

Delacroix et le romantisme français

Boris Taslitzky

Le 13 août 1863, à sept heures du matin, Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix, peintre et écrivain, mourut à Paris, dans son appartement de la place Furstemberg. Ce fut en toute lucidité qu'il s'éteignit, les mains dans les mains de sa gouvernante, Jenny Le Guilloux. Parce qu'il était commandeur de la Légion d'Honneur, conseiller municipal de Paris – nommé par Napoléon III –, et membre de l'Institut, les honneurs militaires furent rendus à sa dépouille par un peloton de gardes nationaux. Devant sa fosse, ses collègues des deux assemblées firent des discours afin que la bonne société, dont il était un fleuron, pût estimer lui avoir rendu ses devoirs de façon convenable. Après quoi, le fonds d'atelier fut dispersé aux enchères publiques, comme c'était alors l'usage.

Il n'eut pas droit à l'Hommage national, cérémonie réservée en principe aux hommes d'État, aux militaires, dont trop souvent sont privés ces grands citoyens que sont parfois les savants, les artistes et qui ne s'adressent jamais aux cuisiniers.

Il avait au cours des mois qui précédèrent sa fin, signé l'*Orphée et Eurydice* du musée de Montpellier, *Ovide chez les Scythes*, *La Médée furieuse*, puis reprenant les notes du voyage qu'il fit jeune encore au Maroc et en Algérie, il avait achevé une réplique d'*Abd-er-Rahman* et enfin ce petit tableau, peut-être sa dernière œuvre, qui résume la force irrésistible de sa vie créatrice, *La Lionne prête à s'élancer*, que conserve le Musée du Louvre.

C'est assez dire que ses ultimes travaux furent marqués sans défaillance au sceau de cette furia endiablée qui emporta, sa vie durant, Delacroix, dans une création palpitante où le funeste se lie à l'éclat du triomphe, le mystère à la raison, où se côtoient l'horreur et l'amour, dans une unité sublime faite de toutes les certitudes affirmées mais transitoires d'une intelligence en mouvement, éclairant les contradictions qu'elle se connaît, qu'elle analyse, ordonne, même lorsqu'elle ne les surmonte pas.

Delacroix était un homme de petite taille, malingre, au visage de lion souffreteux, aux jambes maigres « à la Valois », constamment occupé des soins de sa santé, nerveux, incisif, brillant causeur, pas-

sionné de musique et de poésie, très soigné de sa mise, homme de mode par ses vêtements, homme du monde dans la vie sociale, à la façon d'un grand seigneur, n'éprouvant aucune affection pour son époque, méprisant le bourgeois, admirant sans l'aimer son adversaire, M. Ingres. Celui-ci tonitruait contre le romantisme avec l'entière conviction du génie borné, l'aveuglement du rustre, l'entêtement du bourgeois qu'il était. Aux attaques insensées de son ennemi, Delacroix ne répondait qu'à coups de chapeau, saluant une grandeur contraire à la sienne avec une politesse qui jetait hors de gonds le glorieux dogmatique acharné à ramener à Raphaël une pensée plastique à laquelle il ouvrait, en fait, des voies à venir qui l'eussent fait périr de rage s'il en avait soupçonné les plus minces conséquences. Insupportables l'un à l'autre au-delà de toute expression, se sentant l'un et l'autre aussi mal à l'aise que possible dans un temps et dans une société qu'ils reniaient avec une égale énergie, c'est en fait et très fortement ce monde et ces ans qu'ils exprimaient. Car c'est ainsi et quelle que soit la portée comique d'une situation dont la drôlerie s'inclut au drame personnel, quel que soit le dégoût affirmé, transparaisant dans l'œuvre, c'est et ce ne peut être que son époque que l'artiste reflète, qu'il soit à l'avant ou à l'arrière-garde de ses courants de pensée ou bien encore dans le marais, c'est d'elle dont il témoigne. On a trop dit, abusivement, sincèrement d'ailleurs, de mille manières qui font bien dans le tableau kaléidoscopique de la pensée en éternel mouvement, que le grand artiste devançait son temps. C'est faux. Il n'y a dans une telle affirmation que la manifestation, élégamment avancée, d'une confusion qui englobe les données réelles d'une époque et la compréhension qu'en ont ses successeurs, alors que tout ce qui en motivait la traduction se lit dans la perspective inversée d'événements décantés, déjà classés dans une coloration nouvelle où s'inscrit l'Histoire selon d'autres objectifs.

L'esprit psychique d'une période donnée se réalise dans une unité de contradictions où cohabite ce qui naît avec ce qui se développe, ce qui meurt difficilement aussi, dans un affrontement de générations certes, mais aussi à l'intérieur d'une même génération. La détestation que se portaient Ingres et Delacroix s'adressait en fait, par delà leurs œuvres ou leurs personnes, à tout ce que chacun d'eux rejetait de l'esprit d'époque dont ils participaient. Leurs créations étaient autant de manifestes, de jugements dictés par des tempéraments, des goûts, des idées façonnés par leur temps, et même si elles nous apparaissent à présent comme autant d'apports inappréciables à l'évolution de la pensée humaine, elle n'en sont pas moins la marque du refus et du

dégoût envers les aspects du monde que chacun d'eux accusait l'autre d'exalter, où ils ne voyaient ni Idéal ni Grandeur. Parce qu'aucun d'eux ne savait reconnaître le mouvement profond qui le portait, ils furent deux révolutionnaires qui ne connurent jamais réellement, dans la vie, le visage de la Révolution, rêvant l'Homme idéalement dans une misogynie commune, ne saisissant de sa démarche que le désordre apparent, alors qu'ils en servaient l'ordre profond au sein d'un combat esthétique que d'autres, dont ils entendaient mal le langage, mettaient aussi en forme, dans les laboratoires, dans les livres, dans la rue.

Delacroix ne sut reconnaître ni Hugo, ni Berlioz pour ses frères ; ce romantique que Beethoven agaçait et qui fut sourd à Wagner soupirait pour Mozart, se détournait de l'écho de son propre tourment, rêvait au charme d'une perfection classique complémentaire de son tempérament. Ingres, qui se croyait classique et qui ne voyait que lui au monde des vivants, prodigieux égocentrisme auquel nous devons la rectitude de son génie, peignait les plus fabuleux portraits réalistes de son temps, dont il faudrait se servir pour donner à voir les personnages vrais de Stendhal et de Balzac. Tous deux poursuivirent dans une haine commune le réalisme et Courbet au nom d'une morale idéaliste qu'ils se déniaient l'un à l'autre le droit de servir et qui, au vrai, si elle n'avait pas les mêmes racines, s'inspirait en fait de semblables origines. Cependant Delacroix, esprit ouvert, d'une culture exceptionnellement étendue, intelligence tourmentée, tête dialectique, savait voir et saluer en Courbet un peintre exceptionnel, alors qu'Ingres, emporté par des raisons passionnelles, vouait aux gémonies romantiques et réalistes qu'il englobait dans une haine unique, aveugle. Le recul qui nous permet à présent d'analyser le comportement des deux champions unis dans un cheminement parallèle qui nous semble moins contradictoire qu'il ne pouvait paraître à leurs contemporains, ne nous apporte cependant pas l'aide qu'en pourraient attendre les hommes de notre temps, aussi aveuglés semble-t-il sur les raisons qu'ils ont de créer que le furent leurs grands-oncles. L'historien de l'avenir s'étonnera à bon droit du peu de valeur de nos jugements actuels, comme nous nous étonnons de l'aveuglement d'un Delescluze niant Géricault, du silence de Baudelaire concernant Courbet, de l'effarante cécité de Théophile Silvestre faisant litière de l'œuvre d'Ingres en rendant à Delacroix une justice éclatante. Et cependant, ces hommes étaient des esprits rares, cultivés, intelligents, sensibles, clairvoyants, mais qui apportaient à la définition d'une pensée une dose de parti pris dont nous connaissons encore très bien l'essence.

Bourgeois borné, Ingres semble faire, comme homme, bien petit visage, mais de l'artiste qu'il était, par delà les idées qu'il professait et qui lui étaient nécessaires, irradiait un esprit de lumière dont la portée égale celui de Delacroix, personnage passionnant, complexe, en qui l'homme de bonne société sut sauver la carrière de l'artiste considéré comme un dangereux boutefeu, dont l'œuvre se confondait avec les prémices du socialisme naissant, lors même qu'il leur tournait le dos avec une horreur exprimée dans son *Journal*, où Ingres se fût reconnu. Mais, quelles que fussent ses raisons et la créance qu'il leur accordait, ce fut bien alors ceux dont les yeux avaient la clairvoyance de classe qui avaient raison de dénoncer l'aide qu'à son corps défendant, Delacroix apportait au mouvement révolutionnaire, cependant qu'en encensant Ingres ils se méprenaient, comme Ingres le faisait lui-même, sur la démarche de l'académicien qui, croyant honorer Bertin, clouait en fait toute sa classe au pilori de l'Histoire.

Homme du monde, Delacroix, qui était aussi devenu l'homme de l'Ordre établi, voulut en obtenir l'uniforme. Il brigua un fauteuil à l'Institut, où il fut élu à sa huitième candidature ! Ses nouveaux collègues lui avaient préféré, entre autres, un aussi bel artiste que Robert Fleury ! Il en fut enfin, après que Horace Vernet eut condescendu à lui donner sa voix, à la condition qu'il fût bien spécifié qu'au grand jamais, Delacroix ne pourrait être nommé professeur à l'école des Beaux-Arts. L'empereur Napoléon III le promut conseiller municipal de Paris, fit d'Ingres un sénateur, insulta Courbet. Monsieur Adolphe Thiers, qui avait été le secrétaire de Talleyrand, dut se frotter les mains de satisfaction. Il y avait beau temps qu'il participait en coulisse à la carrière de Delacroix, ce que l'Histoire doit retenir à son actif. L'homme auquel Delacroix ressembla le plus physiquement fut ce Prince de Bénévent, Talleyrand-Périgord, dont les potins historiques prétendent qu'entre autres divers fils et filles de mères différentes, il engendra le grand peintre, ce que tendent à prouver leurs portraits et photographies ainsi que la constance du dévouement d'Adolphe Thiers à Delacroix, sans qui le peintre n'eût jamais obtenu les commandes murales du Palais Bourbon ni du Sénat.

Delacroix était né à Charenton-Saint-Maurice, aux portes de Paris, le 26 avril 1798 (7 floréal an VII). Il semble peu probable que son père officiel, alors ambassadeur de la République française près la cour Batave, absent depuis plus d'une année, ex-conventionnel, ex-ministre des Affaires étrangères, ait eu la moindre part à la conception de ce fruit génial. La petite histoire – qui participe à la grande – laisse entendre que Madame Delacroix, demeurée à Paris, ne fut point insensible

aux séductions du ministre en exercice, le citoyen Talleyrand, dont l'esprit d'entreprise et de conquête s'exerça vaillamment vers toutes les annexions possibles. Avoir été le père de la diplomatie moderne, – quelques préventions morales et politiques que cette création soulève –, c'est assez pour assurer la gloire de ce génial coquin qui sut, au travers de toutes les trahisons, sauver son pays de l'écrasement politique et territorial prévu, au Congrès de Vienne, en 1815. Mais cela ne suffisant point à l'éclat controversé de sa renommée, il fallut encore que ce boiteux-séducteur donnât au monde l'un des plus purs génies de la France auquel il légua, avec la protection discrète d'Adolphe Thiers, un sens inné des vertus diplomatiques sans lesquelles le chef du romantisme en peinture, eût été fort embarrassé de bâtir les assises matérielles de sa liberté de création.

Eugène Delacroix, enfant chétif, ne ressembla point à sa sœur, Madame de Verninac, splendide beauté dont David fit une étonnante peinture, qui est au Louvre, dans le legs Bestéguy, ni à son frère, le général Delacroix qui fut un jeune colonel d'Empire dont Balzac s'inspira pour camper l'inquiétante figure du Philippe de La Rabouilleuse, ce voyou-militaire. Delacroix, qui est le peintre Joseph Brideau de ce roman, n'aima pas cet ouvrage qu'il jugea de mauvais goût. Monsieur Eugène Delacroix supportait beaucoup, avec un flegme aristocratique, hors ce qu'il tenait comme un manque de tact.

Il eut une enfance tourmentée. Plus tard il en disait : « *Enfant, j'étais un monstre* », et toute sa vie, il conserva contre les enfants, qu'il devait si merveilleusement peindre dans *La Médée*, une prévention tenace. Il fut de bonne heure orphelin, élevé sans tendresse par sa sœur Henriette. Élève au Lycée Impérial, il y noua des amitiés qui durèrent toute sa vie. En 1815, sa vocation de peintre s'étant affirmée, il entre à l'école des Beaux-Arts, dans l'atelier de Pierre Guérin où l'avait précédé un diable de jeune homme, beau comme la lumière, dandy passionné de chevaux, de vitesse et de femmes, Théodore Géricault, cet archange de la peinture des temps modernes.

L'atelier de Pierre Guérin fut le creuset du romantisme. Sous la férule de ce peintre sage et savant – dont l'œuvre vaut mieux que ne le dit une postérité partielle – se développa sans entraves majeures, un esprit esthétique et plastique scandalisant le maître, qui devait donner sa forme picturale à l'assaut idéologique dont l'aboutissement historique s'exprima dans le soulèvement populaire des « Trois Glorieuses », journées de juillet 1830.

L'école davidienne était à bout de souffle, l'esprit de son initiateur dépassé depuis longtemps déjà par celui de Gros dont l'œuvre

enthousiasmait les têtes ardentes des élèves de Guérin. Gros, alors dans tout l'éclat d'une gloire justifiée, demeurait aveugle à la transformation qui se réclamait de lui. Il faisait régner dans son propre atelier la discipline davidienne, qui n'avait plus que l'allure d'une queue de comète.

Les grandes épopées artistiques durent peu. Quelques années, le temps du combat, de la contestation. Et puis, très vite, avant même le premier triomphe, la jeune et vigoureuse pousse est envahie par les gourmands talentueux de l'académisme. L'arbre nouveau grandit longtemps encore, son feuillage étend au loin une ombre mortelle à qui s'y abrite, le succès, la gloire l'auréolent et c'est bien, mais le ressort créateur s'est immobilisé depuis longtemps. Seule se développe encore l'œuvre du Maître, les ouvrages qui s'en réclament ne sont plus que mode, quand bien même ils seraient de haute qualité, de grand goût.

Jean-Antoine Gros, petite tête, grand tempérament, est tout autre chose qu'un simple émule de David dont il croyait servir l'enseignement à la lettre. À partir de lui, comme à partir de son collègue Ingres également formé par David, se définissent les deux courants majeurs de la peinture française contemporaine, le romantisme et le classicisme qui s'imbriquent, se chevauchent, se dominant l'un l'autre au travers des batailles esthétiques sans merci, qui depuis près de deux siècles aboutissent au désordre apparent de l'art actuel, ce fourmillement d'idées et de formes où s'affrontent et se confondent dans chaque tête le meilleur et le pire, et d'où doit naître, porté par la conquête des planètes et de la dignité à l'échelle humaine, un romantisme nouveau d'une grandeur classique, ayant dépassé l'essence de ses courants générateurs – le romantisme de la paix.

Les élèves de Guérin dépassaient alors de toute la portée d'un enthousiasme raisonné, la fougue de Gros que cet élan issu de lui rendit furieux, désespéra jusqu'au suicide. Géricault, s'il fut alors l'animateur du souffle nouveau, ne put l'être que dans la mesure où il devint le plus génial des assaillants, mais il est faux de dire, de croire, de penser, qu'il en ait été l'initiateur. Son génie le porta à la pointe extrême d'une poussée où pesait toute une jeunesse issue de l'Empire. Un Poterlé, un Champion participaient au même mouvement, et bien d'autres qui moururent encore plus jeunes que Géricault. Celui-ci prit sous son aile d'aigle déjà largement déployée, son cadet Eugène Delacroix qui lui doit au moins, et c'est énorme, l'assurance dans la démarche picturale à un âge où tout se détermine. Car c'est ainsi : les grandes idées, c'est dans leur jeunesse que tous

les créateurs les sentent naître. L'approfondissement vient plus tard certes, et l'éclat du génie s'il y en a, mais l'âme et l'esprit de l'œuvre, c'est avant les vingt-cinq ans que déjà elles préexistent.

Le chef d'atelier n'est que le patron, mais parfois le maître d'un jeune génie est l'un de ses condisciples, et c'est en ce sens que l'on peut affirmer que Delacroix, dont l'œuvre prit un chemin différent de celle de Géricault, fut cependant, à l'origine, son élève.

Géricault avait l'esprit trop large pour être mesquin. Il ne semble pas qu'il ait éprouvé pour Delacroix une amitié réelle, sans cependant jamais rien montrer du dédain qu'il dut éprouver envers ce petit jeune homme poli, réservé, déjà grand peintre, mais peu doué pour suivre les ébats d'un athlète amoureux fou d'exercices violents, grâce auxquels celui-ci noyait son « *mal du siècle* », cette mélancolie d'une jeunesse élevée dans la furie de la gloire militaire, qui n'avait pas l'emploi de sa force parvenant à l'âge d'homme dans un temps de planitude où elle ne savait contre quoi lutter. De peu d'années l'aîné de Delacroix, Géricault avait trop de santé pour que ce gringalet souffreteux et d'une timidité malade envers les femmes, pût répondre à ses exigences de tapages extérieurs. Ce n'est pas Delacroix qui eût pu lui tenir tête dans l'art de monter les chevaux rétifs. Leurs relations furent celles de deux jeunes peintres qui s'estimaient, s'admiraient même, mais elles demeuraient distantes, sans que rien n'en fût dit. L'amitié obéit à d'autres lois que celles de l'estime ou de l'admiration. Il y a là un sens inné de l'auto défense, qui interdit trop souvent, hélas, aux égaux de s'aimer. Et puis il y a la divergence des tempéraments ici d'essences différentes. La santé immense de Géricault, peintre-sculpteur, devait se tenir en éveil devant le lyrisme nerveux de Delacroix, peintre-poète. Mais il y a plus. La postérité a prétendu que Géricault, s'il avait vécu, eût été le lien entre le classicisme issu de David et le romantisme. Peut-être commet-elle là une erreur de taille. Géricault n'est pas un peintre de transition. Il est le premier grand réaliste des temps modernes, quels que soient les liens qui le relie à l'écriture picturale dont il est issu, comme un tiers de siècle plus tard, c'est Courbet qui reprend le flambeau du réalisme s'exprimant sur le fond d'une idéologie sociale nouvelle, celle des masses ouvrières en mouvement.

Si c'est avec Dedeux-Dorcy que Géricault monte à cheval, et avec Charlet qu'il s'arsouille sans se salir, c'est avec Delacroix que se feront les échanges plastiques et c'est à lui qu'il passera une commande d'Etat, à la suite du scandale de *La Méduse*, au Salon de 1819. Le gouvernement de Louis XVIII, désirant diriger son talent discuté

mais reconnu, tentera de l'orienter vers une voie conforme à l'idéologie administrative en lui demandant de peindre un tableau religieux. Si Géricault se récusa, il n'en insista pas moins pour que cette commande fût reportée sur son cadet Delacroix, à titre de soutien et d'encouragement. Trois ans plus tard, malade, il venait voir et conseiller son cadet achevant sa première grande œuvre. Puis de son lit de malade, il se réjouissait de l'adhésion générale qui l'accueillit. Delacroix obtenait au Salon de 1822 son premier grand triomphe avec *La Barque du Dante*. Le romantisme français avait trouvé son maître. À 24 ans, il se situait à l'extrême pointe du mouvement, lui donnant sa forme, entraînant à sa suite une jeunesse déjà essoufflée par Géricault. Delacroix en sera toute sa vie le chef incontesté, mais à tout prendre, il convient de se demander à quoi ce guide commandait. Comme Ingres avait les siennes, les troupes de Delacroix furent nombreuses, mais comme il arrive perpétuellement pour ce qui est de la suite d'un grand maître : elles firent plus de bruit que de chefs-d'œuvre. En effet, dès que paraît l'invention, se crée l'imitation, c'est-à-dire le terreau où se développe la pensée de l'initiateur, lorsqu'elle ne s'y noie point. Dès l'origine, la nouvelle école contient en germe les prémices de l'ossification de la pensée créatrice parce que, autour du maître, elle élève le mur d'enceinte de ce qu'elle croit être le style, et qui n'est que la nouvelle manière, déjà un académisme.

En dehors de leur valeur propre, le succès de certaines œuvres qui font date dans l'histoire, est souvent déterminé par une série de circonstances propices. *Le Radeau de la Méduse* se heurta à l'incompréhension d'un monde artistique et de son public, encore fortement empreints des théories davidiennes. Cette œuvre n'était pas en avance sur son temps (elle était de son temps), mais en avance sur les conditions de compréhension non organisées. Le tableau traumatisa les yeux et les têtes faits à une esthétique instaurée par un maître dont les élèves et les épigones imitaient la manière sans partager l'esprit qui l'avait fait naître, motivée, animée. Cependant Géricault fit brèche dans la gangue académique qui enserrait le prodigieux effort de David, sonna le glas de son École, donna à voir que le monde s'était transformé, rendit possibles la venue et l'acceptation d'un langage différent dont la vérité fut moins cruelle, plus accessible que celle de *La Méduse*.

C'est sur le fond de ce combat que parut *La Barque*. Cette œuvre, que le recul montre en rupture avec l'École davidienne parce que la postérité procède par raccourcis violents et déballe avec l'intelligence d'un bulldozer conduit par un ivrogne, s'insérait en fait dans une suite

sans à-coups du davidisme considéré dans son aspect hautement positif. Elle était, du point de vue de l'évolution révolutionnaire, très en retrait sur le coup de boutoir de Géricault, tant dans la forme que sur le fond.

On a beaucoup médité de la couleur de David. C'est que l'on a surtout entendu – mal – ce que disait David, plus qu'on ne l'a sérieusement étudié en tant que peintre. Depuis plus de cent cinquante ans tout se passe par rapport à ce génie de premier ordre, comme si, loin de voir avec l'intelligence et l'œil, c'est avec de très longues oreilles chaussées de lunettes noires que l'on passe devant ses œuvres. Il était, comme coloriste, le peintre français le plus proche de Rubens qui se puisse concevoir. La transparence du ton, la science du reflet y sont de semblable nature. La rupture idéologique avec David, loin d'être le fait de Delacroix, fut le fait de Géricault. Les contemporains, mieux que la postérité, ressentirent toute l'étendue de l'aventure où ils refusèrent de s'engager, sans bien comprendre cependant que la cassure était relai, qu'ici s'ouvrait la succession logique, que dans la filière de la tradition Géricault continuait David comme David continuait Boucher.

C'est sur un terrain déjà déblayé par l'avant-garde constituée de ses aînés à l'intérieur de sa génération même, que se présenta le jeune Eugène Delacroix. Ceux qui entouraient Géricault avaient renoncé aux légendes grecques et romaines, redécouvert le Moyen Âge français comme valeur de revendication nationale et la peinture de la Renaissance italienne, Titien et Michel-Ange, comme valeur esthétique d'exemple. Delacroix n'innova point encore, mais il rassembla, ramassa avec une fougue déjà sévèrement contrôlée, moulée dans une forme qui attira l'attention de Gros, toutes les inquiétudes, les désirs d'une fraction de la jeunesse. Il les exprima en un sujet qui ne pouvait naître que d'un esprit profondément dialectique, unissant le passé à l'avenir dans une œuvre qui rassurait les maîtres de l'École et assurait la démarche de ceux qui en désiraient la transformation. Gros y reconnut son héritage, les jeunes peintres y perçurent avec raison un angle de vue ouvrant un horizon qui liquiderait le davidisme. C'est que le tableau contenait encore sa part de classicisme contemporain dans le jeu de brosse, son orientation héritant toujours son parrainage de l'Antiquité, avec Virgile, Charon, le Styx. Mais il se reliait fermement au Moyen Âge par la figure du Dante, (le tableau illustrait un épisode tiré de l'œuvre du poète italien) tout en apportant dans la peinture une torsion neuve, un accent jamais exprimé avec autant d'éclat dans une couleur où tous les rapports étaient dramatiques. L'œuvre étonnait et

rassurait en même temps les antagonistes qui y trouvaient chacun leur bien émergeant des contradictions qui les opposaient, reconnaissant l'écho du Titien, la fougue de Michel-Ange, la couleur de Rubens transmise par Gros, une culture littéraire de haute portée, la caution de l'Antiquité. C'était une turbulence qui ne visait pas à changer l'Ordre établi, elle fut donc bien reçue, enrobée d'éloges. Thiers conduisit le concert de la presse. Géricault, malade, se réjouit du triomphe de son cadet. Peut-être comprit-il que l'essence de ce succès condamnait mieux sa propre pensée que le tombereau d'injures qui avait accueilli *La Méduse*. Pour une part, le tableau de Delacroix lui devait beaucoup. Il n'est, pour s'en convaincre, que de regarder le dos du rameur à l'avant de la barque. Quelques-uns ont prétendu que Géricault avait conseillé Delacroix, le pinceau à la main. C'est possible. Cela se fait. Il n'y a que de l'honneur à savoir permettre à plus fort que soi d'aider à trouver son propre chemin. La sottise, c'est de s'en cacher, de le taire.

Le romantisme en peinture s'ouvrit sur le fond de cette situation qui portait Delacroix au premier plan, reléguait Géricault dans l'ombre. C'était justice. Géricault n'est pas un romantique. Sa vraie place se situe dans la lignée rare et épisodique des réalistes, à la suite de Philippe de Champaigne, de Poussin aussi par son côté rationaliste et scientifique, de Louis Le Nain. Le romantisme est fils de la fougue de Fragonard et de l'enthousiasme sceptique. Il se transforma par la Révolution et l'Empire, y reçut sa marque de nature guerrière, son empreinte. La violence, le tourment, l'élan elliptique qui l'emportent, ne se satisfont que du carnage ; il ne sait parler que du drame, puiser la beauté que dans ce qui l'annule ; et même la dénonçant, c'est la guerre qu'il aime. C'est le chant constant de la douleur, la sublimation de l'horrible, le piétinement des fleurs, l'écrasement des chairs ; dominant les lueurs du jour, c'est le flamboiement des incendies volontaires, la négation des bonheurs possibles. Et, pourtant... Parce que tout ce qui bouge est vie, parce que ce romantisme qui s'en vient mourir aux abords des temps que nous faisons, se transforme sous nos yeux qui en perçoivent mal la démarche, il engendre le romantisme nouveau de notre époque, celui auquel aspire l'humanité depuis qu'a lui en elle un éclair de conscience, le romantisme de la paix qui sera d'essence et de résonance réalistes.

Ce fut deux ans après *La Barque* et Géricault mort l'année même, que Delacroix apparut à tous comme le chef incontesté de l'École romantique qui entra dans l'Histoire avec son nom nouveau et son maître à peindre et à penser. C'est au Salon de 1824 que s'engagea la

bataille autour du *Massacre de Scio*. Cette fois, quelques voix discordantes se firent entendre, mais le tableau passa la rampe, emporté dans l'élan de sympathie qui poussait les intellectuels et les artistes d'alors vers le soutien idéologique de la lutte d'indépendance grecque, après que l'armée royale française eut écrasé les velléités de liberté en Espagne.

Géricault disparu, Géricault qui puisait trop dans le lyrisme de la réalité pour être entendu du romantisme d'alors, cette synthèse de l'imagination poétique encore trop aristocratique pour prendre la vie à bras-le-corps, et de l'action pensée trop idéalement pour être efficacement révolutionnaire dans les faits ; Gros étouffé par la lettre de l'esprit davidien, faisant taire avec une vigueur jamais vue en art son propre tempérament, son impeccable intelligence de peintre, qui avait-on donc à opposer à Delacroix, qui ne fût déjà usé jusqu'à la corde, sinon cet ennui mortel de la troisième génération davidienne qui n'avait plus à son compte que l'imitation de l'imitation, ce plan ultime de l'académisme ? C'est alors que Ingres parut dans toute sa gloire, en rival génial de Delacroix, avec *Le Vœu de Louis XIII*. *Le Massacre de Scio*, qualifié par les Classiques de massacre de la peinture, marque l'un des sommets du romantisme. Au vrai, il en est la première réussite, parce que la première création véritable de ce mouvement de pensée picturale. Celle-ci rompt avec la construction pyramidale, s'envolant dans un élan d'ellipse depuis sa base encore classique dans la disposition des groupes principaux vers la hauteur du tableau dont l'horizon sous un ciel incomparable à tout ce qui fut peint dans le passé, élève, porte la pensée dans un mouvement inhabituel qui consiste moins à lire un fait pictural qu'à en recevoir la révélation. Pour la première fois, et ce sera là le génie extraordinaire de Delacroix sa vie durant, les personnages, plus que des acteurs d'une aventure rapportée, sont autant d'idées qui portent le sentiment à voir plus qu'eux, à sentir par eux, au travers d'eux, d'autres existences dans un mouvement constant, sans fin, dramatique, qui serait insoutenable sans la poétique qui, palpitant dans la moindre touche, se répand dans l'œuvre, l'envahit du goût immense de la gourmandise et de sa satisfaction. C'est que Delacroix pense sa couleur en fonction du sujet qu'elle épouse, exprime, exalte sans le devancer ni demeurer en arrière ; c'est qu'il la pense en même temps que le mouvement, que les masses, les équilibres ; qu'en sa peinture se fait l'unité de création : sujet, idées, volumes, lumière, mouvement. Il pousse au plus loin la science d'une conquête nouvelle à laquelle Rubens avait génialement présumé, celle du reflet unissant l'objet à l'objet, dans une démarche

dialectique qui est proprement une conquête matérialiste en peinture, chez cet homme. Il commence alors à jeter tout ce qui, dans la vie sociale, s'apparentait de près ou de loin à la découverte des solutions hardies et neuves qui portaient les masses à la découverte de ce reflet d'unité et d'intérêts communs, vers la conquête tâtonnante d'un monde où l'écrasement ne fut point pour l'homme le lot promis à sa naissance. Delacroix, faisant la révolution dans son métier, dans sa pensée de créateur, commence déjà en tant qu'individu à s'installer le plus commodément possible dans une société où l'homme qu'il est trouve son compte et déjà sa gloire.

Il avait, sur la vue de paysages d'artistes anglais comme Constable, aperçus avant l'ouverture de l'exposition, retouché la couleur de sa vaste composition. Les échanges d'expériences que ce jeune homme refuse à ceux qui veulent transformer l'ordre social, il les accepte avec enthousiasme sur le plan du métier, et il suffit qu'il s'en empare pour les transformer, les faire siennes. Il y a là une démarche qui prête à réfléchir, sur le cloisonnement de pensée de l'homme de métier, hardi, révolutionnaire en tout ce qui touche à sa propre expérience professionnelle, sourd et aveugle aux bruits et à l'action d'un monde qu'il reflète, regardant sans les comprendre passer les grands bouleversements d'un temps qu'il contribue à transformer.

Un court séjour en Angleterre le confirma dans la révélation qu'il avait pressentie de l'apport de la peinture anglaise, sa conquête des couleurs du plein air, le côté en apparence primesautier mais si vivant de ses figures, qui avait tant frappé Géricault quelques années plus tôt. Delacroix, à cette époque de sa vie, est adulé, entouré, couvert d'honneurs et de commandes, officielles ou privées. Mais le conservatisme classique ne désarmait point cependant, rassemblait ses forces, se cherchait un chef qu'il trouva au Salon de 1824 en la personne d'un peintre qu'il avait jusqu'alors persiflé, taxé de gothisme, suspecté de romantisme avant la lettre : Jean-Dominique Ingres, Ingres dont le triomphe fut éclatant avec son *Vœu de Louis XIII* et dont le succès mit en question les œuvres nouvelles de Delacroix. On le vit bien quatre ans plus tard lorsque parut *La Mort de Sardanapale*, qui marquait le plus haut sommet de l'invention romantique. À vingt-neuf ans, Delacroix, illustre, mordit la poussière pour la première fois, alors qu'il s'attendait à voir s'écrouler le mur branlant du classicisme. L'affront lui vint de toutes parts, et le plus sensible fut le démenti que lui apportèrent ceux qui, jusqu'alors, ne lui avaient pas ménagé les approbations. Il rapporte dans une lettre à son ami Soulier, lui parlant de son tableau qu'il appela son Waterloo, une critique parue dans *Le*

Globe : « Mr Vitet dit que, quand un soldat imprudent tire sur ses amis comme sur ses ennemis, il faut le mettre hors des rangs. Il engage ce qu'il appelle la jeune École à renoncer à toute alliance avec ma perfide indépendance. Tant il y a que ceux qui me volent et vivent de ma substance crieraient haro plus fort que les autres. »

Ce furent des ouvrages comme ceux de Decamps, de Delaroche ou de Devéria qui, avec *La Naissance de Henri IV*, obtinrent le succès qu'escomptait Delacroix. C'était normal. Du romantisme, Devéria n'avait retenu que le chatoiement d'une couleur qui, par son harmonie et sa transparence, se posait en héritière de Gros, moins la vigueur. Sa composition, d'un classicisme sage, ne portait nulle atteinte à la divine imagination, elle ne risquait en rien de choquer les sentiments politiques de quelque fraction que ce fût, se bornant à rendre hommage au bébé « Vert-Galant », habillant des reflets du langage nouveau, l'esprit légitimiste. Ingres parut en grand maître, et en fait il l'était. Mais ce fut moins à sa forme impeccable qu'allèrent les louanges, qu'à des sujets où se manifestait son loyalisme politique couronné par des vierges à la Raphaël propres à rassurer sur ses intentions classiques ceux qui, depuis le « Bel-Idéal antique » avaient fait des pas, jusqu'à une apparence de modernité qui ne condescendait pas à dépasser le XVI^e siècle. Ils couronnèrent le front d'Ingres des lauriers de David, lui confièrent le bâton de commandement dont ils s'assurèrent qu'il serait brandi d'une main ferme. Pour l'immédiat et en fonction de l'idéologie qui était la leur, ils avaient pour eux la force et la raison. C'est dans les développements de l'aventure qu'ils se trompaient comme, certes, Ingres se méprenait lui-même. Aujourd'hui, *Le Massacre de Scio*, *La Mort de Sardanapale* et *La Naissance de Henri IV* voisinent dans la même salle, au Louvre. Il est dommage que *Le Vœu de Louis XIII* soit à Montauban, mais nous avons au Louvre *L'apothéose d'Homère*, (qui ramène toute grandeur au passé) et nous pouvons par comparaison saisir les motifs immédiats qui présidèrent aux choix, saisir la complexité des problèmes qui se posaient aux contemporains. Les tableaux d'Ingres ouvraient la voie à une école nombreuse, habile et savante, plus mort-née que ne le fut celle de David, mais par-delà cette école même la pensée plastique lumineuse d'Ingres, ses audaces de formes allaient s'étendre au loin, jusqu'aux échos du cubisme. À présent, nous avons beau jeu de nous gausser de l'incompréhension publique, de faire le procès de la clairvoyance enragée, mais à court terme, des cercles dirigeants qui accueillirent soit *Le Naufrage de la Méduse*, soit *La Mort de Sardanapale* et plus tard Courbet, l'impressionnisme, tous les grands mouvements de la peinture, mais sommes-nous certains de

n'être pas aussi aveugles que nos arrière-grands-oncles, concernant les problèmes auxquels le présent nous confronte ?

Rien n'était fait pour mieux choquer le goût, la vision, les habitudes, les conceptions, que cette grande machine qui renonçait à toutes les règles établies de composition, d'organisation, d'unité et d'équilibre, qui répondait si peu à la conception française du rationalisme, telle qu'elle était alors reçue, si peu aussi, à l'ordre Renaissant d'un Raphaël, et même pour autant que cela étonne à présent, à l'envolée rubénienne qui jamais, dans ses plus hauts instants de lyrisme, n'atteignit à une telle dynamique. En fait, cela apparaissait relâché de tous côtés, jeté comme au hasard, et encore ce hasard semblait-il sans bonheur. Les contemporains n'y virent qu'un grave laisser-aller, une indifférence coupable au goût public, contenue dans une insupportable attitude d'anarchie spirituelle.

Où avait-on vu un tel débordement de formes et de couleurs émanant d'une conception si peu structurée, les chevaux coupés à mi-corps par la base du tableau, le centre, Sardanapale, placé à son faite, les plans enchevêtrés dans une perspective qui devait tout à l'imagination et rien aux règles aériennes, un amas de chairs féminines nouées en torsions horribles, d'une sensualité redoutable, poignardées par la froide vigueur des bourreaux eux-mêmes promis à l'holocauste des flammes ? Tout semblait désordre, bric-à-brac, peinture d'ivrogne. L'attitude de Sardanapale, couché sur un lit d'apparat qui tient à lui-seul la moitié de la surface du tableau, dominant la furie et le massacre, nonchalamment appuyé sur un bras replié, indifférent au drame colossal où sa grandeur va s'engouffrer, sembla une insulte à tout pouvoir, une illustration incongrue, un procès de l'« après moi, le déluge » des tyrans historiques.

Les romantiques eux-mêmes, eurent un mouvement de frayeur devant une œuvre qui semblait vouloir les emporter, et tout le mouvement romantique avec elle, dans les affres de l'anarchie intellectuelle, niant toutes bases sociales, tant dans le contenu inquiétant que dans sa forme hachée. Au-delà de cette œuvre le romantisme se replie sur lui-même, il ne sera plus par la masse de ses participants qu'un courant idéaliste sans force de suggestion ni imagination créatrice, laissant le seul Delacroix poursuivre vers des sommets inaccessibles aux artistes ordinaires, une ascension spirituelle et plastique qui fait de ce petit homme souffrant le héraut des grandes actions humaines.

Plus tard, au faite de la gloire, mais aussi de l'oubli poli, lorsqu'en 1855, à l'Exposition universelle, il choisira parmi ses œuvres celles qui devaient, lui semblait-il, retracer le cheminement de sa création, il

n'y fera pas figurer *La Mort de Sardanapale*, car c'était le plus souvent, en tant qu'homme de bonne société, un personnage prudent, que Monsieur Eugène Delacroix.

Tout ce que l'art moderne a conquis de liberté d'allure et d'expression, est contenu dans *La Mort de Sardanapale*. Il est possible que sa postérité n'en ait pas toujours fait bon usage, mais l'expérience d'un homme de génie, depuis quand est-elle transmissible simplement à l'homme de talent ? Les libertés du talent ne sauraient être celles du génie dont l'essence consiste à créer avec des conceptions nouvelles, à partir d'une esthétique reçue, des règles neuves faisant éclater les moules anciens pour en créer d'autres où se façonneront les talents en attendant le génie qui à son tour les transformera.

Delacroix paya cher l'audace de son œuvre en laquelle il ne voyait qu'une mutation naturelle de son génie. La conception de l'audace est une idée récente, le moindre barbouilleur est audacieux à notre époque, ignorant que le grand homme trouve par nature sans chercher par aventure, au hasard des chemins. Il connut la solitude et l'amertume de la défaite, tout ce qu'elles signifient aussi sur le plan matériel, et sans les appuis dont il disposait, sa profonde connaissance des arcanes du Grand Monde, l'étendue de ses relations, il aurait traversé une période de grande gêne économique.

Monseigneur le duc Louis-Philippe d'Orléans, grand politique, grand ambitieux et personnage d'apparence toute ronde, toute simple, qui savait rassembler autour de ses intérêts, des forces éparses et contradictoires, ne ménagea pas son aide à Delacroix. Celui-ci peignit pour le duc, *L'Assassinat de l'Evêque de Liège*, sujet tiré du *Quentin Durward* de Walter Scott. Au lendemain de la Révolution de 1830, il reçut la commande d'un tableau exaltant Les trois Glorieuses. Cette fois, l'artiste reprend le classicisme de la composition pyramidale dominée par l'allégorie de la Liberté brandissant le drapeau tricolore, guidant le peuple, armée elle-même d'un fusil. Pour la première fois dans une vaste composition épique, le peuple en tant que tel apparaît dans la peinture sous les traits d'un ouvrier armé auprès d'un étudiant qui a le visage du peintre Delacroix, et contemplant la belle figure de la Liberté, un autre ouvrier, un typographe dans sa tenue professionnelle, fait centre et bloc avec elle. Il convient sans doute de voir dans cette œuvre, unique dans la création de Delacroix, l'ancêtre lointain de la conception moderne du romantisme révolutionnaire dont notre époque saisit encore mal les contours qu'elle lui donne.

Le tableau de Delacroix eut un succès certain au Salon de 1831. Il en eut moins plus tard, quand le Bourgeois ayant grâce au peuple

assuré son pouvoir, supporta mal les visages d'un allié devenant adversaire et rassemblant durant dix-huit années une force qui allait, partout en Europe et singulièrement en France, exploser en 1848.

Comment Monsieur Delacroix, que le bruit de la rue gênait, qui avait le peuple en suspicion de classe, a-t-il pu deviner, avant Vigny qui l'avait combattu les armes à la main, et avant Hugo, ce gosse parisien, ce Titi des ruisseaux dont Hugo fera Gavroche, Vigny, l'enfant de *La Canne de jonc*, et que le peintre a vu avant tout le monde et représenté dans son tableau, brandissant une paire de pistolets ? C'est que le génie devine, là où le talent apprend. Delacroix avait deviné Gavroche, comme il avait pressenti l'Orient avec *Le Massacre de Scio* et *La Mort de Sardanapale*, avant d'en recevoir une révélation qui l'occupera sa vie durant, lors du voyage qu'il fit avec le duc de Mornay, au Maroc et en Algérie en 1832.

C'est sur cette terre d'Afrique que s'ouvre à lui un horizon nouveau, celui de la noblesse antique, connue dans sa geste contemporaine. Son temps, sa culture l'avaient trop marqué dès son jeune âge, pour que Delacroix, par delà la réalité du Maghreb, n'eût point l'esprit occupé par les héros, romains de David ici en contact avec les Satrapes. C'est là qu'il se livre à une critique serrée mais partielle, et il ne pouvait en être autrement, de l'art davidien. Il écrit à son ami François Villot, depuis Tanger : « *C'est un lieu tout pour les peintres. Les économistes et les Saint-Simoniens auraient fort à critiquer sous le rapport des droits de l'homme devant la loi, mais le beau y abonde ; non pas le beau si vanté des tableaux à la mode. Les héros de David et compagnie feraient une triste figure avec leurs membres couleur de rose auprès de ces fils du soleil, mais en revanche le costume antique y est mieux porté, je m'en flatte* ». Et dans une autre lettre, à Armand Bertin, il note : « *À 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 gredin qui raccommode une empeigne pour quelques sous a l'habit et la tournure de Brutus et de Caton d'Utique* ». Enfin il écrit à Jal, rédacteur du *Moniteur* : « *Les Romains et les Grecs sont là à ma porte : j'ai bien ri des Grecs et des Romains de David, à part, bien entendu, sa sublime brosse. Je les connais à présent ; les marbres sont la vérité même, mais faut savoir la 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 Rome. ». Dans le même temps il s'inquiète auprès de Pierret du choléra qui fait rage en France, et, ajoutant aux malheurs qui la frappe, il s'enquiert perfidement des mouvements populaires : « *Quelles nouvelles révolutions, nous préparez-vous avec vos chiffonniers et vos carlistes, et vos Robespierres de carrefour ?* »

Les notes, écrites, peintes, dessinées en Afrique, vont servir, trente années, à approfondir l'art de Delacroix en pleine transformation vers une pensée classique, exprimée dans la forme moderne du romantisme où il avance dans l'isolement sublime du génie, avec son parti pris et son inflexible volonté, aveugle à ce qui le contredit, méprisant pour ce qui l'accompagne et qui procède de lui sans esprit ni idéal. C'est le sort de l'homme génial : il tue innocemment, mais moralement et physiquement tout ce qui procède de lui, s'accroche à ses basques, brosse son chapeau. Il n'y a point là matière à récriminer, c'est sa nature, il tue les talents et n'engendre ses héritiers que dans la contraction violente de ce qu'il est. Les moqueries de Delacroix envers David sont de cette essence. Il ne peut être lui-même que s'il s'oppose à ce qui le fit naître comme à ce qui déjà, dans la jeunesse, le nie. Mais sur la démarche spirituelle de David, il se trompe, même si cette erreur est indispensable à son propre développement artistique. Il est vain de croire que les personnages de David, puisés dans une certaine idée de l'antique, n'exprimaient dans le contexte historique où ils furent produits, que des sentiments, des pensées imités de l'antique. Loin de le vouloir, c'est par leur truchement où ils ne sont que prétextes, que David exaltait l'idéal de la pensée bourgeoise à son stade révolutionnaire. Les personnages romains de David sont des héros du début du XIX^e siècle politique¹. Ils sont les expressions d'un idéal contemporain, se refusant à concevoir le visage de l'homme tel qu'il était, le rêvant autrement, dans une grandeur passée et imaginaire, pour le porter à des actions qui demandaient une lucidité et un courage exemplaires. Il est vrai que, pour Delacroix et les hommes de son temps, ces figures n'avaient plus de potentiel révolutionnaire ; qu'ils rêvaient à leur tour le visage de l'homme différemment de l'homme de la rue, de façon mythique encore, mais imprégnée cependant de son influence, même s'ils se refusaient à en appuyer l'action. L'homme moderne, pour en discerner les traits, il faudra que s'affirment Millet et surtout Courbet.

En dehors de quelques portraits merveilleux et rares, l'art de Delacroix, plus jamais après *Le Massacre de Scio* et *La Barricade*, ne s'inspirera de l'événement contemporain. C'est toute l'antiquité et le Moyen Âge qu'il chantera, comme si son propos était, en un mouvement superbe, de retracer l'histoire légendaire des actions de l'humanité, toutes religions mêlées, l'Olympe et la Bible, Rome, les Croisades, Constantinople, les âges terribles de la formation de la nation française, Venise et l'Écosse. Il a là un esprit encyclopédiste de l'image, ne dépassant pas le XVI^e siècle, mais de contenu moderne par la poésie et l'énergie. L'énergie, mais nerveuse, exaspérée, sceptique, touchant au pessimisme, niant la grandeur de l'homme au présent. Là où David avait pensé les problèmes contemporains sous la forme apparente d'une certaine Rome antique et républicaine, Delacroix les pense, en s'en défendant, sous une apparence antique d'essence et de mouvement mauresque, ou moyen-âgeux. Mais avec l'œil de qui connaît l'art de Nicolas Poussin. Ses draperies (par exemple) sont poussinesques dans l'ampleur et l'architecture. Mais il apporte un sentiment absolument neuf, celui du mouvement endiablé, terrible, qui traduit l'image d'un monde en pleine transformation violente, révolutionnaire, dont Delacroix peut nier la nécessité en tant qu'être social conservateur, mais que ressent l'artiste et qu'il enregistre comme un sismographe, que son génie exprime véhémentement. Il n'y a pas de tempête chez Poussin, même dans son *Déluge* du Louvre, rien de semblable non plus chez David. Elle est partout chez Delacroix, même contenue dans un portrait comme celui de Bruyas du Musée de Montpellier. Elle éclate dans ses tableaux d'histoire, comme *L'Entrée des Croisés à Constantinople*, *La Justice de Trajan*, ses grands ensembles du Palais Bourbon, du Sénat, son plafond au Louvre, sur les murailles de la chapelle des Saints-Ange à l'église Saint-Sulpice de Paris.

Tout s'anime, bouge, frémit, palpète, scintille, c'est la peinture du mouvement sans fin, c'est la vision de l'évolution constante, c'est un cri immense de misère et d'espoir, la conviction de victoire dans le désastre, l'amour dans la géhenne, la tendresse dans le massacre. C'est le culte de l'énergie pareil à celui de Stendhal, moins la clairvoyance politique ; la puissance de Hugo, moins l'idéal social ; la véhémence de Berlioz dont Delacroix a horreur ; les rythmes infinis et grandioses de Wagner dont il se moque. Il a une largeur d'esprit étonnante pour un homme de génie. Il sait rendre hommage à Corot, mais il est vrai que le bonhomme ne le gêne en rien, et à Courbet dont la peinture l'enthousiasme en tant que peintre, mais dont il

rejette la pensée réaliste avec dégoût et mépris, le mépris étant ici une manière polie de déguiser la haine envers une pensée ennemie. Il a pour Meissonier une faiblesse singulière. Il note dans son *Journal* : « *Après tout, c'est de nous tous peut-être, celui qui est le plus certain de vivre.* » Delacroix durant sa vie ne fit point d'élèves valables, son influence immédiate fut immense, mais il faudra attendre longtemps pour que sa postérité s'affirme. Encore ne se manifesterait-elle qu'en des formes qui l'auraient autant surpris qu'indigné. Les impressionnistes lui doivent beaucoup et Seurat et Signac, les fauves aussi, ainsi que Picasso, pape de la peinture de notre temps, imité dans le monde entier comme David le fut en Europe, mais avec aussi peu de bonheur.

Cette année est l'année Delacroix, celle du centenaire de sa mort. Une grande exposition rétrospective de ses œuvres lui sera consacrée au Louvre. Une jeunesse qui le connaît mal en recevra peut-être la révélation ; dans ses rangs, se trouvera-t-il un homme qui sera à Delacroix ce que celui-ci fut à Poussin, à David, et qui transformera alors l'art contemporain ? Si celui-ci existe, j'é mets ici le vœu pieux et inutile, je le sais par avance, que les hommes de talent, ses contemporains, ne l'imitent pas, qu'ils gardent leur ton propre, leur registre réduit mais unique et précieux, qu'ils ne versent point dans un suivisme qui, pour être une nouvelle manière, n'en est pas moins le vieil académisme éculé de tous les temps, celui qui ne se greffe que sur de grandes choses et souvent, avec plus de séduction et de talent que n'en a le créateur de génie. Écoutons, pour conclure, Delacroix lui-même mettre en garde contre ce danger : « *Les beaux ouvrages ne vieilliraient jamais s'ils n'étaient empreints que d'un sentiment vrai. Le langage des passions, les mouvements du cœur sont toujours les mêmes, ce qui donne inévitablement ce cachet d'ancienneté, lequel finit quelquefois par effacer les plus grandes beautés ; ce sont ces moyens d'effets à la portée de tout le monde, qui florissaient au moment où l'ouvrage a été composé ; ce sont certains ornements accessoires à l'idée et que la mode consacre, qui font ordinairement le succès de la plupart des ouvrages. Ceux qui, par prodige bien rare, se sont passé de cet accessoire, n'ont été compris que fort tard et fort difficilement, ou par des générations qui étaient devenues insensibles à ces charmes de convention* ».

Grand peintre des grands sentiments, Delacroix se refusait par avance à être tenu pour un modèle. Démarche rare qui procède d'un très grand esprit. Parce qu'il s'éleva aux plus hauts sommets de la

création intellectuelle, il faut le tenir pour ce qu'il fut et demeurera, l'un des plus grands exemples de la culture française et mondiale.

Boris Taslitzky

La Nouvelle Critique, n° 143, mai 1963

Notes

1. Le XIX^e siècle politique se situe ici dans les vingt années qui précèdent la Révolution française.



Eugène Delacroix, *La Liberté, étude pour la Liberté guidant le peuple*, 1830, mine de plomb et craie, 32,4 x 22,8 cm, Musée du Louvre.