



HAL
open science

Delacroix et la Grèce 1815-1835

Débora Guillon

► **To cite this version:**

| Débora Guillon. Delacroix et la Grèce 1815-1835. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-04539328

HAL Id: dumas-04539328

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04539328v1>

Submitted on 9 Apr 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Débora GUILLON

Delacroix et la Grèce 1815-1835

Mémoire de recherche
(2^{ème} année de 2^e cycle)

En histoire de l'art appliquée aux collections

présenté sous la direction de
M^{me} Dominique de Font-Réaulx,
directrice de la médiation et de la programmation culturelle,
musée du Louvre

Septembre 2019

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



DELACROIX ET LA GRECE : 1815-1835

Table des matières

Remerciements	7
Avant-Propos.....	8
Introduction	9
Chapitre 1 – La formation d’Eugène Delacroix : un ancrage antique.....	17
A. L’enfance du peintre : un terrain propice à la formation académique	18
a) L’éducation bonapartiste et la transmission des valeurs	18
b) Paris, nouvelle Rome.....	20
c) L’instruction du lycée impérial : les lettres classiques et la philosophie moderne au service du culte de la Raison	23
B. La formation chez Pierre-Narcisse Guérin : la science de l’antique	28
a) L’atelier de Pierre-Narcisse Guérin.....	28
Pierre-Narcisse Guérin, un maître néoclassique ?	28
Géricault, modèle et émule d’Eugène : « l’idéal antique et l’idéal moderne »	31
b) La naissance du romantisme ?.....	34
Faire naître l’antique dans un atelier néoclassique	34
c) L’enseignement aux Beaux-Arts de Paris	38
La copie d’antiques et la pratique de l’Académie	38
Le rôle du moulage dans la formation de l’artiste	41
d) Delacroix et le présentiment de l’orient	44
Les médailles antiques et l’intuition d’une autre Grèce	44
Un premier cercle orientaliste autour de Delacroix	46
Chapitre 2 – La carrière du peintre : l’omniprésence de la Grèce dans ses antagonismes ; entre antique et moderne, classique et orientale, réelle et imaginaire.....	49

A.	L'antique toujours présent, mais l'antique différemment	49
a)	Un cycle à redécouvrir : les 4 saisons.	49
b)	La Barque de Dante, ou la parabole de la carrière de Delacroix	51
c)	La Grèce antique quand elle n'est pas annoncée : le cas du <i>Faust</i> de Goethe, ou le mythe du Prométhée moderne.....	54
B.	Le philhellénisme et la guerre d'Indépendance grecque : la première approche de l'Orient : l'orientalisme et la liberté de la peinture.	62
a)	La guerre d'indépendance grecque : 1821-1829.	62
	Histoire de la guerre de libération de la Grèce	62
	Des Massacres de Scio (fig.32)	66
b)	Le mouvement philhellène européen et l'implication des artistes	72
	La Grèce en révolte et les artistes européens	72
	Hector Berlioz et la Révolution grecque	78
c)	Après la galerie Lebrun : libre expression des romantiques.....	81
	Le Salon de 1827 : classique ou romantique ?	81
	De la mort de Sardanapale : l'Orient rêvé. (fig.46)	84
	Postérité du Sardanapale : Hector Berlioz et le prix de Rome de musique	88
Chapitre 3 – Le voyage au Maroc : l'Antiquité vivante, la Grèce abstraction faite de la Grèce ..		91
A.	Le voyage de formation des peintres : de Rome au Maghreb	91
a)	La tradition du voyage de formation : Rome et la Grèce	91
b)	L'ouverture du Maghreb : 1830, l'Algérie française et les querelles marocaines. Brève histoire du Maghreb moderne.....	95
c)	Le voyage de Delacroix au Maroc : la découverte de l'Antiquité vivante	97
d)	Le voyage de Chassériau au Maghreb : une autre Antiquité.....	104
B.	Orientalisme et altérité polychrome : la lumière et la couleur, ou l'intuition de la Grèce colorée.	108
a)	La vision de l'antique par les contemporains de Delacroix : le mythe de la Grèce blanche.	108
	Réception de Winckelmann et Quatremère de Quincy (théorie de l'imitation)	108

De la Jeune grecque au tombeau de Markos Botzaris : entre suprématisme blanc et affirmation moderne	112
b) L'esprit de l'antique, ou la définition de l'antique d'Eugène Delacroix	114
Delacroix et la définition de l'antique après le voyage au Maroc : un homme plein de contradictions, un artiste plein de paradoxes	115
Delacroix et l'aube de l'Orientalisme	120
 Chapitre 4 - Avoir « l'esprit de l'antique » et non « l'imitation de ses formes extérieures »	123
 A. Synthèse des formations : entre les leçons de l'Académie et les leçons marocaines	123
a) La commande de l'Assemblée nationale : un classicisme investi d'humanité.....	125
Iconographie antique du décor : aux portes du classicisme	125
Une nature profondément romantique	126
Le classicisme investi d'humanité	127
b) Continuité des références marocaines et grecques : assimilation de la Grèce et de l'Orient. ...	128
Les Femmes d'Alger (fig.64)	128
Le combat du Giaour et du Pacha (fig.66)	129
c) Le mouvement et la vigueur de l'antique : la Médée furieuse (fig.67)	132
 B. Le bon gouvernement de soi par les arts : de la libération de la peinture	136
a) La commande de la bibliothèque du Palais Bourbon : l'instruction par les arts	136
b) La lutte de la civilisation contre la barbarie : l'atelier du peintre rue de Fürstenberg, dernière signature antique ?.....	140
c) Le tombeau d'Eugène Delacroix (ill.24).....	143
 Conclusion.....	145
Glossaire.....	150
 Bibliographie.....	153
Sources	153
SOURCES MANUSCRITES	153
ARCHIVES DE LA VILLE DE PARIS	153
PARIS-PIERREFITTE, ARCHIVES NATIONALES	154

SOURCES IMPRIMEES	154
ÉCRITS DE DELACROIX	154
LITTÉRATURE	155
SOURCES CRITIQUES ET THÉORIES DE L'ART	157
CATALOGUES DES MUSÉES	158
Bibliographie critique	159
LA GRECE : L'ANTIQUITE, LA MODERNITE, LE PHILHELLENISME	159
ÊTRE ARTISTE AU XIX ^e SIÈCLE : DE LA FORMATION AUX DIFFÉRENTES FORMES D'EXPRESSION	162
EUGENE DELACROIX	165
LA VIE ET L'ŒUVRE DE L'ARTISTE	165
DELACROIX ET LA GRECE : ENTRE L'IMAGINAIRE ET LE REEL.....	166

Remerciements

Ce travail doit toute son essence à M. Jean-Luc Martinez, président-directeur du musée du Louvre. J'ai en effet l'immense opportunité de travailler à ses côtés dans le cadre de la préparation de l'exposition « Paris-Athènes 1800-1900 », ayant pour objet de fêter le bicentenaire de la Révolution grecque, pour laquelle nombre de français se sont engagés, militairement et artistiquement. Delacroix faisait, en quelque sorte, partie de ces philhellènes – mais ne levons pas trop le voile avant de vous laisser lire cette étude. Que M. Martinez soit ainsi infiniment remercié pour m'avoir permis de découvrir cette merveilleuse Grèce moderne.

S'il doit son essence au directeur général, ce travail doit, cette fois, toute sa substance, tout son intérêt et toute sa problématique à Mme Dominique de Font-Réaulx, elle-même directrice de la médiation et de la programmation culturelle en ce même musée du Louvre. Elle sût, d'abord me proposer un nouveau regard sur l'œuvre de notre peintre, ensuite m'orienter dans la profonde immensité de sa production, et enfin, avoir toujours une direction bienveillante sur ce mémoire. Je tiens donc à lui adresser mes remerciements les plus sincères, pour tout cela, et pour la passion qu'elle me fit découvrir.

Toute ma gratitude se dirige également vers toutes les personnes qui m'ont supportée, aidée, soutenue dans cette année ; et j'adresse un immense merci à Marie Daubié et Inès Graillat pour leurs relectures : ce travail était, je le sais, de longue haleine, mais elles ont su l'accomplir à merveille.

Avant-Propos

L'exposition « Paris-Athènes 1800-1900 », qui se tiendra au musée du Louvre au printemps 2021, aura pour objet d'exposer les liens historiques, culturels, archéologiques et militaires entre la France et la Grèce au long de ce XIX^e siècle. L'une des problématiques fondamentales sera l'action des artistes philhellènes dans la guerre d'indépendance grecque, entre 1821 et 1829. Eugène Delacroix s'inscrit dans ce cercle d'artistes par bien des moyens. L'année passée, j'ai eu la chance d'étudier un fonds photographique de chantiers de fouilles en Grèce, en lien avec cette exposition. Etudier cette fois-ci le lien à la Grèce par le biais de la peinture fut ainsi la suite logique à ce travail. Eugène Delacroix et la Grèce est donc un travail qui s'inscrit dans la logique de cette exposition ; exemple même de l'artiste français engagé, quelque temps, pour la cause philhellène, il répond merveilleusement à l'un des enjeux des relations franco-grecques.

Nous noterons qu'il été choisi, pour une meilleure lisibilité du corpus de textes d'Eugène Delacroix, de détacher les citations de ses écrits du corps de texte. Le corpus d'images, indiqué par l'abréviation « fig. » est répertorié en annexe de ce travail, complété d'un corpus d'illustrations (« ill. ») qui offre une analyse comparative de la production du peintre.

Introduction

« Nous sommes tous des Grecs. Nos lois, notre littérature, notre religion, nos arts prennent tous leurs racines en Grèce. Si la Grèce n'avait existé, nous aurions pu n'être encore que des sauvages et des idolâtres. [...] La forme humaine et l'esprit humain atteignirent en Grèce un degré de perfection qui a mis son empreinte sur ces productions irréprochables dont les fragments à eux seuls font le désespoir de l'art moderne, une perfection qui a diffusé de par le monde un élan que l'on ne pourra jamais briser, à travers mille canaux, parfois perceptibles, parfois invisibles, qui feront les délices de l'humanité jusqu'à l'extinction de la race¹ ».

Percy Shelley, cet écrivain du romantisme noir, ami proche de Lord Byron, et par procuration d'Eugène Delacroix, affirmait ainsi la préséance non seulement de l'art grec, mais aussi de tout ce qui constituait la civilisation grecque ; une *perfection* jamais atteinte et éternelle. Le poème *Hellas* met en vers une scène de la guerre des grecs contre les turcs, au moment de la lutte pour leur indépendance. Percy Shelley écrivait ce poème avec la volonté de récolter des fonds au profit de la Guerre d'Indépendance grecque. Il s'inscrivait de cette manière dans le courant à la mode chez les artistes occidentaux plutôt non-académiques, le philhellénisme – l'amour des hellènes.

L'amour, plus que l'intérêt, pour la Grèce, prenait naissance dans la philosophie des Lumières et le retour à l'Antiquité qu'elle impliquait : une forme de retour aux sources, une nécessité de se trouver des racines, animait les peuples européens ; sans la civilisation grecque, « nous aurions pu n'être encore que des sauvages et des idolâtres ». Alors après des voyages de découverte, de « pré-archéologie », de curieux en quête de ce passé idéal, défendre *son* peuple, *ses* racines, était la suite logique de la réappropriation de l'Antiquité ; « nous sommes tous des grecs »

¹ Percy Bysshe SHELLEY, *Hellas*, trad. Maurice CASTELAIN, Paris, Hachette, 1906.

ne fut jamais autant à propos. Le romantisme naissait aussi avec cette nouvelle fascination pour le mythe², la recherche de l'idéal et le sentiment d'identité nationale qu'elle soulevait.

Poète romantique aux sources gothiques et sentimentales, Percy Shelley se rapproche dans cet écrit d'une forme de classicisme, renouant, en quelque sorte, avec la tragédie grecque. Il mêle dans ses vers un retour à la Grèce antique, patrie éternelle des arts, et la Grèce moderne, encore sombrement orientale et méconnue en 1821. Il avait, dans ces années, fréquenté à de nombreuses reprises le grand poète britannique, Lord Byron ; l'émulation qui animait ce cercle de poètes glissait vers un romantisme souvent obscur.

Lord Byron fut un héros de la guerre d'indépendance grecque ; il ne fit pas que des vers, il prit aussi les armes pour défendre, corps et âme, la terre fondatrice de l'art et de la civilisation ; il en mourut à Missolonghi en 1824, car lui aussi, *il était un grec*. Les nombreux écrits qu'il produisit eurent un écho puissant dans toute l'Europe ; en France, il fut pour certains artistes une source intarissable de références, et surtout pour le jeune Eugène Delacroix.

Si une ligne nous conduit de manière limpide entre Percy Shelley et Eugène Delacroix – l'on a fait d'eux des figures incontournables du romantisme –, il paraîtrait néanmoins plus évident de le comprendre par, entre autres, l'expression des sentiments ; c'est pourtant *La Grèce* qui nous conduit ici de l'un à l'autre.

A l'hiver 2015 se tenait au musée national – Eugène Delacroix une exposition « Delacroix et l'Antique³ » ; Dominique de Font-Réaulx, en ces temps directrice du musée, à la lecture du journal⁴ de l'artiste, relevait un nombre surprenant d'occurrences du champ lexical de la Grèce. Comment avait-on pu passer à côté d'un pan aussi présent de l'inspiration du peintre ? De son temps déjà – Charles Baudelaire ou Théophile Gautier les premiers – l'on avait voulu l'ériger en maître de la peinture romantique française et l'opposer ainsi radicalement à Jean-Auguste-Dominique Ingres, que l'on voulait le plus grand des classiques. Alors si au second on attribuait toute la gloire académique du dessin, de la copie d'antiques, de la mythologie, de la Grèce, l'on ne pouvait définir Eugène Delacroix qu'en antagonisme : la lutte contrariée de l'expression de soi, la peinture d'après nature, les thèmes médiévaux et contemporains. Ainsi l'exposition « Delacroix et l'Antique » remettait en question une partie de la perception historiographique du peintre, et

² Walter BRUYERE-OSTELLS, « Le philhellénisme, creuset d'un romantisme politique européen ? », *Les romantismes politiques en Europe*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009, p.419.

³ Dominique de FONT-REAUXX (dir.), *Delacroix et l'antique* : Paris, Louvre éditions : le Passage, 2015.

⁴ Eugène DELACROIX, *Journal*, 2 vol., Paris, J. Corti, 2009.

affirmait non seulement la nécessité, mais le caractère presque inné de l'art antique dans la production de Delacroix.

Il est vrai que l'on oubliait souvent, parce qu'il est toujours plus aisé d'alimenter un mythe que de le confronter à sa réalité – ce qui pourtant permet d'avoir une Histoire constamment en mouvement –, la formation académique que reçut le jeune peintre. De la même manière que l'on comprend l'opposition visuellement et stylistiquement évidente de Nicolas Poussin et Pierre-Paul Rubens, on comprenait aussi qu'Ingres ne laissait à Delacroix que la place de « coloriste romantique » – du reste, dans l'excellence.

« Delacroix et l'antique » appréhendait l'artiste d'une autre manière ; tout en gardant les caractéristiques propres de sa production qui ont fait couler tant d'encre sur le romantisme – car malgré tout, Delacroix produisait dans la veine romantique –, l'exposition regardait son œuvre au travers du prisme antique. La Grèce commençait à apparaître en filigrane.

Mais alors, de quelle Grèce parle-t-on ? Rappelons que dans les premières années au Salon de Delacroix, la Grèce vit la guerre pour son indépendance, et soulève la veine patriotique de l'Europe. Elle était donc là, bien présente à l'esprit de Delacroix. Il eut recours à deux reprises à des sujets de la guerre des grecs contre les turcs – les *Massacres de Scio* (1824, musée du Louvre) et *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* (1826, musée des Beaux-Arts de Bordeaux). Ces toiles pourraient donc apparaître comme des manifestes du philhellénisme, tant leur réception fut importante, et tant elles dépeignent les malheurs grecs. Néanmoins, elles soulèvent aussi des questions sur le lien de Delacroix à cette Grèce : il ne connaît pas autre pays que la France et l'Angleterre ; cela laisse en suspens des interrogations sur la nature même de l'engouement philhellène du peintre.

Ce qui est certain, c'est que Delacroix avait une connaissance approfondie de l'art grec antique, comme tout élève de l'École des Beaux-Arts. De nombreuses esquisses et carnets de croquis témoignent de son approche linéaire et pondérée de la sculpture grecque appliquée au dessin – ce que mettait notamment en avant l'exposition « Delacroix et l'Antique ». Il était au fait de la mythologie, de la philosophie et des lettres antiques, et avait bien en mémoire les œuvres majeures de la sculpture grecque.

De ces deux acceptions de la Grèce en ressort une troisième, sorte de fusion de l'antique et du moderne, du mythe et du réel. La Grèce était en 1821 une province de l'Empire ottoman, donc une contrée orientale. Elle était partagée entre son histoire légendaire pour le moins glorieuse, – car il y avait bien une confusion entre l'Histoire et la légende – et son histoire contemporaine, bien

plus sombre, méconnue et presque avilissante. Le même pays était alors en pleine duplicité, conservant à la fois tous les honneurs de l'antique, et tout le mystère imaginé de l'Orient. Comme Delacroix en contraste par rapport à Ingres, l'Orient se définissait en antagonisme de l'Occident, c'est-à-dire qu'il était tout ce que n'était pas l'Occident ; il représentait un art tout opposé à la conception de l'art occidental classique : il avait la couleur, la chair, le féminin au contraire de l'idéal masculin.

Toutes ces Grèce(s) étaient présentes à l'esprit d'Eugène Delacroix, et elles étaient toutes dans sa production – picturale ou écrite. Percy Shelley évoque la perfection de l'art grec qui se diffuse dans des voies « parfois perceptibles, parfois invisibles » ; il décrit l'enjeu de ce travail, retrouver la (les) Grèce(s) dans l'œuvre de l'artiste : là où elle est annoncée, et là où elle s'installe en filigrane ; lorsqu'elle est forme, et lorsqu'elle est esprit. Si l'on a plutôt accordé l'idée de l'art grec à la production de Jean-Auguste-Dominique Ingres, c'est-à-dire là où elle est visible par le mythe et la copie, l'on peut s'interroger sur la présence de cette idée dans l'œuvre de Delacroix, sur son impact et sur ses causes.

L'art grec, dont les sources de connaissance au XIX^e siècle sont les textes anciens, et majoritairement les copies romaines de sculptures grecques, est souvent l'apanage d'une formation classique. L'historiographie du XIX^e siècle et le cloisonnement des artistes dans les différents « -ismes » – romantisme, classicisme..., – eut tôt fait d'exclure l'antique de l'œuvre de nombreux artistes. A l'inverse, le mouvement, la couleur et l'expression furent proscrits de la production des autres. Ces acceptions ne sont certes pas à bannir, d'abord parce qu'elles font partie de l'histoire de l'art et de sa compréhension, ensuite parce qu'elles définissent des éléments caractéristiques de ces mouvements ; il convient néanmoins de toujours les nuancer et les remettre en perspective. Afin de faciliter la compréhension de ce travail, nous utiliserons les définitions du *Dictionnaire des courants picturaux* d'André Chastel et Jean-Philippe Breuille⁵ ; les définitions qui nous intéressent ici – orientalisme, classicisme, académisme et romantisme – sont retranscrites dans notre glossaire⁶.

En oscillation constante entre sa formation académique et les élans romantiques de son pinceau, la production de Delacroix était pour le moins foisonnante. Lee Johnson⁷ répertoriait la majeure partie de son œuvre picturale – en excluant les récentes attributions ou désattributions –, mais c'était compter sans l'immensité de sa production graphique et écrite. Dans les délais impartis

⁵Jean-Philippe BREUILLE, André CHASTEL, *Dictionnaire des courants picturaux*, op.cit.

⁶ Voir le glossaire p.149.

⁷ Lee JOHNSON, *The Paintings of Eugène Delacroix : a critical catalogue*, 6 vol., Oxford, Clarendon press, 1981.

pour un travail de Master 2, il était impensable d'étudier l'entièreté de son œuvre sous le prisme de la Grèce. Ainsi, nous approfondirons l'œuvre de Delacroix à partir de 1815 – son entrée dans l'atelier de Guérin et donc le début de sa carrière – et jusqu'en 1835, lorsqu'il travaille sur le décor du Salon du Roi au Palais Bourbon, élément essentiel et tournant fondamental pour comprendre l'impact grec dans sa production. Ses œuvres postérieures ne pouvaient évidemment être exclues de ce travail ; elles seront donc abordées, plus en surface et inégalement selon leur importance face au sujet.

Il ne s'agit pas ici d'une étude exhaustive de la présence de la Grèce dans l'œuvre d'Eugène Delacroix – à bien y regarder, l'on pourrait la trouver sur chaque toile et chaque morceau de papier. Notre corpus envisage ainsi de répondre au sujet en prenant en considération chacun des pans de sa production – écrite, peinte, graphique – et chacune des périodes capitales de sa vie. Les cycles les plus importants – tels que les *Massacres de Scio* –, et notamment entre 1815 et 1835, se voient dotés largement en études et esquisses préparatoires ; essentielles à la compréhension de ces toiles majeures, elles permettent également d'embrasser le fonctionnement de l'artiste.

Les écrits d'Eugène Delacroix anticipent ou répondent sans cesse à sa production picturale ; ils en sont un élément de compréhension primordial, et dialoguent continuellement. Là aussi, la Grèce est omniprésente, telle une ponctuation. Le *Journal* du peintre a constitué la majeure partie de l'étude de son œuvre écrite ; des éléments de ses carnets de voyage au Maroc, de son dictionnaire des Beaux-Arts ou de sa correspondance complètent ce corpus. De fait, la lecture attentive et orientée vers ces notions d'« antique » et de « Grèce » des écrits d'Eugène Delacroix constitue ainsi le principe de ce travail ; s'il est impossible d'être exhaustif – les écrits sont trop nombreux, les idées entre elles trop imbriquées –, il est possible, en revanche, d'être pertinent sur les relevés qui en ont été faits, et qui répondent à l'œuvre picturale.

De très nombreuses recherches sur Eugène Delacroix ont été éditées, allant de la publication de ses correspondances ou écrits⁸, à son catalogue raisonné⁹. Delacroix ne semble jamais dépassé. De récentes publications au contenu scientifique significatif continuent à faire avancer la recherche sur le peintre, telles les monographies écrites par Dominique de Font-

⁸ Eugène DELACROIX, *Journal*, 2 vol., Paris, J. Corti, 2009, et Eugène DELACROIX, *Correspondance générale d'Eugène Delacroix. 1, 1804-1837*, Paris, Plon, 1936, 1936.

⁹ Lee JOHNSON, *The Paintings of Eugène Delacroix: a critical catalogue*, 6 vol., Oxford, Clarendon press, 1981.

Réaulx¹⁰, Stéphane Guégan¹¹ ou Barthélémy Jobert¹² ; ou encore le catalogue de la récente exposition du musée du Louvre, *Delacroix*¹³.

Nous avons déjà évoqué l'exposition *Delacroix et l'antique* qui s'est tenue en 2015 au Musée National - Eugène Delacroix. Les différents essais, notamment de Dominique de Font-Réaulx, Sophie Basch et Anne Larue ont été à la base des recherches sur le lien entre Delacroix et la Grèce antique¹⁴. Les nombreuses pistes entamées ont permis un travail d'approfondissement. Cette étude s'est faite notamment à la lumière de la continuité du lien à la Grèce dans l'œuvre du peintre, et particulièrement à la Grèce moderne. Le catalogue de l'exposition *La Grèce en révolte : Delacroix et les peintres français*¹⁵, qui évoquait la guerre de libération de la Grèce et ses artistes, a été en ce sens la première porte d'accès au Delacroix philhellène. L'article proposé par Arlette Sérullaz, *Delacroix et la Grèce*, offre un panorama méthodique des peintures grecques modernes de l'artiste ; de ses influences à ses questionnements, de l'idée à l'exécution.

A l'aube de cette année 2021, célébrant le bicentenaire de la Révolution grecque, il était donc intéressant de revenir sur un peintre français, exemple même de l'artiste philhellène, romantique et engagé. L'imbrication de tous ces éléments soulève de nombreuses interrogations. Le paradoxe romantisme – néoclassicisme face à la question de l'antique qui cerne l'œuvre de Delacroix demande un approfondissement ; l'apparent philhellénisme de ce peintre bourgeois parisien attend des réponses ; l'omniprésence de la Grèce, moderne, antique, orientale, mythologique, imaginaire, réelle, historique, nécessite une mise en lumière. On s'interrogera dès lors dans ce travail sur tous ces aspects ; à la lumière de la vie et de l'œuvre de Delacroix, en essayant par les moyens qu'il nous a laissés, de rentrer dans son intimité, dans sa pensée et dans son œuvre, nous questionnerons l'impact peut-être philosophique et moral, en tout cas artistique de la Grèce dans la production du peintre. Quelle est cette *Grèce* d'Eugène Delacroix, et comment son œuvre transcende-t-elle l'idée même de la Grèce ?

¹⁰ Dominique de FONT-REAUXX, *Delacroix : La liberté d'être soi*, Paris, Cohen & Cohen, 2018.

¹¹ Stéphane GUEGAN, *Delacroix : peindre contre l'oubli*, Paris, Flammarion, 2018.

¹² Barthélémy JOBERT, *Delacroix*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2018.

¹³ Sébastien ALLARD, Côme FABRE (dir.) *Delacroix*, Paris, Hazan : Louvre éditions, 2018.

¹⁴ Dominique de FONT-REAUXX (dir.), *Delacroix et l'antique*, Paris, Louvre éditions : le Passage, 2015.

¹⁵ Claire CONSTANS, *La Grèce en révolte : Delacroix et les peintres français, 1815-1848*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996.

La formation et l'éducation d'Eugène Delacroix sont des éléments clefs pour comprendre l'importance de l'antique, et donc de la Grèce, dans sa production. Ce qu'on lui enseigne au lycée impérial, dans l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin, et l'éducation qu'il reçoit dans la famille bonapartiste qui l'a vu naître, ancrent l'antique comme une constitution de l'être chez Delacroix. Dans ces mêmes institutions – l'école, la famille, l'atelier –, Delacroix, sur les bases de l'antique, commence à pressentir qu'il y a une autre Grèce que l'idéal qu'on lui présente.

Les débuts de la carrière du peintre – premiers Salons, premières critiques – sont marqués par des scandales. La Grèce antique qu'il veut présenter dans son œuvre s'efface aux yeux des regardeurs, et la Grèce moderne qu'il présente de façon plus évidente est trop loin des principes académiques, trop contemporaine, et trop cruelle. Le romantisme de Delacroix s'exprime fortement dans ces années, où, proche des textes de Lord Byron, il s'installe dans un certain philhellénisme. Ces années où la Grèce est omniprésente sont marquées par des antagonismes, dans lesquels le peintre a du mal à se situer : entre la Grèce antique ou moderne, classique ou orientalisante, réelle ou imaginaire.

La fin de cette décennie offre à Delacroix l'opportunité d'un voyage au Maroc. Le voyage de formation est une tradition pour les artistes, qui se rendent habituellement à Rome. L'ouverture du Maghreb aux européens dans les années 1830 propose un nouveau voyage pour ces artistes : une terre orientale, colorée, chaude, où Delacroix trouvera une véritable antiquité, une vraie Grèce. De là, l'artiste reconsidère sa définition de l'antique. Le mythe d'une Grèce blanche est bien intégré dans les mentalités ; Winckelmann et les autres tenants du classicisme au XVIII^e siècle s'étaient appropriés l'antique dans une forme de suprématisme. L'antique blanc, c'était le reflet de l'Homme européen, de la vertu ; l'Orient et la couleur, c'était l'*autre*, l'étranger, l'inférieur.

Lorsque Delacroix revient à Paris, il est accueilli par la commande du décor du Palais Bourbon ; en parallèle, sa production demeure foisonnante. Une forme de synthèse s'opère alors : Delacroix a compris l'esprit qui animait les sculpteurs antiques, et s'en imprègne. Il fait de l'antique, mais de l'antique vrai : les leçons marocaines bien intégrées lui permettent de revenir à l'origine de cette antiquité. Proche des thèmes mythologiques, il anime ses figures par le mouvement et la couleur. L'œuvre de Delacroix se marque alors d'une considération morale : l'art nous sauve, l'art nous gouverne et nous civilise. Il revient aux principes fondamentaux qui lui avaient été enseignés : l'art grec comme élément salvateur.

Chapitre 1 – La formation d’Eugène Delacroix : un ancrage antique

La première éducation d’Eugène Delacroix fut à l’*antique*. En ce début de siècle postrévolutionnaire, le retour aux valeurs strictes et raisonnables que propose l’art antique, s’accorde à l’avènement de la République : elle nécessite raison, ordre et stabilité, et puise ses référents visuels dans l’art gréco-romain. Il y a en outre une dynamique exactement similaire entre l’idée de la République, et l’idée de l’antique : en premier lieu par la correspondance de l’histoire, ensuite par le partage des valeurs. Les débuts de Napoléon Bonaparte marquent l’entrée, avant le Consulat et l’Empire, dans la République Française. Il apporte aux arts et aux lois ce que promettaient les républiques anciennes ; dans l’éducation, de même, il induit dans les programmes le retour aux philosophes de l’antiquité. Quelles sont les répercussions de la philosophie sociétale bonapartiste dans les programmes d’éducation, et comment impactent-elles l’apprentissage et la carrière d’Eugène Delacroix ?

Cette première forme d’instruction laisse des traces de l’ordre de l’inné, ou de l’inconsciemment acquis dans l’imaginaire de notre peintre. Cette base trouve à s’étendre dans l’atelier de son maître Pierre Guérin ; maître néoclassique, il forme ses élèves à l’art de la ligne, à la copie de l’antique et du modèle vivant. La Grèce antique semble omniprésente dans la formation de Delacroix, en même temps qu’elle apparaît comme l’élément fondateur de l’art romantique.

A. L'enfance du peintre : un terrain propice à la formation académique

a) **L'éducation bonapartiste et la transmission des valeurs**

Victor Hugo affirmait « l'Education, c'est la famille qui la donne ; l'instruction, c'est l'Etat qui la doit. L'enfant veut être élevé par la famille et instruit par la patrie. Le père donne à l'enfant sa foi ou sa philosophie ; l'Etat donne à l'enfant l'enseignement positif¹⁶ ». Eugène Delacroix recevait de sa famille l'éducation à la beauté classique et au respect de la vertu ; éducation transformée en instruction lorsqu'il entra au lycée impérial en 1806. Mais l'Etat lui donnait cette instruction antérieurement et de manière visuelle : tout à Paris resplendissait de l'enseignement néoclassique, et en particulier le plus quotidien des arts, l'architecture, héritière d'une nouvelle philosophie sociale.

Le passage au XIX^e siècle, et par voie de fait au Consulat (1799-1804) puis à l'Empire (1804-1814) est marqué par les acquis de la philosophie des Lumières. La pensée des Lumières donne la primauté à la Raison, au-delà de toute croyance et de toute Foi ; le rationnel s'accomplit dans toutes les sphères, jusque dans les arts, et particulièrement dans l'art dit néoclassique, où l'on retrouve la nouvelle déesse Raison. De cette nouvelle croyance en la Raison – on va jusqu'à lui édifier des temples, témoignages du véritable culte de la vertu – découle l'idéologie du contrat social. Le contractualisme est une philosophie née au XVII^e siècle, qui met en avant la nécessité de l'abnégation propre afin de favoriser la volonté générale, en vue de l'établissement d'un « contrat » entre l'Etat d'une part, qui promulgue les lois, et les hommes, qui vivent en société. Chaque homme participe ainsi de l'organisation égalitaire et ordonnancée de la société. Le contrat social signé entre les hommes et l'Etat garantit une société harmonisée ; l'homme rompt avec l'« état de nature », idéologiquement l'état primaire de l'homme où, selon les théoriciens – Hobbes, Locke et Rousseau principalement - : l'homme est bon ou mauvais, pervertit par la société ou amélioré par celle-ci. Ainsi la Raison, vérité universelle et objective, se place-t-elle au-dessus du Sentiment, vérité personnelle et subjective ; c'est l'abnégation du sentiment propre pour la Raison universelle.

¹⁶ Victor HUGO, *Actes et paroles. Depuis l'exil, 1870-1876. [Paris et Rome.] Ire partie.* Paris, Calmann Lévy, 1876, p.205.

Napoléon Bonaparte est le légataire et applicateur de la philosophie des Lumières, qui connaissait l'acmé de sa force dans la période révolutionnaire. Garantir l'ordre, le droit et la Raison semble être la ligne directrice du Consul puis Empereur. On voit cette application dans les arts, en peinture – Jacques-Louis David l'exprime évidemment dans *Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (1789, musée du Louvre), où la volonté personnelle du père est sacrifiée au profit de l'intérêt général – ou en architecture où le modèle des édifices antiques aux proportions rationnelles guide toutes les constructions en ce début de siècle.

C'est dans cette société contractualiste et républicaine que Victoire Oeben-Riesener met au monde Eugène Delacroix. De sa mère, il reçoit l'enseignement à l'art et la beauté : Victoire est apparentée aux célèbres ébénistes Riesener. Son frère, Henri-François Riesener, est peintre, c'est lui qui dirigera son neveu Eugène Delacroix vers l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin, lui ouvrant ainsi les portes des Beaux-Arts. Riesener eut pour maître Jacques-Louis David, dans l'atelier duquel on se formait au néoclassicisme, à la copie de l'antique, à l'art de la ligne. On voit se tisser ici le contexte de formation de Delacroix, l'éducation de son regard et de son expression, dans une culture napoléonienne et classique.

Le père d'Eugène, Charles Delacroix, connaît une haute carrière administrative. De député de la Marne après avoir assisté Turgot, partisan de la Révolution française et de l'Empire, il est nommé ministre des Relations extérieures, et fait figure d'ambassadeur aux Pays-Bas (République Batave)¹⁷. Fervent révolutionnaire – Charles Delacroix avait voté pour la mort de Louis XVI – et ardent Bonapartiste, Charles évoque pour Eugène la figure du préfet romain, tout dévoué à son empereur et à la cité, chargé du gouvernement sur le territoire de l'empereur. Du côté de son père se complète l'éducation de Delacroix à la culture classique, vertueuse et rationnelle, effets d'un retour à l'antique.

De retour à Paris en 1805, après les déplacements du *préfet-père* à Marseille et Bordeaux, et sa mort l'année précédente, sa veuve Victoire et son fils Eugène s'installent dans la capitale, chez Henriette et Raymond de Verninac¹⁸. Eugène Delacroix a sept ans, et son regard s'imprègne alors d'une ville qui se veut la Nouvelle Rome ; les restructurations en nombre de Paris (les arcades de la rue de Rivoli, l'adjonction d'une aile au Louvre, ou les arcs de triomphe du Carrousel et de l'Etoile) sont toutes inspirées de cet idéal gréco-romain antique.

¹⁷ Sébastien ALLARD, Côme FABRE (dir.), *Delacroix* ; Paris, Hazan, 2018.

¹⁸ La sœur et le beau-frère d'Eugène Delacroix.

b) Paris, nouvelle Rome

Un arrêté du 9 octobre 1801 prévoit que soit percée « une rue dans toute la longueur du passage du Manège jusqu'à celle de Saint-Florentin » ; le 23 novembre 1802, les architectes de l'empereur, Charles Percier et Pierre Fontaine dressent les plans de la rue de Rivoli¹⁹. Faire de Paris une nouvelle Rome était l'une des ambitions de l'empereur, partant de sa comparaison aux sept collines romaines à la silhouette de ses monuments ; Napoléon conseillait à Caulaincourt, son grand écuyer, de « tremper un peu les jeunes têtes dans les Grecs et les Romains²⁰ ». On n'ignore pas le goût affirmé pour l'antiquité, non seulement dans les arts, mais également dans son assertion impériale ; ce goût prend, avec la rue de Rivoli, son essence dans les campagnes italiennes, où revit dans les yeux du peuple français, l'architecture italianisante d'inspiration antique.

Faire une nouvelle Rome, c'est restructurer la capitale française pour en faire la plus belle ville d'Europe ; Paris se couvre alors de travaux, que Napoléon Bonaparte commande, sous l'œil vigilant de son ministre Chaptal. Des péristyles, des arcades, des frontons, ornent désormais les façades de la ville ; la référence à l'antique s'épanouit jusque dans le Temple de la Gloire, à la Madeleine, transformée aux honneurs de Napoléon Ier. Le rapport des travaux²¹ qui lui est présenté en 1807 propose dans ses projets jusqu'à la construction de bains publics.

Le nom même d'empereur installe Napoléon dans une gouvernance à l'antique. Jean-Baptiste de Nompère de Champagny, ministre des affaires étrangères sous l'Empire, conclut son rapport des travaux en assimilant Bonaparte aux empereurs romains : « On a dit de l'un des empereurs romains qu'il trouva la Ville en brique et la laissa en marbre ; V.M. a déjà plus fait pour Paris que si Elle se fût contentée de substituer le marbre à la brique. Elle répare les anciens édifices ; Elle y construit des Temples magnifiques ; Elle fait circuler dans toute la cité l'air et les eaux ; enfin Elle procure à ses habitant le repos sous de justes lois²² ».

La génération d'architectes officiant après la Révolution, et donc pendant le Consulat et l'Empire se regroupe sous le nom des Architectes de la Liberté. L'enseignement d'architecture à l'Académie, puis à l'Ecole des Beaux-Arts, transmet une culture antique sans précédent. Le retour

¹⁹ Jean-Philippe GARRIC (dir.), *Charles Percier, 1764-1838 : architecture et design*, Paris, Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2016, p.245 à 247.

²⁰ Armand-Louis-Augustin de CAULAINCOURT, *Mémoires du général de Caulaincourt, duc de Vicence, grand écuyer de l'Empereur. Tome 2*. Paris, Plon, 1933, p.281.

²¹ Paris, Archives Nationales, F. 13/206. D.24. Cité dans Armand-Louis-Augustin de CAULAINCOURT, *Mémoires du général de Caulaincourt, duc de Vicence, grand écuyer de l'Empereur, op.cit.*

²² *Ibid.*

à l'ordre que connaissent les arts au milieu du XVIII^e siècle, suivi d'un puissant retour au classicisme – néo-classicisme – se perçoit dans les productions de ces architectes. Etienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux, François-Joseph Bélanger, comptent parmi les plus éminents théoriciens de ces architectes. Sous l'influence du nouvel ordre civil imposé par Napoléon, mais aussi dans une période héritée des Lumières, un certain culte aux vertus de la Raison, de la Liberté et de l'Égalité se développe. Les projets traduisent sur papier le nouvel ordre de la pensée. Le rationalisme trouve ses formes dans l'architecture antique, et c'est ainsi qu'on voit la création d'édifices reprenant les modèles de colonnades doriques, d'arcades, de colisées, de temples²³. Toutes les propositions des architectes pour l'embellissement de Paris aux différents concours de l'Académie à partir de 1789 proposaient une version améliorée de la cité antique ; elles en reprenaient les fonctions utilitaires et les références monumentales, signes esthétiques auxquels on ajoutait une dimension symbolique, afin de faire résonner les nouvelles vertus françaises de la Raison, de la Liberté, de l'Égalité.

Le monument public devient alors, au lieu des hôtels particuliers du siècle précédent, la plus haute expression de l'architecture. On retrouve dans une telle affirmation les idées de la *polis* antique, où se concentrent les monuments dédiés au peuple : l'agora, le forum, le cirque, le théâtre. Les architectes du Directoire à l'Empire (de 1794 à 1814) ont ce modèle en mémoire et placent ainsi l'architecture civile à la première place ; en témoignent les constructions de théâtres (ill.1), les barrières de la ville par Claude-Nicolas Ledoux (ill.2) – du reste, le terme employé par l'architecte pour désigner ces barrières est « propylées » –, les projets de construction pour le palais de la Bourse ou l'École de Médecine (ill.3).

Une autre organisation du paysage urbain est à prendre en considération dans l'assimilation de Paris à la Rome antique. La première révolution industrielle favorisant le développement des nouvelles techniques – notamment la machine à vapeur, et par voie de conséquence, le transport ferroviaire –, les terres européennes commencent à se pourvoir de nouveaux axes de circulation, reliant différents points entre eux. La chute de l'empire romain avait vu la disparition de tous les axes. Or on observe à la fin du XVIII^e siècle une certaine renaissance du réseau routier, avec des voies recouvertes de bitume, d'abord en Angleterre et en France, puis sous Napoléon, s'étendant dans toute l'Europe. La navigation à vapeur se développe également, grâce aux mêmes progrès industriels. De même, on observe la construction de nouvelles voies d'eau, telles que les aqueducs modernes (l'aqueduc de Roquefavour qui achemine l'eau entre Durance et Marseille propose ainsi,

²³ Jean-Pierre MOUILLESEAU (dir.), *Les architectes de la liberté : 1789-1799 : École nationale supérieure des beaux-arts*, Paris, ENSBA, 1989.

en 1841, une solution aux épisodes de sécheresse qu'a connus le sud de la France dans les années 1830).

C'est dans cette dynamique de reconstruction de la ville à l'image de Rome, à l'image de la cité antique dédiée à la vie d'*ecclesia*, à la vie publique, qu'Eugène Delacroix remonte à Paris : l'ordre rationnel et la Raison s'affirment dans sa culture visuelle, toute la ville étant ponctuée d'accents antiques. Une certaine idée de *la Grèce* lui est déjà transmise ainsi : une Grèce classique, dont Rome est l'héritière, et Paris son achèvement.

c) L'instruction du lycée impérial : les lettres classiques et la philosophie moderne au service du culte de la Raison

Eugène Delacroix entre au lycée impérial le 3 octobre 1806 ; il y restera jusqu'au mois d'août 1815²⁴, juste avant de commencer sa formation dans l'atelier de Pierre Guérin. Le registre d'inscription des élèves entre 1807 et 1813 au lycée impérial – conservé aux archives de la ville de Paris – mentionne que le peintre y suivait les cours d'humanités et d'arithmétiques²⁵, soient les classes dispensées aux élèves de 3^{ème} et de 2^{nde}. Les notes trimestrielles renseignées par le recteur de sa salle d'étude – en quelque sorte, un professeur principal –, M. Perin, mentionnent également ces informations, en plus d'un cours de dessin, où « il travaille bien²⁶ ».

Le jeune peintre semble avoir suivi ses classes plus que correctement. Sur les années 1812-1813, les seules de sa scolarité à avoir pu être consultées – les autres paraissent avoir disparu -, les notes trimestrielles de l'artiste sont systématiquement positives : « Devoirs religieux. Cet élève les remplis [*sic*] exactemens [*sic*]. Conduite très bonne – travail très bien – progrès marqués – santé bonne. Il suis [*sic*] le cours de 1^{ère} année d'humanités matin et soir et deux fois par semaine celui de mathématiques élémentaires. Il va au dessin et y travaille bien²⁷ ».

Sur ces mêmes années, s'il n'obtient ni premier ni second prix, il est inscrit respectivement 4^e et 2nd dans la liste des plus approchés du prix, en mathématiques élémentaires et en humanités²⁸.

La classe d'humanités dispense l'enseignement des sept arts libéraux antiques, ainsi que les langues modernes et classiques. L'essentiel de cette classe est de donner à l'élève une leçon de morale ; et qui prodiguerait mieux la morale que les auteurs antiques. En effet, l'image d'un Ulysse homérique dispense dans l'esprit du lecteur un exemple de vertu : courage, persévérance, déférence à sa patrie ; et *Les Politiques* d'Aristote propose l'exemple moral de l'organisation de la *polis* antique. La classe d'humanités est avant tout une « éducation esthétique, rhétorique, mais également morale et civique²⁹ ». Il n'est pas question uniquement pour ces classes d'humanités de transmettre à l'élève un *savoir*, mais également la construction de l'être et de l'esprit. L'enseignement oscille entre propagation des valeurs, ou vertus – la justice, le courage, la

²⁴ Annexe 5

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Marie-Madeleine COMPERE et André CHERVEL, « Les humanités dans l'histoire de l'enseignement français », dans *Histoire de l'Éducation*, Institut National de Recherche Pédagogique, année 1997, n°74, p.5-38.

modération, l'abnégation entre autres – et diffusion de connaissances³⁰. Le latin et le grec étaient ainsi enseignés dans ce cadre, ainsi que nombre d'auteurs antiques – Ovide, Horace, Cicéron, Tite-Live – et à partir du XVIII^e siècle, l'affirmation de la langue française fait se développer son enseignement littéraire. Ces éléments d'instruction en classes d'humanités laissent supposer la formation complète – et élitiste – de Delacroix.

Il est souvent admis que Delacroix a étudié les auteurs « classiques », en énonçant des auteurs antiques tels que Horace et Virgile, les auteurs de la période classique, Corneille, Racine, et enfin les « modernes » – Voltaire, Rousseau. Cependant, ce sont des éléments évoqués de manière confuse et généraliste. Le carnet de versions grecques et latines du professeur Pierrot (1814-1815)³¹, présenté dans les archives du Lycée Louis-le-Grand, nous renseigne, sinon sur les lectures données, du moins sur certains passages travaillés par les élèves dans l'exercice. Concernant les auteurs antiques, on trouve des extraits des *Vies* de Plutarque (vie de Thésée, de Numa, de Romulus) ; des extraits de la *Rhétorique* d'Aristote ; extraits également de Sénèque. Que Delacroix ait suivi la classe du Professeur Pierrot ou non, il reste qu'on peut supposer une analogie des lectures dans sa formation – la classe dispensée par le professeur Pierrot est sans doute intégrée à la classe d'Humanités en 1814-1815, année où Delacroix suivait probablement la classe de Philosophie (Baccalauréat).

S'il n'apparaît pas dans les archives du lycée impérial la liste précise des programmes, et par conséquent des lectures proposées aux élèves, les archives du ministère de l'instruction publique nous fournissent, quant à elles, des indications intéressantes à ce sujet. Ainsi, la boîte F/17/2503/2³² nous détaille les ouvrages et manuels utilisés pour les classes de rhétorique, d'humanités, de grammaire, de mathématiques, de philosophie et de sciences physiques. Considérons que le programme, datant de 1802, eut peu varié pour l'entrée de Delacroix au lycée impérial en 1806. Les programmes semblent accorder une importance particulière à la lecture d'ouvrages en latin mais aussi en français : « La connaissance de la langue latine fera toujours la principale partie de l'enseignement : c'est d'après les plus importantes considérations que cet usage est maintenu. Nulle langue en effet ne réunit autant d'avantages : elle a donné naissance au plus grand nombre des idiomes modernes : les Romains qui la parlaient, ne sont plus ; elle leur survit encore, et semble éternelle comme leur nom [...]»³³.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Annexe 5

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

De même, l'histoire grecque, rudiment de première année, semble être enseignée comme socle absolu de connaissance : de là, les autres classes pourront développer les auteurs latins et français : « On expliquera tour-à-tour l'*Epitome historiae et Graecae*. Ces deux abrégés réunissent, dans des phrases courtes et faciles, les principaux traits de l'histoire juive et de l'histoire grecque [...]. Aux portraits des grands hommes de la Grèce contenus dans cet historien et dans l'*Epitome historiae Graecae*, on fera succéder ceux des grands hommes de l'ancienne Italie, dans le recueil intitulé *De Viris illustribus Romae*³⁴ ».

Nombreux sont les ouvrages d'apprentissage de la mythologie gréco-romaine ; en premier lieu, les *Métamorphoses* d'Ovide, puis la *Mythologie* de l'abbé de Tressan – ouvrage présentant les principaux mythes de l'antiquité grecque –, ou encore l'Enéide (Virgile), ont certainement fourni au jeune Eugène Delacroix la connaissance suffisante de l'antiquité rêvée, avec son vocabulaire mythologique. Plutarque, Horace, les *Dialogues de Platon*, ou *Les Analytiques* d'Aristote ont sans doute achevé sa formation à un esprit philosophique antique. La *Grammaire grecque* de Nicolas Furgault (1705-1746, helléniste français), enseignée en deuxième année de grammaire témoigne de l'importance de la langue antique dans l'apprentissage.

Si les ouvrages antiques recommandés par les programmes de l'instruction publique se regroupent aisément dans ce qu'on appelle « les classiques », il est intéressant en revanche de scruter davantage les auteurs modernes étudiés. Les noms de Fénelon, Rousseau et Voltaire reviennent de manière récurrente et souvent élogieuse. Pour Fénelon : « C'est à cette époque qu'on mettra dans la main des élèves un livre que tous les enfans [*sic*] bien nés connaissent dans l'Europe entière : on devine aisément que ce livre est le *Télémaque*. [...] » ; Voltaire devient l'égal de Quinte-Curce : « Il est vrai que le roi de Suède est le *Pyrrhus* et non l'*Alexandre* moderne, mais *Voltaire* a quelque rapport avec *Quinte-Curce*, par l'élégante rapidité de la narration, et l'air merveilleux qu'il donne aux événemens [*sic*] historiques » ; Rousseau est enseigné en première année de rhétorique, et comparé à Pline : « Quelques odes d'*Horace* et de *Rousseau*, des lettres de *Pline* le jeune et de madame de *Sévigné*, sont mises en parallèle ». Ces trois auteurs confirment l'orientation des programmes en ce tournant du siècle. Fénelon (1651-1715) critique l'absolutisme monarchique dans ses *Aventures de Télémaque* (publié en 1699) ; on retrouvera les mêmes pensées chez Voltaire (1694-1778), puis chez Rousseau (1712-1778), et finalement dans la philosophie des Lumières. Il n'est ainsi pas étonnant de retrouver dans l'enseignement le parallèle signifiant entre

³⁴ *Ibid.*

l'antique grec et les Lumières. Voltaire, Rousseau, Fénelon, sont autant d'incarnations modernes de Quinte-Curce, de Pline ou d'Horace.

Il apparaît ainsi, qu'en plus de l'éducation à *l'antique* qu'il reçut par sa famille, le jeune Eugène, comme tout jeune homme bourgeois ayant suivi les classes de lycée, eut une compréhension relative des auteurs grecs et latins, qui purent contribuer à une construction solide d'un socle de connaissances antiques. Cette acquisition de *savoir*, ajoutée à la construction de *l'être*, c'est-à-dire les acquis en plus de l'inné, seront constamment présents à la mémoire et dans la production du peintre. L'idée que l'antique n'est pas attribuable à la production de l'artiste, au regard des toiles d'un David ou d'un Ingres, est donc ébranlable ; il semble illusoire d'imaginer Delacroix ôter une partie de lui-même, présente jusqu'à l'inconscient, lorsqu'il peint ses toiles.

Il est essentiel de rappeler à quel point le facteur politique et sociétal influence les programmes d'enseignement. Ainsi, la politique napoléonienne de la fin du XVIII^e – début du XIX^e siècle est-elle orientée comme nous l'avons vu vers la renaissance de la Rome antique. Les développements des mathématiques modernes avec Gaspard Monge (1746-1818), de l'astronomie avec Pierre-Simon de Laplace (1749-1827) et Carl Friedrich Gauss (1777-1855) ou encore de l'optique avec l'ingénieur Augustin Fresnel (1788-1827) ne sont pas sans rappeler la place majeure accordée aux disciplines scientifiques dans la Grèce antique. On se rappelle entre autres les grands mathématiciens – Pythagore, Euclide ou Zénon –, la pensée atomiste développée par Démocrite, l'établissement des lois physiques, dont l'exemple d'Archimède, ou encore l'intérêt porté à l'astronomie, dont le fondateur Anaximandre développait la théorie du géocentrisme. Les sciences naturelles connaissent également une croissance notable – en témoigne la création du *Museum d'Histoire Naturelle* à Paris en 1793. Le développement des sciences « dures » entre dans cette conception de la vie antique, où la Raison et la loi constituent la pierre angulaire ; les sciences essaient en effet de donner une rationalité à l'univers, en établissant des lois universelles, qui garantissent une certaine sécurité.

Néanmoins, ce qui retiendra davantage notre attention ici est l'importance des sciences humaines et de la philosophie au tournant du siècle : elles induisent en effet une manière de penser et sont le reflet de la morale et du droit public. La géographie et l'histoire, davantage objets de curiosité au siècle précédent, deviennent à l'aube du XIX^e siècle de véritables sciences humaines, sujettes à la recherche. L'Histoire telle que l'on sait l'apprécier aujourd'hui comme centrée sur des faits est initiée par Voltaire, avec *Le Siècle de Louis XIV*, publié en 1751 comme premier livre

d'histoire moderne³⁵. A la suite du siècle des Lumières, la philosophie contemporaine « [s'interroge] sur l'essence de l'univers et la nature de l'homme. Pour la plupart ils sont idéalistes, c'est-à-dire qu'ils croient que l'esprit dirige la matière³⁶ ». Les questionnements sont similaires à ceux que développait la philosophie antique, et notamment sur l'importance de l'esprit et de la matière. Hegel (1770-1831) reprend ainsi la philosophie idéaliste platonicienne. Pour Platon, le monde invisible avait une incidence sur le monde visible ; chez Hegel, l'Esprit absolu dirige la matière – car tout est esprit³⁷ – et se place ainsi en principe de Raison universelle. Le principe de Raison, déjà ubiquiste dans la philosophie des Lumières, semble avoir été mûri et érigé par la philosophie idéaliste comme principe dirigeant de la matière.

L'instruction pour le moins complète que Delacroix reçoit au lycée impérial, héritière de la pensée napoléonienne, entre Lumières et idéalisme contribue à construire sa pensée à l'antique, à inclure sa philosophie, sa morale et sa connaissance dans les repères de la Raison, principe antique à destination moderne. Lorsqu'il quittait le lycée impérial pour débiter sa formation artistique dans l'atelier de Pierre Guérin, Delacroix était un jeune homme fort de son instruction, à la fois dans l'érudition du savoir, mais également dans la noblesse de l'être et de l'esprit.

³⁵ Jean MONNIER, André JARDIN, *Histoire, 1789-1848, 2e*, Paris, Fernand Nathan, 1972, p.286.

³⁶ *Ibid.* p.187.

³⁷ Au sujet de la philosophie hegelienne, voir Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Principes de la philosophie du droit*, 1820.

B. La formation chez Pierre-Narcisse Guérin : la science de l'antique

a) **L'atelier de Pierre-Narcisse Guérin**

Pierre-Narcisse Guérin, un maître néoclassique ?

Avec l'appui de son oncle Riesener, Eugène Delacroix entrait en 1815 dans l'atelier de Pierre Narcisse Guérin, et par la suite, en 1817 à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris.

Pierre-Narcisse Guérin naît en 1774 à Paris et meurt en 1833 à Rome. Après un apprentissage dans les ateliers de Hugues Taraval (1729-1785), Nicolas Guy Brenet (1728-1792) et Jean-Baptiste Regnault (1754-1829) à l'Académie royale de peinture et de sculpture, il obtient en 1797 le premier grand prix de Rome, avec *La Mort de Caton d'Utique* (Toulouse, musée des Augustins), le conduisant à Rome où il complètera sa formation, notamment à l'antique. A partir de 1816, il obtient une place de professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris ; de 1822 à 1828, Pierre-Narcisse Guérin est de nouveau à Rome, prenant le poste de directeur de l'Académie de France.

La formation du peintre apparaît comme néoclassique et ainsi très fortement liée à l'antique. La copie des antiques semble infléchir son crayon ; dans *l'Etude pour Céphale* (ill.4) du musée des Beaux-Arts de Valenciennes, on note dans le corps du jeune homme une anatomie dérivée de la sculpture, peut-être d'un Apollon. La musculature du torse, le pli de la hanche, mais également le rendu des ombres et des lumières, visible particulièrement au niveau des cuisses, semblent appartenir au vocabulaire de la ronde-bosse. On relève également une attention particulière aux expressions, signe de l'étude appliquée sur le modèle vivant ; le travail de la ligne, enseignement principal de l'Académie des Beaux-Arts, achève d'imiter la bosse ; ce dessin nous laisse l'impression que Guérin donne la vie à une sculpture. L'inflexion à l'antique est donc évidemment sensible dans la forme, mais elle s'exprime davantage dans l'idée : nombre de ses toiles ont pour thème des sujets tirés d'auteurs antiques : *Le retour de Marcus Sextus* (1799, musée du Louvre), *Clytemnestre hésitant avant de frapper Agamemnon* (1817, Musée du Louvre), ou encore *Enée racontant à Didon les malheurs de Troie* (1817, également au musée du Louvre).

La formation à l'antique semble passer de génération en génération dans les ateliers ; Jean-Baptiste Regnault, troisième maître de Guérin, familier des théories de Mengs et Winckelmann

sur la beauté antique³⁸, transmet cette approche à son élève, qui a son tour l'inculqua dans son atelier. Après l'obtention du Grand Prix, Pierre Guérin part à Rome, où il complète sa formation et affine son regard sur l'antique. Ce qu'il recherche en Italie, c'est le Beau Idéal, cette idée winckelmannienne que l'antique peut lui transmettre. L'aube du XIX^e siècle est marquée par cette idée de l'art, et pour tous les artistes, « l'imitation de l'antique apparaît comme l'objet principal de leur élaboration picturale³⁹ ». Mehdi Korchane, docteur en histoire de l'art et ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, affirme que dans le contexte romain où les artistes complétaient leur formation, le travail sur la figure humaine, dans ces années, se faisait de manière systématique par la copie de la bosse. Les conquêtes napoléoniennes emportant avec elles à Paris l'essentiel de la sculpture antique et des peintures de maîtres, il se trouve que Rome arrive à Paris ; les artistes ont alors dans cette période de véritables modèles – et non plus seulement leurs moulages – et par transfert d'œuvres d'art, Paris devient la nouvelle Rome. Mehdi Korchane note encore que de nombreuses références directes sont dès lors visibles dans les productions contemporaines⁴⁰ : « [...] la référence antique s'est imposée comme l'enjeu principal de l'exercice académique ».

L'antique gréco-romain était donc devenu depuis ce passage au XIX^e siècle, un pilier de la formation académique et avait réorienté le regard des artistes dans sa direction après les fastes décoratifs du XVIII^e siècle. C'était ainsi un regard, une manière de voir, une référence absolue que Guérin avait transmise à ses élèves, dont Delacroix. Mais, toujours selon la thèse vivement intéressante de Mehdi Korchane, Guérin aurait pu communiquer au jeune Delacroix également la vision, mieux encore la création picturale de l'Orient antique. En effet, il « [...] avait dû inventer un décorum exotique dont la peinture n'avait offert encore aucun exemple⁴¹ ». Les récits de la campagne d'Égypte, les descriptions des auteurs antiques, servent de source à son imagination. Le *Enée racontant à Didon les malheurs de Troie* (1817, musée du Louvre) traduit un onirisme du monde oriental ; la tyrienne Didon n'est pas vêtue à la grecque mais porte des ornements que Guérin est allé chercher chez Virgile – le diadème d'or, les rangs de perles. Le maître aurait pu transmettre cet idéal oriental à Delacroix, lorsque ce dernier reprend dans sa *Mort de Sardanapale* (1827, musée du Louvre) la profusion des ornements et bijoux, ainsi que des étoffes aux motifs chatoyants.

³⁸ Mehdi KORCHANE, *Pierre Guérin, 1774-1833*, Paris, Mare & Martin, 2018, p.23.

³⁹ *Ibid.* p.134.

⁴⁰ *Ibid.* p. 135.

⁴¹ *Ibid.* p.198.

Cet idéal antique tant revendiqué par les artistes révolutionnaires manifeste cet appel à la Raison et à l'ordre ; en témoigne d'abord la fin de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture et les revendications d'élèves porteuses de futures réformes. C'est Voltaire qui transpose l'histoire de la Rome antique dans le Paris moderne, avec la figure de Brutus⁴² : « Le personnage historique se mue en mythe républicain⁴³ », aussi bien en philosophie que dans la peinture. David extériorise son sentiment républicain contre la monarchie par *Les licteurs rapportant à Brutus les corps de ses deux fils* (1789, musée du Louvre). Mais Brutus est « une figure aux visages multiples⁴⁴ », et son histoire même évoque à la fois dévotion exemplaire à la République et dureté familiale horrifiante. Pierre Guérin offre avec sa *Mort de Brutus* une expérience esthétique repoussée par les jurés du concours pour le grand prix de 1793. Fulchran-Jean Harriet (1776-1805) obtint le prix devant Guérin, dont le corps mort avait été jugé trop cadavérique, trop livide, face à celui de Harriet, élève de David, qui faisait écho à la sculpture antique. On recommanda à Guérin d'étudier davantage l'antique et de délaisser le vivant ; et il s'y appliquera. Ne conseillera-t-on pas de manière similaire à Delacroix de dessiner davantage et de délaisser la touche ? Il y a comme un parallèle dans l'expression artistiques des deux peintres, et il semble s'établir un classement de valeur : d'un côté, le dessin, l'antique, la vertu ; de l'autre la peinture, le vivant, le vice⁴⁵. Guérin oublie-t-il, dans les premiers instants au Salon de son élève, l'anticonformisme qui l'animait lui aussi à ses débuts ? On préféra à Guérin, qui délaissait le sentiment républicain dans cette œuvre pour en faire un chef-d'œuvre de la peinture, celui qui continuait, à la suite de son maître, à transmettre les valeurs républicaines, Harriet : Brutus devait rester, même dans la mort, le premier père de la République⁴⁶. Malgré tout, aucun grand prix n'était attribué cette année-là, Fulchran-Jean Harriet n'obtenant qu'un second prix ; son Brutus incarnait certes les valeurs républicaines, mais le jury observait tout de même une faiblesse dans l'exécution.

Néanmoins, Pierre Guérin obtenait le prix de Rome en 1797 avec *La Mort de Caton d'Utique* (1797, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts) – *ex aequo* avec Pierre Bouillon (1776-1831) et Louis-André-Gabriel Bouchet (1759-1842). Après plusieurs succès aux Salons officiels, il part compléter sa formation à Rome et Naples entre 1804 et 1806. Après l'ouverture de son atelier autour de 1811, il est nommé professeur à l'Ecole royale des Beaux-Arts en 1816, suite à

⁴² VOLTAIRE, *Le Brutus*, Paris, Chez Fr. Josse, 1731.

⁴³ Philippe BORDES, « *La mort de Brutus* » de Pierre-Narcisse Guérin, Vizille, Musée de la Révolution française, 1996, p.23.

⁴⁴ *Ibid.* p.27.

⁴⁵ Dominique de FONT-REAUXX (dir.), *Delacroix et l'antique*, Paris, Louvre éditions : le Passage, 2015. Article d'Anne Larue, p.60-61.

⁴⁶ Philippe BORDES, *op.cit.* p.63-68.

son renoncement au poste de directeur de l'Académie de France à Rome – poste auquel il répondra néanmoins quelques années plus tard. L'atelier que Pierre Guérin dirige aux Beaux-Arts de Paris compte en son sein de grands noms de l'art romantique : le premier, Théodore Géricault (1791-1824), Ary (1795-1858) et Henri (1798-1862) Scheffer, Léon Cogniet (1794-1880), et bien sûr Eugène Delacroix.

Géricault, modèle et émule d'Eugène : « l'idéal antique et l'idéal moderne⁴⁷ »

Théophile Gautier rapporte dans sa notice sur Eugène Delacroix la filiation directe de celui-ci avec Théodore Géricault. « Dans ses premiers ouvrages, des influences diverses sont visibles. Il y a du Gros et surtout du Géricault dans la *Barque de Dante* (1822, musée du Louvre). Les torsos des damnés, où s'écrase la lourde écume du fleuve infernal, font penser au *Navfrage de la Méduse* (1819, musée du Louvre) pour la pâleur notée des chairs, la force des ombres et l'effort anatomique⁴⁸ ». Théodore Géricault, de sept ans l'aîné de Delacroix, eut en effet une influence considérable sur le peintre. Si on place Eugène Delacroix comme représentant absolu de la peinture romantique française, c'est sans doute pour mettre en parallèle la peinture avec ses représentants en littérature – Victor Hugo – et en musique – Hector Berlioz, tous deux contemporains du peintre. Géricault est mort trop tôt (26 janvier 1824) pour devenir le chantre de la peinture romantique ; et pourtant il en pose certainement les premiers accords.

De la même manière qu'Eugène Delacroix, Géricault avait suivi ses classes au lycée impérial, en rhétorique et philosophie notamment. Il assistait assidument les cours de dessin de M. Bouillon, probablement comme Delacroix. On sait en tout cas que le jeune Théodore brillait en dessin au lycée, à défaut des autres matières, et que déjà, il était le sujet de l'admiration de ses camarades. Sortant du lycée impérial, il s'inscrit dans l'atelier de Carle Vernet (1758-1836), où il ne devait rester que quelques mois, avant d'entrer en fin d'année 1810 dans l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin ; Eugène Delacroix ne l'y rejoindrait que cinq ans plus tard. En 1811, Théodore Géricault s'inscrit à l'école des Beaux-Arts, et ne fréquente ainsi plus que sporadiquement l'atelier de Guérin. Il reçut la même formation du regard sur l'antique – en témoignent les planches constituant

⁴⁷ Ernest CHESNEAU, *op.cit.* p.153.

⁴⁸ Théophile GAUTIER, *Histoire du romantisme ; suivie de Notices romantiques ; et d'une Étude sur la poésie française, 1830-1868*, Paris, l'Harmattan, 1993, p.160.

l'album Zoubaloff, (Musée du Louvre, département des arts graphiques) – qu'il complètera avec son voyage en Italie entre 1816 et 1817. Un profond ennui le saisit durant cette année italienne, mais il y exécute néanmoins de nombreux dessins d'après l'antique et d'après les maîtres⁴⁹.

Les deux maîtres se rencontrent alors en 1815, dans l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin, où Géricault, selon les mots de Delacroix : « déjà lancé et célèbre, venait faire à l'atelier quelques études⁵⁰ ». Géricault préparait alors le concours du Prix de Rome – auquel il échoue en 1816 –, et c'est pourquoi il fréquentait à nouveau l'atelier de Pierre Guérin, qu'il avait délaissé pour s'engager dans la Compagnie des Mousquetaires du roi. Récemment retrouvé en collection particulière, un portrait d'Eugène Delacroix par Géricault, entre 1815 et 1816, témoigne du lien unissant les deux élèves de Guérin⁵¹ ; avec une différence d'âge de presque dix ans, leur relation était déjà teintée d'admiration réciproque.

Au sein de l'atelier de Guérin, le jeune Eugène s'inspire absolument de son aîné, et lui voue une timide admiration :

Géricault est venu me voir le lendemain mercredi. J'ai été ému à son abord : sottise !⁵²

Mais les deux artistes partagent également les mêmes idéaux républicains, illuminés de la philosophie de Voltaire et de Rousseau. Ce partage de convictions n'est sans doute pas à écarter du chef-d'œuvre républicain d'Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (1830, musée du Louvre). Le jeune peintre avait dans son cercle des camarades fervents revendicateurs de la République ; sa famille en premier lieu qui lui transmet le culte à la Raison ; au lycée impérial ensuite où ses fidèles amis Achille Piron (1798-1865), Louis (1790-1865) et Félix (1796-1842) Guillemardet, Félix Louvet (dates inconnues), et Jean-Baptiste Pierret (1795-1854) témoignent dans leurs lettres de leur attachement à la République. Avec Géricault, Delacroix trouvait sans doute une émulation d'autant plus forte. Lorsque ce dernier lui confia la commande la *Vierge du Sacré-Cœur* (fig.1) pour la Cathédrale de Nantes en 1820, l'homologie des deux artistes et politiques devait déjà être affirmée. Bruno Chenique⁵³ interprète l'œuvre en question comme un blasphème. Les deux hommes y travaillent de concert, l'aîné fournissant au second le dessin préparatoire, Delacroix transposant librement sur la toile le dessin de Géricault. « On ne peut

⁴⁹ Sylvain LAVEISSIERE, Régis MICHEL, *Géricault*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p.66.

⁵⁰ Louis VERON, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, t.1, Paris, G. de Gonet, 1854, p.233-233 et 238. Cité par Bruno CHENIQUE, *Géricault-Delacroix, La Barque de Dante ou la naissance du romantisme révolutionnaire*, Paris, L'Echoppe, 2015, p.21.

⁵¹ Bruno CHENIQUE, *op.cit.* p.24.

⁵² Eugène DELACROIX, *Journal*, 2 vol., I, Paris, J. Corti, 2009, p.99, 16 mai 1823.

⁵³ Bruno CHENIQUE, *op.cit.*

s'empêcher de croire que la nature blasphématoire de l'iconographie envisagée par nos deux artistes était bien le fruit d'une discussion et d'un anticléricalisme commun que les vicaires de la cathédrale de Nantes n'eurent pas grand mal à discerner [...]. Le fait est qu'il s'agissait bien d'un simulacre de *Vierge républicaine* déguisée en déesse de la Raison, dont la composition et la symbolique étaient directement empruntées à l'iconographie révolutionnaire de la Liberté, de l'Égalité et de la Fraternité [...].⁵⁴ ». Eugène Delacroix se positionne ici comme un grand défenseur des vertus républicaines. La transmission des valeurs données en premier lieu par son père – nouveau *préfet* de la république française – s'est actualisée au lycée impérial, surtout par son cercle amical. Delacroix côtoyait en effet les frères Guillemardet, Piron, Pierret, avec qui il partageait ses opinions politiques ; enfin, il trouve en Géricault un prophète de la Liberté.

Outre sa dimension politique forte, l'émulation positive qu'apportait Géricault à Delacroix se manifeste également dans le premier tableau que ce dernier exposait au Salon. *La Barque de Dante* (1822, musée du Louvre) traduit de manière indéniable l'influence du peintre du *Radeau de la Méduse* (1819, musée du Louvre). Un temps la figure du damné en bas à gauche fut même attribuée à Géricault, avant que Delacroix ne modifie cette partie. Bruno Chenique, docteur en histoire de l'art spécialiste de Théodore Géricault, évoque la possibilité d'un conseil avisé de celui-ci en termes de sujet pour son jeune camarade⁵⁵. Exposer au Salon une toile illustrant *Dante* était assurément davantage approprié qu'un sujet contemporain ; Géricault lui-même avait dû faire ses preuves avant d'illustrer un sujet d'histoire actuelle.

L'admiration et l'émulation entre les deux peintres semble ainsi avoir été dense et porteuse de fruits. Lorsque son camarade d'atelier et éclairer pictural meurt, Delacroix évoque la sombre tristesse qui l'emporte :

J'ai reçu ce matin à mon atelier la lettre qui m'annonce la mort de mon pauvre Géricault ; je ne peux m'accoutumer à cette idée. Malgré la certitude que chacun devait avoir de le perdre bientôt, il me semblait qu'en écartant cette idée, c'était presque conjurer la mort. Elle n'a pas oublié sa proie, et demain la terre cachera le peu qui est resté de lui... Quelle destinée différente semblait promettre tant de force de corps, tant de feu et d'imagination ? Quoiqu'il ne fût pas précisément mon ami, ce malheur me perce le cœur ; il m'a fait fuir mon travail et effacer tout ce que j'avais fait. [...] Pauvre Géricault, je penserai bien souvent à toi ! Je me figure que ton âme viendra quelquefois voltiger autour de mon travail...

Adieu, pauvre jeune homme !⁵⁶

⁵⁴ *Ibid.* p.34-36.

⁵⁵ *Ibid.* p.47.

⁵⁶ Eugène DELACROIX, *Journal*, I, *op.cit.* p.119.

b) La naissance du romantisme ?

Faire naître l'antique dans un atelier néoclassique

Il est étonnant de constater que c'est au sein de l'atelier de Pierre Guérin que Delacroix se formait d'une part à l'antique, et qu'il découvrait d'autre part l'effusion des sentiments, leur expression par la couleur, la touche et l'inflexion à d'autres sources thématiques. Avant même d'avoir ouvert son atelier, Pierre Guérin, dans une lettre à Claude Thiénon (1772-1846)⁵⁷ affirmait la nécessité de revenir aux modèles antiques : « Il n'est pas étonnant que son goût ait erré n'ayant eu sous les yeux que peu de bons modèles surtout pour le dessin et le style. Mais il faut à présent rectifier cela par la vue constante de l'antique et les ouvrages des grands maîtres et Paris après Rome est la ville qui lui est la plus utile sous ce rapport et en général sous tous ceux qui [forment] à l'instruction pittoresque ».

Il ouvre probablement son atelier à partir de 1811, date à partir de laquelle il présente des élèves à l'École des Beaux-Arts ; il aurait certainement prodigué des leçons auparavant. On compte parmi ses élèves des peintres qui, outre Théodore Géricault, ont marqué la carrière de Delacroix, particulièrement dans l'inflexion romantique : Charles-Émile Callande de Champmartin (1797-1883), Léon Cogniet (1794-1880), Ary Scheffer (1795-1858). En 1816, Guérin siège à l'Académie à la place de David, et Quatremère de Quincy (1755-1849) est installé en 1816 au poste de secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts : à la tête des arts se trouvent les garants du Beau idéal, de la Beauté classique, de l'art antique.

Comment dès lors pouvait naître la nouvelle école romantique, ou tout au moins contestataire dans l'atelier d'un peintre formé et formant au classique, à l'antique ? Auguste Jal, journaliste et critique d'art, rapporte la manière d'enseigner du maître en ces termes : « [...] M. Guérin a enseigné le matériel de la peinture à ses élèves, et il leur a dit « Livrez-vous à votre génie, n'imitiez ni moi ni personne. Soyez coloristes si vous avez l'instinct de la couleur, mais n'oubliez pas qu'il

⁵⁷ Guérin à Thiénon, 3 mai 1807, Paris, Bibliothèque de l'INHA, carton 90, peinture Guérin. Cité par Mehdi KORCHANE, *op. cit.*p.231.

faut toujours dessiner. C'était fort sagement conseillé. David aussi prêchait la liberté, et cependant il a fait une foule de copistes⁵⁸ ».

Mehdi Korchane s'est penché sur la question de la naissance du romantisme au sein de l'atelier de Pierre Guérin, s'interrogeant sur la formation prodiguée par le maître et sur ses méthodes, ainsi que sur l'environnement politique contemporain⁵⁹. L'étude comparative de son atelier avec celui de David, où la copie d'après l'antique et d'après le modèle vivant constituaient la majeure partie de l'enseignement donné aux élèves, montre qu'il ne s'agit pas de divergences dans le contenu pédagogique, mais plutôt dans la libéralité de l'apprentissage. Il nous est également rapporté que la volonté de Guérin d'empêcher ses élèves de devenir des copistes se manifestait par la séparation de l'atelier des apprentis du sien. Ses peintures n'étaient ainsi pas ostensiblement visibles et ne pénétraient pas constamment leur imagination. La formation des élèves se complétait par des séances personnelles de copies des maîtres au musée Napoléon : ces entraînements favorisaient l'apprentissage de la couleur et de la peinture, peu enseignées dans la formation académique – « tenue pour la partie la moins essentielle de la création »⁶⁰. Copier à la manière des maîtres, et particulièrement des grands coloristes, serait ainsi un élément essentiel de la naissance du romantisme ; Géricault en était le héraut, proposant aux autres apprentis de l'atelier l'alternative colorée à la formation de Pierre Guérin⁶¹.

L'art pictural romantique germait dans cet atelier, d'abord avec Théodore Géricault, qui, s'il était fidèle aux préceptes de son maître, fléchissait vers l'expression des sentiments et de la couleur, en dépit de la ligne et de la copie des antiques : « Hâtons-nous de dire, au moment d'aborder la question du classique et du romantique, que Géricault ne fit pas du *romantique* de parti pris, qu'il ignorait le mot, s'il pratiquait la chose, et que la lutte ne prit un caractère violent et déterminé qu'après sa mort [...]. L'éducation universitaire nous a familiarisés avec les œuvres *classiques* et nous a donné le sens de ce mot, je n'entreprendrai pas de le définir ; il suffit que nous sachions qu'il se rapporte d'une manière générale aux œuvres de l'antiquité, et dans son expression la moins contestée aux œuvres de l'antiquité grecque dont toutes les autres sont des imitations ou des dérivés⁶². »

⁵⁸ Auguste JAL, *Salon de 1831 : ébauches critiques*, Paris, 1831, p.21.

⁵⁹ Mehdi KORCHANE, *op.cit.* p.232-234.

⁶⁰ Alain BONNET, Véronique GOARIN, Hélène JAGOT, *et al.*, *Devenir peintre au XIXe siècle : Baudry, Bouguereau, Lenepveu*, Lyon, Fage, 2007, p.45.

⁶¹ Au sujet de l'influence de Géricault sur les autres élèves de l'atelier de Guérin, voir à nouveau l'excellent ouvrage de Mehdi KORCHANE, *op. cit.* p.239-242.

⁶² Ernest CHESNEAU, *op. cit.* p.158-159.

Ainsi Delacroix au sein de l'atelier de Pierre Guérin avait baigné dans la formation académique, par la traditionnelle copie d'après l'antique et d'après nature, et le travail de la ligne nécessaire à l'exercice. Guérin lui-même ayant un parcours académique – à la fois sa formation, sa réception au prix de Rome et son voyage dans la ville éternelle, puis plus tard son poste de directeur de l'Académie de France à Rome –, il est inenvisageable qu'il n'ait point transmis ces prérogatives à ses élèves. Et pourtant, l'enseignement libéral qu'il leur prodiguait, avec l'importance accordée au génie personnel, au talent de la couleur ou du dessin sans distinction de grade, ont contribué au développement d'un art romantique au sein de son atelier. L'atelier parallèle de David fournissait des grands copistes exerçant dans la veine-néoclassique, tandis que s'épanouissait un art réactionnaire chez Guérin. L'émulation devait être de mise dans l'atelier ; le concours des places – permettant aux mieux classés d'être les mieux placés face au modèle vivant pour l'exercice de copie – formait déjà une première émulation. Mais entre les élèves, il y avait pour les quelques premiers acteurs du romantisme la nécessité de tendre ensemble à un autre idéal, et de démontrer son propre génie. Côté pour Delacroix des artistes tels que Géricault, Léon Cogniet, Ary Scheffer, devait être source d'émulation picturale et intellectuelle, sous le regard parfois bienveillant, souvent faussement indifférent de Guérin.

De surcroît à cette formation à l'antique et au modèle vivant au sein de l'atelier, au coloris et à la peinture au musée Napoléon, la formation des apprentis de l'atelier de Pierre Guérin était complétée par l'esprit intellectuel du maître. L'intelligence de ses compositions est le reflet de la réflexion profonde sur les sources. Il s'agit sans doute de la qualité la mieux intégrée de ses élèves, c'est-à-dire la considération exemplaire accordée à la réflexion, davantage qu'à la production. Baudelaire affirmait ainsi l'héritage spirituel de Delacroix : « Quelque différent qu'il soit de son maître Guérin par la méthode et la couleur, il a hérité de la grande école républicaine et impériale l'amour des poètes et je ne sais quel esprit endiablé de rivalité avec la parole écrite. David, Guérin et Girodet enflammaient leur esprit au contact d'Homère, de Virgile, de Racine et d'Ossian. Delacroix fut le traducteur émouvant de Shakespeare, de Dante, de Byron et d'Arioste. Ressemblance importante, différence légère⁶³ ».

⁶³ Charles BAUDELAIRE, *Ecrits esthétiques*, préface par Jean-Christophe Bailly, Paris, Union générale d'éditions, 1986, p.424.

Un autre maître pour Delacroix : Antoine-Jean Gros.

J'idolâtrais le talent de Gros, qui est encore pour moi, à l'heure où je vous écris, et après tout ce que j'ai vu un des plus notables de l'histoire de la peinture. Le hasard me fit rencontrer Gros qui, apprenant que j'étais l'auteur du tableau en question, me fit, avec une chaleur incroyable, des compliments qui, pour la vie, m'ont rendu insensible à toute flatterie. [...] Géricault aussi avait l'adoration de Gros : semblable aux prédicateurs en chaire qui ôtent leur bonnet toutes les fois qu'ils prononcent le nom de Jésus-Christ, il n'en parlait qu'avec enthousiasme et respect⁶⁴.

Bien que, à la fin de sa carrière, Gros poursuivit la ligne néoclassique de son maître Jacques-Louis David, il semble que ses premières toiles eurent une réelle influence, par la considération absolue qu'il leur accordait, sur Eugène Delacroix. La touche rubénienne, le sentiment de vie, le mouvement que le baron donne à ses *Pestiférés de Jaffa* (ill.5) sont pour le jeune peintre une révélation. Il découvre un maître de la couleur chez Gros ; l'Ecole des Beaux-Arts n'apprenait pas à peindre, mais centrait sa formation sur le dessin⁶⁵. Il ajoutait, par la contemplation des toiles du maître, la dimension coloriste à sa formation. Lorsqu'à l'exposition au Salon de 1824 des *Massacres de Scio* (1824, musée du Louvre), Stendhal évoquait la toile de Delacroix en ces termes : « Cet ouvrage me semble toujours un tableau destiné originairement à représenter une peste, et dont l'auteur, sur les récits des gazettes, a fait un massacre de Scio⁶⁶ » – et le critique faisait sans l'ombre d'un doute référence aux *Pestiférés* du baron Gros –, quelle ne dû pas être la joie de Delacroix, de se savoir comparé par ce grand critique littéraire à l'objet de sa plus vive admiration.

⁶⁴ Eugène DELACROIX, *Journal*, II, *op.cit.*, p.1738.

⁶⁵ Alain BONNET, Véronique GOARIN, Hélène JAGOT, *et al.*, *op. cit.* p.45.

⁶⁶ STENDHAL, *Salons*, Paris, Gallimard : Le promeneur, 2001, p.93.

c) L'enseignement aux Beaux-Arts de Paris

La copie d'antiques et la pratique de l'Académie

Eugène Delacroix entre à l'École des Beaux-Arts en 1817. Héritière de l'Académie Royale de peinture et de sculpture, et de l'Académie d'architecture, l'École des Beaux-Arts dans cette forme ouvre ses portes en 1816 ; c'est donc une institution toute neuve que fréquente le jeune peintre. Il y entre d'ailleurs recommandé par son maître Pierre-Narcisse Guérin, le concours d'entrée n'étant institué qu'à partir de 1821⁶⁷.

Le règlement de l'École semble se mettre en place à partir de 1819 : « Selon le règlement en vigueur à partir de 1819, jusqu'à la réforme de 1863, l'École des Beaux-Arts est gérée par un collège de professeurs représentant les deux sections [peinture et sculpture, architecture]. Celle de peinture en comprend douze. Ils assurent la correction des exercices journaliers de la figure humaine, d'après l'antique ou d'après le modèle, ainsi que celle des concours d'émulation mensuels [...]. Trois autres professeurs assurent le cours d'anatomie, celui de perspective et celui d'histoire et d'antiquité⁶⁸ ».

Le travail sur la figure humaine est donc l'élément principal de l'enseignement des Beaux-Arts. Chaque jour, deux exercices étaient proposés aux élèves : le premier, le dessin d'après la bosse – dont le modèle était un moulage d'une statue antique⁶⁹. Les séances quotidiennes de deux heures, pour la copie d'antiques, soumettaient aux élèves une importante collection de moulages, d'éléments architecturaux ou de ronde-bosse⁷⁰. Les vingt-trois carnets de Delacroix conservés au département des arts graphiques du musée du Louvre, ainsi que les quelques milliers de feuillets, révèlent un dessinateur fervent à l'exercice⁷¹. En effet, on observe dans ses carnets de nombreuses copies de statuaire antique. On y trouve l'étude de bas-relief (fig.2) ; également des copies de ronde-bosse. Les plus emblématiques sont sans doute, en premier lieu, le dessin de Delacroix

⁶⁷ Au sujet du fonctionnement de l'École des Beaux-Arts au XIXe siècle, voir Emmanuel SCHWARZ, *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts : anthologie historique et littéraire*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2001.

⁶⁸ *Ibid.* p.11.

⁶⁹ Alain BONNET, Véronique GOARIN, Hélène JAGOT, *et al.*, *op.cit.*

⁷⁰ Jean-Miguel PIRE, *L'éducation artistique en France : du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIIIe-XIXe siècles*, Presses universitaires de Rennes, 2010, p.18

⁷¹ Voir annexe 5.

d'après le torse du Belvédère (fig.3). Modèle du corps masculin antique par excellence, ce torse est décrit par Winckelmann dans son *Histoire de l'art de l'Antiquité*⁷² de manière absolument enthousiaste : « Bien que cette statue ait été gravement maltraitée et mutilée, bien qu'elle soit privée de tête, de bras et de jambes, elle conserve, aux yeux de ceux qui sont capables de pénétrer les mystères de l'art, une part de l'éclatante beauté qui était autrefois la sienne. Dans cette représentation d'Hercule, l'artiste a donné forme à l'idéal d'un corps supérieur à la nature et au tempérament viril dans la perfection de l'âge, mais comme s'il avait été élevé au stade de la modération divine ».

De nombreux dessins datant du XVI^e siècle témoignent de l'importance de cette sculpture comme modèle académique auprès des artistes à compter de la Renaissance. Le torse était communément copié par le dessin, moulé, reproduit, en marbre, en plâtre, en terre cuite⁷³. On peut encore évoquer l'étude de la Vénus accroupie du Louvre (fig.4) ; sa fortune artistique fut également prospère, de nombreuses copies modernes – dont la plus fameuse par Antoine Coysevox – en font foi⁷⁴.

Plus spécifiquement, les carnets de Delacroix affirment l'étude approfondie des drapés antiques⁷⁵, apparaissant comme une obsession dans la formation académique : « [...] on ne leur apprend qu'à habiller l'antique⁷⁶ ». Le carnet de dessins référencé RF 9151 au département des Arts-Graphiques du musée du Louvre révèle de nombreuses études d'après l'antique réalisées par le jeune peintre. Il n'est pas possible de l'exposer ici dans son entièreté, mais un corpus d'œuvres éloquentes est présenté dans les annexes de ce travail⁷⁷. Les deux modèles – le Torse et la Vénus – se retrouvent en effet de manière systématique dans les catalogues de vente de l'atelier de moulages du musée du Louvre, entre 1815 et 1965 pour le Torse du Belvédère, et à partir de 1803 jusqu'en 1991 pour la Vénus accroupie ; cela témoigne de l'importance de ces deux modèles dans la formation à l'antique⁷⁸. Il est surprenant d'observer, par le prisme duquel l'œuvre de Delacroix est habituellement vue – c'est-à-dire le prisme d'un artiste romantique, obsédé par le mouvement

⁷² Johann Joachim WINCKELMANN, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, trad. Dominique TASSEL, Paris, Librairie générale française, 2005, p.527.

⁷³ Francis HASKELL, Nicholas PENNY, *Pour l'amour de l'antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen : 1500-1900*, Paris, Hachette, 1988, p.344-346.

⁷⁴ *Ibid.* p.349-350.

⁷⁵ Voir annexe 2

⁷⁶ Emmanuel SCHWARTZ, *op. cit.*, p.143.

⁷⁷ Voir Annexe 2 ; l'album est en outre consultable en ligne : <http://arts-graphiques.louvre.fr/resultats/oeuvres>

⁷⁸ Florence RIONNET, *L'atelier de moulage du musée du Louvre : 1794-1928*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p.141 et p.212.

et la couleur –, à quel point la ligne est travaillée et le dessin net ; l'enseignement académique semble bien ancré dans la main d'Eugène.

Le dessin d'après le modèle vivant, enseigné par roulement mensuel des professeurs (jusqu'en 1863, puis à nouveau à partir de 1883), s'employait à copier deux modèles professionnels, en figure individuelle ou groupée⁷⁹. L'Académie était un exercice régulièrement pratiqué dans la formation des artistes. Le principe de l'étude du nu repose sur la nécessité de connaître la nature parfaitement afin de pouvoir l'idéaliser par la connaissance de la sculpture antique. Delacroix se prêta également à l'exercice, tel un élève docile. Ainsi, son *Académie d'homme se tenant debout* (fig.5) témoigne-t-elle de cet enseignement. L'exercice est tout à fait respecté, la ligne et le modelé des chairs sont bien présents ; on peut également sentir l'influence de la copie du modèle antique venant idéaliser le modèle. L'Apollon du Belvédère (ill.6) aurait pu être l'antique étudié pour cet exercice ; le travail de stature et de la musculature en sont un écho formel. On aperçoit néanmoins déjà sur ce modèle une expression différente, une certaine volonté de mettre la figure en mouvement et de la rendre vivante, et non pas simplement « l'imitation de ses formes extérieures⁸⁰ ». Le carnet de dessin où apparaissent de nombreuses figures antiques compte en ses pages également une très belle *Académie d'homme* (fig.6). L'exercice est encore une fois exécuté avec talent et docilité. Le *Nu représentant mademoiselle Rose* (fig.7) s'applique de la même manière à la copie d'après le modèle vivant, idéalisé par le prisme de la sculpture antique. Le regard sur un modèle vivant est sensible ici, dans la pose de cette Mademoiselle Rose, dans ses expressions et dans le certain flegme l'habitant ; mais tout de suite, la sculpture antique apparaît également, visible notamment dans ses chairs lisses, ces traits bien définis et dessinés, dans le travail des musculatures et des proportions.

Outre ces deux heures quotidiennes de copie de l'antique ou du modèle vivant, l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts proposait, à partir de 1819, aux élèves trois cours : d'anatomie, de perspective, d'histoire et d'antiquité. Le cours d'anatomie ajoutait à l'exercice des *Académies d'homme ou de femme* de l'expérience concrète du modèle vivant. Les tenants et aboutissants du cours d'histoire et d'Antiquité auraient permis de comprendre ce qu'avait reçu Delacroix en plus de son instruction au lycée impérial. Malheureusement, il semble que ce dernier

⁷⁹ Jean-Miguel PIRE, *op. cit.* p.18

⁸⁰ Eugène DELACROIX, *Dictionnaire des beaux-arts*, Paris, Hermann, 1996, p.9.

cours ne soit pourvu d'un professeur qu'à partir de 1829 : il s'agit de Jarry de Mancy⁸¹. Tous les cours dispensés alors étaient orientés vers la nécessité de s'imprégner de l'antique.

Le rôle du moulage dans la formation de l'artiste

L'exercice de la copie d'antique se faisait essentiellement d'après des moulages de sculptures ou d'éléments d'architecture antiques. La question du Beau idéal winckelmannien gagne un intérêt particulier dans une esthétique héritée des Lumières, en se faisant l'illustration de l'ordre et de la Raison. Elisabeth Lebreton, conservatrice au département des antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre et responsable de la Gypsothèque du musée, évoque cette compréhension réciproque entre l'art antique et la Révolution Française, période où « l'art est alors convoqué [...] pour jouer le premier rôle, à la fois moral et esthétique ; le moulage en sera l'invité de marque comme vecteur de la démocratisation et les tirages, celui de la formation⁸² ».

La plupart des ateliers étaient pourvus de nombre d'entre eux, de même que l'Ecole des Beaux-Arts, dont la collection était formée des moulages à vocation didactique, héritage du musée des Monuments Français d'Alexandre Lenoir. Tous ces moulages sont exposés dans le Palais des Etudes, bâti par les architectes François Debret et Félix Duban, au moment de l'installation de l'Ecole des Beaux-Arts rue Bonaparte. Sous cette immense baie vitrée, les marbres et leurs moulages se côtoient, proposant ainsi aux élèves un dialogue entre les matérialités et les époques. Le musée du Louvre possédait également sa propre collection de moulages, reversés à l'Ecole des Beaux-Arts entre 1857 (suppression de la Galerie des Plâtres), jusqu'aux moulages de la « Grande Fouille » de Delphes (1892-1902) (ill.7), donnés à l'Ecole en 1954⁸³. Les moulages du Louvre, présentés dans la Salle de Antiques du musée, jusqu'à la deuxième moitié du XIX^e siècle, au milieu

⁸¹ Frédéric CHAPPEY, « Les professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts (1794-1873) », *Romantisme* 26 (1996/93), pp. 95-101.

⁸² Jean-René GABORIT, Jean-Pierre CUZIN, Alain PASQUIER, *et al.*, *D'après l'antique*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000. p.35.

⁸³ Christiane PINATEL, « La formation de la collection de moulages d'après l'antique à Versailles. », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* 1996 (1999/1), pp. 318-327.

des marbres originaux, permettaient en l'occurrence aux artistes venant compléter leur formation dans les salles de faire travailler leur regard et leur crayon en faisant communiquer les époques.

C'est à partir du XVII^e siècle que se répand, à la fois dans les académies et dans les ateliers d'artistes, la pratique et la possession du moulage. Sa vocation est alors esthétiquement didactique, entrant dans la formation à l'antique des artistes. « Les copies en plâtre ont toujours été, depuis l'Antiquité, le véhicule premier de la transmission des modèles⁸⁴ » : en effet, par leur matérialité, leur caractère duplicable et réductible, les moulages permettent d'avoir à disposition les modèles de toutes les périodes, antiques et modernes.

Un arrêté du 3 mars 1794 vient proposer des règles à la création des moulages. En effet, de nombreux praticiens profitaient de la place dominante du marché français : les nouvelles découvertes archéologiques du XVIII^e siècle (Herculanum, 1738 ; Pompéi 1748) laissent place à une certaine monomanie de l'antique, facteur principal de l'explosion du marché du plâtre. Devenant monnaie courante dans la transmission de l'esthétique antique prônée par la théorie néoclassique, on observait alors une déperdition de qualité des moulages, due à la concurrence du marché ; une organisation s'imposait alors. L'arrêté de 1794 règlemente en ce sens la production de moulages en créant un atelier au musée du Louvre : « De toute évidence, ce problème inquiéta le pouvoir au moment où l'étude du dessin devenait obligatoire dans l'enseignement secondaire⁸⁵ » – le décret de 1795 de l'Instruction Publique sur la fondation des Ecoles Centrales propose l'enseignement du dessin au cœur de la formation. L'atelier de moulages du musée du Louvre centralise donc la création et la commande ; il diffuse les modèles, sous surveillance de l'Etat. L'étude de cette diffusion « met en évidence la diversité de la clientèle : des institutions d'enseignement, des musées, des manufactures, des artistes et dans une moindre mesure, des particuliers⁸⁶ ». L'atelier des moulages connaît un surcroît de production après le traité de Vienne en 1815, visant à rendre à leur pays d'origine les œuvres spoliées pendant les campagnes napoléoniennes ; en 1820, le comte de Forbin lance une grande campagne d'achat et production de moulages en vue de la constitution d'un musée de substitution, le Musée Spécial des Antiques. Cette production de moulages permet ainsi de constituer pour les artistes tout un répertoire de modèles, dont certains étaient des antiques restitués à leur lieu de conservation d'origine.

⁸⁴ Henri LAVAGNE, François QUEYREL (éds.), *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie : actes du colloque international, Paris, 24 octobre 1997*, Genève, 1997, p.75.

⁸⁵ Florence RIONNET, *op. cit.* p.2.

⁸⁶ *Ibid.*

Ces modèles étaient en outre choisis par les autorités dirigeantes des académies et musées royaux ; tous les antiques n'étaient pas moulés mais une sélection était opérée afin de définir le modèle absolu, et d'orienter ainsi le regard en même temps que la production des artistes. Le comte de Forbin (1816-1841), successeur de Dominique-Vivant Denon (1747-1825) à la direction des musées royaux, reprochait à son prédécesseur de « ne pas avoir moulé l'ensemble des antiques rapportées d'Italie⁸⁷ », d'avoir en quelque sorte occulté une partie de la production antique, qui ne devait qu'aller dans le sens académique de la perfection de la beauté antique, classique, blanche. Cette sélection par le moulage est un élément que l'on retrouvera plus tard avec la photographie, qui elle aussi, choisira ses motifs, ses antiques, en réduisant le prisme de la connaissance à ce qu'elle veut faire connaître⁸⁸.

L'histoire de la considération du moulage ne s'arrête pas ici ; la professionnalisation de l'archéologie dans le courant du XIX^e siècle donne une nouvelle dimension au plâtre. Désormais omniprésent sur les chantiers de fouilles comme témoin matériel des découvertes, il « [perd] progressivement [son] rôle de formation esthétique pour illustrer davantage l'évolution historique de l'art grec⁸⁹ ».

Eugène Delacroix eut cette même connaissance et pratique du moulage d'antique, tant dans sa formation dans l'atelier de Guérin et à l'École des Beaux-Arts que dans la pratique de la collection. Il fait partie de ces artistes qui ont acheté des moulages à l'atelier du Louvre, et notamment en 1857, lorsqu'il décore la façade de son atelier rue de Fürstenberg de trois reliefs antiques.

⁸⁷ Marie-Anne DUPUY, Pierre ROSENBERG, *Dominique-Vivant Denon : l'œil de Napoléon* : Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p.188.

⁸⁸ Voir Déborah GUILLON, *Photographier la Grèce : un siècle de photographie archéologique (1870-1970)*, mémoire d'étude de master 1, sous la direction de Dominique DE FONT-REAUUX, Ecole du Louvre, 2018, p.33-35.

⁸⁹ Henri LAVAGNE, François QUEYREL 1997, *op. cit.*, p.68.

d) Delacroix et le présentiment de l'orient

Les médailles antiques et l'intuition d'une autre Grèce

Il a été jusqu'à présent constaté que la formation d'Eugène Delacroix se concentrait spécialement sur l'antique gréco-romain reçu en France et dans les arts par les théories de Winckelmann et Quatremère de Quincy. Le mythe grec antique blanc continuait à se développer dans les esprits. L'antique enseigné était celui, marmoréen, des statues d'époque hellénistique. Par Pierre Guérin, Delacroix apprenait cependant déjà à regarder l'orient ; l'imaginaire que lui proposait son maître était certes tout à fait fantasmé et irréel, mais il lui proposait déjà de tourner son regard vers autre chose. En plus de cette forte propension à l'antique et à l'Orient, nous avons vu comment, au sein de l'atelier de Guérin, par le biais de celui-ci mais en même temps du système d'émulation entre les élèves, avait pu naître la peinture romantique. Mais Delacroix n'est pas qu'un romantique, Delacroix n'est pas qu'un orientaliste ; il offre une peinture vraie. Dans la référence à l'antique, il outrepassa l'enseignement classique qu'il reçoit ; dans la peinture de l'Orient, il transcende la vision occidentale de l'Orient. Comment le jeune peintre passe-t-il de la peinture de reproduction à la peinture du vrai ?

Le 7 avril 1824, Delacroix évoque la nécessité de reproduire des médailles antiques :

Se mettre à dessiner beaucoup les hommes de mon temps. Beaucoup de médailles. Voilà pour le nu⁹⁰.

Aussi insignifiante que puisse paraître cette injonction – Delacroix n'évoquera plus jamais de médailles dans son Journal, autres que les récompenses de concours –, elle met cependant en lumière une production active de dessins et lithographies d'après des médailles antiques. Entre 1824 et 1825, on compte ainsi cinq lithographies, et au moins une dizaine de dessins préparatoires à ces travaux (cf. fig.8 à fig.17) ; l'exercice est par conséquent vivement travaillé, témoignant de l'importance accordée à ces reproductions.

On s'interroge alors sur la correspondance des termes : les « hommes de mon temps » et les « médailles antiques ». Delacroix était-il déjà dans un processus d'actualisation de l'antiquité, telle qu'il la vivra au Maroc ?

⁹⁰ Eugène DELACROIX, *Journal*, I, *op.cit.*, p.135.

En outre, sous le prisme de la considération winckelmanienne de l'antique, ces médailles nous soumettent une image étrange de l'antique. L'antique de Winckelmann se rapporte essentiellement à la sculpture grecque classique ; ces sculptures demeurent pour lui des êtres divinisés dans le marbre blanc, pour lesquels les passions n'existent pas, mais laissent place au doux sentiment de Raison. Le modèle antique enseigné à l'Académie et dans les ateliers se rapporte évidemment à cette proposition. Certains marbres antiques conservent pendant des siècles leur place de modèle absolu ; ainsi en est-il du *Torse du Belvédère* ou de la *Vénus accroupie*. Ces sculptures, autrement plus moulées et diffusées que les autres marbres, constituent le répertoire absolu du modèle grec winckelmannien.

Delacroix a certes suivi cette formation, il a copié ces modèles. Ses planches de médailles de 1824-1825 laissent en suspens de nombreuses interrogations. Pourquoi un tel travail, qui plus est préparé – en témoigne le nombre conséquent de dessins –, pourquoi ces modèles, et que veulent-ils dire ?

Nous avons évoqué, dans la formation de Pierre Guérin, les premiers infléchissements à l'expression des sentiments et de la nature vraie. Lorsque ce dernier était directeur de l'Académie de France à Rome, il écrivait à Quatremère de Quincy, en 1823, alors que celui-ci occupait la place de secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts : « Ne serait-il pas fructueux, plus dans l'intérêt de l'art et des artistes, que les pensionnaires sculpteurs s'exerçassent dans leur première année au travail du marbre par deux têtes d'étude, de sexes différents et dont une de style héroïque aurait pour motif, soit une expression donnée, soit un nom connu à leur choix et de leur composition ? De cette manière, l'intérêt du travail serait continu depuis l'invention du modèle jusqu'à la fin de l'exécution du marbre et l'artiste s'exercerait sur une partie trop souvent négligée et dont le mérite est presque souvent en raison inverse de son importance ». Cette nécessité de l'expression ne s'était pas arrêtée dans la tête du maître. Delacroix aurait conservé, plus que le reste, cette nécessité de peindre la vie et le vrai. Lorsqu'on observe en détail les visages de l'étude de Pierre Guérin pour *Phèdre et Hippolyte* (ill.8), se dégagent non seulement un véritable travail sur les expressions, mais aussi un sentiment de vie particulier. La colère s'exprime sur le visage de Thésée ; celui de Phèdre est l'expression vivante de la folie craintive, alors que la servante dépeint la folie vicieuse. Il apparaît de surcroît que la manière dont Guérin a dessiné les profils pour cette étude semble s'extraire d'une autre référence que la sculpture classique grecque : les profils, exprimant davantage le sentiment de vie, présentent des traits différents. Les mentons, plus ronds, plus expressifs ; les yeux vecteurs d'émotions sensibles ; les nez caractérisés ; l'individualité des traits enfin, sont autant d'éléments faisant penser à d'autres modèles. De

surcroît, en comparant ces profils à ceux dessinés par Delacroix sur les monnaies (fig.9, 11, 17), on retrouve cette individualisation des traits et la formulation différentes des éléments du visage. On retrouve en particulier sur la planche RF 9906 une déclinaison de profils, sur lesquels on retrouve les traits dessinés par Guérin pour le profil de Thésée.

« Ce que ne dit pas la composition profuse de cette lithographie, c'est qu'avec une intuition très sûre – [l'intuition devait être sûre pour en produire en nombre] –, Delacroix a constitué un ensemble particulièrement choisi de sujets empruntés presque uniquement à des monnaies des marges du monde grec, des monnaies « barbares » en quelque sorte⁹¹ ». Ces monnaies du monde barbare, en d'autres termes d'une autre Grèce, plus orientale, traduisent la naissance chez le peintre d'une intuition à une Grèce différente. Les visages, plus « revêches », les sujets – fig.14, apparaît un combat de bœuf et de lion – ou même l'inversion des couleurs : le blanc n'est pas la couleur efficiente de cet antique, exprimé par de vastes gris et noirs, qui traduisent cet écart de référence. Dominique de Font-Réaulx souligne, au sujet de ces médailles, « la précocité et la liberté de l'intérêt du peintre pour l'antique⁹² », annonçant déjà la vision différente avec laquelle il perçoit l'Antiquité. Il serait ambitieux de présumer que Delacroix initiait ainsi les redécouvertes modernes de la Grèce – la fouille de Delphes en 1892 met en lumière l'époque archaïque de la civilisation grecque et son art – ou même qu'il militait pour déconstruire la vision occidentale winckelmannienne de la Grèce. Mais on peut sans doute évoquer l'intuition qui le rejoindra plus tard lors de son voyage au Maroc, celle d'une Grèce vivante, d'une civilisation détachée de ses marbres, habitée d'un « esprit de l'antique ».

Un premier cercle orientaliste autour de Delacroix

Chez M. Auguste. Vu d'admirables peintures d'après les maîtres : costumes, chevaux surtout, admirables... comme Géricault était loin d'en faire. [...] J'oubliais les belles études de M. Auguste, d'après les marbres d'Elgin⁹³.

⁹¹ Dominique de FONT-REAUXX (dir.), *Delacroix et l'antique*, Paris, Louvre éditions : le Passage, 2015, p.137.

⁹² *Ibid.* p.14.

⁹³ Eugène DELACROIX, *Journal*, I, *op.cit.* p.172.

On compte dans l'entourage du peintre la présence de ce M. Auguste. Jules-Robert Auguste (1789-1850)⁹⁴ est un peintre orientaliste, d'une dizaine d'années l'aîné de Delacroix. Elève de l'École des Beaux-Arts en sculpture, c'est au contact de Théodore Géricault qu'il se tournera vers la peinture. M. Auguste, voyageur passionné, avait rapporté de ses voyages en Grèce, au Maroc et en Égypte de nombreux objets et costumes. Cette collection orientale, qu'il laisse à disposition des artistes, est à la source de nombreux indices picturaux dans les peintures orientalistes. Eugène Delacroix semble se rendre fréquemment chez ce M. Auguste durant l'année 1824 ; il mentionne des rencontres avec l'artiste plusieurs fois dans son journal. Outre sa collection, M. Auguste montrait à Delacroix les nombreuses aquarelles, esquisses et études qu'il fit en Orient. Ce fut pour le peintre la première vision tangible de l'Orient, au-delà de l'univers onirique et fantasmé que son maître Guérin lui avait transmis. Selon Philippe Burty, qui publia la correspondance d'Eugène Delacroix⁹⁵, c'est lui qui attira le premier l'attention de Géricault et de Delacroix sur les marbres du Parthénon ; il montra les dessins qu'il en avait fait aux peintres.

⁹⁴ Voir l'exposition rétrospective sur le peintre, Charles STERLING, André JOUBIN, *Voyage de Delacroix au Maroc, 1832 : Et exposition rétrospective du peintre orientaliste Mr Auguste : Musée de l'Orangerie*, Musées nationaux, 1933.

⁹⁵ Eugène DELACROIX, *Correspondance générale d'Eugène Delacroix. I, 1804-1837*, Paris, Plon, 1936.

La formation d'Eugène Delacroix n'est pas uniforme, elle est créée de multiples pièces, et sans cesse augmentée. L'héritage familial avait formé un homme de raison, fervent républicain, garant de l'ordre et des lois ; l'instruction qu'il recevait au lycée complétait cette prédisposition, en apprenant à l'étudiant les rudiments du grec et du latin, qui permettaient de structurer un socle solide à l'esprit libéral du peintre. L'atelier de Guérin fut à la fois une confirmation de ces prédispositions, puisqu'on y retrouvait tout cet apprentissage, de l'antique à la Raison, de la pondération à la ligne ; mais l'atelier fut d'une autre manière la porte d'entrée à l'expression du génie. Là, Delacroix apprit le sentiment, la vie, le mouvement ; il y apprit l'émulation toujours grandissante et l'expression de soi, de son talent. Toujours stimulé par des artistes excellents, Delacroix comprit où était sa veine. L'antique était une fondation si solidement ancrée qu'il pouvait désormais lui insuffler une vie, un *esprit de l'antique*⁹⁶. Tous ces apprentissages, toutes les rencontres, tous les émules sont autant de pierres à l'édifice de son talent et de sa liberté. Delacroix n'était pas un artiste contestataire ; il ne faisait pas du romantique, il ne niait pas l'antique ; tout n'est qu'expression de lui.

La naissance de l'artiste au Salon de 1822, et son apparition systématique depuis sur la scène artistique permet de déceler à chaque fois les éléments de sa formation d'homme et de peintre : l'antique, l'orient, le mouvement, la nation, la touche, sont des leitmotifs dans la production de Delacroix ; mais ils sont des leitmotifs car il était bercé par eux. Jamais ses toiles philhellènes n'auraient pu être des chefs-d'œuvre autrement ; il ne suffisait pas d'un bon pinceau et d'une bonne inspiration, mais il fallait avoir en soi tout ce refrain.

⁹⁶ Eugène DELACROIX, *Dictionnaire des beaux-arts, op.cit.*, p.9.

Chapitre 2 – La carrière du peintre : l’omniprésence de la Grèce dans ses antagonismes ; entre antique et moderne, classique et orientale, réelle et imaginaire.

A. L’antique toujours présent, mais l’antique différemment

a) **Un cycle à redécouvrir : les 4 saisons.**

En 1821, Eugène Delacroix peint un cycle des *Quatre Saisons* (fig.18 à fig.21) pour l’hôtel particulier de l’acteur François-Joseph Talma (1763-1826), à destination des dessus de porte de la salle à manger ; ce travail suivait directement l’exécution confiée par Géricault de la *Vierge du Sacré-Cœur* (fig.1) à Delacroix et il espérait de cette commande les revenus lui permettant de financer son matériel de peintre : toiles, pinceaux, modèles essentiellement⁹⁷. Delacroix voue à l’acteur une grande admiration. Les deux hommes se seraient rencontrés probablement par l’intermédiaire de l’architecte de Talma. La sensibilité romantique qui envahissait l’acteur touchait sans doute le peintre ; l’éclat des sentiments, la vie qu’il donnait à ses rôles, le choix même de ses

⁹⁷ Sébastien ALLARD, « *Dante et Virgile aux Enfers* » d’Eugène Delacroix, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, p.26.

rôles en faisaient un précurseur du romantisme⁹⁸. La composition des *Quatre saisons* fait évidemment référence aux fresques antiques de Pompéi et Herculaneum ; les coloris comme le rouge cernant les toiles sont un écho à la peinture antique. La figure du *Printemps* présente une femme dont la pose est une référence directe à la Vénus accroupie du musée du Louvre : on peut penser à nouveau à l'étude de cette Vénus dans les carnets de dessins du peintre, et émettre l'hypothèse d'un croquis à destination du cycle des *Quatre Saisons* (voir fig.4). Enfin, le thème et son traitement absolument mythologique – du Bacchus à la Vénus – sont des éléments exposant, dans les débuts officiels du peintre, la leçon antique qu'il reçut et conserva.

Le cabinet des arts graphiques du musée du Louvre conserve des dessins préparatoires de ces toiles⁹⁹ témoignant de la docilité et de l'application du jeune peintre à l'exécution. A l'origine, Delacroix aurait voulu en peindre neuf, afin de pourvoir chaque mur d'une rythmique ternaire répétant les trois fenêtres du quatrième mur¹⁰⁰. Le musée du Louvre conserve encore quelques aquarelles, esquisses finales pour les dessus de porte (fig.22 et fig.23). L'exécution est assez incertaine et sèche, mais elle affirme les débuts de Delacroix comme peintre confirmé, répondant à des commandes. Lee Johnson décèle dans la fraîcheur et la spontanéité l'influence de Gros et de Géricault. Eugène Delacroix conserve dans ses débuts publics tout ce qu'il a reçu, de l'antique de son maître Guérin à la verve dynamique et colorée de ses aînés admirés¹⁰¹.

⁹⁸ Lee JOHNSON, *The Paintings of Eugène Delacroix: a critical catalogue*, Oxford, Clarendon press, 1981. I, p.67-69.

⁹⁹ Voir annexe 2

¹⁰⁰ Lee JOHNSON, *The Paintings of Eugène Delacroix: a critical catalogue*, op. cit. p.67.

¹⁰¹ *Ibid.* p. 68.

b) La Barque de Dante, ou la parabole de la carrière de Delacroix

Eugène Delacroix entre dans sa carrière de peintre officiellement avec le Salon de 1822, en présentant *La Barque de Dante*, dit aussi *Dante et Virgile aux Enfers* (fig.24). Le peintre exprime à plusieurs reprises sa volonté de figurer au Salon cette année-là, notamment à son ami Charles Soulier :

[...] je sors d'un travail de chien qui me prend tous mes instants depuis deux mois et demie [*sic*]. J'ai fait dans cet espace de temps un tableau assez considérable qui va figurer au Salon. Je tenais à m'y voir cette année et c'est un coup de fortune que je tente¹⁰².

Il exprime ce même désir dans une lettre à sa sœur¹⁰³, Henriette de Verninac ; cette volonté apparaît comme la nécessité pour l'artiste d'entrer en quelque sorte dans la vie publique et officielle. La toile semble être un résumé complet de la formation de Delacroix à l'École des Beaux-Arts, et presque comme un diplôme de la formation du peintre : « Désireux d'impressionner par son habileté et d'être reconnu comme un vrai peintre, il s'attacha à faire montre de ses qualités dans les différentes parties de son art : le nu, les drapés, l'expression... *Dante et Virgile aux Enfers* est comme un résumé des étapes du prix de Rome, mais toutes mêlées. L'unité se fit alors directement sur la toile, mais au prix de repentirs que l'on pourrait qualifier de déraisonnables¹⁰⁴ ». L'opportunité était à saisir, la place était laissée aux jeunes générations. Sébastien Allard, conservateur en chef au département des peintures du musée du Louvre, évoque la possibilité d'une rencontre efficiente entre Delacroix et le comte de Forbin, directeur des musées royaux et par voie de fait, instigateur des Salons en son temps. Le comte, à la recherche de talents neufs et frais, pourrait avoir poussé le jeune Delacroix à se présenter au Salon de 1822¹⁰⁵. Il est possible de même que le désir de voyager en Italie ait conduit le peintre au Salon : refusé au Prix de Rome en 1820, il n'y concoure pas en 1821 ; l'Académie de France à Rome lui semble bien loin, et pourtant, il voudrait exposer à tous son talent, se placer au même niveau que les peintres officiels de son temps.

Il apparaît déjà, dans cette curiosité italienne, le prisme différent par lequel Delacroix regarde l'antique : « L'Italie dont il rêvait n'était pas celle de l'antiquaire ou de l'étudiant

¹⁰² Lettre à Charles Soulier, le 15 avril 1822. Publiée dans Eugène DELACROIX, *Correspondance générale d'Eugène Delacroix. 1, 1804-1837, op.cit.*

¹⁰³ Sébastien ALLARD, « *Dante et Virgile aux Enfers* » d'Eugène Delacroix, *op.cit.* p.13.

¹⁰⁴ *Ibid.* p.21.

¹⁰⁵ *Ibid.* p.25.

scrupuleux s'adonnant au culte de l'art, à l'admiration de l'antique et des grands maîtres, passant ses journées à copier les chefs-d'œuvre du passé, mais une contrée de soleil, de farniente et de liberté¹⁰⁶ ». « Soleil », « farniente » et « liberté » résonnent comme autant de qualificatifs de la couleur, de la lumière et de la vie. Ce sont ces valeurs que Delacroix s'évertue à appliquer dans sa production ; valeurs avec lesquelles il insuffle la vie à l'antique. Delacroix expose donc sa toile au Salon de 1822 avec une multitude de désirs, de volontés et de rêves antiques en tête.

L'épisode qu'il choisit, tiré de *la Divine Comédie* de Dante Alighieri (1265-1321), présente l'auteur emmené aux enfers par le poète antique Virgile. Dans une barque, on reconnaît, vêtu d'une tunique blanche et d'un *himation* marron – manteau drapé porté par les grecs de l'antiquité –, couronné de lauriers, symbole apollinien du poète, Virgile : « [...] calme et majestueux comme l'idéalité antique¹⁰⁷ ». Il tient de sa main droite celle de Dante, vêtu à la mode médiévale. Les deux hommes sont debout dans la barque qui traverse le Styx, fleuve terrible des Enfers ; autour d'eux, un cercle de damnés, aux figures épouvantables et aux corps disloqués tente de faire chavirer la barque. Les deux poètes se situent au centre de la toile ; pas de place plus importante pour le poète antique que pour le poète médiéval ; le point de convergence de toute la composition est l'alliance des deux mains. Ce geste de transmission entre les deux hommes, d'entraînement – Virgile semble attirer Dante de son côté – est-il une prophétie du peintre, pour sauver son âme de l'enfer en alliant la peinture et le dessin, la couleur et la ligne, l'antique et le moderne ? L'intention de Delacroix n'est sans doute pas anodine ici, mais elle semble prédire tout l'enjeu de sa carrière. Le peintre qu'on édifie en père du romantisme français, qui devait par définition se tourner vers des références médiévales, qui désaxait la source pour la trouver davantage dans les auteurs européens du Moyen-Âge, mais qui pourtant était formé à l'antique, aux références classiques, au grec et au latin, à la beauté blanche winckelmannienne, représente le poète médiéval Dante se laissant conduire par la main par son homologue antique Virgile. La toile apparaît comme une métaphore, ou plus encore même comme une parabole de la carrière de Delacroix, alliant toujours la science formatrice classico-antique aux références divergentes des romantiques. Picturalement on retrouve cette alliance des sources : l'homme à la barre est une étude du torse du Belvédère, que nous avons déjà vu copié par Delacroix dans ses carnets de dessin ; Sébastien Allard a étudié cette figure dans l'exposition *Dante et Virgile aux enfers* (2004, Paris, musée du Louvre) : en comparant les études conservées au département des arts graphiques du musée à la toile finale, il rend compte de la fusion de sa formation sur ce personnage. La copie de l'antique – le torse du Belvédère – et du

¹⁰⁶ *Ibid.* p.27.

¹⁰⁷ Théophile THORE, « Artistes contemporains : Eugène Delacroix », *Le Siècle*, 24 février 1837.

modèle vivant – un modèle appelé Suisse – s’assemblent pour rendre le nocher à sa perfection : la nature idéalisée¹⁰⁸. Le damné dont le torse nous est présenté de face, en bas à gauche de la toile, fait directement référence aux figures sculpturales et musculeuses de Michel-Ange tandis que la femme damnée sur la droite s’apparente aux néréides de Rubens (fig.25).

A l’arrière-plan, un feu consume la ville de Dité. La cité indique le sixième cercle de l’Enfer, où sont condamnés les pécheurs par malice ; le vice est capital, puisqu’il est fait en pleine conscience et avec la volonté de nuire. Ses fumées enferment toute la composition dans un épais brouillard duquel s’extraient les figures, comme autant de taches de lumières.

L’œuvre a été immédiatement achetée par le comte de Forbin pour les musées royaux, et exposée d’emblée au musée du Luxembourg. La toile apparaît comme un manifeste, une signature du peintre, un déterminant de l’artiste ; il ne sera pas appelé autrement que le *peintre de Dante*, malgré les nombreux chefs-d’œuvre qu’il produit par la suite. Le Dante signe l’entrée dans l’art romantique de Delacroix. Le peintre utilise une toute autre référence thématique, il recentre la chronologie sur l’époque médiévale. Il oriente son pinceau également vers d’autres références, celle des grands coloristes, et notamment ici du grand Rubens. C’est un coup de théâtre pour sa première exposition au Salon ; Delacroix quittait alors tout juste sa formation dans l’atelier de Guérin, il quittait d’un seul coup tous ses maîtres, pour les réunir dans sa *Barque de Dante*.

Le thème même de la barque de Dante peut être engagé dans cette réflexion. Delacroix ne choisit certes pas un thème antique, il ne choisit point non plus un événement moderne, un fait divers, comme l’avait fait Géricault, son émule, avec le *Radeau de la Méduse* (1819, musée du Louvre). Il va puiser à une source intermédiaire, une source médiévale, comme si, encore, il voulait allier sa puissance d’expression romantique et sa structure antique. A partir de cette toile, l’antique sera toujours présent dans la production de Delacroix ; il est parfois présent de manière très objective – c’est le cas de la *Médée* (1836-1838, Lille, Palais des Beaux-Arts) – mais la plupart du temps, la référence est recouverte de subtilités ; c’est l’inconscient antique qui se manifeste dans la présence moderne.

¹⁰⁸ Sébastien ALLARD, « Dante et Virgile aux Enfers » d’Eugène Delacroix, *op.cit.* p. 15-16.

c) La Grèce antique quand elle n'est pas annoncée : le cas du *Faust* de Goethe, ou le mythe du Prométhée moderne.

Il peut paraître ainsi hors de propos d'évoquer le cas des dix-huit lithographies (fig.26 à fig.30, et annexe 2) de Delacroix illustrant le premier *Faust* de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Les premiers tirages avaient été publiés avec la traduction d'Albert Stapfer en 1828. Mais déjà en 1824, Delacroix faisait part de son enthousiasme pour l'histoire de *Faust* à son ami Pierret¹⁰⁹, ainsi que, la même année, dans son journal :

Toutes les fois que je revois les gravures du Faust, je me sens saisi de l'envie de faire une toute nouvelle peinture, qui consisterait à calquer pour ainsi dire la nature ; on rendrait intéressantes par l'extrême variété des raccourcis, les poses les plus simples ; on pourrait, ainsi, pour de petits tableaux, dessiner le sujet et l'ébaucher vaguement sur la toile, puis copier la pose juste du modèle. Il faut chercher cela dans ce qui me reste à faire de mon tableau [les massacres de Scio]¹¹⁰.

Delacroix entreprend un voyage à Londres en 1825, sous les conseils de son ami Thales Fielding (1793-1837). La contemplation de l'univers romantique byronien, des paysages chers à l'œuvre de Shakespeare n'empêchèrent pas l'art de la Grèce antique de demeurer fortement présent dans l'œil et le crayon de Delacroix ; au British Museum, il pouvait contempler les métopes du Parthénon, dont il fit des croquis (fig.31). Il était donc en Angleterre encore bien empreint de sa culture classique, lorsqu'il découvrait la pièce de Goethe. La fascination pour *Faust* lui apparaît alors sur les planches anglaises : « Dans la lettre à Burty [1^{er} Mars 1862], Delacroix mentionnait un opéra dramatique de *Faust* à Londres en 1825, avec l'acteur Terry, comme la meilleure inspiration de ses planches¹¹¹ ». Lorsque Delacroix pense aux lithographies de *Faust*, il est en plein travail sur *Les Massacres de Scio* pour le Salon de 1824. Son premier succès au Salon, *La Barque de Dante*, affichait un peintre torturé, en tout cas tiraillé entre l'idéal classique et la puissance des expressions romantiques. Il en faisait alors une synthèse exquise sur sa toile. *Les massacres de Scio* révélaient eux aussi, en traitant certes de la Grèce, mais de sa modernité, la double appétence du peintre. Il apparaîtrait surprenant, en ce début de carrière, qu'il se tourne vers une référence

¹⁰⁹ Franck A. TRAPP, *The Attainment of Delacroix*, Baltimore and London, 1971; cite par Loys DELTEIL (dir.), *Delacroix: the graphic work, a catalogue raisonné*, San Francisco, Alan Wofsy, 1997, p.144.

¹¹⁰ Eugène DELACROIX, *Journal*, I, *op.cit.*, p.120

¹¹¹ Franck A. TRAPP, *The Attainment of Delacroix*, *op.cit.*, p.145.

tout à fait autre, tout à fait médiévale. Essayons ainsi de décortiquer ce *Faust*, dans sa réception moderne et dans son expression picturale.

Mythe moderne que l'on attribue volontiers à Wagner, à Berlioz, à Goethe pour les plus littéraires, l'histoire de *Faust* est pourtant plus sombre, plus tragique, plus ancienne. Le récit transforme la vie du docteur Faustus, alchimiste allemand au XVI^e siècle. Largement accusé de magie noire, prétendument hanté par le diable, le docteur serait mort lors d'une explosion chimique dans son atelier. Dès après sa mort, plusieurs récits racontent le mythe du docteur, en Pologne et en Allemagne notamment. Deux écrivains modernes reprennent le mythe, Goethe entre 1808 et 1832, et Nikolaus Lenau (1802-1850) en 1836. Les écrits sont interprétés notamment par nombre de compositeurs qui mettent le mythe en musique : Hector Berlioz (1803-1869) et *La Damnation de Faust*, Robert Schumann (1810-1856) et *Les Scènes de Faust*, l'opéra éponyme de Richard Wagner (1813-1883) pour les plus célèbres. Le personnage de Faust apparaît sous différents jours, mais il demeure incontestablement cette figure sombre, damnée, en proie au scepticisme. Le mythe est plus récemment repris ; Philippe Fénelon (1952 -) met en musique le *Faust* de Nikolaus Lenau en 2004. Le mythe semble s'adapter à chaque temps, en devenant un instrument moralisateur.

A l'image de Job tenté par le diable, Faust est l'objet d'un « pari » entre Dieu et Méphistophélès ; ce dernier obtient de tenter Faust par la promesse de la jeunesse, et Dieu accepte, confiant en sa créature. Le docteur Faust est un alchimiste, désespéré par l'incompréhension de l'homme et par la quête inaboutie de la plénitude. Alors qu'il songe à mettre fin à ses jours, Méphistophélès lui apparaît, en lui promettant de lui rendre sa jeunesse et tous ses désirs, en échange de sa vie. Un voyage vers la jeunesse commence alors avec les deux hommes. Faust est toujours insatisfait, lorsque Méphistophélès lui présente Marguerite. Les jeunes gens tombent éperdument amoureux ; cet amour les conduisant au matricide – d'un somnifère pour l'endormir pendant leurs rendez-vous nocturnes, Marguerite tue sa mère – et à la mort de Valentin, le frère de la jeune femme, par Faust lors d'un duel pour l'honneur de celle-ci. L'évènement entraîne la fuite de Méphistophélès et de Faust, laissant Marguerite seule, enceinte et désespérée. Lors d'une nuit passée en compagnie de sorcières et autres spectres, Marguerite, infanticide, apparaît à Faust ; elle a tué l'enfant qu'elle portait et est emprisonnée. Faust et Méphistophélès tentent de la délivrer, mais elle meurt en prison ; elle monte au ciel.

Bien qu'il s'agisse de la source principale, en réalité, le mythe de *Faust* trouve son origine bien plus loin que le médiéval docteur Faustus. Plus qu'une fable, *Faust* est une allégorie philosophique. Il est une réincarnation, ou une réinterprétation du mythe de Prométhée. Plusieurs

récits font état de la fable prométhéenne. Il en ressort généralement que Prométhée, titan fils de Japet, aurait volé à Zeus le feu sacré de l'Olympe. Cocréateurs de la race humaine, Prométhée devait donner le souffle de vie aux êtres vivants, et son frère Epiméthée des propriétés de défense. Ce dernier ayant omis la race humaine, Prométhée répara l'erreur de son frère en leur apportant, par le feu, la métallurgie et la connaissance. Zeus punit Prométhée ; celui-ci est condamné à être attaché au rocher du Caucase, un aigle lui dévorant tous les jours son foie qui repousse toutes les nuits. Provoqué à nouveau par le titan, Zeus se venge cette fois de la race humaine en offrant Pandore, la première femme, vêtue, parée, comblée par les autres dieux de toutes sortes de vertus et vices, et de richesses, à Epiméthée. D'une boîte que Zeus lui offrit en cadeau de mariage en lui interdisant l'ouverture, par sa curiosité et son envie, en jaillirent tous les maux du monde ; la race des hommes se trouvait punie par la première femme.

Une assimilation s'entend déjà entre les mythes de Prométhée et de Faust, davantage d'ailleurs qu'entre les personnages ; il n'est pas question d'assimiler Faust à Prométhée. Dans ce parallèle, les personnages de Faust et de Méphistophélès se trouvent amalgamés. Plusieurs idées se retrouvent : celles de la tromperie, du défi des dieux, celle de la vie et de la mort, celle de la damnation.

Chez Hésiode puis Eschyle, Prométhée est le fils du titan Japet. « Il porte en son nom le trait qui le singularise : plus que le « prévoyant », il apparaît dans la *Théogonie* comme celui qui prémédite ses mauvais coups ; il est le rusé, le roué sinon le fourbe [...]. On voit Prométhée prendre le parti de la race humaine. Il essaye de tromper Zeus, le tout nouveau et très irascible souverain des Olympiens¹¹² ». C'est la tromperie de Prométhée qui est décrite dans ce passage. Le titan rusé s'assimile dès lors aisément à Méphistophélès qui trompe Faust ; mais aussi à Faust qui trompe la vie en faisant ce pacte avec Méphisto. La question de la vie est ici primordiale. Celui qui dispensa aux hommes le moyen de se défendre offre en quelque sorte une extension de vie ; celui qui offre la réalisation de ses désirs à l'homme offre aussi une extension de vie. Dans l'un comme dans l'autre, sans l'intervention de Prométhée ou de Méphistophélès, l'homme ne vivait plus ; il était vaincu par les autres races dans l'univers prométhéen, il se suicidait dans l'univers faustien.

Dans le *Prologue dans le Ciel*, introduction au *Faust* de Goethe, Méphistophélès s'adresse au « Seigneur » en ces termes : « Je n'ai rien à dire du soleil et des sphères, mais je vois seulement combien les hommes se tourmentent. Le petit dieu d'en bas est encore de la même trempe et bizarre

¹¹² Dominique LECOURT, *Prométhée, Faust, Frankenstein : fondements imaginaires de l'éthique*, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, 1996, p.27.

comme au premier jour. Il vivrait, je pense, plus convenablement, si tu ne lui avais frappé le cerveau d'un rayon de céleste lumière. Il a nommé cela raison et ne l'emploie qu'à se gouverner plus bêtement que les bêtes¹¹³ ». Ce passage annonce la volonté de Méphistophélès de modifier la création ; à l'image de Prométhée, il veut apporter autre chose à l'homme, au-delà de ce qui lui a été donné et qui ne le rend pas heureux. On retrouve avec l'allusion à la Raison, la connaissance qu'apportait le titan aux hommes. Tous ces personnages, Faust comme « augmenté » par Méphistophélès, lui-même diable, et Prométhée titan, se positionnent par orgueil au-dessus du principe créatif, au-dessus de Dieu. C'est ici que se situe la tromperie. Voulant se faire Dieu, ou dieu, ces êtres hybrides ont trompé l'homme ; et l'Homme est-il sauvé par cette tromperie ? Il apparaît que le mal, la damnation, le châtement résultent de ces tromperies ; et pourtant, chez Faust, la tromperie apparaît comme un choix. C'est donc une volonté personnelle et subjective de l'Homme de se damner ; dans le mythe prométhéen, la damnation lui est imposée par la tromperie et la vanité d'un seul.

En outre, on attribue à Prométhée ceci : « Oui, [...] j'ai libéré les hommes de l'obsession de la mort. [...] J'ai installé en eux les aveugles espoirs¹¹⁴ ». L'idée de la mort est exposée par Prométhée comme le fléau des hommes, à qui il en promet la délivrance. Prométhée est convaincu que le Feu sacré, que la connaissance, délivrera l'homme de son obsession de la mort, et c'est la raison pour laquelle il trompe Zeus ; le souffle de vie ne devait pas se perdre dans l'erreur de son frère Epiméthée. De la même manière, Méphistophélès trompe Faust, ils trompent tous deux la vie. L'idée du suicide qui habitait Faust homme se trouve transcendée par cette nouvelle vie, par cette promesse d'assouvissement des désirs.

Néanmoins, ces promesses conduiront à la damnation et au châtement. D'un côté, Prométhée est lui-même châtié pour sa présomption, son orgueil et son vol ; avec lui la race humaine reçoit tous les maux. La connaissance qu'il leur avait apportée pour les armer trouvera alors en face d'elle tous les vices à combattre. Les hommes trouvent un châtement dans la promesse de vie. De son côté, Faust est damné et ne trouve pas la plénitude sur cette terre. Là où il croyait posséder enfin la vie, c'est-à-dire dans la promesse de Méphistophélès de combler tous ses désirs, Faust est confronté à la frustration, à l'impuissance, à l'autre ; il se retrouve non seulement damné en ayant donné sa vie au diable, mais aussi châtié d'avoir cru aux promesses du diable. Malgré ces

¹¹³ Johann Wolfgang von GOETHE, Eugène DELACROIX, *et al.*, *Faust*, trad. Gérard de NERVAL, Paris, D. de Selliers, 1997, p.71-72.

¹¹⁴ Dominique LECOURT, *Prométhée, Faust, Frankenstein : fondements imaginaires de l'éthique*, *op.cit.* p. 43.

damnations, le deuxième livre du *Faust* de Goethe offre une rédemption du personnage, grâce à « l'éternel féminin [qui] nous élève¹¹⁵ ».

Le mythe de Prométhée et ses thèmes de la tromperie, de la vie et de la mort, de la damnation ou de la rédemption reviennent très fortement au début du XIX^e siècle. « Le triomphe de Prométhée ne s'accomplit à vrai dire qu'avec celui de la philosophie des Lumières sous ses diverses formes en Europe. Il apparaît comme la figure emblématique de la révolte des philosophes et des artistes contre les autorités théologiques politiques. [...] Cette figure [on] la retrouve peu après avec Voltaire (1694-1778) : libérateur de l'humanité contre la tyrannie de Zeus, Prométhée, appelle la Terre à se défendre contre le Ciel [...]. Si étrange que cela puisse paraître aujourd'hui, le personnage de Bonaparte (1769-1821) a suscité en Europe un regain décisif de la ferveur prométhéenne, avant qu'elle n'embrase toute la culture¹¹⁶ ». L'héritage des Lumières et de la culture napoléonienne, dans laquelle Delacroix vécut son enfance, n'est pas anodin dans la résurrection du mythe.

En marge du *Faust* de Goethe, Prométhée est étudié par les précurseurs du romantisme. Marie Godwin Shelley (1797-1851) publie *Frankenstein ou le Prométhée moderne*¹¹⁷ en 1818. Frankenstein, étudiant en science – on retrouve le Faust alchimiste – a découvert le moyen de créer la vie. Il donne vie à un monstre, si hideux que le scientifique s'enfuit. Poursuivi par sa créature qui tue tous ses proches, Frankenstein s'enfuit au Pôle Nord, où il meurt. Pris de remords, la créature se donne la mort. Il y a, comme avec *Faust*, de nombreuses reprises du mythe ancien. L'amalgame ambigu des personnages de Faust et Méphistophélès se retrouve ici, entre celui qui propose la vie autrement, et celui qui l'accepte ou la reçoit. On retrouve les thématiques de la vie et de la mort, du créateur et de la créature, de la damnation.

En 1816, dans une vie très tourmentée, Marie Godwin se marie avec le célèbre poète anglais Percy Shelley (1792-1822). Ce dernier publie en 1821 le « drame lyrique » *Prométhée délivré*. Le titre fait lui-même directement référence aux écrits d'Eschyle sur *Prométhée enchaîné*. Les thèmes de l'Oppresseur – Zeus – et du Dispensateur des biens – Prométhée – sont abordés dans son poème. Percy Shelley en donne une puissante résonance dans l'histoire moderne, avec l'échec de la

¹¹⁵ Johann Wolfgang von GOETHE, *Faust ; suivi du Second Faust*, trad. Gérard de NERVAL, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1840.

¹¹⁶ LECOURT, *Prométhée, Faust, Frankenstein, op.cit.* p.55-57.

¹¹⁷ Mary Wollstonecraft SHELLEY, *Frankenstein ou Le Prométhée moderne*, Paris, Librairie générale française, 1997.

Révolution Française, et la nécessité d'interroger la place de l'opresseur, et celle du champion de l'humanité.

Le couple Shelley se lie d'amitié avec le poète anglais Lord Byron (1788-1824) ; ce dernier aura une importance capitale pour la production d'Eugène Delacroix. C'est lors d'un été à Genève, où les trois amis ont certainement des discussions philosophiques et littéraires sur le principe de vie, donné à la fois à Prométhée, à Faust et à Frankenstein, que naît chez Mary Shelley le mythe de Frankenstein.

Les liens se tissent ainsi jusqu'à donner l'essence de la production des gravures du *Faust* par Eugène Delacroix. Fidèle admirateur et lecteur de Lord Byron, il ne peut être passé à côté des réflexions prométhéennes et de la renaissance du mythe adapté à l'époque moderne du poète et de son entourage. Les questions traitées dans les différentes versions anciennes ou modernes du mythe ont un ancrage profondément romantique : la puissance de l'expression de la vie et de la mort, du défi avec les dieux, de la recherche du bonheur, et l'obscurité dégagée par les *Faust* et *Frankenstein* sont autant de thèmes romantiques. Ils ont néanmoins des racines fondamentalement antiques : le mythe de Prométhée, allégorie philosophique, trouve toutes ses résonnances dans les questionnements vitaux modernes.

Il reste que Delacroix illustrateur de *Faust* n'est pas un élément anodin. Le peintre est érudit et philosophe à ses heures ; il connaît les textes de Byron, et probablement de son entourage. La renaissance d'un mythe antique dans le moderne, c'est-à-dire l'alliance, à nouveau, de ses formations, est un élément substantiel de sa production entre 1824 et 1832.

Les premiers pas de Delacroix dans la carrière de peintre se définissent par une synthèse des différents éléments de sa formation. Si l'on s'intéresse simplement à la dimension plastique et visuelle de sa production, la part d'antique semble complètement absente. Outre des airs de philosophe antique que l'on pourrait attribuer au docteur Faust, outre la figure du poète Virgile et le cycle méconnu des quatre saisons, il est aisé de situer Delacroix comme un artiste révolutionnairement moderne, en proie à l'expression des sentiments et de la couleur. Mais la lecture de l'histoire derrière les œuvres et la compilation des hypothèses permettent d'affirmer la nécessité et l'application de sa formation à l'antique ; si les figures laissent transparaître la copie de l'antique et du modèle vivant, la référence est davantage spirituelle et philosophique. La production des premières années de Delacroix annonce le défi de sa carrière, qu'Anne Larue traduit à merveille dans l'article *Point de salut hors de l'antique !* du catalogue d'exposition Delacroix et

l'Antique : « [...] il en résulte qu'il désire à tout âge s'approprier cette référence à l'antique qu'on lui dénie [...] »¹¹⁸. Delacroix détourne la référence à l'antique, et c'est tout un art.

Le Salon de 1824 allait donner au jeune peintre l'occasion d'exprimer à nouveau la dualité de ses références. En choisissant une scène des *Massacres de Scio*, Delacroix prenait à la fois le contrepied en parlant d'une autre Grèce que celle qu'on lui avait transmise, et il s'installait comme peintre résolument moderne en peignant un épisode d'histoire contemporaine.

Les lithographies du *Faust* ont permis de mettre en lumière un lien capital dans l'œuvre de Delacroix. Lord Byron (1788-1824) est un poète britannique ; figure de proue du philhellénisme européen, il est tué par l'armée ottomane à Missolonghi. Il est difficile de déterminer l'époque où débuta le vif intérêt de Delacroix pour le poète ; Pierre-Narcisse Guérin avait fait un dessin de l'Allégorie de la mort de Byron, dont la date est inconnue¹¹⁹. Le mercredi 3 mars 1824, Delacroix notait dans son Journal :

Repris l'envie de faire les *Naufragés*, de lord Byron, mais de les faire au bord de la mer même, sur les lieux¹²⁰.

Le 11 mai 1824, après l'avoir évoqué à nouveau plusieurs fois dans son journal, il affirme la source primordiale que constituent les écrits de Byron pour lui, et la nécessité de les employer :

Rappelle, pour t'enflammer éternellement, certains passages de Byron. Ils me vont bien¹²¹.

Et à nouveau, le 15 mai :

En lisant la notice sur lord Byron au commencement du volume ce matin, j'ai senti encore se réveiller en moi cet insatiable désir de produire. Puis-je dire que ce serait le bonheur pour moi ; au moins me le semble-t-il. Heureux poète et plus heureux encore d'avoir une langue qui se plie à ses fantaisies. Au reste, le français est sublime, mais il faudrait avoir livré à ce Protée rebelle bien des combats, avant de le dompter. Ce qui fait le tourment de mon âme, c'est la solitude. [...] Quand on se livre tout entier à son âme, elle s'ouvre tout à vous, et c'est alors que la capricieuse vous permet le plus grand des bonheurs, celui dont parle la notice, celui inaperçu peut-être de lord Byron et de Rousseau, de la montrer sous mille formes, d'en faire part aux autres, de s'étudier soi-même, de se peindre continuellement dans ses ouvrages¹²².

¹¹⁸ Dominique de FONT-REULX (dir.), *Delacroix et l'antique*, op.cit. p.69.

¹¹⁹ L'œuvre est répertoriée dans la liste des « Peintures et dessins philhellènes 1800-1850 » établie par Nina ATHANASSOGLU-KALLMYER dans Claire CONSTANS et al., *La Grèce en révolte : Delacroix et les peintres français, 1815-1848*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p.249.

¹²⁰ Eugène DELACROIX, *Journal*, I, op.cit., p.124.

¹²¹ *Ibid.* p.158.

¹²² *Ibid.* p.161-162.

Les références au poète anglais sont nombreuses dans le journal du peintre ; il apparaît au moment crucial de la carrière de Delacroix, lorsqu'il s'affirme publiquement aux Salons. Les réflexions faustiennes sont une occurrence de ce lien, mais il convient de s'interroger sur l'influence posthume du poète dans la production grecque moderne de Delacroix. Byron fait figure de pallikare¹²³ occidental. Il enrôle « artistes et intellectuels dans cette lutte pour la liberté¹²⁴ ». L'exemple même du philhellène engagé aurait-il donné à Delacroix l'impulsion, le désir de prendre part, lui-aussi, à cette guerre d'indépendance ? *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* (1826, Bordeaux, musée des Beaux-Arts) suffirait pour l'affirmer. En peignant cette scène, Delacroix signe son affiliation au poète mort à Missolonghi.

¹²³ Un pallikare étant littéralement un « jeune homme beau et fier ».

¹²⁴ Christine PELTRE, *Les orientalistes*, Paris, Hazan, 2018, p.31.

B. Le philhellénisme et la guerre d'Indépendance grecque : la première approche de l'Orient : l'orientalisme et la liberté de la peinture.

a) La guerre d'indépendance grecque : 1821-1829.

Histoire de la guerre de libération de la Grèce

« La guerre de l'indépendance grecque de 1821 rappelle les combats des temps antiques. Deux peuples en armes se font une guerre acharnée ; de part et d'autre point de quartier ; on se lance des injures avant d'en venir aux mains. [...] En lisant leurs faits et gestes, leurs actions d'éclat et leurs dissensions, leur bravoure dans les combats et leurs querelles après la victoire, on se croirait transporté dans le camp des Achéens devant Troie assiégée. Parmi les hommes illustres auxquels la Grèce doit son indépendance, la grande figure de Colocotronis tient une place à part. Ce n'est pas un Agamemnon ; il n'y avait pas, cette fois, de roi des rois dans le camp des Grecs ; il en est plutôt d'Ulysse, mais un Ulysse auquel ne manque point la fougue d'un Achille. Portant fièrement le casque antique, que seul parmi les Grecs il avait adopté, revêtant la fustanelle rouge, pour mieux encore se faire voir au milieu de la mêlée, il affronta la mort dans mille combats, sans pour cela renoncer à employer la ruse lorsque le courage seul ne suffisait pas¹²⁵ ».

Démétrios Bikélas (1825-1908), écrivain et poète grec, publiait en 1893 les mémoires du général de la guerre d'indépendance grecque, Théodoros Kolokotronis (1770-1843). Bikélas propose de la guerre et des exploits du général un récit profondément ancré dans les racines antiques et glorieuses de la Grèce. Il n'hésite pas à se référer aux grands héros des tragédies antiques. L'introduction qu'il nous livre se confond dans l'imaginaire aux affrontements des grecs et troyens, ou encore des spartiates contre les grecs. Il y avait en effet dans cette guerre une revendication toute nationaliste à retrouver le fondement glorieux du pays hellène.

¹²⁵ Démétrios BIKELAS, *Un héros de la guerre de l'indépendance grecque : les mémoires de Théodore Golocotronis*, Revue des Etudes Grecques, tome 6, fascicule 21, 1893, p.92.

L'histoire de la Grèce au-delà de son acmé antique est relativement méconnue ; elle est pourtant la source de son indépendance. La bataille de Manzikert en 1071 oppose l'Empire byzantin – auquel la Grèce est rattachée, en tant que province fertile et riche – et le Sultanat seldjoukide. L'Empire est menacé depuis déjà de nombreuses années, les conflits se faisant pressants contre les turcs. La bataille de Manzikert se conçoit comme la première invasion turque du territoire byzantin, et par conséquent, grec. Différentes conquêtes – Gallipoli en 1354, Thessalonique en 1430 – précèdent la fin de l'Empire byzantin avec la chute de Constantinople en 1453. La Grèce devient alors progressivement une province ottomane ; les turcs prennent encore Athènes en 1456, et conquièrent la Grèce jusqu'à la prise de la Crète en 1669. La Grèce conservait en grande partie la religion orthodoxe, qui permettait de former une identité commune des grecs au sein de l'empire ottoman, et ainsi de se différencier, de s'identifier face aux autres provinces musulmanes. Les millets, communautés religieuses autorisées et protégées par la loi, garantissent l'ordre et l'organisation de l'empire ottoman ; les non-musulmans devaient payer pour racheter leurs différentes interdictions, ce qui assurait des revenus au pouvoir ottoman. Différentes failles dans le système administratif, dans la gouvernance des provinces – plusieurs soulèvements populaires – et au niveau du sultanat affaiblirent le pouvoir ottoman à partir du XVIII^e siècle.

Les événements de la guerre d'indépendance grecque s'ancrent dans ce contexte affaibli de l'Empire ottoman. Un vent de révolution soufflait déjà sur l'Europe, sur la France en particulier, et la philosophie des Lumières qui avait animé ces soulèvements nationaux se répandait sur le continent. Rigas Vélestinlis (1757-1798), écrivain grec fortement impliqué en politique, véhiculait en Grèce le nouveau culte à la Raison et au nationalisme induit par la philosophie des Lumières. Il apportait ainsi dans les Balkans la conscience, puis la nécessité d'une identité propre séparée de l'empire ottoman : « La vision révolutionnaire de Rigas de la constitution d'un Etat fédéral panbalkanique après avoir secoué le joug ottoman, a constitué l'achèvement d'un processus révolutionnaire entièrement élaboré et méthodique qui comprenait comme éléments structuraux l'éveil spirituel, – en tant que base de constitution idéologique et d'émancipation de la conscience -, la préparation militaire et la mobilité, enfin l'organisation politique et technico-administrative de la configuration du régime qui en résulterait et conviendrait à l'environnement idéologique du radicalisme des Lumières¹²⁶ ». Rigas traduisait et adaptait à la réalité économique et sociale des Balkans les idéaux révolutionnaires ; il planifiait, par la création d'une carte grecque, l'organisation d'une nouvelle société balkanique, l'application de la langue grecque, un nouvel

¹²⁶ Kelly PAPAÏOANNOU, « La constitution de l'identité balkanique dans l'œuvre de Rigas Vélestinlis. Qui « habite » librement, « habite » heureusement », dans Etudes Balkaniques – Cahiers Pierre Belon.

état¹²⁷. Divers soulèvements, dont celui plus notable d'Ali de Tebelen, Pacha de Janina (1750-1822), gouverneur de la région d'Epire, et partisan de l'indépendance de sa région, firent monter l'insurrection. D'autres pachas prirent leur indépendance, comme Mehemet Ali (1760-1849) en Egypte. La tradition veut que le 25 mars 1821, l'archevêque de Patras, Germain (1771-1826), se soulevait avec les habitants de la cité, contre la domination ottomane. En 1821, les contrées roumaines de Moldavie et Valachie se soulevaient également pour l'indépendance, avec à leur tête Alexandre Ypsilanti. La volonté était de passer d'une domination ottomane à une domination grecque, à l'image de ce que proposait Rigas avec l'Etat fédéral panbalkanique. Après des batailles houleuses et de nombreuses pertes, l'indépendance était proclamée le 13 janvier 1822. Le Péloponnèse, Athènes, Missolonghi et Thèbes étaient libres. La réaction ottomane fut violente. Plusieurs régions furent dévastées et reconquises ; des grecs furent massacrés partout dans l'Empire, en vue de prévenir le soulèvement. L'île de Chios, partagée en alliés de l'empire ottoman et insurgés grecs subit en 1822 une terrible hécatombe. La population fut décimée pour une partie, tandis que l'autre était réduite en esclavage : on compterait, d'après le récit de Spiridon Trikoupis et des registres de douanes ottomans, quelques 25 000 morts et 45 000 esclaves, uniquement pour l'île de Chios¹²⁸. Le carnage suscite une profonde compassion en Europe, de laquelle naîtra un puissant philhellénisme. Porté par des figures comme Lord Byron, le philhellénisme engendre une production artistique mémorable. *Les Massacres de Scio* (1824, musée du Louvre) (fig.32) d'Eugène Delacroix en sont une expression exceptionnelle. Victor Hugo (1802-1885) écrit *Les Orientales* en 1829 ; le poème *L'Enfant* fait directement référence aux massacres de l'île de Chios :

« Les turcs ont passé là. Tout est ruine et deuil.

Chio, l'île des vins, n'est plus qu'un sombre écueil,

Chio, qu'ombrageaient les charmilles,

Chio, qui dans les flots reflétait ses grands bois,

Ses coteaux, ses palais, et le soir quelquefois

Un chœur dansant de jeunes filles¹²⁹ ».

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Spiridon TRIKOUPIIS, *Histoire de l'insurrection grecque*, Londres, 1853-1857.

¹²⁹ Victor HUGO, *Les orientales : 1829*, Clermont-Ferrand, Paleo, 2007.

Au-delà de la production artistique, le cercle philhellène européen s'engageait physiquement dans la guerre d'indépendance grecque. Lord Byron lui-même allait combattre et mourir à Missolonghi en 1824, entraînant avec lui de nombreux partisans de la cause grecque. La ville de Missolonghi était assiégée régulièrement dans cette révolution : en 1822, en 1823, puis en 1825-1826. Ce dernier siège conduira à la prise de la ville par les ottomans en avril 1826. La ville avait une position stratégique : aux portes du Péloponnèse, elle était un atout puissant dans les mains des ottomans.

En 1824, l'Égypte s'allie à la Sublime Porte ; Mehemet Ali, vassal égyptien du sultan, et Ibrahim Pacha, son fils, reconquirent le Péloponnèse en 1825. C'est Ibrahim Pacha qui envoie, en 1825, sa flotte pour assiéger à nouveau Missolonghi. La ville était alors bombardée par les troupes de ce dernier et l'apport de provision coupé. Les ottomans pénétrèrent dans la ville en avril 1826 ; mais les habitants de Missolonghi ne se rendirent pas, et se firent exploser. Les soldats ottomans massacrèrent les survivants. *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* de Delacroix (fig.43) expose en arrière-plan ce massacre : des têtes tranchées sont disposées dans la pénombre. L'épisode est tellement brutal, sanglant, et témoin de la fierté nationale, qu'il suscite une nouvelle vague de philhellénisme. Victor Hugo dédie *Les têtes du sérail*¹³⁰ à Missolonghi :

« Écoute : Je dormais dans le fond de ma tombe,

Quand un cri m'éveilla : Missolonghi succombe !

Je me lève à demi dans la nuit du trépas ;

J'entends des canons sourds les tonnantes volées,

Les clameurs aux clameurs mêlées,

Les chocs fréquents du fer, le bruit pressé des pas ».

Le terrible achèvement du siège suscite également l'intervention massive des forces militaires d'Europe de l'ouest. La Grande-Bretagne, la Russie et la France cosignaient le traité de Londres en 1827. Ce traité avait pour objet de faire cesser le conflit en Grèce : les crimes de la révolution étaient condamnés. Chaque signataire y voyait un avantage, puisqu'il leur permettait d'asseoir leur domination en méditerranée, en reconnaissant de ce fait un nouvel état grec. Cette alliance conduisit les flottes des trois pays à prendre parti pour la Grèce en 1828, lors de la bataille de

¹³⁰ Victor HUGO, *Les Orientales*, *op.cit.*

Navarin. Le conflit, prolongé à terre par l'expédition française de Morée (1829-1833), fut un échec pour l'empire ottoman et convergea vers la reconnaissance de l'indépendance du royaume de Grèce en 1829. Cependant, une divergence d'opinions politiques divise le nouveau peuple, qui se positionne en faveur d'un autoritarisme militaire d'une part, d'un libéralisme à l'image de la France de l'autre. Les conflits aboutissent en 1832 à la nomination d'un prince bavarois, Othon I^{er}, pour diriger le nouvel état grec ; le pays était libéré du joug ottoman, tout en restant gouverné par ses libérateurs.

Des Massacres de Scio (fig.32)

La guerre de libération et tous les sentiments puissants qu'elle suscite ont un impact important sur les jeunes artistes, et tout autant chez Eugène Delacroix. Au mois de mai 1823, il évoque le sujet du prochain tableau qu'il exposera au Salon de 1824 :

Je me suis décidé à faire pour le Salon des scènes du *Massacre de Scio*¹³¹.

[...] *Dimanche 9 novembre* [1823]. – J'ai arrêté cette semaine une composition de *Scio* et presque celle du Tasse.¹³²

Delacroix travaille d'arrache-pied à sa composition ; il n'est jamais allé en Grèce, et n'en connaît finalement que sa conception antique. Mais il veut rendre une scène vraie ; aussi se rend-il chez le colonel Olivier Voutier (1796-1877), officier de marine français, combattant pour l'indépendance de la Grèce – c'est lui qui découvrait en 1821 la *Vénus de Milo* (IIe siècle avant J.-C., Paris, musée du Louvre) –, afin d'augmenter sa connaissance de la Grèce moderne :

Lundi 12 janvier. – Ce matin, rendez-vous avec Raymond Verninac, pour voir M. Voutier, qui vient de la Grèce où il a été employé avec distinction, et qui va y retourner. C'est un bel homme, il a l'air d'un Grec ; sa figure marquée de petite vérole et les yeux petits, mais vifs, et il semble plein d'énergie. Ce qu'il a vu cent fois, avec une nouvelle admiration, c'est le soldat grec qui, après avoir renversé son ennemi et l'avoir foulé de son talon, crie avec enthousiasme : *Tito Eleutheria* ! Au siège d'Athènes, où les Grecs avaient poussé leurs ouvrages jusqu'à portée du pistolet des murailles, il empêcha un soldat de tuer un Turc qui paraissait aux créneaux, tant il fut frappé de sa belle tête.

¹³¹ Eugène DELACROIX, *Journal*, I, *op.cit.* p.102.

¹³² *Ibid.* p.106.

Massacres de Scio durant un mois. C'est à la fin de ce mois que le capitaine Georges d'Ipsara, avec, je crois, cent quarante hommes, fit incendier le vaisseau-amiral ; tous les principaux officiers y périrent et le capitain-pacha lui-même. Les Grecs se sauvèrent sains et saufs. Un vaisseau qui portait de Candie à Constantinople la tête du brave Balleste, officier français, avait relâché à Scio et s'était paré de son horrible trophée. Le vaisseau fut incendié, et la tête du brave Balleste eut un tombeau digne de lui¹³³.

Delacroix avait été mis en contact avec le colonel par l'intermédiaire de son beau-frère, Raymond de Verninac, ambassadeur de France auprès de la Sublime Porte entre 1795 et 1796. C'est un : « bel homme [...] plein d'énergie [...] qui a l'air d'un Grec¹³⁴ ». Le colonel Voutier, s'il enjolive sans doute quelque peu son passage en Grèce, donne à Delacroix des repères solides sur la guerre de libération. Les armes qu'il rapporte, l'imaginaire qu'il lui transmet laissent une trace visible dans le tableau des *Massacres de Scio*. Mais il manque à Delacroix l'atmosphère : lui qui n'a jamais quitté Paris, peine à s'imaginer les couleurs orientales. Il adresse ainsi à son fidèle ami Charles Soulier (1792-1866), alors à Naples, une lettre, avec pour requête l'envoi de quelques vues de la ville et de ses environs :

Cher ami, je t'envoie enfin une lettre. [...].

J'ai moi-même quelques petites choses particulières à te demander. Je me propose de faire pour le Salon prochain un tableau dont je prendrai le sujet dans les guerres récentes des Turcs et des Grecs. Je crois que dans les circonstances, si d'ailleurs il y a quelque mérite dans l'exécution, ce sera un moyen de me faire distinguer. Je voudrais donc que tu m'adressasses quelques sites de ton pays de Naples, quelques esquisses pochées de sites marins ou de montagnes bien pittoresques. Je ne doute pas que cela ne m'inspire pour le lieu de ma scène. Pourquoi aussi ne pas envoyer à mesure quelques-unes de tes études que tu as en portefeuille ? Tu n'en as pas besoin, tant que tu es là-bas, et cela t'en fera faire davantage. Je vois s'approcher le temps où je pourrai voir l'Italie à mon tour. Si le tableau que je me propose de faire a quelque succès, je ne différerai sans doute pas mon départ, et plaise à Dieu que je puisse encore t'y embrasser. Tu seras mon cher Cicéron. [...]¹³⁵.

On lit dans cette lettre les premiers indices de l'Orient indéfini de Delacroix ; il n'y a plus de frontière dans ce monde *autre* ; toutes sous le même ciel, ces contrées ont les mêmes couleurs. Et dès lors qu'elles sont *autre*, peu importe que le ciel de Naples, que sa flore, que son atmosphère

¹³³ *Ibid.* p. 112.

¹³⁴ Eugène DELACROIX, *Journal*, I, *op.cit.*, p. 43.

¹³⁵ Lettre d'Eugène Delacroix à Charles Soulier, le 15 septembre 1821, publiée dans Eugène DELACROIX, *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, *op.cit.* p.131-132.

supplante ceux de Chios. Delacroix, qu'on identifie volontiers comme orientaliste, comme traducteur de l'Orient, trompe le regardeur dans ses toiles grecques.

C'est tout un assemblage de références que nous soumet Delacroix dans son épisode de la guerre entre les grecs et les turcs : l'histoire qu'il raconte est à chercher dans les récits du colonel Voutier ; les costumes et parures sont l'œuvre de M. Auguste – Jules-Robert Auguste, 1789-1850 –, peintre et sculpteur, mais surtout voyageur en Orient, d'où il rapporta de nombreux objets ayant amplement contribué à l'imaginaire des orientalistes ; et l'atmosphère, ces tons jaunes et bleus, sont ceux de Charles Soulier, ses récits napolitains sans doute eux aussi embellis d'émotions et de couleurs romantiques. Le jeudi 8 juillet 1824, alors qu'il travaille sans relâche sur sa toile, Delacroix se rend chez M. Auguste, et nous informe de l'importance de ce dernier dans l'iconographie des *Massacres* :

Jeudi 8 juillet. – [...] Chez M. Auguste, chercher des costumes¹³⁶.

A la manière d'un bas-relief antique, les *Scènes des Massacres de Scio* se déroulent en frise et en plans successifs. Alors que dans l'esquisse principale de la composition (fig.33), les personnages se succèdent dans les différents champs pour donner un effet de profondeur, on perçoit un abandon de la formule classique pour une exposition plus cruelle des différents massacres. Tout s'annonce par, au premier plan, un morceau de terre sèche et craquelée, sur laquelle se répandent des armes et des parures, où coule un filet de sang. La frise, qui assemble plusieurs groupes entre eux, est terrible. A gauche, des hommes, des femmes, des enfants, tous éplorés, à demi-morts, épuisés par la violence, entourés par des soldats turcs. Au centre, un homme et une femme sont enlacés ; on ne voit que le dos de l'un, et un bras désespéré de l'autre. Ce centre dynamiquement douloureux rassemble toute l'émotion de la toile : la douleur est si vive qu'elle est inexprimable par le visage, et Delacroix choisit de cacher les leurs. Se déroulent à leur côté, à droite du tableau, d'autres scènes terribles. Une vieille femme désespérée cherche un signe d'espérance du regard ; mais Delacroix arrête sa composition sans aucune lueur de vie. Tout à fait à droite, une femme morte laisse son enfant affamé, seul et nu. Enfin, emportée par un soldat turc, une jeune grecque liée par des cordes à la monture, est traînée nue pour être emmenée et réduite en esclavage. La scène est tragique ; à l'arrière-plan, les combats continuent sur l'île, des coups de fusils achevant les derniers résistants. L'île est dévastée. Enfin, au-dessus de toutes ces scènes, surplombe un ciel pesant ; les couleurs chaudes proches de l'orage contribuent au malaise de

¹³⁶ Eugène DELACROIX, *Journal*, I, *op. cit.* p.172.

l'atmosphère, tandis que les quelques touches rosées qu'on y aperçoit sont plus un rappel de l'épisode sanglant que l'évocation d'un délicat coucher de soleil.

La composition est studieusement travaillée par Delacroix ; outre l'esquisse principale conservée au musée du Louvre (fig.33), de nombreux dessins attestent du perfectionnement incessant de Delacroix dans l'élaboration de la composition et de ses figures¹³⁷. Les différentes esquisses de composition (fig.34 / fig.35 / fig.36 / fig.37 / fig.38 : fig.40) montrent que l'idée avait toujours été la même dans l'esprit de Delacroix : le système de la frise exposait toute une gamme d'émotions et d'expressions infernales. Il est intéressant également d'observer l'étude attentive de la tension dramatique que Delacroix applique à ses personnages ; ainsi les dessins préparatoires de la femme enlevée par le cavalier turc (fig.38), et ceux de la femme reposant son bras et sa tête sur l'épaule d'un homme mort ou épuisé (fig.39) ; l'expression corporelle et la tension dramatique devaient être amplement travaillées pour être sensibles.

Delacroix présente *Les Massacres de Scio* au Salon de 1824 en même temps que deux études pour la scène, deux chefs-d'œuvre à part entière en réalité ; il s'agit de *La jeune orpheline au cimetière* (fig.41), et *l'Etude de vieille femme* (fig.42). Ces deux toiles montrent l'immense capacité du peintre à transcrire le capital émotionnel humain. Les deux femmes expriment toutes les deux un profond désarroi. La plus jeune des deux est figurée dans un paysage, un cimetière, finalement anecdotique. Le ciel au-dessus d'elle rappelle celui des *Massacres*. La plus vieille est, quant à elle, sobrement figurée sur un fond sombre et indéfini. Le choix de l'atmosphère est différent, mais la volonté est la même : c'est sur les visages de l'une et de l'autre que se joue toute l'intensité dramatique. Delacroix réussit dans ces deux visages à exprimer ce qui ne peut être dicible. Cette espèce de stupeur d'effarement devant l'horreur, cette tristesse mêlée à une colère refoulée, ce soulagement égoïste dans l'épuisement de la violence, cette espérance laissée sans voix : la bouche entr'ouverte, une plainte profonde mais muette s'échappe et s'épuise. Elles aussi sont des *Massacres de Scio* ; on lit dans ces visages toutes ces émotions, comme un autre choix de regarder l'horreur du massacre.

On raconte que le peintre tant admiré par Eugène Delacroix pour ses *Pestiférés de Jaffa* (1804, musée du Louvre), Antoine-Jean Gros (1771-1835), aurait traité l'œuvre de « massacres de la peinture ». La toile est également désignée comme une « peste » par Stendhal (Henri Beyle, 1783-1842)¹³⁸ à son exposition au Salon de 1824 – Delacroix pourrait se sentir flatté d'être

¹³⁷ Voir annexe 2

¹³⁸ Adolphe THIERS, *Salons*, Paris, 2002, p.93. Cité par Sébastien ALLARD, Côme FABRE (dir.), *Delacroix, op.cit.*, p.41.

comparé, même en ces termes, à ce peintre qu'il admirait tant ! Le Massacre est non seulement considéré par l'horreur de l'épisode peint par Delacroix, par cette exposition impudique de la violence, où la cruauté est montrée de manière radicale et sans filtre ; mais le massacre est surtout dans la forme. Les empâtements, coups de pinceaux, les couleurs, sont autant de violence, d'horreur et d'impudeur que la démonstration des victimes. La composition révolte tout autant ; ne se reportant pas strictement à l'usage conforme de composer – construire ses figures d'après une composition –, Delacroix inverse la tendance et érige d'abord ses figures une à une, comme le montrent les esquisses préparatoires, pour les assembler ensuite dans cette frise dramatique. La méthode était la même que la *Barque de Dante*. Ce procédé empêche le héros unique, le « tableau » où tout est hiérarchiquement disposé selon son importance. Dans ses massacres, Delacroix travaille d'après le modèle vivant, et rend chaque élément le sujet principal de sa toile. C'est une scène, comme on pourrait avoir des scènes de genre, mais une scène d'histoire¹³⁹. Au premier plan, à la place de ce « vide désespéré, [...] aurait dû figurer, selon les règles de la peinture d'histoire, un héros ou une scène valeureux [...] »¹⁴⁰. Les critiques sont sévères¹⁴¹, et pourtant la toile est achetée pour les musées royaux à l'issue du Salon.

La toile choque, offusque la critique. Delacroix le sait, il écrit dans son Journal :

Je suppose que c'est à partir du *Massacre de Scio* que je commençai à devenir pour l'école un objet d'antipathie et une espèce d'épouvantail [...] ¹⁴².

L'ambition qu'il s'était promise était atteinte : celle de se faire remarquer. La lettre qu'il adresse à Charles Soulier au moment de la genèse de l'œuvre vient soumettre l'idée d'un artiste sachant tirer parti des événements présents. Il affirme sans rougir que la guerre d'indépendance grecque sera « un moyen de [se] faire distinguer¹⁴³ ». De surcroît, pour Stéphane Guégan, « l'année 1823, à cet égard, se gravera dans les mémoires du conflit et de ceux qui en observent le développement à distance, grâce à l'extraordinaire essor de la presse sous la Restauration. C'est l'année de la mort héroïque de Botzaris, l'année de l'arrivée de Byron, Malraux des temps anciens [...] »¹⁴⁴. Il était important pour Delacroix de s'inscrire dans une histoire aussi puissante, de suivre la lignée de ces grands héros. Il était aussi important pour le peintre de rendre hommage à son aîné tant admiré, Théodore Géricault, mort la même année que la présentation des *Massacres de Scio*.

¹³⁹ Sébastien ALLARD, Côme FABRE (dir.), *Delacroix, op.cit.* p.40-42.

¹⁴⁰ Dominique de FONT-REAULX, *Delacroix : La liberté d'être soi*, Paris Cohen & Cohen, 2018, p.68.

¹⁴¹ Voir *Ibid.* p.42 à 60.

¹⁴² Eugène DELACROIX, *Journal*, II, *op.cit.* p.1742.

¹⁴³ Lettre d'Eugène Delacroix à Charles Soulier, *op.cit.*

¹⁴⁴ Stéphane GUEGAN, *Delacroix : peindre contre l'oubli*, Paris, Flammarion, 2018, p.77.

« En développant à une échelle monumentale un sujet d'actualité, le peintre rappelle le scandale qu'a provoqué, dans un contexte similaire, *Le Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault au Salon de 1819¹⁴⁵ ».

Les critiques sont acerbes, en partie parce que Delacroix ne respecte pas le schéma classique de la composition – qui préfère à la logique de groupe un focus sur un personnage, héros de l'Histoire –, ni la touche, ni le thème ; et pourtant le voici qui s'inscrit, à nouveau et comme avec le *Dante* dans la tradition de sa double formation. Encore une fois, il le fait différemment, en détournant la référence. L'antique est en effet bien présent ; les modelés des corps d'abord, même si ceux-là sont peints d'après le modèle vivant, ne sont pas éloignés des représentations des musculatures bien dessinées des statues antiques – en témoigne le torse de l'homme à demi-allongé sur la gauche de la composition. De surcroît, peindre la Grèce, même si ce n'est pas la Grèce que les artistes ont l'habitude de représenter, semble être un pied-de-nez à tous ses critiques. Néanmoins, c'est dans la structure en frise, sur le modèle du bas-relief antique, certes davantage mouvementée, que la référence à l'antique est la plus présente. Delacroix allie à ces références antiques qu'il reçut dans sa formation académique à des éléments modernes. L'hommage à Géricault dans le choix du sujet d'histoire contemporaine, la touche vibrante et épaisse et l'expression dramatique des sentiments complètent la composition en affirmant l'autre dimension de la formation de Delacroix.

De nouveau, Eugène Delacroix affirme avec sa toile exposée au Salon de 1824 sa double affiliation, celle d'un artiste profondément classique, et celle d'un homme absolument moderne. Le sujet contemporain qu'il choisit s'inscrit dans la verve philhellène qui anime les artistes et intellectuels européens en cette décennie. Représenter la Grèce, pour certains d'après ce qu'ils y ont vu, et pour la plupart d'après un imaginaire collectif quelque peu authentifié par le récit des courageux voyageurs ou combattants, c'est ouvrir la porte à l' « Orient », cette vaste étendue *autre*, sans frontière. Et quelle belle entrée en matière que la résurrection d'un peuple, d'une nation de cet Orient !

¹⁴⁵ Sébastien ALLARD, Côme FABRE (dir.), *Delacroix, op.cit.* p.38.

b) Le mouvement philhellène européen et l'implication des artistes

La Grèce en révolte et les artistes européens

« En France, les réactions de sympathie à la lutte de la Grèce pour son indépendance se traduisent par diverses manifestations de l'opinion publique : Chateaubriand, les défenseurs de la chrétienté, ceux des victimes de la guerre, les libéraux, les héritiers de la Révolution prônant l'indépendance des peuples, la presse même, qui développe toutes sortes d'arguments philhellènes contraignant le pouvoir à l'action. Navarin en est l'éclatant résultat. Les artistes n'y sont pas les moins présents, et, pour parler peinture, y répètent parfois les thèmes à l'envi, ou en traitent d'emblée d'autres avec une densité qui en fait des symboles : comme *La jeune Grecque* sculptée de David d'Angers, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, que Delacroix transforme en une sorte d'allégorie de la résistance¹⁴⁶ ».

Il y a dans l'esprit européen, et surtout en France, depuis la Révolution Française, la nécessité de répandre les idéaux des Lumières, de liberté des peuples et de culte de la Raison auprès des autres nations. Cette philosophie des Lumières découle en outre d'un idéal de la société antique, de la république romaine certes, mais d'abord de la république grecque antique. Apparaît la nécessité essentielle dans les mentalités postrévolutionnaires de libérer du joug ottoman les héritiers de cette culture, les fils de la Grèce antique. La conviction est puissante, et le retour à l'antique que connaît l'art au moment de la période révolutionnaire attise le mythe grec antique. Il convient, pour ces artistes, ces intellectuels, ces politiques, de ne pas laisser un peuple dans l'oppression, et c'est ainsi qu'ils sont nombreux à s'engager pour la cause grecque : sur le terrain pour une très faible part – Lord Byron meurt à Missolonghi en 1824, divers colonels européens combattent en faveur des grecs – ; mais l'engagement se fait majoritairement à distance. « Les artistes français ne sont pas présents en Grèce pendant les premières années de la guerre. Aucun d'entre eux n'est inspiré par la témérité de Byron, ayant activement participé à la résistance des Grecs et mort à Missolonghi en 1824¹⁴⁷ ». On ne peut parler à ce moment que d'un seul peintre français en Grèce au début de la guerre d'indépendance, Théodore Leblanc (1800-1837).

¹⁴⁶Claire CONSTANS *et al.*, *La Grèce en révolte : Delacroix et les peintres français, 1815-1848, op.cit.*, p.15-16.

¹⁴⁷Christine PELTRE, *Retour en Arcadie : le voyage des artistes français en Grèce au XIXe siècle*, Paris, Klincksieck, 1997, p.77.

Chateaubriand, qui avait voyagé en Grèce en 1806, publie une *Note sur la Grèce*¹⁴⁸, appelant à l'engagement philhellène. L'appel résonne dans tous les arts : une production d'objets du quotidien à motifs grecs voit le jour (ill.9). Hector Berlioz (1803-1869) écrit autour de 1825 une pièce pour chœur : *Scène héroïque (La Révolution grecque)*. Cette pièce fait figure d'inédit dans la création musicale, comme de nombreuses autres pièces de Berlioz¹⁴⁹. Ni cantate, ni opéra, cette *Scène héroïque* inaugure un nouveau genre musical. Victor Hugo publie en 1829 son recueil des *Orientales*, dans lequel de nombreux poèmes sont consacrés à la révolution grecque – Navarin, l'Enfant, Les Têtes du Sérail pour ne donner que quelques exemples des plus saisissants poèmes. Le sculpteur David d'Angers rend hommage au général Markos Botzaris (1788-1823) en sculptant pour la tombe de ce dernier la *Jeune fille grecque au tombeau de Markos Botzaris* (1827).

Enfin, la peinture demeure un support essentiel au philhellénisme. Nina Athanassoglou-Kallmyer recensait pour l'exposition « La Grèce en Révolte – Delacroix et les artistes français » (Bordeaux, Paris, Athènes, 1996-1997) les tableaux à sujet grec moderne exposés aux Salons entre 1800 et 1850 ; la liste compte environ cent cinquante œuvres. La cause de cet engouement est la même que pour tout le cercle philhellène, mais il engage également une dimension proprement picturale, la nécessité du renouvellement de la peinture : « l'engagement d'un grand nombre de peintres français, et en tout cas des plus grands aux côtés du peuple grec dès le début du XIX^e siècle s'explique de plusieurs façons : non seulement par l'expérience politique que certains ont eue depuis la Révolution, mais aussi par la présence d'un préromantisme alors très vivace, en particulier sous l'influence des romantiques allemands, enfin par le renouveau de l'intérêt général pour la Grèce antique¹⁵⁰ ».

En 1826 ouvrent successivement en mai et en juillet deux expositions à la Galerie Lebrun à Paris. Les recettes – droits d'entrée, catalogues – des expositions seront reversées directement aux civils grecs victimes de la révolution. Vingt-neuf mille visiteurs en six mois furent recensés¹⁵¹. Les œuvres exposées se distinguaient en deux catégories : d'une part, des œuvres de grandes collections, dont les propriétaires avaient été sollicités « soit pour leur sympathie envers la cause

¹⁴⁸ François-René de CHATEAUBRIAND, *Note sur la Grèce*, Le Normant père, 1825.

¹⁴⁹ Au sujet d'Hector Berlioz, écouter le podcast de France Culture du 8 janvier 2019 ; entretien avec François-Xavier Roth, chef de l'orchestre *Les Siècles* : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/francois-xavier-roth-berliozissimo>

¹⁵⁰ Claire CONSTANS, « Scènes du théâtre antique chez les peintres romantiques philhellènes », dans *Le théâtre grec antique : la tragédie*. Actes du 8^{ème} colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer ; Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1998, p.229.

¹⁵¹ Claire CONSTANS *et al.*, *La Grèce en révolte : Delacroix et les peintres français, 1815-1848*, *op.cit.* p.54.

grecque et le comité, soit en raison de la réputation de leur collection¹⁵² ». L'autre partie était constituée de tableaux directement prêtés par les artistes.

Les exposants étaient majoritairement des artistes parisiens, notamment à cause de la rapidité de l'organisation des expositions. Jacques-Louis David (1748-1825) était mis à l'honneur par les collectionneurs avec une dizaine de tableaux proposés à la Galerie Lebrun, dont des toiles depuis longtemps retirées d'exposition pour des raisons politiques. On pouvait ainsi voir réapparaître une version du *Serment des Horaces* (ill.10), ou un *Bonaparte, premier consul, franchissant le mont Saint-Bernard* (1801, château de la Malmaison). Le peintre était mort quelques mois avant le début de l'exposition et laissait une immense place vacante sur la scène artistique française.

Il est intéressant de relever qu'environ la moitié des élèves de Pierre-Narcisse Guérin participaient¹⁵³, soit de manière posthume – on y exposa plusieurs études de chevaux de Théodore Géricault, et notamment le *Postillon faisant boire ses chevaux* – soit volontairement. Ainsi exposaient Léon Cogniet (1794-1880) – dont une scène du *Massacre des Innocents* (1824, Rennes, musée des Beaux-Arts) –, Alexandre Colin (1798-1875) – dont une étude de *Jeune grecque d'après nature* (Athènes, musée Bénaki) –, Ary Scheffer (1795-1858) – notamment une *Prise de Missolonghi* –, Delacroix exposa évidemment *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* (fig.43) ; enfin, Guérin lui-même y présenta *le Retour de Marcus Sextus* (1799, musée du Louvre).

L'hétérogénéité de l'exposition est surprenante, d'autant que « le paradoxe de cette exposition réside dans la discrétion des sujets illustrant la guerre d'Indépendance grecque : seulement onze tableaux traitaient ce thème¹⁵⁴ ». La Révolution grecque était la raison d'être de cette exposition, et pourtant la grande discrète, presque absente. On peut penser qu'il s'agissait alors d'une volonté davantage financière et artistique ; l'altruisme prenait-il le pas sur l'importance thématique, ou bien la réponse est à chercher dans d'autres conditions ?

Il faut évidemment relever que l'année 1826 devait présenter un Salon officiel, reporté à l'année suivante (1827). Le Salon étant l'opportunité pour les artistes de présenter leurs œuvres et se faire connaître sur la scène artistique, les expositions de la galerie Lebrun leur offrait l'opportunité d'exposer. Bien plus, l'opportunité était en or, car aucun jury n'examinait les œuvres

¹⁵² *Ibid.* p.55.

¹⁵³ Voir la « Liste des œuvres exposées à la galerie Lebrun en 1826 » établie par Nina ATHANASSOGLOU-KALLMYER dans Claire CONSTANS *et al.*, *La Grèce en Révolte : Delacroix et les peintres français, 1815-1848*, *op.cit.* p.267.

¹⁵⁴ Claire CONSTANS *et al.*, *La Grèce en révolte : Delacroix et les peintres français, 1815-1848*, *op.cit.*, p.56.

avec la possibilité de les refuser ; l'occasion se présentait pour de nombreux jeunes peintres d'exposer librement. Cet événement n'eut pas seulement des répercussions politiques et philanthropiques, il bouleversa l'histoire de la peinture et des Salons. L'exposition, qu'on surnomma « le Salon de 1826 » puisqu'il le supplantait, par la liberté qu'il permettait aux artistes, en leur offrant une critique d'habituelle qualité – Auguste Jal (1795-1873), Ludovic Vitet (1802-1873) – pour les faire connaître, laissa place à la couleur, au mouvement, à l'expression des émotions, bien loin de la peinture académique enseignée par la génération précédente, elle aussi présente à la galerie Lebrun. Le romantisme pouvait s'affirmer : « fondamentalement, le Romantisme consiste à réfuter les principes et la discipline classique en faveur d'un retour régénérateur à quelque chose de plus ancien comme de plus libre, de plus personnel comme de plus érotique¹⁵⁵ » ; à une démarche plus subjective et inhérente du geste pictural. 1826 marque ainsi, avec l'exposition de la galerie Lebrun, le passage à une toute autre conception de l'art, de l'artiste, de la beauté.

Eugène Delacroix s'affirme sans doute à ce moment comme la figure de proue non pas d'une rupture mais de cette libération du pinceau. « [...] susceptible, sophistiqué, cultivé, parisien avant tout, [il] demeura attaché à l'idéal académique de la peinture d'histoire ; son œuvre est anthropocentrique ; il peint l'homme dans divers contextes historiques, géographiques, mythologiques ou allégoriques¹⁵⁶ ». *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* (fig.43), exposée à la galerie Lebrun en 1826 parmi quatre autres toiles du peintre, est sans doute le catalyseur de cette transformation picturale. « Allégorie réelle¹⁵⁷ », image où prime la transparence de l'idée de la Grèce, cette figure sensuelle, « entre supplication et abnégation¹⁵⁸ » illustre ce passage de l'apprentissage à l'expression personnelle.

¹⁵⁵ Jean-Philippe BREUILLE, André CHASTEL, *Dictionnaire des courants picturaux : Tendances, mouvements écoles, genres : du Moyen Age à nos jours*, Paris, Larousse, 1991, p.373.

¹⁵⁶ *Ibid.* p.380.

¹⁵⁷ Stéphane GUEGAN, *Peindre contre l'oubli, op.cit.* p.94.

¹⁵⁸ *Ibid.* p.96.

Eugène Delacroix et la Grèce sur les ruines de Missolonghi.

Se détachant d'un fond obscur, la Grèce apparaît debout, un genou affaissé sur les ruines de Missolonghi, détruite par l'armée ottomane ; ses bras ouverts, elle semble affligée de constater le drame, son regard perdu dans les lointains affiche une tristesse muette. La blancheur éclatante de sa peau, relevée du blanc encore plus éblouissant de sa robe et soulignée délicatement d'un manteau bleu sombre, provoque un puissant contraste avec le fond brumeux et obscur. Sa position resplendissante de *mater dolorosa* sur les ruines de la cité vaincue ne supprime pas la violence de l'épisode. Parmi ces ruines apparaît le bras mort d'un de ces hommes qui se fit exploser plutôt que de se rendre ; du sang écarlate sèche sur ces pierres. Des ruines parsèment le fond de la toile, entre le ciel obscur et la terre aride ; et sur ces ruines, des têtes coupées rappellent l'horreur du massacre. A la droite du tableau, un soldat turc se tient en position de vainqueur ; les bras et le regard fiers, vêtu à la mode ottomane et brandissant l'étendard de la victoire, il contemple la ville morte.

Issue volontaire ou réception non envisagée du peintre, il reste que le premier sentiment perçu à la contemplation de la toile n'est certes pas celle d'une Grèce vaincue, encore moins d'un Empire ottoman vainqueur. La Grèce, dans sa blancheur éclatante, semble se poser comme un ange sur ces ruines ; elle peut être une figure de « supplication ou abnégation¹⁵⁹ », vaincue, ou bien l'image d'une volonté reconstructrice, une ténacité, une contemplation d'espérance. Le soldat turc disparaît dans l'éclat de cette femme, *mater dolorosa*, mais aussi mère nourricière, ouvrant sa poitrine et ses bras pour annoncer l'abondance à venir – ou bien est-ce la richesse passée ? La Grèce ainsi représentée concrétise le génie artistique et intellectuel d'Eugène Delacroix. L'essentiel de sa formation, à nouveau, se prononce fortement dans cette toile, en même temps qu'elle délivre un message puissant sur la Grèce moderne, sur son indépendance. La Grèce y est figurée comme une Vénus, avec tout le canon antique nécessaire à sa représentation, mais elle est une Vénus moderne, vêtue à la mode contemporaine – on y trouve même l'héritage de l'empire ottoman avec les babouches dont elle chausse ses pieds. Elle ressemble aussi à une Nikè ailée antique, que Delacroix aurait pu copier. Une gravure de Ange-René Ravault (1766-1845), *Le réveil de la Grèce* (ill.11) circulant à partir de 1822, figurant, selon les mêmes codes que la toile de Delacroix, une Grèce victorieuse, un cri de guerre vêtu à l'antique, a sans doute inspiré le peintre pour son propre tableau¹⁶⁰. En somme, la *Grèce* de Delacroix, extraite de son entourage pictural, apparaît davantage sensuelle, victorieuse et volontaire au combat, qu'affligée sur les ruines de

¹⁵⁹ Stéphane GUEGAN, *Peindre contre l'oubli, op.cit.*, p.77.

¹⁶⁰ *Ibid.*

Missolonghi. Cette Grèce est donc pour Delacroix, à nouveau, l'alliance de l'antique et du moderne ; il peint la Grèce, avec des codes picturaux en référence à l'antique, mais en choisissant un sujet contemporain, avec une expressivité saisissante, des couleurs intenses, une touche empâtée, un mouvement sensible. Il transmet également par cette toile le sentiment profond qui habite les révolutionnaires grecs en quête de leur indépendance.

L'indépendance du pays est un enjeu identitaire ; se séparer de l'Empire ottoman pour s'affirmer en tant que nation implique pour les grecs de retrouver l'héritage antique qu'ils revendiquent. La formation de la nation grecque trouve ses racines dans cette antiquité, pourtant lointaine, et finalement déformée par le mythe. La nouvelle identité grecque naît au sortir de cette guerre, avec la proclamation d'Athènes comme capitale en 1834. De là naissent un nouvel art national, un nouveau langage, incluant la Grèce dans ces nouvelles identités nationales du XIX^e siècle. Anne-Marie Thiesse développe la thèse selon laquelle la nation est le résultat d'une volonté de la faire exister¹⁶¹. Ce qui fait la nation est aussi défini par Ernest Renan dans sa conférence prononcée à la Sorbonne en 1882 : « La nation est une âme, un principe spirituel. Deux choses qui, à vrai dire, n'en font qu'une, constituent cette âme, ce principe spirituel. L'une est dans le passé, l'autre dans le présent. L'une est la possession en commun d'un riche legs de souvenirs ; l'autre est le consentement actuel, le désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis ». Il apparaît donc essentiel pour la Grèce de faire renaître le passé, ce riche legs de souvenir, pour affirmer son identité contemporaine ; c'est ce que l'on retrouve par exemple dans le nouveau langage, qui s'enracine profondément dans le grec ancien. Malgré cela, il reste difficile pour la Grèce de s'affirmer en tant que nation après la guerre d'indépendance. L'aspect mutuel, commun, du souvenir, que mentionne Ernest Renan est flou : l'héritage est partagé entre les grecs, les turcs, les bavarois, les français, et les autres nations implantées en Grèce, qui se partagent – se disputent ? – l'héritage antique. En s'appuyant sur les *Chants populaires de la Grèce Moderne* de Claude Fauriel¹⁶², Anne-Marie Thiesse affirme, en effet, que l'héritage culturel de l'Antiquité est encore trop présent, qu'il fait de l'ombre au présent de la Grèce, faisant reculer de ce fait l'appropriation de la Nation pour le peuple grec¹⁶³. *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* apparaît alors ici comme un manifeste de la situation grecque. Ancrée dans l'héritage antique – l'allégorie de la Grèce –, elle essaye d'en sortir – les ruines desquelles elle semble s'élever –, de s'affirmer dans sa modernité. La toile exposée par Delacroix est donc

¹⁶¹ Anne-Marie THIESSE, *La création des identités nationales – Europe XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1999.

¹⁶² Claude FAURIEL, *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris, Firmin-Diderot, 1824-1825.

¹⁶³ Anne-Marie THIESSE, *op. cit.* p. 88.

une image puissante, au-delà de l'allégorie de la Grèce indépendante, puisqu'elle parabolise l'histoire de la Grèce, de l'antiquité à la période moderne.

Hector Berlioz et la Révolution grecque

La guerre d'indépendance grecque résonne puissamment chez les artistes français. En parallèle de l'œuvre de Delacroix, et dans un autre registre, proche du peintre par leur contemporanéité et leur sujets choisis, par le cercle d'artistes et intellectuels qui les entoure, Hector Berlioz (1803-1869) compose, lui aussi, en 1825, en faveur de l'indépendance grecque. La pièce pour chœur *Scène héroïque (La Révolution grecque)* est harmonisée selon le texte de Hubert Ferrand (1800-1868), étudiant en droit et ami de longue date du compositeur. La pièce propose quatre mouvements, dans lesquels s'alternent un héros grec, un prêtre grec, un chœur mixte, et un chœur de femmes. Tout concourt, d'abord dans le texte, aux encouragements ; on y trouve une sorte d'injonction au combat :

« Lève-toi, fils de Sparte ! allons !... N'entends-tu pas

Du tombeau de Léonidas

Une voix accuser ta vengeance endormie ?

Trop longtemps de tes fers tu bénis l'infamie,

Et sur l'autel impur d'un Moloch effronté

On te vit, le front ceint de mépris et de honte,

Préparer, souriant comme aux jours d'Amathonte,

L'holocaste sanglant de notre liberté.

Ô mère des héros, terre chérie,

Dont la splendeur s'éteint sous l'opprobre et le deuil !

Ce sang qui crie en vain, ce sang de la patrie,

Nourrit de vils tyrans l'indolence et l'orgueil !

Ô mère des héros, terre chérie ».

On peindrait ce livret en refaisant *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* de Delacroix. Cette mère des héros, terre chérie, c'est l'allégorie de la Grèce, qui se tient debout sur le sang de la patrie, devant l'opprobre, le deuil, l'indolence et l'orgueil.

Si la Révolution Grecque tire son origine des élans révolutionnaires européens, et notamment de la Révolution Française¹⁶⁴, l'engouement des artistes à son sujet semble avoir des répercussions dans la révolution de 1830. Nous n'entrerons pas ici dans les considérations politiques de cette révolution, mais simplement dans quelques éléments de productions artistiques. Opposant les libéraux aux ultra-monarchistes, cette guerre est une fois de plus une revendication de la liberté du peuple.

Eugène Delacroix expose au Salon de 1831 *La liberté guidant le peuple* (fig.44a, b, c). Elle s'inspire des épisodes révolutionnaires de juillet 1830. Debout sur des barricades, à demi-dévêtue, c'est une allégorie de la Liberté cette fois qui brandit le drapeau tricolore. Elle est entourée de révolutionnaires bourgeois, armes en main, et surmonte de nombreux cadavres. Delacroix reprend ici de nombreux codes utilisés dans *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*. On retrouve en effet l'emploi de l'allégorie, figure de femme à l'antique, Vénus ou mère nourricière, portant avec elle tout un peuple. La composition de la toile y fait encore écho : si la Grèce se tient debout sur les ruines de Missolonghi, la Liberté, elle, marche sur les ruines des barricades ; aux membres sanglants et morts en Grèce font écho ces corps entiers confondus dans la barricade. La ville de Paris, évoquée en arrière-plan par quelques bâtiments – on y voit les tours de Notre-Dame – évoque ce général ottoman victorieux : le pouvoir royal dominant laissera bientôt la victoire aux révolutionnaires français.

Parallèlement, Hector Berlioz nous propose une assimilation identique entre sa *Scène héroïque* de 1825 et l'orchestration de la *Marseillaise* dont il est chargé en 1830. Le deuxième mouvement de la *Révolution grecque*, dialogue entre le héros grec, le prêtre grec et le chœur, annonce :

« A ses clartés victorieuses,

Héros / Guerriers, marchons en foule à l'immortalité¹⁶⁵ »

¹⁶⁴ A ce sujet, consulter l'article *D'une révolution à l'autre, la France face au mirage grec*, dans Claire CONSTANS et al., *La Grèce en révolte : Delacroix et les peintres français, 1815-1848*, op.cit., p.21-24.

¹⁶⁵ Voir la partition de la *Scène héroïque*, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10536099s.image>

L'insistance est marquée sur « marchons », répété plusieurs fois, en reprenant les codes d'une marche militaire, régulièrement cadencée, afin que les guerriers marchent au pas. Or, on retrouve ce système, et jusqu'au mot près dans l'orchestration de la Marseillaise : sur le refrain, on note le même *Marchons !*, marche militaire également. On trouve à nouveau ce parallèle, dans le IV^e mouvement de la *scène héroïque*, lorsque le chœur tout entier chante à plusieurs reprises :

« Aux armes ! »

Berlioz insiste sur cette injonction puissante, que l'on retrouve pareillement dans le refrain de la *Marseillaise* :

« Aux armes, citoyens¹⁶⁶ ! »

De nouveau, le même schéma musical est emprunté, avec la même puissance, voire violence musicale, comme si les deux pièces se répondaient.

Hector Berlioz connaissait évidemment la Marseillaise lorsqu'il composa cette *Scène héroïque*, et de révolution en révolution, il transpose les thèmes et les procédés musicaux. Lorsqu'en 1830 il orchestre *La Marseillaise*, il propose une nouvelle transposition de l'injonction à combattre, en invitant le peuple à marcher et à prendre les armes.

Une étude musicologique approfondie de ces deux pièces serait sans doute pertinente. Nous pouvons néanmoins affirmer, avec ces quelques éléments, le lien étroit entre Berlioz et Delacroix. Le parallèle est évident entre les deux artistes, notamment dans la transposition des modèles entre les différentes révolutions. Le philhellénisme qui animait leurs œuvres entre 1824 et 1826 était sans doute la première étape à l'engagement profond, sentimental et affectif qui anima leur œuvre, et celle des artistes romantiques dans la première partie du XIX^e siècle.

¹⁶⁶ Voir la partition de *L'hymne des Marseillais*, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k323099d.image>

c) Après la galerie Lebrun : libre expression des romantiques.

*Le Salon de 1827 : classique ou romantique*¹⁶⁷ ?

Le Salon de 1824, où Delacroix exposait *Les Massacres de Scio*, et où le Baron François Gérard (1770-1837) présentait *Philippe de France duc d'Anjou* (1824, Gros et Deleltrez – Maison de vente), voyait les premiers affrontements classiques-romantiques. Les deux œuvres sont le reflet des deux écoles ; François Gérard appartient à la génération d'artistes révolutionnaires. Ayant eu pour maître Jacques-Louis David, il exprime un solide néoclassicisme dans ses œuvres. Delacroix, on le sait, faisait entrer davantage la peinture dans une dimension d'expression émotive, sentimentale et mouvementée, caractéristique du romantisme – bien qu'il refuse de s'intégrer lui-même dans cette catégorie de peintres. Des peintres étaient lors de ce Salon en transition, ainsi Charles-Emile Callande de Champmartin (1797-1883)¹⁶⁸. Cette étrange transition, de l'ancien au moderne, perturbait artistes et critiques. Horace Vernet (1789-1863) écrivait à Victor Schnetz (1787-1870) à propos du Salon de 1827, qu'il s'agissait de « l'enterrement de la peinture¹⁶⁹ ».

Les expositions de la galerie en 1826 semblent avoir été l'élément déclencheur décomplexant la peinture entre les deux Salons. Elle est en tout cas la seule manifestation publique d'envergure permettant aux artistes d'exposer ; et ainsi que nous l'avons déjà vu, elle laissait libre cours aux artistes, et l'on y trouvait force de mouvement, d'empâtements, de thèmes d'histoire contemporaine et d'expressivité. Eva-Frédérique Bouillo, dans sa thèse sur *Le Salon de 1827 : classique ou romantique ?*¹⁷⁰ relève statistiquement les occurrences des deux mouvements. Ainsi, 42% des peintures à sujet d'histoire concernent l'histoire contemporaine ; parmi eux, 68% représentent la guerre d'indépendance grecque ; c'est-à-dire que les sujets grecs modernes sont au nombre de 23 en 1827, contre seulement 10 en 1824. Parmi les sujets grecs, 8 toiles représentent

¹⁶⁷ Eva-Frédérique BOUILLO, Ségolène LE MEN, *Le Salon de 1827 : classique ou romantique ? Presses universitaires de Rennes*, 2009.

¹⁶⁸ *Ibid.* p.199.

¹⁶⁹ Lettre d'Horace Vernet à Victor Schnetz sur le Salon de 1827, citée par Eva-Frédérique BOUILLO, Ségolène LE MEN, *Le Salon de 1827 : classique ou romantique ? op.cit.* p.9.

¹⁷⁰ *Ibid.*

l'épisode de Missolonghi : aucun doute sur l'influence de *La Grèce* de Delacroix présentée en 1826 à la galerie Lebrun.

Le Salon de 1827 apparaît comme une nouvelle querelle des anciens et des modernes. On y oppose alors *La mort de Sardanapale* d'Eugène Delacroix (fig.46) à *L'Apothéose d'Homère* de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) (ill.12). Célébré encore en 1855 lors des expositions rétrospectives des deux peintres au sein de l'exposition universelle comme chantre du néoclassicisme, Ingres expose une peinture qui commence à se faire rare ; la critique des Salons l'acclame, et pourtant, c'est une nouvelle école qui naît de ce Salon. Le *Sardanapale* de Delacroix est évidemment déprécié, il choque la critique, de même que les œuvres de Champmartin, *L'affaire des casernes lors de la Révolution de Constantinople* (1827, Rochefort, musée municipal) et Xavier Sigalon (1787-1837), *Athalie* (1827, Nantes, musée des Beaux-Arts). Les œuvres de Champmartin et Delacroix étaient à l'origine exposées dans le Salon carré, bénéficiant ainsi de la meilleure place au Salon. Mais le scandale fut tel que le directeur des Beaux-Arts sous le gouvernement de Charles X, le Vicomte Sosthène de La Rochefoucauld (1785-1864) somma le comte de Forbin (1877-1841) de déplacer les toiles du Salon carré. La critique était rude pour la nouvelle école, et pourtant, certains clairvoyants y trouvèrent l'essence de la peinture moderne. Delacroix lui-même jugeait son œuvre :

J'ai effectivement fini mon massacre n°2¹⁷¹.

Ainsi Victor Hugo, sans doute le seul défenseur du *Sardanapale*, exprimait la magnificence indubitable de l'œuvre : « [...] ne croyez pas que Delacroix ait failli. Son *Sardanapale* est une chose magnifique, et si gigantesque qu'elle échappe aux petites vues. Du reste, ce bel ouvrage, comme beaucoup d'autres ouvrages grands et forts, n'a point eu de succès près des bourgeois de Paris : *sifflets des sots sont fanfares de gloire*. Je ne regrette qu'une chose, c'est qu'il n'ait pas mis le feu à ce bûcher : cette belle scène serait bien plus belle encore si elle avait pour base une corbeille de flammes. Quant à la Sainte Thérèse de M. Gérard, c'est mieux que son Canning, sans doute, mais souvenez-vous que M. de Ch.[ateaubriand] se connaît peu en peinture : ses éloges sont tout simplement un remerciement¹⁷² ».

Le poète se fait ainsi le juge intransigeant de la peinture au Salon de 1827, lucide sur le tournant de la peinture, et des arts en général. Lui-même figure de proue du romantisme littéraire,

¹⁷¹ Eugène DELACROIX, *Correspondance générale d'Eugène Delacroix. 1, 1804-1837, op.cit.* p.211.

¹⁷² Lettre de Victor HUGO à Victor PAVIE, le 3 avril 1829, publiée dans Victor HUGO, *correspondance*, 1, Editions de l'Imprimerie Nationale, p.458.

il sait que les arts doivent infléchir vers la modernité, vers l'expression de soi, du mouvement, du sentiment.

Eugène Delacroix expose également au Salon de 1827 une *Scène de la guerre actuelle des Turcs et des Grecs* (localisation actuelle inconnue) comptant dans les vingt-trois œuvres à sujet grec du Salon relevées par Eva-Frédérique Bouillo ; y figure aussi le *Portrait du comte Palatiano en costume Souliote* (fig.45). La *Scène de guerre* est répertoriée par Lee Johnson¹⁷³, elle appartenait en 1921 à la collection Oskar Reinhart à Winterthur (Suisse). Une seconde version plus tardive (1856, Athènes, Pinacothèque Nationale) présente un dessin plus souple et des couleurs plus harmonieuses. Selon Lee Johnson, l'œuvre arrive au Salon le 8 octobre 1827.

Le portrait du comte Palatiano représentait le comte, aristocrate grec vivant à Paris ; il portait fièrement son costume de pallikare pendant les années révolutionnaires. Il intrigua sûrement Delacroix, devenu ardent défenseur de la cause grecque par sa peinture ; en 1847, Delacroix fait mention du comte dans son journal, en le surnommant : « Mon petit Grec¹⁷⁴ ». Le peintre signe à nouveau avec ces deux œuvres, son appartenance au mouvement philhellène. Bien que ses connaissances de la Grèce se limitent à ce qu'il apprit au lycée et dans l'atelier de Pierre Guérin – c'est-à-dire pour l'essentiel, la Grèce antique, sa littérature, ses philosophes et son mythe artistique transformé par les siècles –, Delacroix s'essaye à la Grèce moderne, aidé de la lecture des œuvres byroniennes, des objets rapportés par Monsieur Auguste de son voyage en Grèce, et de tout ce qui peut le rapprocher de l'Orient.

¹⁷³ Lee JOHNSON, *The Paintings of Eugène Delacroix: a critical catalogue*, op. cit. p.105.

¹⁷⁴ Eugène DELACROIX, *Journal*, I, op.cit., p.339.

De la mort de Sardanapale : l'Orient rêvé. (fig.46)

“The day at last has broken. What a night
Hath usher'd it! How beautiful in heaven!
Though varied with a transitory storm,
More beautiful in that variety!
How hideous upon earth! Where peace and hope,
And love and revel, in an hour were trampled
By human passions to a human chaos,
Not yet resolved to separate elements¹⁷⁵.”

Voilà les premiers vers de l'unique scène de l'acte V du *Sardanapalus* de Lord Byron ; effusion de sentiments que déclame Myrrha, l'esclave grecque du souverain assyrien, à sa fenêtre. Sardanapale et Myrrha se donneront la mort sur un bûcher à la fin de cet acte pour ne pas se rendre à l'ennemi. Le souverain perse ordonne à ses derniers fidèles serviteurs de partir du royaume avec son trésor : « Mes meilleurs et mes derniers amis ! [...] Allez, et soyez heureux¹⁷⁶ ». La scène que peint Delacroix creuse davantage dans le tragique de l'épisode, et en cela ne se réfère pas tout à fait à la tragédie byronienne ; pas d'orgie suicidaire chez Byron, qui donne du souverain une vision plus réparatrice et hédoniste. Seuls le roi et sa favorite mourront, plus dans un acte d'amour résigné et sacrificiel que dans un désir de vengeance. Au contraire, chez Delacroix, il s'agit plutôt d'une orgie dramatique : « *Sardanapale*, orgie en peinture, n'est-il pas aussi une orgie de peinture ? Un manifeste, une interrogation : jusqu'où l'artiste peut-il imposer à ses contemporains le spectacle de ses obsessions intimes ? *La mort de Sardanapale* associe symboliquement destruction et création, mais aussi le néant du monde et la grandeur de l'œuvre qui en fixe la chute¹⁷⁷ ».

¹⁷⁵ « Le jour enfin a paru. Quelle nuit / l'a précédé ! Qu'elle a été belle dans le ciel ! / Le passage rapide d'une tempête / n'a fait que varier sa magnificence ! / qu'elle a été horrible sur la terre ! où dans une heure, la paix et l'espérance / l'amour et la joie ont été foulés / par les passions humaines et confondues en un véritable chaos / dont les divers éléments ne sont pas encore distincts ». Traduction des éditions Ladvocat, 1822.

¹⁷⁶ George Gordon BYRON, *Œuvres de Lord Byron : Sardanapale ; Les dieux Foscari ; Caïn ; Prophéties du Dante*, Ladvocat, 1822, p.158.

¹⁷⁷ Stéphane GUEGAN, *Delacroix : peindre contre l'oubli, op.cit.*, p.108.

"Les révoltés l'assiégèrent dans son palais... Couché sur un lit superbe, au sommet d'un immense bûcher, Sardanapale donne l'ordre à ses eunuques et aux officiers du palais, d'égorger ses femmes, ses pages, jusqu'à ses chevaux et ses chiens favoris ; aucun des objets qui avaient servi à ses plaisirs ne devait lui survivre... Aischeh, femme Bactrienne, ne voulut pas souffrir qu'un esclave lui donnât la mort, et se pendit elle-même aux colonnes qui supportaient la voûte... Baleah, échanson de Sardanapale, mit enfin le feu au bûcher et s'y précipita lui-même."

La notice livrée par Delacroix lui-même offre un éclairage non négligeable sur les choix iconographiques qu'il pose sur sa toile. Dans un très grand format – près de cinq mètres sur quatre – le peintre fait défiler la scène orgiaque. Tout semble s'échapper vers la tête du souverain, en haut à gauche de la toile, qui apparaît comme point de chute de toutes les actions. Sardanapale est en position de banquet sur un lit d'or, recouvert de draperies rouges ; il est vêtu richement, et paré de nombreux bijoux. A ses pieds, étendue sur le lit, gît Myrrha, sa favorite. La scène est ponctuée de groupes violents ; un esclave tente de maîtriser un cheval dans le coin inférieur gauche ; tandis qu'à droite, un autre essaye de faire périr une autre femme par le poignard, et en arrière-plan, une autre scène d'assassinat, par le feu cette fois. Juste à côté de cette scène, on retrouve cette Aischeh décrite dans la notice de Delacroix, pendue. Enfin, on aperçoit dans l'angle supérieur droit, le palais incendié du monarque. Toutes ces scènes cruelles s'appuient sur une étendue de violences humaines. Les chairs s'entrechoquent, les épisodes sont tous aussi terribles les uns que les autres ; mais Delacroix use également de procédés picturaux pour rendre la cruauté de la scène. Les couleurs sont toutes colériques, et le peintre n'hésite pas à jouer des complémentaires ; ainsi l'étoffe verte sur le drap rouge forme un contraste puissant ; de mêmes pour les rehauts irréguliers d'or. Les mouvements des personnages sont brutaux, et cette brutalité est augmentée de la composition même des chairs qui semblent être elles-mêmes en mouvement ; on retrouve ici une forte influence des chairs de Rubens (ill.13). Tout dans cette toile est abondance : abondance de chairs, abondance de biens, abondance de violence, de massacre et d'horreur ; mais abondance de génie également. Néanmoins la critique ne voit pas encore le génie de Delacroix, et c'est cette opulence qui fera dire à Théophile Gautier : « C'était un sauvage, un barbare, [...] il avait le goût du laid, de l'ignoble, du monstrueux ; et puis il ne savait pas dessiner, [...] il jetait des seaux de couleurs contre la toile, il peignait avec un balai ivre ; - ce balai ivre parut très-joli et fit en son temps un effet énorme¹⁷⁸ ».

Il ne faut pas oublier qu'en 1828, on acclamait Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) et son art de la ligne et du dessin, ses références constamment visibles à l'antique. A ce

¹⁷⁸ Théophile GAUTIER, *Histoire du romantisme ; suivie de Notices romantiques ; et d'une Étude sur la poésie française, 1830-1868, op.cit.*, p.153.

même Salon il exposait *L'Apothéose d'Homère* (ill.12), thème unanimement salué par la critique, tout autant que la composition, les couleurs, le dessin. On lui opposait alors strictement Delacroix, l'ivresse de son pinceau, l'incompréhension de la composition et les couleurs affolantes. Néanmoins, c'est après cette œuvre que Delacroix se revendique comme un « pur classique¹⁷⁹ ». Comme à son habitude, il ne renie aucune de ses formations, et s'applique à transcender l'art antique par ses couleurs, ses compositions et son mouvement modernes. La référence antique est bien présente : outre Byron, Delacroix s'inspire de Diodore de Sicile pour la scène ; l'histoire est antique, avec une dimension moralisatrice propre à l'*exemplum virtutis* classique. Delacroix s'appuie sur les maîtres, on retrouve notamment une forte inspiration de Rubens dans la composition et dans le modelé des chairs¹⁸⁰. Cependant il transforme ces références avec d'autres résolument modernes. L'antique est certes présent, mais il se situe davantage dans un Orient rêvé, un territoire onirique ; s'il s'appuie sur le texte de Diodore de Sicile, l'inspiration est sans aucun doute de Byron ; la violence, le mouvement, les tensions propres aux scènes de massacres sont des thématiques prônées par les artistes romantiques. « Comment donc concilier cette originalité si tranchée avec ces analogies qui ont fait accuser M. Delacroix d'aller puiser ses inspirations chez les autres ? Ne serait-ce point que M. Delacroix a pour ainsi dire absorbé toutes les manières des maîtres, qu'il a pénétré leurs secrets, et qu'il les utilise suivant les circonstances ? Ne serait-ce point que, suivant les sujets, il se rapproche des maîtres qui ont atteint certaines perfections¹⁸¹ » ?

Cette scène de massacre et toutes les perfections qu'il atteint avec n'est pas due à un coup de pinceau aléatoire, à une sorte de verve du génie artistique momentanée. De nombreuses études préparatoires nous sont en effet connues, et avec elles notamment une esquisse très proche de la composition finale (fig.47). Jack J. Spector, spécialiste américain des XIX^e et XX^e siècles dans les années 1970, essayait de dater chronologiquement ces études¹⁸² ; les moins détaillées étaient ainsi pour lui les plus anciennes (fig.48), tandis que les plus abouties dateraient de 1827 ; ainsi les esquisses en couleurs (fig.49, fig.50) semblent déjà déterminées dans la composition. En effet, Delacroix pose très rapidement la composition, et l'essentiel de son travail préparatoire se fait sur l'organisation, la disposition et le mouvement des figures. L'étude au crayon la plus aboutie est sans doute celle du musée Bonnat (fig.51) ; les figures s'entrechoquent encore trop, mais la composition en diagonale en direction du souverain est bien la même. Enfin, l'esquisse finale,

¹⁷⁹ Vincent POMAREDE, *Eugène Delacroix : la mort de Sardanapale*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, p.57.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Théophile THORE, « Artistes contemporains : Eugène Delacroix » dans *Le Siècle*, 24 février 1837, *op.cit.*

¹⁸² Jack J. SPECTOR, *Delacroix: the Death of Sardanapalus*, Londres, Lane, 1974.

conservée au musée du Louvre, nous présente une scène bien similaire à la toile finale. L'aspect non fini est propre à l'esquisse, et il manque cependant quelques éléments, modifiés sur la composition finale – le suicide d'Aischeh par exemple n'est pas visible sur l'esquisse –, avec une nouvelle réflexion sur les couleurs, encore plus explosives sur le tableau présenté au Salon.

Les premières esquisses sont une première invitation au voyage : on trouve dans la toute première réflexion du peintre (fig.52) de nombreuses références iconographiques, mêlant des éléments étrusques à d'autres indiens, éthiopiens, nubiens, perses, italiens, ainsi que des études dessinées d'après Michel-Ange¹⁸³. Le désir d'Orient est déjà très présent dans le crayon de Delacroix.

Sardanapale nous conforte dans cette perception de la dualité de Delacroix, telle qu'il avait su l'exposer plusieurs fois déjà. Néanmoins, la toile nous apporte ici une autre dimension fondamentale de sa peinture. Des toiles à sujets grecs, Delacroix retiendra sûrement un certain goût pour l'orient. Nous l'avons vu, son orient est absolument fantasmé, et il rassemble tout ce qui lui est autre sous cette même conception géographique : l'Orient. Cette merveilleuse scène orgiaque lui offre l'opportunité de peindre au même endroit et sous le même ciel différents orientes : Sardanapale, l'assyrien, et sa cour grecque, turque, égyptienne. Mais même dans cet Orient, Delacroix restait dans la tradition : le gouvernement de Charles X avait commandé des toiles pour les nouvelles salles égyptiennes du musée du Louvre. Les thèmes s'inscrivaient donc dans une logique plus orientale que grecque. Ainsi, « plusieurs années avant la création de *Sardanapale*, on avait par exemple remis à la mode la personnalité de la reine assyrienne Sémiramis, ancêtre de Sardanapale [...]»¹⁸⁴. Delacroix conservait les enseignements de son maître Guérin, lui aussi parfois peintre de l'Orient. Pour Théophile Thoré (1807-1869), critique d'art et journaliste, le Sardanapale « c'est le luxe extérieur de l'Orient avec ses pompes et sa volupté¹⁸⁵ ». Voilà qui devait pousser Delacroix, peureux du voyage, au désir de découvrir l'Orient.

¹⁸³ *Ibid.* p.29-30.

¹⁸⁴ Vincent POMAREDE, *Eugène Delacroix : la mort de Sardanapale*. p. 35.

¹⁸⁵ Théophile THORE, « Artistes contemporains : Eugène Delacroix », *op.cit.*

La toile de Delacroix fit donc scandale, hurlant de mouvements, de sentiments et de couleurs, alors même que le Salon de 1827 établissait le constat, pour certains sans doute affligeant, du renouvellement de la peinture. Les académiciens surtout, qui trouvaient le Beau dans l'art classique, s'insurgèrent, demandèrent le déplacement de la toile du Salon carré, ne comprenant même pas pourquoi elle avait été acceptée par le jury. Il est donc surprenant que le thème d'un tableau ayant tant frappé les esprits de manière négative, se retrouve au prix de Rome de composition musicale en 1830 ; tout juste deux ans après le scandale. Voici qu'un autre artiste mécompris des académiciens, profondément novateur et moderne, tout en se revendiquant absolument classique, se présentait cette année-là pour la cinquième fois au concours : Hector Berlioz¹⁸⁶. Il fit néanmoins preuve d'abnégation cette fois-ci, et se plia aux exigences des jurys. Il constatait que les règles étaient « absolument restreintes, que les textes étaient complètement démodés, que les juges étaient monstrueusement incompetents et que la manière de juger était manifestement ridicule¹⁸⁷ » ; mais il devait obtenir un titre pour la reconnaissance et la stabilité de son art, et il produit ainsi volontairement un *Sardanapale* médiocre. Berlioz détruisit sa cantate après l'obtention du premier prix ; il laissa néanmoins à la postérité la *coda*, scène finale de quatorze pages, qu'il avait rajouté après le concours : ce dut être la seule partie qu'il jugeât bonne de cette pièce.

Le procès-verbal de la séance extraordinaire du samedi 17 juillet 1830 fait état du choix du sujet de composition musicale : « Lecture faite de divers morceaux, la section procède, par la voie du scrutin, au choix de celle qui sera proposée aux concurrents. La majorité des voix se réunit sur la scène lyrique intitulée : *Sardanapale*¹⁸⁸ » ; sur un livret de Jean-François Gail, professeur de langue et littérature grecque au collège de France. Berlioz exécute la cantate de manière très académique, en respectant absolument tous les vers, contrairement à certains de ses concurrents¹⁸⁹. Il ne mentionne pas encore avoir rencontré Delacroix ; mais quel artiste n'aurait pas eu vent de l'épisode scandaleux du Salon de 1827 ? Qu'il ait vu l'œuvre ou non, le compositeur s'appuie sur

¹⁸⁶ Entretien avec François-Xavier Roth, chef de l'orchestre *Les Siècles*, *op.cit.*

¹⁸⁷ Peter BLOOM, "Berlioz and the Prix de Rome of 1830", *Journal of the American Musicological Society*, Vol.34, n°2 (été 1981), pp.279-304 (p.280).

¹⁸⁸ Jean-Michel LENIAUD (dir.), *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts. Tome cinquième, 1830-1834*, Paris, École des chartes, 2004, p.44.

¹⁸⁹ Peter BLOOM, "Berlioz and the Prix de Rome of 1830", *op. cit.* p.283

la critique de Victor Hugo, qu'il admire profondément ; ce dernier regrette que le bûcher de Sardanapale ne soit pas encore en feu – « Je ne regrette qu'une chose, c'est qu'il n'ait pas mis le feu à ce bûcher : cette belle scène serait bien plus belle encore si elle avait pour base une corbeille de flammes » - et Berlioz enflammera sa *coda* de toutes les flammes romantiques.

Ces deux *Sardanapale* sont la démonstration des profonds changements que connaissent les arts au XIX^e siècle ; la modernité s'insère dans toutes ses dimensions. Delacroix bravait le système académique en osant exposer au Salon officiel sa toile violente ; Berlioz à l'inverse se pliait à la médiocrité dans laquelle avait sombré à ses yeux l'Académie. Mais tous les deux, avec sans doute Victor Hugo pour la littérature, ouvraient les portes à l'Orient, « région » privilégiée des romantiques.

Les premiers pas d'Eugène Delacroix sur la scène artistique française ne sont pas aisés. Sa peinture est extrêmement critiquée, il a du mal à obtenir même le soutien de ses maîtres. Rares, mais éclairés, sont ceux qui prennent sa défense. La première œuvre qu'il exposait au Salon, *La Barque de Dante*, commence à soulever des critiques, malgré les éléments très classiques qu'elle présentait ; mais ni le public, ni la critique, n'étaient encore prêts à voir ces amas de peinture, ce mouvement, ces références ; on était déjà bien trop loin de David, qui, exilé politique à partir de 1816, laissait derrière lui une place cruellement vide. Mais *la Barque de Dante* était sur le fil, entre l'ancien et le moderne. Pour la critique, Delacroix basculait définitivement du côté des modernes avec ses toiles suivantes : les *Massacres de Scio*, la *Grèce sur les ruines de Missolonghi*, et surtout le *Sardanapale*, alors même que le peintre s'engageait lui-même à conserver les enseignements classiques de l'art de peindre. C'en était fini de la peinture d'histoire « noble », des sujets anciens de la Grèce et de Rome, Delacroix, et d'autres autour de lui – rappelons qu'il n'est pas un cas isolé – proposaient des sujets d'histoire contemporaine.

Le lien à la Grèce demeure néanmoins omniprésent dans l'œuvre de Delacroix. L'éducation à l'antique qu'il reçut dans sa famille, dans son cercle parisien, au lycée et dans l'atelier de Guérin, laisse en lui une marque indélébile, et l'entraîne à revenir constamment à la référence ultime, inconsciemment, la Grèce. La philosophie des Lumières, toujours la grande héritière de la philosophie antique, marque l'illustration par Delacroix du *Faust* de Goethe. Mais il semble que l'attrait particulier à la Grèce moderne, attisé sans doute par la lecture des écrits de Lord Byron, ait ouvert au jeune peintre les portes d'un nouveau monde : l'Orient. Lieu de tous les fantasmes romantiques, onirisme permis par l'ancrage réel – et cruel – des événements contemporains, on trouve l'Orient dans la peinture de Delacroix, alors même qu'il en ignore tout. Nous l'avons vu, et lu, dans ses écrits et ses lettres, il n'hésite pas à demander à son cercle amical des références visuelles ou romanesque pour peindre cet Orient qu'il ne fait qu'imaginer, et retransmettre en peinture. La fin des années 1820 marque, avec *La mort de Sardanapale*, un tournant important dans l'œuvre de Delacroix. Le *Sardanapale*, c'est l'ultime désir d'Orient du peintre ; c'est une accumulation de références à ces orient, autant de désirs superposés.

Lorsqu'on lui propose de partir au Maroc en ambassade en 1832, un monde nouveau s'ouvre au peintre, qui y vivra un *retour à l'antique* différent.

Chapitre 3 – Le voyage au Maroc : l'Antiquité vivante, la Grèce abstraction faite de la Grèce

A. Le voyage de formation des peintres : de Rome au Maghreb

a) **La tradition du voyage de formation : Rome et la Grèce**

La formation académique classique veut qu'à la fin de ses années de préparation, l'élève de l'Ecole des Beaux-Arts passe le concours du « Prix de Rome ». L'examen est instauré en 1663, afin de sélectionner les meilleurs étudiants qui pourront partir compléter leur formation à l'Académie de France à Rome. Trois épreuves se succèdent. A un sujet d'histoire mythologique ou biblique, l'élève doit en premier lieu répondre par une esquisse se conformant aux préceptes de l'Académie. Les élèves sélectionnés passent ensuite l'épreuve de l'étude du nu, dont ils doivent rendre une peinture à l'huile. Enfin, les candidats restants répondent à un sujet historique imposé par les jurys de l'Académie des Beaux-Arts par une esquisse et enfin une peinture sur toile. Les premiers prix sont alors admis à l'Académie de France à Rome, ville éternelle où vestiges antiques et productions des grands maîtres se côtoient, offrant aux étudiants un luxe inouï d'apprentissage.

Le voyage à Rome apparaît comme un élément indispensable de la formation des artistes ; si la formation parisienne leur donnait les rudiments de l'art – dans le cas de la peinture, surtout le dessin –, le passage à Rome leur fournissait toute l'inspiration nécessaire pour devenir, à leur tour, des maîtres. « [...] Le séjour italien, précédé et suivi ou non de voyages dans d'autres contrées,

constituait certes l'instant d'une rencontre d'exception avec une civilisation, son histoire et son rayonnement aussi bien dans l'Antiquité que durant la Renaissance ; mais il était également marqué par la confrontation avec un peuple, une culture et des mœurs différents¹⁹⁰ ». Aller à Rome incluait la logique du voyage ; la ville éternelle était certes l'ultime destination, mais l'artiste, avant d'arriver, était passé sans doute par Florence, parfois Gênes, où ses yeux avaient déjà eu le temps de s'émerveiller. Il demeurait à Rome ensuite, mais profitait de son séjour pour se déplacer dans toute l'Italie, allant très au sud parfois. Charles Garnier (1825-1898) par exemple, fit de nombreux voyages pour aller copier les architectures toscanes, vénitiennes et siciliennes. Une exposition en 2018 dirigée par Vincent Pomarède, conservateur du patrimoine, retrace les origines et les pratiques du voyage à Rome¹⁹¹. Il nous informe dans ce cadre de plusieurs itinéraires différents empruntés par les artistes. « La route empruntée par Corot en 1834, passant par Nice et Gênes, était sans doute la plus agréable et reposante, traversant des régions sereines et ensoleillées, au climat doux et déjà méditerranéen. Découvrir Gênes et son riche patrimoine de la Renaissance et du XVII^e siècle constituait en soi une finalité pour le choix de cet itinéraire¹⁹² ». Au XIX^e siècle, le voyage qui fascine le plus les romantiques est la route passant par les Alpes. Les couleurs et le pittoresque que l'univers alpin offre à leurs yeux constitue déjà un nouveau répertoire pour les artistes. Toute la traversée du nord de l'Italie ensuite offrait aux artistes une gamme merveilleuses d'éléments paysagers et pittoresques. L'arrivée à Rome se faisait alors dans une attente grandissante de sublime, jamais déçue.

La recherche constante du sublime incluait évidemment, et presque exclusivement la copie d'antiques, et la copie des grands maîtres. Si les toiles des maîtres étaient indiscutablement l'apanage de Rome, se popularisait au XIX^e siècle, et notamment avec la guerre d'indépendance de la Grèce entre 1821 et 1829, la terre d'origine des sculptures antiques. La Grèce attirait de plus en plus les artistes, conséquence logique de leur engagement philhellène. James Stuart (1713-1788) et Nicolas Revett (1720-1804) revenaient de leur voyage en Grèce en 1753 avec trois volumes des *Antiquities of Athens*. La Grèce intrigue : les premiers voyageurs du XIX^e sont évidemment surtout intéressés par ce qu'elle a à offrir de l'antiquité ; des pionniers du voyage comme Edward Dodwell (1767-1832) entre 1801 et 1806, motivé par une démarche d'antiquaire, prépare par son exploration contemporaine du pays les voyages suivants¹⁹³. François-René de Chateaubriand (1768-1848) voyage de Paris à Jérusalem, en passant par la Grèce, en 1806 ; il en publie un récit

¹⁹⁰ Vincent POMAREDE (dir.), *Viva Roma ! le voyage des artistes à Rome* : Gand, Éditions Snoeck, 2018, p.11-12.

¹⁹¹ *Ibid.* Pour une recherche plus approfondie sur le sujet, consulter le catalogue.

¹⁹² *Ibid.* p.54-55.

¹⁹³ Christine PELTRE, *Le voyage de Grèce : un atelier en Méditerranée*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011, p.112.

de voyage, sans nul doute inspirant pour les artistes amateurs de la Grèce après lui. Un peu plus tard, en 1817-1818, le comte de Forbin (1785-1844) voyage lui aussi en méditerranée orientale, et passe à cette occasion par la Grèce ; son récit de voyage aura également une importance pour les voyageurs suivants. De nombreux artistes au XIX^e siècle suivront leurs traces, dont Prosper Marilhat (1811-1847) entre 1831 et 1833, Charles Gleyre (1806-1874) en 1834, ou encore Léon Belly (1827-1877) en 1850. Ces artistes rapportent de Grèce un souvenir antique : on compte de très nombreuses vues pittoresques de monuments. Le Parthénon, la tour des vents, l'Erechthéion, sont les monuments favoris des artistes, qu'ils se plaisent à décliner sur de multiples toiles (ill.14).

Les voyages sont alors pour la plupart documentaires ; les voyageurs, diplomatiques ou amateurs, font appel à un artiste – peintre, dessinateur, architecte – pour exécuter des relevés graphiques du pays. La naissance de la photographie en 1839 fait apparaître un nouveau moyen pour ces voyageurs de rapporter des vues du pays. Il est intéressant de relever que les modèles restent les mêmes. Le moyen change, mais l'aboutissement est identique ; la photographie, comme le dessin et la peinture, contribuent à perpétuer un mythe grec antique, qui plus est marqué par la technique du noir et blanc, et obligent, dans les contrastes, le monument à demeurer éternellement du marbre blanc. La photographie même contribue à la création du monument, parce qu'elle le choisit comme objet de souvenir. Aloïs Riegl précisait dans la définition du monument la nécessité de conserver le souvenir¹⁹⁴ ; c'était *a priori* le rôle confié aux dessinateurs, puis aux photographes. L'Erechthéion, le Parthénon et le temple de Jupiter Olympien sont ainsi, en Grèce, les trois monuments sans doute les plus favorisés par l'œil des artistes, et qui contribuent à la création de l'identité grecque moderne¹⁹⁵.

Le voyage en Grèce devint ainsi le nouveau centre d'intérêt des artistes, et surtout des architectes. Les monuments qu'ils pouvaient y admirer devenaient la base de tous leurs plans. Et pourtant, l'autorisation officielle du voyage en Grèce des architectes des Beaux-Arts s'ouvre seulement en 1845 ; Quatremère de Quincy (1755-1849), fervent défenseur des origines grecques de l'art antique, mais avec « un goût immodéré pour la polémique et [un] autoritarisme étroit sont à l'origine d'une opposition invariable au principe du voyage, alors même qu'il pensait sincèrement que « *c'est à Athènes que l'architecte devrait aller faire ses études* », et qu'il exprima à plusieurs reprises le souhait d'un relevé exhaustif de toutes les ruines antiques, pour servir à

¹⁹⁴ Aloïs RIEGL, Françoise CHOAY, *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, trad. Daniel WIECZOREK, Paris, Seuil, 2013.

¹⁹⁵ A ce sujet, voir Débora GUILLON, *Photographier la Grèce : un siècle de photographie archéologique*, op.cit.

l'enseignement¹⁹⁶ ». Il fallut donc attendre sa succession pour contourner la polémique et laisser les architectes partir en Grèce.

Aller chercher le sublime ailleurs, en Italie puis en Grèce, était donc une tradition très forte chez les artistes et les amateurs ; il était essentiel pour l'artiste de toujours chercher à compléter sa formation, à s'élever vers le Beau, vers l'idéal. Eugène Delacroix n'obtint pas le Prix de Rome, à vrai dire il échoua dès la première épreuve du concours en 1820, et ne s'y essaya plus jamais. Il avait cependant le désir de partir à Rome, puisqu'il écrivait à son ami Charles Soulier (1792-1866) en 1821 :

Je suis pris trois ou quatre fois par mois d'une forte envie d'émigrer en Italie. J'ai renoncé à courir la chance du prix à l'Académie. Comme je ne désire pas aller à Rome pour y bien manger et y loger dans un palais, je saurais aussi m'y contenter de peu comme je le fais ici¹⁹⁷.

Cependant, Delacroix n'ira jamais en Italie. Ses faibles moyens et sa tranquillité parisienne triomphent de ses ambitions : hormis son bref séjour en Angleterre en 1825 et son rapide passage en Belgique en 1850, ce n'est qu'au Maroc que le peintre ira compléter sa formation, répondant à la demande du comte Charles-Edgar de Mornay (1803-1878), commissionné pour une ambassade auprès du sultan marocain Moulay-Abd-er-Rahman (1778-1859).

¹⁹⁶Marie-Christine HELLMANN, Philippe FRAISSE (dir.), *Paris-Rome-Athènes : le voyage en Grèce des architectes français aux 19e et 20e siècles*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1986, p.33.

¹⁹⁷Lettre de Delacroix à Charles Soulier le 30 juillet 1821, publiée dans Eugène DELACROIX, *Correspondance générale*, I, *op.cit.* p.128.

b) L'ouverture du Maghreb : 1830, l'Algérie française et les querelles marocaines. Brève histoire du Maghreb moderne

L'histoire des relations franco-marocaines est intimement liée à l'histoire de la conquête de l'Algérie, elle-même très proche de la Grèce, en ce qu'elles sont toutes les deux des provinces ottomanes. L'Algérie est en réalité beaucoup plus indépendante que la province grecque, dirigée par le dey d'Alger, vassal du sultan ottoman. Néanmoins, le système de gouvernement de l'Algérie faiblit au début du XIX^e siècle, les guerres napoléoniennes freinant le commerce en Méditerranée. Les difficultés commerciales, augmentées par la chute du Premier Empire français – rendant l'importation beaucoup plus faible – engendrent une crise à la fois sociale et politique en Algérie. Des conflits commerciaux entre les deux pays conduisirent au blocus de l'Algérie par la France, pendant trois ans, à partir de 1827. Puis la conquête s'envenime, et le 3 juillet 1830, Alger est bombardée. De nombreuses négociations de statut, des querelles, des gouvernorats, amènent finalement à la soumission de l'Algérie par la France en 1848, avec la rémission de l'émir Abdelkader ibn Muhieddine (1808-1883).

Cette conquête avait des répercussions sur les relations entre les pays voisins : ainsi se dégradèrent également les relations de la France avec le Maroc, envenimées par de nombreux conflits d'intérêt. Louis-Philippe (1773-1850) ayant succédé à Charles X en juillet 1830, tenta d'apaiser les relations entre les deux pays et envoya le comte de Mornay en mission diplomatique auprès du sultan marocain.

Il fut décidé d'abord de joindre à la mission diplomatique un interprète pour les langues orientales, Jérôme-Antoine Desgranges, ainsi qu'un compagnon de voyage pour le comte de Mornay. On demanda d'abord au peintre Eugène Isabey (1803-1886) ; mais en qualité de peintre officiel de la Marine, il peignit en 1830 pour la campagne d'Afrique, et déclina l'invitation au Maroc. Mademoiselle Mars, maîtresse du comte de Mornay et grande dame parisienne, pensa alors à Eugène Delacroix, dandy parisien comme le comte de Mornay ; il fallait rendre son voyage le plus agréable possible, et la compagnie d'un jeune peintre curieux de l'Orient était sans doute la meilleure manière. Ils partirent ainsi ensemble pour Toulon le 1^{er} janvier 1832, après avoir fêté le réveillon de la Saint-Sylvestre avec Mademoiselle Mars.

La mission du comte descendait dans un premier temps à Toulon, avant de s'embarquer vers Algésiras, où Delacroix put rapidement découvrir l'Espagne. L'arrivée à Meknès fut retardée,

la mission devant laisser passer le ramadan, en s'installant quelques temps à Tanger. L'audience officielle avec le sultan Moulay Abd-er-Rahman eut lieu le 22 mars 1832 à Meknès ; restée deux semaines, la mission repartit ensuite pour Tanger. Alors que le comte de Mornay devait encore y attendre le traité signé par le sultan, Delacroix profita de ces quelques jours de répit pour visiter les côtes espagnoles. La mission rentra en France à partir du 10 juin, s'arrêtant en route à Oran, Alger, puis Toulon, où ils furent mis en quarantaine, avant de pouvoir regagner Paris.

Un manuscrit autographe de Delacroix, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, nous permet d'entrer intimement dans l'expérience maghrébine du peintre. Il semble que le manuscrit, publié par Barthélémy Jobert en 1999¹⁹⁸, fut écrit dix ans après son retour du Maroc : « Les souvenirs d'Afrique que Delacroix met au net dix ans plus tard sont donc de ce point de vue un témoignage particulièrement précieux, et d'ailleurs très probablement unique vu leur objet, des rapports finalement ambivalents du texte et de l'image dans le processus créatif de l'artiste. Il s'agit pour lui, cette fois, de mettre en mots ce qui n'était qu'impression visuelle, et par conséquent de renverser sa démarche habituelle, qui consiste au contraire, le plus souvent, à transposer en peinture un poème, une page de roman ou une scène dramatique¹⁹⁹ ». Delacroix avait en effet croqué quelques éléments de son séjour, mais le plus fort de ses souvenirs était dans sa mémoire ; jusqu'à la fin de sa vie, il peignit ces impressions, ces souvenirs à la frontière entre l'imaginaire et le réel. Ces *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc* apparaissent donc comme une production artistique à part entière ; Delacroix devient écrivain, revenant ainsi à ses aspirations de jeunesse – on se souvient de ses écrits, et notamment dans sa jeunesse, de deux longues nouvelles qu'il écrivit, *Alfred* et *Les dangers de la cour*, ainsi qu'une pièce de théâtre intitulée *Victoria*²⁰⁰. Delacroix livrait dans ces récits de voyage aussi bien ses sentiments et ressentis personnels et anecdotique, que des éléments généraux sur le Maroc et leur mission, plus descriptifs et documentaires.

C'était pour Delacroix une belle occasion de rattraper tous les voyages qu'il n'avait jamais pu faire, et enfin compléter sa formation. Les années 1820 et les différentes manifestations du peintre aux Salons avaient sans doute préparé le terrain à l'Orient ; ce fut en effet comme une escalade de références, dont le sommet était le *Sardanapale*. Delacroix se devait à présent, si préparé qu'il était dans son imaginaire, d'aller quelque part en *Orient*.

¹⁹⁸ Eugène DELACROIX, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, Paris, Gallimard, 1999.

¹⁹⁹ *Ibid.* p.28.

²⁰⁰ Dominique de FONT-REAULX, *Delacroix : La liberté d'être soi, op.cit.* p.257

c) Le voyage de Delacroix au Maroc : la découverte de l'Antiquité vivante

Ce peuple est tout antique²⁰¹

Ces cinq mots sont un résumé étonnant de l'expérience marocaine du peintre. Et pourtant, ses nombreux déplacements, ses croquis, ses rencontres, tout ici concourt à lui montrer enfin le vrai visage de l'Antiquité. Quelle heureuse opportunité pour ce peintre qui voulait tant compléter sa formation à l'antique en se rendant en Italie ! Quel heureux hasard le conduisit jusqu'au Maghreb !

Les écrits de Delacroix, c'est-à-dire non seulement les manuscrits des années 1840, mais aussi sa correspondance et les annotations sur ses dessins ont permis d'avoir une connaissance assez précise et juste de la mission. Les correspondances officielles de la mission viennent compléter les informations recueillies ; Barthélémy Jobert en rend un voyage détaillé, jour après jour²⁰².

La première étape à Algésiras, sur les côtes espagnoles, donna à Delacroix une toute première impression de cet Orient. La quarantaine qu'ils subirent en Andalousie permit ainsi à Delacroix de sentir le pays du tant admiré Goya (1746-1828) :

Tout Goya palpait autour de moi²⁰³.

L'équipage embarqua à nouveau à bord de la *Perle* après ce bref séjour en Espagne pour amarrer à Tanger le 24 janvier ; les négociations pour rencontrer le sultan purent ainsi être entamées. Le ramadan qui commençait le 4 février imposa à l'ambassade un séjour prolongé à Tanger, d'où ils ne purent repartir qu'au début du mois de mars. On sait que Delacroix passa ces quelques six semaines en fréquentant le corps diplomatique européen, dont en particulier le représentant britannique sir Drummond Hay. Dans la journée, il avait l'habitude de flâner dans la ville, découvrant ainsi le cœur de la vie maghrébine. Il put être introduit dans la communauté juive de Tanger, assister à des célébrations telles qu'un mariage, et croquer toute cette civilisation si nouvelle pour lui :

²⁰¹ Eugène DELACROIX, *Journal*, I, *op.cit.* p.237.

²⁰² Barthélémy JOBERT, *Delacroix*, *op.cit.* p.139-175.

²⁰³ Lettre de Delacroix à Pierret, le 24 janvier 1832, publiée dans Eugène DELACROIX, *Correspondance générale*, I, *op.cit.* p.305.

Les Juives sont admirables [...]. Notre réception a été des plus brillantes pour le lieu. On nous a régales d'une musique militaire des plus bizarres. Je suis dans ce moment comme un homme qui rêve et qui voit des choses qu'il craint de voir lui échapper²⁰⁴.

Delacroix effectue de nombreux croquis de ce peuple qui le fascine par ses mœurs, ses costumes, mais aussi par la ville qui les environne et dont la lumière éclatante l'éblouit, et lui apprend les couleurs de l'Orient.

C'est à Tanger que Delacroix découvre l'antique. Il voyait dans ce peuple, dans leur quotidien, dans leurs habitations, une incarnation réelle de l'Antiquité, de laquelle il fut subjugué ; à peu près tout ce qu'il observait devenait pour lui une réminiscence antique :

La gélabia [*sic*], costume du peuple, des marchands, des enfants. Je me rappelle cette gélabia, costume exactement antique, dans une petite figure du Musée : capuchon, etc. Le bonnet est le bonnet phrygien²⁰⁵.

Et lors d'une de ses sorties, alors qu'il observe une école de petits garçons, la vision de l'antique le frappe à nouveau :

L'école des petits garçons. Tous des planches avec écriture arabe. Le mot table de la loi, et toutes les indications antiques sur la manière d'écrire montrent que c'étaient des tables de bois. Les encriers et les pantoufles devant la porte²⁰⁶.

Le 29 février 1832, Delacroix écrit à son ami Pierret depuis Tanger, lui faisant part d'une vision tout à fait antique :

[...] Imagine, mon ami, ce que c'est que de voir couchés au soleil, se promenant dans les rues, raccommoquant des savates, des personnages consulaires, des Cations, des Brutus, auxquels il ne manque même pas l'air dédaigneux que devaient avoir les maîtres du monde ; ces gens-ci ne possèdent qu'une couverture dans laquelle ils marchent, dorment et sont enterrés, et ils ont l'air aussi satisfaits que Cicéron le devait être de sa chaise curule. Je te le dis, vous ne pourrez jamais croire à ce que je rapporterai, parce que ce sera bien loin de la vérité et de la noblesse de ces natures. L'antique n'a rien de plus beau. Il passait hier un paysan qui était foutu comme tu vois ici (*ici, un dessin*) ... Plus loin, voici la tournure qu'avait avant-hier un vil Maure auquel on donne vingt sous. Tout cela en blanc comme les sénateurs de Rome et les Panathénées d'Athènes²⁰⁷.

Avec la permission du sultan, la mission diplomatique se met en route pour Meknès le 5 mars 1832. Dix jours de voyage furent nécessaires pour rejoindre la ville ; de courtes étapes

²⁰⁴ Lettre de Delacroix à Pierret, le 25 janvier 1832, *Ibid.* p.307.

²⁰⁵ Eugène DELACROIX, *Journal*, I, *op.cit.* p.205-206.

²⁰⁶ *Ibid.* p.209.

²⁰⁷ Lettre de Delacroix à Pierret, le 29 février 1832, publiée dans Eugène DELACROIX, *Correspondance générale*, I, *op.cit.* p.318

constituaient le voyage, afin de ne pas épuiser les voyageurs, et de ne pas faire, sur la route, de mauvaises rencontres. Ces courtes étapes permirent à Delacroix de rencontrer davantage les populations marocaines, leurs habitudes et leur environnement. Le 6 mars, il assistait à une *Fantasia* – art équestre simulant des assauts militaires – dont il dût garder une vive impression ; après une première étude à l'aquarelle sans doute sur place (fig.53), il en peint une version à son retour (fig.54), et encore dans les années 1860, on en trouve le souvenir dans *Le combat d'arabes dans la montagne* (fig.55). Les impressions sont très vives ; le mouvement est palpable, la nervosité sensible. La technique de l'aquarelle pour la première version permet aux couleurs de se fondre, en donnant ainsi une réelle impression de vitesse. Lorsque quelque chose défile à plein vitesse devant nos yeux, s'opère instinctivement une fusion des éléments par la rétine, qui n'est plus capable d'identifier distinctement les couleurs ou les formes. L'aquarelle de Delacroix fait s'opérer sur la toile cette fusion : on ne sait plus bien combien de chevaux sont en course, les derniers se fondant presque tout à fait dans l'étendue sableuse de la plaine marocaine.

Moins évident à reproduire à la peinture à l'huile sans doute, Delacroix parvient à maintenir sur la toile ces mêmes impressions de mouvement (fig.54). Delacroix était fasciné par l'exercice, qui consiste pour la cavalerie à simuler une charge ; il n'y a donc ni adversaire, ni objet de chasse, il n'y a que représentation. Le ciel contribue de ce mouvement dynamique. Delacroix reprend la méthode développée dans son aquarelle de faire se fondre les couleurs entre elles, sans distinction ni séparation, afin de faire, à nouveau, s'opérer la fusion rétinienne des formes et couleurs.

A Meknès, la mission du comte de Mornay demeura une quinzaine de jours. Delacroix rencontra à nouveau une nouvelle civilisation à Meknès ; plus au sud que Tanger, la ville lui apparaissait encore plus lointaine et orientale. L'ambassade rencontra enfin le sultan le 22 mars ; la rencontre fut suivie de la visite du palais, qui rappela fortement à Delacroix l'architecture andalouse, en lui laissant une profonde marque. A partir de cette rencontre, il leur fut accordé la liberté de se promener dans la ville ; ils étaient tenus de rester jusque-là dans leur maison d'accueil. Mais la liberté est restreinte, et Delacroix se voit continuellement escorté de soldats lors de ses promenades :

Je suis escorté, toutes les fois que je sors, d'une bande énorme de curieux qui ne m'épargnent pas les injures de chien, d'infidèle, de caraco, etc²⁰⁸.

Néanmoins, il est tout autant frappé, à Meknès, et sans doute pendant ses promenades en semi-liberté, du caractère profondément antique qui fait vivre ces gens. Mieux, toute cette antiquité lui

²⁰⁸ Lettre de Delacroix à Pierret, le 2 avril 1832, publiée dans *Ibid.* p.325-326.

apparaît à nouveau vivante. Il écrit ainsi à Monsieur Armand Bertin (1801-1854), journaliste au *Journal des débats*, le 2 avril 1832, depuis Meknès :

Le pittoresque abonde ici. A chaque pas il y a des tableaux tout faits qui feraient la fortune et la gloire de vingt générations de peintres. Vous vous croyez à Rome ou à Athènes moins l'atticisme : mais les manteaux, les toges et mille accidents des plus antiques. Un gremlin qui raccommode une empeigne pour quelques sous a l'habit et la tournure de Brutus ou de Caton d'Utique²⁰⁹.

Le but de la mission approchait ; le 4 avril, le comte de Mornay envoya une lettre à Louis-Philippe, de la part du sultan, qui réglait tous les problèmes diplomatiques entre la France et le Maroc. La mission s'en repartit donc, en direction de Toulon, rapportant avec elle de nombreux présents du sultan pour le roi. La délégation française fut de retour à Tanger le 12 avril, où il leur fallut encore attendre la confirmation des échanges épistolaires officiels entre le sultan et Louis-Philippe. Delacroix y reprit donc ses habitudes, admirant de plus en plus ce peuple arabe. Il ne put s'empêcher d'être à nouveau frappé par l'existence antique des habitants de Tanger :

Dans les occasions de détresse, les enfants sortent avec leurs tablettes d'école et les portent avec solennité. Ces tablettes sont en bois, enduites de terre glaise ; on écrit avec des roseaux et une sorte de sépia qui peut s'effacer facilement. Ce peuple est tout antique [...]

L'habitude et l'usage antique règlent tout. Le même rend grâce à Dieu de sa mauvaise nourriture et de son mauvais manteau. Il se trouve trop heureux encore de les avoir.

Certains usages antiques et vulgaires ont de la majesté qui manque chez nous dans les circonstances les plus graves : l'usage des femmes d'aller le vendredi sur les tombeaux avec des rameaux qu'on vend au marché, les fiançailles avec la musique, les présents portés derrière les parents, le couscoussou, les sacs de blé sur les mules et sur les ânes, un bœuf, des étoffes sur des coussins. [...] Aussi la beauté s'unit à tout ce qu'ils font. Nous autres, dans nos corsets, nos souliers étroits, nos gaines ridicules, nous faisons pitié. La grâce se venge de notre science.²¹⁰

L'attente à Tanger permet à Delacroix de partir explorer les côtes sud de l'Espagne en compagnie de Charles de Mornay et de l'interprète Desgranges ; ils débarquèrent à Cadix le 16 mai, où ils purent rester une dizaine de jours. L'approfondissement de sa découverte de l'Espagne dut enchanter le peintre, qui vouait une admiration particulière à Velázquez et Goya ; le 25 mars 1824, après être allé voir des tableaux au Louvre, Delacroix racontait dans son journal son éblouissement pour Velázquez :

²⁰⁹ Lettre de Delacroix à Monsieur Armand Bertin, le 2 avril 1832 ; publiée dans *Ibid.* p.327-329.

²¹⁰ Eugène DELACROIX, *Journal*, I, *op.cit.* p.236-237.

[...] et un Velasquez admirable, qui occupe tout mon esprit²¹¹.

Delacroix aimait profondément le pittoresque qu'il découvrait en Espagne ; il poussa sa visite jusqu'à Séville, où il demeura seul quelques jours, visitant tout ce qu'il pouvait y voir ; l'influence mauresque lui apparut évidemment.

Alors qu'il retournait à Tanger pour rejoindre toute la délégation avant de s'en retourner en France, Delacroix put acheter quelques souvenirs marocains, vêtements, instruments ou mobilier. A nouveau, la mission dût faire escale à Oran, puis Alger, où Delacroix eut l'opportunité de visiter un harem, et enfin dessiner quelques femmes, subjugué qu'il était par leur beauté et l'opulence des étoffes et bijoux qui lui suggéraient mille couleurs.

A la fin de son séjour à Tanger, Delacroix n'est toujours pas lassé de l'abondante nouvelle beauté qu'il découvre, et s'étonne toujours autant de la forte présence antique :

Le beau court les rues : il y est désespérant, et la peinture ou plutôt la rage de peindre paraît la plus grande des folies. Vous avez vu Alger, et vous pouvez vous faire une idée de la nature dans ces contrées. Il y a ici quelque chose de plus simple encore et de plus primitif : il y a moins d'alliage tuc ; les Romains et les Grecs sont là à ma porte : j'ai bien ri des Grecs de David, à part, bien entendu, sa sublime brosse. Je les connais à présent ; les marbres sont la vérité même, mais il faut y savoir lire, et nos pauvres modernes n'y ont vu que des hiéroglyphes. Si l'école de peinture persiste à proposer toujours pour sujets aux jeunes nourrissons des Muses la famille de Priam et d'Atrée, je suis convaincu, et vous serez de mon avis, qu'il vaudrait pour eux infiniment davantage être envoyés comme mousses en Barbarie sur le premier vaisseau, que de fatiguer plus longtemps la terre classique de Rome. Rome n'est plus dans Rome²¹².

Lorsqu'il rentre en France, Delacroix est enrichi d'une documentation visuelle abondante, en témoigne le nombre de dessins et croquis qu'il rapportait de son périple. Mais son imaginaire était lui aussi largement augmenté d'une nouvelle profondeur, de nouvelles couleurs, textures, lumières. Le voyage au Maroc fut un tournant radical dans l'œuvre de Delacroix ; alors qu'avant de partir il avait en main tous les éléments orientaux que son imaginaire pouvait lui fournir, il découvrit au Maroc et en Algérie tout ce qui s'ajoute au sujet d'une composition. Dès lors, ses toiles se mirent à scintiller de cette lumière chaude de l'Orient, mais plus telle qu'il l'avait imaginée, mais telle qu'il l'avait vécue et gardée en mémoire. Car Delacroix ne peint que très peu pendant son voyage – deux toiles, le portrait de l'épouse du vice-consul Delaporte (1832, musée

²¹¹ *Ibid.* p.129.

²¹² Lettre de Delacroix à Monsieur Jal, le 4 juin 1832. Publiée dans Eugène DELACROIX, *Correspondance générale*, I, *op.cit.* p.329-331.

Lettre de Delacroix à Pierret, le 29 février 1832, publié dans *Ibid.* p.310-314.

des Beaux-Arts d'Alger) et un *Cavalier arabe chargeant* (1832, collection particulière) ; et ses rapides croquis au crayon ne devaient pas pouvoir traduire picturalement toute cette chaleur, tout le côté scintillant de la lumière orientale. Ce rayonnement qu'on retrouve dans *Les femmes d'Alger dans leur appartement* (fig.64) est donc absolument un souvenir physique de sa visite dans le harem d'Alger, mais également une traduction des sensations atmosphériques qu'il perçut dans son voyage.

Delacroix avait exprimé à son ami Charles Soulier le vif désir qu'il avait de partir en Italie pour compléter sa formation et découvrir une autre civilisation ; l'antique devait l'attirer particulièrement dans la ville éternelle. Mais l'opportunité qui lui fut offerte de voyager au Maroc supplanta tout autre désir d'Orient. Le peintre ne vit ainsi jamais ni la Grèce, ni l'Italie, contrées par excellence antiques ; et pourtant, il n'eut rien à leur envier, puisqu'il découvrit au Maghreb une autre Antiquité, qui devait lui sembler bien meilleure. A lui qui aimait profondément le mouvement, la vie, la sensation, lui fut offert la découverte d'une antiquité vivante, active dans des personnes concrètes, dans leurs attitudes. La djellabah devient pour le peintre la toge antique des Caton et Brutus ou autre Cicéron ; et surtout, il retrouve la blancheur mythique de l'antiquité grecque. André Joubin préface la correspondance marocaine de Delacroix ainsi : « L'autre grande découverte que Delacroix fit au Maroc, ce fut celle de la vie antique. L'antiquité, il ne la connaissait, comme tous les élèves de l'Ecole des Beaux-Arts depuis David, que par les statues du Musée et les peintures de vases « étrusques ». Dans ces Arabes, drapés dans leurs burnous blancs, comme des sénateurs romains, il eut la surprise de reconnaître de vrais Romains et de vrais Grecs en chair et en os, ceux-là même qui avaient été interprétés jadis par les sculpteurs des statues antiques ou les peintres des vases grecs. Cette découverte inattendue eut de grandes conséquences. Delacroix qui, jusque-là, par horreur de l'école, s'était tourné du côté de la littérature nordique, du côté de Shakespeare et de Goethe, c'est-à-dire du côté du romantisme, eut, comme Faust rencontrant Hélène, la révélation soudaine de la Grèce et de la beauté antique. Le jeune romantique des années 1820 à 1830 allait maintenant évoluer vers le classicisme, et c'est avec des yeux éblouis par cette découverte faite au Maroc que Delacroix va, dès son retour à Paris, aborder les nouvelles tâches qui l'attendent²¹³ ». Le voyage au Maroc secoua absolument la peinture de Delacroix.

Delacroix partit au Maroc avec une indépendance totale, ne devant absolument rendre de comptes à personne. Il avait été appelé pour tenir agréable compagnie au comte de Mornay. Il pouvait donc poser un regard absolument neutre et libre sur l'Orient : « Son œil, exercé dans sa

²¹³ Eugène DELACROIX, *Correspondance générale*, I, *op.cit.* p.299-301.

jeunesse à l'étude d'après l'antique, le reconnut intact, vivant et pittoresque sous ce climat. Suivant la sentence de Victor Hugo en 1829 : étudier l'Antiquité dans l'Orient pour voir « plus haut et plus loin », il privilégia un regard archéologique et historique sur le pays. Les vêtements marocains, amples et drapé, lui parurent des toges. La « gélabia », costume simple du peuple, lui apparut comme un costume exactement antique [...] ²¹⁴ ». L'Antiquité de Delacroix se définit de mieux en mieux après son voyage au Maroc ; c'est une antiquité lumineuse, chaude, en mouvement, et vivante. Elle se détache de l'Antiquité académique par cette liberté de regard.

²¹⁴ Préface des *Orientales* de Victor HUGO (1829), citée dans Sidonie LEMEUX-FRAITOT, *L'orientalisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015, p.210.

d) Le voyage de Chassériau au Maghreb : une autre Antiquité

Le voyage d'Eugène Delacroix au Maroc semble avoir ouvert les portes d'un nouveau type de voyage que les orientalistes aiment s'approprier : l'Orient. La tradition du voyage en Italie, puis en Grèce, semble ainsi supplantée dans la seconde partie du siècle par les fastes orientaux. Delacroix ne rendait certes pas seul cette nouvelle possibilité ; la colonisation de l'Algérie et les relations apaisées avec le Maroc grâce à l'ambassade du comte de Mornay permirent politiquement aux artistes d'aller se former dans les pays du nord de l'Afrique.

Théodore Chassériau (1819-1856) suivit les traces de son aîné en 1846. Il avait déjà fait le voyage d'Italie en 1840, à ses frais, car il n'avait pas concouru au Prix de Rome. Chassériau admirait profondément Delacroix et dut être marqué par les récits et images rapportés du Maroc par ce dernier. Elève dans l'atelier de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), Chassériau se forme évidemment à l'antique et à l'art de la ligne. Il est sans doute marqué dans cet atelier par le rêve oriental. Théophile Gautier (1811-1872), fidèle ami du peintre, parlera de lui en ces termes : « Nourri aux plus pures doctrines grecques, il avait un sentiment de l'antique pour ainsi dire contemporain ; il était né étrusque, comme d'autres le sont devenus à force d'abstraction, et vivait sans pastiche dans cette grande Grèce dont Herculaneum, Pompéï [*sic*] et les vases de Nola ont trahi les secrets. A la pure beauté de Phidias, à l'élégance athénienne, il joignait un sentiment mystérieux et triste, une certaine grace [*sic*] sauvage, une indéfinissable langueur orientale. A ses masques de marbre, il mettait souvent des yeux de sphinx pleins d'énigmes et de rêverie, d'une douceur profonde, d'une fixité inquiétante et sereine ; ses bouches, un peu plus épanouies que les bouches classiques des statues, semblaient aspirer un tiède souffle d'Orient, et quelques coquetteries barbares d'ajustement, quelques bijoux exotiques indiquaient le voisinage de l'Asie et de l'Égypte. On eût dit un élève d'Appelle ayant suivi Alexandre à la conquête des Indes, et mêlant, à son retour en Grèce, quelques souvenirs des races étrangères aux purs types de son pays. Cette assimilation rétrospective, que nous avons déjà faite quelque part, représente on ne peut mieux, selon nous, la nature de talent du jeune artiste dans toute son originalité primitive²¹⁵ ».

Le calife de Constantine s'était rallié à la France au début des années 1840. Lors de sa visite à Paris, Chassériau exécuta un portrait de lui : *Ali Ben Hamet, Khalifat de Constantine, chef*

²¹⁵Théophile GAUTIER, « Le Salon de 1852, 8^e article. Théodore Chassériau », dans *La Presse*, 25 mai 1852.

des haractas, suivi de son escorte (ill.15). L'influence du voyage de Delacroix dans ce tableau n'est pas négligeable. Si son portrait de *Moulay Abd-Er-Rahman, sultan du Maroc, sortant de son palais de Meknès, entouré de sa garde et de ses principaux officiers* (fig.57) date également de 1845, l'esquisse, elle (fig.56), exécutée au retour du voyage au Maroc, vers 1832, aurait pu influencer Chassériau dans sa composition. On retrouve en effet les mêmes codes : le sultan ou le calife, à cheval, sont suivis de leur cour ; le ciel évoque la chaude langueur maghrébine, et la ville est suggérée par quelques éléments d'architecture en arrière-plan. La toile de Delacroix apparaît certes davantage pittoresque ; la scène semble être prise sur le vif, dans une volonté plutôt descriptive. La toile de Chassériau, en revanche, expose clairement un portrait ; le calife nous fixe, comme si le moment avait été figé pour être peint.

Invité par Ali Ben Ahmed, Chassériau partit ainsi pour l'Algérie en 1846. Lui aussi entretint une vaste correspondance épistolaire, qui permet de situer son voyage et d'en prélever les éléments essentiels. Par ailleurs, Chassériau pouvait compter sur la présence de son cousin, Charles-Frédéric Chassériau (1802-1896) en Algérie. Ce dernier, architecte diplômé de l'École des Beaux-Arts de Paris, avait été nommé architecte à Alger et Constantine. Théodore Chassériau resta un temps chez lui durant son voyage en Algérie.

Le peintre découvrit lui aussi, en Algérie, l'Antiquité, qui le marqua davantage que son séjour romain. Le 20 juin 1846, il écrivit ainsi à son frère : « L'aspect de la ville est blanc sur la mer bleue et a l'air de marbre grec²¹⁶ ». A l'image d'Horace Vernet (1789-1863) qui voyageait en Algérie en 1833, Chassériau y eut l'intuition d'une Antiquité biblique. Ce n'était pas une architecture de ruines de temples marmoréens qu'ils y voyaient, mais bien la représentation vivante de l'Ancien et du Nouveau testaments. Il y a cependant chez Chassériau une sorte de sublimation du réel ; l'Algérie de 1846 est empreinte de militarisme et de réalité guerrière. Le voyage à Rome avait laissé plus de traces que prévu dans le regard du peintre, qui ne posait pas des yeux aussi libres et neutres que ceux de Delacroix sur cet Orient. Ce regard qu'il pose sur l'Algérie est le même que Louis Bertrand (1866-1941), romancier français, traduit un demi-siècle plus tard dans *Le Jardin de la mort* : « Elles sont vivantes, ces ruines africaines parce que le peuple qui circule autour d'elles perpétue, sans le savoir, les gestes et les pensées des hommes anciens qui en ont jeté les fondements, parce que d'elles à lui il y a comme une pénétration réciproque et mystérieuse,

²¹⁶ Léonce BENEDITE, *Théodore Chassériau : sa vie et son œuvre : manuscrit inédit publié par André Dezarrois*, 2 vol., Paris, Braun, 1931, p.261.

une harmonie extérieure et tout de suite saisissable, que le temps n'a pu abolir. Oh ! que la morte Pompéi paraît languissante, pour qui la compare à nos cités africaines²¹⁷ ! ».

Le Grand Tour, qui conduisait encore au début du XIX^e siècle les artistes et amateurs de Rome à Athènes, qui leur proposait un itinéraire de redécouverte de l'Antique et des grands maîtres, et sans lequel la formation n'était pas accomplie, ce grand tour incluait désormais l'Orient ; et les guides dans cet Orient n'étaient autres que les illustres Lord Byron et Chateaubriand. « L'Égypte, la Palestine, la Syrie – et bientôt le Maroc et l'Algérie – devinrent des étapes nécessaires à l'intelligence de l'éternelle beauté antique comme à l'apprentissage des effets de lumière²¹⁸ ». L'Orient devenait aussi le terrain favori des photographes, dont les moyens techniques de reproduction ne faisaient que se perfectionner rapidement. Le monument en ruines et les grandes plaines lumineuses étaient des conditions optimales pour le développement du médium : l'édifice était figé, et la luminosité à son comble. Se développa alors avec la photographie un étrange retour au mythe et à la légende, un immense mensonge en quelque sorte puisqu'à la sensibilité colorée mais proche du réel des peintres, succédait l'objectivité atonale faussée des photographes.

Pourtant, les premiers artistes en Orient semblaient y rechercher ces couleurs locales particulières et ces nouvelles lumières, ce mouvement de l'Antiquité vivante. Delacroix et Chassériau faisaient d'ailleurs bien la part des choses ; ils traduisaient l'antique marocain et algérien par une somptuosité chaleureuse des couleurs et des lumières, ayant trouvé dans ces peuples, dans leurs coutumes, dans leurs villes, une essence antique réelle.

Il est donc nécessaire, à la lumière de ces découvertes orientales, de s'interroger sur la polychromie antique. Les fouilles de Pompéi (1748) et Herculaneum (1738) avaient mis en lumière les premiers éléments colorés de l'antiquité ; et pourtant, l'assimilation, dans un premier temps, de la sculpture polychrome, ne se fit que dans les années 1820. Quatremère de Quincy la mettait en exergue en 1815 dans sa reproduction de la statue chryséléphantine du Zeus d'Olympie (ill.16). La question des couleurs dans l'architecture fut écartée encore plus longtemps ; lorsque Jacques-Ignace Hittorff (1792-1867) propose une restitution polychrome du temple T de Sélinonte (Sicile) (ill.17), il bouleverse l'ordre bien établi de l'art antique. Des fragments de sculpture et d'architecture issus de récentes fouilles du sanctuaire sont matériellement témoins de cette polychromie. A partir de ces fragments, Hittorff propose une reconstitution colorée ; il invente

²¹⁷ Cité dans Stéphane GUEGAN, Louis-Antoine PRAT (dir.), *Chassériau : (1819-1856) : un autre romantisme* : actes du colloque, Paris, Documentation française, 2002, p.229.

²¹⁸ Sidonie LEMEUX-FRAITOT, *L'orientalisme*, op.cit. p.190.

certes, à partir d'éléments rapportés d'autres sites, les couleurs et les motifs décoratifs, mais l'ensemble a pour vocation d'affirmer la polychromie antique. Aujourd'hui encore, l'art antique coloré n'est pas une évidence pour qui veut se le représenter ; la vision des sculptures et architectures blanches, augmentées des qualificatifs de pureté ou divinité qu'on eut bien voulu leur attribuer au long des siècles, a du mal à imaginer un monde tout autre, un monde fait de lumière, de couleurs, de vie.

B. Orientalisme et altérité polychrome : la lumière et la couleur, ou l'intuition de la Grèce colorée.

a) **La vision de l'antique par les contemporains de Delacroix : le mythe de la Grèce blanche.**

La négation pendant des siècles de la polychromie de l'art grec peut être considérée comme un élément majeur du clivage éternel à l'origine de la querelle du coloris : d'un côté la ligne, l'antique, la blancheur, la pureté, le monde occidental, le principe masculin, la vertu, la Raison ; et de l'autre la couleur, le mouvement, la modernité, la bassesse, l'orient, le principe féminin, le vice, le sentiment. L'Homme occidental semble se concentrer dans la première espèce ; il effectue ainsi un rejet de la seconde, en la positionnant comme *autre*. Cette altérité polychrome vers laquelle on rejette l'Orient s'intègre dans des considérations artistiques millénaires : dès la fin de la période antique, on observe une certaine sacralisation du monde grec, tant pour sa production artistique que pour son modèle politique.

Lorsque Delacroix se rend au Maroc avec la mission diplomatique du comte de Mornay, et bien qu'il ne soit en aucun cas précurseur de ce type de voyage, il inaugure néanmoins une nouvelle perception de l'Antiquité ; une Antiquité évidemment colorée, mouvementée et sensuelle, puisqu'elle est vivante. Au regard de la production et de l'enseignement artistiques contemporains du peintre, on comprend mieux les réactions de rejet, de mépris, d'incompréhension le plus souvent, de son œuvre.

Réception de Winckelmann et Quatremère de Quincy (théorie de l'imitation)

Le mythe d'un art grec blanc et marmoréen au XIX^e siècle est bien installé dans les mentalités. Il faut dire que dès la période médiévale, une comparaison les opposait tout à fait ; pire encore fut la relecture des deux périodes au XIX^e : opposition totale entre l'art *goth*, barbare, coloré,

et celui de l'antiquité parfaite, blanche. La restauration des églises gothiques permet de se rendre compte de l'opulence de couleurs qu'on inventait ; à Paris, l'exemple de l'église Saint-Germain-des-Prés témoigne de cette invention magistrale de couleurs gothiques au XIX^e siècle. C'était une manière aisée de mettre en totale opposition l'art antique et l'art médiéval.

La Renaissance artistique se sépare de l'art médiéval en vivant un certain *retour à l'antique* ; c'est-à-dire, un retour aux formes et couleurs nobles de l'art gréco-romain, qu'on ne sait pas encore distinguer. La copie des marbres anciens devient alors un élément essentiel de la formation artistique ; l'architecture commence à intégrer le modèle des temples antiques – le *Tempietto* (1502) de Bramante (1444-1514) reprend le plan et l'élévation d'un temple romain –, et la sculpture reprend les traits et la blancheur éclatante des marbres. C'en est fini de la sculpture sur bois ou ivoire polychrome, qui faisait de la couleur un signifiant, un attribut chargé de symboles ; les sculptures de Michel-Ange (1475-1564), telles que son *David* (1504, Florence, galerie de l'Académie), reprennent à s'y méprendre, outre l'iconographie, les codes formels des marbres grecs.

L'art de l'époque moderne, du XVII^e au XIX^e siècle connaît aussi plusieurs périodes de retour à l'antique ; le XVII^e siècle laisse une large place à l'art dit *classique*. L'art antique est amplement copié, depuis les canons humains jusqu'à la technique du bas-relief. Nicolas Poussin (1594-1665) est sans doute le meilleur représentant de l'école française classique. Ses toiles reprennent fréquemment d'abord des éléments d'architecture antique étudiés à Rome ; il travaille ses costumes comme les vêtements des sculptures anciennes ; il reprend le schéma du bas-relief antique pour ses compositions en frise. *Eliezer et Rebecca* (1648, Paris, musée du Louvre) est un exemple pertinent de la reprise de tous ces éléments antiques dans la peinture de Nicolas Poussin.

Le XVIII^e siècle se trouve souvent associé à une ornementation excessive, une surabondance de courbes et de décor, bien éloignés de la stabilité linéaire antique. Néanmoins, autour de 1750, la production artistique connaît à nouveau un *retour à l'antique*, qui se traduit par une volonté d'assagir les formes, d'épurer l'ornement, de linéariser les compositions. A cette époque, l'art antique est théorisé notamment par Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Il publie en 1764 une *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, qui propose une lecture de l'histoire par les œuvres elles-mêmes plutôt que par les artistes²¹⁹ ; il est capable ainsi de regrouper des éléments stylistiques en fonction d'une certaine datation. Or, dans cette démarche de classification, « les couleurs de l'antique n'ont aucune place. Pire, la couleur fait écran, une nouvelle fois, alors même que

²¹⁹ Philippe JOCKEY, *Le mythe de la Grèce blanche*, Paris, Belin, 2013, p.156.

l'historien de l'art en observe la présence²²⁰ » ; Winckelmann atteste en effet de la présence de couleur sur une sculpture de Diane exhumée lors des fouilles de Pompéi. Il contourne la difficulté, en affirmant que « la couleur contribue à la beauté, mais elle n'est pas la beauté même [...] et un corps sera d'autant plus beau qu'il sera plus blanc et, s'il est nu, paraîtra plus grand qu'il n'est dans la réalité, comme nous voyons que tous les moulages modernes en plâtre paraissent plus grands que les statues originales²²¹ ». Winckelmann fait également perdurer la confusion constante entre l'art grec et l'art romain ; il n'attribue ainsi à la production romaine aucun style particulier, en attribuant toute la grandeur à l'art grec. Pourtant, à Rome au XVIII^e siècle, il ne pouvait exercer sa critique qu'à partir de copies romaines en marbre d'originaux grecs perdus, déjà toutes blanches. Philippe Jockey relève dans cette incessante définition de la perfection blanche l'identification précise d'un occident blanc, antique, parfait, et d'un orient coloré, moderne, autre.

Ce retour à l'antique, solidement appuyé sur les théories de Winckelmann, est manifeste dans toutes les formes d'art ; il trouve un écho dans la philosophie contemporaine, celle d'un retour aux vertus de Raison et de Liberté. La ligne, la blancheur divinisée de l'art antique, la superbe pondération de la blancheur éclatante des marbres, sont revendiquées dans toutes les productions artistiques ; c'est ce que l'on retrouve, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, dans l'enseignement pictural des artistes révolutionnaires, David, Gros, Guérin, Gérard, à l'Académie des Beaux-Arts. Lorsque Delacroix entre dans l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin en 1815, la perception de l'histoire de l'art de Winckelmann demeure dans l'enseignement de la discipline, et c'est sur ces racines que se développe l'art néoclassique.

La couleur abondante dans l'œuvre de Delacroix devait ainsi être gênante pour qui accréditait positivement les théories winckelmaniennes. A l'idéal antique blanc, grec, linéaire, il répondait par une antiquité colorée, orientale et mouvementée.

Pourtant, les origines de l'art grec sont fondées sur la couleur signifiante ; c'est-à-dire la couleur comme symbole qui contribue à la définition de l'objet produit. L'aventure polychrome commence avec la construction des premières cités grecques ; plusieurs éléments d'architecture ou de décor étaient en effet confectionnés en terre cuite colorée, dont la fonction, autrement qu'architecturale, était de plaire au dieu tutélaire du temple. « Le blanc, à l'inverse, était la marque même de la désaffection religieuse et source d'ennuis pour les humains²²² ». Le blanc, en

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Johann Joachim WINCKELMANN, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, *op.cit.*, p.244.

²²² Philippe JOCKEY, *Le mythe de la Grèce blanche*, *op.cit.* p.20.

conséquence, se présentait plutôt comme la couleur de l'inachèvement ; aux hommes la polychromie, qu'on retrouve dans une certaine concrétisation matérielle, les architectures, les vêtements ; et aux dieux enfin l'éclat de l'or, qui couvrait à priori toutes les parties charnelles de leurs représentations. Pas de marbre laissé brut, et peu importe ainsi ses aspérités, le tout étant recouvert d'or ; l'or devient ce signifiant de l'éclat imputrescible propre au divin, dont la chair se devait d'être recouverte. Les vêtements auraient pu, en ce sens, être colorés, puisqu'ils sont des artefacts créés par la main des hommes pour vêtir leurs dieux²²³.

Les théories de Winckelmann trouvaient néanmoins en la personne de Quatremère de Quincy (1755-1849) une démystification importante. Celui-ci affirmait une réalité historique colorée de l'art grec en 1815 lorsqu'il proposait une reconstitution colorée et dorée du *Jupiter Olympien* (ill.16). Pourtant, il allait tellement à l'encontre de la conception de l'art antique par ses contemporains que sa publication ne suffit pas à accréditer la polychromie grecque antique. En outre, Louis-François-Sébastien Fauvel (1753-1838), vice-consul de France à Athènes après plusieurs missions passées à relever des plans et dessiner la Grèce pour le comte de Choiseul-Gouffier (1752-1817) dans les années 1780, relevait en 1798 la polychromie totale du Parthénon, architecture et sculpture. Néanmoins, après une commission en 1836, menée par trois architectes, qui affirma la polychromie du Parthénon, le mythe de la Grèce blanche perdurait : « A mesure, en effet, qu'on en reconnaissait la polychromie originelle (tout au long du XIX^e s.), le Parthénon devenait, dans le même temps, le paradigme même d'une Grèce blanche²²⁴ ».

²²³ *Ibid.* p. 21-24.

²²⁴ *Ibid.* p.177.

De la Jeune grecque au tombeau de Markos Botzaris : entre suprématisme blanc et affirmation moderne

Il y a donc dans cette conception de l'art antique une forme de suprématisme occidental, s'affirmant dans l'*identité blanche*, opposée à l'*altérité polychrome*. Pour n'en étudier qu'un exemple, *La jeune grecque au tombeau de Markos Botzaris* (ill.18) de Pierre-Jean-David d'Angers (1788-1856) semble pertinemment implantée dans le mythe de la Grèce blanche.

Une jeune grecque est à moitié étendue sur une dalle, couvercle de la tombe du général grec. Dêvêtue, elle repose sur une étoffe chiffonnée. De sa main droite, l'index semble épeler le nom du héros de l'indépendance. La sculpture se déploie dans une simplicité exquise ; pas d'ornements, pas de superficiel, une simple blancheur éclatante du marbre et la représentation d'un corps nu. David d'Angers reprend pour cette sculpture tous les éléments essentiels de la beauté classique antique ; on peut penser qu'il avait en mémoire la sculpture du *Galatée mourant* (ill.19), duquel il reprend la composition presque exactement. Un marbre blanc, la nudité, la simplicité, la pondération : à chacun de ces éléments, il donne un symbole au-delà du visible. La jeune fille c'est la toute jeune Grèce, qui repose sur le tombeau de son libérateur ; elle ne lit pas le nom du héros mais bien le nom de la Liberté. « La statue est belle et émouvante. Son style est très dépouillé, très pur. C'est une toute jeune fille – ce n'est plus une enfant, mais elle n'est pas encore femme. « *Ma jeune Grecque est à cet âge de transition...N'est-ce pas l'image de la Grèce ?* » disait David²²⁵ ».

Suprématisme blanc à nouveau : les nations occidentales s'approprient cette blancheur, jusqu'à l'identification ; la contribution des nations occidentales dans la guerre d'indépendance, jusqu'au philhellénisme, participe de cette hégémonie. L'Occident s'est approprié le blanc grec pour se définir ; il fallait donc aussi se battre pour défendre l'objet de son identité, la moitié de la Grèce, c'est-à-dire son art. L'art académique occidental fait triompher le blanc, par l'exigence de la référence, de la copie de l'antique. L'art antique est omniprésent, et en marbre ou en plâtre, il est toujours blanc. Il y a donc chez David d'Angers la volonté de s'inscrire dans la tradition mythique classique, dans cette sorte de suprématisme occidental, d'y inscrire la Grèce moderne, en figeant le héros de Missolonghi dans un art devenu tout à fait occidental. Se développe ainsi un cercle : appropriation de l'art grec, idéologie de la perfection blanche, transposition de l'idéologie

²²⁵ Marie-Rose ALBRECHT, Marguerite Cécile ALBRECHT, *David d'Angers : regards autour d'un sculpteur*, Hérault éditions, 1987, p.133.

occidentale à la Grèce moderne ; l'occident redonne à la Grèce une version tout à fait interprétée et déformée de sa production artistique.

Cette *Jeune grecque au tombeau de Markos Botzaris* veut néanmoins également traduire et résumer en une sculpture ce qu'est cette Grèce moderne. Cela passe en effet par la représentation non pas d'une enfant ni d'une femme, mais d'une jeune fille, image de la nation en devenir, qui s'est détachée de l'enfance ottomane et n'aspire désormais qu'à devenir La Grèce. Elle épelle la Liberté : c'est le principe aussi solide qu'une dalle de tombe sur laquelle elle s'appuie pour devenir. Pour reprendre le principe spirituel à l'origine de la définition de la nation d'Anne-Marie Thiesse²²⁶, il est nécessaire pour devenir un Etat d'avoir un ancrage dans le passé – en l'occurrence la puissance de l'art antique – et de mettre en œuvre une volonté commune de faire valoir cet héritage. La difficulté de la Grèce à se définir à ce moment comme une nation à l'image de celles qui l'entourent, pourrait résulter de la rupture trop profonde entre l'héritage antique – tous les monuments, les sculptures, la philosophie antiques – et la détermination à en créer un socle commun : la Grèce du XIX^e siècle est pluri-identitaire. Elle hérite, outre l'antiquité classique, des legs byzantins, ottomans, et de la multiculturalité propre à l'empire ottoman. La définition de la Grèce que donne David d'Angers s'inscrit ainsi dans le paradoxe qui saisit le pays au moment de son indépendance. L'ambiguïté finalement propre au passage entre l'enfance et l'âge adulte, que représente cette *Jeune Grecque*, est celle de la Grèce, trop hésitante, trop transformée, qui balance entre l'enfance – l'âge grec classique – et l'âge adulte – l'identité d'une nation grecque moderne.

²²⁶ Anne-Marie THIESSE, *la création des identités nationales*, op.cit.

b) L'esprit de l'antique, ou la définition de l'antique d'Eugène Delacroix

La question de la polychromie de l'art grec est omniprésente au XIX^e siècle. Elle fait partie intégrante de la nouvelle définition de la nation grecque, puisqu'elle interroge sa réalité ; le mythe s'en trouve trop lentement chamboulé. Rappelons que ni Fauvel en 1798, lorsqu'il met en exergue les couleurs du Parthénon, ni Quatremère de Quincy en 1815, pionniers dans l'affirmation de la couleur de l'antiquité, ne purent transformer l'ancrage profond du blanc dans les mentalités contemporaines. Il n'est pas évident de renverser une vérité universelle.

Le voyage à Rome, fantasme de tous les artistes et intellectuels, puis celui en Grèce, à la recherche de la « pureté », de l'idéal, de l'absolu se trouve bientôt mis à mal par l'ouverture de l'Orient à tous ces artistes, et ainsi à la découverte d'un autre idéal, coloré et en mouvement, et pourtant tout aussi antique.

Les exemples des voyages de Delacroix et de Chassériau au Maghreb sont révélateurs de cette nouvelle possibilité de s'approcher de l'antique. A leur suite, de nombreux artistes iront chercher en « Orient » toutes ces nouvelles ruines, tous ces nouveaux paysages ; des nouvelles sources visuelles, plus romantiques car plus sensibles et vivantes. Delacroix pourrait ainsi être considéré comme le premier des orientalistes, comme celui qui ouvrit physiquement le regard vers une inspiration toute neuve. Néanmoins, il apparaît que la démarche du peintre, ainsi que son regard, demeurent finalement dans la tradition classique. La démarche d'abord, puisqu'à l'image d'un élève de l'Académie de France à Rome, il relève méthodiquement sur son carnet de dessin les éléments de paysages, les figures humaines, les architectures qu'il rencontre ; mais il relève aussi des impressions, des couleurs et des lumières, beaucoup plus obscures à traduire par des traits de crayon. Delacroix gardera ainsi davantage ces éléments en mémoire, et les peindra par la suite d'après son souvenir ; la lumière jaune des *Juives d'Alger dans leur appartement* (fig.64) puise ainsi toute sa chaleur scintillante et sa sensualité dans les réminiscences du peintre.

Delacroix et la définition de l'antique après le voyage au Maroc : un homme plein de contradictions, un artiste plein de paradoxes

La vision du Maroc de Delacroix est profondément marquée par l'antique. Il s'agit d'un point de vue plutôt surprenant, venant de cet artiste qu'on a voulu forcer à entrer dans la case des romantiques, orientalistes, antiacadémiques. C'était se tromper sur la personnalité de l'artiste. L'antique, nous l'avons vu, résonnait gravement en sa personne, par sa formation, son regard, son éducation. Mais il regrettait absolument toutes les pâles copies des marbres antiques, et recherchait désespérément l'antique véritable, qu'il trouva finalement au Maroc : « [...] les Romains et les Grecs sont là à ma porte [...] »²²⁷. Il fallait que mûrisse en lui cette révélation marocaine, avant de formuler en 1857 sa propre définition de l'antique. Après avoir été élu à l'Académie des Beaux-Arts le 10 janvier 1857, le peintre entama la rédaction d'un dictionnaire des Beaux-Arts :

Parthénon. Marbres du Parthénon ou Phidias ; engouement moderne pour ce style, au détriment des autres époques de l'antique. L'antique romain.

[...] *Antique. Titien.* D'où vient cette qualité particulière, ce goût parfait qui n'est que dans l'antique ? Peut-être de ce que nous lui comparons tout ce qu'on a fait en croyant l'imiter. [...] Titien est un de ceux qui se rapprochent le plus de l'esprit de l'antique. [...] Nous croyons imiter l'antique en le prenant pour ainsi dire à la lettre, en faisant la caricature de ses draperies, etc. Titien et les flamands ont l'esprit de l'antique et non l'imitation de ses formes extérieures. Il sait faire d'après nature : c'est ce qui rappelle toujours dans ses tableaux un type vrai, par conséquent non passager comme ce qui sort de l'imagination d'un homme, lequel ayant des imitateurs de sa manière en donne plus vite le dégoût. [...] Tous ces hommes ont, dans leurs ouvrages, des parties surannées ; rien de tel dans l'antique. Chez les modernes, il y en a toujours trop ; chez l'antique, toujours même sobriété et même force contenue²²⁸.

Apparaît dans cette définition la nécessité de se séparer d'une vision trop traditionnelle de l'antique, en accordant leur juste place aux « autres » antiques. Et Delacroix décline sa définition en posant comme éléments fondamentaux du terme Titien (1488-1576) et l'art flamand. Soit absolument l'opposé des considérations classiques de l'art antique : on ne penserait pas à Titien, mais plutôt Raphaël (1483-1520), ni à l'art flamand mais plutôt à l'art italien.

²²⁷ Lettre de Delacroix à Auguste Jal, le 4 juin 1832. Publiée dans Eugène DELACROIX, *Correspondance générale*, I, *op.cit.* p.329-331.

²²⁸ Eugène DELACROIX, *Dictionnaire des beaux-arts*, *op.cit.*, p.9.

A Titien, en effet, on a l'habitude d'accorder les effets de lumière, de couleur, notamment la chaude teinte vénitienne qu'il parvient à faire briller sur ses toiles ; à Raphaël on donne la ligne, le dessin, la régularité parfaite des compositions. A l'art flamand on donne les effets de lumière et de matière, la scène de genre, le réalisme ; à la peinture italienne, au contraire, on attribue l'art de la ligne, du dessin, de la peinture d'histoire grandiose, de l'idéalisme ; et c'est cette dernière que l'on considère habituellement comme fille de l'art antique.

Delacroix octroie également à Pierre-Paul Rubens (1577-1640), peintre flamand dont la peinture se concentre sur les effets de matière, de lumière et les accents de réalisme, le privilège de l'antique :

Homère. Rubens est plus homérique que certains antiques. Il avait un génie analogue : c'est l'esprit qui est tout. Ingres n'a rien d'homérique que la prétention. Il calque l'extérieur. Rubens est un Homère en peignant l'esprit et en négligeant le vêtement, ou plutôt avec le vêtement de son époque (*Tapisseries de la Vie d'Achille*). Il est plus homérique que Virgile : c'est qu'il l'était tout naturellement²²⁹.

Delacroix évoque dans sa définition *l'esprit de l'antique* : cet esprit serait ce qu'il trouve au Maroc. C'est-à-dire que Delacroix, lors de son voyage, est marqué par l'antique qui habite ces gens, ces demeures, cette vie marocaine, mais non par un aspect sculptural ou architectural fixe et blanc, mais bien comme une transmission de valeurs vives, quelque chose ressuscitant dans les mœurs, les figures, les coutumes de ces habitants. Car l'antique est le vivant ; si l'art antique est la perfection, c'est parce qu'à sa création, il était la représentation d'un peuple vivant, de ses coutumes vivantes ; et peu importe la toge antique ou la *gélabia* moderne, si elle est en mouvement sans imiter « [l]es formes extérieures », alors elle est aussi perfection.

Néanmoins, alors qu'il affirme la perfection de l'antique – tel qu'il le percevait, plutôt flamand et coloré qu'italien et marmoréen – il en blâme nettement les manifestations artistiques. Dans la continuité de la critique de l'imitation des formes extérieures, Delacroix évoque son ennui face à l'art antique. Les *Réflexions sur Raphaël, sur le Corrège, sur le Titien, et sur les ouvrages des Anciens* de Raphael Mengs (1728-1779), qui affirment, en même temps que les théories de Winckelmann, la supériorité de l'art antique sur l'art moderne, sont pour Delacroix l'objet de vifs reproches. Et Delacroix n'hésite pas à évoquer parfois son ennui face aux ouvrages des anciens :

L'antique est toujours égal, serein, complet dans ses détails et l'ensemble irréprochable en quelque sorte. Il semble même que ses ouvrages soient ceux d'un seul artiste : les nuances de style diffèrent à des époques diverses, mais n'enlèvent pas à un seul morceau antique cette valeur singulière qu'ils doivent

²²⁹ *Ibid.*, p.174.

tous à cette unité de doctrine, à cette tradition de force contenue et de simplicité que les modernes n'ont jamais atteinte dans les arts du dessin, ni peut-être dans aucun des autres arts.

[...] non pas que je trouve l'antique toujours aussi parfait : mais en le comparant avec les modernes, notamment dans les médailles de la Renaissance, dans les ouvrages de Michel-Ange, du Corrège, etc., je trouve dans ces derniers un charme particulier que je n'ose pas dire qui soit dû à leurs incorrections, mais à une sorte de piquant indéfinissable qu'on ne trouve pas dans l'antique, lequel vous donne une admiration plus tranquille. L'art, chez les Anciens, embrassait moins d'objets²³⁰.

L'imitation des formes extérieures de l'art antique, c'est-à-dire la simple application du modèle antique à l'art moderne, c'est aussi ce que Delacroix reproche à l'école de Jacques-Louis David, dans sa définition du Classique :

Classique : L'école de David s'est qualifiée à tort d'école classique par excellence, bien qu'elle ait été fondée sur l'imitation de l'antique. C'est précisément cette imitation souvent peu intelligente et exclusive qui ôte à cette école le principal caractère des écoles classiques, qui est la durée. Au lieu de pénétrer l'esprit de l'antique et de joindre cette étude à celle de la nature, etc., on voit qu'il a été l'écho d'une époque où on avait la fantaisie dans l'antique²³¹.

Et enfin, dans ses réflexions sur le beau antique et le beau moderne, Delacroix conclut :

Après avoir examiné toutes les pédantesques définitions modernes, telles que la splendeur du bon, etc., ou que le beau est la régularité, qu'il est ce qui ressemble le plus à Raphaël ou à l'antique et autres sottises, j'avais trouvé en moi sans beaucoup de peine la définition que je trouve dans Voltaire, article *Aristote, Poétique*, du *Dictionnaire philosophique*, [...] : « On sent assez combien ce morceau de Pascal est pitoyable. On sait bien qu'il n'y a rien de beau dans une médecine, ni dans les propriétés d'un triangle, et que nous n'appelons beau que ce qui cause à notre âme et à nos sens du plaisir et de l'admiration »²³².

On perçoit ainsi dans ces quelques définitions du dictionnaire des Beaux-Arts de Delacroix une certaine réticence à l'art antique, à l'école de David et à l'enseignement de Raphaël. Néanmoins, Eugène Delacroix est un homme tout entier constitué de contradictions ; toujours tiraillé entre sa formation solidement classique et ses élans romantiques, entre Virgile et Byron, entre la ligne et la couleur, il nous offre encore ici un paradoxe. Alors qu'il critiquait précédemment l'école classique et en premier lieu David, il lui accorde toute une part de génie dans la copie de l'antique :

²³⁰ *Ibid.* p.11-13

²³¹ *Ibid.* p.35.

²³² *Ibid.* p.27.

Cette répulsion [de l'école française d'alors] qui honore son génie et qui est son principal titre de gloire, le conduisit à l'étude de l'antique : il s'enferma pour ainsi dire avec le *Laocoon*, avec *l'Antinoüs*, avec le *Gladiateur*, avec toutes les mâles conceptions du génie antique [...] ²³³ ».

Delacroix, dans ces quelques mots d'admiration sur David, de son génie antique, affirme aussi sa vénération pour les sculptures classiques gréco-romaines. De la même manière, tout en reprochant à Raphaël d'être certes le plus grand des imitateurs, mais de n'être qu'un copiste ²³⁴, Delacroix lui voue une profonde admiration, qu'il exprime dans l'un des articles qu'il publie à partir de 1830 pour la *Revue de Paris* :

Le nom de Raphaël rappelle à l'esprit tout ce qu'il y a de plus élevé dans la peinture, et cette impression, qui commence par être un préjugé, est confirmée par l'examen chez tous ceux qui ont le sentiment des arts. La sublimité de son talent, jointe aux circonstances particulières dans lesquelles il a vécu, et à cette réunion presque unique des avantages que donnent la nature et la fortune, l'ont mis sur un trône où personne ne l'a remplacé, et que l'admiration des siècles n'a fait qu'élever davantage ²³⁵.

La plus grande contradiction de Delacroix s'affirme certainement dans le clivage entre l'antique et le moderne. Anne Larue traduit cette contradiction qui écartèle l'artiste en ces termes : « Delacroix sait depuis le début de sa carrière qu'il ne peut échapper à l'antique. Il faut, quoi qu'il arrive, qu'un peintre au XIX^e siècle prenne position par rapport à l'incontournable Antiquité, socle indiscuté de la culture. [...] La plasticité de la notion d'antique permet d'y intégrer tout ce que l'on voudra. [...] Foin de vils copistes bornés : seuls les vrais amateurs de l'antique, comme Delacroix lui-même, savent trouver l'antique où il se cache, parfois dans des endroits surprenants. Titien est normalement le parangon des coloristes, on le sait, et c'est un des peintres favoris de Delacroix. Il peint des femmes, des nus, des chairs, des tissus, des couleurs, de la lumière, des rideaux, des brocarts, des objets : coloriste ! Clairement coloriste ! Mais qu'on ne s'y trompe pas : c'est bien lui le véritable descendant de l'antique ²³⁶ ». Dans ce paradoxe presque fondamental, Delacroix ne se positionnait pas comme idéalisateur de la nature par l'antique, mais il humanisait l'idéal par le vivant ²³⁷ ; il ne faisait pas entrer l'antique dans le réel comme élément salvateur, mais il venait sauver l'antique en lui apportant le réel.

²³³ *Ibid.* p.52-53.

²³⁴ *Ibid.* p.116.

²³⁵ Eugène DELACROIX, François-Marie DEYROLLE, Christophe DENISSEL, *Ecrits sur l'art*, Paris, Séguier, 1988, p.79.

²³⁶ Dominique de FONT-REAUXX (dir.), *Delacroix et l'antique*, *op.cit.* p.59-66.

²³⁷ Charles BLANC, *Un artiste de mon temps : Eugène Delacroix 1798-1863*, La Rochelle, Rumeur des âges, 1998, p.18.

Finally, the antique appears as fundamental and omnipresent in the work of Delacroix; both in his writings and in his pictorial works, one finds constant allusions, permanent combats with and against the antique. Between severe criticism and deep admiration, it is not a bipolarity towards the antique that animates the painter, but rather an incomprehension. The antique is not the antique that one has wanted to transmit; the antique is the antique that he has been able to feel, see, live in Morocco. This antique is not the antique copied from Raphael or David, it is not the formal imitation of ancient sculptures and architectures that one transposes carelessly into painting; it is the antique of Titian, of Rubens, of the Flemings, who transmit in their art a powerful sense of life since they report what is lived, with all the lights and colors of the living. And it is this that Delacroix has the intuition of from his first works; it is this that he will confirm during his journey to Morocco. There he will finally find the Greece that he had so long sought, the antique reality behind which he was running.

One then often tends to oppose radically the ordinary dispositions that refer to a « plastic » antiquity - on the contrary of the « living » antiquity of Delacroix - to the aspiration of the orientalist. And yet, Delacroix advances as a « passer » between the two schools; for him, between his formation and his production.

On considère souvent Delacroix comme le père de l'orientalisme. Il est en effet l'un des premiers artistes à aller peindre en Orient après la conquête de l'Algérie – et donc l'ouverture de l'Afrique du nord aux pays occidentaux. Si l'épisode de la guerre d'indépendance grecque avait commencé à offrir une production orientale, il ne s'agissait que d'un prélude à l'orientalisme, qui naît entre 1827 et 1832, période qui voit les peintres Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860) et Prosper Marilhat (1811-1847) partir peindre au Moyen-Orient. La définition des historiens d'art André Chastel et Jean-Philippe Breuille de l'orientalisme affirme ainsi : « avec eux [...] naît le véritable orientalisme, c'est-à-dire, à travers une émotion ressentie, l'évocation picturale sincère des paysages brûlants, des fouilles grouillantes et des couleurs éclatantes du Moyen-Orient²³⁹ ». Ils ajoutent à cela la nécessité des éléments pittoresques, d'une pâte triturée, l'importance des contrastes d'ombres et de lumières, le chatouillement des oripeaux, et la curiosité ethnologique²⁴⁰.

On peut dès lors retenir les éléments essentiels de la peinture orientaliste : elle induit un regard ethnologiquement réaliste, mais s'affirme par sa transposition sur une toile par le prisme du sentiment. Eugène Delacroix, en parallèle de Decamps et Marilhat au Moyen-Orient, fait naître l'orientalisme à Paris entre 1827 – lorsqu'il présente le *Sardanapale* au Salon – et 1832, alors qu'il part découvrir le Maroc. « Ce n'est pas seulement l'Antiquité que Delacroix retrouvait au Maroc et en Algérie mais, avec elle, toute la fougue de la peinture de ses maîtres. [...] C'est en effet Rubens qu'il regarda et cette sauvagerie animale orientale magistralement rendue par le maître anversois qu'il peignit dans sa *Chasse au lion*, commandée par l'Etat en 1854 et exposée en 1855 (Bordeaux, musée des Beaux-Arts)²⁴¹ ».

Eugène Delacroix était en effet absolument absorbé lors de son voyage au Maroc par l'éclat constant des lumières et des couleurs. Il note à plusieurs reprises dans ses carnets des éléments observés, hauts en nuances. Il s'agit certainement de ces sortes de lumières et de couleurs qui rappellent fortement au peintre ses aînés coloristes :

²³⁸ Pour une étude approfondie des tenants et aboutissants de la vision occidentale de l'Orient, voir Edward Wadie SAID, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions Points, 2013.

²³⁹ Jean-Philippe BREUILLE, André CHASTEL, *Dictionnaire des courants picturaux*, *op.cit.* p.311-313.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Sidonie LEMEUX-FRAITOT, *L'orientalisme*, *op.cit.*, p.216.

A droite, très belles montagnes bleues : à gauche, plaine à perte de vue, tapis de fleurs blanc, jaune clair, jaune foncé, violet²⁴².

L'Orient attirait déjà depuis longtemps ; au XVIII^e siècle on voyait déjà s'en propager dans les mœurs et les goûts artistiques une certaine vision : chinoiseries, comme on peut le voir sur des meubles tels que la commode de la comtesse de Mailly en vernis Martin à l'imitation du laque chinois (1742, Paris, musée du Louvre) ; ou turqueries, comme en compose Mozart (1756-1791) avec *La marche turque* (1783) ou l'opéra *L'enlèvement au sérail* (1782). La campagne d'Égypte par Napoléon en 1798 ouvrait une certaine réalité de l'Orient. Lorsque les premiers voyages pittoresques, les premiers artistes rapportent des images de cet autre monde, il n'y a pas encore de désir d'exactitude, et les esprits sont encore trop empreints de mythes. C'est ainsi que « l'Orient a presque été une invention de l'Europe, depuis l'Antiquité lieu de fantaisie, plein d'êtres exotiques, de souvenirs et de paysages obsédants, d'expériences extraordinaires²⁴³ ».

Le voyage de Delacroix au Maroc répond en quelque sorte aux inconstances apparentes de sa formation et de sa carrière : l'une devait se trouver trompée par les élans modernes du peintre, et l'autre par la continuelle référence admirative à l'antique. En réalité, Delacroix semble très éclairé sur ses goûts et leurs expressions ; il ne fait en aucun cas part d'une quelconque incompréhension de lui-même : il se revendique de l'antique en filiation directe avec les coloristes. Cette découverte de l'Orient en 1832 fait ressurgir le travail du peintre sur les médailles et monnaies antiques de 1824-1825 ; il pressentait une antiquité différente, davantage réelle, vivante, humaine, en lui ôtant sa blancheur immaculée. Les profils individualisés et parfois bigarrés qu'il dessinait revenaient sans doute à sa mémoire, lorsqu'il voyait dans ce peuple tout antique, l'incarnation de Brutus ou Caton.

Avec Decamps et Marilhat, mais plus encore avec Eugène Delacroix, naît dans les années 1830 la peinture orientaliste : c'est la transposition de l'Orient, immergé de sentiments subjectifs, sur toile. Plus qu'un goût, on peut sans doute parler d'un sentiment orientaliste chez Eugène Delacroix, qu'il gardera jusqu'à sa mort ; les souvenirs ressurgiront régulièrement dans son pinceau. Et nombreux sont ceux qui partageront cet orientalisme : Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Théodore Chassériau (1819-1856), Eugène Fromentin (1820-1876), pour n'en citer que

²⁴² Eugène DELACROIX, *Journal*, I, *op.cit.* p.233.

²⁴³ Edward Wadie SAID, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, *op.cit.* p.13.

quelques-uns. La peinture orientaliste perdurera très tard : Henri Matisse (1869-1954) représentait encore cet Orient dans *Le tapis rouge* en 1906 (musée de Grenoble).

Compléter sa formation tenait désormais à voir l'Orient, qui offrait tout un autre monde à découvrir. De Rome à la Grèce antique à l'art blanc et figé, classique, que l'on amalgamait assez facilement, on passait à un art oriental, coloré, vivant et résolument moderne. Au mythe occidental de la beauté blanche, on préférait, au gré des années, l'altérité polychrome orientale. Néanmoins, le mythe perdurait – encore aujourd'hui, on a du mal à concevoir l'art gréco-romain polychrome – et la conception artistique classique, où la normalité est blanche et l'altérité colorée, toujours enseignée. Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), élève de Jacques-Louis David, peintre classique défenseur de la ligne et de l'art antique, intégrait le mythe oriental dans sa peinture, avec un fantasme parfait. *La Grande Odalisque* (ill.20) se rapproche dans ses formes et ses décors des odalisques tout autant rêvées de François Boucher (1703-1770), « mais la pose du modèle et l'esthétique de la composition l'en éloignent tout autant. Ingres recomposa ainsi un poncif du XVIII^e siècle en lui donnant une pureté grecque de contour et de lignes ordonnées ». L'odalisque, en regard des *Femmes d'Alger dans leur appartement* (fig.64) d'Eugène Delacroix, fait figure d'immortelle face au vivant, d'idéal face au naturel, de classique face au romantisme, de mythe face à la réalité.

Peu à peu, le mythe d'une Grèce linéaire et blanche était voué à disparaître, en partie par la force du pinceau des peintres orientalistes. Delacroix avait, dans son art, supplanté la Grèce antique à l'Orient moderne, et revenant du Maroc des souvenirs plein la palette, il transformait son art par les couleurs, les lumières, la vie et l'esprit de l'antique qu'il avait trouvés au Maroc.

Chapitre 4 - Avoir « l'esprit de l'antique » et non « l'imitation de ses formes extérieures »

A. Synthèse des formations : entre les leçons de l'Académie et les leçons marocaines

« Exalter la ligne au détriment de la couleur, ou la couleur aux dépens de la ligne, sans doute c'est un point de vue ; mais ce n'est ni très-large ni très-juste, et cela accuse une grande ignorance des destinées particulières²⁴⁴ ».

Charles Baudelaire s'exprimait ainsi au Salon de 1846. Il défendait de cette manière la complexité de la formation d'Eugène Delacroix, et sa production systématiquement à la lisière entre la ligne et la couleur, entre le « classique » et le « moderne ». L'intérêt de la complexité de la peinture de Delacroix réside dans cette double approche de la toile. Nous l'avons vu, l'antique, la ligne, la pondération font partie – plus que de sa formation – de son éducation. Mais l'artiste ne l'entendait pas ainsi, et ses sens l'ont conduit à une dimension plus intime et personnelle, à une touche propre et subjective, à un regard intuitif sur l'antiquité. Il découvrait les couleurs de l'Orient en même temps qu'il infléchissait vers le classicisme ; il vouait un culte à Byron sans délaisser Homère.

De son entrée dans l'atelier de Pierre Guérin en 1815 à son retour du Maroc en 1832, la vie artistique de Delacroix est faite de paradoxes, d'affirmations et de rebellions. De son maître, il devait recevoir toute la formation classique, le goût pour l'antique, le marbre et la ligne ; dans ce même atelier, il put sans doute comprendre la force sentimentale de la peinture ; il voyait chez ses

²⁴⁴ Charles BAUDELAIRE, René HUYGHE, *Pour Delacroix*, Bruxelles, 1986, p.59.

aînés, avec Géricault particulièrement, la volonté expressive du pinceau et les merveilles que cela produisait. Ses premiers pas au Salon hésitaient alors entre un art résolument classique et une production moderne. Comme Hercule à la croisée des chemins entre les vices et les vertus, Delacroix, lorsqu'il présentait *La Barque de Dante* au Salon de 1822 se trouvait à la confluence entre la gloire du classicisme académique et le trépas de la modernité. L'inflexion moderne était totale en 1824, lorsqu'il présentait au Salon les *Scènes des Massacres de Scio*. Ces années étaient fondamentales dans la définition de l'œuvre de Delacroix. Il commença à y écrire son Journal – à partir de septembre 1822, source inépuisable de questionnements et réflexions sur l'art, que reflétaient ses peintures.

Le voyage d'Eugène Delacroix au Maroc à partir de 1831 couronnait en quelque sorte ces années de quête du soi pictural. Deux dimensions venaient, soit agrandir le fossé entre ses deux formations, soit les enrichir mutuellement. Le peintre y retrouvait en effet l'antique *vrai*, en même temps qu'il y découvrait un Orient chaud, coloré, bien loin de toutes ces représentations picturales qu'on lui avait données à voir. Riche de ces multiples recherches, expériences et découvertes, Delacroix revenait de Meknès artistiquement adulte ; il allait enfin mettre en application un style propre, nourri de toutes ses différentes formations. De retour à Paris, il se voyait confier par le gouvernement le décor d'un monument emblématique.

a) La commande de l'Assemblée nationale : un classicisme investi d'humanité

Delacroix doit sans doute le début de sa renommée unanime à Adolphe Thiers (1797-1877), alors ministre et Secrétaire d'Etat au département du Commerce et des Travaux Publics. Critique des Salons dans sa jeunesse, il repérait dès 1822 chez Eugène Delacroix cette marque du talent sublimée par le génie. Thiers voulait confier au peintre la charge du décor du Salon du Roi du Palais Bourbon, nouvelle Chambre des Députés. Un arrêté du 31 août 1833, signé de Thiers, charge Delacroix « de l'exécution des peintures du Salon du Roi à la Chambre des députés. Il lui est alloué pour ce travail une somme de trente [cinq/ le mot a été rajouté] mille francs payable par acompte selon les degrés d'avancement du travail, et imputable sur les crédits affectés aux travaux de la Chambre²⁴⁵ ». Si le choix du peintre est fortement discuté – *La mort de Sardanapale* et le massacre de la peinture sont encore trop présents dans les esprits –, il reste qu'à l'achèvement du décor du Salon du Roi, le succès accordé au peintre lui ouvrira la porte à de nombreuses commandes officielles.

Iconographie antique du décor : aux portes du classicisme

« L'artiste se voit imposer un cadre ingrat : dans une architecture néoclassique rigide, extrêmement compartimentée et symétrique, souffrant d'un éclairage indirect, il doit définir un programme entièrement allégorique voué à l'exaltation de la prospérité nationale²⁴⁶ ».

Delacroix répond aux prérogatives en choisissant lui-même le discours allégorique. Quatre figures féminines entourent le Salon : l'Agriculture, l'Industrie, la Justice et la Force. Autour de chacune, le thème en question se développe sous différentes figures. On peut alors voir apparaître dans ce décor tout le vocabulaire classique de l'allégorie, jusque-là encore bien étranger à l'œuvre du peintre. Des figures de putti tel que *L'Amour portant la massue d'Hercule* (fig.58), de femmes vêtues à l'antique comme celle de l'étude pour la frise de l'*Agriculture* (fig.59), qui est présentée à la manière iconographique de l'abondance, offrant son sein et mille fruits au monde, sont autant de témoignages de la culture classique du peintre.

²⁴⁵ Paris, Archives Nationales, F²¹584, en dépôt à la Bibliothèque de l'Assemblée Nationale.

²⁴⁶ Sébastien ALLARD, Côme FABRE (dir.), *Delacroix, op.cit.* p.150.

Cette culture classique, héritage de sa formation dans l'atelier de Guérin, nous est donnée à voir dans les nombreux dessins préparatoires de l'artiste. A nouveau, la composition d'ensemble est amplement étudiée (fig.60) ; Delacroix ne se mettrait pas à l'œuvre avant d'avoir attentivement questionné l'espace et construit un discours cohérent. La formation classique du peintre se ressent ardemment : l'étude préparatoire pour les *Fleuves* (fig.61) nous propose dans la figure de droite un lien évident au répertoire des peintures d'Herculanum²⁴⁷. De même, dans une étude pour la *Frise de l'Agriculture* (fig.62), la copie de l'antique se fait sentir dans l'anatomie du personnage, et le trait n'est pas sans rappeler les nombreuses études d'après l'antique sur lesquelles Delacroix s'exerçait à l'Ecole des Beaux-Arts²⁴⁸.

Une nature profondément romantique

A cette application sensible des principes du dessin académique, s'ajoutent de manière expressive des accents romantiques. Cette ambivalence des influences constitue sans doute la signature du peintre. Néanmoins, si dans la décennie 1820, cette signature se cherchait encore – discrète et tâtonnante avec *La barque de Dante* (1822) et bien plus provocante avec *La mort de Sardanapale* (1827) – elle s'affranchit de toute critique et s'affirme au retour du Maroc de Delacroix. La critique artistique gardait une certaine amertume de la production du peintre lorsqu'il partait au Maghreb ; lui voir confier le décor du Salon du Roi du Palais Bourbon était évidemment la source de nombreuses improbations.

Mais le grand décor était un genre dans lequel Delacroix brillerait avec sa signature si particulière. L'impression devait se faire dans la vision d'ensemble, et non plus, comme pour les tableaux de chevalet, dans la finesse du détail. L'artiste pouvait alors laisser son *pinceau ivre* faire vivre les figures allégoriques. Les couleurs puissantes, les effets de matière accrochant la lumière, les contours vibrants de ses personnages, appartiennent davantage à la fougue romantique qui l'animait lors des *Massacres de Scio* (1824). La chaude lumière qui éclaire les différentes scènes rappelle à notre regard les impressions marocaines relevées par Delacroix.

Dans ses dessins également s'expriment les souvenirs du Maroc. Une *Etude pour la frise de la Justice* (fig.63) rappelle évidemment les figures que le peintre observait pendant son voyage ;

²⁴⁷ Arlette SERULLAZ, Nicole MOULONGUET, *Eugène Delacroix à l'Assemblée nationale*, op.cit. p.119.

²⁴⁸ Cf. Chapitre I, B, b).

celles qu'il décrivait comme étant toutes antiques, avec leur « gélabia ». Le trait ici est bien éloigné de l'étude pour la *Frise de l'Agriculture*. Le traitement n'est plus du tout sculptural, et ce n'est plus le trait qui importe, mais le mouvement, l'ombre et la lumière.

Le classicisme investi d'humanité

« Les décors muraux offraient à Delacroix l'espace qui lui était nécessaire pour opposer à l'académisme de l'Institut, qui persista si longtemps à lui fermer ses portes, un classicisme investi d'humanité²⁴⁹ ». Il fallait qu'à sa formation absolument académique et classique, il eut une rencontre avec le vivant. Cette signature toute particulière de Delacroix, c'est cela : un classicisme orageux, des figures inspirées de l'antique, auxquelles, par la couleur, la lumière et le mouvement, il insuffle une nature absolument humaine.

Aux critiques désemparées de laisser à Delacroix la charge du décor du palais, le peintre répondait par une touche et un style affirmés, donnant un résultat au-delà de leurs craintes. Alexandre Decamps, dans *Le National* du 11 novembre 1838 saluait ainsi le travail de l'artiste : « mais le tout ensemble a cependant, malgré le style allégorique, un caractère tellement moderne, tellement nouveau, qu'on voit bien que l'artiste a étudié les grands maîtres dans leurs admirables qualités, mais sans se faire l'esclave d'aucun jusqu'à imiter ses défauts²⁵⁰ ».

²⁴⁹ Arlette SERULLAZ, Nicole MOULONGUET, *Eugène Delacroix à l'Assemblée nationale, op.cit.* p.15.

²⁵⁰ Alexandre DECAMPS, *Le National*, 11 novembre 1838.

b) Continuité des références marocaines et grecques : assimilation de la Grèce et de l'Orient.

Les Femmes d'Alger (fig.64)

Sublimer l'antique par la nature et lui donner la vie par la couleur et le mouvement était devenu l'empreinte d'Eugène Delacroix. Le décor du Palais Bourbon affirmait la signature du maître. Au répertoire de références allégoriques, il ajoutait tous ses souvenirs orientaux. La production du peintre à son retour du Maroc demeure fortement imprégnée de l'atmosphère marocaine ; s'il ne peint pas pendant son séjour, il rapporte en revanche de nombreux croquis dans ses carnets, dans lesquels figurent de nombreuses allusions aux couleurs chaudes orientales. Ses souvenirs se résument à des formes rapidement croquées sur le papier, entourées de nombreuses annotations. Plus que des formes tangibles, c'est avec des impressions que Delacroix revient du Maroc, c'est avec elles qu'il peint. « En reprenant ses carnets à son retour, l'artiste n'a plus le modèle sous les yeux, il n'en a que le souvenir. La chose vue a disparue du monde visible ; elle ne vit plus désormais que dans la mémoire de celui qui la restitue, avec le flou, le vague de la distance. [...] il convoque du fond de sa mémoire une sensation, en partie libérée de l'emprise de la chose vue ; le tableau, dans lequel l'imagination aura alors joué un rôle important, peut ainsi atteindre l'idéal qui fait la grandeur de la peinture d'histoire²⁵¹ ».

C'est exactement ce que fait Delacroix lorsqu'il peint les *Femmes d'Alger dans leur appartement* (fig.64), en 1834. Le souvenir remonte à la fin du mois de juin 1832, où Delacroix pu finalement se faire accepter dans un intérieur mauresque, observer les femmes dans leur vie intime et privée, et surtout en faire des esquisses²⁵². Le peintre compose, d'après ses croquis dont il n'a plus les modèles, une toile aux couleurs chaudes et puissantes, où le regardant est invité, comme lui, dans l'intimité timide, étouffée et étoffée des femmes musulmanes. La toile est présentée au Salon de 1834 ; ses couleurs étonnamment dorées et chatoyantes séduisent les jurys. La toile est achetée par l'état trois mille francs, somme considérable, et entre au musée du

²⁵¹ Sébastien ALLARD, Côme FABRE (dir.), *Delacroix*, 2018, p.122.

²⁵² Elie LAMBERT, *Delacroix et les femmes d'Alger*, Paris, Renouard et H. Laurens, 1937, p. 5.

Louvre. Néanmoins, s'il demeure certes un manifeste de la peinture « romantique », le tableau est remarqué également pour son témoignage rare du quotidien nord-africain en cette période de tensions politiques²⁵³.

Le sujet est bien oriental ; ces femmes observées sur nature et peintes d'après le souvenir de l'artiste²⁵⁴, cet intérieur décoré comme toutes les maisons mauresques, ces lambris, ces rideaux, ces étoffes en dessinent les contours. Rappelons que Delacroix voyait dans ce peuple toute l'Antiquité, et plus encore, une antiquité vivante. Dès son retour du Maroc, la Grèce et l'Orient fusionnent et s'assimilent dans le pinceau du peintre.

En choisissant le Maghreb plutôt que la voie académique du Prix de Rome et du séjour à la Villa Médicis – car s'il avait aseptisé sa touche, nul doute que Delacroix aurait fini par obtenir un prix de l'Académie, – le peintre refuse de s'éloigner tout à fait de la discipline antique, du dessin, de l'Académie. *Les Femmes d'Alger* sont à nouveau un manifeste de l'émancipation du peintre, de sa volonté de revenir à un antique vrai.

Le combat du Giaour et du Pacha (fig.66)

En 1826, Delacroix, profondément épris des poèmes de Lord Byron, en qui il trouve une inspiration foisonnante, avait déjà peint une scène du *Combat du Giaour et du pacha* (fig.65). A cette date, le peintre était encore dans une certaine verve philhellène, inventant un Orient, du moins recomposant cet Orient avec tout l'imaginaire des inspirations qu'il pouvait trouver autour de lui. La scène présente au centre les deux cavaliers figés dans leur mouvement d'attaque, l'un arrivant de face, l'autre repartant de dos ; cet entrecroisement des cavaliers sur leur monture forme une sorte d'ellipse dynamique au milieu de l'œuvre ; le paysage et les armées, turques ou grecques, semblent engloutis dans une vive spirale. Comme pour le *Sardanapale*, l'artiste fait vibrer la toile en y déposant des puissants accents colorés : des touches de doré et de rouge rythment ainsi la composition. On retrouve dans cette œuvre également des souvenirs des *Massacres de Scio*, et notamment dans le paysage : Delacroix n'est toujours pas allé en Orient et conserve les mêmes

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Corpus, voir les études, esquisses.

influences quant à la vision du paysage « grec » : l'Italie de son ami Soulier, l'imaginaire de son maître Guérin²⁵⁵.

La version de 1835 (fig.66) propose une vision bien différente, plus humaine sans doute, en tout cas plus proche de sa source. Que Delacroix revienne à ce poème de Byron après son voyage au Maroc n'est pas fortuit ; là où il découvrait l'incarnation des grecs, il puisait un répertoire infini de formes, couleurs et émotions.

« Tant est belle la patrie des Grecs ! tant est odieuse la barbarie des oppresseurs ! [...] tant il y a de calme et de douceur dans ce regard qui révèle la mort ! Tel est l'aspect de ce rivage ; c'est la Grèce, mais la Grèce qui ne vit plus : elle est à la fois si attrayante et si glacée, si belle et si sensible, que nous tressaillons, parce que l'âme [sic] a pris son essor²⁵⁶ ».

Ainsi commence le *Giaour* de Lord Byron : vaste plainte mélancolique sur le sort de la Grèce, qui ne résiste plus à l'Empire ottoman. Alors, quand Delacroix reprend le thème du combat du Giaour et du Pacha, ce moment où, par amour pour une femme se joue un combat mortel entre le pacha turc et l'infidèle grec, c'est à la Grèce qu'il faut penser, à ces hellènes qui luttaient contre les turcs pour sauver leur terre. Cette seconde vision du combat, plus mature dans ses sources et dans son exécution, présente un cadrage plus intimiste ; le paysage, très restreint, est plongé dans une obscurité rougeâtre ; les deux hommes nous font face ; l'armée est exclue du champ. Tout concourt à circonscrire l'atmosphère autour d'eux, à commencer par le ciel étouffant, qui ne forme qu'un tout avec la terre ; les nuages du ciel sont la poussière de la terre. Seul ce corps mort, étendu dans son sang sous la fougue des chevaux nous contextualise l'événement. Mais enfin, Delacroix concentre l'essentiel de sa toile dans cette lutte dramatique, ce dernier courage, ultime orgueil ou ultime amour.

On reconnaît bien le style puissant du peintre : les chevaux semblent en pleine course vers l'extérieur du cadre. Cette chaire mouvante, tant sur les animaux que sur les deux hommes n'est pas sans rappeler les puissants corps de Pierre Paul Rubens, où chaque morceau de chair contribue au mouvement général ; Baudelaire avait vu chez son ami le « Rubens français²⁵⁷ ». La palette du peintre, « souvent plaintive²⁵⁸ », se retrouve ici dans les coloris sombres et terreux, toujours

²⁵⁵ Cf. Chapitre II, B.

²⁵⁶ George Gordon BYRON, *Œuvres complètes de lord Byron / traduction nouvelle de Louis Barré ; Paris, Ed. Frères*, 1856.

²⁵⁷ Charles BAUDELAIRE, René HUYGHE, *Pour Delacroix, op.cit.*, p.138.

²⁵⁸ *Ibid.* p. 70

augmentés et vivifiés de ces touches rouges et dorées, qui contribuent, elles aussi au mouvement de la lutte.

En illustrant le récit de Byron, Delacroix voit ressurgir un souvenir marocain qui l'avait profondément marqué dans la conception du mouvement : l'épisode de la *fantasia*, cet exercice militaire, sans lutte, mais où à dos de cheval, les soldats chargeaient puissamment. On retrouve cette même force dans le combat entre le Giaour et le pacha. Ici il peint l'impression du mouvement, ce qui reste dans sa mémoire de la course des cavaliers, dans laquelle s'allient vigueur, mouvement et vitesse. Mais si Delacroix allie la puissance charnelle rubénienne aux souvenirs marocains, il n'oublie pas sa formation. Le dessin est bien présent ; la cape du costume du pacha, à droite, propose une envolée très sculpturale. Ces plis dessinés semblent creusés dans le marbre d'une sculpture antique.

Delacroix produit de nombreuses toiles à son retour du Maroc ; sa mémoire est imprégnée de souvenirs de son voyage, qu'il n'avait pas retranscrits sur place, mais qu'il préférait mêler à son imaginaire. L'Orient qu'il peint à son retour est bien plus vrai, bien plus proche d'une réalité sensible ; mais le peintre le sublime d'abord par la solidité de sa formation à l'antique, ensuite par le reliquat de son imaginaire. *Les Femmes d'Alger* et le *Combat du Giaour et du Pacha* de 1835 sont sans doute les œuvres les plus explicites de la symbiose du style de Delacroix à son retour du Maroc. La première commande à laquelle il répondait à son retour, au Palais Bourbon, témoignait déjà d'une maturité du style de l'artiste, et de son lien toujours intense à la Grèce : le vocabulaire iconographique illustre l'étendue de sa culture classique ; le traitement des figures et des drapés affirme sa formation à l'antique ; le mouvement qu'il leur insuffle par sa touche vibrante, par les couleurs et le travail de la lumière sont l'héritage de son voyage au Maroc, où il entrait dans l'antiquité vraie. Avec le Palais Bourbon, *les femmes d'Alger* et le *combat du Giaour et du pacha* installe la vision orientale de l'antique de Delacroix. Il garde en filigrane cette Grèce si fascinante dès ses origines, jusque dans sa modernité.

c) Le mouvement et la vigueur de l'antique : la Médée furieuse (fig.67)

« Si les peintures du Salon du Roi conservent en 1838 les faveurs de la presse, celle-ci n'a pas été en reste pour louer les qualités de la *Médée furieuse*, considérée à maintes reprises comme 'la plus belle peinture de l'exposition' et qui a non seulement bénéficié d'une place d'honneur à l'un des angles du grand salon [...], mais y a été maintenue lors du renouvellement de l'accrochage opéré au milieu de la période réservée à l'exposition²⁵⁹ ».

Pour une première toile à sujet mythologique, Delacroix signe un chef-d'œuvre. Pour comprendre toute la tension dramatique et la dualité de cette toile, il est important de rappeler l'histoire passionnelle de l'héroïne. Selon Euripide, Médée est une magicienne, fille du roi de Colchide, qui gardait la Toison d'Or dans son royaume. Celui-ci accepte de céder la précieuse toison à Jason, qui dirige les Argonautes dans la quête de l'objet, à la condition que le héros accomplisse trois tâches, en réalité impossibles. Médée, amoureuse de Jason, l'aide par sa magie, en échange d'une promesse d'amour. Chassés par le roi furieux, les Argonautes s'enfuient avec la Toison d'Or, et Médée. Une première folie meurtrière emporte la magicienne, qui pour retarder les poursuivants envoyés par son père, dépece son jeune frère. Chassés d'Iolcos, terre de Jason, pour le meurtre du roi, le héros et Médée se réfugient à Corinthe, où la magicienne lui donne deux enfants. Anéantie par sa répudiation – Jason prend en secondes noces la fille du roi de Corinthe, en rejetant la magicienne –, Médée entre dans une rage vengeresse envers son époux. C'est cette scène que Delacroix nous présente dans sa toile : après avoir donné la mort à sa rivale, elle tue ses deux enfants, préférant leur ôter la vie que les laisser à un traître.

Médée est représentée au centre de la toile, à l'orée d'une grotte, qui laisse apparaître un seul fragment de ciel en haut à gauche de la toile. C'est dans cette direction que fuit le regard de la magicienne, attiré par la lumière, comme s'il s'agissait d'un dernier reste d'espoir ou de bonté ; le corps de la jeune femme est, quant à lui, complètement en mouvement vers la droite de la toile, en direction de l'obscurité. Elle tient avec acharnement ses deux enfants, nus et affolés, qui semblent se débattre. Mais cette étreinte est double ; seul le poignard que Médée tient de sa main gauche semble indiquer le tragique de la situation, au-delà du geste protecteur duquel elle enserme ses fils.

²⁵⁹ Arlette SERULLAZ (dir.), *Médée furieuse*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, p.30.

La contradiction inhérente que représente la disposition de son corps fait part de l'explosion affective dont est victime la magicienne à ce moment. Martyre amoureuse, elle renonçait à tout pour son héros qui la trahissait pour une autre femme. C'est une douleur passionnelle que nous transmet Delacroix dans toute la tension de ces trois corps, oppressés entre l'amour et la haine.

Le choix d'un sujet mythologique à ce moment de sa carrière révèle peut-être le souci de Delacroix « désormais de ne pas être définitivement installé au centre d'une querelle – stérile à ses yeux – entre partisans d'un romantisme provocateur et fidèles d'un académisme sclérosé²⁶⁰ ». Si le *Sardanapale* était l'expression sur la toile d'un feu des passions, la *Médée* semble bien plus mesurée. La passion est toujours présente et sensible, mais elle semble s'inclure davantage dans un discours supérieur : la mythologie et la forte inspiration grecque portent cette passion dans la mesure, dont la réception apparaît comme plus personnelle et subtile, moins exprimée par des procédés techniques ou visuels. Delacroix fait écho avec cette toile à *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*²⁶¹. Formellement, on repère le même effet de hors-cadre, qui conduit à la contemplation. Deux femmes, figures allégoriques, nous sont proposées en parallèle, références directes à la sculpture grecque par le traitement des corps blancs et musculeux. Toutes deux dominant leur scène en laissant le contexte se dérouler autour d'elles. Mais si la *Grèce* de 1826 intégrait dans la toile des éléments visuels de l'histoire, Delacroix supprime dans la *Médée* tout élément de pittoresque pour se concentrer sur l'essentiel, renforçant ainsi l'intensité de l'épisode²⁶². L'expression devient plus lyrique et plus interne, « sans pour autant abandonner complètement la violence et le sens du drame qui marquèrent sa première manière²⁶³ ».

Eugène Delacroix se vit largement félicité au Salon de 1838 pour sa *Médée*, « la plus belle peinture de l'exposition ». La veine antique vers laquelle il tendait depuis les décors du Palais Bourbon séduisait la critique. Il donnait à voir un autre antique, plus vrai, plus vivant, à l'heure où l'on commençait à redécouvrir l'art grec, en premier lieu dans sa qualité polychrome ; il fallait encore attendre la fin du XIX^e siècle et les premières grandes fouilles de l'Ecole française d'Athènes pour entrer dans les considérations archaïques de la production artistique grecque. Néanmoins, *Médée* nous laisse la preuve que Delacroix, depuis sa jeunesse et plus encore depuis l'épisode

²⁶⁰ *Ibid.* p.25.

²⁶¹ Sébastien ALLARD, Côme FABRE (dir.), *Delacroix*, 2018, p.158.

²⁶² Claire CONSTANS, « Scènes du théâtre antique chez les peintres romantiques philhellènes », *op.cit.*, p.242.

²⁶³ Arlette SERULLAZ (dir.), *Médée furieuse*, *op.cit.* p.31.

philhellène concomitant à la guerre d'Indépendance de la Grèce dans les années 1820, ne s'est jamais écarté de l'attachement profond qu'il avait pour le pays des hellènes.

Grecque et mythologique, Médée était pourtant critiquée par Etienne-Jean Delécluze (1781-1863), peintre et critique d'art, pour son manque de classicisme et d'idéal : « Que pourrais-je dire du style de cet ouvrage dont le sujet, tiré de l'histoire grecque, demandait à être traité avec gravité dans le plus élevé de l'art ?²⁶⁴ ». Delacroix restait fidèle à sa perception de l'antique ; il en connaissait les formes classiques, comme tout ressortissant de l'Ecole des Beaux-Arts, mais il avait déjà l'intuition d'un antique autre, vivant, depuis la série de médailles antiques qu'il croquait en 1824. En 1857, à la suite de son élection à l'Académie, il écrivait dans son dictionnaire des Beaux-Arts :

Nous croyons imiter l'antique en le prenant pour ainsi dire à la lettre, en faisant la caricature de ses draperies, etc. Titien et les flamands ont l'esprit de l'antique et non l'imitation de ses formes extérieures. Il sait faire d'après nature : c'est ce qui rappelle toujours dans ses tableaux un type vrai, par conséquent non passager comme ce qui sort de l'imagination d'un homme, lequel ayant des imitateurs de sa manière en donne plus vite le dégoût²⁶⁵.

De surcroît à l'essence mythologique de la Médée, Delacroix puisait dans un répertoire de sources tout à fait académique. Loin de Goethe ou de Shakespeare, des inspirations médiévales qui scandalisaient parfois les « tenants de la tradition classique [de] l'Académie²⁶⁶ », c'étaient Sénèque, Euripide ou Corneille qui inspiraient le peintre. Médée était d'ailleurs dans l'esprit de Delacroix depuis de nombreuses années, puisqu'en 1824, il note dans son journal :

« Médée m'occupe²⁶⁷ ».

De nombreux dessins témoignent de recherches préliminaires du peintre pour sa toile de 1838²⁶⁸. L'idée de la Médée est sans doute attisée par les pièces de Luigi Cherubini et Simone Mayr, qui traitent de l'héroïne dans des opéras romantiques, et vivifiée par la *Norma* de Vincenzo Bellini au début des années 1830. Norma est elle aussi une femme trompée violemment dans sa passion amoureuse ; la même fureur que *Médée* dans la toile peinte par Delacroix prend la druidesse, qui ne succombera pas à l'infanticide, contrairement à la magicienne grecque. Tour à tour entendue

²⁶⁴ Etienne-Jean DELECLUZE, « Journal des débats politiques et littéraires », 8 mars 1838. Cité dans Dominique de FONT-REAULX (dir.), *Delacroix et l'antique*, op.cit. p.180.

²⁶⁵ Eugène DELACROIX, *Dictionnaire des beaux-arts*, op.cit., p.10

²⁶⁶ Arlette SERULLAZ (dir.), *Médée furieuse*, op.cit. p. 29

²⁶⁷ Eugène DELACROIX, *Journal*, I, op.cit. p.124.

²⁶⁸ Voir annexe 2

avec Giuditta Pasta et Giulia Grisi dans le rôle de *Norma*, en 1831 puis entre 1835 et 1847, Delacroix y trouve sans doute un élan à sa propre mise en scène de l'infanticide.

Dans une esquisse du Palais des Beaux-Arts de Lille (fig.68), Delacroix fait apparaître sa Médée vêtue d'une cape bleue, emportée d'un mouvement brut et aérien. En drapant ainsi son héroïne, il propose un accent des plus antiques, proches de la statuaire gréco-romaine. Peut-être par peur de perdre la grandeur dramatique propre à son talent – « exprimer par la couleur l'intensité des manifestations de vie les plus sauvages²⁶⁹ » –, Delacroix choisit d'ôter cet élément de la toile finale, afin de ne pas tomber dans la simple imitation des formes de l'antique²⁷⁰. Ce n'était pas cela, pour Delacroix, l'esprit de l'antique.

En même temps que la *Médée furieuse*, Delacroix présente au Salon quatre autres œuvres : outre la *Dernière scène de Don Juan* (localisation actuelle inconnue), ce sont trois sujets marocains sur les toiles du peintre – *L'intérieur d'une cour dans laquelle des soldats marocains ont amené des chevaux* (localisation actuelle inconnue), *Le Kaïd, chef Marocain* (Nantes, musée des Beaux-Arts) et *Les convulsionnaires de Tanger* (Minneapolis Institute of Arts). Il n'est pas anodin d'observer dans la production d'Eugène Delacroix une concomitance des sujets antiques et orientaux ; rappelons que c'est au Maroc que Delacroix découvre la véritable antiquité, l'antiquité vivante, et que la Grèce moderne est une contrée orientale qui surgit de son histoire antique. Faire resurgir ses impressions marocaines en même temps que peindre sa première toile mythologique est donc un acte absolument logique et propre au style de Delacroix ; plus l'influence orientale imprègne son pinceau, plus il est proche du classicisme.

La Grèce, antique ou moderne, mythologique ou historique, reflète l'identité picturale de Delacroix. Souvent placé à l'avant de l'histoire du romantisme, le peintre, lui, n'a jamais voulu se définir comme tel. Convaincu de la puissance artistique de sa formation, il l'exprimait certes davantage par la couleur et le mouvement. La *Médée furieuse* proposait ainsi un antique vigoureux et mouvementé, transcendé par la couleur et la passion.

²⁶⁹ Sébastien ALLARD, Côme FABRE (dir.), *Delacroix, op.cit.* p. 159.

²⁷⁰ Eugène DELACROIX, *Dictionnaire des beaux-arts, op.cit.* p.10.

B. Le bon gouvernement²⁷¹ de soi par les arts : de la libération de la peinture

a) **La commande de la bibliothèque du Palais Bourbon : l'instruction par les arts²⁷²**

Eugène Delacroix achevait à l'hiver 1837 le décor du Salon du Roi du Palais Bourbon, un décor mural où se côtoyaient sans s'opposer l'antique et le moderne, la ligne et la couleur, la stabilité et le mouvement. La critique, d'abord sceptique quant à la commande, était si agréablement surprise du résultat, que fut confié au peintre, l'année suivante, le décor de la bibliothèque de l'actuelle Assemblée Nationale. Aidé de Gustave Lassalle-Bordes (1814 ? – 1886), son principal collaborateur, de Louis de Planet (1814 – 1875) – de formation tout à fait ingriste²⁷³ – et de Pierre Andrieu (1821-1892), le plus connu de ses « élèves », Delacroix inventait tout le programme du décor, à l'image de sa création pour le Salon du Roi. En 1840 lui sera également confié le décor de la bibliothèque de la chambre des Pairs, au Palais du Luxembourg ; les chantiers se chevauchent et le peintre rendra le décor de la bibliothèque du Palais Bourbon en 1847, soit dans un délai de neuf ans à compter de la commande.

La bibliothèque est un lieu humaniste, qui nécessite de trouver des sujets en adéquation d'abord entre eux, puis avec la fonction du lieu qu'ils habitent. Delacroix travaille ainsi d'abord ses idées, puis les compositions en amont ; en témoignent les très nombreux dessins et esquisses préparatoires²⁷⁴. Les premières ébauches constituent une sorte de mémoire, en tout cas un descriptif approfondi, rédigé par le peintre, du projet qu'il a pour les décors de la Chambre des députés, avant même que lui soit confié le chantier de la bibliothèque²⁷⁵. Delacroix y détaille la décoration pour la Grande salle d'entrée, la salle des Conférences et la Bibliothèque – elle sera soumise à de nombreux changements, même si les grandes thématiques persisteront. Les premiers dessins reconstituent alors les premières recherches de Delacroix ; en fig.69, on distingue ainsi deux groupes : le premier, « Michel-Ange tiendrait à la main le modèle de la coupole de Saint-

²⁷¹ Dominique de FONT-REAUUX (*dir.*), *Une lutte moderne, de Delacroix à nos jours*, Paris, le Passage, 2018, p.76.

²⁷² Voir annexe 2

²⁷³ Louis de PLANET, *Souvenirs de travaux de peinture avec M. Eugène Delacroix*, Paris, A. Colin, 1929.

²⁷⁴ Voir annexe 2

²⁷⁵ Le texte est publié dans son intégralité par Maurice SERULLAZ, *Les Peintures murales de Delacroix*, Paris, Les Éditions du temps, 1963, p.49-52.

Pierre dont l'invention lui appartient et serait entouré de quatre petits génies figurant la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Poésie », tandis que le second serait une illustration des « Pères de l'Eglise », destinés à orner la coupole de la Théologie²⁷⁶.

Lorsque lui est confié, par décret du 30 août 1838, le chantier de la bibliothèque, Delacroix fait évoluer son programme. Il était essentiel, pour l'éloquence du décor, de créer un lien entre chacune des parties, une sorte de fil d'Ariane. Ainsi, le peintre opte pour le thème de la lutte de la civilisation contre la barbarie par le biais des arts. Prosper Haussard décrit avec éloquence le décor de Delacroix dans *Le National*, en 1850 : « Les deux vastes hémicycles et les cinq petites coupoles de la bibliothèque déroulent toute l'histoire du génie et la civilisation antique. Les deux hémicycles, extrémités opposées et circulaires de la galerie, sont comme les deux pôles de cette histoire, et représentent l'âge grec qui commence, l'âge romain qui finit : Orphée faisant lever sur la Grèce la première aurore des arts ; Attila poussant sur l'Italie ses hordes et les ténèbres barbares [...]. L'Orphée et l'Attila, qui se regardent des deux bouts de la longue galerie ont une grandeur de signification et une vivacité de contraste saisissantes. Il y a pensée et poésie dans leur donnée première, et il n'y en a pas moins dans le détail de la composition [...] Si l'on sent dans l'Orphée l'air pur du lyrisme et de la pastorale antique, l'Attila respire l'âpre énergie de la chronique et de l'épopée barbare²⁷⁷ ».

Le premier hémicycle développe donc le mythe d'*Orphée venant policer les Grecs et leur enseigner les Arts et la Paix* (fig.70). Orphée, ce demi-dieu qui par son chant avait su charmer jusqu'aux divinités chtoniennes se présente ici comme dispensateur de la Paix par le biais des arts. Il enseigne cela à tous ceux qui se présentent à lui – créatures mythologiques ou humaines, toutes encore à l'état de nature, sauvages – par son chant et sa lyre ; c'est l'image de la naissance de la civilisation grecque. Les divinités de la guerre et de la fertilité, Pallas et Cérès, apportent leurs attributs à la nouvelle civilisation.

Les arts qu'Orphée dispense pour la paix sont ceux des cinq coupoles et leurs pendentifs, qui fonctionnent comme un discours à la progression éloquente entre les deux hémicycles. Ils racontent « l'histoire du génie et de la civilisation antique, selon la classification qui était celle de l'époque : au centre, la Législation, d'un côté la Théologie et la Poésie, de l'autre la Philosophie et les Sciences²⁷⁸ ». Le peintre travaille à de nombreuses esquisses et dessins préparatoires pour

²⁷⁶ Arlette SERULLAZ, Nicole MOULONGUET, *Eugène Delacroix à l'Assemblée nationale*, op.cit. p.124.

²⁷⁷ Prosper HAUSSARD, *Le National*, 18, 19, 20 octobre 1850. Cité dans Maurice SERULLAZ, *Les Peintures murales de Delacroix*, Les Éditions du temps, Paris, France, 1963.

²⁷⁸ Dominique de FONT-REAUUX (dir.), *Delacroix et l'antique*, op.cit. p.162.

chacun de ses sujets²⁷⁹ ; le 31 janvier 1848, Théophile Thoré fait paraître dans le journal *Le Constitutionnel* une notice autographe de Delacroix sur son programme, où il détaille un à un chacun des sujets traités dans le décor de la bibliothèque²⁸⁰ :

Les peintures de la bibliothèque de la chambre des députés sont distribuées dans la voûte de la galerie et dans les deux hémicycles qui en forment les extrémités. La voûte est divisée en cinq coupes ou travées, présentant chacune quatre pendentifs. Ce sont donc quatre tableaux par chaque division, ou vingt tableaux dans toute la longueur.

En face de l'hémicycle d'Orphée, côté nord, le peintre choisit l'histoire d'*Attila, suivi de ses hordes de barbares, foule aux pieds l'Italie et les Arts* (fig.71). Le guerrier Hun centralise toute la barbarie opposée à la civilisation offerte par Orphée :

L'Eloquence éplorée, les Arts s'enfuient devant le farouche coursier du roi des Huns L'incendie et le meurtre marquent le passage de ces sauvages guerriers, qui descendent des montagnes comme un torrent. Les timides habitants [*sic*] abandonnent, à leur approche, les campagnes et les cités, ou, atteints dans leur fuite par la flèche et par la lance, arrosent de leur sang la terre qui les nourrissait.

L'épisode répond à la paix et la naissance de la civilisation grecque par la guerre et la mort de la civilisation romaine ; la décadence a supplanté la vertu, a fauché les arts et l'éloquence. L'érudition du programme que Delacroix présente à la Bibliothèque témoigne de la largesse de ses connaissances philosophiques, littéraires et antiques. L'on se souvient des ouvrages qu'il étudie lorsqu'il est au lycée impérial, de l'éducation que lui transmet son père, c'est-à-dire une foi inébranlable en la Raison, la civilisation, la vertu. L'éducation promulguée au lycée impérial insistait sur la nécessité de la construction de l'être en même temps que la réception de la connaissance ; Orphée apportant la civilisation anticipe le personnage du maître, pour Delacroix, que ce soit son propre père – assimilé à un préfet romain –, l'Etat en la personne de Napoléon Ier, ou Pierre-Narcisse Guérin. Exprimer les bienfaits des arts pour la paix et la civilisation est un rappel de la société héritée des Lumières dans laquelle Delacroix voyait le jour : la sortie de l'état de nature délivrait l'homme en lui apportant une société. Le peintre allégorise ces principes sur le plafond de la Bibliothèque du Palais Bourbon. La Grèce apparaît ici comme l'idéal antique de la société moderne, vers laquelle tous les principes doivent tendre. Néanmoins, l'antique sur lequel Delacroix pose son socle est toujours celui qu'il s'approprie, au-delà de la ligne et de la blancheur pure. On se souvient de l'intuition que le peintre avait d'une autre Grèce, en tout cas d'un autre antique, lorsqu'il dessinait et lithographiait une série de médailles anciennes ; lorsqu'encore il

²⁷⁹ Voir annexe 2

²⁸⁰ Voir annexe 4

partait au Maroc, y découvrir une antiquité vivante. L'apothéose de l'art grec, vertueux et civilisateur, qu'il peint dans l'abside nord du plafond de la bibliothèque du Palais Bourbon traduit en quelque sorte sa propre victoire sur l'antique académique, le triomphe de l'art grec sur l'art romain.

Théophile Gautier publiera le 31 janvier 1847 une fort élogieuse critique des peintures de Delacroix, réconciliant avec la question de l'antique dans sa peinture : « L'antique, traité comme l'entend Eugène Delacroix, a toute la nouveauté de l'imprévu ; rien n'est plus jeune et plus neuf que le grec et le romain interprété de la sorte. Dans ces sujets, où l'imitation malentendue des statues et des bas-reliefs introduit la sécheresse et l'immobilité, notre artiste sait être souple, moelleux, coloré ; [...] Jusqu'à présent nous n'avions eu que la silhouette de l'antiquité, il nous en donne la couleur²⁸¹ ». Le critique avait parfaitement saisi l'essence même du style de Delacroix ; il anticipait la définition que donnait l'artiste de l'antique dans son dictionnaire des Beaux-Arts en 1857. Pour le peintre en effet, imiter l'antique, ce n'est certes pas le recopier exactement, mais au contraire, s'imprégner de *l'esprit de l'antique*, et non de *l'imitation de ses formes extérieures*²⁸².

²⁸¹ Théophile GAUTIER, « La Croix de Berny » dans *La Presse*, le 31 janvier 1847.

²⁸² Eugène DELACROIX, *Dictionnaire des beaux-arts*, *op.cit.* p.11.

b) La lutte de la civilisation contre la barbarie : l'atelier du peintre rue de Fürstenberg, dernière signature antique ?

Par la figure d'Orphée dans l'hémicycle sud du plafond de la bibliothèque du Palais Bourbon, Delacroix renoue également avec le mythe prométhéen, et se rapproche en cela de Lord Byron, et de la série des lithographies qu'il faisait du *Faust* de Goethe²⁸³ : Orphée, comme Faust, Prométhée ou Frankenstein, surpasse la vie en lui apportant une plus-value, nécessaire à la survie – ici, la paix par les arts. Le peintre confirme sa vision de la société comme imprégnée de la philosophie grecque. Héros civilisateur, Orphée incarne l'idéal sociétal vers lequel tend la lutte contre la barbarie. Ce thème usité par Delacroix fait rejaillir l'essentiel de son éducation : en faisant de Paris une nouvelle Rome, Napoléon Bonaparte luttait contre la barbarie ; il reproduisait l'image du héros civilisateur, ce rôle orphique ou prométhéen, en apportant la Raison, l'ordre et la législation à la société française postrévolutionnaire. Il répondait aux affres de l'Ancien Régime, à la bestialité – proche de l'état de nature – de la Révolution française, à cet état comme ravagé par Attila et ses hordes de guerriers, par les arts et la paix, « recivilisant » la société française.

Le thème de la lutte de la civilisation contre la barbarie résonne dans de nombreux aspects de la vie privée et publique de Delacroix. Imprégné de ce conflit depuis son enfance, il en fait écho dans l'expression de son art ; l'antique vrai qui lutte contre la pâle imitation de ses formes extérieures ; la Grèce, patrie des Arts, qui combat contre l'Empire ottoman, cet Orient alors synonyme de barbarie ; et plus tard, Jacob qui lutte avec l'ange, c'est-à-dire le combat intérieur de l'homme contre lui-même. Jean-Paul Kauffmann, écrivain et journaliste français, exprime l'idée universelle et intérieure de ce combat dans le récit qu'il fait de *La lutte avec l'Ange*, à propos de la chapelle des Saints-Ange de Saint-Sulpice, décorée par Delacroix : « J'essaie d'expliquer que tout homme lutte fatalement un jour avec l'Ange : à chacun son moment de vérité ! Dieu met à l'épreuve sa créature en laquelle il a placé toute sa bienveillance²⁸⁴ ». On retrouve d'ailleurs, à nouveau, dans cette mise à l'épreuve, l'image du Prométhée moderne, de la mise à l'épreuve par le principe divin, conduisant à la lutte interne de l'Homme contre le *soi*. Dans cette lutte à Saint-Sulpice, Delacroix ne déleste pas le modèle antique ; « le modèle antique, celui de l'équilibre du corps et de l'esprit, proposait ici un fondement au dépassement du soi religieux, liant dans la

²⁸³ Cf. Partie II.

²⁸⁴ Jean-Paul KAUFFMANN, *La lutte avec l'ange*, Paris, Gallimard, 2002, p.225.

représentation de *La lutte de Jacob avec l'ange* les textes bibliques et ceux de la mythologie grecque²⁸⁵ ».

On retrouve l'idée de cette lutte, ou plus encore l'idée du « bon gouvernement » de soi²⁸⁶ au plus intime de la vie de Delacroix. En 1857, le peintre emménage place de Fürstenberg, et s'installe dans le logement qui accueille aujourd'hui le musée national Eugène Delacroix, afin d'être au plus proche de la chapelle dont il doit peindre le décor en l'Eglise Saint-Sulpice. Il fit construire dans le jardin, sur deux étages, un pavillon, dans lequel on trouvait son atelier. C'est ici-même, au cœur de la création artistique, que notre regard se porte. L'artiste décorait lui-même cette façade. Au centre se trouve un moulage de la plaque centrale du *Sarcophage des Muses* (ill.21). La présence des neuf Muses sur une telle pièce célébrait l'idéal de l'homme cultivé dans l'antiquité romaine ; s'approprier les Muses pour en décorer la façade de son atelier était sans doute pour Delacroix une manière de cocélébrer cet idéal, de le placer sur cette façade comme un étendard, c'est-à-dire une appartenance. De part et d'autre de la grande baie vitrée, disposées au-dessus des fenêtres, des métopes du Théséion – en réalité, Héphaïstéion, temple dédié à Héphaïstos – complètent le programme. Les deux métopes représentent chacune une lutte de Thésée ; la première, à gauche (ill.22), illustre le combat entre le héros et Sciron. Fils de Pélops, installé dans les roches scironiennes dans le territoire de Mégare, il faisait laver ses pieds à tous les voyageurs, les précipitant ensuite par-delà la falaise, dans la mer, où une tortue les dévorait. Thésée prit le brigand à son propre jeu et le lança par-delà la falaise, où il mourut, à son tour dévoré par la tortue. A droite (ill.23), Cercyon, un autre brigand, qui disputait des parties de lutttes avec les passants, est vaincu par le héros grec.

Les deux bandits combattus par Thésée s'assimilent aisément à Attila, à l'Empire ottoman, au vice, à l'état de nature, à la barbarie, que viennent combattre Orphée, la Grèce, la vertu, la Raison, les arts et la Paix. L'idée du bon gouvernement par les arts fait donc écho dans cette façade de l'atelier de la rue de Fürstenberg. Le peintre revient à tant de principes de son éducation, finalement comme des principes innés : la formation à la copie des moulages dans les ateliers des Beaux-Arts en est un exemple éloquent. De même, le choix des métopes de l'Héphaïstéion, et non du Parthénon comme il en était davantage l'usage²⁸⁷, rappelle l'engouement philhellène dont Delacroix était acteur dans les années 1820 ; le temple, autrefois lieu de sépulture pour les non-orthodoxes européens, devenait lors de la guerre d'indépendance grecque leur propre lieu

²⁸⁵ Dominique de FONT-REAUXX (dir.), *Une lutte moderne, de Delacroix à nos jours*, op.cit., p.76.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Florence RIONNET, *L'atelier de moulage du musée du Louvre : 1794-192*, op.cit.

d'ensevelissement²⁸⁸. De surcroît, l'artiste nous donne dans la définition qu'il propose pour *Antique* dans son dictionnaire des Beaux-Arts :

ANTIQUE.

Parthénon. Marbres du Parthénon ou Phidias ; engouement moderne pour ce style, au détriment des autres époques de l'antique. L'antique romain²⁸⁹.

Les premiers mots de cette définition contribuent à orienter son choix vers l'Héphaïstéion, plutôt que celui du Parthénon.

La façade de l'atelier de la rue de Fürstenberg semble concentrer et exprimer tous les éléments de la lutte interne d'Eugène Delacroix ; elle apparaît comme une résolution, à la fin de la vie du peintre, au combat. Après sept candidatures rejetées, Delacroix est nommé le 10 janvier 1857 à l'Académie des Beaux-Arts, prenant le siège de Paul Delaroche (1797-1856) ; de là, et de ses différentes notes, il rédigera – enfin, mais sans le publier – son dictionnaire des Beaux-Arts. Les Arts, toute l'énergie qu'il mit à les exprimer, répondaient enfin à l'appel pacificateur de la lutte et gouvernaient enfin sa vie ; l'Ange touchait Jacob au coin de la hanche.

²⁸⁸ Dominique de FONT-REAULX (dir.), *Delacroix et l'antique*, op.cit. p.25

²⁸⁹ Eugène DELACROIX, *Dictionnaire des beaux-arts*, op.cit. p. 9.

c) Le tombeau d'Eugène Delacroix (ill.24)

Les commandes affluent pendant les dernières années de la vie de Delacroix. Lui sont confiés différents grands décors, à commencer par le plafond de la galerie d'Apollon au musée du Louvre (1850-1851). Installé à partir de 1857 dans l'atelier de la rue de Fürstenberg, le nouvel académicien travaille sans relâche pour la chapelle des Saints-Anges en l'Eglise Saint-Sulpice, à deux pas de son nouveau logement. Le nouvel académicien répondait également à de nombreuses commandes dans les dernières années de sa vie ; il mettait en forme son projet de dictionnaire des Beaux-Arts, sans délaissier ni son journal, ni ses articles :

1854

Sans date. — Fragments d'un dictionnaire, etc. — Petits articles très courts sur les artistes célèbres et en passant ou traitant seulement un point qui les regarde ou d'une qualité propre à eux²⁹⁰.

Delacroix était régulièrement malade depuis quelques années ; en 1863, atteint de nouveau de tuberculose, il continuait à répondre à ses commandes de tableaux de chevalet. Il écrit ses derniers mots dans son journal de lundi 22 juin 1863, exprimant, comme dans un dernier soupir, la lutte effrénée qu'il mena toute sa vie pour faire comprendre son style et sa peinture :

Le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'œil. Ce n'est pas à dire qu'il n'y faut pas de la raison : c'est comme les beaux vers ; ... toute la raison du monde ne les empêche pas d'être mauvais, s'ils choquent l'oreille. 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, non²⁹¹.

Il dicte son testament à Jenny le Guillou, sa gouvernante, et meurt le 13 août 1863. Il est enterré au cimetière du Père Lachaise, selon ses derniers vœux, dans un tombeau dont il fit une description précise : « *Mon tombeau sera au cimetière du Père Lachaise, sur la hauteur, dans un endroit un peu écarté. Il n'y sera placé ni emblème, ni buste, ni statue ; mon tombeau sera copié très exactement sur l'antique, ou Vignole ou Palladio, avec des saillies très prononcées contrairement à tout ce qui se fait aujourd'hui en architecture* ». Curieuse aberration architecturale que de placer

²⁹⁰ Eugène DELACROIX, *Journal*, I, *op.cit.* p.733.

²⁹¹ *Ibid.*, II, p.1412.

sur le même plan Vignole et Palladio ! Le sarcophage de Delacroix, en lave de Volvic est, selon son désir, copié de l'antique puisqu'il reproduit le tombeau de Scipion²⁹² ».

Sa dernière volonté signe un dernier ancrage profond à sa formation antique, à l'importance de cet art qui avait forgé l'homme et l'artiste. Alors qu'on disait de ses toiles qu'elles étaient peintes avec un « balai ivre », Delacroix, au seuil de la mort, tendait toujours vers l'essence même de l'antique :

Tous ces hommes ont, dans leurs ouvrages, des parties surannées ; rien de tel chez l'antique. Chez les modernes, il y en a toujours trop ; chez l'antique, toujours même sobriété et même force contenue²⁹³.

²⁹² Michel RAGON, *L'espace de la mort : essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, Paris, Albin Michel, 1981, p. 115-116.

²⁹³ Eugène DELACROIX, *Dictionnaire des beaux-arts*, *op.cit.* p.11.

Conclusion

« Celui qui dédaigne l'antique pour la nature risque de n'être jamais que petit, faible et mesquin de dessin, de caractère, de draperie et d'expression. Celui qui aura négligé la nature pour l'antique risquera d'être froid, sans vie, sans aucune de ces vérités cachées et secrètes qu'on n'aperçoit que dans la nature même. Il me semble qu'il faudrait étudier l'antique pour apprendre à voir la nature²⁹⁴ ».

La critique de Diderot sur le Salon de 1765 annonçait le retour à l'antique que connut le monde artistique dans la seconde partie du XVIII^e siècle. Il proposait néanmoins un juste équilibre de l'art : à quoi bon ne faire que de l'antique ? Delacroix, en son temps, répondait à ceux-ci que la simple imitation des formes extérieures était souvent bien peu intelligente et exclusive²⁹⁵ ; dans l'esprit de l'antique résidait la véritable inspiration de l'art.

Avoir l'esprit de l'antique fut la quête personnelle d'Eugène Delacroix pendant toute sa carrière. Il avait été élevé dans la forme hellénique ; il avait dû apprendre à se construire dans l'univers bonapartiste où la Raison et la Vertu gouvernaient. Le principe ambiant était celui du retour à l'antique, à la fois dans l'institution familiale, scolaire et sociale. Delacroix s'imprégnait de valeurs telles que la stabilité, la Raison, la droiture ; autant de vertus efficaces dans la construction de l'être et l'assimilation du savoir. En 1815, orphelin, le jeune artiste entra dans l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin. Les principes du dessin académique et de la copie d'antiques appris chez son maître et à l'École des Beaux-Arts arrivaient chez Delacroix dans la continuité de son éducation, et se distinguaient comme des éléments de fidélité et d'ancrage aux valeurs familiales. La Grèce d'Eugène Delacroix était dans un premier temps la même que celle des néoclassiques : l'antique dans sa forme et dans son mythe.

²⁹⁴ Denis DIDEROT, *Salon de 1765*. Cité dans Guillaume FAROULT, Christophe LERIBAUT, Guilhem SCHERF (dir.), *L'Antiquité rêvée : innovations et résistances au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 2010, p.80.

²⁹⁵ Eugène DELACROIX, *Dictionnaire des beaux-arts*, Hermann, Paris, France, 1996, p.35.

L'intuition d'une autre Grèce avait germé dans l'esprit de Delacroix lors de ses années de formation. L'atelier du peintre néoclassique Pierre Guérin offrait en réalité aux élèves une grande liberté ; le maître attisait le talent propre de ses élèves, au-delà d'une pâle et simple imitation. Mais à la sortie de l'atelier, lorsqu'il commence à exposer aux Salons, Delacroix se retrouve face à l'incompréhension et au scandale. Il avait voulu repousser les limites de sa formation et trouver une Grèce au-delà de la Grèce. Des élans philhellènes commencèrent à l'animer, conséquence de son admiration pour Lord Byron. Il découvre alors la Grèce moderne, dont il fait aussi un mythe : Delacroix ne connaissait rien d'autre de cette Grèce que les récits augmentés des curieux voyageurs et les poèmes de Lord Byron. Il pouvait ainsi se construire une certaine idée de la Grèce moderne, mais il alimentait, en réalité, la légende. La Grèce était ainsi toujours présente dans son œuvre, mais balançait entre l'antique et le classique – sa formation –, le moderne et le romantisme – le cercle philhellène et les sujets orientaux. Une sorte de confusion animait les regardeurs de l'œuvre de Delacroix : comment la vigueur, la couleur et le mouvement pouvaient-ils côtoyer la Grèce ? La Grèce de Delacroix avait évolué ; dans un second temps, elle était empreinte de modernité et de sentiment national, c'était une Grèce romantique qui conservait tout son passé antique.

A la lumière des écrits d'Eugène Delacroix, l'on discernait un peu mieux la présence de la Grèce dans son œuvre picturale. La conception de la Grèce du peintre changea encore lorsque celui-ci se rendit au Maroc en 1832. Ce dut être un véritable bouleversement : bien qu'il ait eu l'intuition d'une autre Grèce, celle qui l'avait éduqué voyait sa légende mise à mal pendant ce voyage. La Grèce blanche, l'antique linéaire, figé, occidental était un mythe, récupéré et approprié par l'occident pour son identité artistique. Au Maroc donc, Delacroix retrouvait l'antique vrai, l'antiquité libérée de son mythe, dont il allait s'imprégner pleinement. Ce fut tout un cheminement pour parvenir à ces retrouvailles, dont les étapes – antiquité, légende et modernité – avaient ponctué efficacement l'œuvre de Delacroix ; tous ces éléments allaient permettre au peintre de trouver et affirmer sa signature picturale. La Grèce de Delacroix s'imprégnait d'une antiquité réelle, au-delà de l'antiquité rêvée ; elle en prenait toutes les couleurs et les lumières.

Son voyage au Maroc avait permis à Delacroix d'éprouver les éléments constitutifs de son art, et de les confronter à la démystification de l'Orient. La définition de l'antique qu'il donnait dans son dictionnaire des Beaux-Arts en 1857 mettait en valeur la nécessité de faire d'après « l'esprit de l'antique » et non « l'imitation de ses formes extérieures ». L'antique vrai qu'il découvrait confortait la nécessité de toujours revenir à l'antique ; l'Orient sortit du mythe induisait le mouvement, la couleur et la vigueur. Delacroix assimilait toutes les Grèce qu'il avait

rencontrées ; la dernière fut la somme et le principe éminent de toutes : la Grèce, élément salvateur et civilisateur. Pour reprendre les mots introductifs de Percy Shelley, la Grèce de Delacroix passait par « mille canaux, parfois perceptibles, parfois invisibles », mais toujours présente.

Nous n'avons traité dans ce travail qu'une partie de la production d'Eugène Delacroix ; celle où la Grèce apparaissait de manière évidente, par le sujet ou par la forme, et celle où, plus subjectivement, elle se découvrait en filigrane – c'était le cas des lithographies du *Faust*. Il n'y a qu'à regarder l'une de ses récentes monographies pour se rendre compte de l'ampleur de l'œuvre non traité dans cette étude. Ce qui ressort davantage sont les thèmes médiévaux. L'on sait que Delacroix, admirateur passionné de Lord Byron, aimait à recourir à des thèmes d'une autre histoire que l'Antiquité. Son voyage en Angleterre en 1825 eut tôt fait de réveiller en lui la beauté du Moyen-Age : de l'abbaye de Westminster, par exemple, il fit de nombreux croquis ; les deux *Carnets de Londres* récemment acquis par le musée national – Eugène Delacroix – malheureusement non diffusables à cette heure – en montrent de très beaux. Outre Byron, Delacroix était fasciné par l'œuvre de William Shakespeare ; lui aussi anglais, lui aussi écrivain, ses ouvrages se retrouvent régulièrement dans le crayon et la palette de Delacroix. Lors de son voyage au Maroc, le peintre retrouve certes une Antiquité vivante. Mais, en s'attardant sur ses croquis, nous observons une très forte présence de l'architecture (fig.72) ; ces voûtes en ogive, ces tours élancées, ces motifs décoratifs, ne sont pas sans rappeler le vocable de l'architecture médiévale, en tout cas, de ce que Delacroix peut voir à Westminster. Ses figures orientales aux larges vêtements font écho aux relevés vestimentaires que Delacroix fait dans l'abbaye anglaise (fig.73). Ces éléments médiévaux se retrouvent, à leur tour, dans la production de Delacroix inspirée de Shakespeare (fig.74), de Byron, ou de l'univers médiéval (fig.75).

Il est surprenant de trouver, à la source de sa production, les mêmes références : Lord Byron, l'Angleterre, le Maroc. Il eut fallu donner raison au Moyen-Age lorsqu'il mettait en couleur ses édifices et ses sculptures ; si aujourd'hui, une cathédrale est aussi blanche qu'un *Laocoon*, c'est par le même effet de passage de temps, augmenté du mythe qui s'est construit autour. L'intuition de Delacroix d'une Grèce colorée et vivante rejoint en quelque sorte le parallèle du médiéval face à l'antique. Lorsqu'il explique la nécessité de revenir à l'esprit de l'antique, lorsqu'il se revendique classique alors que tout le monde l'accuse de romantisme, le peintre comprenait en réalité le véritable processus de conception des œuvres d'art antiques : elles « ne sont pas belles par la raison qu'elles sont antiques, mais parce qu'elles ont été faites sur la belle nature et le raisonnement dont

on s'est servi pour l'accompagner de toutes les grâces dont elle est susceptible et que le marbre peut souffrir²⁹⁶ ».

Il serait donc édifiant d'étudier toute la production de l'artiste, peintre et écrivain, sous le prisme de l'antique ; puisque même la part médiévale, qui pourrait en sembler la plus éloignée, y trouve des racines communes. Un autre élément, que nous regrettons de n'avoir pu traiter cette année, viendrait certainement augmenter la pertinence de cette étude : il s'agit de la critique. Nous n'avons qu'égrainé, au cours des lignes, quelques extraits de critiques sur l'œuvre de Delacroix ; il y en eu une multitude, ne serait-ce qu'aux Salons. Ce travail résidait dans l'histoire d'un regard posé sur l'œuvre du peintre ; l'on choisissait ici de le regarder sous le prisme de la Grèce. Etudier la réception critique de l'œuvre de Delacroix sous ce même regard permettrait de comprendre davantage, sans doute, l'histoire de la Grèce dans sa production. A plusieurs reprises nous avons été surpris, tantôt de la pertinence cinglante des critiques, tantôt de leur mécompréhension de regardeur à l'œil subjectif. L'histoire du goût, à la naissance du romantisme, vivait un chamboulement – bien amorcé déjà depuis Füssli, dans la dernière partie du XVIII^e siècle ; il en serait d'autant plus intéressant d'étudier l'histoire de l'évolution de regard de ces « regardeurs professionnels » sur l'œuvre de Delacroix.

Le chamboulement romantique ne se faisait pas qu'en peinture ; Cromwell²⁹⁷ et sa préface par Victor Hugo, publiés en 1827 s'affirment comme des manifestes de cette nouvelle manière. Nous avons déjà évoqué dans cette étude le compositeur qui marquait, en même temps que Delacroix et Hugo, l'histoire du romantisme. L'on retrouve chez Hector Berlioz, dans sa vie et dans son œuvre, des perspectives similaires avec notre peintre. Les deux artistes n'étaient pas seulement dotés de talent, mais aussi d'un certain génie créateur. L'un comme l'autre, ils proposaient quelque chose de neuf, chamboulant les codes académiques. Les compositions de Berlioz, aux orchestrations imposantes, aux formes nouvelles, étaient bien parallèles à celles de Delacroix ; grandiose, sublime, mouvement et expressivité se retrouvaient chez l'un et l'autre. Berlioz se retrouvait fréquemment en contradiction avec les tenants de l'académisme, et essayait de nombreuses critiques.

Il est également intéressant de voir que plusieurs thèmes rassemblent l'œuvre des deux artistes. Nous avons déjà évoqué le Sardanapale et la question nationale avec l'orchestration de la

²⁹⁶ Roger de PILES, « Sur la nécessité d'établir des principes certains à la peinture et à la sculpture », cité dans Guillaume FAROULT, Christophe LERIBAUT, Guilhem SCHERF (dir.), *L'Antiquité rêvée : innovations et résistances au XVIII^e siècle*, op.cit. p.80.

²⁹⁷

Marseillaise (1830) et la *Liberté guidant le peuple* (1830) et l'engouement philhellène avec la *Cantate pour la Révolution grecque* (1825) et la *Grèce sur les ruines de Missolonghi* (1826). La *Damnation de Faust* (1846) de Berlioz s'impose en parallèle des lithographies de Delacroix – et marque un intérêt commun pour la question prométhéenne – ; on observe en outre chez Berlioz une inclination aux thèmes orientaux-mauresques : *Le maure jaloux*, dit autrefois *L'Arabe jaloux* (1819-1822), *Le cheval arabe* (1822), ou encore la *Marche marocaine* (1845) ; ces pièces s'accordent en justesse à la production de Delacroix à son retour du Maroc. Les références étaient régulièrement similaires : en 1852, Berlioz publie sous le nom *Tristia* – d'après le recueil éponyme d'Ovide – trois partitions, dont une *Mort d'Ophélie*, inspirée de la pièce *Hamlet* de Shakespeare (1603). L'année suivante, Delacroix proposait une nouvelle version du même thème shakespearien (fig.74).

Il serait ainsi certainement intéressant d'étudier les relations des deux artistes ; comment ces mêmes sources se retrouvent autant dans leurs productions, comment le romantisme germe dans l'œuvre de Berlioz, comment la société fit naître ces deux romantiques ? Le travail fait ici sur l'œuvre de Delacroix pourrait être appliqué à Berlioz ; il serait pertinent de retracer la formation familiale, éducative et sociale du compositeur. Il écrivit, lui aussi ; à la lumière de ses *Mémoires*, du *Journal* de Delacroix, et de leur œuvre musicale et picturale, il pourrait être édifiant d'étudier ces figures romantiques qui se revendiquaient, pourtant, classiques

Glossaire

Nous détaillons dans ce glossaire quatre définitions essentielles, qui permettront au lecteur de nuancer par lui-même les termes des courants picturaux utilisés dans ce mémoire, et d'en comprendre les mêmes acceptions²⁹⁸ :

Académisme : ce terme devrait désigner tout naturellement le style ou l'enseignement des différentes académies historiques [...]. Il serait alors l'expression de l'esprit classique commun qui animait les associations d'artistes malgré leur diversité de théories et d'orientation [...].

Classicisme : Idéal ou doctrine, le Classicisme, en art, s'appuie sur le respect d'un certain nombre de règles, sur l'étude de la Nature, et cherche volontiers son inspiration et ses modèles dans l'art antique. Il s'oppose, ou on l'oppose, au Baroque, au Maniérisme, au Romantisme. Le classicisme est aussi, historiquement, un ensemble de manifestations artistiques qui se situent surtout au XVII^e s. et qui connaissent une nouvelle période d'épanouissement dans la seconde moitié du XVIII^e s. et au début du XIX^e, avec le « retour à l'antique » et ce qu'on appellera le *Néo-Classicisme*. [...] A la fin au XVI^e s., les Bolonais (les Carrache, le Dominiquin, Guido Reni) représentent le courant classique ou classicisant, qui prône la primauté du dessin et s'oppose aux audaces du Caravage, puis plus tard au pathétique du Baroque. [...] En fait, le Classicisme est divers et il faudra la fêrle de David, à la fin du siècle, pour qu'il devienne doctrinaire, puisant ses modèles dans la sculpture antique, alors que les académies fondées au XVIII^e s. n'avaient jamais prétendu enfermer les peintres dans un tel carcan [...].

²⁹⁸ Jean-Philippe BREUILLE, André CHASTEL, *Dictionnaire des courants picturaux : Tendances, mouvements écoles, genres : du Moyen Age à nos jours*, Paris, Larousse, 1991.

Orientalisme : **Le XVIII^e siècle.** La séduction de l'Orient apparaît en Europe dès le XVII^e s., mais la tragédie de Racine, *Bajazet*, les ballets turcs de Molière, le *Carrousel des galants Maures* (1685) comme les croquis de Callot ou les portraits en costume oriental de Rembrandt ne restituent de l'Orient qu'une image anecdotique. [...] **Le XIX^e siècle.** Cette vision irréaliste sera aussi, au XIX^e s., celle de Monsieur Auguste, de Bonington et d'Ingres [...]. Le premier contact avec l'Orient eut lieu en 1798, lors de la campagne d'Égypte. Vivant Denon, qui avait accompagné Bonaparte, rapporta de nombreux croquis de ruines pharaoniques et de costumes égyptiens. Gros y trouva de précieux documents lorsqu'il évoqua avec fougue certains épisodes dramatiques de l'expédition (les *Pestiférés de Jaffa*, 1804, Louvre) ; Guérin et Girodet peignirent les mêmes combats avec une froideur épique toute davidienne, mais Géricault, plus ardent, brossa des mamelouks sauvages. La guerre de l'Indépendance grecque devait aussi confronter la génération romantique avec des paysages et des types nouveaux [...].

Romantisme : La difficulté de trouver au Romantisme une définition qui englobe à la fois la complexité de son développement et ses particularités régionales semble insurmontable. [...] Bien que d'origine allemande, l'apparition du Romantisme, en tant que phénomène, se remarqua plus particulièrement en France, où les règles régissant le comportement social étaient les plus fortes, si fortes même qu'un sentiment de gêne, voire de culpabilité, se décèle chez presque tous les romantiques français jusqu'à Victor Hugo. [...] Delacroix se disait lui-même tant soit peu dégoûté par cette nouvelle forme d'art, bien que son œuvre l'illustre dans toute son évolution. Ainsi le Romantisme implique-t-il en profondeur un certain isolement vis-à-vis des valeurs sociales et anthropocentriques qui avaient réglé les conduites humaines et la conscience ou, du moins, les attitudes morales au XVIII^e s. [...] De telles attitudes se reflètent plus ou moins directement dans l'art de la période romantique et surtout dans la peinture. Fondamentalement, le Romantisme consiste à réfuter les principes et la discipline classiques en faveur d'un retour régénérateur à quelque chose de plus ancien comme de plus libre, de plus personnel comme de plus exotique. [...] A la fois en France et en Angleterre, on assista à un regain d'intérêt pour le passé national encore proche qui entraîna un changement de décor et d'accessoires [...]. Les peintres romantiques étaient, bien davantage que leurs prédécesseurs, réceptifs à des inspirations et des influences diverses et moins enclins à se considérer comme les praticiens d'une discipline académique. La réaction individuelle – à l'événement contemporain ou à une scène particulière – devint le critère par excellence, et la peinture elle-même davantage un moyen d'expression.

[...] La maturité du romantisme est surtout française. La période de 1800 à 1824 vit l'avènement de la peinture d'histoire moderne, l'établissement d'une école paysagiste moderne et la fin de l'hégémonie de la sculpture au bénéfice de celle de la peinture.

[...] 1824-1840. La troisième phase du Romantisme – celle que l'on peut à juste titre appeler le *mouvement romantique* – est dominée par le concept de l'artiste de génie et incarnée par Turner et Delacroix dans leur maturité.

Très différents de tendances et de caractères, Turner et Delacroix avaient pourtant certains traits communs. Tous deux gardèrent des liens étroits avec les maîtres du XVII^e s. et trouvèrent de puissants défenseurs respectivement en Ruskin et en Baudelaire. Tous deux restèrent fidèles aux institutions officielles comme la Royal Academy ou le Salon. Tous deux furent à l'origine d'une rupture dans l'évolution de la peinture et contribuèrent à son changement radical. Tous deux enfin allèrent jusqu'au bout des possibilités de leur propre langage pictural, et ne laissèrent ni élèves ni disciples. Cela mis à part, les deux hommes personnifient les conceptions opposées du génie romantique. Delacroix, susceptible, sophistiqué, cultivé, parisien avant tout, demeura attaché à l'idéal académique de la peinture d'histoire ; son œuvre est anthropocentrique ; il peint l'homme dans divers contextes historiques, géographiques, mythologiques ou allégoriques [...].

Bibliographie

Sources

SOURCES MANUSCRITES

ARCHIVES DE LA VILLE DE PARIS

Lycée Louis-le-Grand. Administration générale. Gestion du personnel. Intendance. Scolarité. (1767-1942).

- D3T3 186 : livres de classes 1871-1873 :
- D3T3 228 : notes trimestrielles 1812-1813
- D3T3 81 : Registre d'inscription des élèves 1807 – 1813. Contient de plus une liste des professeurs.
- D3T3 406 : Cours et travaux d'élèves. 1814 – 1906. Sujets des devoirs donnés par les professeurs : versions latines et grecques de dictée française par le professeur Pierrot (10 août 1814 août 1815), cours spécial de français par le professeur Lavergne (8 octobre 1850-14 mai 1851), versions latines et grecques par le professeur Lafarge (3 octobre 1881-26 juillet 1882). Versions et thèmes de latin et grec : cahiers de cours, copies, sujets de devoirs (1895-1906).

PARIS-PIERREFITTE, ARCHIVES NATIONALES

Dossier F/17/2503/1 : Ministère de l'instruction publique : mélanges. Lois, décrets, arrêtés.

Dossier F/17/2503/2 : Ministère de l'instruction publique : mélanges. Ordonnances, décrets, arrêtés, statuts et règlements concernant l'instruction publique

SOURCES IMPRIMEES

ECRITS DE DELACROIX

DELACROIX Eugène, *Journal*, édité par HANOOSH Michèle, 2 vol., Paris, J. Corti, 2009.

DELACROIX Eugène, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, Paris, Gallimard, 1999.

DELACROIX Eugène, *Dictionnaire des beaux-arts*, reconstitution et édition par LARUE Anne ; Paris, Hermann, 1996 (reconstitution d'éléments extraits des écrits du peintre).

DELACROIX Eugène, *Correspondance générale d'Eugène Delacroix. 1, 1804-1837*, publié par JOUBIN André, Paris, Plon, 1936.

DELACROIX Eugène, DEYROLLE François-Marie, DENISSEL Christophe, *Ecrits sur l'art*, Paris, Séguier, 1988.

DELACROIX Eugène, JOIN-LAMBERT Sophie, ASSELAIN Bernard, *Nouvelles lettres*, Bordeaux, William Blake & Co., 2000.

LITTERATURE

- ABOUT Edmond, *La Grèce contemporaine (5e éd.)*, Paris, librairie de L. Hachette et Cie., 1863.
Disponible sur <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k28630w>>.
- CHATEAUBRIAND François René de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, Paris, Ledentu, 1838. (1^{ère} publication : 1811).
- BIKELAS D., « Un héros de la guerre de l'indépendance grecque : les mémoires de Théodore Golocotronis », *Revue des Études Grecques* 6 (1893/21), pp. 92-126.
- BYRON George Gordon, *Œuvres complètes de lord Byron ; traduction nouvelle de Louis Barré ; illustrée par Ch. Mettais, E. Bocourt, Ed. Frères*, Paris, éditions Bry aîné, 1856. Disponible sur <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5516527q>>.
- BYRON George Gordon Byron Baron, *Œuvres de Lord Byron : Sardanapale ; Les dieux Foscaris ; Caïn ; Prophéties du Dante*, Paris, Ladvocat, 1822.
- CAULAINCOURT Armand-Louis-Augustin de, *Mémoires du général de Caulaincourt, duc de Vicence, grand écuyer de l'Empereur. Tome 2 / introd. et notes de Jean Hanoteau*, Paris, Plon, 1933.
Disponible sur <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5726702b>>.
- CHATEAUBRIAND François-René de, *Note sur la Grèce*, Le Normant père, 1825.
- DANTE ALIGHIERI, RISSET Jacqueline (trad.), *La divine comédie*, Paris, Flammarion, 2010.
- FAURIEL Claude, *Chants populaires de la Grèce moderne*, 2 vol. Paris, chez Firmin Didot et Dondey-Dupré, 1824.
- GOETHE Johann Wolfgang von, *Faust*, illustré par DELACROIX Eugène, traduit par NERVAL Gérard de. Paris, Diane de Selliers, 1997 (première édition du *Faust* de Goethe : 1808).
- GOETHE Johann Wolfgang von, *Faust ; suivi du Second Faust*, trad. NERVAL Gérard de, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1840.
- HUGO Victor, *Les orientales : 1829*, Clermont-Ferrand, Paleo, 2007.
- HUGO Victor (1802-1885) Auteur du texte, *Actes et paroles. Depuis l'exil, 1870-1876*. Paris, Calmann Levy, 1876. Disponible sur <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626422x>>.

HUGO Victor, MILLIEX Roger, *Victor Hugo et la Grèce*, Athènes, Librairie Kauffmann : Institut français d'Athènes, 2002.

HUGO Victor, SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Correspondance*, Paris, H. Champion, 2004.

SHELLEY Mary Wollstonecraft, BERGIER Jacques, *Frankenstein ou Le Prométhée moderne : roman*, trad. CURVORST Joe, Paris, Librairie générale française, 1997.

SHELLEY Percy Bysshe, *Hellas*, trad. CASTELAIN Maurice, Paris, Hachette, 1906.

VOLTAIRE, *Le Brutus*, Paris, Chez Je. Fr. Josse, 1731.

VOUTIER Olivier, *Mémoires du colonel Voutier sur la guerre actuelle des Grecs*. Paris, Bossange Frères, 1823. Disponible sur <<http://archive.org/details/mmoiresducolone00voutgoog>>.

SOURCES CRITIQUES ET THEORIES DE L'ART

- BAUDELAIRE Charles, BAILLY Jean-Christophe, *Écrits esthétiques*, Paris, Union générale d'éditions, 1986.
- BAUDELAIRE Charles, GAUTIER Théophile, GUEGAN Stéphane, *Correspondances esthétiques sur Delacroix*, Paris, Éd. Olbia, 1998.
- BAUDELAIRE Charles, HUYGHE René, *Pour Delacroix*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1986.
- BLANC Charles, *Un artiste de mon temps : Eugène Delacroix 1798-1863*, La Rochelle, Rumeur des âges, 1998.
- BLANC Charles, *Les artistes de mon temps / par M. Charles Blanc*, Paris, Librairie Firmin Didot, 1876.
Disponible sur <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9690685x>>.
- CHESNEAU Ernest, *La Peinture française au XIXe siècle. Les chefs d'école : L. David, Gros, Géricault, Decamps, Meissonnier, Ingres, H. Flandrin, E. Delacroix*. Paris, librairie académique, 1862.
Disponible sur <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9662503h>>.
- DECAMPS Alexandre, *Le National*, 11 novembre 1838.
- DELECLUZE Etienne-Jean, « Journal des débats politiques et littéraires », 8 mars 1838.
- GAUTIER Théophile, « Feuilleton de La Presse. La croix de Berry », *La Presse*, 31 janvier 1847.
Disponible sur <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4305596>>.
- GAUTIER Théophile, « Le Salon de 1852, 8^e article. Théodore Chassériau », dans *La Presse*, 25 mai 1852.
- GAUTIER Théophile, *Histoire du romantisme ; suivie de Notices romantiques ; et d'une Étude sur la poésie française, 1830-1868*, Paris, l'Harmattan, 1993 (première édition : 1874).
- JOUBIN André, « Etudes sur Eugène Delacroix », 1^{er} article (pp. 114-121). *Gazette des Beaux-Arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, janvier 1927. Disponible sur <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6103614>>.
- JOUBIN André, « Etudes sur Eugène Delacroix », 2^{ème} article (pp. 159-183). *Gazette des Beaux-Arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, janvier 1927. Disponible sur <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6103614>>.

JAL Auguste, *Salon de 1831 : ébauches critiques / par A. Jal*, Paris, A.-J. Dénin, 1831. Disponible sur <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109171r>>.

RIEGL Alois, CHOAY Françoise, *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, trad. WIECZOREK Daniel, Paris, Seuil, 2013.

STENDHAL, *Salons*, Paris, Gallimard : Le promeneur, 2001.

THORE Théophile, « Artiste contemporain : M. Eugène Delacroix », 1^{er} article. *Le Siècle*, 24 février 1837. Disponible sur <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7185538>>.

THORE Théophile, « Artiste contemporain : M. Eugène Delacroix », suite. *Le Siècle*, 25 février 1837. Disponible sur <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k718554n>>.

WINCKELMANN Johann Joachim, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture ; Suivi de Lettre à propos des réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture ; et Explication des réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Nîmes, J. Chambon, 1991.

WINCKELMANN Johann Joachim, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, trad. TASSEL Dominique, Paris, Librairie générale française, 2005.

CATALOGUES DES MUSEES

RIONNET Florence, *L'atelier de moulage du musée du Louvre : 1794-1928*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996.

ECOLE NATIONALE ET SPECIALE DES BEAUX-ARTS, ATELIER DU MOULAGE, *Catalogue des moulages provenant des monuments, musées, collections, etc.* Paris, imprimerie nationale, 1881. Disponible sur <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6387385f>>.

Bibliographie critique

LA GRECE : L'ANTIQUITE, LA MODERNITE, LE PHILHELLENISME

AMANDRY Angélique (dir.), *Le Philhellénisme dans la vie quotidienne en France 1824-1830 ; [exposition, Athènes, Institut français d'Athènes, 24 novembre – 22 décembre 1982]*, Athènes, Institut français d'Athènes, 1982.

AMOURETTI Marie-Claire, RUZE Françoise, BALARD Michel, *Le monde grec antique : des palais crétois à la conquête romaine*, Paris, Hachette supérieur, 2003.

AYMARD André, AUBOYER Jeannine, *L'Orient et la Grèce antique*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

BASCH Sophie, JOUANNY Robert, *Le mirage grec : la Grèce moderne devant l'opinion française depuis la création de l'École d'Athènes jusqu'à la guerre civile grecque, 1846-1946*, Paris, Hatier, 1995.

BRUYERE-OSTELLS Walter, « Le philhellénisme, creuset d'un romantisme politique européen ? », Gérard RAULET, *Les romantismes politiques en Europe*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009.
Disponible sur <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01353755>>.

CANAT René, *La renaissance de la Grèce antique : 1820-1850*, Paris, Hachette, 1911.

CONSTANS Claire, « Scènes du théâtre antique chez les peintres romantiques philhellènes », *Publications de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 8 (1998/1), pp. 229-246.

- COUDERC Anne, « L'Europe et la Grèce, 1821-1830 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin* (2015/2), pp. 47-74.
- DALLEGIO D'ALESSIO Eugène, *Les Philhellènes et la guerre de l'indépendance : lettres inédites de Jean Orlando et André Louriotis*, Athènes, Institut français d'Athènes, 1949.
- DESCHAMPS Gaston, *La Grèce d'aujourd'hui*, Paris, Armand Colin et Cie, 1892.
- DIMOPOULOS Aristide G., GAUDEMET Paul Marie, *L'opinion publique française et la révolution grecque (1821-1827)*, Nancy, Imprimerie V. Idoux, 1962.
- ÉTIENNE Roland, MÜLLER Christel, PROST Francis, *Archéologie historique de la Grèce antique*, Paris, Ellipses, 2014.
- FAROULT Guillaume, LERIBAUT Christophe, SCHERF Guilhem (dir.), *L'Antiquité rêvée : innovations et résistances au XVIIIe siècle : [exposition, Paris, Musée du Louvre, 2 décembre 2010-14 février 2011]*, Paris, Louvre éd. : Gallimard, 2010.
- GABORIT Jean-René, CUZIN Jean-Pierre, PASQUIER Alain, et al., *D'après l'antique ; [exposition, Paris, musée du Louvre, 16 octobre 2000 – 15 janvier 2001]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.
- HASKELL Francis, PENNY Nicholas, *Pour l'amour de l'antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen : 1500-1900*, trad. LISSARRAGUE François, Paris, Hachette, 1988.
- JOCKEY Philippe, *Le mythe de la Grèce blanche : histoire d'un rêve occidental*, Paris, Belin, 2013.
- LAVAGNE Henri, QUEYREL François (dir.), *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie, [actes du colloque international, Paris, 24 octobre 1997]*, Genève, Librairie Droz, 2000.
- PAPAÏOANNOU Kelly, « La constitution de l'identité balkanique dans l'œuvre de Rigas Vélestinlis », *Etudes Balkaniques-Cahiers Pierre Belon* (2010/1), pp. 279-293.
- PELTRE Christine, *Le voyage de Grèce : un atelier en Méditerranée*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.
- PELTRE Christine, *Retour en Arcadie : le voyage des artistes français en Grèce au XIXe siècle*, Paris, Klincksieck, 1997.
- QUINET Edgar, *La Grèce moderne : et ses rapports avec l'Antiquité ; (suivie du) Journal de voyage*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

SAID Edward Wadie, TODOROV Tzvetan, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'américain par MALAMOUD Catherine. Paris, Éditions Points, 2013.

THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris Éditions Points, 2001.

TRIKOUPIS Spiridon, *Histoire de l'insurrection grecque*, Londres, 1853.

VAULOUP Jeanne, *D'une Grèce l'autre : l'écriture de l'histoire dans les récits de voyage en Grèce de Chateaubriand et Edgar Quinet*. [Thèse de doctorat dirigée par ANTOINE Philippe, soutenue à l'université de Clermont-Auvergne en 2017]. Thèse non publiée.

ÊTRE ARTISTE AU XIX^e SIECLE : DE LA FORMATION AUX DIFFERENTES FORMES D'EXPRESSION

- ALBRECHT Marie-Rose, ALBRECHT Marguerite Cécile, *David d'Angers : regards autour d'un sculpteur*, Maulévrier, Hérault, 1987.
- ARAMA Maurice, *Maroc : le royaume des peintres*, Paris, Non Lieu, 2017.
- BAILBE Joseph-Marc, « L'époque de Berlioz : un moment du romantisme », *Revue d'histoire littéraire de la France* (2004/3), pp. 515-526.
- BENEDITE Léonce, *Théodore Chassériau : sa vie et son œuvre. Manuscrit inédit publié par André Dezarrois*, 2 vol., Paris, Braun, 1931.
- BIVER Marie-Louise, HAUTECOEUR Louis, *Le Paris de Napoléon*, Paris, Éditions d'histoire et d'art : Librairie Plon, 1963.
- BLANCHETIERE François, DELAUNOIS Alain, ESNAULT Anne, *et al.*, *Viva Roma !: le voyage des artistes à Rome [exposition, Liège, La Boverie, 25 avril – 26 août 2018]*, Gand, Éditions Snoeck, 2018.
- BLOOM Peter, « Berlioz and the “Prix de Rome” of 1830 », *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981/2), pp. 279-304.
- BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIXe siècle : la réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- BONNET Alain, GOARIN Véronique, JAGOT Hélène, *et al.*, *Devenir peintre au XIXe siècle : Baudry, Bouguereau, Lenepveu*, Lyon, Fage éd., 2007.
- BORDES Philippe, « *La mort de Brutus* » de Pierre-Narcisse Guérin, Vizille, Musée de la Révolution française, 1996.
- BOSSEUR Jean-Yves, *Musique et beaux-arts : de l'Antiquité au XIXe siècle*, Paris, Minerve, 1999.
- BOTTINEAU Josette, FOUCART-WALTER Élisabeth, *Pierre-Narcisse Guérin : 1774-1833*, Paris, Galerie de Bayser, 2006.
- BOUILLO Eva-Frédérique, LE MEN Ségolène, *Le Salon de 1827 : classique ou romantique ?* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

- BREUILLE Jean-Philippe, CHASTEL André, *Dictionnaire des courants picturaux : Tendances, mouvements écoles, genres : du Moyen Age à nos jours*, Paris, Larousse, 1991.
- CAZENAVE Élisabeth, *Les artistes de l'Algérie : dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs, 1830-1962*, Paris, Bernard Giovanangeli Editeur : Association Abd-el-Tif, 2001.
- CHAPPEY Frédéric, « Les professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts (1794-1873) », *Romantisme* 26 (1996/93), pp. 95-101.
- CHENIQUE Bruno (dir.), *Géricault, [exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre 1991-6 janvier 1992]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.
- COMPÈRE Marie-Madeleine, CHERVEL André, « Les humanités dans l'histoire de l'enseignement français », *Histoire de l'éducation* 74 (1997/1), pp. 5-38.
- DELABORDE Henri, *L'Académie des beaux-arts, depuis la fondation de l'Institut de France / par le Cte Henri Delaborde*, Paris, Plon, 1891. Disponible sur <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64672139>>.
- DUPUY Marie-Anne, ROSENBERG Pierre, *Dominique-Vivant Denon : l'œil de Napoléon, [exposition, Paris, musée du Louvre, 23 octobre 1999 - 17 janvier 2000]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.
- GARRIC Jean-Philippe (dir.), *Charles Percier, 1764-1838 : architecture et design, [exposition, New-York, Bard graduate center gallery, 18 novembre 2016-5 février 2017, Château de Fontainebleau, 18 mars-19 juin 2017]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2016.
- GOMOT Hippolyte, *Marilhat et son œuvre*, Clermont-Ferrand, Mont-Louis, 1884.
- GUEGAN Stéphane (dir.), *Chassériau : (1819-1856) : un autre romantisme, [actes du colloque, Paris, musée du Louvre, 16 mars 2002]*, Paris, Documentation française, 2002.
- GUEGAN Stéphane, « Deux publications sur Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) », *La Tribune de l'Art*, 20 décembre 2005. Disponible sur <<https://www.latribunedelart.com/deux-publications-sur-pierre-narcisse-guerin-1774-1833>>
- GUERIN Pierre-Narcisse, *Pierre-Narcisse Guérin, 1823-1828*, correspondance publiée par Antoinette LE NORMAND-ROMAIN, François FOSSIER et Mehdi KORCHANE, Troyes, Librairie Le trait d'union, 2005.

- JULLIAN Philippe, *Les Orientalistes : la vision de l'Orient par les peintres européens au XIX^e siècle*, Fribourg, Office du livre, 1977.
- HELLMANN Marie-Christine, FRAISSE Philippe, *Paris-Rome-Athènes: le voyage en Grèce des architectes français aux 19^e et 20^e siècles*, [exposition, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 12 mai-18 juillet 1982], Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1986.
- KORCHANE Mehdi, GUERIN Pierre-Narcisse, *Pierre Guérin, 1774-1833*, Paris, Mare & Martin, 2018.
- LEMEUX-FRAITOT Sidonie, *L'orientalisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015.
- LENIAUX Jean-Michel (dir.), *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts. Tome cinquième, 1830-1834*, Paris, École des chartes, 2004.
- MONNIER Jean, JARDIN André, *Histoire, 1789-1848, 2e*, Paris, Fernand Nathan, 1972.
- MOUILLESEAUX Jean-Pierre (dir.), *Les architectes de la liberté : 1789-1799*, [exposition, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 4 octobre 1989-7 janvier 1990], Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1989.
- PELTRE Christine, *Les orientalistes*, Paris, Hazan, 2018.
- PELTRE Christine, *Théodore Chassériau*, Paris, Gallimard, 2001.
- PEVSNER Nikolaus, PINELLI Antonio, *Les académies d'art*, trad. BRETOU Jean-Jacques, Paris, Klincksieck, 1999.
- PINATEL Christiane, « La formation de la collection de moulages d'après l'antique à Versailles. », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* 1996 (1999/1), pp. 318-327.
- PIRE Jean-Miguel (dir.), *L'éducation artistique en France : du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIII^e-XIX^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- RAGON Michel, *L'espace de la mort : essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, Paris, Albin Michel, 1981.
- SCHWARZ Emmanuel, *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts : anthologie historique et littéraire*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.

EUGENE DELACROIX

LA VIE ET L'ŒUVRE DE L'ARTISTE

ALLARD Sébastien, FABRE Côme (dir.), *Delacroix [exposition, Paris, musée du Louvre, 29 mars – 23 juillet 2018]*, Paris, Hazan : Louvre éditions, 2018.

ALLARD Sébastien, « *Dante et Virgile aux Enfers* » d'Eugène Delacroix, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004.

ALLARD Sébastien (dir.), *Delacroix (1798-1863) : de l'idée à l'expression ; [exposition, Madrid, fondation La Caixa, Madrid, 19 octobre 2011 – 15 janvier 2012 et Barcelone, 14 février – 20 mai 2012]*, Madrid, Ed. El Viso, 2011.

ATHANASSOGLU-KALLMYER Nina M., *Eugène Delacroix : prints, politics and satire 1814-1822*, New Haven, Yale university press, 1991.

CHENIQUE Bruno, *Géricault-Delacroix : la « Barque de Dante » ou la naissance du romantisme révolutionnaire*, Paris, l'Échoppe, 2015.

DELTEIL Loys, STRAUBER Susan Elizabeth, *Delacroix : the graphic work, a catalogue raisonné*, San Francisco, Alan Wofsy, 1997.

FONT-REAULX Dominique de, *Delacroix : La liberté d'être soi*, Paris, Cohen & Cohen, 2018.

FONT-REAULX Dominique de (dir.), *Une lutte moderne, de Delacroix à nos jours, [exposition, Paris, musée national Eugène Delacroix, 28 juillet – 3 décembre 2018]*, Paris, Louvre éditions : le Passage, 2018.

GUEGAN Stéphane, *Delacroix : peindre contre l'oubli*, Paris, 2018.

HUYGHE René, *Delacroix ou Le combat solitaire*, Paris, Hachette, 1964.

HUYGHE René, *Delacroix ou Le combat solitaire*, Paris, R. Laffont, 1990.

JOBERT Barthélémy (dir.), *Delacroix, le trait romantique ; [exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 7 avril – 13 juillet 1998]*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1998.

JOBERT Barthélémy, *Delacroix*, Princeton, University Press, 2018.

- JOHNSON Lee, *The Paintings of Eugène Delacroix: a critical catalogue*, 6 vol., Oxford, Clarendon press, 1981.
- KAUFFMANN Jean-Paul, *La lutte avec l'ange*, Paris, Gallimard, 2002.
- MARCHAND Jean, BOULAS Jacques, *Le Palais Bourbon*, Paris, Hachette, 1962.
- SERULLAZ Arlette, MOULONGUET Nicole, *Eugène Delacroix à l'Assemblée nationale : peintures murales, esquisses, dessins, [exposition, Paris, Assemblée nationale, 16 février-1er avril 1995]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.
- PLANET Louis de, *Souvenirs de travaux de peinture avec M. Eugène Delacroix*, Paris, A. Colin, 1929.
- POMAREDE Vincent, *Eugène Delacroix : la mort de Sardanapale*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998.
- RAUTMANN Peter, *Delacroix*, traduit de l'allemand par CANAL Denis-Armand et ECHASSERIAUD Lydie, Paris, Citadelles & Mazenod, 1997.
- ROBAUT Alfred, *L'œuvre complet de Eugène Delacroix : peintures, dessins, gravures, lithographies*, Paris, Charaway Frères, 1885. Disponible sur <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65582518>>.
- SERULLAZ Maurice, *Les Peintures murales de Delacroix*, Paris, Les Éditions du temps, 1963.
- SPECTOR Jack J., *Delacroix : the Death of Sardanapalus*, Londres, Lane, 1974.

DELACROIX ET LA GRECE : ENTRE L'IMAGINAIRE ET LE REEL

- ALAOUI Brahim (dir.), *Delacroix, le voyage au Maroc ; [exposition, Paris, Institut du monde arabe. 27 septembre 1994 – 15 janvier 1995]*, Paris, Flammarion, 1994.
- ATHANASSOGLOU-KALLMYER Nina M., *French images from the Greek war of independence, 1821-1830 : art and politics under the restoration*, New Haven, 1989.
- CONSTANS Claire (dir.), *La Grèce en révolte : Delacroix et les peintres français, 1815-1848 ; [exposition, Bordeaux, Musée des beaux-arts, 14 juin – 8 septembre 1996 ; Paris, Musée national Eugène-Delacroix, 8 octobre – 13 janvier 1997 ; Athènes, Pinacothèque nationale-Musée Alexandre Soutzos, 12 février – 25 avril 1997]* Paris, Réunion des musées nationaux, 1996.

- FONT-REAULX Dominique de (dir.), *Delacroix et l'antique, [exposition, Paris, musée national Eugène Delacroix, 9 décembre 2015 – 16 mars 2016]*, Paris, Louvre éditions : le Passage, 2015.
- LACARRIERE Jacques, *La Grèce retrouvée : artistes et voyageurs des années romantiques*, trad. MATIGNON Zéline, Paris, Seghers, 1984.
- LAMBERT Élie, *Delacroix et les femmes d'Alger : ouvrage orné de 16 planches hors texte en phototypie*, Paris, Renouard : H. Laurens, 1937.
- LECLAN Jean, *Le Romantisme et la Grèce, [actes Colloque de la villa Kérylos, Beaulieu-sur-Mer, 30 septembre – 3 octobre 1993]*, Paris, Institut de France, 1994.
- LATOUR Marielle, LEHALLE Évelyne, BOUILLE Marie Christine, *L'Orient en question, 1825-1875 : de Missolonghi à Suez ou l'Orientalisme de Delacroix à Flaubert ; [exposition, Marseille, Musée Cantini, 1975]*, Marseille, Musée Cantini, 1975.
- LECOURT Dominique, *Prométhée, Faust, Frankenstein : fondements imaginaires de l'éthique*, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, 1996.
- MICHEL Paul-Henri, *Les Massacres de Scio, Delacroix*, Paris, Vendôme, 1947.
- POMAREDE Vincent, GARNIER-PELLE Nicole (dir.), *Delacroix et l'aube de l'orientalisme : de Decamps à Fromentin, peintures et dessins ; [exposition, Chantilly, Jeu de Paume du Domaine de Chantilly, 30 septembre 2012 – 7 janvier 2013]*, Paris, Somogy, 2012.
- SAID Edward Wadie, TODOROV Tzvetan, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'américain par MALAMOUD Catherine. Paris, Éditions Points, 2013.
- SCHVALBERG Sophie, SCHNAPP Alain, LE MEN Ségolène, *Le modèle grec dans l'art français, 1815-1914*, [Thèse de doctorat dirigée par LE MEN Ségolène, soutenue à l'université de Paris X en 2008]. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- SERULLAZ Arlette (dir.), *Médée furieuse, [exposition, Musée national Eugène Delacroix, Paris, 24 avril-30 juillet 2001]*, Paris, Réunion des musées nationaux : Musée national Eugène Delacroix, 2001.
- STERLING Charles, JOUBIN André, et al., *Voyage de Delacroix au Maroc, 1832 ; Et exposition rétrospective du peintre orientaliste Mr Auguste [exposition, Paris, Musée de l'Orangerie, 1933]*, Paris, Musées nationaux, 1933.