesque ont été largement relevées et ont quelque peu occulté toute autre forme d'analyse²⁰. Le goût de Delacroix pour la peinture de Raphaël et, à cette époque, pour sa manière, ne fait aucun doute. Mais si la phrase de Piron sur l'exclusion de Jean-Baptiste présente quelque ambiguïté, elle permet tout de même de se demander si l'exemple de la Belle Jardinière n'était pas une demande du commanditaire. Quel besoin, sans cela, de préciser qu'une Vierge à l'enfant dût omettre Jean-Baptiste ? Quoi qu'il en soit, la comparaison avec le tableau de Raphaël [Fig. 2] permet d'observer autres chose que les ressemblances, notamment quant à l'image de la femme que propose ce tableau. Son visage de jeune fille, son cou plus long et ses

¹⁸ J 151, église d'Orcemont.

¹⁹ PIRON E. A., *Eugène Delacroix. Sa vie, ses oeuvres*, Paris, Jules Claye, 1863, pp.55-56.

²⁰ HUYGES parle d'un « pastiche » de Raphaël (p. 109 de l'édition anglaise) et POLISTENA d'une imitation nettement immature (p.4). De fait elle exclut de son analyse les deux tableaux mariaux du début de la carrière de Delacroix, les considérant comme des « anomalies ». Pour une lecture plus argumentée, voir MALTESE C., *Delacroix*, Milan, Club del Libro, 1965, pp.20-22.

épaules plus fines que celles de la Jardinière contrastent avec des hanches plus larges que ne le réclame la correction anatomique, suggérant une traduction visuelle du mystère de la mère vierge. Ôter le deuxième enfant a forcé Delacroix à réinventer le jeu de regards. Chez Raphaël, il était triangulaire, ascendant, et reliait la mère à son fils. Dans la Vierge des Moissons, Jésus et Marie regardent chacun d'un côté opposé et la mère ne regarde plus son fils que du bout des doigts. Un calque comportant quatre études préparatoires montre autant de solutions essayées pour agencer les deux figures. [Fig. 3] Chaque fois les regards divergent, indiquant bien qu'il s'agit d'un choix réfléchi du peintre²¹. La mère détachée de son fils est, par son regard, symboliquement reliée aux dévots situés sous le tableau. Avec sa tête couverte d'une coiffe simple et ses yeux pudiquement baissés, Marie figure une jeune fille chaste et modeste plus encore qu'une mère. Dans l'église d'Orcemont, le tableau est posé sur un autel latéral architecturé qui l'encadre de pilastres. [Fig. 4] Ainsi élevé, il devient une image édifiante et socialement prescriptive ; c'est-à-dire que l'attitude de la Vierge est proposée comme un exemple à suivre pour les fidèles. Mais le contexte des moissons que l'enfant bénit ajoute un aspect votif. La fonction performative de ce tableau, vers lequel on adresse les litanies des Rogations²² ou toute autre prière de fertilité agricole afin que Jésus bénisse réellement les moissons, est plus importante que le récit dont il

²¹ RF 9198, Sz 1.

²² Dans la tradition catholique, la liturgie des Rogations a été instituée afin de demander la fin des catastrophes naturelles, au rang de celles-ci la sécheresse et la pluie trop abondante. Dans les régions rurales, l'extension de sa signification à la protection des récoltes s'est rapidement imposée et la procession des Rogations durant le mois de mai (le « mois de Marie ») s'est maintenue jusqu'à Vatican II. Voir ROUILLARD P., « Rogations », dans *Catholicisme, hier, aujourd'hui, demain*, t.XIII, Paris, Letouzey et Ané, 1993, pp. 55-56.

rend compte. Le lien qui doit s'établir entre les dévots et l'image est induit par les regards des personnages dirigés vers les spectateurs.

Le jeune Delacroix ne s'est donc pas contenté d'un pastiche. Il a au contraire intégré la destination spécifique à un tableau d'autel, commandé par un mécène agriculteur pour une église de campagne, dans l'évolution d'une pensée religieuse populaire qui faisait de Marie à la fois une médiatrice plus proche des fidèles que dans les siècles précédents et une figure d'identification toujours plus importante pour les jeunes femmes. En résulte une œuvre calme, irénique, glorifiant l'image d'une femme chaste et soumise, et balançant plus du côté de l'idéal que du réel ; la tension entre les deux, ici à peine initiée, s'amplifiera par la suite jusqu'à offrir véritablement une bipolarité dans des figures féminines ultérieures.

Chapitre 2 : La Vierge du Sacré-Cœur

Au vu de ce qui précède, on comprend que le tableau de 1821 traditionnellement appelé la *Vierge du Sacré-Cœur*²³ [Fig. 5] est une œuvre dont les enjeux sont très différents et que rassembler les deux, comme cela est généralement proposé²⁴, au bénéfice d'une proximité chronologique et thématique appauvrit singulièrement la réflexion. L'histoire étrange de ce tableau est une longue suite de refus et d'incompréhensions. Les documents mis au jour dans le cadre de l'exposition Géricault au Grand Palais en 1991-1992 sont venus apporter d'heureuses lumières à la chronologie des événements et le troisième supplément du catalogue raisonné rectifie partiellement des erreurs d'analyse iconographique²⁵.

En janvier 1820, Géricault reçoit commande d'une peinture pour la cathédrale de Nantes. Elle est destinée à prendre place dans une chapelle des bas-côtés, intégrée à un autel en cours de réalisation. Ogée, l'architecte de l'autel, en fait parvenir l'esquisse au préfet et prévint que « Monge l'Évêque [doit] proposer pour sujet de tableau, *la Dévotion au sacré cœur de Jésus et de Marie*²⁶ ». Par manque de goût pour le sujet, Géricault, dont l'exposition du *Radeau de la Méduse* vient de s'ouvrir à Londres avec de belles perspectives financières, propose à Delacroix de se charger du travail à l'insu

²³ J 153

²⁴ C'est notamment le cas de POLISTENA, *The Religious Paintings of Eugene Delacroix (1798-1863)* p.4 et de JOBERT, *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 62.

²⁵ *Géricault*, catalogue d'exposition, 10 octobre 1991 à 6 janvier 1992, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 300-302 et 320-321 et JOHNSON, t. VII, pp. 325-326.

²⁶ Lettre du 21 avril 1820, publiée dans GERICAULT T., « Correspondance officielle relative au tableau qui lui avait été commandé pour Nantes communiquée par M. le baron de Girardot », *Archives de l'art français*, 12^e année, 2^e série, t. 2, 1862, pp. 73-74. C'est l'auteur qui souligne.

de l'administration. Delacroix l'annonce dans ses lettres à sa sœur et à ses amis dès juillet 1820, mais en février de l'année suivante, Géricault écrit encore à Dedreux-Dorcy, son ancien camarade d'atelier chez Guérin: « [] puisque je commence à être encouragé, j'envoie au diable tous les *Sacré-Cœur de Jésus*. C'est un vrai métier de gueux à mourir de faim. J'abandonne le cothurne et la sainte Ecriture pour me renfermer dans l'écurie dont je ne sortirai que cousu d'or²⁷. » Delacroix, lui, s'est mis au travail à la fin de l'été 1820, puis, arrêté par la fièvre, ne reprend qu'en janvier 1821. Il peine à établir sa composition et s'en plaint à plusieurs reprises, en particulier à Soulier :

« Je travaille à mon tableau depuis le commencement du mois de janvier. Il commence à se débrouiller, mais l'inspiration me manque. Je travaille à tâtons. Point de flambeau qui, du premier coup, ait jeté une vive lumière sur la route que j'ai à suivre. Je fais, je défais, je recommence, et tout cela n'est point ce que je cherche encore²⁸. »

De tout ce temps passé, de tous ces modèles qu'il a fallu payer²⁹ subsistent de nombreuses esquisses, fort différentes les unes des autres. Lorsqu'enfin il termine, Géricault est à Londres. Delacroix doit donc attendre son retour, en décembre 1821. Peut-être pour laisser croire qu'il a eu le temps de le peindre lui-même, peut-être avec l'intention de faire des retouches (ce dont en définitive, il s'abstient³⁰), l'auteur putatif

²⁷ Cité par Clément C., *Géricault*, pp. 194-195, ainsi que par BATISSIER L., « Géricault », *Revue du XIXe siècle*, pp 15-16.

²⁸ Lettre à Soulier du 21 février 1821. Joubin, t. I, p. 116.

²⁹ Lettres du 21 janvier et du 14 avril 1821 à Henriette de Verninac. ED-IN-1821-AVR-14-A.

³⁰ La première hypothèse est de Johnson, qui ignorait encore, en 1981, que Géricault avait en fait effectué deux voyages à Londres, passant à Paris les mois de juillet à décembre 1821. La

attend encore la mi-mai 1822 pour livrer son tableau et Delacroix est finalement payé au mois d'août³¹. Mais l'histoire ne s'arrête pas là, car le tableau n'a pas l'heur de plaire aux autorités religieuses nantaises qui se plaignent d'un excès de nudité. En 1824, prenant acte de « diverses inconvenances », le ministère de l'Intérieur accepte que le tableau soit renvoyé à Paris. Trois années durant, on n'en entend plus parler, jusqu'à ce que le *Journal départemental de Corse* annonce, le 17 février 1827, qu'un *Triomphe de la religion* peint par Géricault vient d'arriver à la cathédrale d'Ajaccio. Il faut encore attendre 1842 pour que Batissier révèle l'arrangement des deux peintres. Mais à l'époque, cet auteur ignore, autant que le peintre, où se trouve le tableau. Il est redécouvert en 1930 et intégré à l'exposition Delacroix montée au Louvre cette année-là.³² Le refus de l'œuvre par le clergé est documenté. En revanche, les raisons qui ont amené ce tableau jusqu'à Ajaccio restent encore mystérieuses.

Le déroulement des événements semble donc maintenant élucidé, mais d'autres questions subsistent, qui ont trait au sujet du tableau. Les lettres de l'architecte Ogée et de Delacroix parlent du Sacré-Cœur. C'est donc sous le titre de *Vierge du Sacré-Cœur* que Robaut le catalogue, bien qu'il n'ait connu ce tableau que par une esquisse réduisant fidèlement l'œuvre finale [Fig. 6]³³. En 1992, Johnson corrige sa notice, dans

seconde est émise par Lebrun, un ami de Géricault, et citée dans le catalogue *Géricault*, op. cit., p.302.

³¹ Delacroix est alors au Louroux et c'est Pierret qui récupère l'argent. Voir la lettre du 30 août 1822, Joubin I, p.147. Au sujet de la livraison du tableau, voir la lettre citée dans le catalogue *Géricault*, op. cit., p.300.

³² *Exposition Eugène Delacroix*, Juin - septembre 1930, cat 6.

³³ J152. Le tableau est maintenant conservé au Musée Eugène Delacroix.

le troisième supplément de son catalogue raisonné, en expliquant que le titre donné par le journal corse, *Triomphe de la religion*, est seul correct, quelles qu'eussent été les intentions du peintre. Il argumente en signalant l'hétérodoxie d'une Vierge tenant le cœur de son fils. Delacroix, mal informé des doctrines religieuses, se serait inspiré des allégories de la Foi et de la Charité de Ripa. Or il semble que les choses soient plus complexes. Le Religion de Ripa porte une croix sous le bras, mais la ressemblance s'arrête là. La Foi chrétienne a une posture beaucoup trop spécifique, pointant un doigt vers son oreille afin de rappeler les Écritures qu'elle entend³⁴, pour avoir été vraiment utile. La Charité, en revanche, tient bel et bien un cœur enflammé et est entourée d'enfants nus. Or, c'est parce que les angelots de Delacroix sont aptères que les vicaires nantais se sont offusqués de leur nudité³⁵. L'absence d'ailes laissant un doute quant à leur nature d'anges ou d'enfants, leurs postures devenaient inconvenantes. Mais l'absence d'ailes, autant que la nudité, renvoie aussi et surtout au *Jugement Dernier* de Michel-Ange, dont le style de la *Vierge du Sacré-Cœur* s'inspire très visiblement. S'il est avéré, par le *Journal*, que Delacroix utilisait l'iconologie, il est clair que cette seule source est très insuffisante pour éclairer ses choix iconographiques. Il existe en revanche un dessin préparatoire de Géricault [Fig. 7] qui rend moins important le recours aux recueils iconologiques. Un personnage féminin, vraisemblablement une Vierge en gloire, y est représenté tenant le cœur et la croix, assise sur des nuages que supportent deux angelots. Ce dessin correspond vraisemblablement à un premier essai fait par Géricault à l'époque où il demandait des

³⁴ Rappelons que jusqu'à la fin du XIXe siècle, l'Église catholique était majoritairement hostile à la lecture de la Bible par les fidèles. Il était jugé préférable que ceux-ci reçoivent les Écritures par la médiation des prêtres afin d'éviter les mésinterprétations.

³⁵ Voir la lettre du 6 décembre 1828 citée par JOHNSON, t. 7, p. 326.

précisions sur la taille et l'emplacement du tableau³⁶. Les coins du haut sont d'ailleurs arrondis pour s'intégrer dans l'autel. Lorsqu'il transmit sa commande à son cadet, Géricault lui a très certainement montré ce premier jet et Delacroix suivit une grande partie de ces propositions iconographiques.

Avant de pousser plus loin l'analyse, il convient d'essayer de comprendre le sens du Sacré-Cœur pour un Parisien sous la Restauration. Cette dévotion avait été initiée suite aux visions d'une sœur visitandine nommée Marguerite-Marie Alacoque autour de 1675. Dans l'une de ces visions, Jésus lui aurait ordonné de demander au roi de consacrer la France au Sacré-Cœur et de bâtir une église en son honneur³⁷. Une autre religieuse, Marie des Vallées, avait eu, quant à elle, des visions de Marie, un quart de siècle auparavant. Jean Eudes, son confesseur, avait publié un *Office du Cœur de la Vierge* auquel il ajouta alors la dévotion au cœur de Jésus. Cette dévotion fit, de la part de ses adeptes, l'objet d'une intense publicité auprès des autorités ecclésiastiques, jusqu'à ce qu'en 1856 Pie IX l'étendît à l'Église universelle et que Marguerite-Marie soit béatifiée, en 1864, puis canonisée en 1920. Elle est aujourd'hui tout à fait intégrée à la tradition catholique, mais ce n'était pas encore le cas dans les années 1820. Le nouveau bréviaire de Paris, publié en 1822, prescrivait pour la première fois la célébration de fêtes du Sacré-Cœur et cette légitimation progressive d'une fête déjà existante n'était pas sans rencontrer des adversaires jusqu'au sein même du clergé.

³⁶ Le dessin a été donné en 2002 au Metropolitan Museum de New York où il est conservé sous la cote 2002.481. Il est absent du catalogue de Bazin.

³⁷ Cette église sera finalement construite, mais pas par le roi, et seulement suite à la défaite de la France en 1870, à Montmartre. Sur ce sujet, voir JONAS R., *France and the Cult of the Sacred Heart. An Epic Tale for Modern Times*, Berkeley, University of California Press, 2000.

Ainsi parut l'année suivante un commentaire anonyme de M. Tabaraud, « vétéran du sacerdoce » selon la page de titre, dénonçant dans « la forme sous laquelle le culte du Sacré-Cœur est proposé par ses zélés partisans, des atteintes portées, au moins indirectement, à des vérités fondamentales en religion »³⁸. C'est un bon témoignage de la confusion qui régnait alors entre les cultes rendus à Jésus, à Marie, et aux cœurs de l'un ou de l'autre. Tabaraud déroulait la liste des dévotions mariales pour expliquer que « le cœur de la Sainte Vierge y obtient le même culte de latrie que celui de Jésus Christ, et qui n'appartient qu'à la Divinité³⁹ ». En 1810, l'abbé Grégoire, le fameux prêtre conventionnel, consacra aux « cordicoles » un chapitre de son *Histoire des sectes religieuses*, dans lequel il insistait sur la nouveauté de ce culte, avant de tracer un portrait ridiculisant de Marie Alacoque, de sa « piété bizarre », de ses visions, de la doctrine qui avait été tirée de celles-ci et des miracles que les zéloteurs auraient obtenus grâce à cette dévotion. Surtout, Grégoire voyait derrière la propagation de ce culte l'action abhorrée des Jésuites⁴⁰ qui, « dénaturant la religion qui les désavoue, qui les condamne, veulent en faire un instrument politique pour consacrer le despotisme et asservir les nations⁴¹ ». C'est là un point central : la dévotion au sacré-cœur était extrêmement politisée.

Dès les révélations faites à Marie Alacoque, les prières au Sacré-Cœur furent proposées comme des prières de réparation, Jésus s'étant plaint de l'ingratitude des hommes. Très portée sur la mortification, la sœur visionnaire conseillait des actions

³⁸ TABARAUD M., *Des Sacrés-Cœurs de Jésus et de Marie*, Paris, Igonette, 1823, p.iii.

³⁹ idem. p. 156.

⁴⁰ Le Père de la Colombière, confesseur de Marie Alacoque et propagateur de ses visions était en effet Jésuite.

⁴¹ GREGOIRE H., *Histoire des sectes religieuses*, Paris, Baudoin Frères, 1828 [1810], p. 292.

pieuses empreintes d'une spiritualité visant à faire pardonner non seulement ses propres péchés, mais aussi ceux des autres. Par ailleurs, cette dévotion était également liée à la famille royale. On a déjà signalé cette demande divine que Louis XIV consacre son pays au Sacré-Cœur. À la suite du rapprochement que le père Eudes avait effectué entre le culte du Sacré-Cœur et celui de la Vierge, ce souhait de Jésus était associé au vœu de Louis XIII, qui était déjà vu comme une sorte d'accomplissement anticipé de la consécration de la France au Sacré-Cœur. S'y ajoutait une rumeur racontant que Louis XVI, déjà prisonnier, aurait lui aussi secrètement consacré son pays au Sacré-Cœur. Ce dernier devint ainsi le symbole des contre-révolutionnaires royalistes. Son culte permettait d'expliquer le régicide ainsi que toutes les attaques contre la religion. Des offices du Sacré-Cœur étaient par exemple célébrés dans des cas de profanation d'hostie. De manière plus générale, le Sacré-Cœur symbolisait une attitude de repentir et de rejet face à la Révolution. A la Restauration, les royalistes catholiques pressaient donc les Bourbon d'accomplir les vœux, mis en parallèle, de Louis XIII et de Louis XVI. Mais le symbole était trop fort pour permettre la réconciliation voulue par la famille royale, qui eut la prudence de l'ingratitude selon certains zéloteurs de ne pas sacrifier qu'avec une grande discrétion. Dans la région nantaise, haut lieu de la contre-révolution, le symbole du Sacré-Cœur était particulièrement populaire, toujours pour des raisons politiques autant que religieuses. En 1787, une anonyme visitandine ô tout comme Marie Alacoque - reçut également des visions du Sacré-Cœur. Selon le chanoine Etienne Catta, qui retraça en 1954 dans un fort volume l'histoire du monastère de la Visitation à Nantes, il s'agirait de la mère de Bruc, la supérieure du monastère, que ses fonctions contraignirent à l'incognito⁴². S'ensuivit ce qu'il convient

⁴² Catta E., *La Visitation de Sainte-Marie de Nantes (1630-1792)*, Paris, Librairie

d'appeler une campagne de propagande, qui eut un écho dans toute la France. Pendant que la mère de Bruc entretenait des correspondances missionnaires, les visitandines peignaient, cousaient et distribuaient des milliers d'images.

« L'une d'elles, afin de satisfaire les désirs d'un plus grand nombre de pauvres et de bonnes gens, imite les petites images avec du papier rouge et vert qu'elle découpe en forme de cœur et de couronnes d'épines, qu'elle colle sur du blanc avec une croix au-dessus à l'encre ; ou bien encore avec des morceaux d'étoffe rouge collés sur d'autres de différentes couleurs et un point de Paris autour en vert ; et les bonnes gens portent ceux-ci cousus à leurs habits⁴³ »

Les bonnes gens, cela signifiait notamment, en 1793, les combattants vendéens. Le Sacré-Cœur était à la fois un symbole royaliste et une sorte de talisman censé protéger celui qui le portait. Il faisait office de signe de reconnaissance pour « les blancs ». En conséquence de quoi la distribution de ces images entraîna plus d'une femme à l'échafaud ; l'histoire nantaise gardait en particulier le souvenir d'une famille entière condamnée pour la distribution de ces symboles contre-révolutionnaires. A la Restauration, cette image signifia donc le souvenir des souffrances vendéennes et incarna un désir de revanche.

Que savait Delacroix de la charge religieuse et politique de ce symbole ? Pour Spector, c'est surtout son aversion envers la religion qui lui aurait causé des difficultés pour la composition de son tableau. Selon Johnson, c'est plutôt son ignorance du monde

philosophique J. Vrin, 1954, p. 467 et ss.

⁴³ Lettre de M. de Bruc, 18 décembre 1790, citée par CATTA, pp. 484-5.

ecclésiastique, le peintre n'ayant pas été élevé dans une famille catholique⁴⁴. Delacroix ne pouvait pourtant ignorer le lien particulier existant entre la région nantaise et le Sacré-Cœur. D'ailleurs Guérin, dans l'atelier duquel il étudiait encore à l'époque, avait exposé au Salon de 1817 son portrait de Henri de La Rochejaquelein [Fig. 8] dans le cadre de la galerie des Géants de la Vendée commandée par le roi, en hommage aux chouans de 93, pour la salle des Gardes du palais de Saint-Cloud. Le généralissime y arbore ostensiblement un Sacré-Cœur en étoffe cousu sur la poitrine et se dresse sous le drapeau blanc et sa devise « Vive le roi ». La Restauration recommençait à s'intéresser à la Révolution dont les épisodes étaient alors réinterprétés⁴⁵. En 1817, la Ville de Paris avait commandé trois tableaux destinés à former un triptyque sur l'emprisonnement et les souffrances de Marie-Antoinette, promue médiatrice divine. En 1820, *Le Vœu de Louis XIII* était commandé à Ingres, et nous avons vu les liens d'un tel sujet avec le culte du Sacré-Cœur. Par ailleurs, le tableau de Delacroix précède de très peu l'introduction de ce culte dans le Bréviaire de Paris. S'il est douteux que le jeune peintre se fût intéressé aux débats théologiques de l'époque, l'évolution de ses esquisses montre qu'il ne cherchait pas simplement à organiser harmonieusement des figures traditionnelles.

Les difficultés dont il fait part à Soulier ont, à mon avis, une double raison. La formulation du sujet ne simplifiait pas les choses. Bien que l'usage existât de parler au singulier *du* Sacré-Cœur de Jésus *et* de Marie, l'utilisation du pluriel était plus

⁴⁴ SPECTOR J.J., « The *Vierge du Sacré-Cœur* : religious politics and personal expression in an early work of Delacroix », *The Burlington Magazine*, Vol. 123, No. 937, April 1981, pp. 198-206.

⁴⁵ Sur ce sujet, voir CHAUDONNERET, M-C., in BORDES P., MICHEL R. (dir.), *Aux armes & aux arts !*, 1988.

courante, chacun gardant son organe. Dans l'icônonographie, les deux cœurs étaient représentés côte à côte, parfois dans les poitrines de leurs propriétaires, le plus souvent comme un symbole isolé, entourés de flammes, l'un couronné de épines et surmonté d'une croix, l'autre percé d'un glaive. L'usage de les représenter hors du corps fut rapidement déclaré fautif pour des raisons physiologiques. Le rapporteur italien des *Nouvelles ecclésiastiques* se fait l'écho d'un épisode exemplaire. Un nouveau recteur ayant été nommé au Collège de Jésus de Ferrare, il fit ôter de l'autel un tableau représentant le Sacré-Cœur. Pour défendre sa décision, il en appela au pape :

« De plus, ce cœur étant peint hors de la poitrine, il s'ensuit que le Cœur de J.C. a été arraché de son Corps, ou bien que son Cœur naturel demeurant à sa place, il en a un second qui lui est extérieur &c. (sic.) (On sait d'ailleurs qu'il a été démontré dans plusieurs bons Ecrits, & notamment dans la *Lettre d'un Théologien Romain*, que le culte du Sacré Cœur est absolument Nestorien.) Ces observations ayant donné au Grand Vicaire le désir de voir le tableau, il l'examina & le fit examiner par les meilleurs Théologiens de la ville, qu'il assembla pour cet effet. Tous jugèrent unanimement ce tableau plus digne d'être jeté au feu, qu'élevé sur les Autels⁴⁶. »

Jésus et Marie étaient donc montrés côte à côte, désignant chacun leur propre cœur. Pour peu qu'il fût consciencieux, on peut imaginer la difficulté rencontrée par Delacroix pour représenter la dévotion au « Sacré-Cœur de Jésus et Marie » tel que cela était demandé dans la lettre d'Ogée. L'hétérodoxie que signale Johnson

⁴⁶ [ANONYME], *Nouvelles ecclésiastiques, ou Mémoires pour servir à l'histoire de la consitution Unigenitus pour l'année MDCCLXXVII*, s. 1., 1977, p. 25.

désignerait donc plutôt un point contesté de la doxa catholique, car les pratiques et représentations religieuses ont toujours un temps d'avance sur leur sanction par les autorités. Delacroix a donc cherché à inventer une représentation qui rendît compte non seulement de l'aspect du Sacré-Cœur de Jésus *et* Marie, mais aussi et surtout de la *dévotion* elle-même. Vue sous cet angle, la suite de ses recherches préparatoires prend un supplément de signification⁴⁷.

Une première aquarelle⁴⁸ [Fig. 9] semble assez éloignée du sujet. Marie, tête nue et robe bleue, apparaît assise dans les nuages, les jambes écartées. De la main gauche, elle tient son enfant, et de la main droite elle fait un geste de bénédiction. Jésus est montré de dos, regardant derrière sa mère, ce qui ne facilite pas le contact dévotionnel. Aucune allusion n'est faite au Sacré-Cœur et il s'agit plutôt, en fait, d'une Vierge en gloire. La coiffe de Marie invite à mettre ce dessin en regard d'un feuillet où Delacroix a copié une Vierge à l'enfant d'après Goltzius, sous laquelle il a rapidement tracé un Christ en gloire, assis sur un globe⁴⁹. [Fig. 10] Ces pages de recherches sont par ailleurs les deux seules où la figure de Jésus apparaît. S'il disparaît ensuite, c'est pas pour laisser toute la place non à Marie, mais à une figure féminine plus complexe, ainsi que nous allons le voir. Un second dessin⁵⁰, rehaussé de lavis, poursuit

⁴⁷ Spector et Sérullaz divergent légèrement quant à la chronologie des esquisses. Mon interprétation est plus proche de celle de Sérullaz, avec la différence que son catalogue raisonné, séparant les feuillets isolés des albums, ne regroupe que les premiers autour des œuvres finales.

⁴⁸ RF 10343, Sz 5.

⁴⁹ Sz 1328

⁵⁰ Rf 9196

l'exploration. Le Sacré-Cœur y apparaît brandi non pas par Marie, mais par une religieuse agenouillée sur un nuage [Fig. 11]. Il faut y voir, je pense, une allusion historique à Marie Alacoque. Peut-être même Delacroix avait-il eu vent des visions de la mère de Bru à Nantes. Dans la seconde d'entre elles, la visionnaire raconte précisément avoir vu « une religieuse de la Visitation tenant en main un cœur tout enflammé et rayonnant ». Jésus lui aurait désigné cette religieuse comme étant Marie Alacoque⁵¹. Paray-le-Monial, où se trouve le monastère de la Visitation, était devenu un lieu de pèlerinage très couru. Aussi le pèlerin en bas à gauche, barbu comme un François de Sales⁵², renforce-t-il l'identification de la religieuse. Les trois autres suppliants, organisés en pyramide, seront largement modifiés par la suite. L'homme barbu, situé sous le pèlerin dans l'esquisse, sera isolé dans l'angle droit du tableau final, tout en conservant son attitude mélancolique. Dans la version finale, sa position pourrait être rapprochée du Jérémie de Michel-Ange à la chapelle Sixtine [Fig. 12]. En plus d'une inspiration stylistique, on peut y voir un argument supplémentaire en faveur d'une connotation historique dans ce tableau. Jérémie est en effet le prophète de la destruction et de l'exil d'Israël. Il a donc tout à fait sa place dans un tableau censé promouvoir une idéologie contre-révolutionnaire. Quant à la mère éplorée, bien qu'elle ne se retrouve plus dans le tableau final, Spector a bien relevé qu'elle annonçait d'autres victimes maternelles, comme celles de la *Scène des massacres de Scio* ou de *L'Entrée des croisés à Constantinople*. Avec cette mise en perspective historique, cette esquisse est sans doute celle qui, parmi les recherches que Delacroix avait effectuées

⁵¹ Cité par CATTÀ, op. cit., p. 472.

⁵² Voir le tableau de Durameau, *L'agonie de St François de Sales*, dans l'église de St-Nicolas-du-Chardonneray, dont Delacroix relève le raccourci dans l'album RF 23357. François de Sales était le fondateur de l'ordre des sœurs de la Visitation.

jusqu'alors, représentait le mieux *la dévotion* au Sacré-Cœur, par l'importance qu'elle donne aux suppliants. Mais, pour reprendre les termes de la lettre à Soulier, ce n'était pas ce que Delacroix cherchait encore. Laissant de côté les allusions historiques, il reprit alors le dessin de Géricault pour organiser sa composition. Toutefois la figure féminine, très hiératique, ne pouvait guère lui convenir. Sa trouvaille apparaît, sans doute pour la première fois, dans un album rassemblant divers croquis⁵³. Il dessinait un soldat, bras tendu vers l'avant. Puis, retournant la feuille, il ébaucha une figure féminine tenant un cœur et une croix, et dont la jambe droite se confond avec l'avant-bras du soldat [fig. 13]. La position de cette figure ne changera presque plus. Cette superposition créée, sur la page prise comme un tout, un résultat bizarre, dont l'obscénité est renforcée par la direction et la férocité du regard de l'homme. On pourrait indirectement relier cette collision aux futures scènes de massacres, dans lesquelles les femmes seront particulièrement maltraitées. Delacroix, il est certain, ne se embarrassait pas trop de scrupules, ainsi que le montre une étude d'après modèle de la collection Karen B. Cohen qui date de la même période [Fig. 14]. Le peintre fit poser Mlle Caroline, de la rue des Boucheries, un genou à terre⁵⁴. Il lui fit porter, en tout et pour tout, un cœur et une croix. Son dessin, implacable de précision, aurait fait hurler au sacrilège tout catholique même modéré, mais il lui a peut-être permis d'opérer le changement de paradigme qui fait la complexité et l'intérêt du tableau d'Ajaccio. Car cette figure, habillée comme une religieuse, puis, dans le dessin de la collection Cohen, mise à nu comme une allégorie, va perdre de sa spécificité identitaire pour tendre vers le type. Ce n'est plus simplement la Vierge du Sacré-Cœur,

⁵³ RF 23357, f. 25v, Sz 1744.

⁵⁴ Collection Karen B Cohen, don promis au Metropolitan Museum of art, PGCohen 16.1998. Le nom du modèle et son adresse sont inscrits au crayon en haut à droite du dessin.

ni Mlle Caroline, ni une sœur visitandine, c'est une figure complexe, chargée de ses différentes identités comme d'autant de couches de signification.

« Je prétends, écrit Delacroix sur un feuillet du même album, que celui qui se jette dans l'allégorie, s'impose la nécessité de trouver des idées si fortes, si neuves, ~~si fortes si sublimes~~, que sans cette ressource, avec Pallas Minerve, Les grâces, l'Amour, la discorde & retournées de cents façons diverses, on est froid, obscur, plat, commun⁵⁵. »

Alors que, depuis le XVIIIe siècle, le reproche était fait à l'allégorie d'être « froide et sans vie », on assiste, dans la genèse de ce tableau, à la mise en place du système allégorique bien particulier de Delacroix. Comme, plus tard, dans *la Grèce expirant sur les ruines de Missolonghi* ou dans la fameuse *Liberté guidant le peuple*, le peintre crée une figure qui balance entre l'individu et le type, la personne identifiable et la métonymie⁵⁶, l'immédiat et le symbolique, bref, pour reprendre les termes du débat au XIXe siècle, le réel et l'idéal. Hofmann avait repéré, en 1995, la proximité entre ces trois figures féminines et qualifié, en reprenant les mots de Courbet et des critiques romantiques, le personnage féminin de la *Liberté guidant le peuple* d'« allégorie réelle⁵⁷ ». Cette allégorie réelle, qui peut être regardée et comprise à partir de plusieurs champs de référence, est un exemple de ce que Hofmann appelle la « polyfocalité ». Il utilise cette dernière notion pour décrire la multiplication des points de vue dans l'art, non seulement en termes de spatialité, mais aussi de niveaux de réalité et de

⁵⁵ RF 23357, f. 1v. C'est Delacroix qui biffe.

⁵⁶ Marie ne se représente pas qu'elle-même. Comme dans la figure qui utilise la partie pour le tout, elle désigne la communauté des Saints, mais aussi et surtout l'Église.

⁵⁷ HOFMANN W., *Une époque de ruptures*, Paris, Gallimard, 1995, p. 601.

polysémie⁵⁸. Peut donc être qualifiée de poly focale une œuvre où la perspective n'est pas uniforme, mais aussi une œuvre faisant cohabiter, par exemple, un univers onirique et la réalité de la veille ou, pour reprendre l'exemple de la *Liberté*, la description historique et l'idéalisation d'un personnage allégorique. On ne peut appliquer exactement le concept d'allégorie réelle à la *Vierge du Sacré-Cœur*, trop détachée des réalités humaines, mais on peut y observer une poly focalité. L'allégorie, c'est ce qu'a compris l'inconnu qui rebaptisa cette œuvre *Triomphe de la religion*. La figure est en fait ambiguë et résiste à l'identification. C'est d'autant plus le cas que sa position et ses vêtements font écho aux représentations de la Liberté et de la Raison dans les cultes de l'Être Suprême [Fig. 15] aussi bien qu'à la tradition catholique. La comparaison avec la figure de la Liberté dans *La liberté ou la mort* de Regnault, montrée au Salon de 1795, [Fig. 16] est sur ce point éloquente. L'éducation de Delacroix, qui était fils d'un ministre du Directoire ayant voté la mort du roi et qui fut scolarisé au Lycée Impérial, l'avait familiarisé avec ces images révolutionnaires. Il n'est dès lors pas surprenant de le voir mélanger les vocabulaires visuels de la République et de l'Église.

Deux aquarelles⁵⁹ [Fig. 17] placent ensuite cette nouvelle figure dans les nuages, au-dessus d'un globe, comme dans le dessin de Géricault. Elle porte encore des manches longues et sa robe, d'abord d'un bleu traditionnel, devient grise. Le groupe des suppliants évolue beaucoup, lui aussi, dans trois dessins où la composition finale se

⁵⁸ Voir, entre autres, HOFMANN W., « Bifocalité et multiréalité dans la peinture autour de 1800 », *Ruptures et dialogues*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008, pp. 319-333.

⁵⁹ MD 1988-5 et MD 1988-6

précise de plus en plus⁶⁰. [Fig. 18, 19, 20] Delacroix ôte le pèlerin, qui était un rappel historique trop clair pour qui connaissait l'histoire du Sacré-Cœur ; il évince également la mère et ses enfants pour ne garder qu'une figure d'homme mélancolique, regardant à terre, et un couple implorant le ciel. La nudité partielle des hommes est à comprendre en rapport avec la recherche allégorique. Elle permet de placer les personnages hors de la temporalité historique. Le contexte historico-politique du Sacré-Cœur rappelant de douloureux souvenirs, il gagnait à se faire discret pour pouvoir être reçu par le plus grand nombre. Cette méthode est comparable à celle que Guérin avait exploitée dans son fameux *Retour de Marcus Sextus*. Le détour par l'antique lui permettait de dépeindre la situation contemporaine des émigrés de la Révolution. Il ne s'agit plus ici d'allégorie, mais d'un procédé métaphorique moins obvie. Elisabeth Fraser l'a déjà observé dans *la Mort de Sardanapale* et Nina Athanassoglou-Kallmyer dans les tableaux sur la Grèce. Dans les deux cas, les auteurs lisent une critique implicite du pouvoir en place grâce à la mise en perspective de la composition des tableaux et du contexte politique⁶¹. Dans le tableau de Nantes, les costumes à l'antique, non seulement des suppliants mais aussi de Marie, sont ambivalents. D'une part, le rapprochement de l'allégorie mariale avec les cultes révolutionnaires sape discrètement sa catholicité et peut se lire comme une sorte de résistance passive du peintre au *Triomphe* et à l'idéologie de la Restauration. D'autre part, ce même rapprochement entre une figure catholique et un symbole républicain participe d'un

⁶⁰ RF 322245, RF 9197, RF 9195, Sz 7-9

⁶¹ FRASER E. A., « Delacroix's Sardanapalus: The Life and Death of the Royal Body », *French Historical Studies*, vol. 26 n°2, 2003, en particulier pp. 320-321. ATHANASSOGLOU-KALLMYER N., *French Images from the Greek War of Independence*, New Haven & London, Yale University Press, 1989, pp. 31-37.

accent mis sur la pacification, qui se retrouve dans les groupes d'angelots. Ce ne sont en effet pas des putti qui supportent les nuages ou déploient les drapés ; ils forment des paires autonomes sans lien narratif évident avec Marie. Ils peuvent donc aussi être interprétés comme des figures d'enfants, ainsi que le remarquèrent les vicaires de Nantes. Et si on leur applique la même lecture allégorique, ces enfants de la Religion, aux cheveux de couleurs différentes, évoquent une innocence et une fraternité retrouvées. En 1848, Daumier utilisera un procédé comparable dans son projet pour le concours de figure de la Deuxième République. Pour le tableau de Delacroix, le problème vient de ce que, dans une église et sur un autel, le spectateur s'attend à voir non pas une allégorie, mais Marie comme médiatrice du divin, ou le Sacré-Cœur, auxquels le fidèle puisse adresser ses prières. Le cœur et la croix ne sont donc pas, contrairement aux iconologies de Ripa, de simples attributs, mais bien des objets de dévotion. L'hétérodoxie iconographique du cœur détaché ne suffit pas pour nier l'identification mariale de la figure principale, d'autant moins que la piété populaire n'avait rien à y redire. Mais elle permet d'instiller d'autres possibilités de compréhension. Dans la tradition catholique, Marie elle-même est considérée comme une métaphore de l'Église Universelle. Le double titre que l'histoire a donné à ce tableau n'est donc pas à qualifier d'erreur d'interprétation, mais témoigne au contraire de sa polysémie.

Les commentateurs de ce tableau l'ont souvent comparé à la *Vierge des Moissons* pour dire que, si le premier s'inspirait de Raphaël, le second relevait d'une inspiration

micelangelesque⁶². Il a également été dit que Delacroix imitait le style de Géricault, ce qui ne manque pas de logique puisqu'il peignait un tableau devant passer pour celui de son aîné. Mais la remarque au sujet de Michel-Ange est intéressante car, en plus de l'allusion au Jérémie, Delacroix peint ici une femme aux formes vigoureuses, dominante comme un Christ du Jugement Dernier. C'est un argument supplémentaire, plus stylistique, qui vient s'ajouter à nos observations. Avec sa force et son impudeur, la figure féminine de ce tableau, contrairement à la *Vierge des Moissons*, ne propose pas du tout un objet d'identification pour les paroissiennes. Elle domine plutôt, et impose le respect, donnant l'image d'une Église qui a retrouvé sa force et veut l'imposer. Même si les deux peintures remplissent une fonction identique de tableau d'autel, Delacroix leur a donné un traitement différent, sensible à des destinations spécifiques. La *Vierge des Moissons* est un sujet consensuel pour une église rurale et l'image sociale de la femme que ce tableau renvoie est elle aussi, pour l'époque, consensuelle. Par contre, un Sacré-Cœur à Nantes, en Vendée, remuait des souvenirs douloureux et violents. Les épisodes sanglants de la chouannerie répondaient notamment à une sensation d'oppression de l'Église par le gouvernement révolutionnaire. Puis, sous la Restauration, l'Église avait retrouvé une position de domination, ce que reflète aussi ce *Triomphe de la Religion* ambigu. Avec la mise en place de cette figure complexe, aux niveaux de lecture pluriels, avec l'invention (quoiqu'encore non exploitée) de la victime maternelle, ce tableau prend l'importance d'une matrice pour une grande partie de l'œuvre à venir de Delacroix.

⁶² Par exemple, MALTESE C., *Delacroix*, p. 144.

Chapitre 3 : La Piéta

Sous la Restauration, l'Église reprend pied après les tourments révolutionnaires. Mais sa légitimité retrouvée et sa visibilité grandissante ne lui garantissent pas la sympathie populaire. L'autoritaire *Vierge du Sacré-cœur*, qui, dans sa version finale, ne semble guère apaiser ses dévots, témoigne de ce décalage entre puissance et présence. Delacroix, assez distant de l'univers ecclésial, ne s'intéresse plus à Marie jusqu'à la fin des années 1820. Les figures féminines qu'il développe dans l'intervalle ont marqué le public par l'indécence des violences subies (dans les *Massacres de Scio* ou *La Mort de Sardanapale*) autant que par la dignité de leur souffrance (la *Jeune femme au cimetière*, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*). La *Liberté* de 1830 semble atteindre une apogée dans la description d'une féminité messianique⁶³. Elle incarne une révolution clairement anticléricale qui hisse le drapeau tricolore sur les tours de Notre-Dame. Mais, sous la Monarchie de Juillet, les choses changent. Le roi citoyen considère l'Église comme un gardien moral qui favorise l'ordre social, les nouveaux évêques sont choisis avec soin dans toutes les classes de la société. Des personnalités très charismatiques émergent, tels Lamennais, Lacordaire et Montalembert. L'*Avenir*, le journal qu'ils fondent ensemble en 1830, cherche à promouvoir un catholicisme moderne et libéral, voire humanitaire. L'Église réussit sa reconquête, au point qu'en

⁶³ Sur ce sujet : HOFFMANN W., *Une époque de ruptures 1750-1830*, pp. 591-611. L'auteur va toutefois trop loin dans ses rapprochements en faisant de Delacroix un proche des saint-simoniens. Le peintre était au courant de ces idées et Pierre Leroux faisait partie de son cercle de connaissances. Toutefois, son *Journal* témoigne très clairement d'un parfait mépris des utopies socialistes et humanitaires.

1848 les prêtres sont associés aux soulèvements populaires et bénissent les arbres de la Révolution. Bref, lorsqu'en 1840, Delacroix obtient la commande de décorer une chapelle de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement dans le Marais, le rôle de l'Église dans la société a évolué en direction d'un réveil religieux.

Ce chantier ne sera pas non plus sans difficultés pour Delacroix. La décoration avait été préalablement commandée au peintre Robert-Fleury qui s'en était déchargé. Delacroix sollicite alors lui-même son attribution, par l'intermédiaire de Robert-Fleury et par écrit auprès de Varcollier, chef de division à la préfecture⁶⁴. Un décret préfectoral lui donne satisfaction le 4 juin 1840, mais, occupé par la décoration de la bibliothèque du Palais Bourbon et par celle, à venir, du Palais du Luxembourg, le peintre ne commence à travailler pour l'église que l'année suivante. Il s'agit de peindre une muraille de la chapelle de la Vierge et c'est ce patronage qui va compliquer les choses. En effet, bien que la commande émane de la Ville de Paris, le curé a des idées précises sur ce qui convient ou non pour sa chapelle. Il voudrait une Assomption, mais cette scène d'envol de Marie sied mal au format horizontal du mur à couvrir (3.55 x 4.75 mètres). A défaut, il demande une Annonciation à Delacroix qui, pour sa part, voudrait peindre une Piéta. Comme la préparation du mur par Lassales Bordes, son assistant, prend du retard, le peintre ne peut refuser de faire au moins une esquisse [Fig. 21] et se plaint à Varcollier de ces exigences (lettre du 22 janvier 1842). L'année suivante, le peintre soumet à la préfecture deux travaux préparatoires, sur les deux sujets⁶⁵. La commission en charge de les examiner⁶⁶ lui demande d'ôter les anges qui

⁶⁴ Voir la lettre du 20 mai 1840 à Varcollier, ED-MD-1840-MAI-20.

⁶⁵ Voir les lettres à Varcollier du 8 et du 16 février 1843, JOUBIN, t.V, p.172 et t.II, p. 130.

⁶⁶ Il s'agit d'une commission préfectorale dont les membres ne me sont toutefois pas connus. Le curé était consulté pour l'élaboration des sujets, mais on verra dans le chapitre consacré à

soulèvent un rideau pour dévoiler la scène. Or, ces anges se trouvent sur les deux esquisses. Delacroix « suppos[e] que c'était de la composition du Christ qu'il était question⁶⁷ » et s'apprête à commencer. C'est alors qu'il se voit obligé, le 5 avril, de reprendre la plume pour écrire à Lassalle-Bordes de retourner travailler à l'hémicycle du Luxembourg⁶⁸ et pour demander à Varcollier de trouver une solution :

« Mon cher Monsieur,

Je prends la liberté de vous écrire de la campagne où je me trouve momentanément, dans l'espérance d'arriver plus promptement s'il est possible à la solution de la difficulté qui fait l'objet de ma lettre.

Ayant fait à mon esquisse de la Vierge, les changements nécessités par les observations de la commission, et me proposant de commencer enfin mon tableau suivant cette nouvelle donnée, j'avais envoyé à l'avance une personne pour faire sur le lieu les dispositions nécessaires. Le curé, ayant appris le sujet, a déclaré nettement qu'il ne l'acceptait point. Il prétend que les fabriciens sont de son avis et je n'ai pas de peine à le croire vu l'insistance qu'il y met et dont il leur aura fait sentir l'effet. Il trouve que ce sujet revient sans cesse, ce qui est une singulière raison et

Saint-Sulpice que les « fabriciens », c'est-à-dire les membres laïcs du conseil de paroisse, n'avaient pas leur place dans les prises de décisions.

⁶⁷ Lettre du 24 février à Varcollier, ED-MD-1843-FEV-24-A : « Mon cher Monsieur, / Je ferai les changements exigés par la commission. Je suppose au reste que c'est de la composition du Christ qu'il est question, car ce n'est pas mentionné sur la note officielle que j'ai reçue des bureaux. On me dit simplement de supprimer les anges et il y a des anges dans les deux compositions. Veuillez remettre les deux esquisses au porteur de la lettre. Je suppose que je suis, avec ces suppressions, en mesure de commencer. »

⁶⁸ Lettre du 5 avril 1843 à Lassalle-Bordes, ED-IN-1843-AVR-05-B.

me paraît répondre d'avance à son objection ; de plus, que la Vierge n'est pas glorifiée suffisamment, prétendant qu'elle ne saurait être principale là où le personnage du Christ est introduit.

Il serait aisé de lui répondre que ce sujet a été traité mille et mille fois soit en peinture, soit comme groupe de sculpture pour la chapelle de la Vierge : on pourrait soutenir aussi je crois que la douleur de la mère et la disposition forcée de ce sujet appelle tout l'intérêt possible sur cette figure qui devient de la sorte tout à fait principale.

Voici donc tout remis en question. Je comptais travailler avec suite à cet ouvrage à cause de la nécessité où je suis de passer tout l'été et même l'automne c'est-à-dire jusqu'à l'ouverture de la session prochaine du Luxembourg, et je comptais l'avoir terminé dans le printemps. Je serais donc infiniment désappointé, sans parler du regret qu'il m'est bien permis d'avoir de l'inutilité des études que j'ai faites sur trois compositions.

Je m'adresse donc à vous mon cher Monsieur, espérant que vous pourrez arranger cette affaire de manière à faire revenir le curé de sa prévention. Les deux sujets de sa prédilection étaient l'Assomption qui est impossible à traiter sur la place et l'Annonciation dont j'avais essayé de tirer parti mais qui n'est guère favorable non plus.

Recevez Cher Monsieur, en attendant une réponse que je vous prierai de vouloir bien m'adresser à Paris, l'assurance de la haute considération, de votre dévoué et obéissant serviteur.

Eug. Delacroix⁶⁹ »

Cette lettre est intéressante à plusieurs égards. Elle apporte tout d'abord un éclairage sur les possibilités qu'avait le clergé d'intervenir dans les commandes de l'administration⁷⁰. Elle fournit ensuite des indices sur la manière dont Delacroix réfléchit à ses sujets religieux. La justification qu'il fournit pour appuyer sa proposition est d'abord basée sur l'autorité de l'histoire de l'art, ce qui n'est pas la bonne tradition pour convaincre un prêtre. Le second argument est double : iconographique et théologique. Marie est glorifiée par la position centrale qu'elle occupe et par la douleur qu'elle subit. Ces deux affirmations sont exactes mais révèlent, si besoin était, la distance entre Delacroix et le monde catholique de son temps. Il n'y faut pas chercher une question de foi ou d'implication personnelle. Cette distance témoigne surtout de la diversité des conceptions mariologiques. La popularité de la figure mariale, en particulier dans les décennies 1840 et 1850, déborde les sphères paroissiales et les interprétations de ce personnage foisonnent dans toutes les directions, dont certaines sont franchement hétérodoxes du point de vue catholique romain. Alors que des artistes et des critiques issus du romantisme insistent sur la vérité des sentiments et la violence de la douleur, les catholiques veulent mettre en avant la tendresse de Marie, son amour et ses vertus consolatrices, protectrices et thaumaturges. L'observation de la réception de cette décoration permettra d'approfondir cette question.

Varcollier doit donc trouver une solution et se montre suffisamment habile pour contenter tout le monde. Puisque cette Pietà ne convient pas à la chapelle de la Vierge

⁶⁹ Lettre du 5 avril 1843 à Varcollier, ED-MD-1843-AVR-05-A.

⁷⁰ Sur ce sujet, voir CHAUDONNERET M.-C., *L'État et les artistes*, Paris, Flammarion, 1999, pp. 168-172.

et que Delacroix ne souhaite pas peindre autre chose, il suffit qu'il peigne dans une autre chapelle⁷¹. L'administrateur propose donc un échange avec le peintre Joseph-Désiré Court, qui devait s'occuper de la chapelle Sainte-Geneviève à l'autre extrémité du bas-côté. Delacroix accepte « avec empressement »⁷². L'arrangement est rapidement finalisé⁷³ et Lassalle-Bordes se met au travail pour l'ébauche. Delacroix, quant à lui, pris par les décorations du Luxembourg, ne retourne à l'église qu'à la fin

⁷¹ Cette idée est également avancée par Johnson t. V, p. 564, et par Jobert, 1997, p. 226, qui y voit, lui, une initiative du curé.

⁷² C'est à mon avis ici qu'il faut placer la lettre ED-MD-18XX-XXX-XX-A, non datée, que le site internet consacré à la correspondance du peintre date, sans bonne raison, de 1840. Comment justifier, hors de ce contexte, ces quelques lignes fiévreuses ? « J'accepte avec beaucoup d'empressement la proposition d'échange que vous voulez bien faire. J'espère que M. Court ne s'y refusera pas, la chapelle de la Vierge étant mieux éclairée et d'ailleurs la principale. Ce qui me reste à vous demander avec instance c'est de le décider promptement afin que je puisse commencer immédiatement ; car voici déjà un mois que j'ai perdu depuis les pourparlers. Je vous suis de nouveau très reconnaissant et vous prie d'agréer mille amitiés bien empressées. »

⁷³ Voir les lettres ED-IN-1844-FEV-XX-A et ED-IN-1844-FEV-XX-B. La datation proposée par le site www.correspondance-delacroix.fr suit l'opinion de Joubin (février 1844) contre celle de Burty qui l'insère au printemps 1843 (t.I, p.279). Je crois pourtant que c'est ce dernier qui a raison. L'argument de Joubin repose sur la rapidité avec laquelle Delacroix aurait terminé, en trois semaines, cette peinture. Il fait donc remonter la lettre à quelques semaines avant la fin du chantier, en mai 1844 (t.II, p.168). Toutefois, cette datation ne permet pas le déroulement logique des événements et ne coïncide pas avec les souvenirs de Louis de Planet, l'autre assistant de Delacroix. Celui-ci note dans son journal les difficultés du peintre avec la lumière d'hiver et l'humidité en novembre 1843 (Planet, p. 81-90). Il ne faut pas perdre de vue que si Delacroix termina effectivement cette peinture avec une certaine célérité, il travailla sur un fond préalablement préparé par Lassalle-Bordes. Ce fond aurait d'ailleurs, toujours selon Planet, été mal ébauché, assombrissant l'éclat des couleurs. Sérullaz propose de dater ces lettres de novembre 1843, pour les faire coïncider avec les souvenirs de Planet (*Peintures murales*, p.80). Mais cette proposition contredit la lettre ED-IN-1843-JUIN-21-A dans laquelle le peintre demande à Lassalle-Bordes de se « mettre à l'église » dès le 1^{er} juillet 1843.

de l'année 1843. Ayant changé de chapelle, il renverse sa composition de façon à ce que la lumière de la fenêtre, qui arrive maintenant de la gauche, corresponde à l'orientation du tableau et tombe sur le torse blême du Christ mort. En mai 1844, il invite Pierret à venir rapidement voir son travail, qu'on le presse de « livrer ». La chapelle est ouverte au public vers la fin de l'été, avant que Delacroix ne considère sa peinture comme terminée⁷⁴. « Í je fus si peu satisfait de son effet, à cause de l'obscurité de la chapelle, que je résolus de l'abandonner à son sort tel quel », écrit-il à Thoré le 17 novembre 1844⁷⁵.

Aujourd'hui, l'éclairage électrique pallie quelque peu cette obscurité, qu'une sévère minuterie s'applique toutefois à préserver. Le visiteur de la chapelle reste donc tiraillé entre l'envie d'y voir clair et celle d'expérimenter les conditions d'observation originelles.

La composition de ce tableau [Fig. 22] est remarquable par son efficacité et sa symétrie. Un groupe central, trapézoïdal, rassemble tous les personnages principaux à l'entrée d'une caverne. D'une manière assez originale, le spectateur qui leur fait face est placé comme au fond de la caverne d'où il peut voir, derrière eux, le paysage désolé. Ainsi, la chapelle elle-même prélude au tableau, comme si elle était le caveau dans lequel Jésus va être enseveli. Un fragment de la pierre tombale coupe l'angle inférieur droit, renforçant l'idée que le sépulcre est là, invisible, à côté du regardeur. La première esquisse [Fig. 23]⁷⁶ était encadrée par des colonnes néo-classiques, qui

⁷⁴ Le *Journal des Artistes* annonce l'ouverture fin août et publie un premier article le 12 octobre. Voir plus bas.

⁷⁵ Lettre reproduite par JOBIN, t. 2, p. 200. Thoré n'écrira rien sur cette chapelle.

⁷⁶ J 562

correspondaient à l'architecture de l'église. Des anges écartant un rideau donnaient l'impression que le groupe arrivait dans l'église. Cette intégration de l'espace devant le tableau a un effet d'implication du spectateur dans la scène, comparable à la contre-plongée de *La Liberté guidant le peuple*. Mais, contrairement au tableau de 1830, il y a entre la *Piéta* et la sombre chapelle où elle se trouve une solution de continuité.

Si l'on compare cette peinture à un autre tableau de Delacroix, possédé par Frédéric Villot, représentant le même sujet en 1829 [Fig. 24]⁷⁷, les différences sont éclatantes. Il n'y avait alors que Marie, calmement malheureuse, tenant d'une main la tête de Jésus et soulevant de l'autre son poignet, déjà rigidifié. A leur position asymétrique répondait la ligne d'horizon. Étonnamment, ce calme, cette rigidité et cette solitude rapprochent ce tableau de la *Piéta* de Flandrin, peinte en 1842. [Fig. 25] Le peintre lyonnais y signifie la tristesse de Marie en cachant son visage dans la nuit de sa capuche. A l'inverse, Delacroix, sur le mur de Saint-Denis, va déployer toute une gamme de douleurs exprimées sur sept visages désolés. Les personnages sont répartis avec une rigueur et une précision classiques qui tranche par rapport aux grands tableaux qui ont fait la célébrité du peintre et dont la composition est beaucoup moins ordonnée. En plus de Jésus, trois hommes et trois femmes composent le groupe. Marie est assise au centre et le corps de son fils est recroquevillé sur ses genoux. Deux femmes sont agenouillées respectivement à gauche et à droite, tenant les pieds et les mains de Jésus. Leurs positions étranges sont en fait subordonnées à l'organisation trapézoïdale de l'ensemble. Les hommes sont debout, à l'arrière, et soutiennent les bras de Marie. Leurs têtes répètent la position en forme de M du corps du mort. Au milieu, Nicodème, le pharisien venu questionner Jésus en cachette, regarde comme à la

⁷⁷ J 156

dérobée le visage à moitié caché. A gauche du groupe, deux vases, les attributs de Marie-Madeleine, répondent à deux personnages secondaires qui s'approchent par la droite. Enfin, en écho à une nuée claire qui s'élève vers la gauche, une sombre vanité composée d'un crâne et de fleurs mortes tombantes se niche dans la paroi droite de la grotte. Etrangement, alors que la coiffe de Marie lui fait comme une auréole noire, le ciel se dégage juste autour de la tête de Joseph d'Arimathie, qui fait un geste de bénédiction.

On doit à René Huyghe d'avoir observé le premier l'utilisation par Delacroix de la Pietà de Rosso pour la composition de son groupe [Fig. 26]⁷⁸. L'exemple est paradigmatique de la manière très libre dont Delacroix utilisait ses sources. Il ne reprit que l'idée des bras écartés de Marie et de la position repliée de Jésus et les inscrivit dans une structure très différente, plus clairement organisée autour d'une double symétrie, verticale et horizontale. Comme il l'écrit à Varcollier, cette composition fait bel et bien de Marie la figure principale. En contraste au corps replié de Jésus, ses bras étendus sur l'axe horizontal rappellent la crucifixion. En fait, c'est elle-même qui est ici crucifiée par la douleur. Cela correspond tout à fait à un aspect de la théologie catholique qui, en insistant sur le rôle de Marie, lui donne le titre de corédemptrice. Par exemple, le livre du chanoine Maynard, paru en 1877, qui synthétise et illustre la mariologie de son siècle, énonce que :

« Les souffrances de Marie et les souffrances de Jésus sont simultanées et réciproques. Avec cette simultanée et cette réciprocité, elles entrent dans le cours de leur vie absolument commune. Les souffrances de l'un sont les souffrances de l'autre, C'est comme deux luths qui vibrent à

⁷⁸ HUYGHE, « Universalité de Delacroix », *formes*, 6, 1930.

l'unisson, comme deux miroirs qui se renvoient mutuellement tous leurs reflets ; c'est, entre eux, comme un flux et un reflux d'une même mer de douleur⁷⁹. »

Le peintre ne subordonne effectivement pas la douleur de la mère en deuil à celle du fils mort. Bien plus, c'est cette douleur humaine et maternelle qui lui donne un statut messianique. Les bras et les mains sont à cet égard révélateurs. La main droite est ouverte vers le ciel et la gauche, du côté de « l'autre Marie » et des personnages secondaires, est orientée vers le bas. C'est une position médiatrice : l'une reçoit et l'autre bénit. Jean et Joseph d'Arimathie, qui soutiennent ses bras, l'associent typologiquement à Moïse priant pendant la bataille d'Israël contre les Amalécites.⁸⁰ Le rapprochement typologique entre Moïse et Jésus est tout à fait traditionnel, tout comme l'est le fait que Marie soit soutenue par Jean. L'association de ces deux traditions par Delacroix est en revanche originale et insiste sur le rôle intercesseur de Marie. Le peintre compose donc son tableau sur deux registres : la souffrance de Marie et son rôle rédempteur⁸¹.

⁷⁹ MAYNARD, *La Sainte Vierge*, Paris, Firmin-Didot, 1877, p. 254.

⁸⁰ Lorsqu'il baissait les bras, les Juifs étaient en difficulté, aussi Hur et Aaron durent-ils le soutenir pendant toute la bataille ; ce fut, comme chacun sait, sa prière qui permit la victoire des Hébreux (Ex 17, 8-13).

⁸¹ En 1856, Delacroix reprend cette composition dans un petit tableau (J466). Il revient à l'orientation de l'esquisse, la tête de Jésus à gauche, et en adoucit le pathos. Par ailleurs, les personnages évoluent quelque peu : Jean devient un vieillard chauve, à la longue barbe blanche ; Joseph est affublé d'une coiffe médiévale et d'une barbe en pointe et le personnage du milieu se féminise, rendant son identification difficile.

L'idée d'un messie féminin est dans l'air du temps. Il y avait déjà eu les prophétesses de la Révolution, comme Catherine Théot, la « mère de Dieu », dont on se serait servi pour essayer de faire tomber Robespierre⁸². Après la mort de son fondateur en 1825, le saint-simonisme érigé en religion recherchait aussi la Femme-messie qui apporterait l'âge d'or. C'est la secte la plus connue aujourd'hui et celle dont la postérité fut la plus féconde, mais ce n'était pas la seule. Entre 1841 et 1844, on parle également d'Eugène Vintras, un visionnaire charismatique auprès duquel les hosties s'ensanglantent par miracle et qui promeut, entouré de prophétesses, un culte marial que ses détracteurs prétendent orgiaque. Alors que les saint-simoniens visent une transformation sociale radicale, Vintras, lui, est lié aux milieux légitimistes et même à Naundorf qui se prétend Louis XVII⁸³. L'abbé Alphonse Constant, qui, sous le nom d'Eliphaz Levi, consacrera à Vintras un chapitre de son *Histoire de la magie* (1860), est en 1844 l'auteur de *La Mère de Dieu*, épopée religieuse et humanitaire. Il y réinterprète le sujet marial pour en magnifier et en émanciper la femme victime. Renversant les rôles, il énonce que « dans les symboles sacrés, c'est avec la femme seule que se traite l'affaire du salut, et l'homme lui obéit comme l'enfant à sa mère⁸⁴. » Ce livre fait suite à *L'Assomption de la Femme* (1841) et au *Rosier de mai ou la Guirlande de Marie*

⁸² Voir Joachim VILATE, *Les mystères de la mère de Dieu dévoilés*, Paris, 1794. Il s'agit du troisième tome de ses *Causes secrètes de la Révolution du 9 au 10 thermidor*. Écrit en prison, ce volume engagé avait pour but de sauver sa tête. Il n'y parvint pas. Voir aussi MATHIEZ A., *Contributions à l'Histoire religieuse de la Révolution française*, Paris, Félix Alcan, 1907, pp. 97-142.

⁸³ Voir LANGLOIS C., « La conjoncture mariale des années quarante », ANGELIER F., LANGLOIS C. (dir.), *La Salette. Apocalypse, pèlerinage et littérature (1856-1996)*, Grenoble, Jérôme Million, 2000.

⁸⁴ CONSTANT A., *La mère de Dieu : épopée religieuse et humanitaire*, Paris, Gosselin, 1844, p. 16.

(1839), dans lesquels les télescopages entre la figure du Christ et celle de Marie étaient déjà bien présents. Les « légendes » du *Rosier de mai* relatent des visions où Marie a un rôle rédempteur. « Alors un grand cri s'éleva dans le ciel : Dieu retira sa main dans l'ombre, et la terre tomba. Marie alors s'élança de son siège, étendit les bras, et sauva une seconde fois le monde ». Une de ces légendes s'intitule d'ailleurs « Marie crucifiée avec Jésus » et se termine ainsi : « La sainte fille avait cru d'abord voir le Christ : mais à ce dernier prodige elle reconnut Marie et l'aima plus qu'elle ne l'avait encore aimée. » Dans une autre vision, Marie « semblait clouée à terre, comme Jésus l'était sur la croix⁸⁵ ». L'abbé Constant est aussi peintre, et introduit dans les milieux romantiques. Il est également l'ami de Flora Tristan, la Femme-messie décédée en 1844 pendant son Tour de France. Dans cette même perspective sociale, signalons encore la trilogie d'Alphonse Esquiros, *Les vierges folles* (1840), *Les vierges martyres* (1842) et *Les vierges sages* (1842), décrivant respectivement les conditions de vie des prostituées, des femmes célibataires et des femmes mariées. Ces livres prolongent l'*Évangile du peuple* (1840), une relecture socialiste des textes bibliques qui actualise l'histoire de Jésus en une métaphore de la France et qui valut la prison à son auteur⁸⁶. Ce n'est là qu'un aperçu de l'effervescence mariologique de cette période. Catholiques attendant la promulgation du dogme de l'immaculée conception, utopistes cherchant l'équivalent féminin de Prosper Enfantin, légitimistes attendant un retour des Bourbon,

⁸⁵ CONSTANT A., *Le rosier de mai ou la guirlande de Marie*, Paris, Gosselin, 1839, pp. 5, 29-30 et 43.

⁸⁶ Un exemple éloquent de cette relecture polémique : « La nation crucifiée pousse bien encore de grands cris, elle se tord sur l'arbre infâme en disant : Eli, Eli lamma sabactani ! Mais, à chacun de ces cris, l'éponge amère de la censure ou de la corruption s'approche de ses lèvres mourantes ; on éteint ses nobles protestations dans le vinaigre et le fiel. » ESQUIROS A., *L'Évangile du peuple*, Paris, Le Gallois, 1840, p. 307.

socialistes et républicains souhaitant un rééquilibrage de la citoyenneté féminine, tous, pour des raisons différentes, s'accordent à donner à Marie un rôle de premier plan.

Ils sont également nombreux à s'accorder pour insister sur sa douleur, mais, là encore, pour des raisons diverses. Pour les catholiques, c'est la justification théologique du rôle de Marie dans l'économie du salut. Pour les légitimistes, c'est une image de la peine que l'état de la France post-révolutionnaire ferait à Dieu et à sa mère. Pour les féministes et les socialistes, c'est une métaphore de la souffrance des pauvres et des femmes. *L'Évangile* d'Esquiros en est un excellent exemple :

« L'esclavage entier du vieux monde, esclavage du publicain, du bâtard, du pauvre, du lépreux, du malade, de l'enfant, de l'aliéné, enfin de tout ce qui était en soumission et en tutelle, pendait dans la personne de Jésus au gibet du Calvaire. Or du haut de cet instrument de servitude et d'ignominie, Jésus mourant abaissa encore un dernier regard sur la plus grande souffrance qu'il pût trouver au monde, sur la femme. [í] Dans Marie étaient figurées dans ce moment-là toutes les femmes⁸⁷. »

Une telle diversité impose donc un scrupule méthodologique. On peut être tenté d'attribuer à Delacroix l'une ou l'autre de ces opinions, pourtant très différentes, en arguant d'une proximité réelle avec son iconographie. Certains auteurs ont succombé à cette tentation pour faire du peintre tantôt un révolutionnaire, tantôt un proche des saint-simoniens, tantôt encore ó plus récemment ó un féru de théologie dogmatique.⁸⁸ Mais tous ces rapprochements sont rendus possibles par la cristallisation d'un

⁸⁷ Ibid. p. 309-10.

⁸⁸ POLISTENA J., *The role of religion in Eugène Delacroix's religious painting*, pp. 305-345.

Zeitgeist, cristallisation qui, grâce à la vaste culture du peintre, constitue sans doute une des plus intéressantes facettes de son talent.

Excursus : Une réception pour l'exemple

La convergence autour de Marie de tant d'opinions par ailleurs antagonistes aurait dû valoir au peintre une appréciation tout aussi consensuelle. Ce ne fut pas loin d'être le cas et le dossier concernant cette peinture murale est assez exemplaire, pour deux raisons. Il l'est d'abord par sa richesse. Sur une période d'environ dix-huit mois, au moins six auteurs différents critiquèrent la *Piéta* de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, parmi lesquels Gautier, Baudelaire et Charles Blanc. C'est tout un panorama de la critique contemporaine qui se déploie ainsi. Mais ce dossier est aussi l'exemple, moins admirable, d'une réception lacunaire, pour ne pas dire biaisée.

Nous verrons que, par les réactions qu'il suscite, un premier texte négatif peut déterminer une réception critique positive. Ce paradoxe justifie de nous arrêter plus en détail sur ce dossier, d'autant plus que s'y ajoute un second renversement : l'histoire de l'art, sélectionnant un exemple de réception spécifique pour l'ériger en modèle représentatif⁸⁹, a accordé à ce premier texte une importance qu'il n'a pas eue, sinon comme repoussoir, et y a vu le symptôme d'une réception difficile. Il importe donc de comparer les différents articles de critique parus dans la presse et de mettre davantage

⁸⁹ Pour un exemple d'analyse de la réception, avec des résultats heureusement plus nuancés, voir l'article de HADJINICOLAOU N., « La Liberté guidant le peuple de Delacroix devant son premier public », *Actes de la recherche en sciences sociales*, No.28, juin 1979.

en lumière les relations que ces différents textes entretiennent les uns avec les autres. Sans le dire explicitement, ils se répondent en effet mutuellement et, pris dans leur ensemble, laissent apercevoir un réseau et des jeux d'influence aussi bien que des partis pris. Les auteurs semblent tous voir à peu près la même chose, mais leurs appréciations divergent car les enjeux sont différents pour chacun. On ne peut donc pas facilement parler de perspicacité ou d'aveuglement de la critique, comme il semble aisé de le faire en s'appuyant sur la sanction de l'histoire. Delacroix est injuste lorsqu'il écrit, en 1847, recevoir pour la première fois un compliment au sujet de la *Piéta*⁹⁰, mais il faut reconnaître que les choses commencèrent assez mal.

La première réaction écrite à avoir retenu les chercheurs est celle du *Journal des Artistes* le 20 octobre 1844. Sa violence et son acharnement extraordinaire ont rendu ce texte assez célèbre⁹¹, aux dépens de critiques plus nuancées qui lui répondent. Pourtant, s'il est souvent cité, ce n'est jamais que par extraits, en exemple d'une critique « haineuse » et « tellement aveugle »⁹². Dans son livre *Eugène Delacroix devant ses contemporains*, Maurice Tourneux a recensé les réactions critiques au sujet des travaux de Delacroix. On peut se demander si l'anonymat dans lequel il a laissé l'auteur du *Journal des artistes* n'est pas le fruit d'une omission volontaire. Le procédé est efficace car l'auteur est resté anonyme dans toutes les publications ultérieures, y compris dans le catalogue raisonné de Lee Johnson. Pourtant, en feuilletant les numéros du *Journal des Artistes*, on s'aperçoit rapidement que cet article n'est pas

⁹⁰ 13 mars 1847, *Journal* p. 365.

⁹¹ Ce texte est partiellement cité, entre autres, par TOURNEUX, SERULLAZ (*Mémorial et Peintures murales*), FOUCAULT et JOBERT.

⁹² L'aveuglement et la haine sont reprochés par TOURNEUX, p.118. SERULLAZ (*Peintures murales*, p. 81) et JOBERT (p. 226), ne reprennent que la haine.

isolé et qu'il est aisé d'en retrouver l'auteur. L'article du 20 octobre est en effet prélué par deux annonces dans les rubriques « actualités ó souvenirs » du 11 août et du 12 octobre⁹³ que signe « A. H. Delaunay », le rédacteur en chef. On ne sait que peu de chose sur A. Hippolyte Delaunay. Architecte de formation, il a fait carrière dans le journalisme. Il prend la direction du journal *l'Artiste* en 1838 et cherche à y faire prévaloir sa préférence pour le néo-classicisme. A la fin de l'année 1843, ses dettes l'accablent à la faillite et le journal est racheté par Arsène Houssaye.⁹⁴ Delaunay prend alors la tête du *Journal des artistes*. Ces articles en série, la proximité de leur ton, de leur vocabulaire et des opinions qui y sont présentées m'ont conduit à l'assurance que l'auteur du texte du 20 octobre est toujours A. H. Delaunay. Cette hypothèse est partagée par Jonathan Lackman, qui consacre un chapitre de sa thèse de doctorat (inédite) à cet épisode d'histoire de la critique.⁹⁵ Le travail de Lackman est le seul à s'interroger sérieusement sur les raisons de ce violent éreintage. Ses arguments doivent être signalés, bien qu'il restreigne quelque peu leur portée en se concentrant exclusivement sur la figure de Delaunay.

Dans sa rubrique du 12 octobre, Delaunay s'appesantit longuement sur la palette utilisée dans la *Piéta*. Il file la métaphore aquatique et plus particulièrement marécageuse :

⁹³ Le texte est reproduit en annexe **/1.

⁹⁴ Ces informations sont révélées par EDWARDS P. J., « La revue *l'Artiste* (1831-1814). Notice bibliographique », *Romantisme*, 1990, n°67, p. 112.

⁹⁵ LACKMAN J., *Mud and Glory. Art-Critical Invective in Paris: 1844-1876*, p. 48-98. Après une remise en contexte sous forme de fiction, largement inspirée des *Chroniques Parisiennes* de Mme de Girardin, l'essentiel de son propos tient en la comparaison de l'article du 20 octobre 1844 avec les observations de M. ANGENOT dans *La parole pamphlétaire*, 1982.

« Enfin, rendez-vous dans un marais, et copiez fidèlement la couleur de la vase épaisse et bourbeuse laissée par les eaux en se retirant. Mettez la main à la pâte. Avec vos nuances verdâtres, olivâtres, brunâtres et noirâtres, arrangez vos chairs. Cela sentira la putréfaction, mais cela ne vous regarde pas. »

Ce lexique se retrouve très précisément dans le célèbre article de la semaine suivante. Il précède cette fois les « actualités ó souvenirs », et ce n'est qu'à la fin de ceux-là que se trouve la signature. Tout injuste qu'il soit, cet article mérite largement qu'on s'y arrête⁹⁶.

Le tableau que Delaunay s'apprête à décrire est rebaptisé « La Mère de Douleur ». Ce qui pourrait n'être qu'une périphrase anodine, traduction en français de la traditionnelle « Mater Dolorosa », est en fait un mauvais calembour qui donne le ton à une description insistant sur la matérialité la plus basse des personnages représentés. Le Christ est un « cadavre déjà putréfié » ; la femme de droite est « une lionne des Halles dont la fureur fait jaillir le sang sous les paupières », et « le sentiment de [la] tête [de l'autre] est celui de la brute ». Marie « est une femme déjà morte ». Delaunay insiste sur des détails bizarres ou scabreux : « Ses cheveux [de Marie] ont une teinte olivâtre. Ses pieds sont enfermés dans une chaussure grossière, aux semelles lourdes et épaisses. » Quant à Jésus, il « est entièrement nu ; ce n'est pas le Christ que nous adorons, le Christ qui la veille expira sur la croix. Non, c'est un homme qui a séjourné pendant un long temps sous les eaux bourbeuses d'un étang. » On retrouve donc le

⁹⁶ *Journal des artistes*, 2^e série, t. 1, 30^e livraison, 20 octobre 1844, pp. 349-353. Le texte est reproduit en annexe **/3

marais de la semaine précédente. Mais l'auteur va plus loin, poursuivant dans la veine de son calembour d'ouverture.

« Le Christ est étendu sur un linge blanc où quelques traces d'un sang vermeil contrastent avec la lividité du corps. Ce linge plie à la hauteur des hanches sous le poids des matières fécales qu'il renferme, il n'y a pas à en douter ; cette partie est d'une vérité repoussante et dégoûtante. Est-ce là de la poésie ? Grand Dieu ! »

La « vérité » désigne ici la réalité humaine, et il ne faudra pas s'étonner que, sans souci de cohérence, l'auteur déplore à la colonne suivante l'absence de vérité anatomique aussi bien qu'historique, théologique et scientifique. Il n'est pas malaisé de souligner la mauvaise foi d'un compliment qui pointe l'absence de dessin ; l'idée d'habileté sera d'ailleurs reprise dans la suite du texte dans le sens de manigance. Cette description infâmante sert à énoncer des reproches sur trois axes différents, que l'auteur tresse jusqu'à les rendre presque indistincts. D'abord sont mises en causes les qualifications professionnelles de l'artiste :

« M. Delacroix n'a fait et ne fait aucune étude, chacun le sait ; [í] Ne lui demandez pas le corps de l'homme, il en ignore les ressorts, il en ignore la forme ; [í] Non, M. Delacroix n'a pas prémédité son ignorance, il l'a subie. »

Le second axe dénonce chez Delacroix une personnalité carriériste et, par extension, ceux qui ont favorisé sa carrière.

«Allons ! soyons ignares, soyons laids jusqu'à l'ignoble, soyons bas, soyons faux, trompons, illusionnons les ignorants que nous voulons

capter, les niais qui voudront nous suivre, réussissons, faisons fortune et ne tenons aucun compte de la critique. Si M. Delacroix n'a pas tenu ce langage lui-même, il l'a mis en pratique, [í] nous accusons les hommes placés dans les conseils ou dans nos assemblées législatives, intrigant ou sollicitant en faveur de gens qui doivent leur réputation non pas au talent, à la science, au savoir, mais aux coteries, mais aux camaraderies, à l'audace ! Que celui-là donc qui a voulu que M. Delacroix pût exécuter un tableau religieux aille contempler cette honteuse peinture ; qu'il rougisse, s'il est possible, d'avoir arraché à l'administration l'ordre de cette commande. »⁹⁷

En suggérant une incompatibilité entre le peintre et la destination de son travail, Delaunay amorce le troisième axe, celui du sacrilège. Tous les historiens qui citent partiellement cet article reproduisent cette phrase :

« Agenouillez-vous donc devant toutes ces figures repoussantes, devant cette Madeleine aux yeux avinés, devant cette Vierge inanimée, plâtrée et défigurée, devant ce corps hideux, putréfié, affreux, qu'on ose nous présenter comme l'image du Fils de Dieu. »

La Piéta serait une « des œuvres faites pour dégrader le sentiment de la divinité ! » Ce final pathétique colore tout le texte d'une nuance de récrimination religieuse. Pourtant, en le relisant, on s'aperçoit que Delaunay se contente, comme dans cette citation, de mettre côte à côte sa description et le nom des personnages saints, demandant au

⁹⁷ Ainsi qu'on la vu plus haut, c'est Delacroix lui-même qui a fait la démarche auprès de l'administration. Voir la lettre du 20 mai 1840 à Varcollier, ED-MD-1840-MAI-20-A.

lecteur de mesurer la distance qui les sépare et de s'indigner. En fait, il ne laisse pas d'indice textuel permettant de déduire que ses éventuelles convictions religieuses auraient véritablement été heurtées. Par ailleurs, sans s'en douter, il infirme les craintes du curé qui redoutait que Jésus, dans une chapelle consacrée à Marie, prenne trop d'importance par rapport à sa mère:

« Ces sept individus, hommes et femmes, forment le groupe de la *Pietà*.

Le Christ est le personnage principal : il devrait attirer tous les regards, aucun d'eux ne se fixe sur lui. »

La figure mariale a pour Delaunay moins d'importance que Jésus, et c'est sur son corps mort qu'il s'acharne, insistant sur sa putréfaction, ses excréments supposés et imaginant qu'il va être ensuite livré à la dissection. La beauté de Jésus est un point de doctrine selon l'auteur qui place à ce sujet une référence (de complaisance) à saint Augustin. En revanche, le véritable sujet du tableau, à savoir la souffrance de Marie, ne semble pas véritablement l'intéresser, contrairement aux commentateurs ultérieurs. Pour ceux-là, la souffrance sera un facteur d'identification, de rapprochement entre les figures sacrées et les expériences humaines, et ce processus est de ceux qui permettront à l'Église de trouver une place dans les événements de 1848.

Lackman se base sur des articles publiés par Delaunay dans *l'Artiste*, le premier journal qu'il a dirigé, pour le décrire comme un auteur fasciné par le progrès technique et, partant, appelant de ses vœux un progrès politique. Il en arrive à cette suggestion étrange que la *Piéta* apparaîtrait à Delaunay comme trop religieuse et par conséquent

politiquement réactionnaire.⁹⁸ Quelles qu'aient pu être les différences de sensibilité politique entre le peintre et le journaliste, cette observation me semble douteuse car elle ne rend pas compte de l'insistance sur la matérialité de la peinture.⁹⁹ C'est pourtant la caractéristique principale du texte et c'est une question qui comporte précisément des enjeux ecclésiologiques. Delacroix exprime plastiquement, notamment par le travail de la pâte, une souffrance humaine et terrestre. Delaunay l'observe avec clairvoyance, mais, pour les besoins de sa charge, il opère un glissement entre le terrestre et le terreux pour mieux décrire une prison de la matière, qui est aussi celle de la peinture. Or, l'insistance sur la souffrance des corps évoque directement les débats contemporains quant au péché originel, dont la douleur physique serait une conséquence. Dans sa grande majorité, le clergé français milite en faveur du futur dogme de l'immaculée conception, c'est-à-dire de l'exemption de Marie du péché originel. Ainsi, lorsque Maynard décrit les souffrances de Marie comme des souffrances charnelles, il ajoute :

« Dans quelle chair [souffrait-elle] ? Dans une chair absolument, qu'elle ne pouvait haïr, ni, par conséquent, sentir blessée avec une sorte de

⁹⁸ « Delaunay sees Delacroix as subscribing to an ascendant theory of cadaverism that is reviving theories and doctrines better left for dead. It tries to resurrect the corpses of monarchy and religion [] Delaunay found an excess of religion, of an old brand of emotion-stoking Catholicism. He might have noted that Delacroix in various ways accentuates the scene's religiosity [] LACKMAN, p. 58.

⁹⁹ En outre, son argument repose sur la lumière surnaturelle qui envelopperait les deux seuls personnages de Jésus et Marie. Or on a vu que Delacroix renverse entièrement sa composition pour qu'elle s'accorde avec la lumière naturelle de l'église.

bonheur, comme les martyrs surabondaient de joie dans les infirmités et les souffrances d'une chair odieuse, la chair du péché. »¹⁰⁰

Car, tout comme le dogme de l'immaculée conception, promulgué sans concile, annonçait le futur dogme de l'infaillibilité pontificale, par l'identification de Marie à l'Église, la trop grande matérialité d'une figure mariale la connotait de peccabilité et de faillibilité. Si les laïcs y voyaient un rapprochement avec leurs propres vies et une compréhension de leurs souffrances, l'Église y percevait une mise en danger de son autorité.

Pour autant, on ne peut sans doute pas faire de Delaunay un sectateur du catholicisme ultramontain. Auquel cas, des accusations de sacrilège n'eussent pas manqué d'accompagner les constats auxquels il arrive. Sa stratégie semble plutôt être celle de faire feu de tout bois et d'utiliser des arguments que l'on peut lire ailleurs sous la plume d'auteurs catholiques, sachant que le public religieux y sera sensible. Reste donc à se poser la question des raisons qui ont pu causer une telle indignation. L'analyse textuelle, pointant ses contradictions, ne la rend pas moins réelle. Le travail d'historien trouve ici une de ses limites, l'omniscience étant réservée au romancier. Lackman, qui s'étonne que l'historiographie ne se soit pas posée cette question, aboutit à une conclusion similaire, mais la refuse, puisqu'il franchit le seuil de la narration. Chaque chapitre de sa thèse est en effet précédé d'une mise en contexte romancée¹⁰¹. Je ne peux donc le suivre lorsqu'il y explore les profondeurs de l'esprit de Delaunay, mais relève tout de même cette observation que les succès obtenus par Delacroix dans les années 1840 répondent aux échecs professionnels du journaliste, qui avait

¹⁰⁰ MAYNARD, *La Sainte Vierge*, p. 254.

¹⁰¹ LACKMAN, p. 35-47 et 51.

récemment fait faillite. Il n'oy a toutefois pas là de quoi expliquer les raisons d'un tel déchaînement. Mais à défaut d'en connaître les causes, il est possible d'en apercevoir certaines conséquences. Ce qui frappe dans cet éreintage, c'est sa démesure ; il va bien au-delà de la critique négative d'une œuvre pour stigmatiser l'homme. Vraisemblablement, cette violence a encouragé les soutiens de Delacroix à prendre la plume pour le défendre. L'article du *Journal des Artistes* constitue un sommet dans la réception négative et va orienter ó pour ne pas dire déterminer ó d'autres articles qui peuvent avant tout être lus comme des réponses. Ainsi, cette charge contribue paradoxalement mais efficacement à la bonne réception critique générale que relève Jobert¹⁰². On pourrait même penser aux procédés mis en scène par Balzac dans les *Illusions perdues*, lorsqu'il décrit le journaliste Lucien de Rubempré rédigeant sous trois noms différents un éreintage, une défense et une synthèse dans le but de créer un succès de scandale, mais surtout de blesser l'éditeur du livre, par-delà l'écrivain, pour assouvir une vengeance personnelle. Delaunay s'insurge en effet contre l'administration commanditaire de la Piéta et les coteries proches du pouvoir par lesquelles se ferait l'attribution des grands travaux décoratifs. Cependant, ce que l'on sait des rapports entre Delacroix et ses critiques¹⁰³ ne permet pas de pousser plus loin la comparaison avec les journalistes balzaciens et leurs jeux de connivences et de complots.

La première réponse à l'article de Delaunay paraît le 10 novembre 1844, soit trois semaines plus tard, dans les colonnes du *National*. Prosper Haussard¹⁰⁴ y prend acte

¹⁰² JOBERT, p. 226.

¹⁰³ Voir, entre autres, HAMRICK L.C., « Être artiste en 1838 », *Romantisme*, n°54, 1986, p.78.

¹⁰⁴ Prosper Haussard, 1802-1866, professeur d'histoire au Lycée Charlemagne puis censeur au Lycée Napoléon. Il rédige des critiques pour le *Temps* (Salons de 1838-1841) et le *National*

des attaques et leur répond, presque point par point, par une critique beaucoup plus nuancée.

« Le groupe et la scène s'oy composent ainsi : Au milieu, et dominant toutes les figures par la grandeur de son désespoir, la mère du Christ, sans couleur et sans vie, la tête égarée, vacillante, les bras violemment tendus en croix ; elle porte penché sur son sein, plié sur ses genoux, le cadavre flétri et sanglant de son fils, et l'on dirait qu'elle expire, crucifiée elle-même et comme clouée à ce nouveau Calvaire¹⁰⁵. »

La Vierge est « crucifiée », « clouée », sa douleur ne s'exprime pas par la matérialité mais par un parallèle avec la passion du Christ. C'est une douleur qui n'offusque pas, mais qui émeut. Il en va de même des autres personnages :

« Le groupe entier frissonne et s'agite convulsivement, toutes les physionomies, tous les gestes, toutes les attitudes ont leur douleur, et chaque figure semble un membre souffrant du même corps. La mère du Christ est surtout un prodige de sentiment, et l'expression monte ici à toute la hauteur du sujet sacré. On ne saurait imaginer un tel soulèvement d'entrailles, une telle explosion de l'être entier brisé et distendu par l'âme ; il n'y a pas là seulement un spasme immense, et le

(Salons de 1841-1852). Pour une notice biographique, voir TOURNEUX, p. XX-XXII et le « répertoire biographique » du *Journal* par HANNOOSH, pp. 2222-2223.

¹⁰⁵ HAUSSARD P., « Salon de 1845 », *Le National*, 1 avril 1845, p. 4.

jet frénétique de tout un corps torturé, mais une immolation surhumaine, une agonie maternelle pleine de grandeur et de majesté¹⁰⁶. »

La douleur n'est plus affaire de viande mais de nerfs ; au lieu d'enliser, elle élève. Le corps désigne aussi le groupe dont chaque personnage est une partie, comme dans la métaphore biblique de l'Église. Il est de plus « distendu » par l'âme à laquelle il suppose moins qu'il n'obéit. Alors que le *Journal des Artistes* insiste sur des détails infâmants qui semblent véritablement obnubiler son auteur, Haussard, tout en reconnaissant comme une faiblesse un manque de fini dans les détails, insiste sur la composition et l'émotion qui se dégage du tableau. Il propose une position nuancée, contredisant Delaunay, mais expliquant aussi à ses lecteurs la possibilité d'une mauvaise réception par des « manquements à la science même vulgaire du dessin ». Pour Haussard, tout positif qu'il soit quant à la *Piéta*, ce sont encore les faiblesses inhérentes au travail de Delacroix qui sont responsables d'une éventuelle mauvaise réception. Mais avec Paul Mantz puis Charles Blanc, le poids de cette responsabilité va se déplacer.

Paul Mantz reprend le débat dans *L'Artiste* le 2 février 1845¹⁰⁷. L'article concerne l'église Saint-Denis du Saint-Sacrement en son entier et Delacroix partage le sous-titre avec Abel de Pujol, Picot, Court et Decaisne. Le lecteur comprend toutefois dès la deuxième colonne que ces derniers ne servent que de faire-valoir. De plus, Mantz laisse apercevoir un anticléricalisme latent, plaisantin plutôt que virulent, mais qui annonce à l'avance une position bien différente de celle du *Journal des Artistes*.

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ MANTZ P., « Saint-Denis du Saint-Sacrement. Peintures de MM. Abel de Pujol, Picot, Court, Decaisne et Delacroix », *L'artiste*, T.III, 4^e série, 5^e livraison, 2 fév. 1845, pp. 65-67.

« Grâce au ciel ! la loi du sacrilège s'endort dans les vieilles éditions de nos codes ; auprès d'un bénitier, le bedeau fait comme elle ; nous pouvons donc parler tout à notre aise des tableaux d'une église qu'on devrait raser dès demain si M. Eugène Delacroix ne l'avait consacrée par une admirable peinture. Mais qu'est-ce donc que M. Delacroix à côté de MM. Picot, Court et Abel de Pujol ? Peu de chose vraiment : un homme qui ose marcher loin des sentiers frayés par la tradition, un de ces artistes dont la valeur doit longtemps encore être contestée, et qui, sans s'inquiéter de ce qu'on peut dire autour de lui, se renferme dans son œuvre sérieuse et se contente simplement d'avoir du génie¹⁰⁸. »

Mantz répond directement aux reproches de coterie proférés par le *Journal des Artistes* en déplaçant la question sur le choix de la chapelle. Ni l'un ni l'autre ne semblent donc connaître les tribulations de cette commande.

« Il en est qui semblent subir son talent plutôt que l'accepter. Nous ne voulons pas savoir qui a présidé à la décoration intérieure de Saint-Denis du Saint-Sacrement, et qui a eu l'attention délicate de choisir parmi quatre chapelles mal éclairées, la plus obscure de toutes pour l'offrir à M. Delacroix. Son Christ ne se voit qu'à grand-peine ; en revanche, les peintures de MM. Court et Picot sont bien assez visibles ; pourquoi ne dirais-je pas qu'elle le sont trop ?¹⁰⁹ »

¹⁰⁸ MANTZ P., *ibid.*, p. 65.

¹⁰⁹ *Idem.*

Aucun des collègues de Delacroix ne trouve grâce aux yeux du critique, mais le plus intéressant est l'application continue du lexique du sacré aux sphères de l'art. Delacroix « consacre » l'église par la peinture au lieu de se plier aux exigences de la peinture sacrée telles que les conçoivent Rio et Montalembert. Nous avons observé plus haut que le point de vue du spectateur, à l'intérieur de la grotte, a pour effet de transformer la chapelle en tombeau du Christ. En ce sens, il s'agit véritablement d'une « consécration » par la peinture. Decaisne, lui, n'a pas ce privilège et sa peinture religieuse n'a pas accès à la sphère du sacré :

« Sa manière ne manque pas d'une certaine grâce un peu molle, un peu fade, qui doit plaire aux profanes. Son Ange gardien, au Luxembourg, a du succès le dimanche. Je crains que M. Decaisne ait moins bien réussi dans son Christ entouré des enfants [à l'église de Saint-Denis du Saint-Sacrement]¹¹⁰. »

En associant le musée du Luxembourg et le dimanche, l'auteur dénigre les qualités à la fois religieuses et artistiques de la peinture de Decaisne. C'est au musée et non à l'église qu'elle a du succès et elle n'en a que le dimanche, comme par un souvenir de piété. Il témoigne aussi de la concurrence entre le musée et le temple, se disputant les visites dominicales.

« Si nous n'avions que de tels hommes, ne faudrait-il pas, comme dit le poète, revêtir un cilice et faire retentir les échos de la cité de plaintes désespérées ? Mais il est encore des artistes inspirés qui reçoivent du ciel la double mission de reproduire le caractère de leur époque, et de

¹¹⁰ Idem.

prendre l'humanité par la main pour lui faire faire un pas de plus dans la voie où Dieu l'appelle. Peintre ou sculpteurs, écrivains ou philosophes, ils arrivent au moment précis où les siècles endormis ont besoin qu'on les réveille. Le ciel nous est avare de ces artistes souverains qui d'abord nous écoutent parler et nous regardent vivre pour nous instruire ensuite et nous servir de guides. Je n'essayerai pas de compter ceux que notre siècle a connus, le dénombrement en serait peut-être trop vite fait ; il me suffira de proclamer que la peinture a peu de chose à envier sous ce rapport aux plus heureuses époques de l'histoire de l'art, puisque M. Delacroix nous appartient. Qu'il soit du nombre de ces rares talents qui viennent au jour marqué, et pour jouer un rôle dans la vie d'une nation, nous croyons qu'on n'en peut pas douter. C'est, en effet, un des caractères de sa peinture, et l'une des causes les plus réelles de sa puissance, d'être inspirée par un profond sentiment des félicités et des misères actuelles¹¹¹.»

Mantz joue sur de nombreux registres dans la gamme des romantismes. Delacroix serait à la fois un homme providentiel comme l'élue de Lamartine, un génie enthousiaste au sens néo-platonicien comme en attend Lamennais, et surtout un prophète du temps présent comme devaient l'être les artistes pour les saint-simoniens et les fouriéristes. On verra que l'idée de l'artiste-prophète se trouve aussi exprimée dans la réception du Christ au jardin des Oliviers. Quant à la notion d'élection, Delacroix la reprendra lui-même au sujet de la chapelle de Saint-Sulpice. Mais pour Paul Mantz, la question la plus importante est celle de la douleur et de sa

¹¹¹ Idem.

représentation, car c'est par elle que la peinture peut, mieux qu'un discours, émouvoir le spectateur. L'image de la douleur permet en effet une identification non normative, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas véritablement d'un exemple à suivre pour les dévotés, comme c'était le cas dans la *Vierge des Moissons*. Ici, la souffrance des personnages se calque plutôt sur celle des fidèles qui peuvent alors se sentir compris. C'est la figure qui s'adapte, d'où l'intérêt des différentes parties du groupe :

« Pour analyser cette souffrance muette, toute parole serait impuissante ; les formes du langage se refusent à rendre l'impression que fait naître dans l'âme le spectacle de cette éternelle misère ; c'est la vérité même ; il n'y a plus là ni science acquise, ni procédé d'école ; c'est mieux que l'art, s'il est possible, car c'est le cœur, l'humanité et la vie. [1] Il faudrait étudier l'un après l'autre, dans M. Delacroix, tous les personnages de son lugubre drame. Il faudrait voir avec quelle intelligence le peintre a inscrit sur leur figure les signes de la douleur intérieure que tous ressentent, mais avec des nuances qui varient selon le caractère de chacun d'eux. La souffrance ne se manifeste-t-elle pas, hélas, ! sous des modes infinis et toujours divers ? Les femmes se désespèrent, mais la Vierge perd un fils, tandis que Marie et Madeleine se consolent peut-être. Les disciples ont, dans le cœur et dans les yeux, plus de sévérité ; compatissant aux misères maternelles, leur volonté reste debout, et ils sont moins attentifs au cadavre du Christ qu'à la Vierge qu'il faut soutenir en ces dures traverses¹¹². »

¹¹² MANTZ P., *ibid.*, p. 66.

Contrairement aux deux autres critiques, Mantz ne s'intéresse guère à l'exécution. L'achèvement n'est pas pour lui dans une peinture lisse et fine, mais dans des détails bien sentis et enlevés avec virtuosité. S'il reconnaît certaines faiblesses dans le dessin, il les justifie par des hypothèses formelles ou iconographiques, un peu hasardeuses il faut l'admettre, pour finalement les subordonner à l'effet d'ensemble. En guise de conclusion, Mantz fait mine de s'étonner qu'on puisse être choqué par la peinture de Delacroix. Sans en chercher les raisons, il préfère, une fois encore, déplacer son propos et affirmer le primat de la postérité. La fin de son texte se veut une contradiction directe de l'article de Delaunay, en regard duquel il s'inscrit lui-même.

Qui voudra croire, dans vingt ans, que la carrière d'un artiste tel que M. Delacroix aura été embarrassée de mille entraves par la sottise de certains juges ou l'indifférence du public ? Grâce à son génie, il se tire heureusement de tous les pas difficiles, et il n'est point de combat qui ne soit pour lui une victoire. Si dans sa vie laborieuse, il est quelquefois troublé par les clameurs du journalisme ; s'il a pu s'émeuvoir par hasard des reproches d'une critique aveugle ; si, d'un autre côté, le témoignage d'une admiration bien humble, hélas ! et bien impuissante peut lui sourire, qu'il se rassure, qu'il attende l'heure prochaine où chacun le proclamera maître, qu'il reprenne sa tâche austère et qu'il soit consolé¹¹³ !

¹¹³ MANTZ P., *ibid.*, p. 67.

Le parti pris de Manz en faveur de Delacroix est trop clair pour n'être pas relevé. C'est ce que ne manque pas de faire le *Journal des Artistes* qui, deux semaines plus tard, à l'occasion d'une *Préface au Salon*, revient sur la Piéta pour la comparer avec le tableau d'un jeune peintre nommé Lazerges¹¹⁴. L'auteur de cet article est vraisemblablement à nouveau Delaunay, qui utilise des expressions toujours identiques. On l'imagine d'ailleurs difficilement laisser sans réponse un texte aussi opposé aux vues qu'il défend et publié dans le journal qu'il a dirigé deux ans auparavant.

« Monsieur Delacroix a traité, entre autres sujets, l'Éducation de la Vierge. Puisse cette peinture faire oublier la désastreuse page de la Piéta de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement que quelques faux amis viennent encore d'exalter au-delà de toute mesure. »

L'allusion à Mantz est très claire. Pourtant, le sujet de l'article est une *Notre-Dame de résignation* par Lazerges. Delacroix revient comme le symptôme d'une obsession et permet à l'auteur un carnavalesque jeu de renversement entre l'artiste célèbre et le petit maître débutant.

« C'est le même sujet, moins compliqué que celui traité par M. E. Delacroix à Saint-Denis-du-Saint-Sacrement ; mais quelle différence, grand Dieu, entre la compréhension de l'action, l'élévation du style, la hauteur de la pensée et la beauté de l'exécution ! La Notre-Dame de résignation est une œuvre de maître, la Piéta l'ébauche informe d'un

¹¹⁴ *Journal des artistes*, 2e série, t. 2, 7e livraison, 16 février 1845, p. 62. Texte reproduit en annexe. Pour plus d'informations sur Lazerges, voir FOUART, op. cit., pp. 258-259. Malheureusement, le tableau dont parle Delaunay n'a pas pu être retrouvé.

écolier. Le créateur de la première est presque inconnu ; celui de la seconde fait école ; il a autour de lui des partisans fanatiques dont les rangs, il faut le dire, s'éclaircissent de jour en jour. Il a sa cour comme tous les faux prophètes avaient la leur. [1] Quelques semaines, et l'on pourra comparer la Mère du Sauveur, de M. Delacroix, et celle de M. Lazerges, le cadavre putréfié du Christ, de l'un, et celui si parfait, si pur, si empreint d'une admirable entente de la Divinité, de l'autre. Alors on verra lequel des deux est le véritable artiste, le penseur, le poète et le chrétien. »

La comparaison avec Lazerges amène l'auteur à conclure sur une autre grande question qui animait la critique catholique, celle de la piété des peintres. L'exigence d'une adhésion personnelle et d'une soumission aux dogmes ecclésiastiques est une invention du XIXe siècle. Sous l'impulsion des travaux de Rio, certains critiques, tel Claudius Lavergne, subordonnaient la qualité d'une peinture d'église à la piété animant son auteur. Néanmoins, il s'agit là d'abord d'une posture théorique, magnifiant l'exemple de Fra Angelico, « l'artiste à genoux ». Mais si un groupe comme la Confrérie de Saint-Jean, initiée par Lacordaire, s'efforçait bel et bien de remplir ce programme, la critique catholique, plurielle, tout en déplorant le manque de foi des artistes, était souvent plus pragmatique dans ses appréciations¹¹⁵. Pour autant, l'individualisme d'un Delacroix, accusé par Delaunay de se mettre lui-même en évidence dans sa peinture, pouvait difficilement être toléré. Après avoir affirmé, en octobre, que Delacroix n'était ni artiste, ni poète, ni penseur, écrire ici qu'il n'est pas non plus chrétien ne pouvait manquer d'être relevé par un lectorat catholique.

¹¹⁵ Sur ce sujet, voir FOU CART, op. cit., en particulier pp. 155-163.

Parmi les critiques qui suivent, Charles Blanc utilise la critique d'art pour servir un propos politique, dans *La Réforme* du 16 mars 1845¹¹⁶. Autant que de peinture, c'est du régime du roi-citoyen qu'il veut parler. Dans l'église de Saint-Denis du Saint-Sacrement, une chapelle est peinte par un membre du jury du Salon, François-Édouard Picot, et une autre par un artiste dont ce jury a refusé certains tableaux, Eugène Delacroix. En comparant les deux, Blanc veut ridiculiser le jury et dénoncer, par extension, une société et même un gouvernement qu'il juge peu favorables à l'art, malgré la sympathie de Louis-Philippe envers les artistes.

« Si vous êtes entré dans la petite église qui est située rue Saint-Louis au Marais, vous y aurez remarqué, entre autres peintures, deux grandes toiles fixées au mur, dont l'une est de M. Eugène Delacroix, l'autre de M. Picot. La seule vue de ces deux peintures vous aura fait comprendre sur le champ quelle distance infranchissable sépare les deux écoles ou plutôt les deux principes que le hasard a mis en présence dans cette église ignorée. Ici, c'est un drame plein de passion, de couleur et de mouvement, un drame saisissant qui remue le spectateur jusqu'au fond des entrailles et lui laisse une impression qu'il n'oubliera de sa vie ; là c'est une scène immobile et glacée, qui n'émeut point et n'appelle point, qui n'intéresse guère, et où, à force de sagesse, il ne reste plus rien, si ce n'est une correction froide, convenue et désespérante. [í] En rapprochant ces deux compositions si étrangères l'une à l'autre, vous

¹¹⁶ BLANC C., « Le Christ au sépulcre : la Piéta de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement », *La Réforme*, 16 mars 1845.

aurez compris pourquoi M. Picot est du jury, pourquoi M. Delacroix n'en est point, pourquoi l'un refuse, pourquoi l'autre est refusé. »

Ce qui importe pour Blanc, c'est le pathos ressenti par le spectateur. Comme Mantz, il s'intéresse à l'ensemble et dévalue une finition trop minutieuse, comme celle de Picot. Et là où le *Journal des Artistes* s'offusquait de ce que l'on peignît des « vérités repoussantes », ce sont ici les règles académiques ou dogmatiques qui rigidifient la représentation et affaiblissent le sentiment et qui sont donc implicitement désignées comme inadéquates pour des scènes religieuses. Cette conversion se poursuit ensuite de manière étonnante, car Blanc met au compte de Delacroix la nostalgie médiévale qui avait cours chez des peintres au style très différent. Mais alors que Victor Orsel ou Flandrin réinterprétaient des styles médiévaux, mettant l'accent sur l'hieratisme, l'auteur convoque non pas une catégorie esthétique, mais une allusion sociologique à la ferveur religieuse. Sa logique par rapprochement fait donc de Delacroix paradoxalement l'héritier des pieux artistes médiévaux.

« Il est dans l'ordre que M. Delacroix soit refusé. Une inspiration si personnelle, une allure si spontanée et si libre, une si nouvelle couleur, ne peuvent être comprises dans un temps et par un pays tel que le nôtre. Tant de lyrisme n'est pas encore accessible au génie gaulois ; l'exaltation passionnée, la fièvre qui est pour ainsi dire le démon familier de M. Eugène Delacroix, n'est pas faite pour une époque aussi indifférente que celle où nous vivons. Le Christ au sépulcre eût été admiré au moyen-âge ; il eût électrisé une multitude croyante : aujourd'hui cette belle œuvre n'émeut tout au plus le petit nombre que

par l'esthétique de la couleur, c'est à dire par un sublime rapport entre le coloris et la pensée. »

A partir de là, Blanc se désintéresse complètement de la *Piéta* pour conspuer le siècle, sa société et son système politique. Ce faisant, le choix de Delacroix comme point de départ devient maladroit, car le régime de Louis-Philippe fut particulièrement favorable au peintre, lui commandant des décorations très prestigieuses. Mais Blanc se situe ici dans la ligne de *La Réforme*, un journal fondé par Ledru-Rollin et qui s'oppose à la monarchie de Juillet.

Théophile Gautier clôt, lui, le feuilleton de son Salon de 1845 dans *La Presse* par une visite à Saint-Denis-du-Saint-Sacrement. Il ne cherche pas à prendre part aux débats mais consacre au tableau un paragraphe d'éloges très dense. Pour lui également, c'est le processus d'identification qui importe et il voit dans la *Piéta* une synthèse entre le romantisme et l'antiquité qui confère à cette œuvre son universalité autant que sa modernité.

« Terminons en allant rendre visite, dans cette laide et maussade église de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, à la Piéta d'Eugène Delacroix. C'est une des plus profondes douleurs que la peinture ait rendue ; l'angoisse moderne, le désespoir byronien se mêlent dans cette sombre scène à la douleur antique. Quel jour livide et douteux ! quelle lumière sinistre ! Toutes les mères du monde semblent avoir perdu leur fils et sangloter dans la personnification de Marie. Comme on voit bien qu'elle

ne croit pas encore que ce pâle cadavre se relèvera Dieu dans trois jours ! »¹¹⁷

Comme un catholique trop scrupuleux, il perçoit que la grande douleur de Marie met en jeu la foi de la Vierge. Mais pour le critique laïc, quelle importance ? Au contraire, dans l'esprit qui sera celui de 1848 et aussi celui de Delacroix jusqu'à la fin de sa vie, le doute et la faiblesse des héros du christianisme permet de s'y identifier. En les désacralisant, la douleur les humanise et leur drame humain les rend dignes d'intérêt. Le texte biblique est comparé à ceux de Byron et aux tragédies antiques ; dans son Salon de 1846, Baudelaire comparera la *Piéta* de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement à *Hamlet*. C'est pour les deux poètes un moyen de redonner une signification au texte sans nécessairement rester sous la houlette de l'Église.

Comme Gautier, et comme Charles Blanc, Baudelaire fait de la force des sentiments une condition de la peinture religieuse en opposition aux théories de l'art religieux répandues par Rio et Montalembert. Son *Salon de 1846* critique la conception archéologique de l'art religieux, telle qu'elle a été exposée par Didron dans les *Annales Archéologiques* et l'*Histoire de Dieu*.

« Lui seul [Delacroix], peut-être, dans notre siècle incrédule, a conçu des tableaux de religion qui n'étaient ni vides et froids comme des œuvres de concours, ni pédants, mystiques ou néo-chrétiens, comme ceux de tous ces philosophes de l'art qui font de la religion une science d'archaïsme, et croient nécessaire de posséder avant tout la symbolique

¹¹⁷ GAUTIER T., « Salon de 1845. Neuvième et dernier article », *La Presse*, 19 avril 1845.

et les traditions primitives pour remuer et faire chanter la corde religieuse.

Cela se comprend facilement, si l'on veut considérer que Delacroix est, comme tous les grands maîtres, un mélange admirable de science, c'est-à-dire un peintre complet, et de naïveté, c'est-à-dire un homme complet. Allez voir à Saint-Louis au Marais cette Pietà, où la majestueuse reine des douleurs tient sur ses genoux le corps de son enfant mort, les deux bras étendus horizontalement dans un accès de désespoir, une attaque de nerfs maternelle.

[í] Mais pour expliquer ce que j'affirmais tout à l'heure, et que Delacroix seul sait faire de la religion, et je ferai remarquer à l'observateur que, si ses tableaux les plus intéressants sont presque toujours ceux dont il choisit les sujets, c'est-à-dire ceux de fantaisie, et néanmoins la tristesse sérieuse de son talent convient parfaitement à notre religion, religion profondément triste, religion de la douleur universelle, et qui, à cause de sa catholicité même, laisse une pleine liberté à l'individu et ne demande pas mieux que d'être célébrée dans le langage de chacun, et s'il connaît la douleur et s'il est peintre. »¹¹⁸

En faisant de Delacroix le peintre idéal du catholicisme, Baudelaire assume une compréhension bien spécifique de la religion, avec laquelle l'Église ne peut s'accorder. Il en est conscient et joue d'ailleurs sur le double de sens de « catholicité », qui désigne la religion romaine, mais aussi sa prétention à l'universalité. Cette universalité justifie selon lui l'intégration de la singularité des individus. Or, cet individualisme est

¹¹⁸ BAUDELAIRE C., « Salon de 1846 », in *Ecrits esthétiques*, Paris, 10|18, pp. 121-122.

précisément ce qui dérange les catholiques. Par ailleurs, l'insistance sur la douleur témoigne d'un intérêt orienté vers les récits fondateurs du christianisme, plutôt que vers la vie religieuse contemporaine. Lorsqu'en peignant, l'artiste « fait de la religion », cela signifie qu'il ouvre un espace dans lequel le spectateur peut identifier son expérience de l'aliénation ó notion importante pour les romantiques, ainsi qu'on le verra au sujet du *Christ au jardin des Oliviers* ó à celle des personnages bibliques. Il n'y a donc aucunement ici l'idée d'un Salut à obtenir. Le père Régamey, pourtant fervent admirateur du peintre, ressent ce décalage et estime que « les deux poètes [Baudelaire et Delacroix], chrétiens surtout par nostalgie, n'ont pas compris que le catholicisme, étant la religion de l'amour prouvé par Dieu à l'homme pécheur, est la religion de la joie. »¹¹⁹ Foucart, au sujet de la Piéta, a bien résumé cette tension en écrivant que « cette impression d'une religion tragique et excessive déconcertait les clercs et leurs fidèles autant qu'elle parlait aux indifférents. Là est tout le paradoxe d'une peinture religieuse aussi populaire, car parlant directement au cò ur, qu'hétérodoxe. »¹²⁰

Tous les critiques s'accordent à mettre au centre la question de la représentation de la souffrance et chacun reconnaît son intensité. Pour le *Journal des Artistes*, cette douleur enlaidit les personnages jusqu'à les enfermer dans la mort terrestre. Qu'elle soit physique ou morale, la douleur pose bel et bien au peintre le défi de la beauté. Delaunay semble alors mener un combat d'arrière-garde contre un de ceux que l'on appelait, vingt ans plus têt, les « sectateurs de l'école du laid ». Mais le reproche

¹¹⁹ RÉGAMEY R., *Eugène Delacroix. L'époque de la Chapelle des Saints-Anges (1847-1863)*, Paris, La Renaissance du Livre, 1931, p. 166.

¹²⁰ FOUCART B., *Le renouveau de la peinture religieuse en France*, p. 248.

dépasse ici la vieille querelle des anciens et des modernes pour se charger d'enjeux religieux puisque les personnages « laidement » peints sont les plus importants du christianisme.

Depuis le renversement apologétique opéré par Chateaubriand dans le *Génie du christianisme*, le beau devait en quelque sorte supporter le poids de la preuve de la religion. Les réalisations artistiques suscitées par la foi catholique étaient proposées comme justification de celle-ci. Les théories de Cousin, qui assignait au beau un contenu moral, le reliant au vrai et au bien, et pour qui « la beauté idéale [était] un reflet de l'infini »¹²¹, avaient été largement reprises par les catholiques. La beauté, comme attribut divin, était associée au Christ et s'opposait à une laideur qui serait « la conscience du péché ». Pourtant, dès les années 1830, comme Frank Bowman l'a montré, « l'inspiration chrétienne remplace Aristote par Paul, répudie le Beau idéal de l'esthétique pour imposer un art qui incorpore le terrible, l'actuel, qui cherche une nouvelle forme, et qui se réclame d'une révélation située dans l'histoire. C'est toujours le paradoxe d'un Dieu incarné »¹²². C'est surtout la tension entre un art d'inspiration religieuse qui insiste sur l'aspect humain de l'incarnation et un art d'obéissance ecclésiastique pour qui la divinité est un enjeu d'autorité. Ici se trouve une limite d'applicabilité des théories sur la pensée romantique telles que celles de Bowman ou Bénichou, qui s'intéressent d'abord aux textes littéraires. Car la littérature ou la poésie, même la plus dévote, est toujours hors de l'église. L'horizon d'attente à l'égard de ces textes est donc celui d'une inspiration. À l'inverse, les tableaux qui surmontent les autels doivent avoir une fonction votive et/ou catéchétique. On attend donc d'eux, plus

¹²¹ COUSIN V., *Du vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier, 1856 [1853] p. 188.

¹²² Voir BOWMAN, *Le Christ romantique*, Genève, Droz, p. 243 et 251.

qu'une inspiration, une soumission, une mise au service, qui est demandée aux peintres. Pour le dire autrement, si la philosophie catholique permet aux littérateurs d'intégrer les questionnements modernes jusqu'à empiéter, comme on l'a vu avec l'abbé Constant, sur un territoire hétérodoxe, à l'intérieurs des murs des églises, c'est la théologie qui prend le pas. Cela contribue à expliquer l'accueil chaleureux de la *Piéta* par le monde littéraire et les réserves du monde ecclésiastique, car les enjeux dogmatiques ne sont pas les mêmes que les enjeux philosophiques. Pour les scènes de la Passion, la question est bien illustrée par le *Guide de l'art Chrétien*, publié en six volumes de 1872 à 1875 par Grimouard de Saint-Laurent. L'auteur distingue les licences autorisées respectivement à l'art d'inspiration religieuse et à l'art d'église, qu'il nomme respectivement compositions « historiques » et « symboliques ».

« L'héroïsme de son courage lui donna-t-il [à Marie], jusqu'à la fin, assez de force pour soutenir un spectacle aussi déchirant ? ou, comme signe de sa participation aux souffrances et au sacrifice du Sauveur, s'affaissa-t-elle un instant sous l'excès de ses propres tortures ? Quoi qu'il en soit, admettons en ce moment qu'il soit permis de le supposer dans une composition historique. [í] Rien de semblable ne serait admissible dans une composition symbolique. Par là même qu'au pied de la croix, on entreprend de monter les effets généraux de la Rédemption accomplis par le Fils, on serait mal fondé à essayer d'y montrer aussi les effets naturels de la douleur sur la Mère. [í] Il n'est plus question de savoir de quels sentiments ils [les personnages de la passion] étaient effectivement animés. [í] On peut méditer sur une

composition historique ; mais elle n'est pas, comme la composition symbolique, une méditation toute faite¹²³. »

Or l'univocité qu'implique une « méditation toute faite » s'oppose précisément aux multiples couches de significations et aux diverses possibilités d'interprétation de la peinture religieuse de Delacroix. Mais cette polysémie est ce qui justifie cette étude.

¹²³ GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'art chrétien*, t. 1, pp. 216-217.

Chapitre 4 : L'Éducation de la Vierge

Les deux tableaux auxquels est consacré ce chapitre n'ont pas longuement retenu l'attention des chercheurs. Outre les catalogues, qui en décrivent le cadre historique, Huyghe y consacre un paragraphe et trace un parallèle avec *L'Entrée des croisés à Constantinople*¹²⁴. Jobert s'y intéresse surtout pour l'effet de série¹²⁵. Polistena y voit un sujet défini par la « théologie du traditionalisme », à l'opposé de ce qu'elle considère être les opinions de Delacroix, et s'en épargne l'analyse¹²⁶.

En juin 1842, Delacroix rend visite à George Sand et Chopin à Nohant. Occupé par les chantiers du Luxembourg et du palais Bourbon ó peut-être a-t-il aussi en tête Saint-Denis-du-Saint-Sacrement ó il compte se reposer près de ses amis¹²⁷. Pourtant, une fois sur place, il se décide à peindre et commence une représentation mariale bien différente de la Piéta qu'il finira deux ans plus tard. Il destine son tableau à l'église locale, mais c'est finalement une réplique par Maurice Sand qui prendra place sur les murs paroissiaux et *l'Éducation de la Vierge*¹²⁸ [Fig. 27] restera chez George Sand

¹²⁴ HUYGHE R., *Delacroix ou le combat solitaire*, p.345 de l'édition anglaise.

¹²⁵ JOBERT B., *Delacroix*, pp. 292-294 de l'édition anglaise.

¹²⁶ POLISTENA J., *The Religious Paintings of Eugene Delacroix (1798-1863)*, p.148.

¹²⁷ « Le dit Delacroix se porte très bien et se remplume. Il mange bien, dort de même, bavarde de tout son côté sans se souvenir de son mal de gorge et joue au billard trois ou quatre heures par jour. » Lettre de Sand à Charlotte Marliani, 24 juin 1842. Sand Corr. n°2469.

¹²⁸ J426. Voir la lettre du 7 juin 1842 à Pierret, Corr. JOUBIN, t. II, p.107, où Delacroix annonce vouloir faire un tableau pour l'église de Nohant. Le 5 août 1842, George Sand écrit à Maurice. « La bénédiction de la croûte [sa copie] va bien amuser Delacroix. Au reste il prétend, quoiqu'il ne l'ait pas vue, que ce doit être très bien. » Sand Corr. n°2499.

jusqu'après la mort du peintre. Maurice Sand, le fils de George, prenait des leçons auprès de Delacroix, c'est d'ailleurs lui qui se chargea du montage de la toile sur le châssis¹²⁹. George Sand et Edouard Rodrigues ó le second propriétaire du tableau ó donnent de sa réalisation des récits instructifs, à partir desquels on peut effectuer deux types d'observations, sur l'élaboration d'une composition d'une part, et sur l'ancrage du sujet dans le contexte biographique de Delacroix d'autre part.

Au retour d'une promenade dans Nohant, Delacroix dit à George Sand dont il était l'hôte :

« Je viens de voir en rentrant, dans le parc, un motif de tableau superbe, une scène qui m'a beaucoup touché. C'était votre fermière avec sa petite fille. J'ai pu les regarder tout à mon aise derrière un buisson où elles ne me voyaient pas. Toutes deux étaient assises sur un tronc d'arbre. La vieille avait une main posée sur l'épaule de l'enfant qui prenait attentivement une leçon de lecture. Si j'avais une toile, je peindrais ce sujet¹³⁰. »

Dans une lettre au futur acquéreur, George Sand fait le récit d'un épisode de félicité familiale.

« La toile a été prise dans ma toilette, c'était un coutil de fil destiné à me faire des corsets. Pendant qu'il faisait cette peinture, je lui lisais des

¹²⁹ 22 juin 1842 à Pierret, Corr. JOUBIN. t. II, p. 112. Il s'agit d'un coutil, une toile épaisse et serrée ; d'où la difficulté de la tendre sur le châssis.

¹³⁰ E. Rodrigues cité par ROBAUD, p. 201.

romans. Ma bonne et ma filleule posaient ; Maurice copiait à mesure pour étudier le procédé du maître¹³¹. »

Il existe, outre la copie de Maurice Sand, trois états de ce tableau. Le premier est un simple dessin, mais il diffère tellement des versions suivantes qu'il doit être signalé à part¹³² [Fig. 28]. Delacroix y montre, sans doute d'après les modèles de son hôtesse, une femme assise apprenant à lire à un jeune enfant. L'enfant, à droite, s'inscrit dans le triangle de la mère, le dos de l'un prolongeant le bras de l'autre ; chacun pointe une page différente sur le livre. La mère n'est pas tout à fait assise de face, ses pieds sont orientés vers l'enfant qui s'accoude ainsi au genou de l'adulte et soulève son propre pied gauche, donnant à la scène un léger dynamisme. On ne peut guère deviner sur quoi est assise la mère car, pour tout décor, deux traits signalent simplement une fenêtre ou un tableau en haut à droite. A ce stade, Delacroix reproduit une scène qu'il a vue, et qu'il trouve touchante, mais il ne semble pas encore l'avoir associée à la Vierge. Son « sujet », c'est la vieille fermière et sa petite-fille. Très rapidement, pourtant, vint l'idée de faire un tableau d'église : il en parle à Pierret dès le 7 juin et lui demande de lui envoyer des couleurs. Mais peut-être est-ce le bal, raconté dans la lettre du 22 juin, qui lui inspira le sujet ?

« Le plus grand événement de mon séjour a été un bal de paysans sur la pelouse du château, avec le cornemuseux en réputation de l'endroit. Les gens de ce pays offrent un type remarquable de douceur et de bonhomie ; la laideur y est rare, sans que la beauté y saute aux yeux fréquemment ; mais il n'y a pas cette espèce de fièvre qui se dénote

¹³¹ 25 février 1866, Cité par SERULLAZ M., *Mémorial*, p. 311.

¹³² SERULLAZ M., *Mémorial*, cat 312

dans les paysans des environs de Paris. Les femmes ont toutes l'air de ces figures douces qu'on ne voit que dans les tableaux des vieux maîtres. Ce sont toutes des sainte Anne. Je te rapporterai des croquis du tableau que je fais ; je ne sais comment il se terminera¹³³. »

Toujours est-il que, tout en gardant la leçon de lecture, Delacroix va modifier radicalement sa composition une fois le sujet établi. Dans le tableau offert à Sand, il renverse les personnages, mettant Marie à cette fois adolescente à gauche de sa mère qu'elle dépasse d'une demi tête. Ce renversement et ce vieillissement font écho à *L'éducation de la Vierge* de Rubens, que Delacroix avait copié aux alentours de 1839 [Fig. 29]¹³⁴. La main d'Anne sur l'épaule de Marie et le visage de cette dernière rappellent aussi Rubens, mais l'ambiance du tableau fait à Nohant est très différente. Comme dans le dessin initial, la mère et sa fille semblent concentrées sur la lecture. Rubens proposait, lui, une image plus complexe, dans laquelle Marie fixe le spectateur, Anne observe les angelots, et Joachim couve sa fille du regard. Dans le tableau de Delacroix, les deux femmes sont seules au centre et occupent presque tout l'espace. Anne est assise sur un bloc de bois, la jambe gauche tendue vers l'avant, dans une position plus confortable qu'élégante. Marie a un genou à terre et l'autre tourné vers sa mère. Au second plan, des buissons de fleurs, puis une forêt sombre qui s'enfonce derrière la jeune fille, dégageant par contraste sa silhouette jusqu'à mi-corps sur un fond de ciel clair. Delacroix estompe la violence des tons complémentaires en adoucissant en rose la robe de Marie et en ocre orange du tablier d'Anne, qui

¹³³ 22 juin 1842 à Pierret, Corr. JOUBIN. t. II, p. 112.

¹³⁴ La copie par Delacroix est conservée au Musée de la vie romantique à Paris, cote MVRCSR023.

s'opposent à la verdure, au ciel et au haut des habits d'Anne. Le résultat est que les figures se détachent très nettement du fond mais que l'ensemble du tableau, malgré une gamme de valeurs très étendue, garde une atmosphère paisible. C'est un exemple intéressant de synthèse entre une composition reprise d'un maître ancien et une observation de la réalité. Delacroix n'est soumis ni à l'un ni à l'autre, il les corrige plutôt réciproquement. On sait qu'il considérait la nature comme un dictionnaire, duquel on extrait des mots pour arranger des phrases personnelles¹³⁵. Mais l'histoire de la peinture est un autre dictionnaire, avec lequel il prend autant de libertés.

La question de l'usage du modèle, que ce soit une peinture, un homme ou quelque fragment observé dans la nature, fait d'ailleurs l'objet de longues pages théoriques dans le *Journal* lorsque Delacroix reprend le sujet de *l'Éducation de la vierge* pour en faire un nouveau tableau en 1853 [Fig. 30]¹³⁶. Cette deuxième version peinte comporte, elle aussi, de nombreux changements par rapport à la précédente. Les deux figures sont toujours au centre du tableau, mais, proportionnellement, l'espace qu'elles occupent est plus restreint. Si la ligne d'horizon se situe toujours juste sous leur taille, la forêt en arrière-plan les dépasse complètement. Le peintre coiffe donc Marie d'une étrange capuche ocre, flottante, qui la détache plus visiblement du fond vert. La jeune femme a encore grandi, comme si les années étaient aussi passées pour elle. Elle dépasse maintenant tellement sa mère que celle-ci doit renoncer à lui mettre la main

¹³⁵ La formule est devenue célèbre sous la plume de Baudelaire, dans son « Salon de 1846 », *Curiosités esthétiques*, p. 109 : « Pour E. Delacroix, la nature est un vaste dictionnaire dont il roule et consulte les feuilles avec un ò il sûr et profond ; et cette peinture, qui procède surtout du souvenir, parle surtout au souvenir. »

¹³⁶ J 461. Voir *Journal*, entrée du 12 octobre 1853, citée plus loin.

sur l'épaule. Anne ramène donc son bras vers le livre, et sa jambe, autrefois tendue, se replie. Marie, elle, garde la même position, mais son pied nu, dépassant de sa robe, est très en arrière et lui donne une posture peu naturelle. Un chien couché les regarde, qui est plutôt l'attribut de Joachim, le mari d'Anne¹³⁷. Les roses derrière Marie sont cette fois coupées dans un panier, alors qu'un autre est encore vide. Ces ajouts confèrent plus de réalisme à la scène, en particulier au paysage, dont on sait qu'il fut croqué sur le motif en 1853. Delacroix est alors en villégiature à Champrosay où il arpente les forêts. Il rend régulièrement compte de ses journées et s'essaie à théoriser dans son *Journal*, en vue du *Dictionnaire des Beaux-arts*, l'usage qu'il fait des croquis d'après nature :

« Dans la journée, travaillé un peu mollement, et pourtant avec succès, à la petite Sainte Anne. Le fond refait sur des arbres que j'ai dessinés il y a deux ou trois jours, à la lisière de la forêt, vers Draveil, a changé tout ce tableau. Ce peu de nature prise sur le fait, et qui pourtant s'encadre avec le reste, lui a donné un caractère. J'ai repris également, pour les figures, les croquis faits à Nohant d'après nature pour le tableau de Mme Sand. J'y ai gagné de la naïveté et de la fermeté dans la simplicité. C'est cet effet qu'il faut obtenir de l'emploi du modèle et de la nature en général ; c'est aussi la chose la plus rare dans la plupart des tableaux où le modèle joue un grand rôle. Il tire tout à lui, et il ne reste plus rien du peintre. Chez un homme très savant et très intelligent à la fois, son emploi bien entendu supprime, dans le rendu, les détails que le peintre

¹³⁷ C'est le cas dans les scènes d'apparition à Joachim, dans la chapelle Scrovegni ou la cathédrale de Chartres, par exemple.

qui fait d'idée prodigue toujours trop, de peur d'omettre quelque chose d'important¹³⁸[í] »

Paradoxalement, l'usage du modèle lui permettrait donc d'être non pas plus mais moins précis, d'examiner les détails. Il ne s'agirait pas une aide pour ajouter de la vérité, mais d'une sorte de filet de sécurité permettant à l'artiste de simplifier au maximum tout en restant dans les limites de la vraisemblance. Cette conception bien particulière aide à se faire une idée de la mémoire de Delacroix. Pour qu'un peintre qui « fait d'idée » puisse ajouter trop de détails, il faut que sa mémoire visuelle les lui présente, ce qui est loin d'être commun. Le fait de simplifier une image est pour lui un processus conscient et permet d'améliorer la représentation par rapport au souvenir. On est alors fondé à se demander ó sans espoir de réponse bien sûr ó s'il ne s'agit pas là d'un souvenir de type « eidétique », c'est-à-dire reproduisant avec une grande précision de détails l'image d'une chose vue. Il demeure, quoi qu'il en soit, que le peintre avait un rapport bien particulier à la mémoire. Son *Journal*, entreprise mémorielle d'une exceptionnelle envergure, comporte de nombreuses allusions à la pérennité des souvenirs, que ce soit ceux d'émotions visuelles ou auditives¹³⁹. Mais, plus qu'un réceptacle d'impressions à

¹³⁸ Note du 12 octobre 1853, p. 686.

¹³⁹ Un exemple de souvenir visuel le 20 octobre de cette même année 1853 : « Elle [Mme Villot] a parlé d'un grand portrait équestre, d'une de ces grandes figures d'autrefois armées de toutes pièces, avec un jeune homme près de lui. Il m'a semblé que je le voyais. ó Je sais beaucoup de ce que Rubens a fait, et crois savoir tout ce qu'il peut faire. Ce seul souvenir d'une femmelette qui certes n'a pas éprouvé, en voyant le tableau, l'émotion que je ressens seulement en me le figurant, sans l'avoir vu, a réveillé en moi les grandes images de ceux qui ont tant frappé ma jeunesse à Paris, au Musée Napoléon, et en Belgique, dans les deux voyages que j'ay ai faits. » Un exemple de souvenir auditif, le 9 février 1847 : « óVu Don Juan le soir. Sensation pénible en voyant la pièce. Le mauvais Don Juan, l'acteur. Est-ce l'exécution, le

conserver, il sert justement au peintre à organiser ses souvenirs et ses idées. Il est assez étonnant que les peintures faites de mémoire contiennent ó selon ce passage ó trop de détails par excès de scrupule, à l'inverse du rôle simplificateur de la mémoire chez un Gauguin, par exemple. Car Delacroix fait le même reproche, dans la même note, à la photographie, puis aux croquis faits d'après nature.

« [í] vous serez poète, plus ou moins, dans cette scène où vous êtes acteur ; vous ne voyez que ce qui est intéressant, tandis que l'instrument [photographique] aura tout mis. Je fais cette observation et je corrobore toutes celles qui précèdent, c'est-à-dire la nécessité de beaucoup d'intelligence dans l'imagination, en revoyant les croquis faits à Nohant pour la Sainte Anne : le premier, fait d'après nature, est insupportable quand je revois le second, qui pourtant est presque le calque du précédent, mais dans lequel mes intentions sont plus prononcées et les choses inutiles élaguées, en introduisant aussi le degré d'élégance que je sentais nécessaire pour atteindre à l'impression du sujet¹⁴⁰. »

En fait, le souvenir et le réel doivent se corriger mutuellement pour atteindre l'idéal du peintre, sa vision intérieure. Celle-ci est en concurrence avec la nature et, pour Delacroix, il faut un talent à la fois inné et acquis pour parvenir à utiliser le modèle sans s'en faire l'esclave, pour s'immiscer entre l'objet et sa représentation. Ce rapport

décousu qu'on met dans un ouvrage ancien ? Mais comme il grandit par le souvenir et que, le lendemain, je me le suis rappelé avec bonheur. »

¹⁴⁰ 12 octobre 1853, pp. 687-688. Il est très peu probable que les deux dessins en question soient ceux signalés plus haut, car leurs différences sont trop grandes pour pouvoir être « presque le calque » l'un de l'autre. Il faut donc supposer l'existence d'un troisième croquis non retrouvé à ce jour.

dialectique ne va pas exclusivement dans le sens d'une simplification, et d'ailleurs, si l'on regarde les deux *Éducation de la Vierge*, la plus tardive est aussi plus complexe, plus riche en détails. Delacroix est conscient du paradoxe et invoque, sous le patronage de Rubens, un argument stylistique pour pallier la difficulté.

« Il est donc mille fois plus important pour l'artiste de se rapprocher de l'idéal qu'il porte en lui, et qui lui est particulier, que de chasser, même avec force, l'idéal passager que peut présenter la nature [1] Ce travail d'idéalisation se fait même presque à mon insu chez moi, quand je recalque une composition sortie de mon cerveau. Cette seconde édition est toujours corrigée et plus rapprochée d'un idéal nécessaire ; ainsi, il arrive ce qui semble une contradiction et qui explique cependant comment une exécution trop détaillée comme celle de Rubens, par exemple, peut ne pas nuire à l'effet sur l'imagination. C'est sur un thème parfaitement idéalisé que cette exécution s'exerce, la surabondance des détails qui s'y glissent, par suite de l'imperfection de la mémoire, ne peut détruire cette simplicité bien autrement intéressante, qui a été trouvée d'abord dans l'exposition de l'idée, et, comme nous venons de le voir à propos de Rubens, la franchise de l'exécution achève de racheter l'inconvénient de la prodigalité des détails. Que si, au milieu d'une telle composition, vous introduisez une partie faite avec grand soin d'après le modèle, et si vous le faites sans occasionner un désaccord complet, vous aurez accompli le plus grand des tours de force, accordé ce qui semble inconciliable ; en

quelque sorte, c'est l'introduction de la réalité au milieu d'un songe
[1] ¹⁴¹»

Delacroix insère dans la toile de 1853, non pas au milieu de la composition mais à l'arrière-plan, une partie prise d'après le modèle. Ce faisant, il donne au groupe idéalisé des deux femmes un cadre réel ; il actualise la scène, confère une réalité au songe. L'évolution du thème de l'Éducation de la vierge dans les trois états que nous venons de voir témoigne de cet aller et retour entre le réel et l'idéal. Les figures dessinées d'après le modèle sont d'abord corrigées par le souvenir de la composition de Rubens ; puis dans un second temps, c'est leur environnement qui est repris pour s'ajuster aux paysages familiers du peintre.

Ce qui, dans les sujets religieux, intéresse Delacroix, c'est toujours leur rapport à l'expérience humaine. Comme nous l'avons vu dans le cas de la Piéta, la possibilité d'identification prend largement le pas sur la dogmatique institutionnelle. Pour l'Éducation de la vierge, la proximité personnelle du peintre et du sujet ne semble, de prime abord, pas évidente. Pourtant, si l'on revient au projet de 1842, on s'aperçoit que ce sujet répond précisément aux événements dont l'invité de George Sand était le spectateur. L'éducation des filles est en effet l'une des grandes préoccupations de l'écrivain, l'un des fondements de son engagement social. Dans les années 1840, elle est très proche du socialiste Pierre Leroux, dont les propositions l'influencent considérablement. Pour Sand, l'instruction est un moyen privilégié pour permettre l'émancipation, la « réhabilitation » des femmes. Mais si les premiers romans de l'auteur (*Indiana*, *Lélia*, etc.), plus encore que ses frasques, ont offusqué le public bourgeois en malmenant l'institution du mariage, l'importance qu'elle donne plus tard

¹⁴¹ 12 octobre 1853, p. 688.

au rôle maternel correspond à la vision d'une société qui voit dans les femmes les premières enseignantes des futurs citoyens que sont leurs enfants. De ce point de vue, 1842 est justement une année charnière, qui voit la parution d'*Horace*.

Publié une première fois en feuilleton à partir de novembre 1841 dans la *Revue Indépendante* que Sand a fondée avec Leroux, *Horace* sort en volume l'année suivante. Le roman met en scène Paul Arsène, un élève fictif de Delacroix, qui tente de sauver Marthe des violences de son amant, Horace. Arsène est tout autant sauvé par elle, car elle le soigne après qu'il a été blessé dans une émeute. Il finit par épouser Marthe et adopter l'enfant qu'elle a eu d'Horace. Le mariage est alors proposé comme l'association heureuse de deux égaux.

« Elle [Marthe] ne vit plus en lui [Arsène] le mari qu'elle devait accepter pour soutien de son enfant, l'amant qu'elle devait écouter pour payer la dette de la reconnaissance. Arsène fut à ses yeux un frère, qui s'associait par pure affection, et non plus par pitié généreuse, à son sort et à celui de son fils. Elle comprit que ce n'était pas un bienfaiteur qui venait lui pardonner le passé, mais un ami qui lui demandait, comme une grâce, le bonheur de vivre auprès d'elle. Cette situation imprévue soulagea son cœur craintif et satisfit sa juste fierté¹⁴². »

La lecture et la maternité, au centre de *l'Éducation de la vierge* de Delacroix, sont, dans le texte de Sand, les éléments qui permettent le salut de Marthe, plus encore que la sollicitude d'Arsène. Mais l'auteur distingue la lecture rêveuse qui déprave des « études suivies » qui vivifient.

¹⁴² SAND G., *Horace*, Paris, Hetzel & Cie, 1857 [1842], p. 472.

« Son amour pour Horace avait été la conséquence de ces dispositions excitées et non satisfaites par la lecture et la rêverie. Le théâtre lui ouvrit une carrière de fatigues nécessaires, d'études suivies et d'émotions vivifiantes. Arsène comprit qu'à cette âme tendre et agitée il fallait un aliment, et il encouragea ses tentatives. Il ne se dissimula pas certains dangers, et il ne les craignit guère. Il sentait qu'un grand calme était descendu dans le cœur de Marthe, et qu'une grande force avait ranimé le sien propre, depuis que l'un et l'autre avaient un but indiqué. Celui de Marthe était d'assurer à son enfant, par son travail, les bienfaits de l'éducation ; celui d'Arsène était de l'aider à atteindre ce résultat, sans entraver son indépendance et sans compromettre sa dignité. C'est que jusque-là, en effet, la dignité de Marthe avait souffert de cette position d'obligée et de protégée, qui fait de la plupart des femmes les inférieures de leurs maris ou de leurs amants. Depuis qu'au lieu de subir l'assistance d'autrui, elle se sentait mère et protectrice efficace et active à son tour d'un être plus faible qu'elle, elle éprouvait un doux orgueil, et relevait sa tête longtemps courbée et humiliée sous la domination de l'homme¹⁴³. »

La mère éducatrice prendra par la suite un rôle de plus en plus prépondérant dans les romans de George Sand. C'est d'ailleurs un rôle que l'auteur a essayé de jouer dans sa propre vie, avec un succès mitigé. Alors que la France bourgeoise pense d'abord à la mère enseignant les futurs citoyens ó donc mâles ó, c'est surtout sa fille Solange qui est l'élève de Sand. Malgré leur séparation, son mari, Casimir Dudevant, tient à se

¹⁴³ SAND G., *Horace*, p. 471.

charger d'une part de l'éducation de Maurice, mais ne se « mêle pas de l'éducation des filles ». ¹⁴⁴ Après des débuts enthousiastes, une fois que la famille est installée à Nohant, l'éducation de Solange devient une source d'accablement pour sa mère qui, constatant finalement son échec, se résout à la mettre en pension de 1840 à 1844. La correspondance avec Delacroix atteste toutefois que Solange était à Nohant pendant l'été 1842 ¹⁴⁵. Par rapport au premier dessin, la vierge adolescente du tableau correspond d'ailleurs mieux aux quatorze ans de Solange qu'à la « petite fille » de la fermière.

Il ne faut évidemment pas rechercher une identification précise, une lecture à clef qui associerait exactement Anne à George et Marie à Solange. Il demeure cependant que, dans ce cadeau fait à son hôtesse, Delacroix semble avoir mis des allusions aux préoccupations privées de celle-ci. Il s'agit d'une sorte de commentaire amical, d'une plaisanterie sérieuse. Sand procède de manière analogue dans *Horace* avec une allusion étrange. Delacroix n'apparaît que dans un bref passage du roman, où il est brièvement présenté comme le maître sensible et généreux de Paul Arsène. Mais l'auteur décide de baptiser Eugène le fils de Marthe, l'enfant illégitime ó adopté par Arsène ó du fantasme Horace. On peut être tenté d'y lire un sous-entendu quant à l'incertitude sur les origines biologiques de Delacroix, que certains prétendaient fils de Talleyrand, d'autant plus que, par la bouche de Marthe, George Sand redéfinit la notion de paternité de manière à ce que l'attachement filial que Delacroix professait envers son père ne soit point heurté :

¹⁴⁴ Cité par DIAZ B., in HEQUET M. (dir.), *L'éducation des filles au temps de George Sand*, Artois Presses Université, Arras, 1998, p. 203. Je m'appuie sur l'article de Brigitte Diaz pour ce qui concerne l'éducation de Maurice et Solange Sand.

¹⁴⁵ Voir la lettre de fin juin 1842, Corr. JOUBIN t. 2, p. 115.

« Ah ! Paul ! comment n'as-tu pas compris que je pouvais pardonner à Horace de m'humilier, de me briser, de me haïr ; mais que, pour avoir haï et maudit l'enfant de mes entrailles, il ne lui serait jamais pardonné ? Non, non ! cet enfant est à nous, Arsène, et non pas à Horace. C'est l'amour, le dévouement et les soins qui constituent la vraie paternité. Dans ce monde affreux, où il est permis à un homme d'abandonner le fruit de son amour sans passer pour un monstre, les liens du sang ne sont presque rien¹⁴⁶. »

Sans que Sand ne fasse d'allusion directe au récit biblique, l'amour chaste d'Arsène, son acquiescement à élever un enfant qu'il n'a pas conçu, enfin sa débonnairerie face à la crainte de l'adultère avivée par le théâtre en font un personnage à l'imitation de Joseph, l'époux de Marie.

Mais si Delacroix ne peut que se deviner entre les lignes d'Horace, Sand est la récipiendaire revendiquée du tableau de l'*Éducation de la Vierge*. La longue lettre qu'elle écrit au peintre en juillet 1842 nous renseigne sur la manière dont elle regarde ce tableau lorsque ses travaux de plume la découragent :

« Je me retrempe un peu avec ma sainte Anne et ma petite Vierge. Je les regarde en cachette quand je me sens défaillir, et je les trouve si vraies, si naïves, si pures que je me remets au travail avec de beaux types et des idées fraîches dans le cœur ? Cela se passe-t-il dans la tête ou dans le cœur, dans les nerfs ou dans le sang, dans le diaphragme ou dans le foie ? Qu'y a-t-il en nous de si mystérieusement caché, et pourtant de si

¹⁴⁶ SAND G., *Horace*, p. 474.

délicatement impressionnable que tout y réponde, et qu'un instant nous transforme, nous abat, ou nous ressuscite¹⁴⁷ ? »

Cette image d'une félicité familiale, que Sand ne vivait pas mais qui l'encourageait jusque dans son travail littéraire, apparaît comme un contrepoint singulier aux images mettant en scène les femmes et la lecture à cette époque, en particulier celles qui dépeignent George Sand. On pense bien sûr à la série des *Bas-Bleus* de Daumier, publiée entre janvier et août 1844. Le caricaturiste croque des femmes dont l'activité littéraire nuit à la vie de famille. En peinture, fidèle au type de la liseuse, la femme est souvent montrée dans un rapport solitaire au livre, la lecture favorisant l'intériorité. La lecture peut être sainte et la méditation vertueuse, mais elle ouvre aussi à des rêveries indécentes lorsque le livre est un roman. En ce qui concerne la peinture religieuse, Bergman-Carton distingue trois types de représentations¹⁴⁸. Marie-Madeleine repentante serait le pendant religieux de la liseuse solitaire. Marie, elle, ne lit jamais seule ; soit elle enseigne la lecture à son fils ó un garçon ó, soit elle se fait surprendre dans sa lecture par l'ange de l'Annonciation. Delacroix sacrifie d'ailleurs à ce type dans son esquisse pour une Annonciation à Saint-Denis-du-Saint-Sacrement. Il est étonnant, mais sans doute révélateur que l'auteur de *The Women of Ideas in French Art* ne se soit pas intéressée à l'*Éducation de la vierge*¹⁴⁹. Le lien entre une mère et sa fille n'était pas souvent celui d'une transmission intellectuelle sous la Monarchie de Juillet.

¹⁴⁷ SAND Corr. n°2483.

¹⁴⁸ BERGMAN-CARTON J., *The Woman of Ideas in French Art. 1830-1848*, New Haven, London, Yale University Press, 1995, p. 107.

¹⁴⁹ Elle préfère voir le lien entre Delacroix et Sand dans la *Madeleine dans le désert*, peint en 1843. op. cit., p. 160.

Mais la famille Sand correspond peu à l'idéal bourgeois et les talents y sont répartis de manière originale, ainsi que George l'écrit à David Richard :

« Solange est d'un essor magnifique comme santé et comme intelligence. Le caractère est toujours difficile et fougueux, cependant il a beaucoup d'amélioration. Maurice est la douceur et la raison même. Il est bon et laborieux. Il manque d'intelligence absolument dans le sens où j'aurais voulu lui en donner. Mais il a le sens artiste très développé, et fera, je crois, de la peinture originale et poétique¹⁵⁰. »

Avec Solange et Maurice, Sand et Delacroix étaient tous deux engagés dans une relation d'enseignement ; il est donc bien naturel que ce type de réflexion transpire dans les travaux qu'ils s'adressent. Mais la question de l'éducation des filles dépasse la sphère privée. Entre la Loi Guizot de 1833 et la Loi Falloux de 1850, le débat continue de faire rage entre les partisans d'une école publique et laïque et ceux qui estiment que l'enseignement doit se faire sous l'autorité de l'Église. La Loi Guizot n'étendait pas l'obligation de l'instruction publique aux filles. Celle-ci restait donc le fait des établissements privés, dans leur très grande majorité religieux. En 1845, Michelet, parmi d'autres, s'inquiète de l'influence des prêtres sur les femmes dont ils sont à la fois professeurs et confesseurs¹⁵¹. À l'accusation d'incompétence qui lui est faite, le clergé répond par celle d'amoralité et dénigre l'instruction au profit de l'éducation, notion plus globale impliquant une formation religieuse et morale. Sans assimiler

¹⁵⁰ SAND Corr. n°2507.

¹⁵¹ MICHELET J., *Le Prêtre, la femme, la famille*, Paris, Hachette, 1845. Voir aussi BERNARD-GRIFFITHS S., « L'éducation féminine selon Michelet », in HEQUET M. (dir.), op. cit., pp.104-120.

L'Éducation de la Vierge à l'une ou l'autre de ces positions, il faut signaler que les deux tableaux s'inscrivent aussi dans ce contexte et que, pour certains observateurs, ils pouvaient être paradoxalement connotés d'anticléricalisme par le choix même de leur sujet. En effet, comme le signale Grimouard de Saint-Laurent dans son *Guide de l'art chrétien*, Marie adolescente avait été, selon la tradition, éduquée dans le temple et non pas par sa mère¹⁵². Cela contribue peut-être à expliquer la rareté du sujet. Dans le tableau que dresse Foucart des représentations de saints dans les Salons de 1800 à 1860, Anne n'apparaît simplement pas¹⁵³. Le tableau de Delacroix fut d'ailleurs refusé au Salon de 1845, contrairement à sa *Madeleine dans le désert*.

Les combats socialistes et féministes de son amie George Sand ainsi que les luttes politiques pour le contrôle de l'éducation ne sont certes pas ceux de Delacroix, à qui Charles Cournault faisait dire à Alger :

« La femme dans le gynécée, s'occupant de ses enfants, filant de la laine ou brodant de merveilleux tissus. C'est la femme comme je la comprends¹⁵⁴ ! »

Mais, on l'a vu, les revendications de Sand en faveur de l'émancipation féminine s'arrêtent au seuil de la maternité, considérant toujours la mère comme la femme idéalement accomplie. De plus, Delacroix ne peint pas la première *Éducation de la Vierge* comme un manifeste, mais au contraire comme un cadeau. À l'instar de la *Piéta* de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, il ne faut donc pas chercher dans ces toiles une

¹⁵² GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'art chrétien*, vol III, p.165.

¹⁵³ FOU CART B., *Le Renouveau de la peinture religieuse en France*, pp. 98-99.

¹⁵⁴ Cité par MOREAU-NELATON E., *Delacroix, raconté par lui-même*, vol. I, p. 148.

posture personnelle, mais bien une image coïncidant, d'une manière singulière, avec les questions qui traversent son époque.

Partie II

Introduction : Religion de l'art

J'étais frivole autrefois et je m'occupais de métaphysique. Je lisais Hegel et Kant. Je suis devenu sérieux avec l'âge et ne m'occupe plus que des formes sensibles, de ce que l'œil ou l'oreille peut saisir. L'art c'est tout l'homme. Le reste n'est que rêverie.

FRANCE A., *La révolte des anges*, p.212.

L'histoire de l'art religieux au XIXe siècle souffre d'une apparente facilité théorique. Les travaux historiques de Rio et les prises de position de Montalembert ont tracé une image idéale de « l'artiste à genoux », le peintre d'église dont les travaux sont inspirés par une foi personnelle. Mais Foucart a bien montré ce qu'une telle représentation avait de mythique¹⁵⁵. Autrement dit, l'historien possède des textes dont l'influence est importante, mais qui décrivent davantage un programme théorique, d'ailleurs discuté, qu'une réalité artistique. Les théoriciens catholiques de l'art religieux mettent la foi de l'artiste au centre de leurs préoccupations. Les critiques d'art, eux, font mieux la part des choses et des idées, et peuvent apprécier les œuvres pour leurs qualités visuelles, en déplorant les éventuelles impiétés surtout *pour la forme*. Néanmoins, l'historiographie a retenu l'aubaine d'un cadre théorique et oscille entre deux positions : soit continuer de poser la question de la foi et tenter, en l'occurrence, de réintégrer Delacroix sinon dans le giron de l'Église, du moins dans les brumes de l'anxiété romantique¹⁵⁶ ; soit prendre acte du fait que cette question est insoluble et

¹⁵⁵ FOU CART B., *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, p.49.

¹⁵⁶ C'est la position de Rudrauf et de Régamey, puis de Pomarède et de Polistena.

surtout inopérante et, dès lors, évacuer la question religieuse pour se concentrer sur des approches formelles ou documentaires¹⁵⁷. Cette solution documentaire évite le second écueil : Delacroix était parfaitement au courant des idées de Rio, Montalembert et Lamennais, mais, si elles l'ont influencé, ce n'est que de manière négative, comme un repoussoir. « Prendre ce thème pour fulminer contre ces véritables iconoclastes », annota-t-il sur un extrait des *Études sur les Beaux-Arts* de Mercey qui décrit la préférence donnée aux primitifs italiens par les critiques catholiques¹⁵⁸. Delacroix recopia encore la suite du passage qui remet en question la possibilité même de la foi :

« Cette foi, seule régulatrice des jugements des apôtres de la nouvelle doctrine, existe-t-elle, d'ailleurs, quelque part aujourd'hui ? On peut l'invoquer, en faire parade, se persuader même qu'on l'a, sans pour cela l'avoir réellement¹⁵⁹. »

Le compte-rendu d'une conférence promouvant des « idées néo-chrétiennes » entendue au Louvre, dont le peintre s'enfuit après la première partie, n'est pas moins édifiant.¹⁶⁰ Je crois utile d'insister ici sur le fait que ce n'est pas la foi du peintre ou son absence que je cherche à élucider. Les rapports du peintre envers la foi romaine, quoique généralement distants, ont été changeants et complexes, et leurs variations peuvent être partiellement documentées. En revanche, son opposition aux théories de l'art religieux qui faisaient de la foi une exigence est constante et claire.

¹⁵⁷ Les travaux de Spector et Jobert vont dans ce sens.

¹⁵⁸ *Journal*, entrée du 29 mars 1860, p. 1337.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 1338.

¹⁶⁰ Voir *Journal*, entrée du 4 mai 1853, pp. 648-649.

Si la théorie de l'art religieux s'oppose aussi diamétralement aux conceptions du peintre, un chercheur a toujours la ressource de renverser l'ordre des mots. L'idée d'une religion de l'art s'appliquerait en effet mieux à un peintre qui se décrit comme un cénobite¹⁶¹ et pour qui, ainsi qu'on le verra dans le dernier chapitre, la peinture fait métaphoriquement office de divinité. Mais, si les mots se laissent renverser, les concepts résistent davantage. Comme notion, la « religion de l'art » ne fait justement pas de l'art une métaphore du divin. C'est en revanche une notion utile pour décrire la pulsion artistique du XIXe siècle ; c'est même, selon Jean-Marie Schaeffer, « un paradigme philosophique de la modernité¹⁶² ». De préférence à « religion », Schaeffer utilise le terme de « théorie spéculative ». Sans s'appesantir sur ce déplacement, il indique néanmoins déjà une circonscription du champ que la peinture déborde dès lors qu'elle se matérialise sur des toiles ; car si l'on peut proposer une théorie de la peinture, une peinture n'est jamais une théorie. Cela étant, les prémisses de la théorie spéculative de l'art tels que Schaeffer les décrit brossent un arrière-plan pertinent à la pratique de la peinture de Delacroix. Selon Schaeffer, l'art remplirait, depuis la fin des Lumières, une fonction compensatoire face à un sentiment d'aliénation. La réutilisation de ce mot d'origine biblique (Eph. 4 18) par la philosophie allemande correspond à l'expérience romantique d'être étranger à Dieu, à la société et en définitive à soi-même. Pour Feuerbach, à la suite du jeune Hegel, l'aliénation (*Entfremdung*) désigne le moment, dans le développement de l'esprit et de l'humanité, où l'homme prend conscience de ses limites et de l'impossibilité d'atteindre la

¹⁶¹ « Je mène la vie d'un cénobite et tous mes jours se ressemblent. Je travaille tous les jours à Saint-Sulpice, sauf les dimanches, et ne vois personne. » *Journal*, entrée du 26 août 1856.

¹⁶² SCHAEFFER J.-M., « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *Revue germanique internationale*, 2, 1994.

perfection¹⁶³. Chez Delacroix, le sentiment d'aliénation justifie la doctrine du péché originel, sur laquelle je m'arrêterai dans le chapitre consacré aux Crucifixions.

« Lorsque elle naît à la fin du XVIIIe siècle, la théorie spéculative de l'Art est d'abord et avant tout la réponse à une double crise spirituelle, celle des fondements religieux de la réalité humaine et celle des fondements transcendants de la philosophie. Les deux crises sont liées aux Lumières et elles atteignent leur apogée – intellectuelle – en Allemagne avec le criticisme kantien¹⁶⁴. »

La critique kantienne affirme l'impossibilité du discours philosophique à proposer une vérité métaphysique et une certitude ontologique. Une difficulté comparable s'élève lorsqu'il s'agit de la beauté.

« Kant avait déclaré impossible toute doctrine du beau, arguant du fait que le beau n'était pas de l'ordre d'une détermination conceptuelle. Appliquée aux arts, cette thèse revenait à frapper de nullité cognitive toute doctrine philosophique fondée sur une définition axiologique et à

¹⁶³ À partir des *Thèses sur Feuerbach* (1845) de Marx, l'aliénation traduit autant *Entfremdung* que *Entäusserung* qui désigne la dépossession juridique. C'est le sens que donnait Rousseau à l'aliénation dans le *Contrat social* (1762). Voir PINGEOT M., « aliénation », BLAY M. (dir.), *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, CNRS éditions, 2012 ; RICOEUR P., « aliénation », *Encyclopaedia Universalis*.

¹⁶⁴ SCHAEFFER J.-M., « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », p. 202.

limiter le discours esthétique à la critique évaluatrice des œuvres et à l'étude des mécanismes technico-formels¹⁶⁵. »

Dans le romantisme, c'est donc à l'art lui-même, par une expérience esthétique qui échappe aux limites de la philosophie définies par Kant, que revient la possibilité d'un discours ontologique, d'un savoir sur l'être. Chez Hegel, l'art permet d'appréhender « le Divin, les intérêts les plus élevés de l'homme, les vérités les plus fondamentales de l'esprit¹⁶⁶ ». Schaeffer rassemble les conceptions des romantiques allemands en une heureuse formule :

« L'art est un savoir extatique, c'est-à-dire qu'il révèle des vérités transcendantes, inaccessibles aux activités cognitives profanes¹⁶⁷. »

Dans la conclusion de son livre, Schaeffer montre que si les instigateurs de la théorie spéculative de l'art pensaient avant tout à la poésie, les peintres en ont intégré la « charpente conceptuelle¹⁶⁸ ». Pour la France, l'un des premiers relais n'a été autre que Victor Cousin, dont Delacroix suivait les conférences. Dans un article intitulé « Questions sur le beau », Delacroix associe plus particulièrement la puissance évocatrice de la peinture aux sensations religieuses. Il considère lui aussi que l'expérience esthétique valide une vérité transcendante.

¹⁶⁵ SCHAEFFER J.-M., *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, p. 92.

¹⁶⁶ HEGEL F., *Esthétique*, Paris Flammarion, 1979, p. 20. Cité par SCHAEFFER J.-M., « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », p.199.

¹⁶⁷ SCHAEFFER J.-M., « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », p. 200.

¹⁶⁸ SCHAEFFER J.-M., *L'art de l'âge moderne*, p. 344.

« Ces moines, ces anachorètes qu'il [Murillo] nous montre, au désert ou dans leurs cellules prosternés devant le crucifix et tout meurtris de pieuses macérations, nous remplissent à notre tour d'un sentiment d'abnégation et de croyance.

Le beau serait-il absent de compositions si pénétrantes, qui nous enlèvent dans des régions si différentes de ce qui nous entoure, qui nous font concevoir, au milieu de notre vie sceptique et adonnée à de puérides distractions, la mortification des sens, la puissance du sacrifice et de la contemplation¹⁶⁹ ? »

De plus, Delacroix distingue la perception esthétique de l'aveugle connaissance des savants. C'est là une de ses vitupérations favorites, qui participe pleinement au programme de la sacralisation de l'art, qui, « de ce fait, se trouve opposé aux autres activités humaines considérées comme intrinsèquement aliénées. »¹⁷⁰ À l'inverse, le regard voulu objectif des savants ne leur permettrait ni la délectation esthétique ni l'accès à une vérité générale.

« Cette impossibilité d'admirer est en proportion de l'impossibilité de s'élever. C'est aux intelligences d'élite qu'il est donné de réunir dans leurs prédilections ces types différents de la perfection entre lesquels les savants ne voient que des abîmes¹⁷¹. »

¹⁶⁹ DELACROIX E., *Propos esthétiques*, p. 46.

¹⁷⁰ SCHAEFFER J.-M., « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », p. 200.

¹⁷¹ DELACROIX E., *Propos esthétiques*, p. 49. La haine des savants est un trait bien connu du caractère de Delacroix. Mais il est intéressant d'observer à quel point les reproches qu'il leur

L'idée d'une religion de l'art implique toutefois que celui-ci, même sacralisé, ne soit qu'un moyen d'accès vers une vérité ontologique ultime et, pour le groupe de Iéna, indicible par d'autres moyens. Sur la base de cette proximité entre les conceptions de Delacroix et la notion de « savoir extatique », les chapitres qui suivent observeront comment ses choix iconographiques et formels révèlent une forme de méditation du sujet peint et en orientent les significations.

Il ne faut toutefois pas oublier que Schaeffer décrit la théorie spéculative de l'art à la manière d'un réquisitoire, lui reprochant, sur la base de la critique kantienne, d'être « déduite d'une métaphysique générale¹⁷² » et de proposer un jugement, une « définition évaluative », là où elle devrait s'en tenir à une approche descriptive. A cette remarque, il faut ajouter une difficulté que présente l'édifice de la théorie spéculative de l'art :

fait sont presque toujours liés à la question de la vue. Voir ainsi dans le *Journal*, entrée du 10 novembre 1853 : « *Il sait cela, et il ne voit pas avec ses petites lunettes d'autres moyens pour la nature de produire cet effet.* » Le 7 octobre 1855, au sujet de la découverte de la parthénogenèse du puceron par Bonnet : « *était-il bien nécessaire qu'un brave philosophe perdît tant de temps et surtout perdît les yeux, si utiles pour tant de choses, afin de s'assurer que le péché d'Onan était véniel pour la race puceronne dans les décrets de la Providence [] ?* » Enfin dans le carnet Berzélius, *Journal*, p. 1724 : « *J'ai en horreur le commun des savants : j'ai dit ailleurs qu'ils se coudoyaient dans l'antichambre du sanctuaire où la nature cache ses secrets, attendant toujours que de plus habiles entrebâillent la porte. Que l'illustre astronome danois ou norvégien ou allemand Borzebilocoquantius découvre avec sa lunette une nouvelle étoile, comme je l'ai vu dernièrement mentionné, le peuple des savants enregistre avec orgueil la nouvelle venue ; mais la lunette n'est pas fabriquée qui leur montre le rapport des choses.* »

¹⁷² SCHAEFFER J.-M., « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », p. 201.

« [1] nous ne rencontrons plus des ò uvres artistiques mais uniquement des manifestations de l'Art : si l'Art révèle l'être, les ò uvres artistiques, elles, révèlent l'Art et sont à déchiffrer comme telles, c'est-à-dire comme autant de réalisations empiriques d'une même essence idéale¹⁷³. »

Cette restriction au signifié rend problématique l'étude de l'œuvre en tant qu'objet. Mais en combinant cette question avec celle d'un art orienté vers la révélation, on s'aperçoit que le débat peut toucher un autre système d'opposition bipolaire qui structure le XIXe siècle, celui de l'utilité de l'art. L'art social et prophétique des utopistes autant que des catholiques humanitaires fait face à l'art entièrement dédié à sa propre découverte et à la quête du beau tel que le théorise Gautier. Or, un sujet religieux inscrit inévitablement chaque peinture dans le contexte à la fois d'une exploration métaphysique et de destinations, publiques ou privées, mais en tous les cas interpersonnelles.

Les peintures rassemblées dans ce chapitre ont en commun le fait que le peintre y est revenu à plusieurs reprises sur le même sujet. Pour le Christ au Jardin des Oliviers, la destination publique du premier tableau et l'interaction du thème avec les préoccupations des poètes et des utopistes m'ont incité à considérer l'œuvre d'art comme le lieu d'un discours métaphysique, d'une part, et, d'autre part, comme le lieu d'une réflexion sur le rôle des artistes dans la société. Mais, lorsque Delacroix reprend un sujet déjà traité, il en fait de nombreux exemplaires. Ce fonctionnement génère pour l'historien un certain embarras. Tout d'abord, ces séries sont trop petites et manquent d'homogénéité pour pouvoir en parler comme d'une « méta-œuvre », qui trouverait

¹⁷³ SCHAEFFER J.-M., *L'art de l'âge moderne*, p. 92.

son sens dans le tout plutôt que dans la partie. Ensuite, et surtout, les œuvres répétées sont souvent destinées à des amis ou à des marchands, Delacroix tient des comptes assez précis des prix et des propriétaires de ses peintures. Si l'on accepte d'un artiste qu'il reçoive des commandes officielles pour orner des murailles, la commande privée et le commerce d'œuvres de chevalet dérangeant. Pour plusieurs commentateurs, cette destination prosaïque réduit l'intérêt de ces œuvres. On s'aperçoit en fait que cette question touche à l'idée de l'art pour l'art, qui voudrait que l'œuvre soit à elle-même sa propre et seule fin. Lamennais, Gautier, tout le monde semble alors renvoyé dos à dos par ces petites peintures qui révéleraient un artiste intéressé par l'argent. L'hypocrisie d'une telle conception est évidente. Mais le problème de la perception de l'artiste en travailleur¹⁷⁴ est aussi aux sources de la théorie spéculative de l'art.

« Ainsi, on ne saurait nier que l'interrogation sur le statut de l'art soit en relation avec la naissance de la figure de l'artiste « libre », c'est-à-dire en fait avec l'introduction de plus en plus manifeste de la logique du marché dans la circulation de la culture artistique et littéraire : le remplacement des liens de dépendance personnelle par la sanction anonyme et imprévisible du marché devait amener fatalement les artistes et écrivains à se poser des questions sur le statut de leur activité¹⁷⁵. »

Ce qui m'intéresse ici, ce sont les « liens de dépendance personnelle ». La dépendance, lorsqu'elle est absolue, est pour Schleiermacher le sentiment qui définit la religion. Les

¹⁷⁴ J'emprunte la formule à Pierre-Michel MENER, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2003.

¹⁷⁵ SCHAEFFER J.-M., *L'art de l'âge moderne*, p. 88.

auteurs chrétiens ont proposé l'étymologie *religare*, relier. Ils pensaient au lien qui unit l'homme à la divinité. Durkheim suggérait quant à lui que ce lien était celui qui unissait les hommes à l'intérieur d'une communauté morale¹⁷⁶. C'est dans cette direction que j'ai cherché des outils pour comprendre les œuvres religieuses que Delacroix répète tout en intégrant leur destination privée. Je m'arrêterai, le moment venu, sur les idées de Radcliffe-Brown qui met l'objet échangé au centre des processus rituels. Dès lors, l'idée d'une religion de l'art n'est plus seulement métaphorique. Pour autant, la transcendance des œuvres ne désigne plus une visée vers une vérité ontologique, mais une relation interpersonnelle entre le peintre et le possesseur de la peinture.

Un fait intéressant vient enrichir cette notion de transcendance, que l'on vient de dépouiller de ses droits d'accès aux questions ultimes. En confiant ses petites peintures religieuses à des proches, Delacroix imputait à ceux-ci, de manière plus ou moins explicite selon les cas, la charge votive que leur sujet pouvait suggérer. Le cas le plus clair est celui du pastel représentant le Christ au jardin des Oliviers, offert à Mme Roché. Puisque le chapitre consacré à ce thème l'abordera de manière plus générale, en traçant un parallèle entre la figure christique et le rôle des artistes, il convient de citer ici deux lettres du peintre à M. Roché. Elles éclairent en effet le mécanisme de destination qui sera observé dans les *Christ sur le lac*, les *Crucifixions*, les *Saint*

¹⁷⁶ « Or, pour que les principaux aspects de la vie collective aient commencé par nôtre que des aspects variés de la vie religieuse, il faut évidemment que la vie religieuse soit la forme éminente et comme une expression raccourcie de la vie collective tout entière. Si la religion a engendré tout ce qu'il y a d'essentiel dans la société, c'est que l'idée de société est l'âme de la religion. Les forces religieuses sont donc des forces humaines, des forces morales. » DURKHEIM E., *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1979 [1912], pp. 598-599.

Sébastien et les Saint Etienne. Voulant remercier le couple Roché de l'aide apportée lors de la mort de son frère Charles, Delacroix leur écrit ceci :

« Je mets à la diligence une caisse contenant un petit pastel [fig. 34] représentant N.S. Jésus-Christ au jardin des oliviers : je vous prie de l'offrir pour moi à Madame Roché : et si elle le regarde en faisant sa prière qu'elle pense en même temps à recommander à Dieu deux frères qui ont eu tant à se louer d'elle, et dont l'un encore dans ce monde la verrait avec bien du plaisir accueillir ce petit souvenir¹⁷⁷. »

La prière est le seul fait de la destinataire, et le tableau sert de lien entre les deux personnes. Il devra rappeler à l'orante le souvenir du peintre et de son chagrin. Mais dans une lettre suivante, Delacroix va beaucoup plus loin :

« Je suis bien heureux que le petit Christ vous plaise ainsi qu'à Madame Roché. Je lui adresse d'ici et en pensée des prières ferventes pour votre bonheur à tous les deux¹⁷⁸. »

Comme dans la première lettre, la prière est le fait d'une des parties intercédant pour l'autre. C'est donc essentiellement un lien social, tenu mais intime. Il est à première vue surprenant de lire l'adresse de « prières ferventes » de la part de Delacroix. Mais l'agencement des deux phrases indique bien que le récipiendaire de ces prières n'est pas un dieu, c'est « le petit Christ », c'est-à-dire le pastel.

Il convient de ne pas se laisser emporter par un enthousiasme qui lirait ces phrases au premier degré pour les comparer aux schémas¹⁷⁹ de latrines et d'ulies que l'on adresse à

¹⁷⁷ Lettre du 17 février 1850, publiée dans *Further correspondance*, p. 46.

¹⁷⁸ Lettre du 26 mai 1856, , publiée dans *Further correspondance*, p. 49.

la divinité ou à ses représentants. L'efficacité du propos cacherait mal une peccamineuse surinterprétation. Néanmoins, ces lettres sont révélatrices de la complexité des niveaux métaphoriques et des effets de transferts qui se jouent entre l'art et la religion.

¹⁷⁹ J. WIRTH propose une description schématisée des possibilités de médiation entre l'image et Dieu dans « Faut-il adorer les images ? La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente. », *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, catalogue de l'exposition, Berne, Strasbourg, 2001, pp. 28-37.

Chapitre 1 *Le Christ au jardin des Oliviers*

Dès 1824, Delacroix commence à s'intéresser à un sujet qu'il retravaillera épisodiquement durant trois décennies : le Christ au jardin des Oliviers. Le thème est central pour le romantisme français, surtout à partir des années 1830. Si Delacroix semble avoir quelques années d'avance sur la déferlante de tableaux et de textes qui réinventent ce sujet autour des années 1840¹⁸⁰, c'est sans doute grâce à la commande, fin 1823 ou début 1824, par la préfecture de la Seine, d'un tableau pour l'église Saint-Paul-Saint-Louis [Fig. 31]. La diversité des techniques, des formats, l'étendue chronologique du corpus et surtout l'irréductibilité de chaque œuvre à l'ensemble ne permet pas de parler d'une véritable série. Mais ces retours répétés à un même thème signalent son importance. Et l'évolution de son traitement par Delacroix accompagne plus qu'elle n'illustre les réflexions des poètes, romanciers et philosophes contemporains. Il est difficile, et à mon avis un peu vain, de chercher à préciser quelle est la source de quoi, tant les textes et les images se multiplient et se répondent. Le tableau de 1824 constitue toutefois, par sa précocité et par la qualité de sa réception, une étape importante pour l'élargissement de la compréhension de l'épisode du Christ au jardin des Oliviers. Dans le domaine littéraire, la traduction tronquée et rognée par

¹⁸⁰ Voir FOUcart, B., *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, p. 100 ainsi que le tableau p. 101. Entre 1817 et 1827, il relève 5 occurrences de ce sujet au Salon (le tableau de Delacroix en est une); 39 entre 1831 et 1848 et 17 entre 1849 et 1859. C'est le second sujet tiré de la vie de Jésus le plus représenté au Salon durant ce demi-siècle, derrière la Fuite en Egypte, mais devant la Crucifixion.

Mme de Staël du *Songe* de Jean Paul¹⁸¹ en est une autre. Au confluent de la thématique du rêve et de l'épisode du jardin des Oliviers peut se lire une histoire de l'antériorisation des questions religieuses. La prise en compte de la sphère intime dans le champ ecclésiastique dessine une nouvelle manière pour l'Église de tenter d'organiser la société. Or, les rapports entre religion, clergé et société peuvent être comparés à ceux qui se nouent dans le champ artistique. La religion est un sujet, mais elle est aussi une métaphore, voire un lexique, pour décrire les relations triangulaires entre l'art, les artistes et la société, et pour questionner le rôle de chacun.

Les documents officiels relatifs à la commande du tableau de l'église Saint-Paul-Saint-Louis ne nous sont pas parvenus¹⁸². Toutefois, une lettre conservée aux archives nationales montre que les fabriciens de la paroisse tâchent dès 1820 d'obtenir de la préfecture le tableau que peindra Delacroix¹⁸³. Cette réclamation s'inscrit dans un processus plus long de réhabilitation du lieu après les destructions révolutionnaires. Saint-Paul-Saint-Louis était une église des Jésuites. Lorsqu'ils furent chassés de France en 1762, elle fut attribuée aux chanoines de Sainte-Geneviève. Durant la Révolution, l'église subit des dommages assez lourds, mais essentiellement mobiliers, avant d'être rendue au culte en 1802. Quatre cadres noirs qui renfermaient des œuvres de Simon Vouet ornent encore le transept. Une seule, « représentant Louis XIII donnant les plans de l'église à St Louis en présence des jésuites », « échapp[a] aux

¹⁸¹ Sur cette traduction, voir PICHOS C., *L'Amage de Jean Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, Corti, pp. 58 et surtout 255 à 262.

¹⁸² Voir l'entrée J154 du catalogue raisonné (t.1), spécialement p. 166.

¹⁸³ Paris, Archives nationales, F21 586 468.

ravages de la Révolution¹⁸⁴ ». La Fabrique prit à ses frais un second tableau, la préfecture en donna un troisième ; il restait donc ce dernier cadre à remplir par un tableau que le comte de Chabrol commanda à Delacroix. Sans évidence documentaire, on ignore qui choisit le sujet. La popularité future du thème aurait pourtant rendu cette information intéressante.

Delacroix fait une première esquisse durant la deuxième semaine de janvier 1824¹⁸⁵. Il reprend ensuite le tableau à partir de la fin du mois d'avril. Entre-temps, Géricault est mort (le 27 janvier) et Delacroix s'en montre affecté. Cette mauvaise nouvelle ne tempère pourtant pas l'énergie qu'il consacre à son travail, en particulier aux *Scènes des massacres de Scio*, alors en chantier et qu'il montrera au Salon de 1824. S'il a parfois des accès de doute ou de mélancolie, Delacroix est néanmoins un jeune artiste confiant dans les succès à venir et cette assurance va se retrouver sur le tableau de l'église Saint-Paul-Saint-Louis.

La grande toile (2.94 x 3.62 m.) sombre est traversée de gauche à droite par une large bande lumineuse diagonale et ascendante. Affaissé, Jésus se redresse de sa main droite et, tendant le bras gauche vers l'avant, repousse sans les regarder un groupe de trois anges qui se désolent dans un nuage. Dans l'angle inférieur gauche, on aperçoit les bustes de deux disciples endormis, au-dessus desquels, à l'arrière-plan, s'approche le groupe de soldats. La faible lueur de leurs flambeaux répond à celle de la nuée qui enveloppe les anges. Jésus tourne le dos à l'une et repousse l'autre ; il a les yeux

¹⁸⁴ Sur l'histoire de ce bâtiment, voir BAZIN G., *L'église St-Paul-St-Louis. Notice historique et descriptive*, Paris, Imprimerie Leroy, 1901. Sur les tableaux de Vouet, pp. 94-95 ; F21 586 468, op. cit.

¹⁸⁵ *Journal*, entrée du 12 janvier 1824.

baissés, isolé dans son auréole. C'est une composition simple et habile basée sur l'opposition des deux diagonales. À celle qui va des disciples aux anges s'oppose celle du corps de Jésus, que prolongent des arbres noirs. Dans son *Journal*, Delacroix se rappelle l'élaboration de son tableau avec le vocabulaire d'une inspiration impérieuse :

« J'ai eu un délire de composition ce matin à mon atelier, et j'ai retrouvé des entrailles pour le tableau du Christ qui ne me disait rien. »

La veille, le 30 avril 1824, il avait noté :

« - Pour mon tableau du Christ, les anges de la mort tristes et sévères portent sur lui leurs regards mélancoliques. Penser à Ezéchiel. Ce serait une belle chose qu'un *Passage de la mer Rouge*. »

Ce « délire de composition » correspond donc vraisemblablement à l'insertion des anges dans la composition. Ezéchiel n'est pas simplement un prophète à qui Dieu parle, c'est celui qui reçoit la vision des anges et peut les décrire précisément. Delacroix note d'ailleurs encore le surlendemain :

« Vu les tableaux du maréchal Soult. Penser en faisant mes anges pour le préfet, à ces belles et mystiques figures de femmes, une, entr'autres, qui porte des tétons dans un plat¹⁸⁶. » [fig. 32]

Ces trois anges féminins constituent en effet la spécificité de ce tableau. Ils rappellent peut-être les anges d'argent, par Coustou et Sarazin, qui, dans l'église Saint-Paul-

¹⁸⁶ *Journal*, entrées du 30 avril, 1^{er} et 3 mai 1824, pp. 150-152. Delacroix fait référence au tableau de Zurbarán représentant sainte Agathe, aujourd'hui conservé au musée Fabre à Montpellier.

Saint-Louis, gardaient le cœur de Louis XIV et furent saisis en 1792¹⁸⁷. Lorsque le tableau de Delacroix est exposé au Salon de 1827, les critiques louent favorablement cette invention. Ludovic Vitet termine ainsi son premier article sur le Salon en écrivant ceci :

« Certes, c'est une charmante idée, une idée toute nouvelle, que l'expression douloureuse et tendre de ces trois anges qui viennent annoncer à leur divin maître sa triste destinée. Il y a dans ces trois figures une poésie indéfinissable : c'est là une véritable inspiration. Ce qui appartient encore à M. Delacroix, ce qui rajeunit ce sujet si rebattu, c'est d'avoir donné à ces figures d'anges un caractère moins méridional que les peintres italiens, sans tomber dans le type lourd et massif que leur prêtent en général les Flamands : ces trois figures sont presque ossianiques, ou plutôt elles sont tout-à-fait célestes. Si le Jésus n'était pas si pauvre de formes, si son bras droit n'était pas si singulièrement posé, nous n'aurions que des éloges à donner à M. Delacroix. Néanmoins, le Jésus lui-même n'est pas sans mérite ; son bras, et surtout sa main gauche, expriment très bien la résignation d'une si noble victime. Enfin, M. Delacroix vient de prouver par cet essai qu'il n'est pas irrévocablement décidé à consacrer exclusivement son talent au culte du laid et du bizarre. Nous l'en

¹⁸⁷ Voir BAZIN, G., *L'église St-Paul-St-Louis*, op. cit., p. 84. Selon lui, ces anges auraient été finalement fondus sur l'ordre de Vivant Denon pour en faire une statue de la Paix.

remercions au nom de l'art, dont il est sans doute destiné à devenir un des plus fermes soutiens¹⁸⁸. »

Le classique Delécluze, dont la plume griffera souvent avec sévérité Delacroix tout au long de sa carrière, mêle cette fois quelques mots aimables aux reproches:

« Jusqu'à présent, l'ouvrage capital de M. Delacroix à l'Exposition, est le *Christ au jardin des Olives*. En passant condamnation sur le dessin des bras du Christ et de quelques autres parties, on ne peut refuser à cet ouvrage un mérite réel. Les lignes de la composition sont simples et grandes, et l'effet surtout est bien approprié à la scène lugubre telle que l'a conçue l'artiste. Pourquoi le Christ exprime-t-il une résignation *stoïque*, et par quel hasard les anges rappellent-ils de jolies demoiselles anglaises ? C'est ce que je ne saurais dire, pour moi la chose est ainsi¹⁸⁹. »

« Ossianiques », « célestes », « anglaises », la variété des épithètes indique la richesse des figures et leur originalité. Stylistiquement, elles seront aussi rapprochées des anges de Murillo¹⁹⁰. Il est toutefois un adjectif qu'il ne faut pas s'étonner de voir absent des commentaires, c'est *évangélique*. Les trois anges sont une invention iconographique du peintre, ce que désigne chez lui le « délire de composition ». Des trois évangiles synoptiques, seul celui de Luc raconte la scène du jardin des Oliviers avec un ange, par

¹⁸⁸ VITET L., « Salon de peinture de 1827 », *Le Globe*, 10 novembre 1827, t. V, n° 95, p. 505. Lorsqu'il en viendra à traiter de *La Mort de Sardanapale*, Vitet stoppera net ses éloges. *Le Globe* est fondé par Pierre Leroux en 1824. A partir de 1831, il devient le journal officiel des saint-simoniens mais cesse de paraître l'année suivante.

¹⁸⁹ DELECLUZE J. E., « Salon de 1827 », *Journal des débats*, 20 décembre 1827.

¹⁹⁰ Le premier à le faire semble être T. Thoré, dans un article consacré à Delacroix dans *Le siècle*, le 24 février 1837.

ailleurs unique (Luc 22. 42-45). Dans le texte, il apporte du réconfort à Jésus, alors que celui-ci prononce la célèbre prière associant la passion future à une coupe. La tradition iconographique a associé les deux éléments et montre le plus souvent un ange présentant à Jésus un calice, ainsi parfois que d'autres attributs de la Passion. Il s'agit d'une scène de détresse, de peur de la mort et de consolation divine¹⁹¹. La réinterprétation qu'en donne Delacroix ne cherche sans doute pas sciemment à s'éloigner du prototype textuel, mais présente une dynamique différente.

Les anges sont trois, sexués, et sans aucun des attributs traditionnels signalant la Passion. Le geste de Jésus ne peut donc pas être interprété dans le sens de la prière « éloigne de moi cette coupe ». Il y a en fait une sorte d'ambiguïté dans la position de Jésus. Son bras repousse-t-il le martyr qu'on lui annonce ou bien les lamentations des anges-demoiselles ? Delacroix les appelle assez étonnamment « anges de la mort ». Dans la première partie des années vingt, ce n'est pas encore une formule très courante. On la trouve sous la plume de Chateaubriand dans le *Génie du Christianisme*, dans le cadre d'une sorte de typologie¹⁹². Dans le chapitre sur la sculpture, l'auteur propose aussi de représenter la mort « sous les traits d'un ange à la fois doux et sévère¹⁹³ », une formule proche des « anges de la mort tristes et sévères » du 30 avril 1824. Mais c'est dans la *Messiede* de Klopstock, dont Chateaubriand traduit des extraits dans son *Essai sur les révolutions anciennes et modernes*, qu'on trouve ces anges de la mort éplorés, pluriels et communiquant avec Jésus lors de la Passion. Il n'y faut toutefois pas chercher une péripécie que le tableau de Delacroix

¹⁹¹ Pour une analyse théologique de ce passage, voir BOVON F., *L'évangile selon saint Luc*, t. 3, Genève, Labor et Fides, 2009, pp. 238 ó 250.

¹⁹² CHATEAUBRIAND, *Génie du Christianisme*, 2^{ème} partie, livre IV, chap. VIII.

¹⁹³ Ibid., 3^{ème} partie, livre I, chap. V.

illustrerait directement. Elle ne s'oy trouve pas. D'ailleurs, il est peu probable que le peintre ait lu tout ce texte, terriblement long et pour tout dire assez ennuyeux. Mais quelques extraits suffisent pour imaginer ces anges de la mort qui, contrairement à des occurrences plus tardives, n'ont rien de satanique. L'angéologie romantique opère en effet un renversement dans lequel des anges déchus peuvent trouver une forme de rédemption¹⁹⁴. Delacroix reste plus traditionnel et ses anges, s'ils ne correspondent pas à la lettre des évangiles, s'en tiennent ici au rôle de messenger. Ce qui est frappant, en revanche, c'est le pathos qui s'en dégage. La *Sainte Agathe* de Zurbarán [Fig. 32], à laquelle Delacroix se propose de penser en les peignant, est une figure bien plus apaisée. Comme dans le *Serment des Horace* de David, les personnages féminins mettent en évidence, par contraste, l'inflexibilité de Jésus. Or, cette inflexibilité, souffrante mais résolue, ne correspond pas non plus au récit des synoptiques. C'est ce que Delécluze observe en décrivant une « résignation *stoïque* », c'est-à-dire païenne. Cette posture d'un Jésus plus confiant qu'il ne conviendrait évoque un état d'esprit que Delacroix semble expérimenter à plusieurs reprises durant ces quelques semaines. Alors qu'il travaille au tableau des *Massacres de Scio*, l'enthousiasme, l'ambition et un certain sentiment de puissance le disputent à la mélancolie. Le 26 avril, par exemple :

« Le résultat de mes journées est toujours le même : un désir infini de ce qu'on n'obtient jamais ; un vide qu'on ne peut combler, une extrême démangeaison de produire de toutes les manières, de lutter le plus possible contre le temps qui nous entraîne, et les distractions qui jettent un voile sur

¹⁹⁴ Sur l'apparition de cette notion dans le romantisme français, voir PICHOS C., op. cit., pp. 247-253.

notre âme ; presque toujours aussi une sorte de calme philosophique qui prépare à la souffrance et élève au-dessus des bagatelles¹⁹⁵. »

Peut-on dès lors penser que ce tableau fait partie du corpus des « autoportraits en Christ » analysés par Philippe Junod¹⁹⁶ ? Ce serait aller vite en besogne. L'association d'un artiste avec une figure religieuse est un concept alors populaire, mais il ne s'agissait pas d'une identification personnelle, plutôt d'une manière de comprendre le rôle de l'art et de l'artiste au sein de la société. L'aspect générique et socioculturel de ce rapprochement le distingue des phénomènes d'identification qui seront explorés dans la troisième partie de ce travail. Le champ religieux sert ici de métaphore. Son vocabulaire est utilisé pour décrire les processus créateurs, en même temps que pour les légitimer par l'autorité indiscutable (et invérifiable) de l'inspiration.

C'est le cas, par exemple, chez le jeune Hugo, dont Bazin prétend qu'il a prêté ses traits au Christ de Delacroix¹⁹⁷. Son recueil *Odes et Ballades*, qui rassemble des poèmes parus entre 1822 et 1827, s'ouvre sur un portrait du poète en inspiré des muses et du Saint-Esprit :

« Laissez-le [le poète] dans son ombre où descend la lumière.

Savez-vous qu'une Muse, épurant sa poussière,

Y charme en secret ses ennuis ?

Et que, laissant pour lui les éternelles fêtes,

¹⁹⁵ *Journal*, entrée du 26 avril 1824, p. 147.

¹⁹⁶ JUNOD P., *l'(auto)portrait de l'artiste en Christ, Chemins de traverse. Essais sur l'histoire des arts*, Gollion, infolio, 2007. Publié une première fois dans le catalogue d'exposition *L'autoportrait à l'âge de la photographie* [1985].

¹⁹⁷ BAZIN, G., *L'église St-Paul-St-Louis*, p. 105. L'hypothèse n'est toutefois nullement étayée et la ressemblance n'est rien moins que frappante.

La colombe du Christ et l'aigle des Prophètes

Souvent y visitent ses nuits ?

[í]

Un jour vient dans sa vie, où la Muse elle-même,

D'un sacerdoce auguste armant son luth suprême,

L'envoie au monde ivre de sang,

Afin que, nous sauvant de notre propre audace,

Il apporte d'en haut à l'homme qui menace

La prière du Tout-Puissant. »

Le souffle des muses n'est pas une justification du talent. C'est un sacerdoce, une mission prophétique. Hugo s'éloigne au fil des ans du catholicisme, mais l'idée de l'artiste-prophète est largement dans l'air. On la trouve aussi, sans les prétentions poétiques, chez les utopistes tels que Saint-Simon et Fourier. Dans le triumvirat dirigeant de la société idéale saint-simonienne, l'artiste serait plus apte à dépasser ses intérêts personnels que l'industriel ou le banquier et mieux à même que le scientifique d'élargir son champ de vision au-delà de sa propre discipline. C'est donc à lui que revient le devoir de guider le mouvement. L'amalgame avec un prophétisme religieux est renforcé d'abord par un aspect sémantique, puisque Saint-Simon ne propose rien de moins qu'un « nouveau christianisme » et que ses disciples s'organisent en une « église¹⁹⁸ ». Mais là où le sacerdoce hugolien est celui du prophète, figure solitaire et chaque fois unique, les saint-simoniens déplacent le lexique. En 1830, Emile Barrault

¹⁹⁸ Sur Saint-Simon et les arts, voir MCWILLIAM N., *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850)*, Dijon, les presses du réel, 2007, pp. 43-70.

publie un célèbre appel « aux artistes », sous-titré « le passé et l'avenir des beaux-arts. Doctrine de Saint-Simon ». Le texte se termine ainsi: « (...) désormais les beaux-arts sont le culte, et l'artiste est le prêtre¹⁹⁹ ». Par rapport au prophète, le prêtre n'est qu'un répétiteur. Il accomplit des gestes et prononce des paroles que d'autres ont inventés. Le saint-simonisme subordonne lui aussi la créativité des artistes aux idées qu'ils devraient promouvoir. Ce didactisme social explique le peu d'enthousiasme des peintres à se faire illustrateurs d'une pensée, tout influente qu'elle fût par ailleurs. Delacroix est sans doute encore moins enthousiaste que les autres car les utopies sociales de toutes sortes vont à l'encontre de ses opinions politiques. Néanmoins, au fil de sa carrière, une réception socialiste de ses tableaux existe bel et bien. L'insistance d'un Thoré ou d'un Eugène Pelletan sur l'importance des rapports de couleurs, indépendamment du sujet, pour construire une harmonie générale du tableau, qui, selon eux, reflète l'harmonie universelle, leur permet par exemple d'intégrer Delacroix dans un programme d'inspiration fouriériste²⁰⁰. Pour les arts, l'intérêt des disciples de Fourier est de proposer une analyse politique du style, qui laisse une plus grande latitude aux artistes dans le choix de leurs sujets.

« Si certaines couleurs, certaines formes nous plaisent indépendamment de toute idée d'utilité et sans que nous puissions rendre compte du pourquoi, c'est parce qu'elles expriment des analogies, des rapports,

¹⁹⁹ BARRAULT E., *Aux artistes. Du passé et de l'avenir des beaux-arts. (Doctrine de Saint-Simon.)*, Paris, Alexandre Mesnier Libraire, 1830, p.84.

²⁰⁰ Voir LAVERDANT D., *De la mission de l'art et du rôle des artistes. Salon de 1845*, pp.50-54, ou THORE T., « M. Eugène Delacroix », *Le Siècle*, 24 février 1837.

non encore compris, il est vrai, mais réels. Dans ce qui en paraît le plus dégagé, il y a toujours une idée morale²⁰¹. »

Dans le cas du *Christ au jardin des Oliviers*, une caricature d'Auguste Bouquet, publiée en 1831 dans le journal que dirigeait Philippon, fournit un cas intéressant [Fig. 33]. La composition du tableau de l'église Saint-Paul-Saint-Louis est reprise, mais à la place de Jésus, c'est la figure de *la Liberté* qui repousse de grimaçants fantômes. La légende décrit une

« Agonie de la liberté au Jardin des Oliviers. ... et comme elle savait qu'elle allait être livrée, l'apparition de ces victimes causa une agitation si violente dans tout son corps, qu'il en sortit une sueur comme de gouttes de sang qui découlaient jusqu'à terre. »

Les anges sont remplacés par les victimes de la révolution, qui gardent encore les stigmates des balles. Le rôle de l'artiste serait donc ici d'exposer de manière critique le destin de la société, selon la conception de l'artiste-prophète d'un Laverdant. Mais le dessin de Bouquet fait autre chose. En déplaçant la figure de *la Liberté* dans la scène du *Jardin des Oliviers*, il en renverse le sens. *La Caricature* était en effet un journal d'opposition à la Monarchie de Juillet. Là où Delacroix voyait d'une part un élan populaire et d'autre part l'avènement du duc d'Orléans et de Thiers ó sur l'appui desquels il allait pouvoir compter ó, Philippon et son journal voyaient surtout la menace réelle des restrictions de la liberté de la presse.

²⁰¹ BAUDET-DULARY, *Essai sur les harmonies physiologiques*, p. 317. Cité par MCWILLIAM N., *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850)*, p. 275.

L'interprétation « prophétique » de ses peintures est donc un fait de réception plus qu'un reflet des opinions du peintre. Dans ce premier tableau du *Christ au jardin des Oliviers*, nonobstant la « résignation stoïque » que partagent le peintre et son sujet, je ne pense pas qu'il faille voir une identification personnelle. En revanche, si l'on considère les différentes versions du sujet dans leur déploiement chronologique, il me paraît légitime d'observer une identification générique de la figure de l'artiste avec le Christ souffrant.

Au long des trois décennies suivantes, Delacroix revient à plusieurs reprises sur le thème du jardin des Oliviers. Mais le tableau de Saint-Paul-Saint-Louis montre des différences importantes avec les œuvres plus tardives. C'est tout d'abord le seul tableau d'église. Les autres travaux ont tous une destination privée et un format en conséquence. Ainsi qu'on l'a vu au chapitre précédent, Delacroix envoie à l'architecte Roché un petit pastel qu'il prie « Mme Roché d'accepter en souvenir de ses bontés pour [lui], cas auquel [il] la pria de lui donner une petite place dans son oratoire²⁰². [Fig. 34] » On sait que le peintre réalisa au moins deux autres de ces pastels, qui ne sont actuellement pas localisés²⁰³. Outre des études au crayon, à l'aquarelle et à la sépia, il fit encore deux petits tableaux à l'huile, dont le dernier, daté de 1853, est conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam [Fig. 35]²⁰⁴. Ce changement de destination, vers le domaine privé, est symptomatique d'une intériorisation du sujet. Les poètes

²⁰² Lettre à Roché du 6 mars 1847. Joubin, t. 2, p. 305.

²⁰³ Le pastel de Mme Roché est catalogué par JOHNSON, *Pastels*, n°34. Pour les deux autres, voir idem, n° xxi et xxii, p. 177.

²⁰⁴ J 438 (non localisé) et J 445.

aussi se l'approprient et le réinventent pour y associer leurs questionnements. Quant à Delacroix, on s'aperçoit d'abord que ses anges, une fois hors de l'église, disparaissent. Il n'en reste qu'une clarté vide et brumeuse. La disparition du surnaturel rend le sujet plus proche de l'expérience humaine. Et si l'on considère les œuvres chronologiquement, on s'aperçoit d'une gradation progressive du pathétique. Sur la toile de 1851, le Christ résigné, mais sûr de lui, a fait place à un homme à terre, tourné dans la direction opposée. Dépouillé de tout nimbe, il tend le bras comme un mendiant. Au dessus de lui, la nuée est vide. Ce tableau apparaît comme l'antithèse de celui de Saint-Paul-Saint-Louis. Sa composition horizontale est d'ailleurs très proche de celle d'une peinture exposée par Delacroix au Salon de 1827, en même temps que le *Christ au jardin des Oliviers : le Brigand se traînant au bord d'un ruisseau* [Fig. 36]. Comment donc interpréter ce déplacement du modèle ? Ici, la comparaison avec les transpositions poétiques et modernes de la narration sacrée²⁰⁵ s'avère utile.

En 1843 et 1844, Alfred de Vigny et Gérard de Nerval publient respectivement *Le Mont des Oliviers* et *Le Christ aux Oliviers*. Ces deux poèmes accompagnent l'évolution de la représentation par Delacroix et, plutôt que d'utiliser la délicate notion d'influence, on peut observer un certain nombre de convergences thématiques. Vigny avait déjà songé à ce sujet en 1824, l'année où Delacroix commença son tableau. Il relève dans ses carnets une série de *Mystères* où se trouvent, accolés, « L'Homme-Dieu » et « les Trois heures d'agonie ». Le sujet suivant, « La Mort de l'Âme »,

²⁰⁵ J'emprunte cette formule à BENICHOU P., « Un Gethsémani romantique (*Le mont des Oliviers* de Vigny) », », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Mai - Juin, 1998, p. 429.

témoigne par des citations que le poète, tout comme le peintre, pensait à Ezéchiel²⁰⁶.
Vingt ans plus tard, dans *Le Mont des Oliviers*, se pose toujours la fameuse question de la nature, divine et/ou humaine, de Jésus. Vigny propose son humanité comme un devenir du dieu, non pas au moment de son incarnation, mais à l'approche de sa mort. Il termine la première partie de son poème par l'idée de la chute appliquée au divin.

« Jésus, se rappelant ce qu'il avait souffert
Depuis trente-trois ans, devint homme, et la crainte
Serra son côté mortel d'une invincible étreinte.
Il eut froid. Vainement il appela trois fois :
MON PÈRE ! ô Le vent seul répondit à sa voix.
Il tomba sur le sable assis et, dans sa peine,
Eut sur le monde et l'homme une pensée humaine.
ô Et la terre trembla, sentant la pesanteur
Du Sauveur qui tombait au pied du créateur²⁰⁷. »

La longue plainte qui s'ensuit est adressée par Jésus à Dieu. Bien plus que la mort à venir, c'est la déformation de son message qu'il redoute.

« Nous savons qu'il naîtra, dans le lointain des âges,
Des dominateurs durs escortés de faux Sages
Qui troubleront l'esprit de chaque nation
En donnant un faux sens à ma rédemption.
Hélas ! Je parle encor que déjà ma parole

²⁰⁶ Voir Vigny A. de, « L'atelier du poète », *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, p. 314.

²⁰⁷ VIGNY A. de, « Les Destinées », *Œuvres complètes*, op.cit., pp. 149-153.

Est tournée en poison dans chaque parabole [í]
Enfin toute la croix qui se dresse et m'attend,
N[à] rien, mon Père, oh ! rien qui m'épouvante autant ! »

La prière se termine sur le silence de Dieu. Vigny décidera, en 1862, d'y répondre par un paragraphe supplémentaire, lui aussi intitulé « Le silence », dans lequel « le juste opposera le dédain à l'absence²⁰⁸ ». L'identification du poète ou de l'artiste au Christ n'est donc que tardivement le fait de l'auteur des *Destinées*. Mais le plus important pour notre propos est ici l'image de la chute du Christ et l'anticipation du détournement de sa prédication fraternelle. Jésus a donc une dimension plus prophétique que rédemptrice et sa plainte s'oriente aussi en une critique du catholicisme contemporain²⁰⁹.

Vu sous cet angle, *Le Christ aux Oliviers* de Nerval est très différent. Dans cet ensemble de cinq sonnets, Jésus est associé au poète dès le second vers. Et la comparaison est renversée puisque c'est Jésus qui imite les hommes.

« Quand le Seigneur, levant au ciel ses maigres bras
Sous les arbres sacrés, comme font les poètes²¹⁰ »

²⁰⁸ Le poème a initialement été publié dans la *Revue des Deux Mondes*, le 1^{er} juin 1843. Vigny envisageait de l'intégrer dans son recueil de « poèmes philosophiques », *Les Destinées* finalement publié de manière posthume par son exécuteur testamentaire en 1864. En vue de cette seconde publication, Vigny rajouta à la fin du *Mont des Oliviers* la strophe du « Silence » composée entre 1862 et 1863.

²⁰⁹ GERMAIN F. et JARRY A., suggèrent en note que ces récriminations s'adresseraient en particulier à « l'apologie de la guerre » que proposait le très catholique Joseph de Maistre. Voir VIGNY A. de, *Œuvres complètes*, op.cit., p. 1108, note 1.

²¹⁰ NERVAL G. DE, *Œuvres*, t.1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, pp. 6-8.

On sait la dette que ce texte doit au *Songe* de Jean Paul, dette revendiquée dès l'exergue et par de nombreuses intertextualités²¹¹. Contrairement à Jean Paul, ce sont les disciples qui rêvent « d'être des rois, des sages, des prophètes » et, contrairement à Vigny, c'est à eux que Jésus s'adresse. Mais le torpeur des hommes est invincible et Jésus crie en vain. Par rapport à Vigny, le pathos augmente et le silence de Dieu relève ici explicitement de son inexistence.

Ô Frères, je vous trompais : Abîme ! Abîme ! Abîme !

Le dieu manque à l'autel où je suis la victime

Dieu n'est pas ! Dieu n'est plus ! Mais ils dormaient toujours. »

Alors que le héros du *Songe* se réveille, horrifié de son rêve, le Christ de Nerval est seul à veiller et doit assumer l'absence de Dieu et l'abandon des disciples, situation que décrivent ces vers célèbres :

« En cherchant l'œil de Dieu, je n'ai vu qu'un orbite

Vaste, noir et sans fond, d'où la nuit qui l'habite

Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours. »

Le troisième sonnet invoque donc non pas Dieu mais l'« Immobile Destin, muette sentinelle, Froide Nécessité ! » et montre Jésus livré au désespoir :

« Car je me sens tout seul à pleurer et souffrir,

Hélas ! et, si je meurs, c'est que tout va mourir ! »

²¹¹ Sur les liens entre Nerval et Jean Paul et sur la réception de ce dernier dans les réinterprétations françaises du Christ au jardin des Oliviers, voir PICHON C., op. cit., pp. 265-283.

Ce Jésus terrassé par une nouvelle bien peu évangélique, et que « nul n'entendait gémir », il est aisé de l'imaginer sous les traits de ce Christ de 1851, qui ressemble à un *Brigand* agonisant. Dans des réflexions diverses, qu'Elie Faure a rassemblées sous le titre de « Fragments métaphysiques », Delacroix compare la solitude de Jésus à celle du génie :

« En effet, j'ai beau chercher la vérité dans les masses, je ne la rencontre, quand je la rencontre, que dans les individus. Pour que la lumière jaillisse des ténèbres, il faut que Dieu y allume un soleil ; pour que la vérité entre chez un peuple, il faut que Dieu y jette un législateur. La vérité n'est révélée qu'au génie, et le génie est toujours seul. Que voyez-vous dans l'histoire ? D'un côté Moïse, Socrate, Jésus-Christ ; de l'autre les Hébreux, la Grèce et l'univers. D'un côté les peuples qui persécutent et qui tuent ; de l'autre, la victime isolée qui les éclaire²¹². »

Comparer Jésus à Moïse, Socrate, ou, ailleurs, Marc-Aurèle, revient d'abord à insister sur son humanité, même s'il est « jeté » par Dieu, et à ne conserver ensuite que son enseignement moral. Le Christ de Vigny résume sa mission en un vers qui l'associe fortement au catholicisme social²¹³ : « Lorsqu'en ouvrant les bras j'ai dit : FRATERNITE. » Celui de Nerval est comparé à Icare ou Phaéon, soit des personnages mythiques caractérisés par la chute, et, plus étrangement, à Atys. Il est

²¹² DELACROIX E., « Fragments métaphysiques », *Œuvres littéraires I*, p. 119.

²¹³ Voir le chapitre « Le Christ fraternité » par LAUTMANN SAINT-MARTIN I., « Emblèmes de la République et symboles religieux : le Christ républicain des années 1840 », MONNIER G., *Un territoire de signes, les manifestations de la symbolique républicaine de Révolution à nos jours*, à paraître 2012.

surtout qualifié de fou, ce qui n'est que l'autre face du génie. Or, concernant Nerval, il n'est pas besoin de rappeler la versatilité de la médaille du poète.

L'évolution de l'iconographie de Delacroix accompagne donc les réinterprétations poétiques du sujet. Le Christ, réduit à une fonction prophétique plutôt que rédemptrice, devient le paradigme de l'artiste. Et l'épisode du jardin des Oliviers, parce qu'il montre l'angoisse, l'humanité et la solitude du héros, résume mieux que tout autre la poésie de ce Christ. La destination des œuvres n'est donc pas sans conséquences sur l'iconographie. Dumas prétend ne pas manquer, lorsqu'il passe devant l'église Saint-Paul-Saint-Louis, « d'y entrer et de faire à la fois devant ce tableau, [s]a prière de chrétien et d'artiste²¹⁴. » Si peu évangéliques que soient les anges, ils participent à une représentation christologique validée par l'Église. Le pastel de Mme Roché montre une souffrance apaisée, presque méditative, pouvant encore inspirer une dévote. En revanche, le misérable agonisant de 1851 était destiné à une société d'amis des arts. La force poétique d'un sujet dans l'air du temps y prime sur son orthodoxie.

²¹⁴ DUMAS A., *Mes mémoires*, t.9, p. 43.

Chapitre 2 : *Le Christ sur le lac de Génésareth*

Au Salon de 1841, Delacroix présente un tableau qui rappelle celui de ses premiers succès. Le livret annonce prosaïquement *Un naufrage* et Gautier félicite le peintre d'avoir omis de signaler l'inspiration byronienne de son sujet pour « laisser à sa composition une généralité plus vaste²¹⁵ ». Cette *Barque de Don Juan* [Fig. 37], qui explore d'autres noirceurs que celle de Dante, a souvent été comparée au *Radeau de la Méduse* : deux manières différentes de faire ressentir un violent pathos dans des scènes voisines. La fréquence de cette comparaison désigne aussi la porosité entre les sujets d'histoire contemporaine et ceux issus de textes littéraires. Mais, après avoir dépeint l'angoisse résignée des naufragés, Delacroix va s'intéresser à la peur qui précède le naufrage, lorsque toutes les issues sont encore possibles. Les *Christ sur le lac de Génésareth* s'inscrivent donc dans ce thème plus large de la barque, évoquant pour René Huygüe la traditionnelle barque de la vie, « l'esquif de notre destinée²¹⁶ ». En effet, en peignant Jésus et ses disciples, Delacroix traite du thème de la barque en

²¹⁵ GAUTIER T., « Salon de 1841 », *Revue de Paris*, 3^{ème} série, t. 28, p.161. Cette indétermination poussa certains, dont Zacharie Astruc, par exemple, à estimer que la scène représentait le « naufrage d'un vaisseau qui s'est appelé : *Le Don-Juan*, du nom que le lord-poète a donné à son chef-d'œuvre ». (ASTRUC Z., *Le salon intime. Exposition au boulevard des Italiens*, p. 42.) Cette explication avait, entre autres, l'avantage de rapprocher plus encore ce tableau du *Radeau de la Méduse*, puisqu'il se serait alors agi de deux scènes d'histoire contemporaines. J. POLISTENA appuie elle aussi l'idée d'une mécompréhension du sujet par Gautier, se basant, elle, sur la réception américaine de cette peinture et de la *Mort de Sardanapale*. (POLISTENA *The Religious Paintings of Eugene Delacroix (1798-1863)*, 2008, p. 93 et 125, note 9.)

²¹⁶ HUYGUE R., « Delacroix et le thème de la barque », *Revue du Louvre*, XIII, 1963, p. 66.

perdition dans un épisode que des générations de prédicateurs ont utilisé pour inciter leurs ouailles à la confiance.

L'amateur d'art, comme l'historien, ne peut que s'étonner, en feuilletant le catalogue raisonné de Delacroix, du nombre élevé de tableaux reproduits sous ce même titre. Cela oriente l'analyse. « En raison de la confusion entraînée par les répliques et les copies, écrit Vincent Pomarède dans le catalogue *Delacroix. Les dernières années*, la véritable interrogation pour l'historien d'art demeure la reconstitution de l'ordre chronologique de leur exécution²¹⁷ [1]. » J'aimerais pourtant poser d'autres questions qui ont trait à la sérialité, à l'iconographie et à la couleur, l'interrogation sous-jacente consistant à se demander si le sujet religieux donne une signification particulière aux choix artistiques.

Comme le signale Pomarède, il est malaisé de faire la part des œuvres commandées à Delacroix par ses marchands ou amis et de celles dont il initie le projet²¹⁸. Toutefois, la série entière est, en définitive, symptomatique du goût d'une époque et de l'adéquation des thèmes delacruziens à ceux qui importaient à la société de son temps. La première esquisse [Fig. 38] du sujet date de 1841. Delacroix en tire alors deux tableaux finis [Fig. 39], dont l'un est vraisemblablement exécuté par Andrieu²¹⁹. Ce n'est encore qu'un début, mais déjà la problématique de la série est posée. Le peintre prend

²¹⁷ POMAREDE V., « Les Christ sur le lac de Génésareth », *Delacroix, les dernières années*, Catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, Paris (10 avril-20 juillet 1998), p.284.

²¹⁸ POMARÈDE V., *op. cit.*, pp. 280-281.

²¹⁹ J 451, non reproduit ici. Voir la note 1 de cette entrée, p. 235, pour l'attribution à Andrieu. Le tableau est conservé à la National Gallery d'Oslo. La chronologie proposée par POMAREDE reprend celle de JOHNSON (J451-456). Bien qu'elle conserve quelques zones d'ombres, aucune nouvelle découverte documentaire ne m'a permis de la préciser.

l'initiative d'un sujet qu'il lui faut ensuite reproduire, parfois par la main de ses assistants, pour ses marchands et collectionneurs. Doit-on dès lors considérer que la production de ces œuvres secondaires ne témoigne pas de l'intérêt du peintre pour son sujet, mais de seules considérations marchandes ? Il me semble difficile d'être aussi tranché. Des différences de tonalité laissent penser que le peintre explore différentes possibilités. Le ciel et la position du soleil, à l'extrémité gauche ou au centre du tableau, donnent des ambiances différentes, glauque et crépusculaire dans l'esquisse, plus jaune et contrastée dans la peinture finie. Par ailleurs, la barque de la version d'atelier a une voile, ce qui dément la volonté d'une stricte reproduction à l'identique. En 1853, Delacroix reprend son « ancienne esquisse²²⁰ » du *Christ dans la barque* et en fait de nouvelles versions, notamment pour son ami Grzymala et son marchand Petit. Mais il retravaille aussi le sujet et cherche d'autres possibilités, en particulier avec des voiles.²²¹ C'est une année où, de l'avis de Robaut, l'auteur du premier catalogue raisonné de Delacroix, ce dernier « ne peint guère que des sujets religieux²²² ». Il ne faut pourtant pas oublier le plafond du Salon de la Paix, aujourd'hui détruit, qui occupe le peintre entre 1852 et 1854. Il n'en demeure pas moins vrai que Delacroix doit répondre à une forte demande de peintures de chevalet, et que leur sujet est souvent religieux²²³.

²²⁰ *Journal*, 9 octobre 1853, p. 684. Voir la note du lendemain pour l'allusion à Petit.

²²¹ ROBAUT en dénombre sept versions (R1214-R1220) et JOHNSON en retient six comme autographes (J453-J456). Sur Grzymala, voire le « répertoire biographique » de HANNOOSH M., p. 2214.

²²² ROBAUT A., CHESNEAU E., *L'œuvre complet d'Eugène Delacroix*, 1885, p. 329.

²²³ Delacroix fait mine de s'étonner de ce succès soudain et le consigne plusieurs fois en avril 1853. Le 3 : « Je travaille à finir mes tableaux pour le Salon, et tous ces petits tableaux qu'on me demande. Jamais il n'y a eu autant d'empressement. Il semble que ma peinture soit une

Bien que nuancé par les aspects pragmatiques du marché, reste donc le constat d'une dizaine de peintures représentant le même sujet avec de légères variations. Que peut-on en dire ? Les multiples répétitions d'un même motif dans le domaine religieux invitent à se poser la question du rite. Plusieurs éléments convergent en effet vers cette notion. Les approches anthropologiques du rituel permettent d'apporter un premier éclairage. Dans son recueil *Structure et fonction dans la société primitive*, Alfred Radcliffe-Brown avance deux idées importantes. Tout d'abord, s'il concède au rite une dimension religieuse (dans le sens durkheimien de la production d'un ordre social), il le détache de la notion de croyance. « Le rite, en bref, est lié non aux dogmes, mais aux mythes²²⁴ ». En fait, ce simple déplacement résume bien le rapport de Delacroix à la religion. Les récits bibliques ne sont pour lui ni des articles de foi, ni de la littérature, ce sont des récits mythiques, retraçant des origines légendaires et dont la valeur morale et la pertinence n'impliquent pas une croyance en leur vérité historique.

L'utilisation des principes anthropologiques trouve pourtant une limite en ce qu'ils cherchent à décrire le fonctionnement d'une société et non pas les actes ou pensées d'un individu. Mais cette limite même permet de faire un pas supplémentaire. Une des contributions importantes de Radcliffe-Brown a été d'insister sur l'importance des objets dans le rite. « Par un processus normal, le sentiment d'attachement à un groupe s'exprimera dans un comportement collectif formalisé visant un objet qui représente le

nouveauté découverte récemment. » Le 4 : « C'est comme ma petite vogue auprès des amateurs ; ils vont m'enrichir après m'avoir méprisé. » Le 12 : « Dans la journée, Mme Villot, Mme Barbier, et Mme Herbelin sont venues voir mes tableaux. Cette dernière s'est affolée des *Pèlerins d'Emmaüs*, et veut l'avoir au prix que j'avais demandé. »

²²⁴ RADCLIFFE-BROWN A. R., *Structure et fonction dans la société primitive*, Paris, Minuit, 1968, p. 249.

groupe lui-même²²⁵. » Si l'on revient à Delacroix et que l'on se concentre sur l'importance de l'objet, le tableau, comme un déterminant des attitudes rituelles, on s'aperçoit que ce tableau prend place dans un système de marché, ou de don et de contre-don. Un détour par les théories du don de Marcel Mauss rappelle que l'échange confère à l'objet « une valeur mystique et non simplement économique²²⁶. » S'il fallait s'en convaincre, on lira la fin de la lettre de remerciement de Dutilleux après que Delacroix lui offrit les tableaux de *Tobie et l'ange* et un *Petit lion* :

« Tous ces bons souvenirs venant de telle source seront conservés dans ma famille avec un respect religieux, j'en suis certain, et comme des titres de noblesse ; ce seront là nos meilleurs parchemins²²⁷. »

La notion de rite permet donc de se libérer des scrupules causés par des œuvres de commande dans le cadre de la série. Car l'important dans cette série, et ce qui lui confère son aspect rituel, c'est aussi et surtout la dissémination des œuvres, le fait qu'elles créent un lien social entre le peintre et ses récipiendaires. On s'en aperçoit, par exemple, lorsqu'il rend compte de son travail et associe les œuvres à leur destinataire :

« Ébauché le *Christ dans la tempête*, pour Grzymala. ó Avancé le *Christ montré au peuple*, esquisse pour Mme Herbelin, et quelques touches à celui de M. Roche²²⁸ [í] »

Il ne s'agit donc pas d'une série de peintures qui trouverait sa justification dans le rapprochement physique de chaque tableau au bénéfice de l'ensemble, à l'instar, par

²²⁵ RADCLIFFE-BROWN A. R., *op. cit.*, p. 209.

²²⁶ SINDZINGRE N., « Rituel », *Encyclopedia Universalis*, p.1161.

²²⁷ La lettre est partiellement reproduite par HANNOOSH M. dans le *Journal*, p. 1412.

²²⁸ *Journal*, 30 avril 1853.

exemple, des *Cathédrale de Rouen* par Monet. La justification de la série se trouve précisément dans ce qui dérange les historiens soucieux de l'authentique inspiration de l'artiste : la commande et le don. Cette idée rend moins importante la division traditionnelle entre « les œuvres peintes pour le plaisir ou par intérêt esthétique pur et les versions dites « commerciales », réalisées en série²²⁹. » Car, en plus de créer du lien social, le sujet implique que Delacroix ne partage pas seulement son œuvre, mais aussi ses doutes et questionnements. « La forme figurative des symboles rituels, résume Nicole Sindzingre, est due à ce qu'ils expriment des idées abstraites de grande importance qu'on a de la peine à se représenter directement²³⁰. »

L'interprétation freudienne du rite permet d'ouvrir d'autres pistes et d'explorer ces « idées abstraites ». Pour Freud, le rite est un moyen illusoire de se protéger contre la violence de la nature²³¹. Or, c'est précisément cette violence et la précarité de l'existence humaine que représentent les *Christ sur le lac*. Selon Freud, le premier moyen de se rassurer face aux dangers immaîtrisables consiste à « humaniser la nature ». Il devient alors possible de l'influencer. Mais dans un second temps, les dieux, censés « exorciser les forces de la nature » et « nous réconcilier avec la cruauté du destin [í] » faillent à leur mission. « En ce qui touche aux vicissitudes du destin, un sentiment vague et désagréable nous avertit qu'il ne saurait être remédié à la détresse et au désespoir du genre humain²³². » Mon propos n'est bien sûr pas d'explorer la psychologie des profondeurs de Delacroix. Ceci d'autant moins que, sur la question du rite, Freud glisse rapidement vers la notion de névrose obsessionnelle,

²²⁹ POMARÈDE V., *op. cit.*, p. 284.

²³⁰ SINDZINGRE N., « Rituel », *op. cit.*, p. 1162.

²³¹ FREUD S., *L'avenir d'une illusion*, Paris, P.U.F, 1991 [1927], pp. 22-28.

²³² FREUD S., *L'avenir d'une illusion*, p. 25.

dont il fait le « pendant pathologique de la formation des religions », le corollaire étant que la religion serait une « névrose obsessionnelle universelle²³³ ». Or, cette manière de passer de l'observation individuelle à la définition sociale générale est assez problématique. C'est la difficulté inverse de celle que nous avons rencontrée avec l'approche anthropologique. Néanmoins, il me paraît intéressant de souligner la proximité entre les considérations freudiennes sur le rôle rassurant des actes obsédants et des rites et le sujet angoissant du tableau que Delacroix a le plus répété. Comme un chapelet qu'on égraine, dix fois de suite le même *Pater*, le peintre réitère le doute des disciples, leur peur d'être engloutis dans « un immense désert d'eau²³⁴ », leur désespoir de voir dormir celui qui devrait les sauver. La répétition est, dans l'univers religieux en général et catholique en particulier, l'apanage de la prière, apprise par cœur et remâchée sans cesse, pour mieux s'en imprégner.

Par ailleurs, les notions de rite et, pour reprendre le terme freudien, de cérémonial (*Zeremoniell*), peuvent aussi s'appliquer à la pratique journalière de l'écriture, quoique dans une perspective encore différente. Les auteurs de journaux et leurs commentateurs s'accordent à comparer cette activité à celle d'une confession qui, bien que profane, aurait aussi « la vertu purificatrice de l'absolution²³⁵ ». Le parallèle avec le rite catholique semble tellement évident que certaines « consciences chrétiennes » ont pu en prendre ombrage, « surtout sensibles aux dangers du journal, pensant qu'il est toujours risqué de se pencher sur soi, et froissées par l'attitude même de l'intimiste. Celui-ci leur semble se mettre en état de révéler des sentiments qui ne devraient pas

²³³ FREUD S., *Actes obsédants et exercices religieux*, Paris, P.U.F, 1991 [1907], p. 94.

²³⁴ *Journal*, notes de Dieppe, 12 septembre 1852, p. 1707.

²³⁵ DIDIER B., *Le journal intime*, Paris, P.U.F., 1976, p. 56.

franchir le secret du confessionnal²³⁶. » L'écriture et la peinture remplaceraient donc en quelque sorte la pratique d'une religion instituée à laquelle Delacroix ne peut adhérer. « Le journal intime, c'est bien au contraire le signe qu'un individu décide de faire face seul à l'insuffisance de son âme, sans confesseur, sans s'appuyer sur une pratique, sur un rite, en réinventant des secours²³⁷ ». Ces définitions s'appliquent bien au premier journal de Delacroix, celui qu'il rédigea entre 1822 et 1824. Il le commence, suivant les meilleurs poncifs en usage, à la date anniversaire de la mort de sa mère. Le texte devra faire office de directeur de conscience : « J'en deviendrai meilleur. Ce papier me reprochera mes variations²³⁸. » En revanche, le travail d'écriture auquel il s'estreint à partir de 1847 est bien différent. Il couche sur le papier des idées, des observations, des recettes, des notes de lecture. Rien de très intime, mais un immense matériau mémorial dans lequel se peut lire un « autoportrait au second degré²³⁹ ». Michèle Hannoosh a montré comment, par l'identification à un autre, que ce soit un personnage qu'il peint ou un auteur qu'il lit, Delacroix explore des facettes de sa personnalité « qu'il ne se connaissait, ou ne se reconnaissait pas²⁴⁰ ». De manière complémentaire, Sébastien Allard termine son article sur les autoportraits peints, que l'on pourrait donc qualifier de « au premier degré », par une formule qui résume l'argument : « L'autoportrait, pour Delacroix, n'est pas le lieu de l'introspection, il

²³⁶ GIRARD A., *Le journal intime et la notion de personne*, Paris, Firmin-Didot, 1963, p. 573.

²³⁷ PACHET P., *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Paris, Hatier, 1990, p. 11.

²³⁸ 3 septembre 1822. Il s'agit de la première entrée du *Journal*.

²³⁹ C'est la formule que développe M. HANNOOSH, dans le catalogue *Delacroix (1798 - 1863). De l'idée à l'expression*, p. 63. Sur la différence entre les deux journaux, voir HANNOOSH M., *Painting and the « Journal » of Eugène Delacroix*, pp 55-60.

²⁴⁰ HANNOOSH M., « Delacroix écrivain et lecteur : autoportrait de l'artiste au second degré », *Delacroix (1798 - 1863). De l'idée à l'expression*, p.71.

fixe une essence²⁴¹. » Ce serait donc par l'observation d'un autre que Delacroix s'explore lui-même, alors qu'à l'inverse, lorsqu'il se peint, il se montre *en représentation*, dans les habits génériques d'un grand artiste. Pour avancer dans la brèche ouverte par ces deux auteurs, j'aimerais suggérer que les tableaux religieux de Delacroix sont, quant à eux, un lieu d'introspection et peuvent donc aussi être vus comme des autoportraits au second degré, en ce qu'ils condensent, interprètent et finalement s'approprient un texte.

En observant l'évolution de la composition et de l'iconographie des tableaux, on s'aperçoit de plusieurs changements. Lorsqu'il revient à ce sujet en 1853, Delacroix commence par reprendre, on l'a vu, son « ancienne esquisse ». De la composition générale, il ne change que la ligne d'horizon, qu'il abaisse jusqu'au quart supérieur de la toile [Fig. 40]. Mais plutôt que de répéter simplement son tableau, il cherche d'autres possibilités, comme en témoignent plusieurs dessins. La composition se transforme alors plus profondément : le ciel est abaissé jusqu'à la moitié du tableau, la barque change plusieurs fois d'orientation et est dotée de voiles [Fig. 41 et 42].

Un changement semble plus anecdotique : Jésus passe de l'arrière de la barque à l'avant. Ce détail permet cependant d'articuler toute l'évolution du thème entre 1841 et 1854. On s'aperçoit tout d'abord que, en réalisant sa première esquisse, Delacroix avait lu le récit rapporté par l'Évangile de Marc (4, 35-41). C'est en effet le seul des trois synoptiques à préciser que Jésus était installé à l'arrière et sur le coussin du timonier. Marc signale aussi la présence d'autres barques sur le lac, ce dont le peintre

²⁴¹ ALLARD S., « Delacroix et ses autoportraits peints », *Delacroix (1798 - 1863). De l'idée à l'expression*, p.74.

ne tient toutefois pas compte. Il faut, à mon avis, considérer que le *Christ sur le lac de Génésareth* est d'abord une suite exploratoire à la *Barque de don Juan*, dans laquelle la solitude de l'esquif est fondamentale. Lorsqu'il reprend les recherches sur ce thème, en 1853, Delacroix déplace Jésus, symptôme d'une émancipation par rapport à la lettre du texte. La posture du Christ change aussi. Dans tous les tableaux suivant l'esquisse de 1841, il appuie sa tête contre son poing, figurant typiquement la mélancolie. A partir de 1853, il gagne une auréole. Par un procédé inverse à celui du laconique livret de 1841, Delacroix resserre ici la signification de son tableau. Ce ne sont plus simplement des hommes livrés aux vagues, l'un d'eux est le Messie. Mais nous allons voir que les autres changements vont compenser cette précision pour insister sur l'expérience humaine.

Dans les premières versions [Fig.38-40], les personnages étaient organisés par paires complémentaires. Un tient le gouvernail et l'autre s'agrippe à la proue ; deux tentent de ramer ; deux sortent un bras du bateau, pour retenir un manteau ou rattraper sans succès une rame perdue ; deux lèvent les bras au ciel regardant, l'un, dans la barque et, l'autre, au loin ; deux enfin sont allongés : un homme dans l'ombre, comme englouti par le fond du bateau et Jésus, serein, détaché sur le coussin blanc. Si l'on fait fi du titre, chacun représente une attitude possible face à la mort annoncée, de la résignation silencieuse au désespoir vociférant. Cette mort semble figurée, dans l'esquisse initiale, par une haute vague, sombre et écumante en haut à droite, que personne ne voit arriver. L'embarcation est entièrement prise dans une masse d'eau qui menace de la recouvrir, selon le verbe *καλυπτω* utilisé dans l'évangile de Matthieu. La barque suit la diagonale descendante, ce qui n'est pas du meilleur augure. En abaissant progressivement la ligne d'horizon, Delacroix dégage une rive, invisible

douze ans plus tôt. Cela distingue encore cette aventure de celle de don Juan, perdu dans l'immensité. Cette rive prend graduellement de l'importance par rapport à l'eau, au fur et à mesure que le peintre descend l'horizon, aux deux tiers [Fig.41], puis à la moitié du tableau [Fig.42]. La composition est alors entièrement transformée et, surtout, le bateau retourné. Il commence par prendre la diagonale opposée : ascendante [Fig.41]. Enfin, le peintre remet la barque dans la diagonale descendante, mais en la lui faisant remonter, en direction d'un rivage peu accueillant. [Fig.42] Cette dernière solution est la plus nuancée quant à la destination du bateau, ceci d'autant que plus personne ne tient le gouvernail. Car les disciples ont bien changé depuis que la barque a des voiles. Lorsqu'elle n'a qu'un mât [Fig.41], ils sont encore organisés par paires. Deux tentent de réveiller Jésus ; deux maintiennent la voile ; et les deux derniers tiennent respectivement la drisse et la barre. Dans la dernière version, le bateau a deux mâts autour desquels les disciples se livrent à une véritable danse pour abaisser les voiles. Un seul tente de réveiller Jésus endormi. Delacroix utilise sans doute ici les observations faites durant son voyage à Dieppe la même année, où il a longuement admiré les bateaux. La scène de marine a, pour reprendre les termes de Charles Blanc, « une sorte de vraisemblance idéale qui n'est pas fournie par l'imitation de la nature, mais qui en est un souvenir frappant et violent²⁴². » Delacroix peint une barque à la dérive, menacée par les vents autant que par les vagues. La dimension surnaturelle que donne le Christ aurolé est contrebalancée par l'effet de réel des disciples à la manœuvre. S'ensuit une ambiguïté entre la précision de l'épisode biblique et l'indétermination d'une marine mouvementée.

²⁴² BLANC C., *Les artistes de mon temps*, Paris, Firmin-Didot, 1876, p.28.

Lorenz Eitner a fructueusement mis en parallèle les *Christ sur le lac de Genesareth* avec le dessin de Victor Hugo montrant une vague furieuse et intitulé « Ma destinée ». Le sujet du bateau en perdition se retrouve d'ailleurs dans *Les travailleurs de la mer* qui donne lieu à de nombreux dessins par Hugo. Parmi ceux-ci, *Le Bateau vision* [Fig. 43] peut faire écho au dernier *Christ sur le lac*, comme au *Radeau de la Méduse*, comme le relevait Pierre Georgel²⁴³. En outre, il arrive à Hugo de verbaliser la métaphore :

« Au revers de ce carton, j'ai barbouillé ma destinée, un bateau battu de la tempête au beau milieu du monstrueux océan, à peu près désemparé, assailli par les ouragans et par toutes les écumes et nœyant qu'un peu de fumée, qu'on appelle la gloire, et qui est sa force²⁴⁴. »

Selon Eitner, la barque malmenée est un « symbole privé », proclamant une conception tragique de la vie, plus important pour Delacroix que les sujets des tableaux dans lesquels il la peint²⁴⁵. Vincent Pomarède, lui, retient surtout la leçon évangélique et les reproches de Jésus quant au manque de foi de ses disciples. En effet, comme les *Pélerins d'Emmaüs* (J458), *L'Incrédulité de Saint Thomas* (J463) ou *Le Christ marchant sur les eaux*, les tableaux du *Christ sur le lac de Génésareth* montrent un épisode où les disciples manquent de foi²⁴⁶. C'est assurément une thématique importante pour Delacroix, particulièrement durant les années 1853-1854 où il est

²⁴³ GEORGEL P., *Dessins de Victor Hugo pour Les Travailleurs de la mer*, Paris, Herscher, 1985.

²⁴⁴ HUGO, lettre à Paul Meurice, 1857, Paris, Maison de Victor Hugo, inv. 139.

²⁴⁵ EITNER L., « The open window and the storm-tossed boat : an essay in the iconography of romanticism », *The Art Bulletin*, vol. 37, N.4, décembre 1955, p. 289.

²⁴⁶ POMAREDE V., « Les Christ sur le lac de Génésareth », *op. cit.*, p.286.

proche de son cousin Berryer, l'avocat catholique. Lorsqu'il séjourne chez lui, à Augerville, Delacroix mesure la distance qui le sépare de la religion. « Berryer et ces messieurs avaient été à la messe ; j'ai été un peu honteux à leur retour de ne les avoir pas suivis²⁴⁷. » Quelques mois plus tard, lors d'un second séjour, il accompagne ses hôtes et revient « bien frappé de la messe des morts, de tout ce qu'il y a dans la religion pour l'imagination, et en même temps combien elle s'adresse au sens intime de l'homme²⁴⁸ ». Pourtant, l'évolution des disciples que nous avons observée montre que Delacroix leur donne un rôle de plus en plus actif et de moins en moins dépendant de Jésus. L'évolution formelle des tableaux corrobore l'idée que les *Christ sur le lac de Génésareth* sont le lieu d'une introspection sur la question du doute. Cette thématique se faisait aussi de plus en plus pressante dans l'évolution des *Christ au jardin des Oliviers*. Mais la fonction métaphorique se distribue autrement dans les deux sujets. Dans le jardin, Jésus pouvait être vu comme une image de l'artiste, mécompris et abandonné par les hommes et par Dieu, ce qui avait trait tant au rôle social de l'art qu'au statut inspiré ou prophétique de l'artiste. Quant au *Christ sur le lac*, plutôt qu'un personnage, c'est la barque elle-même qui y est l'image de la vie de tout homme. Jésus qui dort et les disciples qui s'activent donnent au thème sa complexité, entre résignation confiante et désenchantement résolu. Cette possibilité universelle d'appropriation donne aussi son sens à la destination de la série. Delacroix y partage ses incertitudes, non pas dans un sens missionnaire, comme on distribue des images pieuses, mais dans un sens communautaire. La métaphore du pont illustre bien cette idée, métaphore que l'on retrouve plusieurs fois au long de sa carrière et qui insiste précisément sur le tableau-objet comme vecteur. « Je me suis dit cent fois que

²⁴⁷ *Journal*, entrée du 21 mai 1854.

²⁴⁸ *Journal*, entrée du 2 novembre 1854.

la peinture, c'est-à-dire la peinture matérielle, n'était que le prétexte, que le pont entre l'esprit du peintre et celui du spectateur²⁴⁹ ».

L'émotion religieuse ó aussi complexes que soient les nuances qui, nous l'avons vu, doivent préciser ce terme ó a bien été ressentie par des peintres tels que Van Gogh ou Seurat. Pour l'un comme pour l'autre, c'est particulièrement la couleur du *Christ sur le lac* qui est « morale²⁵⁰ ». Or, George Roque a montré tout ce que leur réception de la couleur de Delacroix devait à Charles Blanc²⁵¹. En effet, dans *Artistes de mon temps*, Blanc explique longuement les procédés des contrastes complémentaires et des concordances des analogues. Il résume en fait la théorie des couleurs de Chevreul, « théorie que Eugène Delacroix possédait scientifiquement et à fond, après l'avoir connue par instinct. » Mais surtout, il insiste sur la dimension extra-sensorielle de la couleur :

« Eugène Delacroix n'était pas seulement en possession des règles mathématiques de la couleur ; il en comprenait les harmonies morales,

²⁴⁹ *Journal*, 16 juillet 1850, p. 528. La métaphore du pont peut aussi évincer le peintre au profit des figures. Déjà le 8 octobre 1822 : « Dans la peinture, il s'établit comme un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur. » Et le 20 octobre 1853 : « Ces figures, ces objets, [í] semblent comme un pont solide sur lequel l'imagination s'appuie pour pénétrer jusqueà la sensation mystérieuse et profonde dont les formes sont en quelque sorte l'hiéroglyphe [í] »

²⁵⁰ SIGNAC P., *D'Eugène Delacroix au néo-impersonnisme*, Paris, Hermann, 1978, p. 79. Voir aussi REDON O., *A soi-même*, Paris, Corti, 1961, p. 146. Pour la réception par Van Gogh, voir ZWICKLER R., « Les maîtres de Van Gogh », dans *Le choix de Vincent. Le musée imaginaire de Van Gogh*, catalogue d'exposition, Amsterdam, Van Gogh Museum, 2005.

²⁵¹ ROQUE G., *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, Chambon, 1997, pp. 225-240 et 275-277.

il savait mieux que personne au monde le langage dramatique, la poésie, et voilà véritablement le secret qu'il n'a dit à aucun élève²⁵² ».

Il faut évidemment faire la part du lyrisme dans la rhétorique de Blanc. Nonobstant, la formule est remarquable. Mais sans même chercher à dégager la valeur « morale » des tons, car cela dépasse hélas ma compétence, l'observation des couleurs dans la série des *Christ sur le lac de Génésareth* est intéressante. L'esquisse initiale ne joue pas du tout sur les tons complémentaires. La mer est vert glauque et son déchaînement est suggéré par des différences de valeurs. Quelques rares rehauts de blanc, simulant l'écume, laissent deviner la cime des vagues. La couleur du ciel se confond avec celle de l'eau et un dégradé du jaune au bleu structure la largeur de la toile. Pour la plupart, les disciples sont traités dans des tonalités analogues au bois de la barque. Leurs vêtements, bleus, jaunes ou rouges ne se détachent pas véritablement. Seul celui qui regarde Jésus se distingue, son manteau bleu se découpant sur son habit rouge. Mais le regard est plus encore attiré par deux taches claires : le blanc du manteau dans lequel dort Jésus et le blanc du manteau qui s'envole, retenu par un disciple. Ces deux draps se détachent donc par un contraste de valeur. Tous deux très clairs sur un fond sombre, ils se distinguent l'un de l'autre par des nuances complémentaires : le manteau de Jésus comporte du bleu et du violet alors que celui du disciple tend vers le beige et le jaune. Cette différence permet à l'œil de dissocier, plus ou moins consciemment, la nature opposée des deux personnages. Dans le premier tableau fini, Delacroix accentue

²⁵² BLANC C., *Les artistes de mon temps*, op. cit., pp. 64 et 62. JOHNSON L. (1963) puis ROQUE G. (1997) ont montré que cette connaissance « scientifique » devait être largement relativisée. « Les arts ne sont point de l'algèbre » écrit d'ailleurs Delacroix au sujet de la simplification des moyens d'expression. (20 octobre 1850, p.696)

ce contraste : le manteau du disciple est tout à fait jaune et celui de Jésus tout à fait bleu.

Lorsqu'il reprend le sujet en 1853, Delacroix transforme l'équilibre des valeurs. La barque de 1841 se détachait sur une mer sombre. Or, dans les versions tardives, la mer est blanchie d'écume et c'est la barque qui est sombre. A l'exception de Jésus et du personnage levant les bras vu de dos, les habits de tous les disciples ont changé de couleur. Ils s'organisent précisément en alternance entre le rouge et le bleu, depuis le timonier jusqu'au vieillard de la proue. Avec l'introduction des rives sombres qui détachent le ciel, maintenant gris, de la mer, Delacroix élargit sa gamme de tons tout en parvenant à conserver une grande unité d'ensemble. Sur ce point aussi, le tableau de Baltimore, où la barque a deux mats, est le plus virtuose. La gamme de tons et de valeur est très étendue sans que des contrastes violents ne divisent la toile. La grand-voile jaune qui claque joue un rôle comparable au manteau de la même couleur qui volait dans le tableau de 1841. Mais elle accapare maintenant quatre disciples, ce qui résume bien le travail effectué pour unifier la représentation. La barque et ses occupants forment un tout irréductible. Quant au paysage, la mer démontée, la rive accidentée et le ciel orageux sont unifiés par l'harmonie des tons, mais bien distincts les uns des autres, comme s'ils proposaient chacun trois menaces différentes. Dans ce dernier tableau, Delacroix parvient à animer son paysage pour obtenir une « impression du sublime »²⁵³ qui n'est pas courante dans ses peintures religieuses.

Ainsi, l'évolution de l'iconographie et celle de la couleur tendent vers l'unité dans la complexité. En observant les choses comme nous l'avons fait, on s'aperçoit que la

²⁵³ *Journal*, entrée du 29 mai 1854. « Touché quelque peu au Christ sur la mer : impression du sublime et de la lumière. »

série n'est pas le lieu d'une répétition mais bien celui d'une exploration, d'un approfondissement du sujet, de la composition, de l'harmonie des couleurs.

Chapitre 3 : Le Christ mort

Le mode exploratoire et analytique de la série, comparable au système du dictionnaire toujours en chantier, a incité Delacroix à revenir à de multiples reprises sur les mêmes sujets. À l'exemple des *Christ sur le lac*, les interprétations religieuses sont intimement liées aux problèmes de peinture, et les solutions de Delacroix sont originales et personnelles dans ces deux domaines. Aussi mon propos est-il de rechercher dans ces séries de peintures où et comment coïncident l'idée et le faire.

Delacroix a traité à de très nombreuses reprises la crucifixion, scène centrale du christianisme. Le premier de ces tableaux date de 1829 et est intitulé *Marie-Madeleine au pied de la croix*. C'est une petite toile d'usage privé que nous analyserons dans le chapitre consacré à cette sainte. Mais en 1835, Delacroix montre au Salon sa première œuvre véritablement ambitieuse mettant en scène Jésus sur la croix²⁵⁴ [Fig. 44]. Barthélémy Jobert observe avec justesse que cette crucifixion marque l'intérêt renouvelé, et désormais persistant, de Delacroix pour les sujets religieux. « Elle apparaît [í] comme un nouveau chaînon dans une tradition picturale ininterrompue et que Delacroix contribue à maintenir vivante²⁵⁵. » Le peintre semble en effet chercher à prendre place dans l'histoire de l'art en traitant un sujet prestigieux et traditionnel dont la composition appelle forcément la comparaison avec d'illustres exemples. Delacroix espérait que son tableau fût acquis par l'État et prît place sur les cimaises d'un musée. La première partie de son souhait fut bel et bien exaucée, mais c'est à l'église de Vannes que le tableau fut envoyé. Bien que vraisemblablement destiné par le ministère

²⁵⁴ J 421

²⁵⁵ JOBERT B., *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 292.

à la cathédrale, le tableau est accroché dans la sombre église Saint-Patern, où l'humidité met rapidement en danger sa conservation. Delacroix s'en plaint dans une lettre au ministre d'Etat en 1860 et réclame, en vain, la restitution du tableau en vue de sa restauration. Il se demande si Marie-Madeleine n'est pas responsable de cette négligence.

« [...] Il m'a été suggéré, en outre, que la place défavorable désignée à mon tableau avait pu avoir pour raison une figure de Madeleine qui n'aurait pas paru au clergé suffisamment drapée. Cela pourrait sembler à Votre Excellence une nouvelle raison pour que ce tableau, que j'avais composé sans intention de le voir figurer dans une église, obtînt une nouvelle destination après avoir été convenablement réparé²⁵⁶. [í] »

Jobert estime que cette dernière phrase révèle « comment il envisageait la peinture religieuse²⁵⁷ », c'est-à-dire que de tels sujets n'étaient pour lui que des exercices où exciter sa virtuosité, mais cela me semble être une généralisation excessive. Au contraire, Delacroix montre une grande sensibilité aux questions de destination. Ses peintures d'église renouvellent l'iconographie sans scandale alors qu'il prend de bien plus grandes libertés dans les petits tableaux destinés à la contemplation privée. L'ambition muséale du tableau de Vannes implique bel et bien une volonté d'émulation avec les maîtres anciens, et cette compétition se joue autant sur l'élaboration du sujet que sur sa réalisation. Delacroix cherche en effet, comme dans le *Christ au jardin des Oliviers* de Saint-Paul-Saint-Louis, à faire œuvre originale à partir d'une scène

²⁵⁶ *Correspondance*, t. 4, pp. 222-223. Le travail de restauration sera effectué après la mort de Delacroix, en 1865, par Haro qui rentoile le tableau, et Andrieu qui travaille sur la couche picturale.

²⁵⁷ JOBERT B., *Delacroix*, op. cit., p. 288.

traditionnelle. Les grandes dimensions du tableau de Vannes, qui témoignent de sa destination publique, l'isolent dans la série. Car les réinterprétations successives seront, elles, destinées à des intérieurs privés, parfois comme de véritables instruments de dévotion.

Outre les dimensions, l'ambition de Delacroix se manifeste dans la complexité de la composition. Les deux croix, plantées respectivement de trois quarts et deux tiers face, relient les différents plans en profondeur et structurent le tableau en trois parties verticales. Dans celle de gauche, Marie et Jean s'étreignent au premier plan ; Marie-Madeleine est étendue au centre, regardant Jésus ; à droite, un homme maintient une échelle alors que, derrière lui, un cavalier vient de porter le coup de lance. Au premier plan, Marie, Jean et l'homme à l'échelle, les pieds dans un dévers sombre, entourent deux crânes et quelques ossements, desquels s'échappe un serpent vert. Au second plan, se trouvent le cavalier, Marie-Madeleine, un homme préparant l'éponge de vinaigre, un premier spectateur et la troisième croix que l'on hisse. Ensuite vient la foule. Jésus et le premier larron occupent presque seuls le tiers supérieur de la toile, où ils se découpent sur un ciel menaçant. Leur hauteur particulière et leur orientation trahissent une réminiscence de *La crucifixion* de Véronèse, au musée du Louvre [Fig. 45]. Une nuée blanche nimbe le haut du corps de Jésus et sa lumière tombe aussi sur la Madeleine en pleurs. En observant plus précisément, on s'aperçoit que l'agencement des personnages est extrêmement rigoureux [Fig. 46]. Au centre du tableau, à l'intersection des bissectrices et des médiatrices, se détache le visage d'un homme qui regarde Jésus. Le clou qui perce la main gauche de Jésus arrive juste au milieu de la toile, exactement au-dessus des mains jointes de Madeleine. Celui de la main droite est juste au-dessus de la tête de Marie. Les deux femmes sont donc les seuls personnages

des avant-plans à être ainsi reliées à Jésus. La croix hissée à gauche et la lance du cavalier déterminent deux lignes symétriques qui se croisent juste devant le visage de Madeleine, sur la médiatrice verticale. Cette exacte symétrie, ainsi que la précision géométrique du placement des deux croix et des regards portés vers Jésus, infirment l'observation de Jobert considérant que l'homme à l'échelle « est là pour renforcer les parallèles verticales des deux croix²⁵⁸. » Dans cette composition organisée avec une impressionnante minutie, cette échelle apparaît plutôt comme une bizarrerie : formellement bizarre par l'angle étroit qu'elle ouvre avec les croix ; iconographiquement bizarre puisqu'on ne sait sur quoi elle repose (ce ne peut pas être la troisième croix, à gauche) ; bizarre enfin vis-à-vis de l'homme qui la maintient puisqu'elle passe derrière ses jambes et devant ses épaules. Autant d'étrangetés appellent au moins à la conjecture. Deux observations peuvent être faites à ce propos. Au deuxième plan, trois personnages regardent Jésus : le cavalier, Madeleine et un homme derrière la croix. A ceux-ci font pendant, au premier plan, trois regards hors-champ dans trois directions différentes : Marie regarde en avant, vers la gauche du spectateur ; au pied du groupe qu'elle forme avec Jean, l'homme qui prépare l'éponge de vinaigre regarde vers l'arrière gauche du tableau ; et l'homme à l'échelle complète le trio en regardant en haut à droite. Il n'est pas facile d'interpréter ce hors-champ, mais il faut sans doute y voir une tentative d'élargir la portée de la scène plutôt qu'un refus ó le dos tourné ó du sacrifice de Jésus. L'échelle pourrait alors symboliser le lien entre la terre et le ciel. Elle reprendrait l'idée que, pour les croyants, la crucifixion est la voie d'accès au paradis. Une autre particularité de la composition va dans le même sens, il s'agit de la forme du ciel. La scène est censée se passer sur une colline, mais la

²⁵⁸ JOBERT B., *op. cit.*, p. 292.

troisième croix et la lance du cavalier déterminent avec la foule un horizon concave, comme si le ciel descendait vers la terre. Or, c'est bien là le sens de l'incarnation qui se réalise pleinement dans la mort du dieu fait homme.

Ce grand tableau, qui initie la série des crucifixions, contient donc déjà nombre des thématiques que reprendront, parfois plus spécifiquement, les œuvres suivantes. Néanmoins, il ne s'agit aucunement d'un prototype et les autres représentations en divergeront fortement. Lorsqu'il revient à ce sujet, entre 1837 et 1844, Delacroix peint deux tableaux très différents de la version de Vannes. Jésus est représenté seul, de face, et occupe presque tout l'espace de la toile. La modestie de ces représentations, leur fond indéterminé et le regard de Jésus dirigé vers le spectateur incitent à penser qu'il s'agit là de peintures faisant office de crucifix. Delacroix avait offert le second de ces tableaux [Fig. 47] à sa « consolatrice », la baronne de Forget, qui le conservait dans un « cadre doré du style gothique » et « enfermé dans un écrin²⁵⁹ ».

En 1845 et 1847, Delacroix montre un Christ en croix rappelant clairement *le Coup de lance* de Rubens²⁶⁰. [Fig. 48] Ces deux peintures, une esquisse sur bois [Fig. 49] puis une toile [Fig. 50], font, selon Johnson, suite à un pastel copiant schématiquement le tableau de Rubens²⁶¹ [Fig. 51]. La composition générale des tableaux de Delacroix en

²⁵⁹ J 423 et J 427. Voir p. 216 pour l'indication concernant le cadre.

²⁶⁰ J 432 et J 433.

²⁶¹ JOHNSON, Pastels 33. La datation de ce pastel ne fait pas tout à fait consensus. MOREAU-NELATON (*Delacroix raconté par lui-même*, t. 2, p. 95), le premier, l'a rapproché d'une note du peintre dans son *Journal*, le 11 août 1850 à Malines : « Dessiné de mémoire tout ce qui m'avait frappé pendant mon excursion d'Anvers ». La veille, Delacroix avait précisément commenté son observation du *Coup de lance* au musée d'Anvers. Ce rapprochement a été sans cesse repris jusqu'à ce que Johnson rappelle que Delacroix avait fait un premier voyage à Anvers en 1839, moins documenté puisqu'il avait, à cette époque, suspendu son activité

est différente, puisqu'il ne peint que la croix de Jésus. Les larrons ne réapparaîtront d'ailleurs plus dans aucune de ses toiles. Nonobstant, on retrouve plusieurs éléments où le Français s'inspire du maître flamand. La croix est plantée de deux tiers face et le haut du corps de Jésus a la même position que dans le tableau de Rubens : les bras étendus, non pas à angle droit, mais légèrement vers le haut et la tête tombant vers l'avant et la droite. Les deux cavaliers de Rubens se retrouvent aussi chez Delacroix. Celui-ci évite l'aspect narratif ou anecdotique du coup de lance en les maintenant à l'arrière de la croix. Mais la source est rappelée par la position particulière d'un des chevaux, tête penchée et sabot levé [Fig. 52]. L'imprécision de ce rappel renvoie aux questions que Delacroix se pose sur le filtre de la mémoire, car son pastel ne reprenait pas les chevaux. La version esquissée que le peintre montre au Théâtre de l'Odéon en 1845 est d'une grande intensité de couleur. Le ciel bleu vert est traversé d'une nuée noire, sur toute la largeur de la toile, jusqu'aux drapeaux, rouge et jaune, des cavaliers. Les tons lumineux du corps du crucifié le détachent de manière dramatique, alors que les spectateurs et la foule restent dans l'obscurité générale. Dans la version de 1846, exposée au Salon de 1847, le ciel s'est assombri et le clair-obscur est accentué. Gautier

diariste. Avec des arguments stylistiques, il propose de voir dans ce pastel une matrice à partir de laquelle Delacroix aurait élaboré l'esquisse sur bois, puis la peinture finie. ROBAUT proposait lui une chronologie inverse, considérant l'esquisse comme une réplique (R 995). POMAREDE (*Delacroix. Les dernières années*, p. 295) suit la leçon de Johnson pour les peintures à l'huile mais date le pastel de 1850, comme Robaut. Même si, contrairement à la leçon de Moreau-Nélaton, la chronologie de Johnson ne peut s'appuyer sur des documents, ses arguments me semblent convaincants. HANNOOSH associe plusieurs dessins à l'entrée du 11 août 1850 (Chicago Art Institute, Worcester Sketch Fund, 1962.353 ; Pierpont Morgan Library, 1985.33 ; Hood Museum of Art D.962.109 ; Louvre, RF 1351). Les différentes encres, grise sur le dessin du Hood Museum et brune sur ceux de Chicago et New York trahissent toutefois le fait que ces dessins n'ont pas tous été réalisés dans la même séance.

remarque avec raison qu'« il y a dans ces chairs livides baignées d'ombres grises quelque chose de la morbidesse et du clair-obscur du *Christ mourant*, la dernière œuvre de Prud'hon²⁶². » Delacroix avait bel et bien regardé ce tableau [Fig. 53] avec attention, lui qui rédigeait, précisément en 1846, un article sur Prud'hon pour la *Revue des deux Mondes*. Dans ce texte, il ne s'attarde guère sur cette œuvre particulière, qu'il savait inachevée, mais quelques mots suffisent à faire sentir l'estime qu'il en avait.

« Le Christ auquel il [Prud'hon] travaillait presque en mourant est comme la dernière lueur de son âme²⁶³. »

De ce tableau à très grand succès (Foucart le place en tête des œuvres religieuses les plus souvent copiées entre 1815 et 1850)²⁶⁴, Delacroix reprend plus que l'importance du clair-obscur. La position repliée, genoux serrés, des jambes de Jésus y fait directement écho, et contraste avec le corps tendu du Christ de Rubens. Le procédé consistant à placer dans l'ombre la tête de Jésus, même si elle conserve la position que lui avait donnée Rubens, est aussi un souvenir de Prud'hon. Enfin, la manière si particulière dont Marie s'affaisse sur le côté sera évoquée par Delacroix dans des versions plus tardives de la Crucifixion, en 1853 [Fig. 54], ainsi que dans les *Christ au tombeau*²⁶⁵.

Haro, le marchand de couleurs de Delacroix, possédait un pastel sans doute dessiné à partir du tableau de 1846 [Fig. 55]. Mme Haro raconte que « lorsqu'il [Delacroix] lui apporta, un premier jour de l'an, un Christ à encadrer, elle ne put s'empêcher de faire

²⁶² GAUTIER, *Salon de 1847*, p. 48.

²⁶³ DELACROIX E., « Prud'hon », *Œuvres littéraires*, t. II, pp. 125-156.

²⁶⁴ FOUCART B., *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthena, 1987, pp. 95-96.

²⁶⁵ J 460, J 462 et J 434, J 435.

le signe de la croix, se pénétrant de la souffrance du Christ et en éprouvant presque, dit-elle, un malaise physique²⁶⁶. » Bien que cela reste une conjecture, on peut imaginer que le Christ en question était celui que Delacroix allait envoyer, quelques semaines plus tard, au Salon de 1847. Il en aurait fait alors une réplique simplifiée pour la femme qui en avait été tant émue. Delacroix n'y laisse que Jésus, sans pour autant resserrer le cadrage. Surtout, il blanchit le ciel, où restent toutefois les souvenirs mêlés de la nuée noire de 1845 et de l'horizon ocre de 1846.

Le peintre traite encore à quatre reprises la Crucifixion, en cherchant chaque fois d'autres solutions formelles et en modifiant constamment l'iconographie. La modification la plus importante concerne la Madeleine qui se redresse et vient, dans deux tableaux, essuyer les pieds de Jésus alors qu'il est encore sur la croix. Nous reviendrons sur ce motif dans le chapitre consacré à la « sainte pécheresse ».

Enfin, dans un pastel que Johnson date entre 1853 et 1856, Delacroix enlève tous les personnages de la passion pour ne laisser au pied de la croix qu'un serpent qui se dresse [Fig. 56]²⁶⁷. Ce petit Christ a lui aussi une destinatrice bien précise. Il s'agit de Mme Babut, veuve Rang, ancienne élève de Delacroix. Elle avait prénommé son deuxième fils Eugène-Georges et Delacroix en était le parrain. Le peintre entretient avec elle une correspondance fournie, témoignant jusqu'à la fin de sa vie d'une grande affection. Comme Johnson le fait remarquer, ce pastel se distingue par le paysage en arrière-plan, plus élaboré que dans toutes les autres crucifixions. Il en conclut une date

²⁶⁶ JOHNSON, Pastels 35. Lettre de Mme Haro du 15 janvier 1861, librement citée par JOHNSON et HANNOOSH, *Nouvelles lettres*, p. 21.

²⁶⁷ JOHNSON, Pastels 36.

tardive, le comparant au fond du *Lion enserrant un serpent* de 1856 (J202). Pourtant, en 1844 déjà, Delacroix écrivait à son amie :

« Je ne sais pas bien ce que c'est que ce fond que vous me demandez, pour un Christ. Je vais essayer de vous faire un bout de aquarelle que je vous enverrai²⁶⁸ [í] »

Louise Babut enseignait le dessin à La Rochelle et Delacroix se chargeait de lui obtenir des tableaux à faire copier à ses élèves²⁶⁹. Il est donc possible que le « fond » soit à comprendre dans ce contexte pédagogique. Mais la lettre accompagnant l'envoi en question ne nous est pas parvenue et celle de janvier 1844 n'annonce pas une précipitation enthousiaste. Ce fond retravaillé par rapport aux autres crucifixions est-il la réponse tardive à la demande de Mme Babut ? Johnson base sa datation sur des données stylistiques. Mais Michèle Hannoosh, dans sa reconstitution du carnet de Chantilly, date de 1845 environ un feuillet sur lequel le peintre a noté une liste d'œuvres et leur destinataire. On y relève un « *Christ en croix*, pastel à Mme Rang²⁷⁰. » L'indication du patronyme corrobore la datation proposée par Hannoosh. Ce pastel serait donc contemporain de l'esquisse exposée en 1845 et les différences n'en sont que plus saillantes.

L'élément le plus frappant de ce petit pastel est le vis-à-vis de Jésus et du serpent. A Golgotha, le serpent représente le péché que Jésus a vaincu en mourant. Or, la question du péché originel semble être un fondement important de la représentation que

²⁶⁸ Lettre du 20 janvier 1844, JOUBIN, t. 2, p. 167.

²⁶⁹ Cf. *Nouvelles lettres*, JOHNSON L., HANNOOSH M. (éd.), p. 64 et note 2.

²⁷⁰ *Journal*, p. 260. Voir la notice de HANNOOSH, pp. 179-181 pour la reconstitution matérielle du carnet de Chantilly. Louise veuve Rang a épousé Babut en septembre 1845.

Delacroix se fait de l'humanité. Il écrit ainsi à George Sand, après avoir vu la transcription au théâtre de *François le Champi* :

« Vous voulez bien que je vous donne mes impressions, lesquelles pourront vous paraître l'effet de la misanthropie : mais vous n'oublierez pas chère amie, que nos âmes qui ont tant de points de contact que je bénis, sont tout à fait séparées au sujet du *péché originel* auquel je crois sans la moindre plaisanterie : je ne vois que ce moyen d'expliquer la nature humaine ; c'est cette distinction entre nos jugements divers qui me sépare encore plus de votre Rousseau qui dit que l'homme est né bon²⁷¹. »

Quelques années plus tard, chez son cousin Berryer, Delacroix fait connaissance avec l'abbé Dupanloup et s'amuse de ce que ce dogme lui permette de se rencontrer avec l'ecclésiastique.

« J'aime beaucoup cet évêque. Je suis de la nature de la cire ; je me fonde facilement sitôt que j'ai l'esprit échauffé par un spectacle, ou par la présence d'une personne qui a quelque chose d'imposant ou d'intéressant. J'ai parlé du péché originel d'une façon qui a dû donner à ces messieurs une grande idée de mes convictions²⁷². »

Or, pour Delacroix, l'idée du péché originel n'implique pas une adhésion à la doctrine du Salut, d'où le décalage avec les convictions que ses auditeurs d'un soir ont pu lui prêter. La faute première, transmissible à travers les générations, le mal inhérent à la nature humaine, voilà qui lui permet d'alimenter son pessimisme et d'expliquer la

²⁷¹ Lettre à George Sand du 03 janvier 1850. C'est Delacroix qui souligne.

²⁷² *Journal*, entrée du 21 mai 1854.

souffrance.

« *L'homme est né libre*, dit-il [Leroux] après Rousseau. Jamais on [nø]a proféré une plus lourde sottise, quelque philosophe qu'on puisse être. Voilà le début de la philosophie chez ces messieurs. Est-il dans la création un être plus esclave que n'est l'homme ; la faiblesse, les besoins le font dépendre des éléments et de ses semblables. C'est encore peu des objets extérieurs. Ses passions qu'il trouve chez lui sont les tyrans les plus cruels qu'il ait à combattre, et on peut ajouter que leur résister, c'est résister à sa nature même²⁷³. »

Jésus, l'image prototypique du juste condamné, vient donc moins effacer la souillure et racheter le péché qu'en confirmer l'existence, la vérité et même la puissance. C'est ainsi que l'on peut interpréter l'étonnante attitude du serpent dressé, alors que les scènes du Golgotha le montrent habituellement rampant, en contraste avec la verticalité de la croix censée le vaincre. Et face à ce péché, comme l'homme, Jésus ne peut que souffrir. La notion du péché originel vient d'Augustin. Mais Delacroix se l'est plus vraisemblablement appropriée à partir de Chateaubriand qui, lui aussi, l'associe à l'expérience universelle de la finitude, avant d'opposer la rédemption²⁷⁴.

Le serpent peccamineux se trouvait déjà dans le tableau de Vannes, mis en parallèle

²⁷³ *Journal*, entrée du 5 septembre 1847.

²⁷⁴ CHATEAUBRIAND F., *Génie du christianisme*, chap. 5. « Sans l'admission de cette vérité, connue par tradition de tous les peuples, une nuit impénétrable nous couvre. Comment, sans la tache primitive, rendre compte du penchant vicieux de notre nature, combattu par une voix qui nous annonce que nous fûmes formés pour la vertu ? Comment l'aptitude de l'homme à la douleur, comment ses sueurs qui fécondent un sillon terrible, comment les larmes, les chagrins, les malheurs du juste, comment les triomphes et les succès impunis du méchant, comment, dis-je, sans une chute première, tout cela pourrait-il s'expliquer ? »

avec un foulard de la même couleur s'enroulant sous la Madeleine. Mais il ne se trouve pas dans les tableaux issus de l'esquisse de 1845, non plus que chez Rubens. Pourtant, dans le tableau de 1853 de la National Gallery [Fig. 54], Delacroix insiste aussi, de manière plus discrète, sur le désespoir de la scène plus que sur sa valeur rédemptrice. Tout d'abord, il intègre un personnage, dans le coin inférieur droit, qui contrebalance Madeleine. Alors qu'elle semble exaltée, il s'effondre. Johnson relève avec justesse sa parenté avec l'homme mélancolique au bas du *Triomphe de la religion*. Tous deux présentent un visage, une position et un rôle comparables : celui de nuancer ce que la scène pourrait avoir de trop triomphal. Bien que l'adjectif puisse sembler incongru pour une crucifixion, il est revendiqué par ceux qui se réclament du « scandale » paulinien de la croix. Mais le Christ de Londres présente une particularité supplémentaire, unique dans la série, qui insiste sur son désespoir : il est crucifié « à la janséniste », c'est-à-dire les bras levés verticalement et non pas écartés à angle droit du corps²⁷⁵. Deux objections doivent être faites à cette interprétation. C'est la manière dont le *Christ mourant* de Prud'hon était attaché à la croix, et nous avons vu l'importance de cette source. Il en va de même du Jésus de *L'élévation de la croix* de Rubens à Anvers également. De plus, l'historiographie a montré qu'il n'y eut pas de Christ aux bras étroits à Port-Royal » et que cette figure « se rencontre déjà dès la fin du XIII^e siècle en Italie²⁷⁶ ». Mais s'il n'y avait pas de « Christ janséniste » à Port-Royal, du moins était-on persuadé, à Paris sous la Restauration et le Second Empire, qu'il y en avait eu. On pouvait ainsi lire dans la *Gazette des cultes* du 23 janvier 1830

²⁷⁵ Sur ce sujet, voir GAZIER A., « Les Christ prétendus jansénistes », *Revue de l'art chrétien*, 1910.

²⁷⁶ LANDSBERG J. DE., *L'art en croix : le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, p. 130. Voir aussi Chauvin L., *La Crucifixion : histoire, iconologie et théologie*, pp. 57-58.

que :

« si le Christ est représenté sur la croix dans l'attitude d'un homme qui regarde la terre avec affectation, s'il a l'air d'embrasser tous les mortels de ses yeux paternels, c'est un signe certain de son orthodoxie : alors il est mort pour tous les hommes sans exception. Mais qu'on prenne garde à cette autre position qui renferme tous les poisons du jansénisme. S'il tourne les yeux vers le ciel, si ses bras attaché à la croix sont placés d'une manière perpendiculaire plutôt qu'horizontale, c'est, à n'en pas douter, l'indice certain d'une pensée hérétique. Cette situation du Christ, semblant porter ses yeux et ses bras vers le ciel, annonce qu'il n'est mort que pour les élus, doctrine funeste, dont les bûchers firent jadis justice²⁷⁷. »

Le sujet était même suffisamment répandu pour faire plaisanterie, comme en témoignent ces *Mémoires d'une octogénaire* publiés en 1830 par Etienne-Léon La Mothe-Langon sous le pseudonyme de vicomtesse de Fars Fausselandry²⁷⁸. Tout apocryphe qu'il soit, l'épisode est fort éclairant sur les débats qui pouvaient animer les salons où l'on parlait religion.

« Dernièrement un des vicaires généraux de M. l'évêque de C¹ visitait

²⁷⁷ Extrait de la *Gazette des cultes* du 23 janvier 1830, cité par IMBERT H.-F., *Stendhal et la tentation janséniste*, Genève, Droz, 1970, p. 24, n. 3.

²⁷⁸ Le véritable auteur fut identifié en 1853 déjà, par QUÉRARD J.-M., *Les supercheries littéraires dévoilées. Galerie des auteurs apocryphes, supposés, déguisés, plagiaires, et des éditeurs infidèles de la littérature française*, t. 5, Paris, L'Editeur rue de Seine 36, 1853, p. 215. Comme le signale Quérard, La Mothe Langon n'hésitait pas à utiliser des pseudonymes aussi improbables que S.A.R. la duchesse de Berry ou Bonaparte pour écrire des *Mémoires*.

un de ses paroissiens, homme pieux et très exact à remplir ses devoirs de religion. Un magnifique Christ en ivoire, et d'un seul morceau, s'élevait au milieu de la salle de réception. L'ecclésiastique le regarde, et détourne aussitôt la vue, comme s'il eût envisagé un objet profane : « Ce Christ ne vaut rien, dit-il au maître de la maison, il est janséniste, et vous devez vous en défaire. — Que voulez-vous dire ? répond le paroissien ; qu'est-ce qu'un Christ janséniste ? Je ne vois ici que l'image du rédempteur des hommes. — Erreur ! s'écrie de nouveau le prêtre, je m'en connais, et votre Christ est impie et athée ! » Et alors le théologien entre gravement dans la discussion des signes qui distinguent le Christ jésuite du Christ janséniste. « Voyez, dit-il au paroissien stupéfait, ces bras qui s'élèvent vers le ciel et dépassent la tête du Christ ; cette attitude, qui vous paraît conforme à la situation du sauveur mourant, est schismatique, damnable, impie ; les vrais fidèles la proscrirent, parce que les partisans de Jansénius l'avaient adoptée. Le Christ orthodoxe, le Christ légitime, étend horizontalement ses bras, qui ne doivent jamais dépasser la hauteur des épaules. C'est ainsi que les jésuites l'ont toujours représenté, et c'est ainsi qu'il doit être chez les vrais chrétiens ; l'hérésie est au-delà. »

Ce discours laissa le paroissien, et quelques personnes présentes, dans une surprise extrême. L'une de ces dernières prit alors la parole pour compléter les explications du théologien : « Les jansénistes, dit-il, ont cru ne pouvoir mieux exposer les derniers sentiments du Christ mourant, qu'en le représentant les bras tendus vers son père, dont il

implore la clémence pour ses bourreaux, et pour l'humanité tout entière ; ils ont vu dans cette attitude l'expression de l'amour et de l'héroïsme. Les jésuites n'ont pas pensé de même ; leur Christ étend les bras, et semble vouloir embrasser tout l'univers. C'est l'emblème de la société de Loyola, qui regarde la puissance, en général, comme l'attribut de la religion, et la domination, en particulier, comme le but et le caractère principal du jésuitisme. »

Je m'abstiens de dépeindre l'effet que cette nouvelle explication produisit sur le vicaire général. Il se retira mécontent, et se disant à lui-même : « Voilà encore une âme que la philosophie nous enlève²⁷⁹. »

L'interprétation de la *Gazette des Cultes* était bien sûr la plus usuelle et l'auteur des *Souvenirs d'une octogénaire* exagère le ridicule en faisant interpréter iconographiquement à son vicaire les bras d'un crucifix « en ivoire, et d'un seul morceau ». Mais la peinture n'a pas ces difficultés matérielles et il est clair que pour Delacroix, chez qui l'idée d'élection est aussi importante que le désespoir, la mort de Jésus n'a pas valeur de rédemption universelle. Ainsi, ce « Christ aux bras étroits », le regard tourné vers le ciel, est-il ici séparé de tous, autant du mélancolique lui tournant le dos que de la Madeleine levant les yeux vers lui.

Si on englobe ces Crucifixions dans le thème plus large de la Passion, il ne devient plus possible de parler de série, mais on s'aperçoit que le corpus traitant de la mort du Christ est d'une impressionnante ampleur. Peu de temps avant la Crucifixion de

²⁷⁹ FARS FAUSSELANDRY (pseud.), *Mémoires de la vicomtesse de Fars Fausselandry ou souvenirs d'une octogénaire*, p. 395-397.

Vannes, en 1834, Delacroix avait déjà peint pour son amie Mme Cavé (qui s'appelait alors encore Boulanger) une petite Mise au tombeau²⁸⁰. La posture anguleuse de Jésus, maintenu sous les genoux et les aisselles, annonçait déjà celle que Delacroix lui donnerait à Saint-Denis-du-Saint-Sacrement. Cette Piéta est elle aussi reproduite en réduction à deux reprises, en 1845 et en 1857²⁸¹ [Fig. 56.b et c]. Après l'épisode du Golgotha, qui se déroule sur un mont, la scénographie de la Passion descend sous terre avec la Mise au tombeau. Delacroix est sensible à ce contraste et montre au Salon de 1859 deux panneaux qu'il avait d'abord imaginés pour Saint-Sulpice : une montée au Calvaire et une descente au tombeau²⁸². Le chemin sinueux du portement de croix est symétrique aux escaliers qui mènent au fond de la grotte, de même que se répondent plusieurs personnages et accessoires²⁸³. La grotte semble avoir été un élément important dans la représentation que Delacroix se fait des scènes morbides. Il la signale encore dans le cadrage plus serré de la Piéta, conservée à Oslo, qu'il peint en 1850, en cette année où il peint aussi la résurrection de Lazare²⁸⁴. En peignant des grottes, Delacroix réactive la caverne platonicienne à la manière d'un Stendhal qui insistait non pas sur la véracité des choses, mais sur leur effet.

²⁸⁰ J 420.

²⁸¹ J 431 et J 466.

²⁸² J 469 et J 470.

²⁸³ Je renvoie à la belle et classique analyse de ces deux œuvres par REGAMEY R., dans *Eugène Delacroix. L'époque de la Chapelle des Saints-Anges (1847-1863)*, pp. 176-177. Parmi ses remarques, une mérite tout particulièrement d'être répétée, ayant trait à l'organisation des peintures dans l'espace : « cette *Montée au Calvaire* et cette *Descente du Calvaire* eussent fortement manifesté la signification du grand vide qui se fût ouvert entre elles [í] »

²⁸⁴ J 443 et J 442.

« [í] je ne prétends pas peindre les choses en elles-mêmes, mais seulement leur effet sur moi [í] [j]e ne puis donner la réalité dans les faits, je nœen puis présenter que lœombre²⁸⁵ ».

On perçoit aisément lœintérêt de cette posture envers les sujets dogmatiques : elle permet de se soucier des sensations humaines en éludant la question de la vérité. À Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, cœest la chapelle entière qui, mal éclairée, fonctionne comme une grotte par lœouverture de la composition vers le paysage. Dans lœobscurité, le spectateur est amené à projeter ses propres sentiments sur le panorama des peines représentées par les personnages contre le mur, comme sœil se trouvait dans une *camera obscura* mentale. Théophile Gautier signale aussi le fait que ce processus dœidentification ne nécessite pas dœadhésion au dogme :

« Même pour ceux qui ne voient pas un dieu dans le Christ, pour lœidolâtre, le musulman, le bouddhiste, nœest-ce pas le plus attendrissant spectacle que cette gamme de la douleur humaine faisant vibrer ses hôtes autour du cher cadavre, que ce concert plaintif du désespoir de la mère, du deuil de lœamante, des regrets de lœami et du morne abattement des disciples²⁸⁶ ? »

Pour le poète, le passage par la caverne nœest pas même nécessaire à lœappropriation universelle des personnages puisquœil écrit ces lignes au sujet dœun tableau dans lequel Delacroix renouvelle radicalement sa composition du thème et où les personnages ne

285 STENDHAL, *Vie de Henry Brulard, ñ uvres intimes*, t. II, p. 671 et 697, cité par BRIX M., *Le romantisme Français: esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Bruxelles, Peeters Publisher, 1999, p.175.

286 GAUTIER T., « Salon de 1848 (4^e article), *La Presse*, 26 avril 1848.

se trouvent qu'à l'entrée de la grotte. Ce n'est plus une Piéta, mais un *Christ étendu sur une pierre, pleuré par les S[ain]tes femmes*²⁸⁷ [Fig. 56.d]. Le peintre exécute au moins trois versions réduites de ce tableau, dans lesquelles le paysage rocheux évolue²⁸⁸. Plongé dans des tonalités très sombres, le tableau est comme déchiré par le linceuil blanc et le corps pâle de Jésus, ainsi que par la tunique rouge de Jean, agenouillé au premier plan, qui regarde la couronne d'épines dans ses mains. Gautier observe le contraste et en estime la répercussion sur le spectateur.

« Cette tache écarlate, plaquée au premier plan, donne une tristesse immense à la localité générale du tableau ; elle rend terreux, malades, livides et verdâtres tous les autres tons. Grâce à cette dissonance, rien n'est plus lugubre que ce ciel lourd, épais, grisâtre, où rampent des nuages éventrés, que ce sommet du Golgotha sinistrement chauve, et boisé seulement de trois gibets²⁸⁹ [í] »

Ce tableau fournit à Delacroix l'occasion de théoriser sa méthode de « l'ébauche par le ton et l'effet, sans s'inquiéter des détails » :

« ó Commençant ici par finir les fonds, je les ai faits les plus simples possibles, pour ne pas paraître surchargés à côté des masses simples que présentent encore les figures. Réciproquement, quand j'achèverai les

²⁸⁷ J 434, présenté au Salon de 1848. Bien que Johnson appelle ce tableau *Lamentation*, Delacroix, s'y référant, parle toujours du *Christ*. La formule longue date de la première allusion à ce tableau dans le Journal, le 21 janvier 1847. Le livret du Salon indique *Christ au tombeau*.

²⁸⁸ J 435, J 459 et J (L)177.

²⁸⁹ GAUTIER T., op. cit.

figures, la simplicité des fonds me permettra, me forcera même, de nøy
mettre que ce qu'il faut absolument²⁹⁰. »

Lorsque, après l'avoir vendu, il revoit son tableau, Delacroix se réjouit de l'effet
général ainsi obtenu.

« Les détails sont, en général, médiocres, et échappent en quelque sorte
à l'examen. En revanche, l'ensemble inspire une émotion qui m'étonne
moi-même²⁹¹. »

Après le pathos violent de la *Piéta* de Saint-Denis-du-Sacrement, la tristesse calme de
cette scène peut étonner. En fait, le changement de titre indique aussi un changement
de point de vue. Le point central du tableau n'est ici pas Marie, mais le défunt, et les
personnages endeuillés illustrent les conséquences de cette mort. Ainsi considéré, le
Christ mort peut être relié symétriquement, vingt ans après, à un autre mort antique
dont il représente l'antithèse : Sardanapale [Fig. 56.e]. Avant de mourir, le roi
babylonien regardait tout périr autour de lui, dans un bouillonnement de diagonales,
dans une fureur de peinture et de sang. Le « roi des juifs », lui, est mort pour les autres
et les laisse vivre. La robe blanche du héros byronien est devenue linceul, les femmes
qui s'apprêtaient à être suppliciées sont maintenant vêtues et affligées du destin
morbide d'un autre qu'elles-mêmes. La composition est pacifiée, structurée par des
lignes verticales et horizontales. La mort n'est plus, pour le quinquagénaire inquiet, le
stimulant qu'elle avait été pour le jeune romantique. Elle n'est plus que
l'aboutissement de la souffrance du juste.

²⁹⁰ *Journal*, entrée du 2 mars 1847, pp. 357-358.

²⁹¹ *Journal*, entrée du 11 décembre 1855, p. 732.

Chapitre 4 : Saint Sébastien

L'histoire de Saint Sébastien va aussi être pour Delacroix le sujet d'une série, plus étalée chronologiquement que les *Christ sur le lac de Génésareth*, mais plus unifiée que celle des *Crucifixions*. Une première version sera reproduite trois fois, dont une fois au pastel ; une seconde version sera ensuite reproduite deux fois, sans compter les traductions en gravure. Dans le corpus de ses œuvres religieuses, c'est le seul cas où Delacroix traite un sujet hagiographique, et non de personnages bibliques²⁹². Faut-il voir une corrélation avec le peu de variations entre les nombreuses versions, qui ne permettent pas d'observer une aussi profonde analyse du sujet que dans les images de la vie de Jésus ? Car si les grandes questions soulevées par les récits évangéliques interpellent Delacroix, si l'Église et sa pompe font vibrer ses sens, il ne semble pas que les histoires des « héros de la foi » lui aient autant stimulé. Pourquoi donc s'est-il si souvent arrêté sur saint Sébastien ?

Comme la Crucifixion, le martyre de saint Sébastien est un thème largement traité dans l'histoire de la peinture et de la sculpture. C'est, de la part du peintre, un choix qui doit donc être aussi compris comme participant de l'émulation et d'une stratégie de légitimation. Delacroix cherche en effet à asseoir une réputation de peintre classique, loin des fureurs de la décennie 1820. Il travaille alors aux décorations du salon du Roi qui lui ont été commandées en 1833 et qu'il terminera en 1837. En 1835, il avait montré au Salon cinq tableaux dont le *Christ sur la croix* et les *Natchez*, inspirés de Chateaubriand. En 1836, il propose que deux tableaux, sur un même schéma qui synthétise classicisme et modernité : une œuvre religieuse aux dimensions muséales

²⁹² Il copie toutefois les miracles de *Saint Benoît* et de *Saint Just* par Rubens. J163 et J166.

(215 x 280 cm) et une œuvre inspirée de la littérature prisée par les romantiques. *Hamlet et Horatio* est refusé tandis que le tableau hagiographique, accepté et bien reçu par la critique²⁹³, est acquis par l'État pour l'église de Nantua. Il se trouve aujourd'hui toujours dans le chœur de cette église, malgré une tentative du conseil de paroisse de le vendre à Durant-Ruel et Brame en 1869. Un procès du conseil municipal fit casser cette vente et assura l'inaliénabilité de l'œuvre.

Sur la toile [Fig. 57], Saint Sébastien est « abandonné après son martyre au pied de l'arbre où les bourreaux l'avaient attaché. Tandis que les soldats s'éloignent, des saintes femmes s'apprêtent à lui rendre des devoirs pieux. L'une d'elle retire les flèches dont il est percé²⁹⁴. » Le saint est dans une position étrange, assis par terre, la tête tombant sur l'épaule droite et les jambes très écartées. La jambe droite est en fort raccourci alors que la gauche s'étend sur plus de la moitié du tableau. Penchée sur lui,

²⁹³ Delécluze esquivait son rôle habituel de réintégrant en se cachant curieusement derrière des critiques favorables au peintre. Le discours rapporté, plus ou moins imaginaire, est un procédé courant dans la critique d'art de l'époque. Il autorise ici l'auteur à se montrer plus généreux qu'il n'aime à l'être avec Delacroix : « Dans la crainte de commettre une injustice involontaire en parlant nous-mêmes de l'ouvrage d'un artiste que des personnes dont nous apprécions les lumières reconnaissent pour fort habile dans son art, nous rapporterons leurs impressions et leur jugement. Tout en reconnaissant l'incorrection du dessin des figures, ces critiques font remarquer dans la partie supérieure du principal personnage, un abandon mêlé d'une certaine douceur qui caractérisent bien la mort d'un saint. La figure de femme, placée auprès de saint Sébastien et occupée à retirer les traits enfoncés dans son corps, a une grande tournure, ajoutent-ils, et est d'un style fort élevé. Quant à la distribution de la lumière, c'est par là que l'artiste a rendu tout son sujet, et cette qualité bien qu'amoindrie par le défaut d'éclat dans le coloris, est assez forte cependant pour donner un caractère poétique et profond à tout l'ouvrage. » *Journal des débats*, 11 mars 1836.

²⁹⁴ Livret du Salon de 1836, n°499. J 422.

Irène retire une flèche de son épaule gauche alors qu'une seconde femme regarde à l'arrière-plan les soldats s'éloigner. La manière dont elle regarde par-dessus son épaule et l'ombre masquant le haut de son visage annoncent *Médée Furieuse*. Delacroix ne montrera ce tableau qu'au Salon suivant, mais plusieurs dessins témoignent du fait qu'il conçoit les deux sujets en parallèle.

Sur l'un d'eux [Fig. 58], il esquisse à l'aquarelle Sébastien et Médée et note sous le premier ces vers un peu mystérieux : « Perfectus scilicet homo qui fata perfecit ; peritus qui periit ; contentus qui tumulo domum continetur²⁹⁵. » Je n'ai pu retrouver une source antique à cette citation. Théophile de Ferrière l'utilise dans un roman philosophique publié en 1836, où il met en scène un personnage nommé Samuel de Bach revisitant les idées de son siècle ; la citation latine, peut-être apocryphe, prend place dans la dernière partie du roman, dans laquelle un poète succombe au *mal du siècle* et se suicide par amour²⁹⁶. Bien que ces vers latins ne soient pas d'interprétation facile, cette source révèle à quel point Delacroix associait ses sujets antiques ou religieux aux préoccupations contemporaines. La question d'une source textuelle se pose aussi au sujet de l'anecdote hagiographique elle-même. La vie de saint Sébastien est rapportée par Jacques de Voragine dans la *Légende Dorée* ainsi que par des *Actes de Saint Sébastien*. Dans les martyrologes et les missels du XIX^e siècle, ces deux

²⁹⁵ « C'est un homme assurément accompli / celui qui a réalisé son destin ; qui est mort instruit par l'expérience / et qui, satisfait de son sort, repose dans son tombeau. » Traduction tirée du catalogue d'exposition *Médée furieuse*, Musée Eugène Delacroix, 2001, cat.7. Dessin conservé au Musée des beaux-arts de Lille, Inv. Pl 1279.

²⁹⁶ FERRIERE T., *Il vivere, par Samuel Bach, libraire*, p. 309. Je remercie Frédéric Elsig d'avoir attiré mon attention sur cet ouvrage.

sources étaient compilées et parfois augmentées de divers détails²⁹⁷. Irène, la femme retirant les flèches, est absente de la *Légende Dorée*, et sa servante n'apparaît jamais que dans des tableaux. De la Tour, Cavallino ou Le Sueur, parmi d'autres, l'on en effet représentée. Mais, si Delacroix connaissait probablement leurs œuvres, il ne semble pas qu'il s'en soit spécialement inspiré pour son *Saint Sébastien*. Pourtant, le tableau de 1836 est ancré dans l'histoire de la peinture à un point tel que celle-ci en constitue aussi le sujet. Les jambes du saint rappellent celles de Jésus dans la *Trinité* et la *Lamentation du Christ* de Rubens [Fig. 59]. La composition générale du *Saint Sébastien* pourrait d'ailleurs être considérée comme une scolie de la version anversoise de la *Lamentation*. King a proposé des rapprochements entre les visages des trois personnages et des sculptures de Michel-Ange²⁹⁸. Les critiques contemporains, tels Planche ou Gautier, ont insisté sur la couleur vénitienne. Planche ne s'aperçoit pas des résurgences rubéniennes et écrit :

« L'ouvrage que nous avons à juger présente deux qualités qui semblent s'exclure, et qui pourtant se concilient très-bien dans la toile de M. Delacroix ; il est original par la composition, et cependant la couleur est imitée. Il est impossible de nier la nouveauté des figures, la création des lignes et des attitudes ; mais, en même temps, il n'est pas permis de

²⁹⁷ Étrangement, avant 1836, un des ouvrages hagiographiques les plus courants semble avoir été la traduction de l'anglais, par l'abbé Godescard de la *Vie des pères, des martyrs et des autres principaux saints* d'Alban BUTLER. Mais ce texte ne signale la présence que d'une seule femme.

²⁹⁸ KING E. S., «Delacroix's Paintings in the Walters Art Gallery», *The Journal of the Walters Art Gallery*, Vol 1, 1938, pp. 92-94. King a aussi relevé les évocations de Rubens.

méconnaître l'analogie qui unit la couleur de ce tableau aux toiles de Titien²⁹⁹. »

Ces réminiscences ne nuisent pas à l'unité très maîtrisée du tableau. Elles incitent en revanche à s'interroger sur l'importance de Saint Sébastien comme sujet iconographique. La « sagittation » est l'épisode le plus connu de l'hagiographie de Sébastien. Mais, contrairement à ce qu'en dit le livret du Salon, ce n'est pas à proprement parler un martyr puisque le saint y survit. Il apparaît que Delacroix ne s'est pas trop intéressé à ces précisions terminologiques. Ce qu'il peint, c'est une scène dans laquelle cohabitent l'image du juste persécuté et celle de la sollicitude généreuse, deux thèmes importants pour lui. Le juste persécuté est un des leitmotivs du corpus religieux delacrocien, ainsi que l'a observé Régamey³⁰⁰. Quant à la charité compatissante, Delacroix l'illustre aussi par deux versions du *Bon Samaritain* au début des années 1850³⁰¹.

En 1840 et 1844, Delacroix exécute deux réductions du *Saint Sébastien* qui comportent de légers changements [Fig. 60]³⁰². La forêt se prolonge vers la gauche. Le manteau rouge qui la masquait est déplacé dans le coin inférieur gauche du tableau, où il répond diagonalement au crépuscule orange vif. Les jambes du martyr sont un peu plus resserrées, son bras droit est tourné vers son corps et son bras gauche caché derrière sa jambe. Cela le rend en quelque sorte moins disponible. Et la jeune femme, à l'épaule rhabillée, qui n'a plus de soldats à guetter, semble maintenant se détourner

²⁹⁹ PLANCHE G., « Salon de 1836 », *Etudes sur l'école française. 1831-1852*, t.2, p. 22.

³⁰⁰ REGAMEY R., *Eugène Delacroix. L'époque de la Chapelle des Saints-Anges (1847-1863)*, pp. 171-172.

³⁰¹ J 437 et J 446.

³⁰² J 424 et J 430.

pudiquement. Au sujet d'une version au pastel de ce sujet [Fig. 61], qui reprend les mêmes variations par rapport au premier tableau, Johnson suggère que le peu de sang et de violence perceptible pourrait être une délicatesse de Delacroix destinant son œuvre à une femme.³⁰³ Si, comme nous le verrons plus loin, l'argument ne semble pas pouvoir s'appliquer au pastel, il correspond en revanche bien au fait que la propriétaire du tableau de 1840 est Mme Babut, à qui le peintre enverra quelques années plus tard le *Christ en croix face au serpent*.

Selon toute vraisemblance, Delacroix initie la seconde interprétation de saint Sébastien le 6 avril 1847. Il note ce jour-là avoir « mis sur un panneau et ébauché en grisaille saint Sébastien à terre et les saintes Femmes. » Ce tableau sera lui aussi répété à deux reprises dans la seconde moitié des années 1850³⁰⁴. Le paysage est transformé [Fig. 62]. Un lumineux sentier descend entre deux flancs de montagne jusqu'aux personnages. Le martyr est cette fois affalé sur la jambe gauche, presque à genoux entre les deux femmes. Il s'agrippe au bras de celle de gauche et se relève, ou tout au moins se maintient, en s'appuyant sur son propre bras. La charité des femmes est toujours aussi complaisante, mais le Saint ne leur est plus passivement offert. Alors que le livret du Salon de 1836 se montrait désinvolte avec la précision hagiographique, l'évolution de la composition signale ici que le « martyr » n'en est pas un. C'est la principale différence entre les deux groupes de tableaux : Sébastien va survivre à son supplice. Cette amorce de mouvement permet au spectateur d'anticiper la suite de l'histoire. Delacroix avait déjà utilisé ce procédé consistant à peindre l'instant après l'action spectaculaire dans les *Massacres de Scio*, et même dans la *Crucifixion*, si on la

³⁰³ JOHNSON L., Pastels 37, p. 134.

³⁰⁴ J 450 puis J 465 et J 467.

considère en regard du *Coup de lance* de Rubens. C'était aussi le cas dans la première version du *Saint Sébastien* : les soldats s'éloignent et la sagittation est déjà finie. Dans le deuxième groupe de tableaux, la condensation narrative recouvre aussi le futur du récit. Alors que dans des peintures aux sujets plus anecdotiques, tels que les chasses ou combats d'animaux, Delacroix se plaît à montrer l'extrême tension du mouvement, lorsqu'il traite les sujets bibliques ou littéraires, il densifie la représentation non pas en amplifiant le mouvement, mais au contraire en sollicitant davantage l'imagination du spectateur. Nous retrouverons plusieurs occurrences de ce procédé de condensation dans le chapitre suivant.

Le tableau commencé en 1847 ne répond pas à une contingence marchande. Il ne sera vendu que cinq ans plus tard, à la demande du marchand Weill.³⁰⁵ Delacroix en offre une seconde version en 1855 à Haro, son marchand de couleurs.³⁰⁶ Selon Johnson, il s'agit d'un cadeau de remerciement pour l'aide que le marchand lui a apportée lors de la préparation de l'Exposition Universelle. Le 24 mars de la même année, il offre à sa servante Jenny, vraisemblablement pour son anniversaire, un pastel montrant, lui, la première version du *Saint Sébastien* [Fig.61]. Hannoosh a remarqué l'adéquation du sujet avec les événements de la vie du peintre.

« [í] gravement malade au moment où il avait besoin de ses forces pour finir ses tableaux pour l'Exposition Universelle, démoralisé de voir ses intérêts écartés au profit de ceux de l'ingres, se sentant « très isolé » et

³⁰⁵ Le peintre note dans ses feuilles de comptes, en février 1853 : « De Weill : Je reçu à compte le 1^{er} février, en lui livrant la Vue de Tanger ó 500fr. Depuis, il m'a demandé Saint Sébastien ó 500fr. » *Journal*, p. 616.

³⁰⁶ J 465

inquiété encore plus sur ce compte pour l'avenir, le sujet du martyr persécuté soigné par une femme sainte, fait plusieurs mois auparavant, lui aurait pu paraître à propos³⁰⁷. »

Le pastel garde trace de ce cadeau par une inscription au dos, « donné par moi à Jenny Leguillou le 24 mars 1855 ». Dans son catalogue des pastels, Johnson propose une datation autour de 1852-1854, documentée par un terminus ante quem au 28 septembre 1854, lorsque Delacroix note :

« En regardant ce matin le petit *Saint Sébastien* sur papier au pastel, comparé à des pastels empâtés et sur papier sombre, j'ai été frappé de l'énorme différence pour la lumière et la légèreté. »

Pour Johnson, l'aspect paisible et peu sanglant du dessin signale que Delacroix prévoyait un destinataire féminin. Il aurait ainsi préparé, six mois avant la date anniversaire, ce pastel pour Jenny³⁰⁸. L'hypothèse de Michèle Hannoosh, d'un dessin jugé *à propos*, me semble plus pertinente. Car il faut encore préciser une anomalie. Delacroix a offert, à quelques jours ou quelques semaines d'intervalle, deux versions différentes du *Saint Sébastien*, l'une à Haro suivant la composition élaborée en 1847, l'autre compilant les compositions du Salon de 1836 et du tableau de Mme Babut en 1840. La proximité chronologique de ces deux cadeaux permet-elle, comme le pense Johnson, de conclure à des datations presque contemporaines ? Il est, selon moi, peu probable que Delacroix, alors qu'il avait réinventé sa composition et que celle-ci lui

³⁰⁷ HANNOOSH M., *Journal*, entrée du 28 septembre 1854, p.843, n.446.

³⁰⁸ JOHNSON L., Pastels 37. *Journal*, entrée du 28 septembre 1854.

plaisait au point qu'il veuille la faire reproduire en gravure³⁰⁹, revienne, le temps d'un pastel pour Jenny, à la version première. Il est plus vraisemblable que les deux groupes soient distincts et que le dessin de Jenny soit plus ancien. S'il n'est pas possible de prouver catégoriquement cette hypothèse, le *Journal* en comporte un léger indice. La veille du 28 septembre, date à laquelle il commente le pastel, Delacroix a « passé la journée à commencer un rangement dans les dessins et gravures³¹⁰. » Il aurait alors retrouvé ce pastel ainsi que d'autres, qui lui ont permis la comparaison quant à la couleur du papier. Le cadeau de Jenny serait donc, comme le pense Hannoosh, une œuvre en adéquation avec les circonstances, que Delacroix avait redécouverte, et non réalisée, quelques mois auparavant.

La première fois que Delacroix traite ce sujet, en 1836, il le fait en dialogue avec l'histoire de la peinture. En revanche, la dernière version du saint Sébastien, montrée au Salon de 1859, est vibrante de couleurs. Avec le groupe concentré autour des plaies du martyr, on ne voit plus de raccourci spectaculaire ni de torsion des corps. Le peintre ne se mesure plus à ses prédécesseurs, il évoque une action charitable et une douleur qui s'empâte dans la peinture. Gautier insiste sur le geste qui, tout minutieux et peu spectaculaire qu'il soit,

« exprime d'une manière délicate un double sentiment : la crainte d'aviver les douleurs du pauvre martyr et la résolution chirurgicale, pour ainsi dire, d'extraire le fer meurtrier³¹¹. »

³⁰⁹ *Journal*, 29 juin et 09 juillet 1856.

³¹⁰ *Journal*, entrée du 27 septembre 1854.

³¹¹ GAUTIER T., « Exposition de 1859 », *Le Moniteur Universel*, 21 mai 1859.

En comparant les deux œuvres, la première montre une réinterprétation virtuose de gestes et de couleurs qui cherche à tirer le meilleur des écoles flamande et vénitienne. Mais dans la seconde, une fois encore, le travail sériel, réclamé pour une part par des marchands, s'inscrivant d'autre part dans un rituel de dons, a amené Delacroix à reconsidérer le sujet, à le voir parfois coïncider avec son quotidien.

Chapitre 5 : Saint Etienne

Delacroix traite aussi de saints moins populaires. Entre 1852 et 1862, il réalise quatre toiles autour de saint Etienne. A bien des égards, cette petite série est comparable à celle de saint Sébastien. Toutes deux sont articulées autour d'un tableau de Salon, que Delacroix ébauche, répète, puis transforme. Avec saint Etienne, Delacroix s'en tient précisément à ces trois étapes. Une première esquisse est élaborée à partir de la fin 1847.³¹² Il montre une version achevée au Salon de 1853, qu'il vendra six ans plus tard au Musée municipal d'Arras par l'entremise amicale de Constant Dutilleux [Fig. 63]. « Voulant présenter à la Ville un objet important par la dimension et par l'élévation du sujet, je n'ai rien trouvé de mieux que le tableau dont je vous parle, » écrit Delacroix à Dutilleux³¹³. On sent percer la flagornerie lorsqu'il prétend qu'il « serai[t] au désespoir de céder au musée d'une ville aussi importante que la ville d'Arras un tableau qui ne fût pas digne d'elle³¹⁴ [í] ». Mais Delacroix n'en est pas moins convaincu que la « gravité du sujet » et la dimension de la toile (1.48 x 1.15 m) font de ce tableau une œuvre de musée³¹⁵. Peu après cette vente, Delacroix réalise une réduction du tableau d'Arras qu'il offre ou vend à Etienne Lucien Michaux³¹⁶. Ce dernier travaillait dans l'administration des beaux-arts et Delacroix le côtoie lorsqu'il siège au conseil municipal. Leur correspondance ne trahit pas une grande familiarité mais de l'estime et

³¹² J 448. Le 14 décembre de cette année, il note pour la première fois la description du sujet. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il ait commencé à y travailler sur-le-champ. Il inscrit en effet deux autres sujets qui ne seront, eux, jamais réalisés.

³¹³ J 449. Lettre à Constant Dutilleux, 2 mars 1859. Publiée par JOUBIN, t. 4, p. 80.

³¹⁴ Lettre à Constant Dutilleux, 15 mars 1859. Publiée par JOUBIN, t. 4, p. 84.

³¹⁵ Idem, p. 83.

³¹⁶ J 471. Sur Michaux, voir HANNOOSH M., « Répertoire biographique », *Journal*, p. 2279.

de la gratitude³¹⁷. Le choix du sujet tient probablement au prénom du destinataire, ce qui souligne encore l'adéquation que Delacroix recherchait entre ses œuvres et leur destinataire. Dans l'ultime version, en 1862 [Fig. 64], le peintre transforme le paysage, repoussant au loin la ville et réorganisant le groupe. Il semble alors prendre en compte les critiques du premier tableau qui jugeaient la position d'Etienne disloquée.³¹⁸

Les séries de saint Etienne et saint Sébastien partagent également une proximité thématique, puisqu'elles mettent toutes deux en scène un martyr, bien qu'Etienne soit intégré, lui, dans le canon néo-testamentaire. Elles rentrent dans la catégorie proposée par Régamey de la « sainteté persécutée³¹⁹ ». Etienne est un diacre consacré par les disciples, dont la mort est rapportée dans les Actes des apôtres. La note du 4 décembre 1847, précisant les numéros de page d'une bible, indique que c'est dans ce livre que Delacroix a été chercher son sujet, et non pas dans la littérature pieuse. Il a donc pris connaissance des détails de la mort du premier martyr et plusieurs d'entre eux lui ont peut-être fait trouver cet épisode *à propos*. Tout d'abord, Etienne est un homme calomnié, qui donne tort à ses accusateurs par un long discours retraçant l'histoire de son peuple et démontrant comment il s'inscrit dans la continuité de cette histoire. Delacroix, lui, fait partie du peuple des peintres et, contre les accusations d'outrage, il

³¹⁷ Lorsqu'il abandonne ses fonctions, Delacroix écrit au sous-chef de cabinet du préfet. « En quittant le conseil municipal où j'avais formé d'excellentes relations, je ne puis oublier que dans les rapports qu'il m'a été donné d'avoir avec diverses personnes à l'hôtel de ville, vous êtes à la tête de celle qui m'ont donné des marques d'obligeance et de bonté. C'est un besoin pour moi de vous exprimer toute la reconnaissance que je conserverai de celles que j'ai reçues de vous et de mon regret de voir interrompre des relations si agréables. » (Lettre du 22 novembre 1861, *Further correspondence*, pp. 81-82).

³¹⁸ C'est le mot choisi par Louis PEISSE dans son « Salon de 1853 » pour *Le Constitutionnel*.

³¹⁹ REGAMEY R., *Eugène Delacroix. L'époque de la Chapelle des Saints-Anges (1847-1863)*, p.171.

ne cesse de chercher à s'inscrire dans une histoire des grands artistes, dont il commente les œuvres le pinceau à main mais aussi une plume entre les doigts, dans son journal ou dans la presse. Ensuite, et surtout, le martyre d'Étienne est indissolublement lié à la question du visible et de l'invisible. Le texte des Actes des apôtres distingue son discours, qui fait « grincer des dents » les contradicteurs d'Étienne, de sa vision, qui déchaîne leur fureur.

« Tout rempli de l'Esprit Saint, il [Étienne] fixa son regard vers le ciel ; il vit alors la gloire de Dieu et Jésus debout à la droite de Dieu. « Ah ! dit-il, je vois les cieux ouverts et le Fils de l'homme debout à la droite de Dieu. » Jetant alors de grands cris, ils se bouchèrent les oreilles et, comme un seul homme, se précipitèrent sur lui, le poussèrent hors de la ville et se mirent à le lapider. » Actes 7 ; 55-58

« Voir là où les autres ne voient pas » était déjà pour le jeune Delacroix une définition du génie.³²⁰ Nous y reviendrons en parlant de Tobie. Car en 1853, l'année où il montre *Saint Etienne* au Salon, il semble que ce soit surtout l'aveuglement des autres qui désole le peintre. Cet « aveuglement » décrit un manque d'indépendance dans l'examen des œuvres du passé, un comportement moutonnier vis-à-vis d'institutions telles que l'académie, qui, trois mois plus tôt, avait pour la septième fois refusé un siège à Delacroix.

« Nous acceptons tout ce que la tradition nous présente comme consacré, nous voyons par les yeux des autres ; les artistes sont pris les premiers et plus dupes que le public moins intelligent, qui se contente

³²⁰ *Journal*, entrée du 27 avril 1824.

de ce que les arts lui présentent dans chaque époque comme du pain du boulanger. Que diriez-vous de ces pieux imbéciles qui copient sottement ces inadvertances du peintre d'Urbino, et les érigent sublimes beautés ? de ces malheureux qui, n'étant poussés par aucun sentiment, s'attachent aux côtés critiquables ou ridicules du plus grand talent pour les imiter sans cesse, sans comprendre que ces parties faibles ou négligées sont l'accompagnement regrettable des belles parties qu'ils ne peuvent atteindre³²¹ ? »

Dans l'histoire d'Étienne, le voyant est mis à mort par ceux qui se veulent fidèles aux lois du passé, dont ils respectent la lettre sans en comprendre l'esprit. Les persécuteurs ressemblent donc fort à ces « pieux imbéciles » d'obéissance ingressive auxquels manquerait le sentiment propre.

Traditionnellement, Étienne est représenté les yeux levés vers le ciel, en proie à sa vision et subissant les jets de pierre. La solution de Delacroix est exceptionnelle dans l'histoire de la peinture, puisqu'il ne représente pas le moment central du martyre et que « l'enlèvement » qu'il peint ne ressemble en rien aux rares *Mises au tombeau* de la Renaissance. Comme avec saint Sébastien, c'est encore une fois une représentation de l'après. Delacroix est très conscient de la spécificité de son médium par rapport à la narration. Il juge « heureuse la peinture de ne demander qu'un coup d'œil pour attirer et pour fixer l'attention » et affirme que « ce qui fait l'infériorité de la littérature

³²¹ *Journal*, entrée du 19 novembre 1853, p. 710.

moderne, c'est la prétention de tout rendre. L'ensemble se noie dans les détails et l'ennui en est la conséquence³²². »

Le peintre pense alors à son projet de *Dictionnaire des Beaux-arts* et la forme fragmentaire des *Essais* de Montaigne, comme aussi de son journal, lui apparaît comme un modèle plus fécond que le déroulement linéaire des idées³²³. Bien sûr, Delacroix sait que peindre l'apogée d'une souffrance choque le regard. Il essaie d'ailleurs de le théoriser à l'article « Terrible » de son dictionnaire en chantier :

« La sensation du terrible, et encore moins celle de l'horrible, ne peuvent se supporter longtemps. Il en est de même du *surnaturel*. Je lis depuis quelques jours une histoire d'Edgar Poe qui est celle de naufragés qui sont pendant cinquante pages dans la position la plus horrible et la plus désespérée : rien n'est plus ennuyeux³²⁴. »

Cela étant, le choix de représenter l'épilogue en manière de synecdoque pour désigner la globalité d'une histoire n'est pas un choix évident. Il faut peut-être le rapprocher du goût de Delacroix pour la rétrospection. Il est inutile d'insister encore sur la fonction mémorielle du *Journal*, d'autant que l'analyse rétrospective est considérée par Delacroix comme un fonctionnement inné de l'esprit. Selon lui, l'imagination, si importante dans la réception des stimuli visuels, n'est jamais projective, elle ne peut se baser que sur ce qu'elle connaît déjà :

³²² *Journal*, carnet de Bade/Strasbourg, p. 1779. Voir aussi entrée du 7 mai 1850.

³²³ Sur cette question, voir le chapitre 3 de HANNOOSH, *Painting and the Journal of Eugène Delacroix*, pp. 93-127.

³²⁴ *Journal*, entrée du 28 janvier 1857.

« Devant la nature elle-même, c'est notre imagination qui fait le tableau. Nous ne voyons ni les brins d'herbe dans un paysage, ni les pores de la peau dans un joli visage ; notre œil, dans l'heureuse impuissance d'apercevoir ces infimes détails, ne fait parvenir à notre esprit que ce qu'il faut qu'il perçoive lui-même ; ce dernier fait encore à notre insu un travail particulier : il ne tient pas compte de tout ce que l'œil lui présente. Il rattache à d'autres impressions antérieures celle qu'il éprouve, et sa jouissance dépend de sa disposition présente³²⁵. »

Cette observation prend place dans une critique du réalisme et correspond bien aux choix stylistiques de Delacroix et à la facture vibrante de ses œuvres tardives. Mais au-delà du problème de la perception, le travail de l'imagination porte le regardeur vers l'origine.

« J'éprouve, et sans doute tous les gens sensibles à la peinture éprouvent, qu'en présence d'un beau tableau, on éprouve le désir d'aller plus loin de lui [sic] penser à l'impression qu'il a fait naître. Or Il se fait alors le travail inverse du littérateur ; je repasse, détail par détail, dans ma mémoire, et si j'en fais par écrit la descript[ion], je pourrai mettre 20 pages à la description de ce que j'aurai pourtant embrassé tout entier en quelques instants³²⁶. »

On peut dès lors penser que le travail de la pensée fonctionne d'une manière comparable à l'intérieur du dispositif narratif. L'épilogue circonscrit le champ des

³²⁵ *Journal*, carnet de Bade/Strasbourg, p. 1779.

³²⁶ *Journal*, Calepin de 1854, p. 1759.

possibles, impose le dénouement tragique, et l'imagination peut reconstruire rétrospectivement le déroulement du drame. Ce travail de l'imagination est stimulé dans la composition par l'utilisation du hors-champ. A l'instar de la servante du *Saint Sébastien*, qui regardait partir les auteurs du supplice, l'homme qui transporte saint Etienne regarde vers la gauche du tableau. C'est le principal changement entre l'esquisse et la version finie du tableau d'Arras. La première le montrait penché sur le martyr, la seconde met en jeu un hors-champ qui signale que tout n'est pas montré. Dans la dernière version, la disparition de la muraille et la femme de dos au second plan amplifient encore l'ouverture au-delà de la toile.

Un dernier point rapproche les *Saint Etienne* des *Saint Sébastien*, c'est l'importance des femmes. La présence d'Èrène est, on l'a vu, mentionnée dans certaines sources textuelles, bien qu'elle ne soit toujours qu'un personnage très secondaire, qui n'a pas même de nom dans la *Légende Dorée*. En revanche, les Actes des apôtres indiquent clairement que ce sont des hommes qui viennent enlever le corps d'Etienne. Delacroix prend aussi des libertés avec le texte en intégrant des figures féminines à sa composition. Dans l'évolution de la série, les femmes prennent de plus en plus d'importance, puisque le vieillard au centre est remplacé par une d'elles dans la version de 1862. Aux femmes victimes des années 1820 ont donc succédé des femmes pieuses, dont le dévouement est central dans les sujets religieux. Et la victime a changé de sexe. Si on a pu accuser Delacroix d'une forme de sadisme envers les femmes dans ses grands tableaux romantiques³²⁷, sa peinture religieuse met en scène la souffrance

³²⁷ Régis MICHEL titre étrangement « Delacroix : Journal d'un masochiste » le chapitre consacré au peintre dans le catalogue de l'exposition *Posséder et détruire*. Mais ses sous-titres laissent peu de place à l'ambiguïté : « Constantinople ou la femme piétinée », « Scio ou la

d'hommes pour lesquels les femmes sont un secours. Aux exemples d'Étienne et Sébastien s'ajoutent ceux de Marie dans les *Lamentations* et de Madeleine, indissociable de Jésus dans les *Crucifixions*. Les « pieuses femmes » sont devenues chez lui une récurrence iconographique présente dans de nombreux livrets du Salon. Et si la question du degré d'identification du peintre aux figures du juste souffrant reste ouverte, on peut également ouvrir celle de l'association de ces « pieuses femmes » aux destinataires féminins, souvent dévoués, des tableaux religieux de Delacroix : Eugénie Dalton, Jenny Leguillou, Elisabeth Cavé, Joséphine de Forget, Mme Babut, Mme Herbelin, George Sand, Mme Rochéi Amantes, élèves, amies, servante, les rapports qu'il entretient avec elles correspondent bien mieux à ceux mis en scène dans les peintures religieuses que dans *La mort de Sardanapale* voire dans les *Femmes d'Alger dans leurs appartements*. Lecteur de Voltaire, Delacroix note d'ailleurs à plusieurs reprises (et publie même) cette pensée issue de l'*Essai sur les mœurs* :

« Les peuples chez lesquels la société des femmes a eu peu d'influence n'ont pas eu de véritable civilisation. Les relations polies et bienveillantes des hommes entre eux sont une conséquence des égards qu'ils montrent eux-mêmes à un sexe plus faible, qui à raison de cette faiblesse relative est si facilement réduit à une sorte d'esclavage chez les peuples grossiers, occupé seulement d'intérêts matériels. Les hommes s'élèvent en élevant la condition des femmes. L'estime où on

femme martyre », « Sardanapale ou la femme égorgée », « Rebecca ou la femme (humi)liée », enfin « Desdémone ou la femme battue ».

les tient ou leur abaissement est la mesure exacte de la culture morale
d'un peuple ou d'une époque³²⁸. »

³²⁸ *Journal*, Pensées diverses, 1853-1857, p. 1810.

Partie III

Introduction : Métalepses

En régime chrétien, toutes les peintures religieuses de Delacroix, comme celles de tout artiste, sont déterminées par un rapport au texte. L'observation peut s'étendre à tout le genre de la peinture d'histoire : c'est une peinture qui se frotte au récit. Mais la spécificité du récit religieux se trouve dans la présence insistante du texte. Gros était présent au pont d'Arcole et pouvait peindre une scène d'histoire dont la source n'était pas écrite. En revanche, pour peindre Marie-Madeleine ou Tobie, quand bien même on s'inscrit dans une tradition picturale, on peut difficilement faire l'économie d'une bible. Il faut lire, interpréter et rendre une narration. J'ai donc choisi dans cette troisième partie de déterminer cet horizon interprétatif de la peinture comme récit. Récit en second, rapporté d'un texte qu'il interprète, mais aussi récit sous-jacent, où le peintre comme auteur se raconte lui-même. On peut relever trois niveaux narratifs distincts : celui du texte prototype en amont de la toile, celui de la diégèse sur la toile, et celui, extradiégétique, d'un peintre qui écrit sa vie autant qu'il (la) peint. La notion de métalepse est utile pour décrire des points de franchissement, ou plus simplement de collision, entre ces niveaux narratifs.

La métalepse est une figure de langage relevant d'abord du domaine de la rhétorique et de la famille des tropes. Dans le genre des métonymies, elle est une espèce qui se joue

plus particulièrement de la cause et de l'effet³²⁹. Autrement dit, elle consiste à signifier la conséquence en désignant l'antécédent, ou inversement. Gérard Genette cite, à la suite de Dumarsais, l'exemple classique de Virgile : « *quelques épis pour quelques années*, puisque les épis supposent le temps de la moisson, le temps de la moisson suppose l'été, et l'été suppose la révolution de l'année³³⁰. » Parmi les relations de consécution, les rhétoriciens étudiés par Genette se sont intéressés à un cas particulier : celui qui unit un auteur et son texte. La métalepse que Genette transpose dans le domaine de la narratologie correspond donc à la spécifique *métalepse de l'auteur* qui, pour Fontanier, « consiste à feindre que le poète opere lui-même les effets qu'il chante³³¹ » Là encore, Virgile fournit un exemple traditionnel lorsqu'on dit de lui qu'il « fait mourir Didon » pour signifier qu'il en relate le suicide.

L'intérêt de l'approche de Genette tient en ce qu'il analyse le récit à partir de la question de l'enchâssement. Si l'on pense aux *Mille et une nuits* ou, pour être plus proche des lectures de Delacroix, à *Melmoth errant*, le fonctionnement d'un récit enchâssé dans une narration première est très clair. Cela permet à Genette de définir la métalepse comme « transgression délibérée du seuil d'enchâssement³³² ». Or, le récit est une forme de représentation, de même que l'image ; sont donc qualifiés de mételeptiques les « mode de transgression, figurale ou fictionnelle, du seuil de

³²⁹ Pour un parcours historique de la notion, voir Roussin P., « Rhétorique de la métalepse, états de cause, typologie, récit », PIER J., SCHAEFFER J.-M.(DIR.), *Métalepses. Entorse au pacte de la représentation*, pp. 37-58.

³³⁰ GENETTE G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, 2004, p. 8.

³³¹ GENETTE G., *Figures III*, 1972, p. 244.

³³² GENETTE G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, p. 14. C'est l'auteur qui souligne.

représentation³³³ ». Mais, pour Genette, la représentation ne s'arrête pas à la couverture du livre, ou à la toile du tableau. L'auteur et le narrataire (le lecteur), le peintre et le spectateur sont aussi pris dans la chaîne des enchâssements successifs :

« Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est à dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit³³⁴. »

Deux exemples de ces franchissements narratifs peuvent éclairer mon propos ; je les emprunte tous deux à l'auteur de *Seuils*. Dans le premier, devenu canonique, le narrateur balzacien abandonne la diégèse pour s'adresser directement à son lecteur. Le mien me pardonnera, j'espère, d'itérer une fois encore ce fragment qui a le bon goût de coller au contexte de cette étude.

« Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer, etc³³⁵. »

Dans ce premier cas, le narrateur assume une existence propre et indépendante d'un récit qu'il peut suspendre, le temps d'une explication, et auquel il peut laisser cours. Mais les rapports peuvent être plus complexes et Genette signale l'étrange cohabitation entre Jean Giono et son univers fictionnel dans *Noé*. Le romancier y décrit son espace de travail auquel se superpose l'espace imaginaire du roman.

³³³ Idem.

³³⁴ GENETTE G., *Figures III*, p. 245.

³³⁵ BALZAC, *Illusions perdues, La Comédie Humaine*, t. V, p.559. Cité par GENETTE (1972), p.244 et (2004), p. 22.

« Quand monsieur V. en a eu terminé avec Dorothée, quand il est descendu du hêtre (qui est dans le coin, en face de moi, entre la fenêtre sud et la fenêtre ouest ; c'est-à-dire sur cette portion de mur blanc qui sépare les deux fenêtres), en descendant du hêtre, j'ai dit qu'il avait mis le pied dans la neige, près d'un buisson de ronces. Ça, c'est l'histoire écrite. En réalité, il a mis le pied sur mon plancher, à un mètre cinquante de ma table, juste à côté de mon petit poêle à bois. J'ai dit qu'il était parti vers l'Archat. En réalité, il est venu vers moi, il a traversé ma table³³⁶ ; »

Cette porosité entre le monde du narrateur et celui de la narration incite Genette à s'interroger sur les phénomènes limites d'autodiégèse que sont les mémoires, autobiographies, confessions et autres autofictions. Il omet le journal, dont le rapport au lecteur est pourtant fondé sur une transgression, en grande part fictive, du pacte du narrateur qui s'écrit soi-disant pour lui-même. Dès lors, la notion peut s'appliquer très largement, et Genette le reconnaît :

« L'ambiguïté du pronom *je* [í] forme donc assez clairement ce qu'on peut appeler un *opérateur de métalepse*. [í] On peut donc, à ce titre, tenir pour métaleptique tout énoncé sur soi, et partant tout récit, premier ou second, réel ou fictionnel, qui comporte ou développe un tel type d'énoncé³³⁷. »

Forts de ce constat, il devient possible de qualifier de métaleptiques les stratégies d'identification du peintre, considéré comme narrateur, au sujet représenté. Mais pour

³³⁶ GIONO J., *Noé*, p. 13, cité par GENETTE, 2004, p. 30.

³³⁷ GENETTE G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, pp. 79-80.

cela, il faut aller plus loin que la seule observation d'un d'intérêt, fut-il existentiel, pour un personnage dont les aventures, fussent-elles christiques, peuvent colorer de manière épique ou romantique la vie de celui qui s'y identifie. Dans les peintures que les pages suivantes aborderont, l'identification se fait au moyen de processus qu'il est possible de décrire. Genette aborde la question de la métalepse dans la peinture. Il signale l'effet du tableau dans le portrait de Zola par Manet, la présence cachée de Van Eyck dans le portrait des époux Arnolfini, ou celle du couple royal dans *les Ménines* de Velasquez. Il propose encore les effets d'animation du tableau par l'ekphrasis de Diderot. Georges Roque a également appliqué cette notion aux peintures de Magritte, mais en s'intéressant aux transgressions des modes de représentation sans intégrer le monde de l'auteur ou en l'occurrence du peintre³³⁸. Je propose, dans les chapitres qui vont suivre, d'identifier dans la peinture religieuse de Delacroix des fonctionnements plus proches de celui du livre de Giono, dans lesquels les niveaux de réalité s'enchevêtrent sans être toujours directement perceptibles. En effet, en ouverture de *Noé*, Giono commence par expliquer que la porosité qu'il va décrire se réalisait entre son univers ou fictionnalisé puisqu'il le raconte ou et celui de son roman précédent. Les lecteurs de *Un roi sans divertissement* ignoraient donc l'irruption de « monsieur V. » à travers la table de l'auteur jusqu'à ce qu'ils aient un autre texte entre les mains.

« Maintenant, allons-y. Ici commence Noé.

Je venais de finir d'écrire *Un roi sans divertissement*. La tête de Langlois venait à peine d'éclater sur mon papier que je me suis dit (et

³³⁸ ROQUE G., « Sous le signe de Magritte », PIER J., SCHAEFFER J.-M. (dir.), *Métalepses. Entorse au pacte de la représentation*, pp. 263-278.

très violemment) : « Tu as mené ce personnage jusqu'au bout de son destin³³⁹. »

Pour la figure de Marie-Madeleine et pour l'église Saint-Sulpice, les effets métaleptiques vont se jouer sur un changement de support, sur l'existence d'un autre texte entre les mains du spectateur. À l'instar de l'ekphrasis, c'est par une transition entre l'écrit et le peint que se joue un déplacement de niveau narratif. La figure de Marie-Madeleine est un extraordinaire catalyseur de métalepse. Dans des textes de Gautier, que nous commenterons plus loin, elle rentre et sort à sa guise du cadre du tableau, non pas à la manière fantastique d'une moderne Galatée, mais par une explosion d'artifices littéraires. Le type magdalénien, le modèle de chair et la figure peinte se livrent à un véritable chassé-croisé. Dans les tableaux de Delacroix, les souvenirs de personnes réelles et les évocations littéraires viennent tracer en deçà de la toile une narration parallèle dont la figure de Marie-Madeleine est le pivot. À Saint-Sulpice, c'est un texte du peintre qui ouvre explicitement la possibilité d'un récit hors de la peinture. La transgression narrative se joue donc dans l'interférence entre l'écrit et le peint. *Tobie et l'ange*, le tableau qui conclut ce travail, tout comme il conclut la carrière de Delacroix, fonctionne encore différemment. Tout se joue cette fois à l'intérieur de la peinture, rien ne sort du cadre. C'est dans les propriétés même de la peinture, entre ce qu'elle montre et ce qu'elle dissimule, que s'enchaîne un second récit. C'est pourquoi les seuls outils issus de la rhétorique et de la narratologie ne suffisent pas. Il faut pouvoir justifier l'existence de cette rhétorique par des données perceptives. Sans donc trop s'éloigner du champ d'analyse littéraire par lequel

³³⁹ GIONO J., *Noé*, p. 7.

à l'aborder ce chapitre, j'ai eu recours à la translation des outils de la rhétorique dans le champ visuel opérée par le Groupe μ ³⁴⁰.

Considérer la peinture comme un récit ne peut en aucun cas l'épuiser. Mais Delacroix est, suivant la formule de Vasari, un « des plus excellents peintres » au XIXe siècle. Sa vie a donc aussi fait l'objet d'une mise en écriture dans des récits divers où la fiction se mêle au topos et à la détermination téléologique³⁴¹. De plus, le peintre lui-même s'écrit, dans un récit non narratif qui accompagne et réfléchit sa pratique picturale. Dès lors, la métalepse m'est apparue comme un outil utile pour observer comment la peinture s'ancre dans la vie de son auteur.

³⁴⁰ GOUPE μ , *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1992, pp. 255-360.

³⁴¹ Pour la fiction, Delacroix apparaît, plus ou moins déguisé, dans les romans de Balzac. Dans *les Illusions perdues* ou *La Rabouilleuse*, par exemple, il prend les traits de Joseph Brideau. La *Causerie sur Delacroix et ses oeuvres* d'Alexandre Dumas enchaîne les lieux communs de la vie d'artiste identifiés par Kris et Kurz dans *L'image de l'artiste*. L'exemple le plus flagrant de détermination téléologique est enfin le texte de Signac: *D'Éugène Delacroix au néo-impressionnisme*.

Chapitre 1 : Marie-Madeleine

La figure féminine la plus récurrente des tableaux religieux de Delacroix, c'est Marie-Madeleine. Pour les peintres du XIXe siècle, Marie-Madeleine est un *type* qui rassemble plusieurs personnages des évangiles et des apocryphes³⁴². Sous le pinceau de Delacroix, elle apparaît dans deux épisodes : la Crucifixion et son repentir dans le désert. Le *Journal* conserve aussi des réflexions sur l'épisode du Lavement des pieds³⁴³, que Delacroix esquisse à la plume dans une série de dessins religieux à la fin de sa vie³⁴⁴.

Le succès de Marie-Madeleine auprès des peintres est particulièrement frappant dans les décennies 1830 et 1840. Elle est, durant ces années, la sainte la plus représentée au Salon, trois à quatre fois plus que saint Louis ou saint Pierre, les deux viennent-ensuite³⁴⁵. Comme ses attributs moraux sont le repentir et l'amour, l'interprétation populaire en a fait, par extrapolation, une ancienne prostituée, fournissant aux artistes un prétexte pour la dénuder bien au-delà des prudes recommandations du clergé.

³⁴² Pour une interprétation contemporaine à Delacroix, voir par exemple DARBOY G., *Femmes de la bible*, Paris, Garnier, 1850, non paginé. Le futur archevêque de Paris consacre un chapitre à Marie-Madeleine qu'il identifie à la femme dont Jésus chasse les démons (Luc VIII. 2), à celle qui lui oint les pieds chez Simon (Luc VII.36), ainsi qu'à la sœur de Marthe et Lazare. Elle est également présente lors de la crucifixion et la première à voir Jésus ressuscité. Darbois reprend aussi la tradition de la *Légende Dorée* selon laquelle Marie-Madeleine aurait ensuite rejoint la Provence et terminé sa vie en ascèse dans une grotte.

³⁴³ *Journal*, entrée du 19 novembre 1853, p. 709.

³⁴⁴ Voir Delacroix, *les dernières années*, cat. 141-150.

³⁴⁵ Voir le tableau que FOUCAULT reprend de Laverdant dans *Le renouveau de la peinture religieuse en France*, pp. 98-99.

Marie-Madeleine est à la fois sainte et pécheresse, prescriptive et identificatoire, son ambiguïté même étant le principal facteur de sa popularité.

Autour de 1830, Marie-Madeleine apparaît deux fois dans les tableaux de Delacroix. Ce sont de bons exemples des licences que prenaient les peintres avec ce sujet, même si, comme nous allons le voir, ces œuvres conservent des spécificités iconographiques significatives. Le premier tableau est daté, avec une précision unique pour Delacroix, du 27 mai 1829³⁴⁶ [Fig. 65]. Il s'agit d'une petite peinture à l'huile de 34 x 26 cm. Madeleine, presque étendue au pied de la croix, s'appuie sur son bras gauche, le long duquel tombe son vêtement, dévoilant ainsi sa poitrine juste sous le regard du crucifié. Tous les autres personnages sont absents du tableau, ce qui renforce le sentiment d'intimité et concentre le regard sur les deux corps.

Les recherches biographiques de Michèle Hannoosh sur l'entourage du peintre lui ont fait découvrir qui était le propriétaire de ce tableau. Il s'agit d'Eugénie Dalton, une élève puis, à cette époque, maîtresse de Delacroix³⁴⁷. Or, la précision de la date permet de s'apercevoir que lorsqu'il peignit cette Marie-Madeleine, Delacroix quittait Mme Dalton pour les bras d'Alberthe de Rubempré³⁴⁸. Il pourrait donc s'agir d'un souvenir offert à une amante délaissée, avec laquelle il continuera néanmoins d'entretenir des relations privilégiées.

Les contemporains de Delacroix s'intéressaient particulièrement à Marie-Madeleine

³⁴⁶ J155. JOHNSON insiste sur l'exception que constitue cette datation.

³⁴⁷ HANNOOSH M., appendice, dans *Journal*, p. 2381. Selon ESCHOLIER R., t. 1, p.256, le tableau aurait été peint pour un agent de change nommé Saussède (que Johnson corrige Saucède), mais il n'avance aucun argument pour étayer son propos.

³⁴⁸ Voir le répertoire biographique élaboré par M. HANNOOSH, et la lettre de Mérimée du 3 juin 1829 cité dans *Journal*, p. 2325.

pour la relation particulière et favorisée qu'elle entretint avec Jésus, dont elle devint, depuis le Moyen-âge, *la bienheureuse amante*³⁴⁹, plus ou moins chaste selon les poètes. La scène de la crucifixion, qui semble à priori peu appropriée comme souvenir d'une relation amoureuse, peut pourtant être considérée comme le moment central, le climax d'une relation initiée par la séquence de l'onction des pieds chez Simon et terminée par le *Noli me tangere* où Madeleine se trouve rejetée par Jésus tout en étant le premier témoin de la résurrection³⁵⁰. De plus, il serait surprenant que le peintre n'ait pas été sensible au jeu de mots du titre le désignant phonétiquement : « *Madeleine au[x] pied[s]* Delacroix ». Mais le fait qu'il associe Mme Dalton avec le type magdalénien ne signifie pas que, par voie de conséquence, il se donne le rôle du Christ. L'identification au crucifié implique un ressenti pathétique violent, qu'on ne trouve pas ici. De plus, si Marie-Madeleine a depuis fort longtemps emprunté les visages des maîtresses des peintres ou de leurs commanditaires, c'était le plus souvent dans le motif de la femme aux parfums. Delacroix ne semble pas donner à la figure peinte les traits de son amante³⁵¹. Il est difficile d'avoir des certitudes sur l'apparence de cette femme, mais, ainsi qu'on l'a vu dans *l'Éducation de la vierge*, qui me semble paradigmatique sur ce point, les allusions personnelles que le peintre peut mettre dans ses tableaux ne prennent généralement pas la forme de portraits à clé, mais plutôt de convergence thématique.

Madeleine se retrouve aux pieds de Jésus dans *Le Christ sur la croix* de 1835,

³⁴⁹ REAULT L., III, **, p. 848.

³⁵⁰ J'emprunte cette observation à STEAD E., « Marie-Madeleine dans l'iconographie de la décadence », dans MONTANDON A. (dir.), *Marie-Madeleine. Figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999, p. 280.

³⁵¹ Sur le problème des portraits de Mme Dalton, voir l'appendice de M. HANNOOSH, op. cit., p. 2373, note 3.

aujourd'hui au Musée de Vannes [Fig. 44]³⁵². Elle disparaît ensuite des crucifixions de 1837 à 1846³⁵³ et on ne la retrouvera qu'à partir de 1853³⁵⁴. Le tableau de Vannes, montré au Salon de 1835, a de toutes autres ambitions que de perpétuer, en privé, le souvenir d'un amour. Il montre une composition complexe, aux personnages nombreux et dont les plans s'enchevêtrent. La relation entre Jésus et Marie-Madeleine y est néanmoins centrale, tant sur la toile que dans l'histoire de sa réception³⁵⁵. Alors que Jean et Marie, absorbés dans leur douleur mutuelle, à l'avant-plan, tournent le dos au crucifié, Marie-Madeleine croise seule le regard de Jésus. Un rai de lumière vertical contribue à leur isolement chromatique, tandis que les regards divergents de Marie et de l'homme à l'échelle les isolent iconographiquement. Les personnages à l'arrière qui, à la suite du cavalier, regardent la croix, sont relégués au rang de spectateurs. Malgré leur nombre, c'est bien, comme en 1829, entre la courtisane et Jésus que se joue la scène, sous une étrange lune rousse. La dimension charnelle de Madeleine, au-delà de ses atours tardivement recouverts³⁵⁶, est aussi rappelée par son foulard vert qui serpente vers le bas, comme un parallèle au reptile de la même couleur qui symbolise le péché originel.

A l'instar de nombreuses œuvres que nous avons déjà observées, ce tableau religieux de musée entre en résonance avec des préoccupations contemporaines, en particulier le

³⁵² J 421.

³⁵³ J 423, J 427, J432, J433.

³⁵⁴ J 457, J460, J462.

³⁵⁵ Plusieurs extraits des critiques écrites lors du Salon de 1835 sont publiés dans le catalogue de l'exposition *Autour de Delacroix. La peinture religieuse en Bretagne au XIXe siècle*, pp. 92-93.

³⁵⁶ Un repaint, vraisemblablement effectué par Andrieu lors de la restauration de 1865, masque partiellement la poitrine presque nue de Madeleine. Cf., mon chapitre sur les Crucifixions.

processus romantique de réappropriation des épisodes bibliques. Alfred de Musset et Théophile Gautier ont tous deux écrit au sujet de Marie-Madeleine. Il faut considérer ces textes non pas comme des sources, mais comme des témoignages d'idées plus largement répandues que le peintre a, lui aussi, interprétées à sa manière. Ces écrits montrent comment le type magdalénien s'adapte à des thèmes laïcs. Ils ont surtout la particularité d'attacher, chacun à sa manière, la figure de la sainte aux enjeux de la peinture. Marie-Madeleine ne semble pas s'incarner hors de la toile, sinon pour y revenir, elle n'existe que par sa représentation ; si la séduction est son attribut, la peinture est son territoire, et même sa condition³⁵⁷.

Musset est chronologiquement le plus proche du tableau de Mme Dalton avec l'une de ses premières publications dans la presse, pour la *Revue de Paris* du 19 septembre 1830. La nouvelle, intitulée *Le Tableau d'église*³⁵⁸, s'ouvre sur une scène étonnante d'iconoclasme dans laquelle le narrateur, un révolutionnaire de 1789, détruit à coups d'épée, dans un accès de rage anticléricale, une représentation du *Noli me tangere* dans une chapelle déserte. Le narrateur fait une double analyse du tableau. Éveillé, il en examine froidement le style, qu'il estime romain mais « pas du bon temps bien qu'il fût assez ancien ». La précision des observations dénote un goût très éduqué pour un iconoclaste. Mais une fois endormi, son regard change.

« [í] peu à peu (probablement le sommeil devenant plus profond) je crus voir de nouveau la lumière éclairer la surface polie de la toile. Alors je pus plonger avidement jusque dans l'âme des personnages [í]

³⁵⁷ Voir ZENKINE S., « La sacralisation de la pécheresse dans son péché », dans MONTANDON A. (dir.), *Marie-Madeleine. Figure mythique dans la littérature et les arts*, p. 217.

³⁵⁸ Repris dans MUSSET A. de, *Œuvres complètes en prose*, pp. 753-756.

Il [Jésus] était debout et étendait une main de mon côté, tandis que de l'autre il retenait les plis de son manteau ; la suppliante était immobile à ses pieds. »

La question qui anime toute la fin du texte est celle du doute quant à la nature humaine ou divine de Jésus. Les pensées qui s'enchaînent confusément oscillent entre le respect et la contestation. Et lorsque le narrateur, après avoir emporté le tableau brisé, se confronte à nouveau, ce doute est attribué à Jésus lui-même :

« Mais là ! mais là ! oh si au fond de ton âme, si dans les derniers et secrets replis de ta pensée, le Doute, le Doute terrible ! si toi-même tu ne croyais pas à cette immortalité que tu prêchais ; si l'homme, l'homme criait alors en toi ! Et pas un être au monde ne savait ta pensée ! Jamais, lorsque tu marchais sur cette terre, ignorant si tu serais tout ou rien, tu ne versas dans une âme humaine ce qui accablait ton âme divine... Et dans cette nuit terrible des Oliviers, oh ! devant qui t'agenouillas-tu ? Qui l'a su ? Qui le saura jamais ?... Quoi ! pas un être !... » A cette parole je m'arrêtai. La voix harmonieuse avait glissé dans les airs ; une douce mélodie se fit sentir à mon oreille, et j'entendis chuchoter : Maria Magdalena ! »

Le nom de Marie-Madeleine clôt le texte et fait d'elle, en pendant à Marie médiatrice des hommes vers Dieu, la médiatrice de Jésus vers l'humanité. On ne trouve ici pas d'allusion à une relation sexuelle, mais Marie-Madeleine est attribuée à Jésus comme la garante de l'incertitude essentielle, qui est aussi un trait du mal du siècle. En plaçant son récit dans un épisode révolutionnaire (les révolutions de 1789 et 1830 étant accompagnées, contrairement à celle de 1848, par de forts courants antireligieux),

Musset renverse le contexte économique ó au sens théologique ó et fait de Jésus non plus le dispensateur du Salut mais le candidat à une relégitimation par l'insistance sur son humanité. C'est l'amour d'une pécheresse comme condition du Salut humaniste d'un dieu déchu.

Deux textes plus tardifs de Théophile Gautier se basent clairement sur la nouvelle de Musset et en rapprochent le motif magdalénien de l'univers de Delacroix.

Le premier est un poème intitulé « Magdalena » paru dans *La comédie de la Mort* en 1838. Comme chez Musset, c'est un tableau d'église, une Crucifixion cette fois, qui inspire le narrateur. Le premier quart du texte décrit la scène en détail, peinte par

« [í] un élève d'Holbein, mort bien obscurément
à vingt ans de misère et de mélancolie,
dans quelque bourg de Flandre, au retour d'Italie. »

La synthèse stylistique, déjà présente dans *Le tableau d'église*, permet de dépeindre une œuvre suffisamment vague pour qu'elle plaise au lecteur quels que soient ses goûts. Comme chez Musset toujours, la question qui interpelle le narrateur est celle de l'impossible solitude de Jésus, que Gautier décrit intertextuellement.

« Dieu lui-même a besoin quand il est blasphémé,
Pour nous bénir encor de se sentir aimé,
Et tu n'as pas, Jésus, traversé cette terre,
N'ayant jamais pressé sur ton cœur solitaire
Un cœur sincère et pur, et fait ce long chemin
Sans avoir une épaule où reposer ta main,
Sans une âme choisie où répandre avec flamme

Tous les trésors d'amour enfermés dans ton âme.

Ne vous alarmez pas, esprits religieux,
Car l'inspiration descend toujours des cieux,
Et mon ange gardien, quand vint cette pensée,
De son bouclier d'or ne l'a pas repoussée. »

Gautier prévient et excuse sa future hétérodoxie par la qualité céleste de son inspiration et une validation angélique. Au-delà du prétexte poétique, il participe ce faisant de la réinterprétation romantique de la doctrine de l'enthousiasme, en passe de devenir un lieu commun. Ces précautions n'ont bien sûr pas la prétention d'être suffisantes face à la liberté des thèmes que l'auteur va déployer. Il invoque les murs de Jérusalem, les arbres et le Jourdain pour savoir « qui donc il [Jésus] aimait mieux que Jean », mais c'est l'image sur la toile qui recèle le secret des « amours divines ». Dans la description qui suit, le poète glisse du tableau au type, de la séduction de l'image à la beauté de la sainte :

« Frère, mais voyez donc comme la Madeleine
Laisse sur son col blanc couler à flots d'ébène
Ses longs cheveux en pleurs, et comme ses beaux yeux,
Mélancoliquement, se tournent vers les cieux !
Quelle est belle ! Jamais, depuis Ève la blonde,
Une telle beauté n'apparut sur le monde ;
Son front est si charmant, son regard est si doux,
Que l'ange qui la garde, amoureux et jaloux,
Quand le désir craintif rôde et s'approche d'elle,

Fait luire son épée et le chasse à coups d'aile. »

L'ange ne figure bien sûr pas dans la description du tableau, au début du poème. L'image fait donc office de relais pour une vision mentale ó mentale mais pragmatique, et la beauté physique est rapidement associée à la sexualité. Comme nom commun, la madeleine désigne aussi, au XIXe siècle, la prostituée et, par une extension moraliste, la femme vivant sa sexualité hors du mariage. La récrimination que Flaubert met dans la bouche de la mère Bovary lorsqu'on se propose d'appeler sa petite-fille d'un « nom de pécheresse » est bien connue. Nonobstant, et ce poème n'est qu'un exemple parmi d'autres, les auteurs romantiques ne lisent pas ce « péché » comme une chute, mais comme l'affirmation de la féminité véritable et la condition paradoxale de sa sainteté. Gautier suit cette vieille idée qui identifie le péché de Marie-Madeleine à la prostitution, mais la dénuide de toute péjoration. C'est là ce qui donne au type toute sa complexité.

« Quel miracle du ciel, sainte prostituée,
Que ton cò ur, cette mer, si souvent remuée,
Des coquilles du bord et du limon impur,
N'ait pas, dans l'ouragan, souillé ses flots d'azur,
Et qu'on ait toujours vu sous leur manteau limpide,
La perle blanche au fond de ton âme candide !
C'est que tout cò ur aimant est réhabilité,

[í]

C'est que l'amour est saint et peut tout expier. »

S'il n'invente pas l'oxymore de la sainte pécheresse, Gautier est intéressant par l'élaboration d'une dialectique, qui n'aura de cesse de se complexifier, entre Marie-

Madeleine et la peinture. Dans ce poème, il met d'abord en jeu le peintre, dont le travail déborde la représentation pour participer à la rédemption même de la sainte.

« Mon grand peintre ignoré, sans en savoir les causes,
Dans ton sublime instinct tu comprenais ces choses,
Tu fis de ses yeux noirs ruisseler plus de pleurs ;
Tu gonflas son beau sein de plus hautes douleurs ;
La voyant si coupable et prenant pitié d'elle,
Pour qu'on lui pardonât, tu l'as faite plus belle,
Et ton pinceau pieux, sur le divin contour,
A promené longtemps ses baisers pleins d'amour. »

La beauté peinte éveille les sentiments du narrateur, qui les adresse, à travers l'image, au prototype. La frontière entre les deux est floue et ce que le poète voit sur la toile l'informe des réalités invisibles. Comme chez Jean Damascène, l'image participe de la nature de son référent³⁵⁹. Par ailleurs, les sentiments enflammés dont fait part le poète outrepassent la vénération religieuse pour faire de Marie-Madeleine une maîtresse idéale. Et l'évocation de la sexualité discréditée, en comparaison, la virginité comme une féminité incomplète ; la Courtisane est préférée à la Vierge³⁶⁰.

« Elle est plus belle encor que la vierge Marie,
Et le prêtre, à genoux, qui soupire et qui prie,
Dans sa pieuse extase hésite entre les deux,

³⁵⁹ Voir WIRTH J., « Faut-il adorer les images ? La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente », *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, p. 29.

³⁶⁰ Dans *La fin de Satan*, en 1854, HUGO oppose aussi, mais sans prendre parti, les « deux manières d'aimer » de Marie-Madeleine et de Marie. T. II, vers 2742-2802.

Et ne sait pas laquelle est la reine des cieux.
O sainte pécheresse ! ô grande repentante !
Madeleine, c'est toi que j'eusse pour amante
Dans mes rêves choisie, et toute la beauté,
Tout le rayonnement de la virginité,
Montrant sur son front blanc la blancheur de son âme,
Ne sauraient m'émouvoir, ô femme vraiment femme,
Comme font tes soupirs et les pleurs de tes yeux, »

Se met donc en place un triangle amoureux entre le poète, la double Madeleine ó biblique et représentée ó et Jésus. Cet amour mystérieux, plus interdit qu'un adultère entre un peintre et son élève, n'est évoqué qu'implicitement, tout comme ne peut que l'être l'éventuelle référence autobiographique, pour Delacroix à Mme Dalton, de la *Madeleine au pied de la croix*. Mais la valorisation de la beauté et de l'amour comme attributs de Marie-Madeleine, son lien privilégié et silencieusement charnel avec Jésus, s'apprêtant à quitter le monde, éclairent ici le choix du sujet qu'avait fait Delacroix pour une amante qu'il était sur le point de délaïsser.

« En faisant ce tableau, Raphaël inconnu,
N'est-ce pas ? ce penser comme à moi t'est venu,
Et que ta rêverie a sondé ce mystère,
Que je voudrais pouvoir à la fois dire et taire ?
O poètes ! allez prier à cet autel,
A l'heure où le jour baisse, à l'instant solennel,
Quand d'un brouillard d'encens la nef est toute pleine.
Regardez le Jésus et puis la Madeleine ;

Plongez-vous dans votre âme et rêvez au doux bruit

Que font en s'employant les ailes de la nuit ;
Peut-être un chérubin détaché de la toile,
A vos yeux, un moment, soulèvera le voile,
Et dans un long soupir l'orgue murmurer
L'ineffable secret que ma bouche taira. »

L'année suivante, en 1839, Gautier développe d'une manière particulièrement intéressante la relation complexe entre Marie-Madeleine et la peinture dans la nouvelle *La toison d'or*³⁶¹. Le héros, Tiburce, un esthète désœuvré, est entraîné au Louvre par un ami peintre qui, « grand enthousiaste de Rubens, s'arrêterait de préférence devant les toiles du Michel-Ange néerlandais qu'il louait avec une furie d'admiration tout à fait communicative. » On pense bien sûr déjà à Delacroix. Converti, Tiburce décide d'aimer une Flamande, de partir « au pourchas » du blond en Belgique. Il est bouleversé, à Anvers, par la Madeleine de *La descente de croix* de Rubens dont il tombe véritablement amoureux. Ce désir initial de *la peinture* est aussi un désir *de peinture*, encore incomplet, cristallisé sur la toile d'un autre artiste.

« La vue de cette figure fut pour Tiburce une révélation d'en haut ; des écailles tombèrent de ses yeux, il se trouvait face à face avec son rêve secret, avec son espérance inavouée : l'image insaisissable qu'il avait poursuivie de toute l'ardeur d'une imagination amoureuse, et dont il n'avait pu apercevoir que le profil ou un dernier pli de robe, aussitôt disparu ; la chimère capricieuse et farouche, toujours prête à déployer

³⁶¹ GAUTIER T., *Romans, contes et nouvelles*, t.I, pp. 775-815.

ses ailes inquiètes, était là devant lui, ne fuyant plus, immobile dans la gloire de sa beauté. Le grand maître avait copié dans son propre cœur la maîtresse pressentie et souhaitée ; il lui semblait avoir peint lui-même le tableau ; la main du génie avait dessiné fermement et à grands traits ce qui n'était qu'ébauché confusément chez lui, et vêtu de couleurs splendides son obscure fantaisie d'inconnu. Il reconnaissait cette tête, qu'il n'avait pourtant jamais vue³⁶². »

Marie-Madeleine, la belle amoureuse, incarne sur la toile l'idéal de Tiburce. C'est le premier moment d'un va-et-vient entre la nature et la peinture ou le réel et l'idéal entre lesquels Marie-Madeleine joue le rôle d'interface, à la fois séparation et mise en présence. C'est-à-dire que, comme en chimie, elle sépare deux états distincts par une poussée de l'intérieur, l'un vers l'autre. Comme en chimie toujours, les états ne sont pas miscibles et, si Tiburce peut admirer ce que l'écran de la toile lui présente, lorsque, littéralement, il veut froter l'idéal au réel, la transition, le transfert, n'a pas lieu.

« A l'aide de fortes lorgnettes notre amoureux scrutait sa beauté jusque dans les touches les plus imperceptibles. Il admirait la finesse du grain, la solidité et la souplesse de la pâte, l'énergie du pinceau, la vigueur du dessin, comme un autre admire le velouté de la peau, la blancheur et la belle coloration d'une maîtresse vivante : sous prétexte d'examiner le travail de plus près, il obtint une échelle de son ami le bedeau, et, tout frémissant d'amour, il osa porter une main téméraire sur l'épaule de la Madeleine. Il fut très-surpris, au lieu du moelleux satiné d'une épaule de femme, de ne trouver qu'une surface âpre et rude comme une lime,

³⁶² Op. cit., p. 786.

gaufree et martelée en tous sens par l'impétuosité de brosse du fougueux peintre. Cette découverte attrista beaucoup Tiburce, mais, dès qu'il fut redescendu sur le pavé de l'église, son illusion le reprit³⁶³. »

La plume fantastique de Gautier raconte volontiers des scènes où la figure peinte se détache de la toile, comme le chérubin des derniers vers de *Magdalena*, et noue une relation avec le héros. Pour Gérard Genette, qui lui aussi commente Gautier, « c'est ce type d'effet qui semble justifier l'annexion de l'espèce « tableau animé » au genre de la métalepse fictionnelle³⁶⁴ ». Genette signale un exemple fameux dans *Omphale*, conte dans lequel une marquise représentée en tapisserie sous les traits d'une héroïne antique noue une histoire d'amour avec le narrateur³⁶⁵. Mais *La toison d'or* n'est pas un conte fantastique. Le type magdalénien va donc s'incarner en un avatar, dans la réalité de Tiburce, sous la forme de Gretchen, une Flamande de chair qui ressemble au tableau. Tiburce l'avait aperçue dans les rues, mais ce n'est qu'après avoir découvert la Madeleine rubénienne, qui lui révèle « la maîtresse pressentie », puis expérimenté l'inaccessibilité, le caractère fictif et illusoire de cette Madeleine idéale, qu'il peut prêter attention à Gretchen et lui faire la cour. Les deux femmes vont se trouver en concurrence dans le cœur du héros, à l'avantage, tant évident qu'insatisfaisant, de la Madeleine, ce que Gretchen découvre et qui la blesse. L'interface indique, informe, autant qu'elle fait écran au réel ; elle montre une surface et empêche de voir à travers elle. Tiburce ne voit pas les qualités propres de Gretchen, mais seulement sa

³⁶³ Op. cit., p. 789.

³⁶⁴ GENETTE G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, p.88.

³⁶⁵ GAUTIER T., *Romans, contes et nouvelles*, t.I, pp. 202 et suivantes. Voir aussi MEYER-MINNERMANN K., « Un procédé narratif qui produit un effet de bizarrerie », PIER J., SCHAEFFER J.-M.(DIR.), *Métalepse. Entorse au pacte de la représentation*, pp. 134-136.

ressemblance imparfaite avec son idéal. Comme il a bon cò ur, il quitte la Madeleine de Rubens et rentre à Paris avec sa maîtresse, pour se morfondre de mélancolie. Gautier, ancien rapin, souffle à son personnage l'idée d'intervertir les règles de la mimesis, d'affubler Gretchen des mêmes vêtements que Madeleine et de lui faire prendre la pose. La narration arrive dans l'impasse de son idée maîtresse, le réel imite l'art, de la plus décevante manière qui soit, et les personnages sont plus *désò uvrés* que jamais. C'est Gretchen qui va trouver la solution et dénouer le récit avec brio.

« Vous fixerez, dit-elle à Tiburce, vos rêves sur la toile, et toutes ces grandes agitations se calmeront d'elles-mêmes. Si je ne puis être votre maîtresse, je serai du moins votre modèle.

Elle sonna et dit au domestique d'apporter un chevalet, des couleurs et des brosses. Quand le domestique eut tout préparé, la chaste fille fit tomber ses vêtements avec une impudeur sublime, et, relevant ses cheveux comme Aphrodite sortant de la mer, elle se tint debout sous le rayon lumineux.

ô Ne suis-je pas aussi belle que votre Vénus de Milo ? dit-elle avec une petite moue délicieuse.

Au bout de deux heures la tête vivait déjà et sortait à demi de la toile : en huit jours, tout fut terminé. »³⁶⁶

Par l'impulsion du modèle, réel et imparfait, l'image de Madeleine ó car Gretchen n'est que cela : l'image d'une image ó retourne sur la toile et y prend vie sous les traits d'une amante. Le renversement est complet puisque c'est le modèle qui, se mettant à nu, fait du regardeur un peintre. Nue comme la vérité, dépouillée du déguisement de

³⁶⁶ GAUTIER T., *op. cit.*, p. 814.

courtisane, Gretchen « vit » sur la toile comme en-dehors, semble pouvoir en traverser l'écran. C'est la revanche transgressive et joyeuse de la chair. On repense alors à Eugénie Dalton qui garda comme souvenir de son amant l'image de la bienheureuse Amante, qu'elle rappelait sans plus l'incarner.

Dans les tableaux de Delacroix, la chair de Marie-Madeleine offense la pudeur du clergé. Mais entre le *Christ sur la croix* de 1835 et la *Madeleine au pied de la croix* de 1829, la différence n'est pas simplement graduelle ; elle relève d'un glissement iconographique. Le tableau du Salon montre une femme opulente, qui déborde sa chemise blanche et dont la robe rouge se noue d'une faveur verte. La poitrine découverte, que certains jugeaient trop impudique, a été plus tard voilée de rouge. Mais surtout, Marie-Madeleine est parée de bijoux, boucle à l'épaule, bracelet, bague, diadème. Même les larmes de son regard vers Jésus rehaussent son visage d'éclats nacrés. Or ce sont les bijoux et les riches vêtements qui désignent, selon les conventions du moment, le passé scandaleux du personnage et donc le connotent sexuellement. La Madeleine de 1829, elle, est échevelée et sans bijoux, le regard au loin. Elle correspond en fait plutôt au type de Marie-Madeleine repentante dans le désert dont la semi-nudité, pour Haskins, symbolise la conversion et le retour à Dieu, la rapprochant de l'allégorie de la vérité³⁶⁷. Cette nudité ascétique n'est traditionnellement pas reliée à la sexualité mais plutôt à l'innocence, à la nature et au dépouillement. Tout autant qu'à Marie l'Égyptienne ó qui, elle, est clairement une

³⁶⁷ HASKINS S., *Mary Magdalen. Myth and Metaphor*, p. 229. REAULT avait déjà relevé le paradoxe, t. III, **, p. 850 : « [í] malgré la tête de mort devant laquelle elle médite, elle est généralement beaucoup moins chaste dans sa pénitence que dans ses égarements. A partir de la Renaissance, la plupart des peintres n'ont guère vu dans ce motif dépouillé de tout caractère religieux qu'un prétexte pour exciter la sensualité blasée des lecteurs de *La Religieuse* de Diderot ou des *Mémoires érotiques* de Casanova. »

prostituée repentie, avec qui Marie-Madeleine est souvent confondue ó on pense à l'Eve d'avant la chute. Le tableau que Delacroix peint pour sa maîtresse condense donc deux éléments distincts : d'une part, le rappel d'une relation montrée dans son moment douloureux et rappelant le peintre par calembour ; d'autre part, l'évocation d'une figure féminine sexuellement émancipée, indépendante et lettrée, proposée comme un modèle alternatif à la Vierge.

Madeleine revient deux fois au pied de la croix à partir de 1853. Ce sont deux tableaux de chevalet³⁶⁸, l'un vendu au marchand Beugniet, l'autre offert à Roché, l'architecte du tombeau et du monument des Charles Delacroix, respectivement frère (Charles-Henry) et père du peintre. Par un effet de condensation qui rappelle la première rencontre entre Jésus et Madeleine, cette dernière est peinte essuyant les pieds du crucifié. Ce geste unit visuellement les deux personnages, comme si la pécheresse poussait l'homme-dieu vers le ciel. Dans le tableau de Beugniet [Fig. 66], Jésus regarde d'ailleurs vers le haut, alors que la femme, dos nu et parée comme une odalisque, serpente sensuellement jusqu'au suppedaneum. Dans le tableau de Roché [Fig. 67], Jésus est représenté de face et regarde devant lui. Cela s'accorde mieux avec la fonction votive d'une œuvre oratoire, à l'instar du pastel montrant *Jésus au jardin des Oliviers* que Delacroix avait envoyé à Mme Roché. Le geste de Madeleine se trouvait déjà dans le *Christ mourant* de Prud'hon. Mais il était alors discrètement relégué dans l'ombre et la croix placée plus bas le rendait beaucoup moins spectaculaire. Au contraire, chez Delacroix, la lumière qui unit les deux personnages le met au centre de l'attention. Le pathos de la scène, avec ces pieds ensanglantés, renforce encore la valeur d'un

³⁶⁸ J547 et J462.

mouvement à la fois humiliant et amoureux. En novembre 1853, Delacroix avait médité par écrit sur la caresse magdalénienne du repas chez Simon, en comparant le traitement qu'en donnent Raphaël et Rubens. Ses mots disent assez à quel point le peintre goûtait ce sujet qu'il estime être

« le plus touchant de l'Évangile, le plus fécond en sentiments tendres et élevés, en contrastes pittoresques ressortant des natures différentes mises en contact, de cette belle créature dans la fleur de la jeunesse et de la santé, de ces vieillards et de ces hommes faits, en présence desquels elle ne craint pas d'humilier sa beauté et de confesser ses erreurs³⁶⁹ [í] ».

Il n'y a pas là que la résurgence sadique du peintre de *Sardanapale* vieillissant. 1853-1854 sont peut-être les années où Delacroix est le plus proche des sentiments catholiques. Sa description du tableau de Rubens en fournit un bon exemple.

« La Madeleine, dans l'effusion de ses sentiments, traîne dans la poussière ses robes de brocart, ses voiles, ses pierreries ; ses cheveux dorés ruisselant sur ses épaules et répandus confusément sur les pieds du Christ, ne sont pas un accessoire vain et sans intérêt. Le vase de parfums est le plus riche qu'il [Rubens] a pu imaginer ; rien n'est trop beau ni trop riche de ce qui doit être mis aux pieds de ce maître de la nature, qui s'est fait un maître indulgent pour nos erreurs et notre faiblesse³⁷⁰. [í] »

De tels passages sont rares sous la plume de Delacroix, c'est pourquoi il ne faut pas en

³⁶⁹ *Journal*, entrée du 19 novembre 1853, p.709.

³⁷⁰ *Idem*.

tirer des généralités. Toutefois, dans le cas particulier de Madeleine, celui-ci révèle clairement que Delacroix ne considère pas son sujet comme une excuse pour élaborer une composition habile, mais qu'il l'investit de sentiments forts. Puis, il est des cas où l'anecdote rejoint les grandes pensées. Le lendemain, Delacroix pense encore aux beautés rubéniennes, et décide d'aller rendre visite à son ancienne maîtresse, Alberthe de Rubempré, pour laquelle il avait, en son temps, quitté Mme Dalton³⁷¹.

Lorsque, entre 1843 et 1845, Delacroix reprend le thème de Marie-Madeleine, c'est à la repentante qu'il s'intéresse. Il en fait deux tableaux dont la chronologie relative n'a pas pu être établie. L'un est une petite toile ayant appartenu à Alexandre Dumas fils, qui se trouve aujourd'hui dans la collection Oskar Reinhart à Wintertour [Fig. 68]. S'y ébauche Marie-Madeleine à genoux, en prière, les yeux levés vers le ciel d'une grotte, vêtue comme en 1829 et flanquée d'un ange³⁷². L'autre est un tableau célèbre, aujourd'hui au Musée Eugène Delacroix, montré au Salon de 1845. De Madeleine on ne voit que la tête, les yeux mi-clos et la bouche entrouverte [Fig. 69]³⁷³. Les critiques d'alors se sont demandés si, tout indéniables que soient les qualités plastiques de cette figure, elle pouvait correspondre à une représentation de Marie-Madeleine. En effet, contrairement à la pochade, le tableau du Salon ne montre plus aucun accessoire permettant d'attribuer iconographiquement ce visage mystérieux à un personnage déterminé. Et surtout, son attitude étrange fait que, pour reprendre les mots de Baudelaire, « on ne sait si elle est auréolée par la mort, ou embellie par les pâmoisons

³⁷¹ *Journal*, entrée du 20 novembre 1853.

³⁷² J 428.

³⁷³ J 429

de l'amour divin. » D'autant plus que, des quatre tableaux que Delacroix présente au Salon cette année-là, cette toile intitulée *Madeleine dans le désert* est la seule dont la notice du livret ne comporte aucune explication. Les critiques admirent pourtant la délicatesse des tons, cherchent des rappels de Greuze (Delécluze), Corrège ou Murillo (Thoré), et même Ary Scheffer (Haussard). Il est étonnant qu'ils n'aient pas songé au Titien, dont la Madeleine de la Galleria Palatina présente quelques similarités avec celle de Delacroix, surtout dans la composition, bien que le cadrage soit élargi jusqu'à mi-corps [Fig. 70]. Johnson signale un dessin préparatoire pour la Vierge du Sacré-Cœur dans lequel une femme pose les yeux mi-clos et la bouche entrouverte.

Deux tableaux chronologiquement proches représentent le même sujet. Ils sont pourtant aussi différents l'un de l'autre qu'il est possible, comme si le peintre avait essayé, à partir d'un thème, d'explorer des voies diamétralement opposées. Le tableau de Wintertour montre une iconographie assez classique, avec tous les attributs permettant d'identifier Marie-Madeleine : un crâne, un livre, de longs cheveux descendant sur le corps et même un ange. Johnson, dans sa notice, rapproche stylistiquement cette petite toile de la fresque de Delacroix montrant Eve chassée du Paradis, à peu près contemporaine, au Palais Bourbon. Il ne remarque pourtant pas la précision thématique de son observation : Eve et Madeleine sont toutes deux aux confins de la pureté et de la souillure et l'ambivalence de leur nudité est là pour le rappeler. Bergmann-Carton a montré de manière assez convaincante les liens entre le type magdalénien et la figure profane de la liseuse solitaire³⁷⁴. De la sensualité de la sainte, les représentations glissent vers la rêverie érotique d'une femme troublée par les romans, les oppositions morales se confondant sur la toile. Rien de tout cela dans le

³⁷⁴ BERGMAN-CARTON J., *The Woman of Ideas in French Art. 1830-1848*, pp. 110-115.

tableau de Wintertour. La position de Marie-Madeleine, le pathos de ses mains fiévreusement nouées, sa bouche ouverte, le rouge sanguin de ses yeux bouffis ó qui souligne, dans ces mêmes années, le regard éploré de « l'áutre Marie » sur la *Piéta* de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement ó empêchent une lecture érotique. Delacroix montre une femme en détresse et l'ánge ne la ravit vers aucune extase céleste ; il l'ássiste plutôt, comme les trois anges du *Christ au Jardin des Oliviers* assistaient Jésus. Elle n'est donc pas seule, quoique ne prêtant aucune attention à l'ánge.

A cette figure pathétique s'oppose le buste calme et solitaire de la Madeleine du Salon de 1845. Comme les premiers spectateurs et critiques l'ont observé, Delacroix ne fait pas d'allusion iconographique à l'histoire de la sainte, que seul le titre permet d'identifier. Il apparaît plutôt que le peintre utilise Madeleine comme un catalyseur pour méditer sur la mort. « On disait près de moi, prétend Thoré : Tiens ! une morte. - Oh la belle morte³⁷⁵ ! » Alors que, sur le mur de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, Delacroix déploie la douleur violente que la mort inflige à ceux qui survivent au défunt, il montre ici l'aspect paisible d'une femme qui glisse vers l'au-delà. La mort des grands personnages a souvent inspiré Delacroix. Il a peint celle de Sardanapale bien sûr, mais aussi d'Ophélie et de Hamlet (Shakespeare), de Valentin (Goethe), de Marino Faliero et de Hassan (Byron), de Boisguilbert (Scott), comme de nombreux anonymes. Le thème est trop récurrent pour ne pas signaler une inquiétude personnelle, voire un attrait. La correspondance qu'il entretient avec Sand entre 1842 et 1845 trahit une préoccupation morbide régulière. Ne signe-t-il pas sa lettre du 24 avril 1843 « Sardanapale »³⁷⁶ ? Quelques mois plus tard, remerciant l'écrivaine de l'envoi de son

³⁷⁵ THORÉ T., « Salon de 1845 », *Salons de T. Thoré*, p. 145.

³⁷⁶ Publiée par JOUBIN, t.2, p. 135.

roman *Consuelo*, il lui écrit : « La mort du c[om]te Albert m'a beaucoup frappé. J'y ai reconnu des impressions qui me sont particulières que j'ai éprouvées dans des circonstances analogues³⁷⁷. » Or, il est curieux d'observer que la description de la mort d'Albert par Sand anticipe celle de Madeleine dans le désert par Thoré ou Haussard :

« Il avait, écrit Sand, la sérénité d'une belle mort sur le front, sa prostration physique n'avait rien qui ressemblât à l'abrutissement des facultés morales. Il était grave et non accablé comme son père et son oncle. [í] Ses lèvres blanches devinrent bleuâtres, [í] Le regard d'Albert était fixé sur Consuelo ; sa bouche restait entr'ouverte comme pour lui parler ; une légère coloration avait animé ses joues : puis cette teinte particulière, cette ombre indéfinissable, indescriptible, qui passe lentement du front aux lèvres, s'étendit sur lui comme un voile blanc. Pendant une minute, sa face prit diverses expressions, toujours plus sérieuses de recueillement et de résignation, jusqu'à ce qu'elle se raffermît dans une expression définitive de calme auguste et de sévère placidité³⁷⁸. »

Bien sûr, les critiques décrivent une femme. Cependant, les couleurs et les expressions du visage peuvent se comparer. Thoré observe que

« le sentiment frissonne le long de ses tempes, à la naissance de ses cheveux rejetés en arrière ; le mouvement de sa bouche violacée exprime encore la prière et la volupté. Oh ! que sa peau est fine et douce

³⁷⁷ Lettre à George Sand du 08 septembre 1843. Joubin interprète une rature du manuscrit « [í] qui me sont particulières et que j'ai éprouvées [í] ».

³⁷⁸ SAND G., *Consuelo*, t. 3, pp. 382, 385 et 390.

sous cette demi-teinte d'un tendre lilas bleuté³⁷⁹ ! »

Haussard, lui, commente le tableau en ces termes :

« une admirable étude de jeune femme morte que le sentiment et la chaleur n'ont pas encore tout-à-fait abandonnée, et qui garde l'empreinte d'une mélancolie ineffable et d'une douceur infinie au sein de cette décomposition graduelle de la mort³⁸⁰. »

Mais pourquoi Delacroix a-t-il appliqué cette agonie à Madeleine ? Les critiques sont d'ailleurs presque unanimes à relever l'inadéquation du titre et du sujet.

« Je ne puis m'expliquer sa Madeleine, écrit Houssaye. En passant devant cette esquisse hardie, j'ai reconnu tout de suite l'œuvre d'une main puissante, mais je n'ai pas reconnu Madeleine au désert. [í] M. Eugène Delacroix est pourtant de ceux qui doivent aimer Madeleine d'un amour profond. Sans doute, elle lui est apparue belle de la beauté divine et humaine, belle de l'espoir en Dieu et du souvenir des fêtes et du monde. [í] M. Eugène Delacroix a voulu peindre une figure que la souffrance abat jusqu'à la torpeur ; il a réussi sans doute, mais pourquoi baptiser cette œuvre du nom sacré de Madeleine³⁸¹ ? »

Au Salon de 1845, Madeleine a un pendant masculin, tout aussi moribond, et qui est pour Delacroix le modèle du stoïcisme. Il s'agit de Marc-Aurèle. On sait l'importance des *Pensées pour moi-même* pour Delacroix, qui convoque régulièrement leur auteur

³⁷⁹ THORÉ, « Salon de 1845 », *op. cit.*, p. 145.

³⁸⁰ HAUSSARD P., « Salon de 1845 », *Le national*, 1^{er} avril 1845.

³⁸¹ HOUSSAYE A., « Salon de 1845 », *L'Artiste*, t.3, 4^e série, 14^e livraison, 6 avril 1845, p. 210.

dans son Journal et le compare à Jésus³⁸². La mort de l'empereur, emporté par une pneumonie alors qu'il était en campagne, devait aussi certainement rappeler au peintre ses maux de larynx. Mais la mort de Madeleine a une spécificité qui résonne dans les lettres de Delacroix à Sand : Marie-Madeleine est celle qui se retire au désert pour *attendre* la mort après que celui qu'elle aimait fut décédé. Pour Delacroix, le décès de proches est une épreuve redoutée et répétée. Après la mort de Guillemardet, son ami d'enfance, il écrit à Nohant :

« Hélas, ma chère amie, crampez-vous bien aux gens que vous aimez et qui vous aiment. C'est un besoin qu'on éprouve d'autant plus qu'on vieillit davantage. J'ai fait encore plusieurs pertes qui me sont bien sensibles depuis quelques temps. Quand tout ceux que nous aimons et avec qui nous avons brouetté sont sous terre, que reste-t-il dessus pour nous attacher ? Pour moi il n'y aura rien et je ferai sans doute mon paquet avant d'attendre ce moment-là³⁸³. »

Comme la pénitente, Delacroix prétend se retirer dans un désert, une grotte de peinture.

« Au fait, votre lettre m'a fait un bien grand plaisir. Elle m'a trouvé dans un genre de vie aussi à part que mon amitié pour vous. Mon gros rhume est guéri, mais j'ai toujours de la fatigue en parlant. Donc je m'abstiens et je ne vois personne. Je vis comme un prisonnier. Le jour, je sors pour faire de l'exercice quand il fait beau, ou pour travailler. Le soir je reste chez moi et l'on respecte ma taciturnité. La solitude est loin de me peser

³⁸² Voir, par exemple, le 20 février et le 11 mars 1847.

³⁸³ Lettre à George Sand du 10 avril 1842.

autant que la pluie froide des banalités qui vous accueille[nt] dans tout salon et qui vous font maudire en sortant le temps que vous y avez perdu. Comme c'est mon imagination qui peuple ma solitude, je choisis la compagnie. Vous êtes souvent là, chère, je vous évoque devant moi ainsi que le petit nombre d'êtres que j'aime encore, car hélas j'ai plus d'âmes sous terre que dessus. C'est ce qui arrive à tous ceux qui sont trop longtemps de ce monde³⁸⁴. »

Mais si la solitude laborieuse est la prison du peintre, ou son désert, associant ainsi son attente de la mort à celle de Madeleine, il ne faut pas oublier l'avers de la médaille métaphorique : l'amour. « Oh la belle morte ! - Comme on voit que cette femme a beaucoup aimé ! » poursuivait Thoré dans son *Salon*³⁸⁵. Or, on l'a vu chez Gautier, Madeleine l'amoureuse est avant tout une peinture, voire le symbole de la peinture. En parlant de la peinture, Delacroix file lui aussi la métaphore galante à de nombreuses reprises. C'est précisément à George Sand qu'il écrit encore une fois, l'été suivant l'exposition de Madeleine au Salon, une lettre dans laquelle il mêle l'amitié à cet amour chaste à la peinture et l'attente de la mort.

« Que ne puis-je, quand j'aurai éprouvé les dernières trahisons de ma cruelle maîtresse la peinture à ces trahisons inévitables qui attendent les derniers jours d'un vieil artiste et qui les empoisonnent s'il a la sottise d'attacher trop de prix à l'opinion de la canaille humaine à, que ne puis-je aller végéter doucement à côté de vos arbres, en attendant qu'on

³⁸⁴ Lettre à George Sand du 15 novembre 1843.

³⁸⁵ THORÉ T., « Salon de 1845 », *op. cit.*, p. 145.

mœnterre par là dans quelque coin³⁸⁶. »

De la maîtresse qu'il quitte à la peinture qui le trahirait ; de la beauté qu'il aime voir humiliée à celle qu'il poursuit jusqu'au désert : Madeleine, la sainte pécheresse laïcisée, est une des figures les plus complexes et les plus riches du corpus religieux de Delacroix. Elle est investie des thèmes les plus importants, l'amour, la peinture et la mort, que le peintre n'aborde toutefois jamais frontalement. Il les glisse plutôt dans les interstices, entre une iconographie traditionnelle et un titre en apparence inapproprié. Mais ces légers écarts fonctionnent comme une transgression métalepique, comme si le peintre voulait rentrer dans son tableau, à la manière de Tiburce, en touchant la toile, ou à celle du « Raphaël inconnu » en caressant du pinceau des amours absentes.

³⁸⁶ Lettre à George Sand du 10 août 1846.

Chapitre 2 : La chapelle des Saints-Anges

Dernier chantier décoratif de Delacroix, la chapelle des Saints-Anges [Fig. 71, 72, 73] à Saint-Sulpice a suscité plus de commentaires que toute autre œuvre religieuse au XIXe siècle³⁸⁷. Ce travail impressionne en effet par plusieurs aspects. La durée du chantier tout d'abord (douze ans) et l'importance de l'église dans laquelle il prend place n'ont pas manqué d'attirer l'attention des critiques dès l'ouverture de la chapelle. La liberté avec laquelle Delacroix y renouvelle stylistiquement le genre de la peinture d'église, notamment par l'importance donnée au paysage, a aussi été immédiatement remarquée. Le mur représentant *la Lutte de Jacob avec l'ange* contient aux yeux de Thoré « un des plus grands morceaux de nature qu'on ait jamais osé dans aucune école³⁸⁸. » Bien que les tenants d'une peinture religieuse plus traditionnelle n'aient pas manqué de s'offusquer de cette modernisation de la peinture sacrée, cinq ans après la mort du peintre, l'abbé Hurel, proposant une réflexion théorique et critique sur *L'art religieux contemporain*, prenait la défense de la chapelle des Saints-Anges :

« La vigueur un peu réaliste des mouvements, ces mains enlacées, ces tailles étroites, ce genou qui pèse violemment sur l'adversaire, ont un peu scandalisé les faibles ; mais il faut leur dire qu'on ne lutte pas

³⁸⁷ La réception de la chapelle est largement commentée par JOHNSON L., t. V, pp. 164-174. SERULLAZ M. reproduit de longs extraits des critiques contemporaines de Delacroix dans *Les peintures murales de Delacroix*, pp. 164-178.

³⁸⁸ BÜRGER W. [THORÉ T.], « Les Peintures de M. Eugène Delacroix à Saint-Sulpice », *Le Temps*, 9 août 1861, p. 3.

comme l'on prie, et que l'artiste n'est pas tenu à plus de timidités que le texte sacré³⁸⁹. »

Au fil des ans, l'opinion de Hurel va prévaloir sur celle des disciples de Rio et Montalembert. Dans le but d'un renouveau de la peinture d'église, les pères Couturier et Régamey citent la chapelle de Saint-Sulpice en exemple³⁹⁰. La réussite paradoxale de Delacroix « le voltairien » dans le domaine religieux devient alors presque un poncif. Un demi-siècle plus tard, Stéphane Guégan peut ainsi écrire, à la suite de Joubin et sans sentir le besoin de s'expliquer longuement : « [í] il est le plus grand peintre religieux de son temps³⁹¹ ».

Au début du XXe siècle, la position chronologique du cycle, à l'extrémité de la vie du peintre, jointe à sa destination sacrée, lui ont fait attribuer une dimension

³⁸⁹ HUREL A., *L'art religieux contemporain. Etude critique*, p. 373.

³⁹⁰ « Il est deux hauts lieux où les certitudes se trempent. L'un d'eux est la chapelle des Saints-Anges. [í] Cette fois, cette unique fois, on appela le plus grand peintre de l'époque. Il était de tous le plus « surnaturaliste », il se sentait exalté par les thèmes religieux. Nous voyons bien aujourd'hui qu'il était le plus évidemment désigné pour eux. Et pourtant il avait fallu la révolution de 1848 pour qu'une commande religieuse de quelque importance lui fût confiée, au mécontentement de tous, et d'abord du monde des arts et du clergé. [í] Depuis les décorations religieuses de Tiepolo [í] l'Église avait divorcé avec tout haut génie de la peinture. La chapelle des Saints-Anges est le *seul* cas éclatant où elle consentit à une réconciliation. [í] Là où les gens pieux s'indignaient de voir les murs d'une chapelle peints par un artiste notoirement incroyant, nous reconnaissons la seule grande œuvre *religieuse* de l'époque. REGAMEY P., *La querelle de l'art sacré*, pp. 10-12.

³⁹¹ GUEGAN S., *Delacroix. L'Enfer et l'atelier*, p. 160. JOUBIN écrivait lui : « Delacroix, le fils spirituel de Voltaire et de l'Encyclopédie, incroyant et probablement athée, fut, par la puissance de son génie, le plus grand et peut-être le seul peintre religieux du XIXe siècle. » *Correspondance*, t.III, p. 133.

testamentaire. Le texte le plus célèbre est celui de Maurice Barrès dans *Le mystère en pleine lumière* :

« [í] page d'auto-biographie suprême, résumé de l'expérience d'une grande vie, testament de mort inscrit par le vieil artiste sur le mur des Anges. Elle est pleine des musiques de l'Église et de l'harmonie lumineuse où un véritable homme sur le tard unifie toute sa vie. [í] Ce testament mural du génie, n'est-ce pas, en prenant le mot page dans son grand sens, la mise en òuvre d'un conseil du Père de l'Église à l'artiste, aussi bien qu'au lettré et au savant : Cadentur faciem pagina sancta suspiciat : quand ton visage se penchera dans la mort, qu'il tombe sur une noble page³⁹². »

Dans sa thèse, et tout en validant la notion de testament, Lucien Rudrauf nuance l'opinion de Barrès avec un avertissement qui n'a pas toujours été suivi.

« Il est assurément légitime de chercher le vrai sens de ce testament d'une vie hors série, à condition de résister aux entraînements d'une méthode d'analyse exagérément mystique, plus révélatrice des états psychiques du sujet qui parle que de l'objet dont il est parlé³⁹³. »

Car l'iconographie de Héliodore, de saint Michel et surtout du combat de Jacob, laisse imaginer, par sa simplicité même, une dimension hermétique ou cryptique³⁹⁴ qui incite à la spéculation et à la recherche de programmes explicatifs. Dans le cadre de la

³⁹² BARRÈS M., « Le mystère en pleine lumière », dans *Romans et voyages*, p.845 et 847.

³⁹³ RUDRAUF L., *Eugène Delacroix et le problème du romantisme artistique*, p. 178.

³⁹⁴ BARRÈS, FRANCE et plus récemment Jean-Paul KAUFFMANN, dans *La lutte avec l'ange*, insistent tous sur les notions de « mystère » et de « secret » de la chapelle.

recherche académique, peu s'oy sont toutefois risqués. L'importante monographie de Jack Spector, entièrement consacrée à la chapelle des Saints-Anges, se concentre sur le développement chronologique des esquisses et la recherche des sources visuelles. Le *Saint Pierre martyr*, du Titien, l'*Héliodore* de Raphaël au Vatican et le *Saint Michel*, lui aussi attribué à Raphaël, au Louvre, en sont les principales. La qualité du travail de Spector, auquel s'ajoute ceux de Maurice Sérullaz et de Lee Johnson ó ainsi que, sur certains détails, de Polistena ó m'a permis de me concentrer sur d'autres questions. Selon Spector, "viewing religious subjects as artistic challenges rather than as an expression of orthodox religious belief, he [Delacroix] accepted from the French state this commission for a church as eagerly as he had others for government buildings such as the city hall of Paris or the Louvre"³⁹⁵.

Ce n'est pas l'avis de Joyce Polistena, qui a récemment proposé de lire ce programme comme une histoire du Salut. Estimant que le contenu religieux de la chapelle n'avait pas été étudié jusqu'alors³⁹⁶, elle a repris les textes bibliques traités par Delacroix et observé que le livre de Daniel contenait des descriptions d'anges ressemblant à ceux d'*Héliodore* ainsi que des allusions à l'archange Michel. Cela lui permet d'orienter le cycle vers l'histoire du peuple hébreux et, en passant par les *Principes d'une science nouvelle* de Vico, d'insister sur l'intervention de la Providence dans l'histoire des

³⁹⁵ SPECTOR J.J., *The murals of Eugène Delacroix at Saint-Sulpice*, p. 158.

³⁹⁶ "The problem for Delacroix's analyst has been that the program's narrative, iconography, and themes could not be explained as a cogent whole. If the question of selection sequence and theme has not been an issue for some, it is likely because the program was not considered for its religious content before now." POLISTENA J., *The Religious Paintings of Eugène Delacroix (1798-1863). The Initiator of Modern Religious Art*, p. 225-226. Souhaitant se démarquer de l'historiographie de Delacroix, qu'elle considère « vague and distorted », Polistena titre la première partie de sa thèse "Revisionism". *The role of religion in Eugène Delacroix's religious painting : Intention and distortion*, p.6 et pp.1-170.

hommes³⁹⁷. Enfin, observant non sans justesse la récurrence du motif du talon dans les trois peintures, elle l'interprète comme « the instrument of promise that will crush the serpent underfoot ». Elle conclut alors :

ö In this chronological design of the salvific theme, Jacob's struggle is the first event in the cycle and dignifies his decision to believe; next the Heliodorus story describes an historical event that tells of the saving action by God's messengers; finally, the Saint Michael personifies the dogma of the ultimate victory of the Good³⁹⁸.ö

Tout le travail de Polistena tend à reconsidérer les peintures religieuses de Delacroix comme l'expression d'une sympathie et d'une compréhension profondes des dogmes catholiques. Suit malheureusement un travail plus orienté vers la démonstration que vers l'exploration. Elle est une des rares chercheuses à comprendre le cycle des Saints-Anges comme une chronologie suivie et ordonnée traversant l'histoire de l'humanité.

Avec cette interprétation, Polistena se distingue de Michèle Hannoosh, qui propose pourtant, elle aussi, une compréhension holistique de la chapelle. Dans son premier livre sur Delacroix, Hannoosh a montré la proximité entre les travaux d'écriture et de peinture de celui-ci. La forme non linéaire du *Journal* et du *Dictionnaire des beaux-arts* accompagne un travail de retours et de réinterprétation des mêmes sujets, mais ainsi qu'un traitement non linéaire de la narration. Dans la chapelle des Saints-Anges, elle observe tout d'abord une différence essentielle entre la *Lutte de Jacob avec l'ange*

³⁹⁷ POLISTENA J., *The Religious Paintings of Eugene Delacroix (1798-1863). The Initiator of Modern Religious Art*, pp. 228-237.

³⁹⁸ Ibid, pp. 239-240.

et les deux autres peintures du cycle. Contrairement à Héliodore ou à Satan, Jacob est une figure positive, qui va, bien que d'une manière ambiguë, remporter son combat. Elle en propose donc une lecture dynamique, qui rend, selon moi, mieux justice à un cycle dont l'architecture dans laquelle il s'insère n'implique ni début ni fin.

« The images should thus be read in terms of one another, but not according to a single narrative order : rather, the narrative reverses and the contradiction of the Jacob rebounds onto the other two, to qualify an apparently unequivocal meaning.

Delacroix explores the reversibility and interchangeability of the chapel's oppositions of divine and demonic, blessing and sacrilege, of by establishing formal, coloristic and iconographical connections among the three images and by blurring the distinction within each image³⁹⁹. »

La lecture de Hannoosh est originale et dépasse, sans pour autant la nier, l'identification traditionnelle faite entre le peintre et Jacob. Pour l'auteur, cette identification peut aussi se lire, à revers, avec Héliodore. L'«*élection*» et la bénédiction de Jacob contamineraient le sacrilège d'Héliodore. L'imposante signature du peintre, comme gravée sur les marches du temple, la touche hachée de la peinture, refusant de s'effacer derrière le récit, et surtout le trésor richement éparpillé, trésor de peinture offerte plus que butin emporté, pourraient se lire comme des marques d'audace d'un peintre décidé à «*s'approprier les murs de la chapelle*»⁴⁰⁰.

³⁹⁹ HANNOOSH M., *Painting and the Journal of Eugène Delacroix*, pp. 183-184.

⁴⁰⁰ LAVERGNE C., *La chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice, peintures de M. Eugène Delacroix*, p. 31.

• In Delacroix's version, these [the sumptuous treasure and the signature] are prominent: only the blasphemy of ravishing the treasure reveals it to our eyes, providing the food for the thought which saves us from *ennui*⁴⁰¹.

Ce qui m'intéresse dans l'analyse de Hannoosh est son approche interne. Informée des résultats de Sérullaz, de Spector et de Johnson, elle se concentre sur l'interprétation du cycle et sur la place qu'y prend le peintre en tant qu'auteur. Je souhaite donc m'inscrire dans la continuité de son travail en introduisant la notion de métalepse.

Cette « transgression, figurale ou fictionnelle, du seuil de la représentation⁴⁰² » est évidemment présente dès qu'on parle d'identification du peintre ou, plus encore, « d'autoportrait au second degré ». La spécificité de la chapelle des Saints-Anges vient de ce que cette association du peintre à son œuvre trouve un lieu premier dans un rapport entre le texte et l'image. Il ne s'agit pas du texte source, biblique, mais d'un texte en aval de la peinture, rédigé par le peintre lui-même. Je veux parler de l'invitation à visiter la chapelle que Delacroix fait imprimer le 29 juillet 1861⁴⁰³.

« M. Delacroix vous prie de vouloir bien lui faire l'honneur de visiter les travaux qu'il vient de terminer dans la chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice.

⁴⁰¹ HANNOOSH M., op. cit., p. 187.

⁴⁰² GENETTE G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, p. 14.

⁴⁰³ Publiée par JOUBIN dans *Correspondance*, t. IV, p. 253. SERULLAZ corrige JOUBIN qui la date du 29 juin. Il corrige de même la date d'ouverture au 31 juillet, que Joubin avait transcrite « 21 juillet ». *Peintures murales*, p. 164.

Ces travaux seront visibles au moyen de cette lettre, depuis le mercredi 31 juillet jusqu'au samedi 3 août inclusivement, de 1 heure à 5 heures de l'après-midi.

Première chapelle à droite, en entrant par le grand portail.

Plafond. ó L'archange saint Michel terrassant le démon.

Tableau de droite. ó Héliodore chassé du temple. S'étant présenté avec ses gardes pour en enlever les trésors, il est tout à coup renversé par un cavalier mystérieux : en même temps deux envoyés célestes se précipitent sur lui et le battent de verges avec furie, jusqu'à ce qu'il soit rejeté hors de l'enceinte sacrée.

Tableau de gauche. ó La lutte de Jacob avec l'ange. Jacob accompagne les troupeaux et autres présents à l'aide desquels il espère fléchir la colère de son frère Ésaü. Un étranger se présente qui arrête ses pas et engage avec lui une lutte opiniâtre, laquelle ne se termine qu'au moment où Jacob, touché au nerf de la cuisse par son adversaire, se trouve réduit à l'impuissance. Cette lutte est regardée, par les livres saints, comme un emblème des épreuves que Dieu envoie quelquefois à ses élus. »

Ce texte est dicté par les circonstances et garde un ton officiel. Il est cependant riche d'enseignements et mérite d'être lu attentivement. Le fait qu'il soit imprimé et distribué à une échelle relativement large implique qu'il ait été composé avec soin. L'invitation était destinée aux officiels, membres du gouvernement, de la préfecture, ainsi qu'aux artistes et aux journalistes.

La première phrase comporte déjà une transgression du seuil d'auctorialité qui, bien que de convention, doit être signalée. En écrivant à la troisième personne, Delacroix parle de lui comme d'un autre sans pour autant chercher à se dissimuler. Or cette distance imposée dès le premier mot lui permet d'être associé implicitement aux troisièmes personnes du pluriel du dernier mot de l'invitation : les élus. La politesse conventionnelle amène parfois le peintre à utiliser la troisième personne pour désigner son interlocuteur. Outre les lettres officielles au ministère, il s'adresse souvent ainsi à Mme Haro. « Mr. Delacroix salue Madame Haro et la prévient qu'il suppose pouvoir lui donner un acompte avant 15 jours d'ici⁴⁰⁴. » Mais dans son invitation, il distingue le groupe des destinataires, les invités auxquels il s'adresse par « vous », du groupe des « élus » désignés par l'usage de la troisième personne, au nombre desquels il s'inclut. La deuxième phrase n'est pas moins ambiguë. En précisant que les « travaux seront visibles au moyen de cette lettre », le peintre indique d'abord, au sens obvie, qu'il s'agit d'un laissez-passer. Mais, au second degré, cela ne signifie pas moins que la lettre *rend visible*, c'est-à-dire propose une voie d'accès au sens. Il y a ici une transition et un renversement entre l'image et l'écrit. La première n'illustre pas le second, mais au contraire le texte permet de dévoiler l'image, physiquement ó en franchissant la barrière ó et intellectuellement. Le moyen physique se trouve dans l'indication de la situation de la chapelle, première à droite. Le dévoilement du sens se trouve dans l'explication des peintures qui suit. J'utilise à dessein la métaphore du voile, dont l'invitation ne soulève à vrai dire qu'un coin. Car en rendant visible, en

⁴⁰⁴ Lettre à Mme Haro du 21 août 1827. On peut citer des exemples tout au long de la carrière de Delacroix, comme la lettre du 1^{er} mai 1848 à Mme Haro ou celle de 1860 au ministre d'État, *Correspondance*, t. IV, p. 222.

désignant du sens, la lettre n'explique rien et ne dispense en aucune manière du travail du regard.

L'explication proposée par Delacroix ne suit pas la chronologie de l'histoire humaine que lit Polistena. Il commence par la scène apocalyptique de saint Michel pour terminer par la Genèse. L'ordre qu'il donne semble plutôt dirigé par la longueur des explications et la nature de celles-ci. L'ange contre le démon, le bien contre le mal, le sujet est d'une évidence qui épargne au peintre le soin de s'expliquer. L'Héliodore mérite un rappel du contexte. Jacob a droit à une phrase commentative qui désigne expressément la portée métaphorique de la peinture, *rend visible* un second degré. Cette gradation dans la générosité des explications forme un chiasme avec la dégradation de la désignation des anges. « L'archange saint Michel » est appelé par son titre et son nom. Contre Héliodore, ce ne sont plus que deux anonymes « envoyés célestes » et un « cavalier mystérieux ». Enfin, Jacob lutte avec « un étranger ». C'est que l'adversaire des anges prend de plus en plus de place et est de moins en moins vaincu. Le démon est « terrassé », Héliodore « rejeté » et Jacob se trouve simplement « réduit à l'impuissance ». Dans cette invitation, la chapelle des Saints-Anges n'est donc pas moins celle de leurs adversaires. Or ceux-ci sont désignés par la dernière phrase : les élus de Dieu, ceux qui luttent, et que le pluriel étend à toute la chapelle, ainsi, par extension, qu'à celui qui a lutté douze ans contre ses murs. La dernière phrase de l'invitation, par laquelle Delacroix insiste sur un second degré du regard, requiert encore une remarque. Elle est constituée d'un enchaînement de tropes. La « lutte », qui résume par synecdoque toute la péripécie de Genèse 32, 23-32, désigne aussi le mur sur lequel elle est représentée. C'est ce qui lui permet d'être « regardée ». Or les livres, même saints (et c'est encore un trope), ne regardent pas au sens littéral,

ils offrent une compréhension. Pourtant, pour Delacroix l'aspect visuel vient enchâsser la perception cognitive. Le terme « emblème », de prime abord incongru, doit donc être compris dans le sens littéraire de « forme de l'allégorie n'utilisant que des traits qui peuvent se rendre par le pinceau »⁴⁰⁵. Cependant, si la lutte est une allégorie se prêtant au pinceau, les « épreuves »⁴⁰⁶ en sont des avatars bien réels dans la vie des hommes.

L'invitation que rédige Delacroix incite donc à chercher sur les murs de sa chapelle une identification entre le peintre et les différents protagonistes. Après Barrès, peu de commentateurs s'en sont privés, avec des interprétations souvent contradictoires. La plupart se sont concentrés sur le binôme de Jacob et de l'ange. Pour Joubin, c'est la lutte d'un « malade qui se raidit contre la maladie et combat avec la mort »⁴⁰⁷. René Huyghe y voit la lutte de l'humain vers le divin⁴⁰⁸, tandis que Michel Onfray reproduit le détail des combattants en couverture de son *Traité d'athéologie*. Ce faisant, le philosophe s'inscrit dans la suite de Raymond Escholier qui y voit une lutte contre Dieu. « Certes, c'est lui [Delacroix] Jacob. C'est le jeune romantique du temps de Faust et de Cromwell, c'est le chef de bande qui entend forcer la fortune et porter la main sur tout ce qui est royal et divin. »⁴⁰⁹ Cette phrase se lirait tout aussi bien au sujet d'Héliodore. Mais pour Rudrauf, Jacob et le cavalier combattant Héliodore sont deux

⁴⁰⁵ Définition du *Grand Larousse encyclopédique*. Cet usage est notamment avéré, au XIXe siècle, chez Sainte-Beuve, dans les *Causeries du Lundi* que Delacroix lisait avec régularité.

⁴⁰⁶ Rétrospectivement, et pour continuer à jouer sur la polysémie, les « épreuves » pourraient être lues dans le sens de « feuilles imprimées », et désigneraient donc l'invitation elle-même. L'identité de Dieu qui les envoie à ses élus, révélerait alors un gonflement d'orgueil qui n'aurait pas manqué d'amuser les détracteurs de Delacroix.

⁴⁰⁷ *Correspondance*, t. IV, p.3 de l'introduction.

⁴⁰⁸ HUYGHE R., *Delacroix ou le combat solitaire*, p. 494.

⁴⁰⁹ ESCHOLIER R., *Eugène Delacroix*, t. III, p. 111.

facettes, ou deux types vers lesquels le peintre doit tendre : l'homme de vertu, qui surmonte les épreuves, et l'homme de génie.

« Voici ce que je pense, le cavalier ailé descendu du ciel pour rejeter hors du temple le violateur du trésor sacré, c'est le génie de l'art, c'est l'homme inspiré foudroyant la tourbe profane prétendant envahir l'enceinte réservée aux seuls élus du dieu de Beauté. L'homme par terre, foulé aux pieds du cheval céleste, symbolise la critique, les « gazetiers », les « chenapans » [í] les impuissants et les insolents⁴¹⁰ ».

De toutes ces opinions divergentes, il faut retenir la grande qualité d'ambiguïté de la chapelle de Saint-Sulpice. Le spectateur, comme le peintre, peut s'identifier respectivement à Jacob, à Héliodore, voire aux anges aptères qui défendent l'intégrité du temple. Le peintre ouvre ainsi très largement le champ des interprétations. En douze ans de travail, même discontinu, il est hautement improbable que Delacroix se soit tenu à une seule idée. Au contraire, le fait de pouvoir retourner les significations, sympathiser avec Lucifer, comme Gautier dans *Une larme du diable*, s'imaginer justicier ou victime de sa propre audace, s'assumer vaincu et se vouloir encore vainqueur, voilà qui pouvait porter bien plus longtemps ce « travail de galérien »⁴¹¹.

Au vu de ce qui précède, le défi d'une compréhension synthétique et unilatérale de la chapelle des Saints-Anges ne m'apparaît donc pas devoir être relevé. J'aimerais

⁴¹⁰ RUDRAUF L., *Eugène Delacroix et le problème du romantisme artistique*, p. 180. Il est surprenant de relever que l'auteur, pourtant attentif à l'invitation de Delacroix (p.179), reprend pour Héliodore l'idée d'impuissance que le peintre associait à Jacob au terme de sa lutte.

⁴¹¹ Lettre à Rivet du 23 janvier 1861.

terminer par quelques remarques, qui ne seront que quelques tesselles dans cette vaste mosaïque interprétative.

Une première observation concerne la possibilité de déployer la signification de ces peintures non plus vers l'intimité de l'expérience humaine, mais vers des questions de société ou de politique. Nous avons vu dans le premier chapitre que certaines peintures d'église, en particulier la mal nommée *Vierge du Sacré-Cœur*, devaient composer avec les heurts entre l'Église et la société civile. Ce type d'analyse, cherchant à identifier des structures idéologiques sous-jacentes aux œuvres, est pratiqué par Driskel, qui relit la peinture religieuse du XIXe siècle en France à l'aune de l'opposition entre catholiques ultramontains et gallicans⁴¹². L'histoire religieuse contemporaine au chantier de la chapelle des Saints-Anges incite effectivement à de telles observations. Les premiers projets de Delacroix pour Saint-Sulpice datent d'avant la révolution de 1848. Il songe alors à un *Portement de croix* qui ferait écho à une *Mise au sépulcre*⁴¹³, puis une *Apocalypse* et *L'Ange renversant l'armée des Assyriens*⁴¹⁴. Mais la commande officielle et l'attribution de la chapelle ne se font qu'en avril 1849. Entre-temps, la révolution a chassé le gouvernement de Louis-Philippe et instauré la Seconde république. Dans les États pontificaux, l'assassinat de Rossi et la proclamation de la République romaine ont poussé Pie IX à fuir et mettent violemment en cause son pouvoir temporel. En 1849, les forces armées françaises fournissent une aide cruciale au pape pour la reconquête de Rome. La question de l'autorité papale en France ne

⁴¹² DRISKEL M. P., *Representing belief: religion, art and society in nineteenth century France*. Voir notamment pp. 11-12 et 39.

⁴¹³ Au Salon de 1859, Delacroix montre deux tableaux réalisés à partir de ses recherches pour le transept de Saint-Sulpice. J 469 et J 470.

⁴¹⁴ *Journal*, Entrée du 23 janvier 1847.

pouvait donc manquer d'habiter les esprits. Le 2 octobre, Delacroix se met d'accord avec le curé et son vicaire pour traiter des « Saints Anges ». Il ne s'agit pas, quoiqu'en pense Joubin, d'un sujet décidé par la consécration de la chapelle aux Anges⁴¹⁵. Au contraire, c'est la peinture qu'exécute Delacroix qui déterminera la dédicace. Le journal du Bureau de Fabrique de l'église en garde trace à l'entrée du 4 mars 1861⁴¹⁶ :

« M. le Curé informe le Bureau que par suite de la décoration et des peintures murales exécutées en ce moment par M. Eugène Delacroix dans la 1^{ère} chapelle en bas de la nef de S. Sulpice (à droite en entrant dans l'Église), cette chapelle devra être dédiée aux Sts Anges en remplacement de celle actuellement sous ce vocable (la 2^{ème} en partant du chœur du côté de la sacristie), et qui sera dédiée à St Martin. »

Paul Mantz avait dès 1845, au sujet de la *Piéta* de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, formulé le renversement d'une église que la peinture de Delacroix consacre⁴¹⁷. A Saint-Sulpice, ce n'est plus un jeu de mots. Il y a là davantage qu'une anecdote, car ce détail éclaire la liberté que conserve le peintre dans l'élaboration de ses sujets, quand

⁴¹⁵ SÉRULLAZ M., sur la seule base documentaire du livret du Salon de 1859, avait déjà corrigé JOUBIN (son édition du *Journal*, t. 1, 1932, p.285 et 306) sur ce point dans *Peintures Murales*, p. 152.

⁴¹⁶ Conservé aux archives historiques de l'Archevêché de Paris. St Sulpice, carton 1E.

⁴¹⁷ « Nous pouvons donc parler tout à notre aise des tableaux d'une église qu'on devrait raser dès demain si M. Eugène Delacroix ne l'avait consacrée par une admirable peinture. » MANTZ P., « Saint-Denis du Saint-Sacrement. Peintures de MM. Abel de Pujol, Picot, Decaisne et Delacroix », *L'Artiste*, 2 février 1845, p. 65.

bien même il les avait négociés avec le clergé en place⁴¹⁸. Cette liberté ne va pas sans émouvoir les paroissiens. Aussi le conseil de fabrique réclame-t-il plus de précisions sur les projets :

« Selon le rapport communiqué de l'état des travaux que la ville de Paris fait faire en ce moment dans la chapelle des fonts baptismaux de l'église Saint-Sulpice, le Conseil de fabrique examine la question de savoir s'il n'est pas utile de demander communication des projets de peintures à fresques qui doivent être exécutées par Mons. Eug. Delacroix sur les murs de cette chapelle.

Le Conseil, considérant l'avantage qu'il y aurait pour les fabriques de connaître et d'examiner tous projets de peinture et de sculpture que la ville de Paris peut faire exécuter dans les églises, afin de soumettre aux artistes les observations qui paraîtraient justes, avant qu'une exécution ne fût commencée,

Arrête qu'une lettre sera adressée au nom du Conseil à M. le Préfet de la Seine, pour lui demander de vouloir bien engager les artistes auxquels il confierait la décoration de l'église Saint Sulpice, à soumettre soit au conseil de fabrique de cette église, soit au moins à une commission prise

⁴¹⁸ Et la négociation fut peut-être longue puisqu'un mois avant l'accord, le 6 septembre 1849, il notait : « A Saint-Sulpice pour mon affaire. Resté là deux heures sur mes jambes avec le prêtre. »

dans son sein, leurs projets de décoration, dont l'exécution ne pourrait être commencée qu'après l'examen et l'approbation du conseil⁴¹⁹. »

On ignore si le Préfet donna satisfaction aux fabriciens, mais toujours est-il que le 27 février suivant, Delacroix « travaille aux croquis pour Saint-Sulpice à soumettre à la Préfecture »⁴²⁰. Outre la réputation controversée de Delacroix, ces inquiétudes pouvaient-elles avoir aussi trait à une orientation politique de son travail ? Polistena rapproche le sujet du plafond de la chapelle de l'Ordre de Saint Michel, réinstauré par Louis XVIII en 1815, perdurant sous Charles X jusqu'en 1830, et qui récompensait notamment des artistes. Cette évocation de la branche des Bourbon aurait convenu au gallicanisme professé par le séminaire sulpicien⁴²¹. Spector rappelait au contraire que l'Héliodore du Vatican symbolisait la victoire du pape contre les ennemis de l'Église. En conséquence, le choix d'un tel sujet pouvait être interprété comme un tribut envers le Vatican, autant de la part de l'État finançant les travaux que de celle d'une paroisse politiquement très minoritaire dans une Église majoritairement ultramontaine⁴²². Spector aurait pu renforcer encore ses arguments par l'autorité ecclésiastique de l'abbé Patouille qui, sous la plume d'Anatole France, commentait :

« Il est juste et salutaire que cette aventure soit offerte en exemple aux commissaires de police républicains et aux agents sacrilèges du fisc. Il y aura toujours des Héliodore, mais, qu'on le sache : chaque fois qu'ils

⁴¹⁹ Journal du Conseil de Fabrique, Séance semestrielle du 16 janvier 1850, p. 152. Conservé aux archives historiques de l'Archevêché de Paris. St Sulpice, carton 1E.

⁴²⁰ *Journal*, entrée du 27 février 1850.

⁴²¹ POLISTENA J., *The Religious Paintings of Eugene Delacroix (1798-1863). The Initiator of Modern Religious Art*, p. 227.

⁴²² SPECTOR J.J., *The murals of Eugène Delacroix at Saint-Sulpice*, p. 109.

mettront la main sur le bien de l'Église, qui est le bien des pauvres, ils seront frappés de verges et aveuglés par les anges. »⁴²³

En plus de clore le débat sur une éventuelle interprétation socio-politique, à la manière d'un Flaubert épigrammant les entrées de son *Dictionnaire des idées reçues*, l'abbé Patouille a le bon esprit de rappeler un mode spécifiquement ecclésial du commentaire : l'exégèse homilétique. Contrairement à la recherche académique qui cherche, à partir d'un exemple spécifique, à tirer des conclusions générales, l'homélie de Patouille, exemplaire en cela, interprète un donné général, ici une image, là un texte, dans un sens particulier, spécifique à un contexte unique. Ce geste d'appropriation, cette translation du sens, nous ramène facilement vers les notions d'analyse littéraire qui patronnent ce chapitre.

Les critiques et les commentateurs académiques n'ont pas manqué de remarquer le jeu de miroirs qui s'opère entre *la Lutte de Jacob avec l'ange* et *Héliodore chassé du temple*. Les deux murs se font face, les arbres du premier structurent le tableau à l'instar de l'architecture du second. Un homme lutte, l'autre est chassé. La nature et l'architecture, les habits jetés là et le trésor éventré, la victoire et la défaite, la bénédiction et le sacrilège : ces deux peintures s'organisent symétriquement, grâce à des oppositions moins frontales que dialectiques, suffisamment poreuses et dynamiques pour éviter de figer le propos. Le rapport avec le Saint Michel du plafond est moins évident. Dans sa tentative d'unifier le cycle, Polistena doit recourir aux prophéties apocalyptiques du livre de Daniel et donc intégrer une source dont

⁴²³ FRANCE A., *La révolte des anges*, p. 48. Ce à quoi ne manque pas de répondre l'homonyme d'un élève de Delacroix : « Mon oncle, dit le jeune Maurice en baillant, ces machines-là, je les trouve moches. J'aime mieux Matisse et Metzinger. »

Delacroix ne fait jamais mention, sinon dans des tableaux de chevalet hors du contexte sulpicien⁴²⁴. Il faut, à mon avis, admettre une part d'hétérogénéité. Elle est d'abord physique et structurelle, puisque le Saint Michel ne couvre pas une paroi mais un plafond et n'est pas peint sur la muraille, mais sur toile. Elle est ensuite thématique, puisque, contrairement aux deux murs, le plafond représente un combat céleste et non terrestre, une lutte prototypique entre deux pôles opposés plutôt qu'une interaction entre deux natures. Il faudrait une échelle de Jacob pour relier les murs au plafond, et c'est peut-être à cela que pense Delacroix lorsqu'il peint ce tableau étrange rassemblant une mère allaitant, une autre femme gardant deux enfants, un berger cueillant des rameaux, et une échelle angélique toute de nuées [Fig. 74]. Estimant qu'il s'agissait d'une copie dont le prototype n'a pas été identifié, les chercheurs ont associé le berger à Jacob⁴²⁵. Les branches qu'il tient peuvent correspondre à celles que celui-ci dépose devant les mangeoires des moutons de Laban (Gn 30, 37-43) et la montée des anges serait une réminiscence éveillée de son rêve (Gn 28, 10-15). Mais la partie gauche du tableau est plus difficile à identifier. Les femmes pourraient être associées à Rachel ou Léa, les épouses de Jacob. La pierre sur laquelle s'appuie la femme qui allaite évoque la pierre de Bethel, que Jacob a ointe après son rêve (Gn 28,19). Lorsque Jacob s'enfuit de chez son beau-père avec femmes et troupeaux, la pierre de Béthel lui est rappelée en songe (Gn 31.12). Le tableau condenserait alors les deux apparitions oniriques qu'a reçues Jacob avant de lutter avec l'ange sur les bords du Yabboq. Le large tronc qui traverse diagonalement la moitié du gauche du tableau, forme une symétrie précise à la montée des anges. Ce tronc penché rappelle celui sous lequel les troupeaux s'engouffrent dans la chapelle de Saint-Sulpice. Mais ici,

⁴²⁴ Il ne s'agit encore là que d'un traditionnel *Daniel dans la fosse au lions*.

⁴²⁵ Conservé au Musée Delacroix, cote MNR520. Johnson L22, t.I, p. 181 et t.III, p.315.

l'organisation de la composition en fait l'équivalent de cette échelle surnaturelle qui relie la terre au ciel. En associant les deux images, on pourrait proposer que l'arbre soit le vecteur d'une translation entre deux registres, humain et divin. Le terme même d'échelle est important puisqu'il désigne, en plus de l'objet, un moyen de mesure ou de rapport entre différentes grandeurs. En 1849-1850, note Spector, Delacroix a réalisé un grand nombre d'études de chênes, principalement le chêne Pieur et le chêne d'Antin, tous deux dans la forêt de Sénart à Champrosay. Si ces croquis ont probablement été réalisés en pensant au *Jacob*, ils correspondent moins aux détails des arbres de la peinture murale qu'à leur esprit énergétique.⁴²⁶ Spector signale qu'un de ces dessins [Fig. 75]⁴²⁷, daté du 17 mai, comporte une inscription au crayon, à l'envers, qui correspond à l'entrée du Journal du même jour de 1850 :

« Grande promenade dans la forêt par le côté de Draveil. Pris en contournant la forêt par l'allée qui en fait le tour. J'ai vu là le combat d'une mouche d'une espèce particulière et d'une araignée. Je les vis arriver toutes deux, la mouche acharnée sur son dos et lui portant des coups furieux ; après une courte résistance, l'araignée a expiré sous ses atteintes ; la mouche, après l'avoir sucée, s'est mise en devoir de la traîner je ne sais où, et cela avec une vivacité, une furie incroyables. Elle la tirait en arrière, à travers les herbes, les obstacles, etc. J'ai assisté avec une espèce d'émotion à ce petit duel homérique. *J'étais le Jupiter contemplant le combat de cet Achille et de cet Hector.* Il y avait,

⁴²⁶ Je traduis librement de SPECTOR J.J., *The murals of Eugène Delacroix at Saint-Sulpice*, p. 47.

⁴²⁷ Conservé au Louvre, RF 9431. Voir SPECTOR J.J., op. cit., p. 51.

au reste, justice distributive dans la victoire de la mouche sur l'araignée ; il y a si longtemps que l'on voit le contraire arriver. Cette mouche était noire, très longue, et des marques rouges sur tout le corps⁴²⁸. »

Comme dans le tableau de Jacob, l'arbre de Champrosay indique une échelle, quoique d'un autre type. Ce n'est plus l'échelle que les anges gravissent, c'est l'échelle que l'on modifie pour observer que le tout petit est régi par des règles analogues à celle du gigantesque. En regardant la scène, le peintre lui-même change d'échelle, devient un dieu en comparaison des insectes. Dans la chapelle des Saints-Anges, l'arbre remplace l'échelle de Jacob, que le sujet choisi ne permet pas de peindre. Mais d'une manière analogue, ce n'est pas une échelle qui élève un même individu dans des sphères différentes. L'arbre indique plutôt un changement d'échelle, une translation de la situation. C'est ainsi que la complexité de la lutte de Jacob avec l'ange contamine la lutte de Saint Michel et Lucifer. Cette translation par l'arbre, le déplacement macroscopique qu'il signale, du combat humain vers la sphère céleste, complète le rapport de symétrie qu'entretenaient les deux murs et contribue à la dynamique de l'ensemble.

Ce détour par une transgression supplémentaire des seuils narratifs nous permet de revenir à la question qui a vu tant de réponses différentes : si Delacroix se cache derrière Jacob, quel est donc cet ange qui refuse de dire son nom ?

⁴²⁸ *Journal*, entrée du 17 mai 1850. Je souligne la phrase qui se trouve aussi sur le dessin.

« Chut ! fit l'abbé Patouille, celui-là n'est pas, dans la Bible, un ange semblable aux autres ; si c'est un ange, c'est l'Ange créateur, le Fils éternel de Dieu⁴²⁹. »

Quoiqu'on pense le brave abbé, la question semble un peu vaine puisque, ainsi qu'on l'a vu à de nombreuses reprises, Delacroix ne se glisse que par effraction dans ses tableaux, préférant à la clé l'allusion, l'écart, la métalepse. S'il fallait vraiment se soumettre, à la question, mieux vaudrait fournir une réponse traditionnelle, qui a le privilège de l'évidence. Dans le canon de l'historiographie delacrucienne, c'est Maurice Sérullaz qui l'a formulée avec le plus de clarté :

« Dépassant l'épisode biblique, ce combat avec Dieu, déjà riche de symboles et de spiritualité, Delacroix n'y a-t-il pas vu aussi le combat du peintre solitaire avec l'art, cette émanation de Dieu⁴³⁰ ? »

Mais l'historien d'art est ici encore un peu lyrique, ou du moins pénétré des axiomes de la théorie spéculative de l'art. Il convient de le réfréner avec le bon sens d'un dominicain :

« Le « Dieu des artistes », c'est leur art, et comme leur art se est incarné en eux, ce dieu passe en eux par toutes leurs vicissitudes personnelles⁴³¹. »

⁴²⁹ FRANCE A., *La révolte des anges*, p. 47.

⁴³⁰ SÉRULLAZ M., *Peintures murales*, p. 181.

⁴³¹ COUTURIER M. A., *Art et liberté spirituelle*, p.29.

Chapitre 3 : Tobie

En mai 1863, environ trois mois avant sa mort, Delacroix peint pour son ami Constant Dutilleux un petit tableau représentant un épisode tiré du livre de Tobie [Fig. 76]⁴³². Ce récit deutérocanonique, aujourd'hui quelque peu méconnu, déploie une narration aux multiples rebondissements au dénouement desquels le héros ó Tobie ó trouve une épouse et rend la vue à son père, aidé en son périple initiatique par l'ange Raphaël.

Ici encore, le rapport que ce tableau entretient avec le texte biblique est plus complexe que celui d'une illustration subordonnée à son référent ; la polyfocalité de l'œuvre est irréductible. Ce tableau presque ultime nous servira donc d'exemple pour observer comment les aspects iconographiques et plastiques de la peinture de Delacroix participent d'une stratégie discursive à plusieurs niveaux, autrement dit, d'une rhétorique. Il est clair pour Delacroix qu'un tableau, pas plus qu'une mélodie, ne peut être traduit en mots ; sans cela, autant écrire ! Pourtant, ce que le peintre note dans son *Journal* en 1853 pour spécifier la qualité de la peinture comme médium semble déjà amorcer les analyses sémiotiques de l'image que systématisera le Groupe μ à la fin du XXe siècle.

« Vous jouissez de la représentation de ces objets réels comme si vous les voyiez véritablement, et en même temps le sens que renferment les images pour l'esprit vous échauffe et vous transporte. Ces figures, ces objets, qui semblent la chose même à une certaine partie de votre être

⁴³² J 474, conservé dans la collection Oskar Reinhard à Wintertour.

intelligent, semblent comme un pont solide sur lequel l'imagination s'appuie pour pénétrer jusqu'à la sensation mystérieuse et profonde dont les formes sont en quelque sorte l'hiéroglyphe, mais un hiéroglyphe bien autrement parlant qu'une froide représentation qui ne tient que la place d'un caractère d'imprimerie : art sublime dans ce sens, si on le compare à celui où la pensée n'arrive à l'esprit qu'à l'aide des lettres mises dans un ordre convenu, art beaucoup plus compliqué, si l'on veut, puisque le caractère n'est rien et que la pensée semble être tout, mais cent fois plus expressif, si l'on considère qu'indépendamment de l'idée, le signe visible, hiéroglyphe parlant, signe sans valeur pour l'esprit dans l'ouvrage du littérateur, devient chez le peintre une source de la plus vive jouissance ; c'est-à-dire la satisfaction que donnent, dans le spectacle des choses, la beauté, la proportion, le contraste, l'harmonie de la couleur, et tout ce que l'œil considère avec tant de plaisir dans le monde extérieur, et qui est un besoin de notre nature⁴³³. »

Le peintre distingue l'idée et le signe, tout en insistant sur les caractéristiques sensibles de ce dernier. Le signe renvoie à un référent immédiat, les « objets réels », mais code aussi, tel un hiéroglyphe, des « sensations mystérieuses » qui s'adressent à l'imagination. Ces deux degrés de lecture peuvent être mis en rapport avec la définition de la rhétorique telle que la propose le Groupe μ , c'est-à-dire « la transformation réglée des éléments d'un énoncé telle qu'au degré perçu d'un élément manifesté dans l'énoncé, le récepteur doive dialectiquement superposer un degré conçu. L'opération présente les phases suivantes : production d'un écart [í],

⁴³³ *Journal*, entrée du 20 octobre 1853, p. 696.

identification et réévaluation de l'écart⁴³⁴. » Un écart serait donc l'indice que le peintre, au-delà de ce que nous percevons, a conçu un propos dont il charge l'image. Cet écart peut, selon le *Traité du signe visuel*, être interne ou externe à l'image. Or chacun des cas de figure peut être observé sur le tableau de *Tobie et l'ange*.

Parmi les saisies révolutionnaires rassemblées au Louvre se trouvait un petit tableau de Salvator Rosa qui, lui aussi, représente Tobie et l'ange [Fig. 77]⁴³⁵. La proximité visuelle et géographique entre ces deux œuvres permet de supposer qu'il s'agit là d'une source dont Delacroix s'est volontairement inspiré. Mais une fois les ressemblances identifiées, il est plus intéressant d'observer les différences, autrement dit les écarts vis-à-vis du prototype. La position de l'ange, ses ailes, et les habits des deux protagonistes sont modifiés. Delacroix reprend les ailes de l'ange qui lutte avec Jacob à Saint-Sulpice ainsi que les vêtements qui habillent généralement les personnages de ses compositions religieuses ou antiques. Il faut donc plutôt comprendre ces différences comme le symptôme d'une continuité stylistique. En revanche, un détail mérite plus d'attention : la position du poisson. Par rapport à Rosa, Delacroix en a dégagé la tête et rendu apparent un œil, vaste et noir, telle l'orbite de Dieu dans les *Chimères* de Nerval, mais qui ne regarde nulle part. Cet œil aveugle fonctionne comme une rime avec le regard de Tobie, qui, ainsi que le spécifie le texte, ne reconnaît pas la nature de l'ange, autrement dit ne voit pas ses ailes. Celles-ci sont une convention iconographique, mais que le peintre n'a pas toujours respectée, comme

⁴³⁴ GROUPE μ, *Traité du signe visuel*, p. 256.

⁴³⁵ Le tableau est conservé sous la cote INV583. A ma connaissance, l'historiographie n'a pas relevé ces ressemblances.

en témoignent les anges chassant Héliodore. Delacroix, en peignant des ailes à Raphaël, place le spectateur dans une position extradiégétique. Tobie ne voit pas la même chose que celui qui voit par l'interface de la toile. Si l'on observe attentivement les deux visages, on s'aperçoit d'ailleurs que les regards des personnages ne se croisent pas. Le jeune homme regarde à hauteur de la ceinture de l'ange, hors du champ du tableau. En fait, ainsi que l'explique Raphaël à la fin du récit, il est sujet à une *vision*. Le terme est étrangement choisi puisque, à l'opposé de la vision prophétique, celle-ci aveugle la perception spirituelle du sujet. Ce double aveuglement en appelle un troisième, qui met en jeu cette fois le regard même du spectateur. En effet, la plus grande différence entre le tableau de Rosa et celui de Delacroix se trouve dans le paysage. Delacroix a dégagé la perspective du fleuve et ajouté sur la rive un gros rocher dont le contour, si on l'observe à deux fois, dégage un profil léonin que viennent souligner de sombres anfractuosités au niveau de l'arcade sourcilière et de la narine.

C'est là un exemple d'écart interne, ce que Dario Gamboni appelle une « image potentielle », c'est à dire un objet visuel réclamant du spectateur une perception projective, une activation par l'imagination ; ou, pour reprendre les termes de Gamboni : « des aspects établis dans leur virtualité par l'artiste, mais dépendant pour leur actualisation du spectateur⁴³⁶. » Ce signe complexe appelle un niveau de lecture particulier. Il rappelle « l'élément d'extravagance » qui, chez Paul Ricœur, « fait

⁴³⁶ GAMBONI D., in MARTIN J.-H., *Une image peut en cacher une autre*, Catalogue d'exposition, Paris, RMN, 2009, p. XVII. Voir aussi GAMBONI D., *Potential images: ambiguity and indeterminacy in modern art*, London, Reaktion, 2002, pp. 18-20.

l'étrangeté du récit [biblique] en mêlant l'« extraordinaire » à l'« ordinaire »⁴³⁷ et implique pour l'herméneute « une forme religieuse du discours poétique ». Selon Ricœur, c'est un même procédé qui enfonce les règles du discours et de la représentation, et qui assigne une portée religieuse au propos symbolique.

L'histoire de l'art est riche de ce genre d'images qu'une exposition parisienne a explorées en 2009⁴³⁸. Pour un peintre comme Henri met de Bles, Michel Weemans a pu faire un lien avec les travaux bibliques d'Érasme et dégager ainsi la notion « d'exégèse visuelle »⁴³⁹. Pour Delacroix, cela n'a guère été relevé. Pourtant, ce n'est pas un cas isolé. Des falaises de Fécamp [Fig. 78]⁴⁴⁰ aux gorges des Pyrénées, en passant par les roches de la côte de Dieppe, le peintre a souvent relevé, au crayon ou à l'aquarelle, de semblables curiosités. Dans son *Journal*, il note d'ailleurs, en 1854 :

« Avant le déjeuner, dessiné les jeunes chevaux et croquis d'après les figures fantastiques dans les roches. Je me rappelais en les faisant ce mot de Beyle : « Ne négligez rien de tout ce qui peut vous faire grand⁴⁴¹. »

Il s'agit pour Delacroix d'un principe théorique important. Les grands artistes, mais aussi le public éclairé, se distinguent par leur capacité à voir mieux, et à voir au-delà

⁴³⁷ Voir RICŒUR P., *L'herméneutique biblique*, Paris, Cerf, 2001, p. 210.

⁴³⁸ *Une image peut en cacher une autre, Archimboldo, Dali, Raetz*, Galeries nationales du Grand Palais, 8 avril à 6 juillet 2009. Catalogue d'exposition op. cit.

⁴³⁹ WEEMANS M., « Herri met de Bles's Sleeping Peddler: An Exegetical and Anthropomorphic Landscape », *The Art Bulletin*, Vol. 88, No. 3 (Sep., 2006), pp. 459-481.

⁴⁴⁰ Conservé au Louvre, RF 9313r, catalogué par Sérullaz, n°1156. Delacroix semblait spécialement intéressé par cette falaise qu'il a dessinée trois fois.

⁴⁴¹ *Journal*, entrée du 27 mai 1854, p. 775.

de l'apparence première. Ce propos revient tout au long du *Journal*, dès 1824, alors que le peintre a 26 ans.

« Discussion intéressante sur le génie et les hommes extraordinaires chez Leblond. Dimier pensait que les grandes passions étaient la source du génie. Je pense que c'est l'imagination seule, ou bien, ce qui revient au même, cette délicatesse d'organes qui fait voir là où les autres ne voient pas, et qui fait voir d'une différente façon⁴⁴². »

Et jusqu'à la toute dernière ligne griffonnée dans son agenda six semaines avant de mourir, phrase éclipsée par la trop célèbre formule de la « fête pour l'œil » :

« On dit : *avoir de l'oreille* ; tous les yeux ne sont pas propres à goûter les délicatesses de la peinture. Beaucoup ont l'œil faux ou inerte ; ils voient littéralement les objets, mais l'exquis, non⁴⁴³. »

A quoi correspond cet aveuglement, cet œil inerte ? Sans doute peut-on y lire un reproche envers ceux qui se plaignent de littéralement *voir la peinture*, c'est-à-dire la touche, l'empâtement, au lieu d'y voir l'expression ou le sentiment. C'est la fameuse « tartouillade », ou le « balai ivre » lancés par des critiques qui eussent préféré que la peinture s'efface derrière un sujet⁴⁴⁴. L'œil inexpressif et la peinture visible font un tardif écho à une anecdote célèbre survenue au début de la carrière de Delacroix, alors qu'il présentait les *Massacres de Scio* au Salon. Girodet, membre du jury, lui aurait fait

⁴⁴² DELACROIX E., *Journal*, 27 avril 1826, p. 149.

⁴⁴³ *Journal*, entrée du 22 juin 1863, p. 1412. C'est Delacroix qui souligne

⁴⁴⁴ La « tartouillade » est un mot de DELECLUZE au sujet de *La barque de Dante*, dans son « Salon de 1822 ». Le « balai ivre » du *Journal des débats* est rapporté par Maurice TOURNEUX dans *Eugène Delacroix devant ses contemporains*, p. x.

ce reproche : « quand je m'approche, je ne retrouve plus le dessin de l'œil, à peine si je distingue les paupières. Pourquoi ne terminez-vous pas cet œil si expressif ? » A quoi Delacroix aurait répondu

« Ó Parce que je ne serais pas sûr de ne pas perdre cette expression qui vous frappe, et, si pour apercevoir les défauts, vous êtes obligé de vous approcher, permettez-moi de vous prier de rester à distance⁴⁴⁵. »

Pour qualifier ce problème avec le vocabulaire sémiotique, on peut parler de conflit de la perception entre le signe iconique et le signe plastique. Dans le tableau de Tobie, la ligne de contour vient contredire la texture terreuse qui assigne à cette masse brune la signification d'un élément de paysage. Paradoxalement, dans la lecture rapide d'une telle image, c'est le signe plastique qui l'emporte, car il accompagne et renforce un discours primaire, celui de l'anecdote représentée. Mais une fois l'élément rhétorique identifié, il devient difficile d'en faire abstraction. C'est là, selon le Groupe μ , le propre d'un « couplage icono-plastique » qui « met en jeu des paires d'unités coprésentes dont l'une quelconque peut être réévaluée par rapport à l'autre. Dans ce cas, la réversibilité [í] est garantie : on obtient un effet d'oscillation⁴⁴⁶. » En 1855, Théophile Sylvestre louait déjà « l'élasticité et la mobilité des contours » dans la peinture de Delacroix et traçait au sujet de la *Piéta* de St-Denis un parallèle entre personnage et paysage. Ici, c'est en faisant paradoxalement abstraction de la plasticité ó mais aussi de l'évidence du sujet ó que l'on peut voir apparaître puis osciller des niveaux de lecture. Ainsi, lorsqu'il remarque le visage, le spectateur garde encore le souvenir de ne pas le voir. La connaissance des conventions du paysage en peinture

⁴⁴⁵ Le dialogue est rapporté par E. A. PIRON, *Eugène Delacroix, sa vie, ses œuvres*, pp. 64-65.

⁴⁴⁶ GROUPE μ , *Traité du signe visuel*, p. 280.

contredit la simple information visuelle. Cette tension entre sensibilité et convention résume une grande part des recherches de Delacroix.

En 1850, alors qu'il vient d'arrêter les sujets définitifs de la chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice, Delacroix écrit à Dutilleux :

« ¡ Vous me voyez dans ces différents sujets côtoyant des grands maîtres bien imposants. Mais les sujets religieux, entre tous les genres d'attrait qu'ils présentent, ont celui de laisser toute carrière à l'imagination, de manière à ce que chacun y trouve à exprimer son sentiment particulier⁴⁴⁷. »

En somme, Delacroix fait un constat comparable à celui de Baudelaire quant à l'universalité ó la *catholicité* ó de la religion, qui « ne demande pas mieux que d'être célébrée dans le langage de chacun⁴⁴⁸ ». Nous avons déjà observé de nombreuses fois le goût du peintre pour l'appropriation et l'interprétation personnelle des épisodes bibliques en peinture. Cette aptitude lui a été reconnue autant par ses admirateurs que par ses détracteurs. Claudius Lavergne, répondant à l'éloge de Gautier au sujet de Saint-Sulpice, fait ce constat de sacrilège :

⁴⁴⁷ Lettre à Dutilleux, 5 octobre 1850, *Correspondance*, t.3, p. 37.

⁴⁴⁸ BAUDELAIRE C., « Salon de 1846 », *Ecrits esthétiques*, p. 22. Voir, ci-dessus, le chapitre consacré à la *Piéta* de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement pour replacer la citation dans son contexte.

« Il s'est approprié les murs de la chapelle, et il n'y a vu qu'une belle occasion de s'y reproduire lui-même, avec tous les avantages de son talent dramatique et coloré⁴⁴⁹. »

Baudelaire ne l'aurait pas contredit. Mais pour le poète comme pour le peintre, c'est la condition même d'une peinture religieuse authentique que d'expérimenter, non pas la foi au dogme, mais les sentiments violents que cette foi peut tout au plus consoler. Il faut alors se demander quel « sentiment particulier » Delacroix a exprimé dans le tableau de *Tobie*.

L'histoire de Tobie jouissait au XIXe siècle d'une popularité qu'il est difficile d'imaginer aujourd'hui. Depuis la Renaissance, cet ange guidant le périple d'un jeune homme inspirait la dévotion des voyageurs et des pèlerins. Logiquement, c'est cet aspect qui était très majoritairement représenté. L'iconographie était fixée, jusque dans les dictionnaires⁴⁵⁰ : un ange et garçon cheminant côte à côte, l'un avec un bâton de pèlerin, l'autre portant un poisson ; souvent, un chien les suit. Toutefois, ce qui intéresse Delacroix, c'est moins l'ange protecteur que le fait de rendre la vue. « Tobie

⁴⁴⁹ LAVERGNE C., *La chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice, peintures de M. Eugène Delacroix*, Compte rendu extrait du journal le Monde, Paris, Divry et Cie, 1861, p. 31.

⁴⁵⁰ Voir, par exemple GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT H., *Guide de l'art chrétien*, t.3 p. 291 et t.4 p. 77. « Quant au type et aux attributs qui lui conviennent [à Raphaël], on se rappellera, selon l'observation d'Ayala, qu'il se présenta au jeune Tobie, sous la figure d'un jeune homme ceint pour marcher ; on lui donnera très convenablement pour insignes ceux qui conviennent au pèlerin, la besace, la gourde, le bâton ; on en connaît des exemples. [í] Le plus souvent l'Archange Raphaël est caractérisé par la présence du jeune Tobie, qui tient un poisson. [í] Quant à Tobie, c'est surtout à cause de la compagnie de son Ange que l'on aime à le voir cheminer ; et rien ne charme comme son retour vers son vieux père. »

rend la vue à son père » figure sur une liste de sujets datée de 1862⁴⁵¹. De plus, à l'époque où il peignait Tobie, Delacroix avait un autre tableau en chantier, qu'il n'eut pas le temps d'achever complètement : *Jésus guérissant l'aveugle de Jéricho*⁴⁵². Le peintre s'écarte du type iconographique généralement choisit pour dépeindre et s'arrête sur un épisode très significatif dans le déroulement de la narration. C'est une sorte d'apogée où, sans le savoir encore, Tobie se donne les moyens futurs de dénouer tout le récit. S'y trouve mis en place un procédé de condensation narrative grâce auquel le poisson aveuglé rappelle l'aveuglement du père de Tobie et annonce sa future guérison, puisque le fiel ichthyque en sera le remède. La question de la vue est donc au centre du tableau, mais Delacroix ne la désigne pas explicitement. Puisque la perspicacité visuelle distingue le génie du vulgaire, il préfère enchâsser des niveaux successifs de signification, laissant au spectateur le soin de les explorer, ou non.

Le dessin auquel Delacroix faisait allusion à Augerville, celui où les rochers recelaient des figures fantastiques, a été identifié et le peintre en a tiré un petit tableau [Fig. 79 et 80]⁴⁵³. Or, la comparaison de ces deux travaux avec le tableau de Tobie fait apparaître que Delacroix a placé au bord du Tigre (car c'est ainsi que se nomme le fleuve) un rocher d'Augerville, dont il a légèrement accentué le « museau ». C'est un exemple d'une technique récurrente dans l'élaboration de ses compositions, celle de reproduire des paysages ou des fragments de paysages qu'il a déjà dessinés pour y intégrer

⁴⁵¹ *Journal*, entrée du 25 janvier 1862, p. 1393. Il copie également un tableau de Rembrandt qui représente le moment où les protagonistes reconnaissent Raphaël, c'est-à-dire où leurs yeux s'ouvrent véritablement, juste avant que l'ange ne disparaisse.

⁴⁵² Voir le catalogue d'exposition *Une passion pour Delacroix. La collection Karen B. Cohen*, p. 43.

⁴⁵³ Voir p. 775, note 185, du *Journal* pour le dessin. Le tableau est conservé au Metropolitan Museum de New York, sous la cote 2009.400.38, catalogué par Johnson au n° 484.

des personnages inspirés par un tableau de maître ancien. On retrouve ce système génétique dans *l'Éducation de la Vierge* ou *l'Aveugle de Jéricho*, entre autres. La scène est donc replacée dans un paysage familier, en l'occurrence le domaine de son cousin Berryer, ce qui permet au peintre de mieux s'y projeter. Cette méthode correspond à celle proposée par les exercices spirituels de Ignace de Loyola. Le fondateur des Jésuites proposait en effet d'élaborer une « scène mentale » dans laquelle se déroulerait l'action sur laquelle on médite. Et pour que l'implication soit plus complète, il suggérait de s'imaginer soi-même dans la scène, ou précisément de l'intégrer dans un paysage familier⁴⁵⁴. On peut poursuivre l'analogie en se demandant si le visage léonin du rocher n'a pas une valeur d'autoportrait métaphorique. Le peintre semble en effet s'être plusieurs fois caché sous des traits félins, par exemple dans un gros chat écrivant au pinceau la date 1831 [Fig. 81]⁴⁵⁵ ou, plus proche du tableau de Tobie, dans ce vieux lion exténué, dédicacé à Jenny à Pâques en 1863 [Fig. 82]⁴⁵⁶.

« Tout tableau, suggère Louis Marin, tend à être ainsi l'autoportrait virtuel de son peintre, comme si désigné par la signature, le peintre dans

⁴⁵⁴ Sur ce sujet, voir COUSINIE F., *Images et méditation au XVIIe siècle*, p. 143.

⁴⁵⁵ Dans l'album de la Saint-Sylvestre conservé au Louvre, RF 9140 f187v, catalogué par SERULLAZ M., *Dessins d'Eugène Delacroix*, au n°1739.

⁴⁵⁶ Conservé au Musée Delacroix, RF 31282, catalogué par SÉRULLAZ M. au n°1074. Sans parler de ces deux dessins, Eve KLIMAN a étudié la portée symbolique des fauves chez Delacroix et termine son article ainsi : « For Delacroix, the lion is man's simpler, clearer reflection, and so when he shows the animal grappling with human hunters, he thinks, too, of the perpetual struggles in which man engages against his fellows and against his inmost self. One is reminded that in his eyes, man, and especially the man of genius, fights against the mediocrity of his companions, against the oppression of the body and the tyranny of the passions. » KLIMAN E. T., « Delacroix's Lions and Tigers : A Link Between Man and Nature », *The Art Bulletin*, Vol. 64, No.3, septembre 1982, p. 466.

son òuvre était « en train » ou « en passe » de s'øy faire ou d'øy prendre figure : il arrive que cette figure trouve la chance de son apparition dans le secret d'un reflet, dans l'évanescence discrète d'un simulacre, à la bosse d'une armure, au renflement d'un vase de cristal, ou même d'un miroir représenté au fond de l'espace virtuel du tableau⁴⁵⁷. »

La question de l'identification du peintre à son sujet se pose donc une fois encore. Il peut être tentant d'imaginer Delacroix faire sienne la quête de Tobie et vouloir rendre la vue aux aveuglés. Mais le théologien et psychanalyste Eugen Drewermann élargit, dans une brève exégèse, les possibles confluences.

« Les différents lieux et événements d'une légende ou d'un conte, rappelle-t-il, décrivent sous une forme généralement symbolique les états intérieurs et les processus psychiques d'une seule et même personne⁴⁵⁸. »

S'ensuit une truculente description de Tobit ó le père aveugle ó basée sur des commentaires apocryphes et qui s'applique étrangement bien à Delacroix. Le personnage est présenté comme un orphelin ayant consacré sa vie à se battre pour une cause qu'il se sentait seul à défendre, travailleur acharné, mécompris, et enfermé dans une solitude engendrant mépris et misanthropie. Ce pourrait être un portrait-charge du peintre vieillissant, dont la porte était sévèrement gardée par Jenny, sa gouvernante. Les théologiens et exégètes du XIXe siècle pensaient d'ailleurs que le livre de Tobie

⁴⁵⁷ MARIN L., « Topiques et figures de l'énonciation. « C'est moi que je peinsí ö. », *La Part de l'œil*, 1989, n° 5 : *Topologie de l'énonciation*, p. 149.

⁴⁵⁸ DREWERMANN E., *Dieu guérisseur. La légende de Tobie ou le périlleux chemin de la rédemption*, Paris, Seuil, 1993, p. 108.

était un récit autobiographique rédigé par Tobit, le père. Il ne faudrait donc pas chercher une analogie terme à terme, mais plutôt insister sur cette triple convergence de la question de la vue et de l'aveuglement dans le conte biblique, dans la carrière et le journal de Delacroix, et sur cette ultime toile.

Delacroix destinait expressément *Tobie et l'ange* à son ami et futur exécuteur testamentaire Constant Dutilleux. Comment donc s'étonner qu'il ait saturé ce tableau d'allusions conclusives quant à sa vie et à ses idées sur la peinture ? Le traitement pictural lui-même synthétise magnifiquement les recherches du peintre sur la touche et la couleur. Ce serait pourtant une gageure que de se vouloir résumer sur une toile et le fait que, au moment de l'offrir, Delacroix trouve soudain son tableau bien insatisfaisant témoigne, selon moi, de l'ambition qu'il avait en le réalisant. Il écrit donc à Dutilleux et minute la lettre dans son journal :

« Mon cher ami quand j'ai vu avant-hier dans vos mains et sous vos yeux la petite esquisse de *Tobie*, elle m'a paru misérable, quoique cependant je l'eusse faite avec plaisir. Enfin, quoi qu'il en soit de cette impression, je me suis rappelé après votre départ que vous aviez regardé avec plaisir le *Petit lion* [Fig. 83]⁴⁵⁹ qui était sur un chevalet. Je souhaite bien ne pas me tromper en pensant qu'il a pu vous plaire : je vous l'aurais envoyé tout de suite sans les petites touches nécessaires à son achèvement et que j'ai faites hier. Recevez-le avec le même plaisir que j'ai à vous l'envoyer, et vous me rendrez bien

⁴⁵⁹ J 208, conservé à la Kunsthalle de Hamburg sous la cote 2399.

heureux. Il est encore frais dans de certaines parties : évitez la poussière pendant deux ou trois jours⁴⁶⁰.»

Le lion est cette fois explicitement visible et Dutilleux répond à ce cadeau par cette lettre que nous avons déjà citée et qui atteste de la valeur non seulement rituelle, mais testamentaire de l'œuvre :

« [í] Tous ces bons souvenirs venant de telle source seront conservés dans ma famille avec un respect religieux, j'en suis certain, et comme des titres de noblesse ; ce seront là nos meilleurs parchemins⁴⁶¹. »

En peignant une figure destinée à ne pas être vue par tous, ou du moins pas tout de suite, Delacroix utilise le conflit perceptif comme outil rhétorique. Les regards aveugles et l'image cachée métaphorisent les yeux du corps et ceux de l'esprit ou de l'imagination. Ils ne s'opposent pas, mais leurs expériences se prolongent, du « spectacle des choses » jusqu'à la « sensation mystérieuse et profonde ». Ce travail de rumination du sujet, ces doutes qui « valent un *Lion* »⁴⁶² à Dutilleux, ces couches successives de significations donnent une épaisseur supplémentaire au processus d'accumulation, de reprises, de réinterprétations que nous avons souvent observé. Une comparaison supplémentaire peut être faite. La littérature secondaire sur l'écriture diariste n'a eu de cesse de relever son aspect de confession laïque, de méditation, voire d'oraison. De parallèle en parallèle, on peut donc découvrir chez Delacroix un ethos, une discipline monacale et même une foi inexpugnable. Mais le Dieu auquel il croit,

⁴⁶⁰ *Journal*, entrée du 8 mai 1863, p. 1411.

⁴⁶¹ Lettre citée par HANNOOSH M. dans DELACROIX E., *Journal*, pp. 1411-1412, n.19.

⁴⁶² *Idem*.

dont il médite les attributs et pour le compte duquel il évangélise ó sans toujours obtenir les conversions qu'il espère ó c'est encore une fois la peinture.

Conclusion

La Vierge des moissons, peinte en 1819, et le *Tobie et l'ange* de 1863, par lesquels j'ai commencé et terminé ce travail, ont respectivement initié et clos la carrière d'Eugène Delacroix. Le parcours que nous venons d'effectuer, thématiquement resserré, témoigne de la présence constante des sujets religieux dans le corpus delacrocien et de l'importance croissante qu'ils prennent à partir des années 1830, participant, d'une part, à une politique de relégitimation après les scandales de la décennie 1820, et abordant d'autre part de nombreuses questions personnelles ou sociales. Il n'est donc guère de ces peintures religieuses dont on puisse, en une phrase conclusive, résumer la signification. La polysémie ou la plurivocité de chacune de ces œuvres répond d'ailleurs à la complexité de la personnalité du peintre. En regard de son œuvre complet, les peintures religieuses viennent ajouter un contrepoint harmonieux aux peintures d'histoire, aux sujets littéraires, orientaux ou mondains. Mais dans les sujets religieux, la dimension introspective apparaît particulièrement remarquable. Ils « laisse[nt] toute carrière à l'imagination⁴⁶³ », et Delacroix ne manque pas d'en faire usage pour explorer sur la toile l'âme humaine et le siècle. Cet investissement à plusieurs niveaux explique la diversité des interprétations qu'il est possible de proposer pour chacune de ces œuvres. Car, en premier lieu, Delacroix lui-même est riche en contradictions. En quatre décennies, l'homme a changé, l'audace tapageuse de la jeunesse a laissé place à une ambition visant la légitimité et la respectabilité. Mais les choix stylistiques continuent à contredire les aspirations au classicisme du futur

⁴⁶³ Lettre à Dutilleux, 5 octobre 1850, *Correspondance*, t.3, p. 37.

membre de l'Institut. Ses opinions philosophiques et religieuses évoluent également. Même si Delacroix conserve tout au long de sa vie, pour reprendre un terme baudelairien, des *phares* tels que Marc Aurèle ou Voltaire, il ne s'en considère pas moins « de la nature de la cire » : « je me fonde facilement sitôt que j'ai l'esprit échauffé par un spectacle, ou par la présence d'une personne qui a quelque chose d'imposant ou d'intéressant. »⁴⁶⁴ Aussi, lorsqu'il rédige ces lignes après avoir rencontré Mgr Dupanloup, ses idées divergent-elles de celles qu'il note après ses discussions avec Chenavard ou au sortir des cours de Cousin. La correspondance et le *Journal* témoignent de cette pensée en constante évolution, faite de retours sur soi, de corrections et de reprises. Alors qu'une série comme celle des *Christ sur le Lac de Génésareth* peut évoquer une méditation sur l'existence, la composition et l'évolution d'un tableau tel que *l'Éducation de la Vierge* sont révélatrices d'une introspection non moins profonde mais orientée vers d'autres questions, notamment sociétales. C'est là un second point à relever : la peinture de Delacroix est traversée par les interrogations de son époque et d'une sensibilité aiguë à son *Zeitgeist*. Au XIX^e siècle, il est intéressant de constater avec quelle diversité idéologique des personnalités intellectuelles, voire des groupes politiques, se réapproprient et réinterprètent des symboles religieux. Nous avons vu l'exemple de Marie dans la *Piéta* de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement. Il est important d'observer que ce processus déborde largement la sphère ecclésiastique. Les travaux de Franck Bowman ont montré comment le personnage et le message de Jésus pouvaient être lus même de manière anticléricale autour de la révolution de 1830⁴⁶⁵. En abordant les thèmes religieux, les peintures de

⁴⁶⁴ *Journal*, entrée du 21 mai 1854. Voir le chapitre « Crucifixions », p. 150, pour le contexte de cette citation.

⁴⁶⁵ BOWMAN F. P., *Le Christ romantique*, Genève, Droz, 1973.

Delacroix peuvent se comparer aux diverses utilisations métaphoriques du texte biblique.

Cet usage au second degré des thèmes religieux mène à une deuxième série de remarques. Elles concernent les manières dont le peintre investit des éléments qui participent pourtant du relatif désintérêt de l'histoire de l'art pour ce corpus.

Au cours du XIX^{ème} siècle, alors que la progressive autonomisation de l'artiste lui permet de choisir et d'élaborer lui-même ses sujets, la dimension traditionnelle des thèmes religieux peut être perçue comme une entrave à la créativité. Une Crucifixion, par exemple, implique un certain nombre d'éléments de composition qu'il est difficile d'éviter. Pourtant, ces sujets sont perçus par Delacroix comme des occasions de se mesurer à la tradition et aux grands maîtres. Si on reste sur le thème de la croix, la manière dont Delacroix reprend très partiellement et librement *Le coup de Lance* de Rubens permet de s'interroger sur la relation d'émulation et de concurrence qu'il entretient avec l'histoire de la peinture. Par ailleurs, la manière dont il compare ou associe les événements peints à sa propre existence fait de ces peintures des œuvres très personnelles.

Mais sur les murs des églises, Delacroix produit des peintures aux sujets non seulement conventionnels mais commandés. En effet, les chantiers décoratifs ont tous fait l'objet de commandes officielles. Pourtant, à Saint-Denis-du-Saint-Sacrement autant qu'à Saint-Sulpice, on a vu à quel point Delacroix s'investit dans le processus de commande. Il commence souvent par la solliciter ou parfois en vain ; il négocie ensuite le sujet avec les curés, quitte, à Saint-Denis, à changer de chapelle pour pouvoir peindre celui qu'il souhaite. En règle générale, les paroisses initient le processus en réclamant une décoration au préfet. Celui-ci passe alors commande à un

artiste, auquel il laisse libre choix des sujets⁴⁶⁶. Il arrive que les paroisses aient des demandes plus précises, soit quant au sujet, soit quant à l'artiste. Mais les rapports tripartites entre la préfecture, le clergé et l'artiste ne sont rien moins que figés dans des procédures immuables et il n'est pas possible de considérer que la commande dégage, ne fût que partiellement, la responsabilité et l'engagement du peintre dans son travail.

Enfin, s'il est admis, dans un système marchand-critique, de produire des œuvres destinées au marché de l'art, les multiples répétitions d'un même tableau ont pu laisser penser que les œuvres sérielles n'avaient d'autre objectif qualitatif. Or, en prêtant attention aux propriétaires des tableaux de chevalet et aux relations qu'ils entretenaient avec le peintre, je me suis aperçu que l'échange des œuvres religieuses relevait d'une économie plus sociale que financière. S'il est d'usage pour certains croyants d'accomplir des rites religieux devant un tableau de dévotion, chez Delacroix le rite se déplace vers la production et la distribution de ces tableaux. Il ne s'agit dès lors plus d'un rite religieux au sens catholique du terme, mais de la tentative de se relier, malgré l'éloignement et le temps, à des amis et amies. Les thèmes chrétiens sont en quelque sorte instrumentalisés pour ce lien religieux sans dogmes, au seul sens de *religare*.

Le vaste corpus des peintures religieuses de Delacroix est une montagne à plusieurs versants. Ce travail a tenté d'en tracer une topographie sommaire. A l'ubac, l'homme et ses doutes, l'amour et la mort, la "douleur universelle". La rencontre du peintre avec la religion se fait par la coïncidence des questions. Mais aux réponses catholiques il préfère l'irrésolution. C'est qu'à l'adret, la peinture est son véritable culte, dont il suit la

⁴⁶⁶ Sur ce sujet, voir CHAUDONNERET M.-C., *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, pp. 167-172.

règle érémitique et dont il se fait le zélé prosélyte. C'est en passant par l'un et l'autre de ces versants que l'imagination de Delacroix « n'a jamais craint d'escalader les hauteurs difficiles de la religion⁴⁶⁷. »

⁴⁶⁷ BAUDELAIRE C., « Salon de 1859 », *Curiosités esthétiques*, p. 290.

Bibliographie

Sources publiées

DELACROIX E., *Œuvres littéraires*, 2 vol., FAURE E. (éd.) Paris, G. Crès & Cie, Bibliothèque Dionysienne, 1923.

DELACROIX E., *Correspondance générale*, publiée par JOUBIN A., 5 vol, Paris, Plon, 1935 ó 1938.

DELACROIX E., *Further Correspondence*, JOHNSON L. (éd.), Oxford, Clarendon Press, 1991.

DELACROIX E., *Lettres intimes*, DUPONT A. (éd.), Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1995 (1^{ère} éd. 1954).

DELACROIX E., *Propos esthétiques*, La Rochelle, Rumeur des Ages, 1995.

DELACROIX E., *Dictionnaire des beaux-arts*, LARUE A. (reconstitution et édition), Paris, Hermann, 1996.

DELACROIX E., *Nouvelles lettres*, JOHNSON L., HANNOOSH M. (éd.), Bordeaux, William Blake & Co, 2000.

DELACROIX E., *Journal*, nouvelle édition établie par Michèle HANNOOSH, 2 vol., Paris, Corti, Domaine romantique, 2009.

[ANONYME], *Nouvelles ecclésiastiques, ou Mémoires pour servir à l'histoire de la constitution Unigenitus pour l'année MDCCLXXVII*, s.l., 1777.

[ANONYME], *Catalogue des livres anciens & modernes curieux & rares composant la bibliothèque de feu M. E. Delacroix*, Vente 30 mars-2 avril 1868, Paris, 1868.

ASTRUC Z., *Le salon intime. Exposition au boulevard des Italiens*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1860.

BALZAC, *Illusions perdues, La Comédie Humaine*, t. V, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977.

BARRAULT E., *Aux artistes. Du passé et de l'avenir des beaux-arts. (Doctrine de Saint-Simon.)*, Paris, Alexandre Mesnier Libraire, 1830.

BARRES M., *Romans et voyages*, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1994.

BAUDELAIRE C., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

-, *Curiosités esthétiques*, Paris, Louis Conard, 1923.

BAUDELAIRE C., GAUTIER T., *Correspondances esthétiques sur Delacroix*, GUEGAN S. (préf.), Paris, Editions Olbia, 1998.

BAUDET-DULARY A., *Essai sur les harmonies physiologiques*, Paris, 1844.

BLAISE J.-J., *Instruction abrégée sur la dévotion au sacré cœur de Jésus*, Paris, Didot, 1821.

BLANC C., *Les artistes de mon temps*, Paris, Firmin-Didot, 1876.

BUTLER A., *Vie des pères, des martyrs et des autres principaux saints*, traduit par GODESCARD, t. 1, Lille, L. Lefort, 1824.

CHABROL DE VOLVIC G., *Souvenirs inédits de M. le Comte Chabrol de Volvic*, éd. critique par Michel Fleury, Paris, éd. des Musées de la Ville de Paris, 2002.

CHATEAUBRIAND F., *Essais sur les révolutions - Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.

CONSANT A., *La mère de Dieu : épopée religieuse et humanitaire*, Paris, Gosselin, 1844.

COUSIN V., *Du vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier, 1856, (1^{ère} éd. 1836).

COUTURIER M.-A., « L'appel aux maîtres de l'art moderne », inédit (1939 ?) reproduit par BILLOT M., *Paris - Paris 1937-1957*, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou p. 202-205.

-, « Aux grands hommes les grandes choses », *L'Art sacré*, 9-10, mai-juin 1950, non paginé.

-, *Art et liberté spirituelle*, Paris, Cerf, 1958.

DARBOY G., *Femmes de la bible*, Paris, Garnier, 1850, non paginé.

DELABORDE H., *Lettres et pensées de Hippolyte Flandrin*, Paris, Henri Plon, 1865.

DELAUNAY A. H., *Catalogue complet du salon de 1847 annoté*, Lagny, Giroux et Vialat, 1847.

DELECLUZE E., « Salon de 1822 », *Le Moniteur universel*, 18 mai 1822.

- « Salon de 1836 », *Journal des débats*, 11 mars 1838.

DENIS M., *Théories 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Rouart et Watelin, 1920 (1^{ère} éd. 1913).

DUMAS A., *Delacroix*, THIBAudeau J. (éd. et notes), Paris, Mercure de France, 1996.

- *Mon cher Delacroix*, Cahiers Alexandre Dumas, n° 30, 2003.

DUMESNIL H., *Le Salon de 1859*, Paris, Jules Renouard, 1859.

ESQUIROS A., *L'Évangile du peuple*, Paris, Le Gallois, 1840.

ETEX A., *Les Souvenirs d'un artiste*, Paris, Dentu Editeur, 1877.

FARS FAUSSELANDRY (pseud.), *Mémoires de la vicomtesse de Fars Fausselandry ou souvenirs d'une octogénaire*, t. 3, Paris, Ledoyen, 1830.

FERRIERE T., *Il vivere, par Samuel Bach, libraire*, Paris, Bureaux de la France littéraire, 1836.

FRANCE A., *La Révolte des anges*, Paris, Calmann-Lévy, 1986 (1^{ère} édition 1914).

GAUTIER T., *Romans, contes et nouvelles*, t.I Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

- « Salon de 1841 », *Revue de Paris*, 3^{ème} série, t. 28, Paris, 1841.

- *Salon de 1847*, Paris, J. Hetzel, Warnod et Cie, 1847.

-, « Salon de 1848 (4^e article), *La Presse*, 26 avril 1848.

-, « Exposition de 1859 », *Le Moniteur Universel*, 21 mai 1859.

GERICAULT T., « Correspondance officielle relative au tableau qui lui avait été commandé pour Nantes communiquée par M. le baron de Girardot », *Archives de l'art français*, 12^e année, 2^e série, t. 2, 1862.

GIONO J., *Noé*, Paris, Gallimard, Folio, 1973 (1^{ère} édition 1961).

GREGOIRE H., *Histoire des sectes religieuses*, t. 2, Paris, Baudoin Frères, 1828 (1^{ère} édition 1810).

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'art chrétien*, 6 vol., Paris, 1872-1875.

GUENEBAULT L.-J., *Dictionnaire iconographique des figures, légendes et actes des saints tant de l'ancienne que de la nouvelle loi, et répertoire alphabétique des attributs*, publié par l'abbé Migne, Paris, 1850.

HAUSSARD P., « Salon de 1845 », *Le National*, 1 avril 1845.

HOUSSAYE A., « Salon de 1845 », *L'Artiste*, t.3, 4^e série, 14^e livraison, 6 avril 1845.

HUREL A., *L'Art religieux contemporain. Etude critique*, Paris, Didier et Cie, 1868.

LAVERDANT D., *De la mission de l'art et du rôle des artistes. Salon de 1845*, Paris, La Phalange, 1^{ère} série in-8°, t. 1, 1845.

LAVERGNE C., *La Chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice, peintures de M. Eugène Delacroix*, Compte rendu extrait du journal *le Monde*, Paris, Divry et Cie, 1861.

MARTIN C., *Vie des Saints à l'usage des prédicateurs*, Paris, De Martin neveu et Audier, 1861.

MAYNARD U., *La Sainte Vierge*, Paris, Firmin-Didot, 1877.

MICHELET J., *Le Prêtre, la femme, la famille*, Paris, Hachette, 1845.

MONTAIGLON A.(dir.), *Archives de l'art français. Recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*, 12^e année, 2^e série, t. 2, 1862.

MONTALEMBERT C. F., « Discours de M. le comte de Montalembert, pair de France, sur le vandalisme dans les travaux d'arts, dans la discussion générale du projet de loi relatif aux crédits supplémentaires des exercices de 1846-1847. Séance du 26 Juillet 1847. », *Moniteur universel*, 27 juillet 1847.

-, DIDRON E., « Réparation de la cathédrale de Paris », *Annales archéologiques*, t.III, 1845, p. 113-128.

MUSSET A., « Le tableau de l'église », *Revue de Paris*, 19 septembre 1830.

-, *Œuvres complètes en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960.

NERVAL G. DE, *Œuvres*, t.1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966.

PEISSE L., « Salon de 1853 », *Le constitutionnel*, 31 mai 1853.

- PIRON E. A., *Eugène Delacroix. Sa vie, ses œuvres*, Paris, Imprimerie de Jules Claye, 1863.
- PLANCHE G., *Études sur l'école française. 1831-1852*, 2 t., Paris, Michel Lévy Frères, 1855.
- PLANET L. DE, *Souvenirs de travaux de peinture avec M. Eugène Delacroix*, publiés par A. Joubin, Paris, Librairie Armand Colin, 1929.
- PROUDHON P. J., *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garnier Frères, 1865.
- RIO A.-F. *Epilogue à l'art chrétien*, t. 1, Fribourg-en-Brisgau, Herber, 1870.
- RAOUL-ROCHETTE, *Discours sur l'origine, le développement et le caractère des types imitatifs qui constituent l'art du christianisme*, Paris, Adrien le Clere et Cie, 1834.
- REDON O., *A soi-même*, Paris, Corti, 1961.
- SAND G., *Consuelo*, 3t., Paris, Michel Lévy frères éditeurs, 1861 (1^{ère} édition 1843).
- *François le Champi. Comédie en trois actes et en prose*, Bruxelles, Librairie universelle de Rozez, 1851 (1^{ère} édition 1850).
- , *Horace*, Paris, Hetzel & Cie, 1857 (1^{ère} édition 1842).
- , *Correspondance*, 25 vol, G. LUBIN (éd.), Paris, Classiques Garnier, 1964-1991.
- SCHLEIERMACHER F. D. E., *Esthétique*, THOUARD D. (éd), Paris, Cerf, 2004 (cours donné en 1819)

SIGNAC P., *D'Éugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Hermann, 1978 (1^{ère} éd. 1899).

SILVESTRE T., *Histoire des artistes vivants, français et étrangers. Peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, photographes : études d'après nature. Portrait des artistes et reproduction de leurs principaux ouvrages par la photographie*. Paris, E. Blanchard, 1853.

-, *Eugène Delacroix. Documents nouveaux*. Paris, Michel-Lévy frères, 1864.

TABARAUD M., *Des Sacrés-Cò urs de Jésus et de Marie*, Paris, chez Igonette, 1823.

THORE T., « M. Eugène Delacroix », *Le Siècle*, 24 février 1837.

- *Les Salons de T. Thoré*, Paris, Renouard, 1870.

VIGNY A. DE, *Ń uvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986.

VILATE J., *Les mystères de la mère de Dieu dévoilés*, Paris, 1794.

VITET L., « Salon de peinture de 1827 », *Le Globe*, 10 novembre 1827, t. V, n° 95, p. 505.

Outils et bibliographies

CHARON-BORDAS J., *Les sources de l'architecture religieuse aux archives nationales. De la révolution à la Séparation 1989-1905*, Paris, Archives nationales 1994.

MCWILLIAM N. (éd.), *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration, 1699-1827*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1991.

MCWILLIAM N., *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851*, Cambridge, London, Cambridge University Press, 1991.

PARSONS C., WARD M., *A Bibliography of Salon Criticism in second Empire Paris*, Cambridge, London, Cambridge University Press, 1986.

REAULT L., *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1957.

TOURNEUX M., *Eugène Delacroix devant ses contemporains. Ses écrits, ses biographes, ses critiques*, Paris, Jules Rouam Éditeur, 1886.

Catalographie

DELTEIL L., *Delacroix : the graphic work. A catalogue raisonné*, translated and revised by STRAUBER S., San Francisco, A Wofsy, 1997.

JOHNSON L., *The paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue, 1816-1831*, Oxford, Clarendon Press, t. I et II, 1981 (2^{ème} éd. 1987).

-, *The paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue, 1832-1863*, Oxford, Clarendon Press, t. III et IV, 1986 (2^{ème} éd. 1993).

-, *The paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue, The Public Decorations and their sketches*, Oxford, Clarendon Press, t. V et VI, 1989.

-, *Delacroix. Pastels*, George Braziller, New York, 1995.

-, *The paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue, Fourth Supplement and Reprint of Third Supplement*, Oxford & New York, Oxford University Press, 2002

ROBAUT A., CHESNEAU E., *L'œuvre complet de Eugène Delacroix*, Paris, Charavay Frères, 1885.

SERULLAZ M., *Inventaire général des dessins. Ecole française. Dessins de Eugène Delacroix (1798-1863)*, 2 vol., Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1984.

Catalogues d'exposition Delacroix (par date)

Exposition Eugène Delacroix, Catalogue d'exposition, Musée du Louvre (juin à septembre 1930), Paris, Musées Nationaux, 1930.

SERULLAZ M., *Mémorial de l'exposition Eugène Delacroix organisée au Musée du Louvre à l'occasion du centenaire de la mort de l'artiste*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1963.

Exposition Delacroix, Kyoto, Tokyo, Musée Municipal, Musée national, 1969.

Delacroix : peintures et dessins d'inspiration religieuse, Catalogue d'exposition, Musée National du Message Biblique Marc Chagall (5 juillet à 6 octobre 1986),

Nice, textes de FORESTIER S., SERULLAZ A., SERULLAZ M., Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1986.

Ingres et Delacroix. Dessins et aquarelles, Catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, (7 novembre ó 21 décembre 1986), Paris, Éditions Michèle Trinckvel, 1986.

Eugène Delacroix (1798-1863). Paintings, Drawings, and Prints from North American Collections, Catalogue d'exposition, The Metropolitan Museum of Art (10 avril-16 juin 1991), New York, Harry N. Abrams Inc., 1991.

Autour de Delacroix. La peinture religieuse en Bretagne au XIXe siècle, Catalogue d'exposition, Vannes, Sagemor, 1993.

Delacroix, les dernières années, Catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, Paris (10 avril-20 juillet 1998), Philadelphia Museum of Art (10 septembre 1998-3 janvier 1999), textes de SERULLAZ A, POMAREDE V, RISHEL J. J., Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

Delacroix. La naissance d'un nouveau romantisme, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux-arts de Rouen (4 avril- 15 juillet 1998), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

Delacroix, Le trait romantique, catalogue d'exposition, Bibliothèque nationale de France (6 avril ó 12 juillet 1998), JOBERT B. (dir.), Paris, Réunion des musées nationaux, 1998.

Delacroix à Versailles. Autour de la Bataille de Taillebourg, Catalogue d'exposition, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 16 novembre 1998 ó 16 février 1999, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

Delacroix. The Music of Painting, Catalogue d'exposition, Ordrupgaard Copenhagen (13 septembre ó 30 décembre 2000), Copenhagen, Rhodos, 2000.

Médée furieuse, Catalogue d'exposition, Musée national Eugène Delacroix (25 avril-30 juillet 2001), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

Eugène Delacroix, Catalogue d'exposition, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (1 novembre 2003-1 février 2004), Heidelberg, 2003. (spécialement Holger J.-F., « Die verwandelte Heilgeschichte », pp. 70-80.)

Eugène Delacroix. Reflections, Tasso in the Madhouse, Catalogue d'exposition, Oskar Reinhart Collection « Am Röerholz », Wintertour (4 septembre ó 14 décembre 2008), München, Hirmer Verlag, 2008.

Delacroix et la photographie, catalogue d'exposition, Musée national Eugène Delacroix (28 novembre 2008 ó 2 mars 2009), Paris, Musée du Louvre, 2008.

Une passion pour Delacroix. La collection Karen B. Cohen, catalogue d'exposition, Musée national Eugène Delacroix (16 décembre 2009 ó 5 avril 2010), Paris, Musée du Louvre, 2009.

Delacroix (1798 - 1863). De l'idée à l'expression, catalogue d'exposition, Obra Social « la Caixa », Madrid, 2011.

Autres catalogues d'exposition

Tobie vu par les peintres, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts, Pau, 1985.

Géricault, Catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais (10 octobre 1991 ó 6 janvier 1992), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991.

Les Années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850, Catalogue d'exposition, Nantes, musée des Beaux-Arts, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, Plaisance, Palazzo Gotico, Réunion des Musées Nationaux, 1996. (spécialement BRUNEL G., « La peinture religieuse : art officiel et art sacré », « Peintures commandées pour les églises de 1815 à 1850 », SERULLAZ A., « Delacroix et son temps ».)

Prud'hon ou le rêve du bonheur, Catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais (23 septembre 1997-12 janvier 1998), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1997.

Posséder et détruire. Stratégies sexuelles dans l'art d'Occident, MICHEL R., Catalogue d'exposition, Musée du Louvre (10 avril-10 juillet 2000), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

Du chaos dans le pinceauí Victor Hugo | dessins |, Catalogue d'exposition, Maison de Victor Hugo (12 octobre 2000-7 janvier 2001), Paris, Paris musées, 2000.

Chassériau. Un autre romantisme, Catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais (26 février ó 27 mai 2002), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002.

Le choix de Vincent. Le Musée imaginaire de Van Gogh, Catalogue d'exposition, Van Gogh Museum (14 février-15 juin 2005), Amsterdam, Anvers, Van Gogh Museum, Fond Mercator, 2005.

Une image peut en cacher une autre, Catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais (8 avril ó 6 juillet 2009), Paris, RMN, 2009.

Études autour de Delacroix

ATHANASSOGLOU-KALLMYER N., « Blemished Physiologies : Delacroix, Paganini, and the Cholera Epidemic of 1832 », *The Art Bulletin*, Vol. 83, No. 4, 12 2000, p. 686-710.

-, *Eugène Delacroix. Prints, Politics and Satire. 1814-1822*, New Haven, Yale University Press, 1991.

BERGEROL I., *Eugène Delacroix. Aquarelles et lavis au peinceau*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

BLAND C., « Du divin à l'humain : la transfiguration du Christ dans *Le Christ au jardin des Oliviers* », *Bulletin de la Société des amis du musée Eugène Delacroix*, n°7, 2009, p.11-18.

BROMBERT V., « Voltaire dans le Journal de Delacroix », *The French Review*, Vol. 30, No. 5, 04 1957, p. 385-341.

BROWN R. H., « The Formation of Delacroix's Hero Between 1822 and 1831 », *The Art Bulletin*, Vol.66 n.2, Juin 1984.

- CHESNEAU E., *Le mouvement moderne en peinture. Eugène Delacroix*, Paris, Typographie Panckoucke et Cie, 1861.
- DAGUERRE DE HUREAUX A., *Delacroix*, Paris, Hazan, 1993. (spécialement chap. 6)
- DAMISCH H., *La peinture en écharpe. Delacroix et la photographie*, Paris, Klincksieck, 2010.
- , « Reading Delacroix's *Journal* », *October*, Vol. 15, hiver 1980, p. 16-39.
- ESCHOLIER R., *Delacroix. Peintre, graveur, écrivain*, 3 vol., Paris, H Floury éditeur, 1926 ó 1929.
- FLOETEMEYER R., *Delacroix's Bild des Menschen : Erkundungen vor dem Hintergrund der Kunst des Rubens*, Mainz am Rhein, von Zabern, 1998.
- FLORISOONE M., « Moratin, Inspirer of Gericault and Delacroix », *The Burlington Magazine*, Vol.99, No. 654, sept. 1957, p. 302-311.
- FOSCA F., « Delacroix et l'art religieux », *La Vie et les arts liturgiques*, juillet 1920, p. 359-366.
- FRASER E. A., *Delacroix, Art, and Patrimony in Post-Revolutionary France*, Cambridge University Press, 2004.
- , « Delacroix's *Sardanapalus*: The Life and Death of the Royal Body », *French Historical Studies*, Volume 26, Number 2, Spring 2003, pp. 315-349
- GUÉGAN S., *Delacroix. L'Enfer et l'atelier*, Paris, Flammarion, 1998.

GUILLERM J.-P., *Couleurs du noir. Le Journal d'Eugène Delacroix*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

HADJINICOLAOU N., « La Liberté guidant le peuple de Delacroix devant son premier public », *Actes de la recherche en sciences sociales*, No.28, juin 1979.

HAMRICK L. C., « Être artiste en 1838 (avec une lettre inédite d'Eugène Delacroix) », *Romantisme*, vol. 16, n°54, 1986, p. 78-88.

HANNOOSH M., *Painting and the « Journal » of Eugène Delacroix*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1995.

HERDING K., « Friedrich Schlegel und Eugène Delacroix : Krise und Erneuerung religiöser Malerei am Beginn der Moderne », in CHRISTIN O., GAMBONI D. (dir.), *Crises de l'image religieuse. De Nicée II à Vatican II*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2000.

HERSEY G. L., « Delacroix's Imagery in the Palais Bourbon Library », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol 31, 1968.

HIDDLESTON J. A., « Baudelaire, Delacroix, and religious painting, *The Modern Language Review*, Vl. 92, N°4, oct. 1997, p. 864-876.

HOFFMANN S., « Le jardin de Gethsemani ou Le Christ pleuré par les anges : à propos d'un dessin de Delacroix », *Revue du Louvre*, 1 ó 2009, p. 74-82.

HUYGHE R., « Universalité de Delacroix », *formes*, n°6, 1930.

-, *Delacroix ou le combat solitaire*, Paris, Hachette, 1964.

-, « Delacroix et le thème de la barque », *Revue du Louvre*, XIII, 1963, p. 65-72.

JOBERT B., *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997.

-, « Stimmung, mood, état d'âme. Quelques réflexions sur la peinture de paysage chez Constable et Delacroix », dans coll. *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, Berlin, München, Deutscher Kunstverlag, 2010.

-, « Delacroix chez Balzac », *L'Année balzacienne*, 1/2011 (n° 12), p. 63-77.

JOHNSON L., *Delacroix*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1963.

-, « Delacroix's « Christ at the Column » », *The Burlington Magazine*, Vol. 121, No.920, 11 1979, p. 681-685.

-, « Delacroix's « Christ healing the blind man Jericho » Poussin reviewed », *The Burlington Magazine*, Vol. 128, No.1002, 09 1986, p. 672-674.

-, « Eugène Delacroix and Charles V », *The Burlington Magazine*, Vol. 142, N.1170, 09 2000, p. 544-548.

JOUBIN A., « Etudes sur Eugène Delacroix » in *Gazette des Beaux-arts*, 5, T. XV, février et mars 1927.

KING E. S., « Delacroix's Paintings in the Walters Art Gallery », *The Journal of the Walters Art Gallery*, Vol 1, 1938, pp. 84-112.

KLIMAN E. T., « Delacroix's Lions and Tigers : A Link Between Man and Nature », *The Art Bulletin*, Vol. 64, No.3, 09 1982, p. 446-466.

- LARUE A., *Romantisme et mélancolie. Le Journal de Delacroix*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- LICHTENSTEIN S., *Delacroix and Raphaël*, New York, Londres, Garland Publishing, 1979.
- MALTESE C., *Delacroix*, Milan, Club del Libro, 1965.
- MORA S., « Delacroix's Art Theory and His Definition of Classicism », *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 34, No. 1, spring 2000, p. 57-75.
- MOREAU-NELATON E., *Delacroix raconté par lui-même*, 2 tomes, Paris, Henri Laurens, 1921.
- MOSS A., *Baudelaire et Delacroix*, Paris, A. G. Nizet, 1973.
- MRAS G. P., « Literary sources of Delacroix's conception of the sketch and the imagination », *The Art Bulletin*, Vol. 44, No.2, 06 1962, p.103-111.
- *Eugène Delacroix's theory of art*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1966.
- POLISTENA J., *The role of religion in Eugene Delacroix's religious painting : Intention and distortion*, Ph. D, City University of New-York, 1997.
- , « Reviving Eugène Delacroix's Religious űuvre : Romantic Painting and its Reintegration with Theology », *Religion and the Arts*, Vol.4, N. 4, 12 2000, p. 517-555.
- , « *The agony in the garden* by Eugène Delacroix », *Van Gogh Museum Journal*, 2000, p. 125- 133.

- , *The Religious Paintings of Eugene Delacroix (1798-1863). The Initiator of Modern Religious Art*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2008.
- , « Nouvelles sources pour le cycle de peintures murales de Delacroix à Saint-Sulpice », *Bulletin de la Société des amis du musée Eugène Delacroix*, n°7, 2009, p. 25-38.
- PORTER L. M., « Space as Metaphor in Delacroix », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 1, Autumn 1983, p. 29-37.
- RAUTMANN P., *Delacroix*, CANAL D-A. et ÉCHASERIAUD L. trad., Paris, Citadelles & Mazenod, 1997.
- REGAMEY R., *Eugène Delacroix. L'époque de la Chapelle des Saints-Anges (1847-1863)*, Paris, Renaissance du Livre, 1931.
- ROMIEUX W., « Une élève de Delacroix. Mme Rang-Babut », *Mercure de France*, n°387, t. 54, 1^{er} août 1913, 555-573.
- RUDRAUF L., *Imitation et invention dans l'art de Eugène Delacroix*, s. l., Tartu, 1938.
- , *Eugène Delacroix et le problème du romantisme artistique*, Paris, Laurens, 1942.
- SERULLAZ M., *Les peintures murales de Eugène Delacroix*, Paris, Ed. du Temps, 1963.
- , (préf.), *1845 Delacroix aux Pyrénées*, Lourdes, Les amis du musée pyrénéen, 1975.
- , *Biographie de Eugène Delacroix*, Paris, Fayard, 1989.
- SERULLAZ A., *Le cabinet des dessins. Delacroix*, Paris, Flammarion, 1998.

SPECTOR J. J., *The murals of Eugène Delacroix at Saint-Sulpice*, New York, The College art Association of America, 1967.

-, « The Vierge du Sacré-Cœur : religious politics and personal expression in an early work of Delacroix », *The Burlington Magazine*, Vol. 123, No. 937, April 1981, p. 198-206.

- « Un rêve d'une main dans une lettre de Delacroix », *Les correspondances (problématique et économie d'un « genre littéraire »)*, actes de colloque, Nantes, Publications de l'Université de Nantes, 1983.

TOUSSAINT H., *La Liberté Guidant le peuple de Delacroix*, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 1982.

TRAPP F. A., *The attainment of Delacroix*, Baltimore, London, The John Hopkins Press, 1971.

WRIGHT B. S. (ed.), *The Cambridge Companion to Delacroix*, Cambridge & New York, Cambridge University Press, 2001

Généralités

ALLARD S., *Le Louvre à l'époque romantique Les Décors du Palais (1815-1835)*, Paris, Fage, 2006.

ALLARD S., CHAUDONNERET M.-C., *Le suicide de Gros. Les peintres de l'Empire et la génération romantique*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2010.

- ALLIEZ E., *L'Œil-cerveau. Nouvelles histoires de la peinture moderne*, Paris, Vrin, 2007.
- ANGELIER F., LANGLOIS C. (dir.), *La Salette. Apocalypse, pèlerinage et littérature (1856-1996)*, Grenoble, Jérôme Million, 2000.
- ARIES P., DUBY G. (dir.), *Histoire de la vie privée*, t.4, Paris, Seuil, 1987.
- ATHANASSOGLOU-KALLMYER N., *French Images from the Greek War of Independence 1821-1830. Art and Politics under the Restoration*, New Haven & London, Yale University Press, 1989.
- BAINVEL J.-V., *La dévotion au Sacré Cœur de Jésus. Doctrine ó Histoire*, Paris, Beauchesne, 1906.
- BALOSTOCKI J., *Style et iconographie. Pour une théorie de l'art*, Paris, Gérard Monfort Editeur, 1996.
- BAUDE M., MÜNCH M.-M. (éd.), *Romantisme et religion. Théologie des théologiens et théologie des écrivains*, actes du colloque interdisciplinaire de la faculté des lettres de Metz, 20-22 octobre 1978, PUF, 1980.
- BAYLE C., « Gérard de Nerval et Théodore Chassériau sur la représentation du Christ aux oliviers : oppositions et parallélisme de deux images d'un romantisme dissident », MIZUNO H.(dir.), *Quinze études sur Nerval et le romantisme*, Paris, Kimé, 2005.
- BAZIN G., *L'église St-Paul-St-Louis. Notice historique et descriptive*, Paris, Imprimerie Leroy, 1901.

BELTING H., *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, trad.

MULLER F., Paris, Cerf, 1998.

-, *Pour une anthropologie des images*, trad. Torrent J., Paris, Gallimard, 2004.

BENICHOU P., *Romantismes français*, 2 vol., Paris, Gallimard, Quarto, 2004

-, «Un Gethsémani romantique: ("Le Mont des Oliviers" de Vigny) », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 98e Année, No. 3, Mai - Juin, 1998, pp. 429-436.

BENZINA F. (DIR.), *Autour de Baudelaire et des arts. Infini, échos et limites des correspondances*, Paris, L'Harmattan, 2012.

BERGMAN-CARTON J., *The Woman of Ideas in French Art, 1830-1848*, New Haven, London, Yale University Press, 1995.

BETHOUART B., LOTTIN A. (dir.), *La dévotion mariale de l'an mil à nos jours*, Arras, Artois Presses Université, 2005.

BILLOT M., « Le Père Couturier et l'art sacré », *Paris ó Paris 1937-1957*, Catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 28 mai ó 2 novembre 1981, p. 196-201.

BOKOBZA KAHAN M., « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 2009.

BORDES P., MICHEL R. (dir.), *Aux armes & aux arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988.

- BOUILLOT E., *Le Salon de 1827. Classique ou romantique ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- BOURDIEU P., *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
- , *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984.
- BOWMAN F. P., *Le Christ romantique*, Genève, Droz, 1973.
- , « La circulation du sang religieux à l'époque romantique », *Romantisme*, 1981, n°31. *Sangs*. pp. 17-36.
- BRIX M., *Le romantisme Français: esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Bruxelles, Peeters Publisher, 1999.
- CATTA E., *La Visitation Saint-Marie de Nantes (1630-1792)*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1954.
- CHALINE N.-J.(dir.), *Ces églises du dix-neuvième siècle*, Amiens, Encrage Édition, 1993
- CHAMARAT-MALANDAIN G., « Le Christ aux Oliviers: Vigny et Nerval », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 98e Année, No. 3, Mai - Juin., 1998, pp. 417-428
- CHAUDONNERET M.-C., *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999.
- CHAUVIN G., *La Crucifixion : histoire, iconologie et théologie*, Paris, l'Harmattan, 2011.

- CLEMENT C., *Géricault. étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître. Réimpression de l'édition définitive de 1879*, Paris, Léonce Laget ed., 1973.
- COLL., *Catholicisme, hier, aujourd'hui, demain*, 15 vol., Paris, Letouzey et Ané, 1948-2000.
- COMBY J., (dir.), *Théologie, histoire et piété mariale*, actes du colloque, Université catholique de Lyon, 1-3 octobre 1996, Lyon, PROFAC, 1997.
- COURAY-BAPSOLLE G., *Du cultuel au culturel ?*, Paris, Harmattan, 2006.
- COUSINIE F., *Images et méditation au XVIIIe siècle*, Rennes, PUR, 2007.
- CHRISTIN O., GAMBONI D. (dir.), *Crise de l'image religieuse. De Nicée II à Vatican II*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999.
- DIDIER B., *Le Journal intime*, Paris, Puf, 1976.
- DIMIER L., *L'Église et l'art*, Paris, Grasset, 1935.
- DION-TENENBAUM A., « Multiple Duponchel », *Revue de l'art*, n° 116, 1997, p. 66-75.
- DREWERMANN E., *Dieu guérisseur. La légende de Tobit ou le périlleux chemin de la rédemption*, trad. MAZELLIER-GRÜNBECK C., Paris, Cerf, 1993.
- DRISKEL M. P., *Representing belief: religion, art and society in nineteenth century France*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1992.
- , « Painting, Piety, and Politics in 1848 : Hippolyte Flandrin's Emblem of Equality at Nîmes », *The Art Bulletin*, Vol.66 No.2, Juin 1984.

- DURKHEIM E., *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1979 [1912].
- EDWARDS P. J., « La revue *l'Artiste* (1831-1814). Notice bibliographique », *Romantisme*, 1990, n°67
- EITNER L., « The open window and the storm-tossed boat : an essay in the iconography of romanticism », *The Art Bulletin*, vol. 37, N.4, décembre 1955, p. 281-290.
- ÉLIADE M., *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1987 (1^{ère} éd. française 1965).
- FOUCART B., *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthena, 1987.
- , « *l'âge d'or de la peinture religieuse* », *Deux siècles précurseurs*, Paris, Norma 2008.
- , « Chassériau et le thème du Christ au jardin des Oliviers. Entre romantisme et orthodoxie », *Chassériau (1819-1856). Un autre romantisme*, Colloque international, musée du Louvre, Paris, La documentation Française, 2002.
- FREUD S., *L'avenir d'une illusion*, suivi de *Actes obsédants et exercices religieux*, Paris, PUF, 1991 (1^{ère} édition 1927 et 1907).
- GAMBONI D., *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Minuit, 1989.
- , « Histoire de l'art et "réception": remarques sur l'état d'une problématique », *Histoire de l'art*, n.35, octobre 1996.

-, *Potential images: ambiguity and indeterminacy in modern art*, London, Reaktion books, 2002.

GAZIER A., « Les Christ prétendus jansénistes », *Revue de l'art chrétien*, 1910.

GENETTE G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

-, *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999.

-, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

-. *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010.

GEORGEL P., *Dessins de Victor Hugo pour Les Travailleurs de la mer*, Paris, Herscher, 1985.

GIRARD A., *Le journal intime et la notion de personne*, Paris, Firmin-Didot, 1963.

GOETZ A., « Un art de l'éreintement », dans KEARNS J., VAISSE P. (éd.), « *Ce Salon à quoi tout se ramène* » *Le Salon de peinture et de sculpture 1791-1890*, Bern, Peter Lang, 2010, pp 73 - 82.

GREER J. E., « A modern Gethsemane: Vincent van Gogh's *Olive grove* », *Van Gogh Museum Journal*, 2001, p. 106-117.

GROUPE μ, *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1992.

GUEGAN S., *Théophile Gautier et la critique en liberté*, Les Dossiers du musée d'Orsay n. 62, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1997.

- HASKEL F., *L'art comme prophétie*, dans COLL. *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La documentation Française, 1994.
- HASKINS S., *Mary Magdalen. Myth and Metaphor*, London, Harper Collins Publishers, 1993.
- HENRIC J., *La Peinture et le Mal*, Paris, Exils Editeurs, 2000 (1^{ère} édition 1983).
- HECQUET M. (dir.), *L'éducation des filles au temps de George Sand*, Artois Presses Université, Arras, 1998.
- HOFMANN W., *Une époque en rupture 1750-1830*, Paris, Gallimard, L'univers des formes, 1995.
- . *Ruptures et dialogues*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008.
- IMBERT H.-F., *Stendhal et la tentation janséniste*, Genève, Droz, 1970.
- JONAS R., *France and the Cult of the Sacred Heart. An Epic Tale for Modern Times*, Berkeley, University of California Press, 2000.
- JUNOD P., *Chemins de traverse. Essais sur l'histoire des arts*, Gollion, infolio, 2007.
- LACOMBE C. DE, *Vie de Berryer*, Paris, Firmin-Didot, 1894.
- LACKMAN J., *Mud and Glory. Art-Critical Invective in Paris: 1844-1876*, thèse de doctorat inédite, New York University, 2011.
- LALANDE A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, P.U.F, 2006.

LANDSBERG J. DE., *L'art en croix : le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*,
Tournai, La Renaissance du Livre, 2001.

LAUTMANN-SAINT-MARTIN I., *Entre héritage et rupture, regards du catholicisme sur
l'art (France, XIXe-XXe siècles)*, mémoire de habilitation à diriger des
recherches, Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, 2011.

LEDRE C., *La presse à l'assaut de la monarchie. 1830-1848*, Paris, Armand Colin,
1960.

LE GOFF J., REMOND R. (dir), *Histoire de la France religieuse*, t. 3, *Du roi Très
Chrétien à la laïcité républicaine*, volume dirigé par JOUTARD Ph., Paris, Seuil,
1991.

LEMAIRE G.-G., *Esquisses en vue d'une histoire du Salon*, Paris, Henri Veyrier, 1986.

LENIAUD J.-M., *La révolution des signes. L'art à l'église (1830-1930)*, Paris, Cerf,
2007.

LOSSIER J.-G., *Le rôle social de l'art selon Proudhon*, Paris, Les presses modernes,
1937.

MARITAIN J., *Art et scolastique*, Neuchâtel, Desclée de Brouwer, 1962 (1^{ère} éd. 1920).

MCWILLIAM N., *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850)*,
Dijon, les presses du réel, 2007, (1^{ère} éd. anglaise, Princeton University Press,
1993).

MARIN L., « Topiques et figures de l'abandon. "C'est moi que je peins" », *La
Part de l'œil*, 1989, n° 5 : *Topologie de l'abandon*, p. 141-153.

- MONTANDON A. (dir.), *Marie-Madeleine. Figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.
- PACHET P., *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Paris, Hatier, 1990.
- PICHOIS C., *L'ommage de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, Corti, 1963.
- PIER J., SCHAEFFER J.-M.(DIR.), *Métalepses. Entorse au pacte de la représentation*, Paris, Ecole des hautes études en science sociales, 2005.
- QUERARD J.-M., *Les supercheres littéraires dévoilées. Galerie des auteurs apocryphes, supposés, déguisés, plagiaires, et des éditeurs infidèles de la littérature française*, t.5, Paris, L'Éditeur rue de Seine 36, 1853.
- RADCLIFFE-BROWN A. R., *Structure et fonction dans la société primitive*, traduit et présenté par MARIN L., Paris, Minuit, 1968.
- REGAMEY R., *Géricault*, Paris, F. Rieder & Cie, 1926.
- , « A la recherche de la tradition », *L'Art sacré*, 5-6, mai-juin 1948, p. 81-107.
- , *La querelle de l'art sacré*, Paris, Cerf, 1951
- RICŒUR P., *L'herméneutique biblique*, Paris, Cerf, 2001, p. 210.
- RITZENTHALER C., *L'école des beaux-arts du XIXe siècle. Les pompiers*, Paris, Mayer, 1987.
- ROSENTHAL L., *Du romantisme au réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Macula, 1987 (1^{ère} éd. 1914).

- ROQUE G., *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, Chambon, 1997.
- ROUILLARD P., « Rogations », dans *Catholicisme, hier, aujourd'hui, demain*, t.XIII, Paris, Letouzey et Ané, 1993.
- SAINT-ARNAUD G.-R., « Aspect freudien des rites et de leurs répétitions », *Théologiques*, vol. 4, n°1, 1996, pp. 75-94.
- SAVART C., ALETTI J.-N. (dir.), *Le monde contemporain et la Bible*, Paris, Beauchesne, coll. Bible de tous les temps, 1985.
- SCHAEFFER J.-M., *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, NRF essais, 1992
- , « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *Revue germanique internationale*, 2, 1994, p. 195-207.
- TAVARD G., *La Vierge Marie en France aux XVIIIe et XIXe siècles. Essai d'interprétation*, Paris, Cerf, 1998.
- VAISSE P., « A propos de la crucifixion vue de biais », RICHER J. (dir.), *La gloire de Dürer*, Paris, Éditions Klincksieck, Actes et colloques 13, 1974, pp. 117-129.
- VIGIER P., *La Monarchie de Juillet*, Paris, PUF, 1965.
- WIRTH J., *Sainte Anne est une sorcière et autres essais*, Genève, Droz, 2003.

-, « Faut-il adorer les images ? La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente », *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, catalogue de l'exposition, Berne, Strasbourg, 2001.

ZILSEL E., *Le Génie. Histoire d'une notion de l'antiquité à la renaissance*, trad. M. Thévenaz, Paris, Minuit, 1993 (1^{ère} éd. allemande 1926).

Abréviations

Les citations du *Journal* de Delacroix sont issues de l'édition de Michèle HANNOOSH, Corti, Domaine romantique, 2009. Par souci de clarté chronologique, les entrées sont signalées par leur date plutôt que par leur page, cette dernière n'étant indiquée que lorsqu'elle est nécessaire pour retrouver la citation.

Les correspondances, adressées par ou à Delacroix, désignées par une cote sont disponibles en ligne, sur le site <http://www.correspondance-delacroix.fr>. Les lettres absentes de cette base, mais publiées dans les cinq volumes de *Correspondance générale*, sont annoncées par Corr. JOUBIN, t. x, p.xx.

Les lettres de George Sand issues de la *Correspondance* éditée par G. LUBIN sont annoncées par leur numéro d'entrée sous la forme « Sand Corr. n°123. »

Les renvois aux numéros de JOHNSON L., *The paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue* sont abrégés sous la forme « J 123 ».

Les renvois aux numéros de JOHNSON L., *Delacroix. Pastels*, sont abrégés sous la forme « JOHNSON, Pastel, 123 ».

Les renvois aux numéros de SERULLAZ M., *Inventaire général des dessins. Ecole française. Dessins d'Eugène Delacroix (1798-1863)* sont abrégés sous la forme « Sz123 ».

Remerciements

Ce travail a été rendu possible par la confiance de Dario Gamboni qui en a accepté et soutenu le projet, qui l'a suivi avec bienveillance et discrétion, et qui enfin l'a lu et commenté dans ses divers états avec minutie, clairvoyance et précision. L'écriture académique ne permet guère d'effusions et c'est heureux, sans quoi l'expression d'une trop vive gratitude aurait pu devenir gênante.

Michèle Hannoosh m'a accueilli à Ann Arbor au long d'un semestre décisif pour la rédaction de ce texte. Sa générosité, sa disponibilité, la qualité de ses conseils et l'herculéenne démesure de ses travaux sur Delacroix en ont fait une interlocutrice plus que précieuse.

Ségoène Le Men m'a accueilli à Paris pour un semestre de recherche extrêmement fructueux. Je lui suis très obligé de sa grande bienveillance. C'est à elle que je dois aussi ma rencontre avec Isabelle de Saint-Martin, qui a fort aimablement accepté de prendre part au jury de cette thèse. Je l'en remercie chaleureusement. Mes remerciements vont encore à Vincent Allard, qui enrichit ce jury de ses compétences muséales, et à Jan Blanc, qui en assure la présidence.

Jean-Marie Bolay s'est infligé de son propre chef la tâche ingrate et nécessaire de relecture ; de ceci je lui suis redevable. Il a également scandé mes journées d'écriture par des soirées de baignades dans le Rhône et donné ainsi au souvenir de ce travail la couleur d'un crépuscule de juin ; de cela je suis un insolvable débiteur, mais un ami reconnaissant.

Il y a enfin, et surtout, Noémie, l'indéfectible.

