

# Delacroix, les peintres de l'âge romantique et la fascination de l'Italie

ELSE MARIE BUKDAHL \*

Dès la Renaissance, les artistes français étaient fascinés par l'art et la culture provenant d'Italie, et y trouvaient des connaissances, un savoir-faire et différentes formes d'inspiration tantôt sur le plan de la forme, tantôt sur le plan du contenu. Lorsque la Renaissance et le classicisme virent le jour en France, respectivement aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, les grands maîtres de la Renaissance italienne et les modèles empruntés à l'Antiquité dont ils s'inspirèrent s'imposèrent avec force. De même, au XVIII<sup>e</sup> siècle qui voit l'avènement du néoclassicisme, l'art de la Renaissance et de l'Antiquité retrouvent une influence indéniable, et sont encore et encore des modèles pour les artistes de cette époque. Le baroque italien a marqué de son empreinte nombre d'artistes français, tant au XVII<sup>e</sup> qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle ; mais il est l'objet de critiques venant des plus chauds partisans des idéaux artistiques de l'Antiquité et de la Renaissance.

Les peintres romantiques français ont une relation beaucoup plus ambivalente avec l'art italien que leurs prédécesseurs. Ils sont tous, d'une manière ou d'une autre, fascinés par les artistes italiens, et dans de nombreux cas s'en inspirent directement.

\* De l'Académie royale des Sciences et des Lettres de Danemark ; professeur émérite et recteur honoraire de l'Académie des Beaux-Arts, Copenhague.

Mais, comme l'élément fondateur de leur conception de l'art est une remise en question du néoclassicisme et des méthodes d'enseignement de l'Académie des Beaux-Arts qui portaient précisément l'empreinte de la Renaissance et de l'Antiquité, l'Italie ne pouvait demeurer le pays où les artistes puisaient en premier l'inspiration menant à leurs différentes activités artistiques. Cependant, l'art italien et celui de l'Antiquité tels que les artistes romantiques les découvraient principalement à Rome n'étaient pas l'objet premier de leur critique. Les œuvres elles-mêmes conservaient plus ou moins leur pouvoir de fascination. La critique visait principalement la manière dont on s'en servait tant au sein de l'Académie des Beaux-Arts et de l'Académie de France à Rome, qu'à l'extérieur de ces deux institutions. L'Académie occupait la Villa Médicis à Rome. La polémique se cristallisait autour de ce qu'on a dénommé les principes davidiens qui faisaient loi dans les deux Académies ; il s'agit par exemple de la primauté du dessin sur la couleur, du retour à l'antique et de la beauté des statues grecques, chères à Winckelmann. Les professeurs des Académies étaient persuadés que la meilleure méthode pour acquérir ces qualités consistait à faire copier par exemple les statues antiques et les peintures dues aux artistes de la Renaissance, tels que Raphaël, œuvres où la ligne et la forme étaient les éléments dominants.

Les artistes romantiques se réclamaient de la liberté artistique sans limites, tout en souhaitant faire la part belle à l'imagination et à la puissance visionnaire, et désiraient, à cet effet, faire la chasse à toutes les formes d'imitation obligée des modèles dans tous les domaines de l'art. C'est pourquoi plusieurs d'entre eux formulaient une critique peu amène des méthodes d'enseignement de l'Académie. Un tel système de règles et de préceptes qui dirigeaient l'enseignement des Académies, tant à Paris qu'à Rome, était considéré par les artistes d'inspiration romantique comme un carcan. Le fondateur du romantisme dans les Beaux-Arts en France, Théodore Géricault, a formulé cette critique sans pitié, mais non sans humour : L'Académie de

France à Rome est « une cuisine bourgeoise [...] qui engraisse leur corps et anéantit leur âme »<sup>1</sup>.

Théophile Thoré, aussi nommé William Bürger qui a souvent fait des comptes rendus des œuvres des peintres de la période romantique a dans le *Salon de 1865* polémique principalement avec l'Académie de France à Rome :

Mais la France, si elle a l'instinct révolutionnaire, n'a pas beaucoup l'instinct rénovateur, et ses institutions la préservent d'ailleurs contre l'avenir. À Rome, où elle sauvegarde la papauté, spirituelle et temporelle, elle entretient aussi un clergé artistique, véritable sacerdoce de l'orthodoxie<sup>2</sup>.

La révolte menée par les artistes romantiques contre la primauté dévolue par le néoclassicisme à la forme et la ligne, eut aussi pour conséquence que les maîtres de la couleur – en particulier les peintres vénitiens – devinrent une source d'inspiration essentielle avant tout pour Delacroix, qui se révéla être le portedrapeau du romantisme en France. Michel-Ange était porté aux nues par les artistes romantiques français et qualifié de « génie héroïque », car il remplaçait le style classique idéalisant par un vocabulaire des formes plein de force et de monumentalité. Parallèlement, les maîtres du baroque italien, en premier chef le Caravage, que les néoclassiques et les artistes gravitant autour des Académies avaient relégué à l'arrière-plan, intéressèrent les artistes romantiques français, en particulier Géricault et Delacroix.

1 Cité par Thomas Crowe dans l'article « Géricault : The Heroic Single Figure », in : *Géricault*, dirigé par Régis Michel, Paris, 1996, t. I, p. 51.

2 *Salons de William Bürger 1861 à 1868*, Paris, 1870, t. I, p. 170.

## L'importance de l'art italien dans l'art romantique de Géricault

Le critique d'art Thoré a souligné la spécificité du premier chef-d'œuvre de Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, en tant qu'exemple marquant du renouvellement de l'art en France, et de la sortie bienvenue de l'état de dépendance par rapport à l'Italie dans lequel se trouvait depuis des décennies la vie artistique en France. Or, c'est parce que Thoré considère dans son œuvre de critique l'art italien comme l'ennemi de l'art moderne en France que la description qu'il donne du séjour de Géricault en Italie réserve une grande place aux mythes qui n'ont que rarement de rapport avec la réalité. Il prétend, à tort, que Géricault se sentait mal à l'aise dans cet environnement de ruines en Italie, et qu'il n'y trouvait aucune source d'inspiration. Or, en réalité, Géricault



Fig. 1. Théodore Géricault. *La Nuit (La Nuit d'après Michel-Ange)*. Plume. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris.



Fig. 2. Théodore Géricault. *Léda et le cygne*. Aquarelle. Musée du Louvre, Paris.

partit en 1816 en Italie pour y étudier l'art de l'Antiquité et de la Renaissance. Il est vrai que la qualité de l'art en Italie l'impressionnait si profondément qu'il avait de la peine à se lancer dans la création artistique, et était souvent victime de dépressions. Mais il surmonta ces difficultés lorsqu'il eut trouvé des artistes italiens à même de lui apporter la délivrance appelée par ses propres rêves artistiques. Les dessins et peintures qu'il réalisa au cours de son séjour en Italie (1816-1817) montrent que ses études ont porté leurs fruits puisqu'elles ont résulté en une nouvelle phase dans son évolution artistique<sup>3</sup>. C'est principalement le style plein de puissance de Michel-Ange qui fit éclater le cadre aspirant à l'harmonie propre au classicisme, qui fournit à Géricault l'inspiration

3 Voir Wheelock Whitney, *Géricault in Italy*, Yale University Press, 1997, p. 29-41. Voir aussi le catalogue de l'exposition *Géricault* organisée par Sylvain Laveissière et Régis Michel, Galeries du Grand Palais, Paris, 10 octobre 1991-6 janvier 1992, p. 66, figures 117 et 118-122.



Fig. 3. Théodore Géricault. *Fragments anatomiques*. 1818-1819. Huile sur toile. Musée Fabre, Montpellier.

nécessaire à la définition d'un nouveau langage des formes. Cependant, dans les œuvres où se fait sentir cette inspiration de Michel-Ange, Géricault a gommé les traits idéalisants du modèle, et créé le langage d'un naturalisme plus sensuel qui lui est particulier. Cette transformation est particulièrement sensible si l'on compare la copie de *La Notte* de Michel-Ange réalisée par Géricault (fig. 1) avec *Léda et le Cygne* (fig. 2)<sup>4</sup>.

Tout comme Delacroix le fera plus tard, Géricault a égale-

4 Sur l'interprétation du thème de Léda, voir « The Fantasy of Origins » de Stefan Germer, in: *Géricault*, 1996, t. I, p. 441-443. Géricault a également copié *Léda et le Cygne d'après Léonardo*. Voir l'exposition *Géricault, op. cit.* 1992, p. 70, fig. 124.

ment copié Moïse dans l'œuvre de Raphaël, *Le buisson ardent*, dans les loges du Vatican. Tous deux ont été fascinés par la force d'expression qui marque cette figure. À plusieurs reprises, Delacroix a confié son admiration pour les copies des œuvres de Raphaël réalisées par Géricault<sup>5</sup>.

Dès son séjour en Italie, Géricault s'est appliqué à représenter diverses scènes d'exécution et autres événements empreints de cruauté. Il souhaitait explorer les bas-fonds de la misère humaine et les manifestations croissantes de la culture populaire; il y puise des thèmes et des formules expressifs, mariant l'horreur des sujets au réalisme inflexible du style. Ainsi parvient-il à rompre avec la tradition esthétique en même temps qu'il s'élève contre le conservatisme politique<sup>6</sup>.

Dans *Fragments anatomiques* (fig. 3), nous sommes témoins d'une expression picturale pleine d'intensité alliant l'étude des scènes de mort observées en Italie, le style héroïque puissant de Michel-Ange et le réalisme monumental du Caravage<sup>7</sup>. La main droite dans cette œuvre est inspirée par la main du David de Michel-Ange (fig. 4), alors que le pied présente une ressemblance frappante avec le pied couvert de poussière des pèlerins de la *Madone* du Caravage (fig. 5). Les membres évoquent la figure humaine, bien que ce soient des objets inertes. À cela vient s'ajouter le fait que Géricault a su créer un modelé souple et puissant, une facture vivante et des effets de lumière d'une dramatique suggestive. C'est surtout l'étude des œuvres du Caravage qui inspire Géricault à se servir d'un clair-obscur violent d'une telle manière qu'il rehausse l'interprétation picturale des événements empreints de cruauté, et pousse de façon très active le spectateur à se placer dans le champ visuel. Cette inspiration

5 Sara Lichtenstein, « Delacroix's Copies after Raphael – I », *Burlington Magazine*, septembre 1977, vol. CX III, nr. 822, p. 529.

6 Nina Athanassoglou-Kallmyer, « Géricault et l'esthétique de la mort », in : *Géricault*, Paris, 1996, t. I, p. 135.

7 Sur cette toile, voir Bruno Chenique et Sylvie Ramond, *Géricault. La folie d'un monde*, Paris, 2006, fig. 110.



Fig. 4. Michel-Ange. *David*. 1501-1504. Marbre, Galleria dell'Accademia, Florence.

est particulièrement sensible si l'on compare *Tête coupée* de Géricault (fig. 6) avec *David* du Caravage (fig. 7). Géricault a étudié cette œuvre à la galerie Borghèse à Rome.



Fig. 5. Caravage. *Madone avec les pèlerins*. 1603. Huile sur toile. Sant'Agostino, Rome.

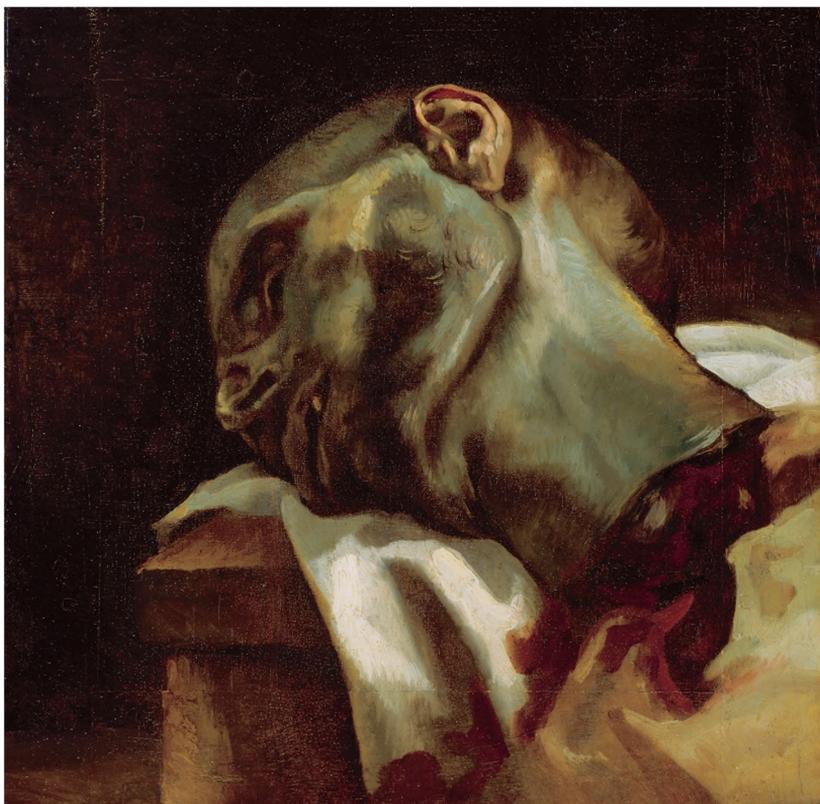


Fig. 6. Théodore Géricault. *Tête coupée*. Huile sur papier marouffé. Art Institute, Chicago. Through prior gift of William Wood Prince; L. L. And A. S. Coburn Endowment; Chares H. And Mary F. S. Worcester Collection, 1992, 628, The Art Institute of Chicago.

La *Tête coupée* et les autres *Fragments anatomiques* « sont peints sur les ruines de la tradition, où persistent des références » provenant principalement de ses études de la puissance des formes et du coloris vif de Michel-Ange, du Caravage et de Titien<sup>8</sup>. Géricault a surtout admiré *Le Jugement dernier de Michel Ange* (fig.

8 Inken D. Knoch, « Une peinture sans sujet? Étude sur les *Fragments anatomiques* », in : *Géricault*, Paris, 1996, t. I, p. 149.



Fig. 7. Caravage. *David avec la tête de Goliath*. 1606-1607. Huile sur toile. Galleria Borghese, Rome.

8) et il a par exemple copié *La mise au tombeau* de Titien (fig. 9) et *La mise au tombeau* de Caravage. Mais il l'a fait avec une touche qui est beaucoup plus libre que celle des deux peintres italiens. Il est « un copiste original ».



Fig. 8. Michel-Ange. *Le Jugement dernier*. 1535-1541. Fresque. La Chapelle Sixtine, Vatican, Rome.



Fig. 9. Théodore Géricault. *La mise en tombeau (d'après Titien)*. Huile sur toile. Musée de Lausanne.

Il ne pratique nullement la copie académique de reproduction, qui ne vise qu'à l'apprentissage du métier. Mais une copie libre de formation, qui est un exercice personnel de lecture : une copie [...] originale [...]. Il s'agit moins de reproduire que de s'approprier. Par la facture d'abord : « il y met la sienne », écrit Clément, perspicace. Le copiste use librement des ressources multiples du *fa presto* et du *non finito*, ces catégories ordinaires de l'esquisse<sup>9</sup>.

L'originalité du peintre moderne naît de ces ruines de la tradition. C'est à cette originalité que Delacroix rend hommage avec enthousiasme :

9 Cité dans le catalogue à l'exposition *Géricault*, organisée par Sylvia La-veissière et Régis Michel, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10 octobre 1991-6 janvier 1992, p. 18, fig. 33 et 37. *La mise au tombeau* de Géricault d'après Titien est au Musée de Lausanne. *La mise au tombeau* de Géricault d'après Caravage est dans une collection particulière.



Fig. 10. Théodore Géricault. *Le Radeau de la Méduse*. 1819. Huile sur toile. Musée du Louvre.

Ce fragment de Géricault est vraiment sublime: il prouve plus que jamais qu'il n'est pas de serpent ni de monstre odieux, etc. C'est le meilleur argument en faveur du Beau, comme il faut l'entendre<sup>10</sup>.

Certes, Géricault ne vécut pas son séjour à Rome comme une période particulièrement heureuse, mais la rencontre avec le langage pictural chez Michel-Ange et le Caravage, langage plein d'intensité et de vie, lui procurèrent l'inspiration nécessaire à la création de son propre réalisme héroïque. Ce langage de forme, qui devint le style romantique de Géricault, s'affirma au rythme des esquisses du séjour en Italie, mais trouva son expression la plus complète et la plus convaincante, artistiquement parlant, dans l'œuvre monumentale *Le Radeau de la Méduse* (1819) (fig. 10). Cette œuvre comporte nombre de réminiscences attes-

10 Cité par Nina Athanassoglou-Kallmyer, *op. cit.*, p. 135.

tant la rencontre avec les maîtres italiens, Michel-Ange au premier chef. Ainsi, l'homme désespéré qui est assis sur le radeau et tient son fils mort dans ses bras, présente une ressemblance frappante avec le désespéré apeuré qui vient d'être condamné dans le *Jugement dernier* de Michel-Ange (fig. 11) et que trois démons tirent vers le bas. C'est la même force vitale et la même violence.

L'influence de Titien se fait sentir également dans les toiles de Géricault de son empreinte. Il en est ainsi du *Chasseur de la Garde*



Fig. 11. Michel-Ange. *Le Jugement dernier* (détail). La Chapelle Sixtine. Gravure par Giorgio Ghisi.



Fig. 12. Théodore Géricault. *Le Chasseur de la Garde*. Salon de 1812. Huile sur toile. Musée du Louvre, Paris.



Fig. 13. Théodore Géricault. *Le Martyre de la saint Pierre dominicain* (d'après Titien). Huile sur toile. Kunstmuseum, Bâle.

(fig. 12), présenté au Salon de 1812. Il ne s'agit pas du Titien élaborant une entité harmonieuse débordant d'une délicate lumière nacrée, mais bien du Titien de la dernière époque, qui a recours aux diagonales dramatiques qui sous-tendent l'univers pictural, et qui utilise un violent clair-obscur. Il ne fait pas de doute que l'organisation de l'espace et la touche vibrante qui

sont un élément de premier plan dans *le Martyre de saint Pierre dominicain* (1526-1530) de Titien, se retrouvent dans *Le Chasseur de la Garde*. Or Géricault a précisément copié cette œuvre de Titien entre 1810 et 1812, mais lui a donné un cachet particulier avec une audace plus affirmée de la facture, de même qu'il a accentué les effets de lumière (fig. 13). L'œuvre de Titien a été présentée dès 1797 au Louvre où Géricault l'a étudiée. Dans *Le Chasseur de la Garde* (1812), « l'espace en diagonale est occupé par un motif de fuite, que Géricault avait pu rencontrer en exécutant sa copie du *Martyre de saint Pierre* »<sup>11</sup>. Ces deux tableaux présentent un certain parallélisme pour ce qui est de la manière dont les personnages regardent directement le spectateur.

Le combat mené par Géricault pour élaborer un style personnel inspiré par sa recherche sur le milieu urbain en Italie et par les artistes italiens, surtout Michel-Ange, le Caravage et Titien, eurent une grande importance pour l'énergie déployée par le jeune Delacroix pour créer une forme d'expression romantique qui lui soit propre.

L'œuvre de Géricault citée ci-dessus, *Fragments anatomiques*, est précisément une des toiles copiées par Delacroix. Sa copie révèle qu'il a compris que ces *Fragments* « traités en grandeur réelle expriment par leur enchevêtrement l'idée de mort, et contrastent avec l'étude de pieds qui marchent et palpitent de vie »<sup>12</sup>. Dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Delacroix a lui-même décrit cette œuvre dans les termes suivants: « Sujet [...] l'originalité du peintre n'a pas toujours besoin d'un sujet. La peinture des bras et des jambes de Géricault. »<sup>13</sup>

11 Oskar Bätschmann, « Géricault – artiste d'exposition », in : *Géricault*, 1996, t. II, p. 688.

12 Arlette Sérullaz et Annick Doutriaux, *Delacroix "Une fête pour l'œil"*, Paris, 1998, p. 23, et illustrations.

13 Cité par Arlette Sérullaz et Annick Doutriaux, *op. cit.*, p. 22.

## Delacroix – les artistes faisant fi des frontières, et les maîtres de la couleur

Delacroix est celui des artistes du romantisme en France qui est le plus fasciné par l'Italie, et il a lui-même écrit des pages à la fois nuancées et fort vivantes sur nombre d'artistes italiens célèbres. Mais il n'a jamais été en Italie. Sa connaissance des grands maîtres italiens trouvait sa source principale au Louvre. Après les campagnes de Napoléon en Italie, la collection du Louvre ayant trait à l'Italie se trouva fortement étoffée. Raphaël, Titien, Tintoret, Michel-Ange sont, avec Rubens, autant de trésors que le peintre analysera, étudiera, et copiera sa vie durant. « La vue de ces tableaux décida de sa vocation; en sortant du musée, il était peintre, » rapporte le critique Théophile Silvestre<sup>14</sup>.

Comme ses nombreux collègues dans l'univers de l'art, Delacroix rêve naturellement d'aller en Italie. Mais le jeune Delacroix ne peut réaliser ce rêve qui resurgit en 1824 où il désire effectuer le « grand Tour » en Italie. Visiter la Venise de Titien, du Tintoret, de Véronèse, la Rome de Raphaël ou de Michel-Ange dont il ne se lasse pas de copier les œuvres. Mais une fois encore, le rêve ne se transforme pas en réalité.

Quand on lui décernait la palme du romantisme, il se proclamait « pur classique » – ceci n'est naturellement qu'une boutade. Mais elle renferme une part de vérité. Car Delacroix est à n'en pas douter celui des peintres romantiques qui avait la perception la plus profonde de la tradition italienne classique, et qui avait compris qu'elle pouvait être une source d'inspiration pour les peintres romantiques rebelles, à condition qu'elle s'affranchisse de son rôle d'unique autorité artistique, tant au sein des Académies que dans le reste du monde de l'art. Pour sa part, il est admis à l'Académie des Beaux-Arts en 1816 et poursuit un apprentissage qui privilégie le dessin et la copie d'après les maîtres italiens et français. Il ressentit cet enseignement comme

14 Cité *ibid.*, p. 19.

utile. Mais c'est l'apprentissage de l'aquarelle qui lui parut propice à son épanouissement. Sa vie durant, Delacroix a copié les grands maîtres italiens, et lorsque plus tard il eut des élèves, il leur conseilla de faire de même<sup>15</sup>.

Dans une série d'articles publiés dans diverses revues, Delacroix présente des analyses détaillées des artistes italiens de premier plan. Il s'agit principalement de ceux dont il s'était le plus inspiré. À cela s'ajoute le fait qu'il a laissé des milliers de pages de correspondance et de notes diverses qui renferment des éléments de grande valeur ayant trait à sa perception de l'art et de la civilisation en Italie.

En 1819, Delacroix reçoit une somme d'argent pour peindre un tableau destiné à l'église de village d'Orcément (Yvelines). Cette œuvre, intitulée *La Vierge des Moissons*, est indubitablement marquée par l'influence de Raphaël qu'admirait le jeune Delacroix. Le modelé idéalisant du corps et la facture très appliquée sont directement inspirés de ceux de Raphaël. C'est ce que montrent les copies des œuvres de Raphaël au Louvre – en particulier *la Belle Jardinière* et *La Sainte Famille* – que Delacroix a réalisées au moment de la création de cette œuvre<sup>16</sup>.

Toute sa vie, Delacroix conserve l'admiration qu'il avait ressentie pour Raphaël dans sa jeunesse. Il exprime dans un article paru dans la *Revue de Paris* en 1830 la haute idée qu'il a de son art. Au moment où il écrit cet article, il peint un portrait fictif de Raphaël, et évoque la fresque du maître italien *Le Triomphe de Galatée* dans son tableau *La Liberté guidant le peuple*. Pour Delacroix, il ne fait pas de doute que l'art de Raphaël conservera sa place au zénith, quelle que soit l'influence qu'il exercera sur les activités artistiques des générations à venir. Aucun de ses contemporains n'a formulé un hommage aussi dénué de réserves que Delacroix. En voici l'essence, telle que la formule Delacroix:

15 Sara Lichtenstein, *op. cit.*, septembre 1971, p. 529.

16 *Ibid.*, pp. 525 et 529.

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<sup>17</sup>.

Delacroix n'hésite pas à qualifier Raphaël de « dieu lui-même de son art », et il ajoute que dans son art le spectateur trouve « une élégance dont le modèle n'est nulle part; une verve pudique, si l'on ose le dire, une manifestation terrestre d'une âme qui converse avec les dieux »<sup>18</sup>.

Dans l'art de Raphaël, Delacroix admire l'ampleur savante des formes combinée avec le sens de la vie. Mais il est surtout subjugué par l'aptitude de Raphaël à créer – avec aisance et facilité – une entité harmonique:

Dans ses dispositions les plus simples, comme dans ses vastes compositions pleines de majesté, son esprit répand partout, avec la vie et le mouvement, l'ordre le plus parfait, une harmonie enchanteresse<sup>19</sup>.

La description que donne Delacroix de l'art de Raphaël, et la haute estime dans laquelle il le tient, montrent de façon exemplaire la faculté qu'il avait de porter un jugement sur un artiste bien qu'il s'éloignât progressivement des idéaux artistiques de celui-ci.

Il est en fait le seul de ses contemporains à porter un jugement à ce point dénué de préjugés, aussi bien sur l'art de la Renaissance que sur celui de l'Antiquité. Il comprend également que la Renaissance en Italie était un âge d'or qui jetait des

17 Article « Raphaël » repris dans l'anthologie *Eugène Delacroix. Écrits sur l'art. Édition établie par François-Marie Deyrolle et Christophe Denissel*, Paris, 1988, p. 79.

18 *Ibid.*, pp. 79 et 88.

19 *Ibid.*, p. 88.

lumières porteuses d'inspiration sur la vie culturelle des pays avoisinants, y compris la France. Il a lui-même exprimé ainsi ce point de vue:

La perfection paraît à la fois dans tous les genres. Venise a le Giorgione, le Titien et leurs élèves qui inventent la couleur; Michel-Ange, Léonard de Vinci, le Corrège, tous génies divers, paraissent à la fois, et la virilité de leur talent semble ne pas avoir eu d'enfance. La France même se réchauffe aux rayons de cette lumière universelle, l'Italie ne peut rien mettre au-dessus des prodiges que la sculpture et l'architecture enfantent sur notre sol, dans cette brillante époque si justement appelée Renaissance<sup>20</sup>.

Quant à lui, Delacroix vivait à une époque où une nouvelle conception de l'art vit le jour, et où la dépendance par rapport à la tradition cédaît la place à la liberté de créer. Les artistes se voyaient reconnaître l'entière liberté de choisir précisément le langage des formes qu'ils estimaient être le mieux à même de présenter les expériences et les idées qu'ils désiraient exprimer. L'imagination du peintre, sa faculté de soumettre forme et couleur à l'expression de ses propres visions marqueront les peintres romantiques en France. Les mots clés de la conception de l'art chez Delacroix furent donc – comme il les a lui-même définis – « liberté et franchise »<sup>21</sup>. Or, même si Géricault et Delacroix ont salué la liberté de l'artiste, ils n'ont pas manqué de se laisser inspirer par les grands maîtres de la Renaissance, et de copier leurs œuvres. Nous avons déjà vu un exemple où Géricault a copié des grands peintres italiens, surtout Titien, Michel-Ange et Raphaël. À l'occasion de l'analyse qu'il fait de l'art de Raphaël, Delacroix précise à ses lecteurs qu'il existe deux formes d'« imitation ». La forme féconde de l'imitation ou de la copie est, aux yeux de Delacroix, celle où le but est d'apprendre à connaître tous les aspects des œuvres des grands

20 *Ibid.*, p. 84.

21 *Journal*, I, p. 330. Cité par Kurt Badt, in : *Eugène Delacroix*, Cologne, 1965, p. 79.

maîtres pour y trouver l'inspiration nécessaire à la création de nouvelles formes d'expression artistique. C'est à cette forme de copie que Raphaël a recours. Delacroix en a donné la description suivante :

On peut dire que son originalité ne paraît jamais plus vive que dans les idées qu'il emprunte. Tout ce qu'il trouve, il le relève et le fait vivre d'une vie nouvelle. C'est bien lui qui semble alors reprendre ce qui lui appartient et féconder des germes qui n'attendaient que sa main pour donner leurs vrais fruits<sup>22</sup>.

Le résultat des copies réalisées par Géricault et Delacroix d'après les maîtres italiens relève de la même catégorie.

Cette forme de copie se trouve ainsi au service de la création. L'autre forme de copie – avec laquelle Delacroix prend ses distances – est la copie pratiquée « dans les écoles et sous la direction d'un même maître ». Elle opère de façon réductrice sur les visions propres à l'artiste, et l'oblige à suivre des règles préexistantes<sup>23</sup>.

À cette forme de copie au service de la création appartiennent justement au moins vingt-quatre feuillets présentant des copies réalisées d'après les œuvres de Raphaël exposées au Louvre ainsi que les gravures montrant ces œuvres et conservées au Cabinet des Estampes. Seuls les dessins nous sont parvenus. Les copies originales peintes ont disparu. Ces œuvres montrent bien l'admiration que portait Delacroix pour tous les aspects de l'art de Raphaël, ce que Sara Lichtenstein exprime de la façon suivante :

Delacroix praised Raphael's handling of all the elements of design, not only form, rhythm and line. He even appreciated his colour, or gradation of light, and the subdued texture of his deliberated brushwork or hatchings<sup>24</sup>.

22 *Delacroix, Écrits sur l'art*, éd. cit., p. 82.

23 *Ibid.*

24 Sara Lichtenstein, « More about Delacroix's Copies after Raphael », *Burlington Magazine*, July 1977, vol. CXIX, n° 892, p. 504.



Fig. 14. Eugène Delacroix. *La Vierge du Sacré-Cœur*. Ajaccio.



Fig. 15. Raphaël. *Transfiguration*. Huile sur toile. Pinacothèque, Vatican, Rome.



Fig. 16. Eugène Delacroix. *La Barque de Dante*. 1822. Huile sur toile. Musée du Louvre.

Mais en particulier les copies que Delacroix a réalisées des dernières œuvres de Raphaël montrent qu'il fait plus que de mettre en évidence ce qu'il nomme « la hardiesse » de l'art de Raphaël ; il en donne une version encore plus élaborée, presque dans la manière de Michel-Ange. Cela se fait particulièrement sentir par exemple dans sa copie du *Jugement de Paris*.

La seconde commande obtenue par Delacroix lui fut cédée par Géricault qu'elle n'intéressait pas. Il s'agit d'une *Vierge du sacré-cœur* pour un retable destiné à la cathédrale de Nantes (fig. 14). C'est là son premier chef-d'œuvre. Mais le clergé de Nantes n'apprécia pas le tableau qui de ce fait fut expédié à Ajaccio. Dans ce retable, on retrouve sans aucun doute l'influence à la fois de Raphaël, de Michel-Ange et des peintres bolonais du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La composition en triangle avec la Vierge Marie sur un nuage intercédant pour les hommes sur Terre se retrouve dans la



Fig. 17. Michel-Ange. *Le Jugement dernier* (détail). La Chapelle Sixtine. Gravure par Giorgio Ghisi.

*Transfiguration* de Raphaël au Vatican, œuvre que Delacroix connaissait par une reproduction graphique (fig. 15). Les hommes musculeux et apeurés qui apparaissent aux coins inférieurs du tableau révèlent l'étude de l'œuvre de Michel-Ange, *Le Jugement dernier*, qu'il ne peut avoir connu que par une reproduction graphique.

Dans *La Barque de Dante* (fig. 16), fort remarquée au Salon de 1822, l'influence de l'art et de la littérature de la Renaissance en Italie se fond avec les nouveautés de style propres à Delacroix. Celui-ci rapporte qu'il a peint le tableau dans un état d'inspiration, pendant que son ami Piétri lisait le chant de Dante visualisé dans *La Barque de Dante*. Il a décrit cette situation dans son *Journal* à la date du 24 décembre 1853 :

La meilleure tête de mon tableau du Dante a été faite avec une rapidité et un entrain extrêmes, pendant que Piétri me lisait un chant du Dante, que je connaissais déjà, mais auquel il prêtait, par l'accent, une énergie qui m'électrisa. Cette tête est celle de l'homme qui est en face, au fond, et qui cherche à grimper sur la barque, ayant passé son bras par-dessus bord<sup>25</sup>.

Sur la toile, on voit Dante et Virgile traverser le Styx pour entrer au royaume des morts. Les damnés, qui se tordent de douleur, essaient en vain de grimper sur la barque. Dans cette œuvre, les références à Michel-Ange sont indéniables (fig. 17). Delacroix jette les figures, les groupes, les plie avec la hardiesse de Michel-Ange. Le modelé des corps d'où émane une éclatante intensité laisse entrevoir des études de la force vitale qui caractérise la description picturale que Michel-Ange donne dans *Le Jugement dernier* des damnés précipités vers le néant. Delacroix a étudié *Le Jugement dernier* grâce à une gravure faite par Giorgio Ghisi.

Pendant, la facture de *La Barque de Dante* a un cachet tout particulier. Dante porte une cape d'un vert puissant, et un couvre-chef cinnobre. Virgile a une cape pourpre, et il se pare d'une couronne de laurier vert foncé. Les damnés sont modelés en rose pâle et en nuances de vert. C'est là le premier exemple à grande échelle de la forme picturale expressive propre à Delacroix. Cette toile est une composition impressionnante par sa violence tragique que souligne une palette vibrante. Appliquée par touches larges et hardies, la couleur modèle étoffes, nuées, eaux et corps et leur donne leur pleine signification plastique. Il est parvenu à cette puissance des effets de la couleur par la juxtaposition de couleurs pures. Il a intensifié cet effet par le recours aux couleurs complémentaires rouge et vert, et par un clair-obscur dramatique. Il a ainsi su créer un grand pouvoir d'expression. Mais l'étude des qualités de coloriste de Titien, et celle des effets dramatiques de clair-obscur du Caravage ont inspiré à Delacroix la création d'un langage pictural d'une in-

25 Cité par Arlette Sérullaz et Annick Doutriaux, *op. cit.*, p. 134.



Fig. 18. Eugène Delacroix. *La Mise en tombeau* (d'après Titien). Huile sur toile. Musée de Lyon.

tensité expressive, et présentant progressivement un cachet original. Delacroix a appris en premier lieu de Titien que c'est la couleur et non pas le dessin qui joue le rôle déterminant. Il modèle grâce à la couleur, de la même manière qu'il réalise ses esquisses au crayon dans ses dessins. Le coloris des peintres italiens de la Renaissance, principalement celui de Titien, a fait chez Delacroix l'objet d'études à la fois poussées et marquées par l'enthousiasme. Ce sont surtout les œuvres tardives de Titien qui l'intéressent, car elles se caractérisent par une plus grande audace de la facture. Pour mettre en évidence les nouveautés dans la touche et la facture de Titien, Delacroix a copié la *Mise au Tombeau* (fig. 18) qu'il a pu étudier au Louvre. Géricault a copié la même toile pour la même raison. Delacroix a donné du faire de Titien la caractéristique suivante : « Chez Titien commence cette largeur de faire qui tranche

avec la sécheresse de ses devanciers et qui est la perfection de la peinture »<sup>26</sup>.

Dans plusieurs des toiles de Delacroix lui-même – parmi lesquelles justement *La Barque de Dante* – on peut voir comment il a transformé cette technique qu'il ne va cesser de développer pour créer une impression de la puissance de la réalité. Il parvient à cet effet en fractionnant la touche, ce qui fait palpiter de vie la surface de la toile. De façon plus générale, le tableau subit une intensification de la matérialité et de la sensualité qui distinguent Titien des autres peintres.

Dans l'article sur Michel-Ange publié dans la *Revue de Paris* en 1830, Delacroix exprime son enthousiasme pour « ce sauvage génie ». Il existe un évident parallélisme entre la conception que se fait Géricault de l'art de Michel-Ange, et celle de Delacroix. Car Delacroix aussi souligne à de nombreuses reprises que Michel-Ange a fait éclater l'harmonie du vocabulaire classique des formes, et a conçu une nouvelle manière forte et souvent dramatique de s'exprimer. Michel-Ange a su dépasser l'univers harmonique de la Renaissance pour donner place à des sentiments forts, des situations suscitant le malaise, des événements pleins de cruauté. Delacroix a exprimé ce point de vue ainsi :

Les ouvrages de Michel-Ange donnent incontestablement la sensation la plus épurée et la plus élevée qu'il soit possible d'éprouver par un art. Il semble qu'il n'ait jamais pensé qu'à se plaire; du spectateur et de son goût particulier, il ne s'en inquiète point. Il agrandit, il invente, non pas pour éblouir ou charmer, mais pour dominer l'imagination, pour forcer à avoir du plaisir en présentant à l'esprit des images menaçantes et effrayantes<sup>27</sup>.

Delacroix remarque que Michel-Ange a été critiqué pour avoir utilisé des événements de la mythologie païenne dans la représentation de sujets chrétiens. C'est ainsi le cas du *Jugement dernier*. Mais Delacroix rejette cette critique en faisant remar-

26 Cité par Arlette Sérullaz et Annick Doutriaux, *op. cit.*, p. 19.

27 « Michel-Ange », in : *Delacroix. Écrits sur l'art*, éd. cit., p. 102.

quer que déjà Dante avait pratiqué « ce mélange païen de Minois, de Caron, etc. dans la représentation d'un sujet chrétien » et avait accentué l'effet dans la représentation de l'enfer :

Le Dante avait donné l'exemple de cette hardiesse, et Michel-Ange, son admirateur passionné, avait cru pouvoir l'imiter en cela sans scrupule. Caron et sa barque, ceux qu'il en repousse de son terrible aviron, sont tout entiers dans la *Divine Comédie*. Rien n'est plus poétique que cette traduction dans un autre art. La colère affreuse du nocher de l'enfer, *il nocchier della livida palude*, et les affreux démons, ses suppôts, pleins d'horreur et de malice, sont un spectacle qui fait frissonner. La rage de ces démons s'exerce de toutes les manières sur les déplorables victimes que leur jette entre les mains la colère céleste, et Dieu lui-même. [...] La peinture des sentiments tendres n'avait jamais été dans le génie de Michel-Ange<sup>28</sup>.

C'est précisément de cette scène que s'est inspiré Delacroix pour montrer le désespoir des damnés dans *La Barque de Dante*.

Delacroix considère Michel-Ange dans l'ensemble de sa production comme l'artiste de la Renaissance italienne ayant le plus de points communs avec les romantiques français : son art est le fruit d'une imagination féconde, il est empreint de grandeur, de vérité et d'une force souvent violente. Delacroix a pour sa part formulé ainsi ce point de vue :

Je me figure le grand Michel-Ange durant ces instants où, l'imagination obsédée par les créations du Dante ou par la lecture des livres saints, sa main dessinait, à la clarté de sa lampe, quelques-unes de ces figures gigantesques dont l'impression ne s'efface jamais quand on les a une fois senties<sup>29</sup>.

C'est pourquoi Delacroix décerne à Michel-Ange le titre de « père de l'art moderne ». Et pour Delacroix, il ne fait pas de doute, quelles que soient les transformations subies par les beaux-arts, que « le grand style du Florentin » sera toujours « comme

28 *Ibid.*, p. 117-118.

29 *Ibid.*, p. 120.

un pôle vers lequel il faudra se tourner de nouveau pour retrouver la route de toute grandeur et de toute beauté »<sup>30</sup>.

Michel-Ange a déjà exercé une telle influence forte et décisive sur les artistes de son époque et ceux des générations suivantes :

Michel-Ange, comme Homère chez les anciens, est la source féconde où ils ont tous puisé. Raphaël et toute l'école romaine, celle de Florence et de Parme, avec André del Sarto et le Corrège, celle de Venise, avec le Titien, le Tintoret et le Véronèse, jusqu'à celle de Bologne et des Carrache, ne sont que des expressions variées de l'influence de Michel-Ange sur des génies différents. Rubens lui doit une partie de son exubérance et de son audace<sup>31</sup>.

Dans les œuvres ultérieures de Delacroix, comme les grandes peintures qui doivent orner la Bibliothèque du Palais-Bourbon (fig. 19), l'influence de l'art italien, en particulier des fresques de Michel-Ange dans la Chapelle Sixtine est fort sensible. Mais l'influence de l'art de Raphaël et de Rubens l'est également<sup>32</sup>. Le salon du Roi, aujourd'hui dénommé salon Delacroix, comprend vingt décors peints. L'œuvre reçut un accueil enthousiaste dans la presse qui mit également en évidence l'interprétation visuelle que Delacroix donnait de l'art de la Renaissance. C'est par exemple le cas dans *Le National* du 15 novembre 1838 qui présente l'œuvre avec le commentaire suivant :

Pour quiconque a vu et étudié les peintures des grands maîtres de l'Italie, il est incontestable que jamais l'art moderne n'a offert de travaux qui puissent rappeler mieux le style et l'exécution de la belle peinture italienne<sup>33</sup>.

30 « Sur le Jugement dernier », in : *Delacroix. Écrits sur l'art*, éd. cit., pp. 285 et 287.

31 *Ibid.*, p. 286.

32 Sara Lichtenstein, *op. cit.*, september 1971, p 526.

33 Cité par Arlette Sérullaz et Annick Doutriaux i *op. cit.*, pp. 94-95.



Fig. 19. Eugène Delacroix. *Attila suivi de ses hordes foule aux pieds l'Italie et les Arts*. 1847. Peinture murale à l'huile et à la cire. Décorant le plafond de la Bibliothèque du Palais Bourbon, l'Assemblée Nationale, Paris.

Dans un projet d'ornementation du Palais-Bourbon – projet qui ne devint pas réalité – on voit bien que, comme le fait remarquer Sara Lichtenstein, « Delacroix visualized Raphael holding his pencils and Rubens his palette, and referred to them similarly elsewhere »<sup>34</sup>. L'ornementation de la chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice dénote également l'inspiration provenant de l'étude de l'art de Raphaël et de Michel-Ange.

Géricault, qui prépara la venue du romantisme, et Delacroix, qui en fut le porte-drapeau, luttèrent – chacun à sa manière – pour libérer l'art de toutes les entraves, et en premier lieu l'en-

34 Sara Lichtenstein, *op. cit.*, september 1971, p. 529.

semble des règles qui régissaient la création artistique dans les Académies des Beaux-Arts, à Paris et à Rome. Mais, comme nous l'avons vu, leur style pictural qui se caractérise par une touche libre et spirituelle, par un modelé des corps qui palpente de vie et par des compositions dramatiques, se trouva inspiré, chacun à sa manière, par l'étude des grands maîtres italiens. Il s'agit en premier lieu de ceux qui comme Michel-Ange et Titien dans la dernière partie de sa production firent éclater l'univers harmonique de la Renaissance pour privilégier des compositions impressionnantes par leur violence tragique. Pour les mêmes raisons, les maîtres du baroque furent l'objet d'études approfondies, comme surtout le Caravage dont le clair-obscur, tout empreint de mysticisme, fascinait Géricault et Delacroix. Les deux artistes romantiques étaient de façon plus générale portés à étudier les artistes italiens dont les œuvres dénotaient une puissance visionnaire.

En France, « le cercle romantique » rebelle allait aussi chercher son inspiration dans l'art italien. Mais il choisissait surtout d'autres modèles que le classicisme de « l'école de David », son adversaire. Cependant, tous deux, Géricault et Delacroix portaient aux œuvres de Raphaël une grande admiration. C'était principalement le cas des œuvres faisant preuve de « hardiesse » et de pouvoir d'expression dans le dessin et le coloris.

*Traduit par Jacques Piloz*

Je remercie les personnes et les institutions qui m'ont autorisée à publier les photographies illustrant cet article :

Service photographique / Beaux-arts de Paris, l'École nationale supérieure (ill. 1), Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux (2, 10, 12, 16), Alinari Archives, Firenze (4, 5, 7, 8, 15), The Art Institute of Chicago (6), Musée cantonal des Beaux-Art, Lausanne (9), Statens Museum for Kunst, Copenhague (11, 17), Kunstmuseum Basel, photo par Martin P. Bühler (13), Service de l'Inventaire général du patrimoine de la Région Corse (14), Musée des Beaux-Arts de Lyon (18), le photographe Laurent Lecat (19).