

**IMITATION ET INVENTION DANS L'ART
D'EUGÈNE DELACROIX**

DELACROIX ET LE ROSSO

PAR

L. RUDRAUF

TARTU 1938

Imprimerie Société Ch. Mattiesen. Tartu, 1938.

Qu'est-ce que le génie? Qu'est-ce que l'originalité, et à quels signes infaillibles les reconnaître? Voici à propos d'une peinture religieuse d'Eugène Delacroix, la fameuse *Pietà* de l'Eglise Saint-Denis-du-Saint-Sacrement à Paris, les appréciations les plus contradictoires et apparemment toutes sincères. C'est du moins avec le plus authentique accent des convictions profondes que l'anonyme du Journal des Artistes (20 octobre 1844, 2^e série, tome I, p. 349—352; je cite d'après la biographie critique de Maurice Tourneux) déverse sur cette toile poignante et, à propos d'elle, sur toute l'œuvre de notre grand peintre romantique le flot amer de son indignation. L'article souvent reproduit comme un monument de sottise prétentieuse ne mérite guère d'être discuté, tant il est excessif dans le ton et dépourvu de jugement et d'équité. L'auteur inconnu pousse la violence jusqu'à contester à Delacroix le mérite qu'on s'accorde le plus aisément à lui reconnaître — peut-être parce qu'il n'en est pas un aux yeux de tout le monde — à savoir l'originalité. „Toute son allure, dit-il, n'est qu'une allure de singe: nous l'avons démontré“. Voici les lignes où ce critique furibond et, en vérité, peu perspicace a pensé fournir cette démonstration. „La pensée de la *Pietà* n'appartient en aucune manière à M. Delacroix. C'est une compilation des plus maladroitement qu'on puisse voir. M. Delacroix a mis à contribution Michel-Ange, Le Brun, David et lui-même, M. Delacroix. Il a pillé et s'est pillé pour former un ensemble sans ensemble, un tout décousu, dépourvu de sentiment et d'âme, une réunion d'éléments opposés les uns aux autres, mentant à l'unité, à la sainteté de l'action. Il vole à Michel-Ange son idée mère, l'idée du groupe en marbre dont on peut voir le plâtre à l'école des Beaux-Arts, travail merveilleux, l'un des plus beaux ouvrages de Michel-Ange; expression sublime du génie de la science anatomique et de la puissance vraiment originale du plus grand statuaire des âges modernes; à Le Brun, sa Madeleine; à David, sa femme aux parfums; à M. Delacroix,

tout ce qu'il n'a pas pris à Michel-Ange, à Le Brun, à David". Plagiat et rabâchage, voilà ce qu'il y a à l'origine de cet amas de laideurs repoussantes devant lesquelles un bon chrétien refusera de s'agenouiller!

Il serait vain de chercher le moindre degré de clairvoyance chez un juge à ce point exaspéré. Son réquisitoire est d'ailleurs vicié en son principe, car l'accusé pouvait avoir commis tous les larcins mis à sa charge et être fondé à revendiquer la pleine propriété de son œuvre, car en matière de droit artistique la fin justifie les moyens et le tout légitime les parties.

Mais à supposer qu'il en soit autrement et qu'un artiste ne puisse être autorisé à se servir d'éléments formels employés avant lui (supposition absurde en vérité), l'argumentation de l'accusateur public est bien faible. Car d'une part les emprunts signalés par lui sont vraiment peu frappants. Mais surtout — et c'est où j'en veux venir — l'argument massu sous lequel il eût pu accabler sa victime lui a échappé, tant est grand l'aveuglement de sa haine. En effet, le motif central de la composition de Delacroix existe littéralement chez un maître de la Renaissance qui n'est pas Michel-Ange, ici évoqué tout à fait à tort, mais le Rosso, dont la *Pietà* était exposée, sous le numéro 1206, aux yeux de tous les visiteurs du Musée royal. Si cette remarquable toile était en aussi mauvaise lumière qu'elle l'est actuellement au-dessus d'une porte d'une des salles de la Renaissance française, on s'explique aisément qu'elle ait pu échapper à l'accusation et aux témoins du procès que nous nous évertuons à reviser avec tout le sang-froid et le souci d'équité dignes d'une aussi grande cause. Je suis convaincu cependant que la leçon n'en avait pas été perdue pour tout le monde.

Chesneau, dans son commentaire au n^o 767 du catalogue Robaut, insiste avec enthousiasme sur la beauté expressive du geste de la Vierge. „Le geste de la Mère qui se renverse en étendant les bras en croix est une idée de génie. Les affres de la passion tout entière sont contenues dans ce mouvement d'une énergie et d'une grandeur terrifiantes“. Ce geste tout à fait exceptionnel dans l'iconographie de ce sujet si couramment traité, un seul artiste a pu l'inventer aux yeux d'admirateurs aussi résolus que Chesneau ou que Baudelaire. „Allez voir, s'écrie ce dernier, à Saint-Louis au Marais cette *Pietà*, où la majestueuse reine des douleurs tient sur ses genoux le corps

de son enfant mort, les deux bras étendus horizontalement dans un accès de désespoir, une attaque de nerfs maternelle“. Seul, n'est-il pas vrai, le romantisme convulsionnaire d'un Delacroix a pu imaginer cette crispation épileptique d'une âme écartelée. „Rien n'a échappé au penseur, rien de la sombre poésie de ce drame lugubre et douloureux“, conclut Chesneau.

Rien en effet ne pouvait se dérober au flair subtil du grand chasseur de visions tragiques en quête de sa proie, celle-ci fût-elle tapie, comme aujourd'hui, dans le plus sombre recoin de notre Louvre aux cent détours. Remarquons en passant que la galerie de peinture ne comprenait, à l'époque, que neuf parties, trois pour l'Ecole française, trois pour les Ecoles allemande, flamande et hollandaise, les trois dernières affectées aux Ecoles italiennes et espagnoles. Plusieurs tableaux de diverses Ecoles se trouvaient placés dans deux salles précédant la galerie, dit la *Notice des Tableaux* de l'année 1841. L'idée rare, l'idée géniale était là quelque part, brillant en pleine lumière ou reluisant dans l'ombre, mais inaperçue de tous, puisque celui-là même qui aurait eu le plus évident intérêt à s'en faire une arme, l'impitoyable anonyme du *Journal des Artistes*, ne s'en sert pas contre l'imposteur qu'il s'est juré d'abattre.

Il semble que devant ce tableau du Rosso tout le monde passe indifférent. C'est une image sans force, sans rayonnement, une quelconque pièce de musée sans prise sur les âmes. Nul dévot, nul poète que je sache, n'a exalté cette trouvaille „géniale“ de la Mère douloureuse aux bras étendus en croix. Mais voici qu'un jour un vrai et grand artiste, tourmenté par la recherche ardente du seul vocable pictural qui pût traduire sa pensée, tombe en arrêt devant cette figure jusque là muette et s'écrie : „J'ai trouvé. Voici mon idée, voici mon tableau!“

Il serait du plus haut intérêt psychologique et esthétique de connaître la genèse exacte de cette œuvre tant et si passionnément discutée. Le soir de cette mémorable rencontre, Delacroix a-t-il noté son impression sur son carnet du jour? Nous ne possédons malheureusement pas le *Journal* pour cette période. La Correspondance est également muette sur ce point. On est donc livré aux conjectures et aux indications fournies par les croquis, dessins et ébauches faits en vue du tableau.

Nous savons qu'en 1840, lorsque la commande pour la décoration de la Chapelle de la Vierge à l'église Saint-Denis-

du-Saint-Sacrement passa de Robert-Fleury à Delacroix, la composition, en sens inverse, existait déjà à l'état d'ébauche, mais complète avec ses sept personnages disposés comme dans la peinture achevée. On peut en voir la reproduction au regard de la page 68 du tome III de la grande biographie par Raymond Escholier, portant en bas à gauche la signature et la date de 1837. L'œuvre était donc depuis longtemps mûre dans l'esprit du peintre à qui dix-sept jours suffirent pour l'exécuter une fois terminés les travaux préparatoires confiés à Lassalle-Bordes. „Le sujet choisi d'abord, nous apprend M. Raymond Escholier, est *l'Annonciation* et il en peint l'esquisse". C'est le n° 1707 catalogué par Robaut et classé par lui, sans indication de source, parmi les travaux de l'année 1841. Cette petite toile s'encadre d'un motif décoratif — deux anges écartant un double rideau — qui se retrouve dans un dessin de la *Pietà* catalogué à l'année 1843 sous le n° 767 avec cette mention: „Gravé sur bois par A. Pothey, pour l'illustration, août 1863“. „La lettre du troisième état de cette gravure porte, dit Chesneau dans son commentaire déjà cité: „Dernier dessin sur bois d'Eugène Delacroix. — (Esquisse originale du tableau *la Pietà*, peint par lui dans une chapelle de l'Eglise Saint-Denis-du-Saint-Sacrement.)“ La composition y est inversée comme dans la petite toile de 1837 ignorée de Robaut et de Chesneau¹⁾. Mais il s'agit d'une gravure et le dessin original devait être par conséquent dans le sens de la composition définitive qui est également, pour l'attitude de la Vierge et du Christ, celui de la *Pietà* du Rosso. La date de 1843 est conjecturale, et rien ne prouve que ce soit là la première pensée du maître comme le suppose Chesneau.

Ces deux esquisses font pendants par le sujet et la similitude des encadrements. Avait-on envisagé une destination commune? C'est possible, mais nous n'en savons rien. Selon Raymond Escholier *l'Annonciation* aurait été esquissée à la suite de la commande. Delacroix aurait ensuite changé d'idée et pris pour sujet la *Pietà* déjà ébauchée dans une petite toile datée de 1837, mais qui ne doit pas être celle qui est reproduite en face de la page 68 de son livre, si, comme il dit (p. 56), „l'ordonnance générale, il la conserve . . . Seuls disparaissent les rideaux

¹⁾ Ils signalent cependant, sous les numéros 769 et 771, deux petites toiles présentant la composition en sens inverse, mais sans indication de date ni de signature.

que soulèvent les anges“. Or ce détail n'est pas dans la petite *Pietà* reproduite de 1837. Peu importe. L'essentiel est que, lorsque Delacroix s'apprête à décorer la Chapelle de la Vierge, sa composition est déjà inventée. L'idée géniale avait germé depuis longtemps et indépendamment du stimulus de la commande, de la tâche dorénavant obligatoire. Selon toute probabilité cette œuvre singulière a été conçue en pleine liberté. Il ne s'agissait plus, en 1840, que de la réaliser dans le cadre très ample de la Chapelle de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement.

Ceci est d'un réel intérêt pour le psychologue qui voudrait une réponse à cette question : „Comment et dans quelles circonstances l'idée géniale est-elle venue à Delacroix? L'a-t-elle illuminé un jour que, se promenant au Louvre sans but précis, son regard fut capté par la figure poignante de la Vierge du Rosso? — ou bien, préoccupé par ce sujet si conforme à sa poétique intime et douloureuse, était-il allé, selon sa coutume, demander conseil aux maîtres d'autrefois, et, après avoir médité devant la désespérante perfection de la Mise au Tombeau du Titien, sa pensée secrète s'était-elle brusquement reconnue dans la toile du tragique Florentin, comme dans un miroir? C'est l'hypothèse que j'ai adoptée plus haut et qui me paraît la plus vraisemblable. Notre vision n'est jamais plus intense que lorsqu'elle est orientée par une recherche, par une préoccupation scientifique ou créatrice. Delacroix a pu passer plus d'une fois devant cette savante et élégante académie du Christ mort sans être ému par le geste de la Mère. Mais le jour où cette attitude si vraie et si touchante était pressentie dans son âme en émoi et préformée quoique indistincte dans son imagination tourmentée, la révélation a dû être subite et foudroyante. Il ne songe pas à la discuter. Il l'accepte sans variante hypocrite, sans crainte mesquine d'être accusé de plagiat.

Une période de tâtonnement et d'incertitude a dû précéder cette mémorable visite au Louvre. Un croquis reproduit par M. Raymond Escholier (p. 58 du tome III) nous montre un Christ mort assis par terre sans rapport avec la composition étudiée ici, et assez médiocre en vérité. A la page 60 du même précieux ouvrage, nous voyons un dessin représentant le corps du Sauveur, les jambes repliées, la tête renversée et le bras pendant, qui se rapproche quelque peu du mouvement recherché. On peut le croire inspiré de la Mise au Tombeau du Titien, surtout

si l'on considère les indications de bras et de jambes, sur la même feuille, d'un personnage dont le rôle semble être de soutenir le cadavre par les épaules, et deux femmes enlacées dans un geste assez librement dérivé de celui qui unit dans la douleur la Vierge et Madeleine à la gauche de cette magnifique peinture. Du reste, le croquis de Delacroix semble utiliser ses réminiscences plutôt en vue d'une Descente de Croix, car le corps du Christ est soutenu par en-dessous par un homme robuste qui en reçoit tout le poids. On peut néanmoins admettre que ce dessin fort expressif nous montre l'artiste sur la voie qui conduit à la *Pietà*. Le bras gauche pendant restera comme un élément important de cette composition où il introduira une variante émouvante au thème fourni par le Rosso.

Mais que s'est-il passé après la rencontre décisive avec le maître de Fontainebleau? Nous possédons plusieurs dessins où la composition définitive — partout en sens inverse — est tracée avec tous ses éléments essentiels (voir Raymond Escholier, tome III, p. 56 et 59). Ces croquis d'ensemble ne portent aucunement le caractère d'études directes d'après le tableau du Rosso. Le groupe de la Mère et du Fils lui est emprunté presque textuellement. Les cinq personnages complémentaires (il n'y en a que trois chez Rosso), bien caractéristiques du répertoire formel de Delacroix, s'agglomèrent autour de ce noyau selon les lois d'attraction d'une affinité sensible qui font de cette étonnante synthèse une chose absolument inédite. Et cependant les deux hommes qui soutiennent les bras de la Vierge se penchent l'un vers l'autre dans une attitude protectrice qui n'est pas sans analogie avec le mouvement convergent des deux hommes qui portent le corps du Christ dans le tableau du Titien. Mais qui, sauf l'inénarrable anonyme, oserait prétendre que ce sont là des pièces péniblement et maladroitement rapportées! Il semble, au contraire, qu'à partir de l'instant où le motif central s'était imposé à l'imagination de Delacroix dans les conditions internes et externes que nous avons tâché de reconstituer, sa composition s'est organisée spontanément avec une force de cohésion dorénavant indissoluble. A peine l'arrangement du fond et de quelques accessoires exigera-t-il un certain effort de mise au point. La réalisation finale consistera à porter à l'extrême degré d'intensité le rayonnement affectif de ce nœud spasmodique d'ineffable douleur. Dix-sept jours de travail



Le Rosso: Pietà.

Louvre.



E. Delacroix: Pietà.

Eglise de Saint-Pierre du
Saint-Sacrement, Paris.

inspiré suffiront, nous le savons, pour donner à cette sombre symphonie, que je renonce à analyser, sa pleine et profonde résonnance. Conçue dans la tension de tout son être, achevée dans une sorte d'ivresse, l'œuvre n'est pas de celles qui enlèvent tous les suffrages. Elle restera chère au peintre. Dix ans après, le 24 décembre 1853, il notera sur son Journal: „Je me rappelle mon enthousiasme, lorsque je peignais à Saint-Denis du Saint-Sacrement et que j'entendais la musique des offices; le dimanche était doublement un jour de fête“. Cet état d'euphorie ne prouve rien pour la valeur de l'œuvre, diront ceux qui ne l'aiment pas. Soit! Mais ceux qui en perçoivent le langage pénétrant y découvriront sans doute le secret de leur poétique exaltation.

Fuyons les controverses sans issue. Celle que nous avons à vider aujourd'hui est d'un caractère plus positif, et nous n'en n'avons pas fini. Nous avons bâti une hypothèse. On peut en proposer une autre dont je n'ai garde d'éluder la discussion. Delacroix ne doit rien au Rosso ni à personne. Il a réinventé, à trois siècles d'intervalle, un geste exceptionnel mais vrai et susceptible, par conséquent, de renaître spontanément dans une imagination d'artiste. Les œuvres fortes et viables germent dans le mystère des facultés géniales d'hommes élus et se développent irrésistiblement par le dedans, *von innen heraus*, sans cause extérieure. Ainsi le vent la doctrine mystique du romantisme intégral.

On peut tenter de soutenir cette thèse dans le cas concret que nous étudions. On peut faire observer toutes les différences qu'un examen détaillé révèle particulièrement dans la figure du Christ. Chez le Rosso il est assis sur un coussin, Delacroix le fait reposer entre les genoux de la Vierge. Le bras droit s'allonge sur le genoux de la Mère chez le premier. Ici il se replie sur le ventre. Le bras gauche est relevé et dissimulé derrière Nicodème dans la version du Florentin, il pend verticalement chez Delacroix pour motiver le geste éploré et si expressif de la Madeleine. Qu'y a-t-il de commun, enfin, entre le corps livide et pitoyablement affaissé du crucifié romantique et le superbe torse d'athlète, les cuisses nerveuses de coureur olympique dessinés par l'homme de la Renaissance?

D'accord. Mais les têtes, également douloureuses, sont d'un même modèle. Les jambes sont croisées dans le même

sens et pareillement soutenues par une femme. Enfin les deux corps, en dépit des variantes signalées, sont liés à la figure de la Vierge par un même rythme brisé et dans une position si analogue qu'elle produit, bon gré mal gré, l'effet d'un souvenir. Les deux groupes sont d'une similitude frappante, et, dans l'hypothèse de la génération spontanée, surprenante. Mais il y a surtout la Vierge elle-même, qui, sauf l'ajustement, sauf le regard, est identique par l'écartement des bras et la tête penchée de côté. Je puis difficilement me convaincre que l'idée géniale ne se soit pas propagée de la manière que j'ai dite plus haut.

Et pourquoi pas? Pourquoi cette Vierge ignorée, mais unique en son genre, n'aurait-elle pas eu son jour de résurrection? Cela était presque fatal. Elle était là depuis des années, élargissant au-dessus de la foule insensible l'immensité de son désespoir. Au jour marqué par les puissances qui régissent les destinées de l'art, Eugène Delacroix passera et, seul capable d'entendre ce cri muet, il en amplifiera le pouvoir émotif jusqu'aux limites de l'expression humaine.

Et, en vérité, il ne fut jamais plus inspiré ni plus original.