



HAL
open science

Maintenant que ces querelles sont éteintes... peut-on parler d'antico-romantisme ?

Anne Larue

► **To cite this version:**

Anne Larue. Maintenant que ces querelles sont éteintes... peut-on parler d'antico-romantisme ?. 2011. hal-00603173

HAL Id: hal-00603173

<https://hal.science/hal-00603173>

Preprint submitted on 24 Jun 2011

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

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

Maintenant que ces querelles sont éteintes... peut-on parler d'antico-romantisme ?

Temps innommables

Si, d'aventure, on s'y voulait plonger, on ne saurait même pas comment l'appeler. Est-elle donc innommable, cette ellipse de l'histoire de l'art, dont les foyers sont David et Delacroix ? Mal nommée, mal aimée : qui est encore ému par les grandes figures, les Marat, les Sardanapale, au-delà d'une admiration si souvent de convenance ?

Alors que que les derniers feux de l'Ancien Régime (avant) et les premiers de la peinture contemporaine (après) ont donné lieu à de riches études portant sur l'ensemble d'une période, il est un âge obscur, un *no man's land*, un désert hérissé de monumentales monographies, qui se dressent comme les statues de l'île de Pâques dans la solitude d'infinis espaces : textes sur David, Delacroix, Gros, Ingres, Géricault. Totémiques et mystérieuses, ces grandes figures de la légende des arts forment chacune un microcosme indépendant, tandis que leur univers collectif reste globalement inexploré.

Le discours de l'histoire de l'art ne manque pas d'expédients pour qualifier les temps innommables : "De David à Delacroix" est l'exemple même d'une "période de transition" - l'énoncé lui-même en dit la vacuité. Période sans unité, dont la seule raison d'être est de jeter un pont entre avant et après, temps indécis, temps mort, temps perdu, émaillé de petits faits vrais : David et le retour au modèle grec, Delacroix et la couleur, Ingres et le dessin, Gros et l'épopée napoléonienne, Géricault, la Méduse et les chevaux... Chaque artiste forme un tout ; rien ne semble relier les uns et les autres, sinon le fait de coexister dans le même espace pour s'y affronter.

Cette période de transition est en effet conçue comme un terrain de luttes bipolaires, dont la jonction finit par former d'incertaines chaînes : Gros fut, comme Ingres, l'élève de David, qui fut l'ennemi de Delacroix, qui fut le cadet de Géricault. David et Gros peignirent Napoléon, Delacroix l'aurait voulu, Géricault l'aurait-il fait s'il avait vécu ? Ingres fut l'ennemi de Delacroix, mais pas pour autant l'ami de David, dont il était pourtant l'élève. Delacroix détesta, puis apprécia Courbet, qui n'eut pas les honneurs de l'Exposition Universelle de 1855 - contrairement à Ingres et Delacroix, soudain réunis dans la gloire d'une grandiose célébration. Vien fut le maître de David, mais David - selon Delacroix lui-même¹ - réforma le "petit goût" de son maître, boutant hors de la peinture les roses poudrés du XVIII^e siècle ; Guérin, le maître de Delacroix mais aussi de Géricault, fut un pédagogue renommé et un artiste aujourd'hui oublié. Oubliés aussi, du moins si on les compare aux grands "phares", Horace Vernet, Achille Déveria, Ary Scheffer, Paul Delaroche, Louis Boulanger, Anne-Louis Girodet ou Pierre-Paul Prud'hon. Oubliés, ces peintres "mineurs", déployant sur leurs grandes toiles récits de bataille ou fictions romantiques, Christs en croix ou sujets byroniens, comme le héros Mazeppa ligoté nu en travers d'un coursier. Delacroix peint des scènes religieuses, Boulanger peint Byron, qui est donc romantique, et pourquoi ?

¹ "Il y a quatre-vingt ans, c'étaient les Van Loo qui donnaient le Prix de Rome et dont le style régnait en souverain. Dans ce moment s'éleva un talent qui avait sucé leurs principes et qui devait s'illustrer par des principes tout différents. David renouvelle l'art, on peut le dire"... Delacroix, *Journal*, 25 janvier 1857.

"En ce temps-là"...

Pour Gautier, le romantisme est un combat - en peinture comme en littérature. "Les derniers élèves de David étalaient leur coloris fade sur les vieux poncifs gréco-romains" : voilà l'ennemi ! On s'injurie copieusement, "momies" contre "sauvages", jeune école, "balai ivre" contre perruques et académiciens. Quelle "sève de vie" ! "Tout germait, tout bourgeonnait, tout éclatait à la fois". C'était en 1830. L'*Histoire du Romantisme* de Gautier est publiée en ...1874².

"En ce temps-là"... Le regard de Gautier, alors apprenti-peintre, est nostalgique³. Il est encore fidèle à son gilet rouge. Il se souvient de ces "jeunes bandes qui combattaient pour l'idéal, la poésie et la liberté de l'art, avec un enthousiasme, une bravoure et un dévouement qu'on ne connaît plus aujourd'hui". "Quel temps merveilleux", soupire-t-il - et d'évoquer le *Faust* de Goethe, Mme de Staël et lord Byron, lus "furtivement" dans les ateliers de peinture, en dépit de l'autorité prompte à châtier les rebelles d'un "bon coup d'appui-main sur la tête". "C'était dans ces dispositions d'esprit que nous dessinions notre académie, tout en récitant à notre voisin de chevalet le *Pas d'armes du roi Jean* ou la *Chasse du Burgrave*". Cette résistance qui étale les "couleurs séditeuses proscrites par l'Institut" sur les palettes romantiques, cette "fraternité des arts", Gautier l'a-t-il réinventée ? En tous cas, l'assimilation entre romantisme et révolution ne fait ici aucun doute : "aussi brûlions-nous d'aller combattre l'hydre du *perruquinisme*"... il en est même qui auraient "mangé de l'académicien".

Nostalgie napoléonienne ? "Dans l'armée Romantique comme dans l'armée d'Italie, tout le monde était jeune", écrit encore Gautier, qui pressent à quel point "les générations actuelles" auront du mal à comprendre "l'effervescence des esprits à cette époque". Les métaphores guerrières abondent dans le texte de Gautier, des "états de service d'*Hernani*" aux "vaillants soldats de l'armée romantique" - le mot même de "bataille" d'*Hernani* relevant du même contexte. On peut, par certains côtés, rapprocher l'*Histoire du Romantisme* du livre d'un critique moins connu que Gautier, Pierre Pétroz, qui dresse, peu après le règne de Napoléon le Petit, un triste état des lieux de l'art désormais "inoffensif". "L'art ne brille pas aujourd'hui d'un très vif éclat", se désole l'auteur, qui, dégoûté par le saindoux pompier qui envahit la peinture officielle, pleure le temps révolu des "luttres" - 1822-1855 - ce temps où les "émeutiers de l'art" menaient la guerre pour leur idéal⁴.

"La vie de Napoléon est l'épopée de notre siècle pour tous les arts", écrivait, en 1824 dans son *Journal*, Delacroix, ou encore : "Je me suis senti un désir de peinture du siècle. La vie de Napoléon fourmille de motifs"⁵. Cette dimension épique de l'épopée napoléonienne lui est

² Ou 1877... Cf. Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, Paris, Charpentier, sd (1874). Le texte est une compilation d'articles parus à diverses époques dans des journaux et revues. Nous nous référons ici au chapitre I, "Première rencontre".

³ La nostalgie commence très tôt : en 1832, si l'on en croit l'article "témoin" d'Alexandre de Saint-Chéron, "La poésie et les Beaux-Arts à notre époque", cité par A.R.W. James, "La 'Fraternité des Arts' et la revue 'L'Artiste'", *Gazette des Beaux-Arts*, 1965, p. 171. Il faut donc faire la part de la nostalgie rétrospective - "maintenant que ce beau feu est refroidi"... écrit Gautier -, et même d'une nostalgie contemporaine au désir de fraternité, puisque Saint-Chéron a les accents de Gautier dès 1832 !

⁴ Pierre Pétroz, *L'art et la critique en France depuis 1822*, Paris, Germer-Baillière, 1875, p. 3, pp. 22-34, p. 63 et p. 334.

⁵ Delacroix, *Journal de jeunesse*, 9 et 11 mai 1824. Le lien entre Napoléon et le Romantisme est souligné par les vers de Belmontet, que Delacroix écrit avoir lus, vers "plein de pathos et de

restée. Bien qu'il ne l'ait jamais peinte - au contraire de David - il lui reste lié. Nous en voulons pour preuve supplémentaire la publication de son *Journal* en 1893, trente ans après sa mort, dans une collection dévolue aux mémoires d'Empire⁶. Delacroix écrivain, à l'aube du XX^e siècle, est ressenti comme un de ces mémorialistes d'un temps glorieux et révolu, où se déployaient sur les toiles les "grandes figures de l'Imaginaire"⁷ dont les temps nouveaux ont perdu la clé.

Que reste-t-il de toutes ces luttes picturales ? Que reste-t-il de ce langage, de cette inspiration historique, allégorique, ou littéraire, de ces antagonismes entre néo-classiques et des romantiques, dont on nous dit qu'ils alimentèrent les chroniques culturelles du temps, passionnées de peinture alors contemporaine ? Gautier ou Pétroz font revivre, en termes véhéments mais non sans nostalgie rétrospective, ces heures brûlantes d'enthousiasme. Mais que fut réellement la guerre romantique, sinon la révolte d'une "école nouvelle" excitant la moquerie des critiques, et peut-être montée en épingle par le discours de l'histoire de l'art, avide de remplir par quelques antagonismes bien sentis le vide "de David à Delacroix" ?

Plumes et griffes

Le ton virulent - mais parfaitement rhétorique - de la critique au temps de David et Delacroix nous invite d'emblée à relativiser les "luttes" épiques, les combats homériques, les tempêtes de mots qui s'abattirent sur les deux camps. "Tartouillade", "balai ivre", "massacre de la peinture" : ces mots célèbres, collationnés par M. Tourneux dans *Delacroix devant ses contemporains*, et cités dans tous les livres, donnent le ton de ces "injures" dont on dit que Delacroix fut couvert. Gautier lui-même s'en épouvante, dans son chapitre sur Delacroix : "On invectivait l'artiste avec des injures telles qu'on ne les eût pas adressées plus grossières ni plus ignominieuses à un voleur ou à un assassin"⁸. Là encore, image d'Epinal ? M. Tourneux constate que les "injures" adressées à Delacroix alternent avec les panégyriques⁹. M.-M. Dujon note que "l'histoire de l'art traditionnel et les monographies sur Delacroix véhiculent la légende selon laquelle la critique aurait été injuste ou aveugle envers lui. (...) Dans les faits, il a été soutenu tout autant que combattu"¹⁰. Gautier lui-même précise que les Romantiques avaient la répartie facile, et que si les "vieilles barbes" attaquaient, "on ne laissait pas tomber leurs insultes à terre"¹¹.

romantique", qui ont "mis en jeu (s)on imagination". Belmontet était un poète à l'indiscutable ferveur bonapartiste.

⁶ La luxueuse collection bleue in-8° de Plon, qui publia en même temps que le *Journal* de Delacroix les *Mémoires du général-baron Thiébault*.

⁷ Gaëtan Picon, *1863: naissance de la peinture moderne*, Genève, 1974, pp. 26-27.

⁸ Gautier, *Histoire du Romantisme*, "Delacroix".

⁹ Maurice Tourneux, *Eugène Delacroix devant ses contemporains. Ses écrits, ses biographies, ses critiques*, Paris, 1886, Introduction.

¹⁰ Marie-Madeleine Dujon, *A la recherche du regard sur l'œuvre de Delacroix*, thèse histoire de l'art, 1979, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, p. 72.

¹¹ Gautier, *Histoire du Romantisme*, "Première rencontre". Delécluze traite la *Barque de Dante* de "tartouillade" (*Le Moniteur universel*, 18 mai 1822), mais se révèle par la suite moins agressif envers Delacroix que ce mot méchant aurait pu le laisser supposer : ainsi, il apprécie *Médée* et les peintures du Salon du Roi, comme en témoigne les extraits cités par Tourneux dans *Eugène Delacroix devant ses contemporains*. Delacroix, dans le *Journal*, témoigne du peu de poids que les critiques eux-mêmes accordent à leurs propres invectives : "...Delécluze, qui m'a frappé sur l'épaule avec une amabilité qu'on n'attendrait guère d'un homme qui m'a peu flatté, la plume à la main, depuis environ trente ans qu'il m'immole à chaque Salon" (28 mars 1853).

La critique attaque l'"école moderne" dans la plus pure tradition de l'esprit français, voltairien, ironique et corrosif. Il serait intéressant de faire l'étude stylistique de ces textes d'humeur, destinés au départ à faire mouche, mais qu'on destinera plus tard à l'instruction historique du procès des "lutttes", au titre de documents d'époque. Car pour un Baudelaire qui tente, au fil des années, de dresser un panorama raisonné et de plus en plus construit de ses textes critiques, combien de plumes légères, éphémères et en verve, qui au jour le jour se gaussèrent, ignorant leur destin esthétique !

Tourneux cite par exemple une épigramme anonyme de 1827 : "MM. D(elacroix), S(cheffer), C(hampmartin), coryphées de l'école nouvelle, n'ont obtenu aucune récompense, mais, pour les dédommager, on leur accordera chaque jour deux heures de séance à la Morgue. Il faut encourager les jeunes talents"¹². Voilà bien l'esprit dans lequel le naïf Napoléon III financera le Salon des Refusés, où "on riait dès la porte"¹³. L'"école moderne" est brocardée, mais assez peu prise au sérieux. Dans un petit livre piquant, destiné à expliquer aux dames l'amusante mode du Romantisme, F. de Foreinx constate qu'au dernier Salon se trouvait un Achille traînant le cadavre d'Hector, "sujet, comme vous le voyez, tout nouveau", et ironise sur les prétentions de l'école moderne à réformer les sujets. Il se moque bien sûr des "massacrés de Scio"¹⁴. "Ah! la hideuse sorcière!", s'exclame Elisa de Mirbel dans *La Révolution littéraire*, à propos de Lady Macbeth. "Plus que jamais M. Delacroix a l'amour du laid!" Est-ce une manière déguisée de lui reprocher un sujet shakespearien ? D... du *Moniteur*, note, en 1824, qu'il ne faut point confondre "les peintures touchantes de Racine et les drames sanglants de Shakespeare"¹⁵. Un autre critique, réputé détester le Romantisme, apprécie *La Justice de Trajan* parce que c'est "un ouvrage de la seconde manière de Delacroix, celle où il s'inspire des Grecs et des Romains"¹⁶.

Le goût de piquer ne se distingue pas toujours nettement du sérieux des idées : certains critiques se contentent de l'épigramme, d'autres, comme on le voit, en reviennent davantage à l'esthétique. Du moins faut-il relativiser l'apport intellectuel de la critique du temps, car, dans un cas comme dans l'autre, la part d'originalité créatrice de la pensée est infiniment réduite. *Via* Gautier - largement suivi par bon nombre de commentateurs - on aurait tendance, parce qu'on dramatise la gravité des "attaques", à leur accorder un poids de réflexion qu'elles sont loin d'avoir. Le caractère inquiet de Delacroix - que terrifiait le pouvoir des critiques - pousse dans le même sens. Mais, à tout prendre, la "critique" constitue-t-elle un seul "discours" construit, à visée unique ? N'est-elle pas protéiforme, variable, contrastée ? Pourquoi voir dans sa virulence conventionnelle la preuve que les combats romantiques étaient d'une extrême violence ? Et, même si on admet cette violence, est-elle le reflet du sérieux de la réflexion, ou au contraire d'une propension au cliché, encouragée par la fugacité toute journalistique de ces textes de circonstance ? Ne faut-il pas prendre la critique juste pour ce qu'elle est : un discours méchant par nature, et léger par position ?

Du point de vue de la logique de la pensée esthétique, en effet, les jugements de la critique paraissent souvent peu fondés, voire incohérents. Par exemple, la critique qui condamne en 1827 *Marino Faliero* - sujet byronien - à cause du grand escalier blanc qui envahit la toile¹⁷, ne condamne pas *L'Assassinat de l'Evêque de Liège*, en 1829, malgré sa grande nappe de banquet toute blanche elle aussi. "C'est le massacre de la peinture", avait-on dit des *Massacres de Scio*. Mais personne ne profite du titre du nouveau tableau pour risquer "c'est l'assassinat de la

¹² Maurice Tourneux, *Delacroix devant ses contemporains...* p. 51.

¹³ Mot de Charles Brun, cité par Picon, *1863...* p. 14.

¹⁴ F. de Foreinx, *Histoire du Romantisme en France*, 1829 : "Vous souvient-il de ces *Massacrés de l'île de Scio*, salement entassés les uns sur les autres?" (p. 127).

¹⁵ Cité par Maurice Tourneux, *Delacroix devant ses contemporains*.

¹⁶ Rapporté par P. Pétriz dans son ouvrage cité, p. 65.

¹⁷ *Le Salon de 1827*, Tourneux, ouvrage cité.

peinture"... L'indulgence envers un sujet pourtant "moderne" - tiré de Walter Scott - ne s'explique tout simplement pas, à moins qu'on ne se réfère à un autre univers que la logique de la pensée : effet de mode, contexte événementiel, air du temps, mille raisons peuvent expliquer les "clameurs assourdissantes", les "orages", les "discussions furieuses" autour de Delacroix dont Gautier - non sans exagération ? - rend compte dans son ouvrage¹⁸.

La guerre des sujets

La guerre romantique, en peinture, se cristallise sur la question des "sujets modernes", pierre de touche et pomme de discorde, fer de lance de la nouveauté subversive. Cette révolution nous semble aujourd'hui bien peu audacieuse. Difficile de croire que le refus du choix des sujets dans l'histoire ancienne ou mythologique ait pu exciter tant de passions... et pourtant, la "guerre des sujets" est pourtant bel et bien le combat que prétendent mener ceux qui s'enrôlent - même pour un temps - dans les "bandes" romantiques. L'enjeu est-il de renverser la hiérarchie de la peinture d'histoire, de remettre en cause sa prédominance ? Les rapins décrits par Gautier gribouillent secrètement des "motifs" et des "compositions" d'après la littérature contemporaine, tout en copiant leurs vieux plâtres antiques. Delacroix rêve de "trouver un sujet capable de (l)'inspirer", et d'ouvrir pour cela Dante, Lamartine ou Byron¹⁹. L'idée des romantiques, et de Delacroix en particulier, n'est pas de refuser la peinture figurative, bien entendu, mais de combattre le préjugé qui veut qu'un *petit format*, inspiré par un sujet *littéraire*, ne puisse produire une "grande" peinture.

Mais si les tactiques identificatoires, les bannières des artistes sont très claires, la plus grande confusion règne en fait dans leur pratique : néo-classiques ou romantiques, ils réalisent toutes sortes de sujets, au gré des circonstances. Il arrive à Boulanger ou Vernet, anti-romantiques, de peindre byronien ou frénétique²⁰. Quant aux Romantiques patentés, ils ne dédaignent ni les batailles ni la peinture religieuse. Delacroix trouve que certains motifs antiques sont à fait acceptables²¹.

Grande est l'ambiguïté liée aux sujets "historiques". Pétrouz remarque que les Romantiques "aspiraient à être des peintres d'histoire", bien que luttant contre le parti académique²², ce qui revient à distinguer l'esprit de la lutte du cheval de bataille proprement dit, celui des "sujets modernes". Cheval et bataille sont bien les mots de ce combat douteux. "Il faut absolument se mettre à faire des chevaux. Aller dans une écurie tous les matins", s'impose Delacroix dans ses années romantiques²³. Géricault et Horace Vernet sont tous les deux spécialistes de chevaux. Mais, fors de tout prosaïsme, qu'est-ce qu'un cheval romantique, sinon une parcelle d'enthousiasme ? Le portrait équestre est un fragment d'épopée - pour peu que Bonaparte, ou le cuirassier blessé, ou les soldats de l'an II y figurent. David (le grand classique ennemi) peint Bonaparte à cheval en 1801. Gros (dans des tons fort peu davidiens) l'a immortalisé au pont d'Arcole quatre ans plus tôt. David et son élève favori ne sont-ils pas tous deux peintres officiels de Napoléon ? Delaroche, qui peint le même sujet dans une veine grotesque, juchant un petit gros sur une mule rétive, paraît soudain très proche du même romantisme de la dérision que Byron écrivant le *Don Juan*.

Qui dit cavaliers dit batailles, quintessence de l'idéal - subtilement confondu avec les pompes du régime en place. Une bataille napoléonienne est-elle romantique ? On dit que Gros se suicida

¹⁸ Gautier, *Histoire du Romantisme*, "Delacroix".

¹⁹ Delacroix, *Journal de jeunesse*, 11 avril 1824.

²⁰ Voir par exemple le très étrange tableau d'Horace Vernet, *Lénore ou les morts vont vite*.

²¹ Delacroix, *Journal de jeunesse*, 15 avril 1823 : "Il faudrait lire *Daphnis et Chloé*"...

²² Pétrouz, ouvrage cité, p. 323.

²³ Delacroix, *Journal de jeunesse*, 15 avril 1823.

pour n'avoir su trancher ce type de question - ou parce que sa position, prise entre Ingres et Delacroix, devint intenable. David, chantre du "beau moral" et de la "grandeur d'âme" - c'est Pétroz qui accorde à l'Ennemi ce label aux accents romantiques²⁴ - n'était-il pas enthousiasmé par la belle tête (au pouvoir) de Napoléon qu'il avait l'ordre de peindre ?²⁵

La distinction entre sujet moderne et sujet "historique" est en fin de compte loin d'opérer une véritable rupture chez les artistes eux-mêmes, unis par les mêmes ambitions. Tous veulent exposer au salon, briguer des honneurs, obtenir des commandes - en bref, faire leur métier, ce qui suppose qu'ils ne remettent pas en cause les conditions concrètes de ce travail. Les rapports entre "grand sujet", peinture officielle et tendances conservatrices ne sont pas clairs. La valorisation des "grandes machines", de la peinture d'histoire à "grand sujet" copiée de la statuaire antique, exaltant le sentiment national et les vertus publiques, s'oppose, certes, à la nouvelle peinture des passions, petits formats et scènes de genre, préférés par les bourgeois. Mais cela ne se superpose pas avec l'opposition classique-romantique : d'abord, parce que les bourgeois admirent les tableaux grandioses qu'ils n'achètent pas, même si leur nouveau pouvoir fait contrepoids à la fonction traditionnelle de l'Etat mécène ; ensuite, parce que la révolte des sujets romantiques ne se confond pas avec les revendications bourgeoises en matière de "petit goût".

"N'était-il pas tout simple d'opposer la jeunesse à la décrépitude, les crinières aux crânes chauves, l'enthousiasme à la routine, l'avenir au passé ? " écrit Gautier. Dans le domaine de la peinture, l'intrication entre esthétique et pouvoir institutionnel est encore trop sensible pour permettre des oppositions aussi nettes. Le clivage entre tradition et nouveauté, du moins en ce qui concerne les "sujets modernes", reste soumis au pragmatisme des peintres, ce qui en atténue beaucoup la portée.

Systeme des arts

La "guerre des sujets" qui ébranle presse et opinion reste donc une simple révolte par rapport au grand changement qui suivra : la "révolution" impressionniste. Non que les nouveaux artistes soient, à tout prendre, tellement originaux ; mais soudain, l'intersection entre artistes "officiels" et artistes "novateurs", qui à l'époque précédente existait encore malgré diverses fluctuations et difficultés, se vide littéralement²⁶. Alors que les plus grands artistes antico-romantiques avaient encore partie liée avec le "système des arts"²⁷ (même Delacroix finit, malgré les tribulations d'un

²⁴ Pétroz, ouvrage cité, pp. 12-13.

²⁵ Cf. notre article sur David et Delacroix dans *Les fins de la peinture*, sous la direction de R. Démoris, Paris, ed. Desjonquères, 1990.

²⁶ Le geste de Courbet, peintre à la charnière de deux époques, qui dresse son exposition personnelle à côté de la grande Exposition Universelle, en 1855, pourrait être interprété dans cette perspective : si Courbet nous semble plus proche de Manet que du consortium David-Delacroix, c'est peut-être parce que, déjà en 1855, il est dans la logique des "Refusés". Profitant de ce que le prix d'entrée a été réduit à dix sous (lui-même note ce détail dans le *Journal*), Delacroix visite la petite exposition que Courbet avait installée à son compte, au 7, avenue Montaigne, en marge de la grande Exposition universelle : lui qui avait détesté Courbet deux ans auparavant (Cf. *Journal*, 15 avril 1853), revient sur son premier jugement : "J'y reste seul près d'une heure et je découvre un chef-d'œuvre dans son tableau refusé ; je ne pouvais m'arracher de cette vue. Il y a des progrès énormes (...). On a refusé là un des ouvrages les plus singuliers de ce temps ; mais ce n'est pas là un gaillard à se décourager pour si peu".

Delacroix et Ingres sont alors les piliers de l'Exposition officielle de peinture, qui attire les foules à quelques pas de là : nul doute que le caissier de l'exposition Courbet n'ait éprouvé quelque surprise en voyant entrer l'économiste grand peintre dans son Salon particulier.

²⁷ On peut appeler "système de peinture" les instances par lesquelles est promulgué l'objet culturel peinture, c'est-à-dire l'ensemble des processus de valorisation extérieurs à l'objet culturel lui-même. Les frontières restent ténues : la "beauté" d'une oeuvre, par exemple, qui semble inhérente à l'oeuvre, peut devenir "valeur utile" dans un faisceau de valorisations ; le "beau" serait ainsi inclus dans une autre logique que la sienne propre. C'est peut-être ce

début de carrière hésitant, par accéder aux honneurs brigués), l'époque qui suit consomme leur séparation complète. P. Francastel énonce brutalement cette réalité en termes économiques : les Impressionnistes ne peuvent plus vivre de leur peinture, on les empêche d'exercer leur métier²⁸. La raison en paraît simple : la désaffection de la demande d'images de type "napoléonien" - c'est-à-dire antico-romantique ? - a délié la peinture de ses engagements politiques. A l'heure du chemin de fer et de la révolution industrielle, chevaux et batailles tombent automatiquement dans les oubliettes de l'épopée²⁹.

Rien ne souligne mieux l'unité de la période que cet étêtage final de la peinture d'histoire, qui s'amuit faute de "sujets", laissant toute la place aux genres réputés mineurs (portraits d'intimes, paysages, scènes bourgeoises). En peignant bals campagnards ou cafés de Paris, coquelicots ou fifres, belles au balcon ou rubans noirs, meules de foin ou bords de Seine - car ce sont là leurs "sujets" - les Impressionnistes n'ont pas été contraints de renverser la pyramide de la peinture d'histoire pour consacrer la revanche des genres soumis : ils sont entrés dans une arène désertée. La "grande peinture" ("antique" ou "romantique") était déjà morte, emportée avec le système des arts qui la valorisait. Les gesticulations pathétiques, les poses et attitudes "nobles", censées incarner le sentiment du "sublime", tout cet arsenal pictural commun à David ou Delacroix, ce langage plastique qui, en dépit des querelles de doctrine, fondaient leur unité, ces "figures de l'Imaginaire", tout cela avait disparu.

L'intrication du politique et de l'esthétique est donc tout aussi présente chez Delacroix que chez David, même si la nature même de l'événement historique oppose fatalement les deux conduites : David est tout naturellement peintre de la Révolution et du "grand" Empire, alors qu'on ne saurait qualifier Delacroix de chantre de la monarchie de Juillet et du Second Empire. Ambiguïté que reflète la formule "de la Révolution au Romantisme", qui relie un temps politique à un temps esthétique... et que confirme, par ailleurs, le refus politique de Delacroix et l'engagement de David³⁰.

détournement des valeurs absolues qui fait l'ambiguïté de tout système de peinture, équilibre délicat entre la reconnaissance et la discrimination, l'exclusion et la célébration.

Les White opposent le système académique qui avait cours au temps de David et Delacroix au nouveau système "marchand-critique" qui s'y substitue, expliquant par une mutation institutionnelle la mort de l'antico-romantisme et le début d'une ère nouvelle. C'est reconnaître que les institutions étaient à l'époque un des rouages essentiels du processus de valorisation de l'oeuvre d'art. (Voir H. et C. White, *La carrière des peintres au XIX e siècle*, 1965, rééd. Paris, Flammarion, 1991).

²⁸ P. Francastel, *Histoire de la peinture française, II (de David à Picasso)*, Paris, 1955 ; Gonthier, collection "Médiations", 1967.

²⁹ Il faudrait affiner cette analyse à l'emporte-pièce, en évoquant aussi les progrès techniques de la reproduction en nombre (journaux, gravures...) le développement de la "réclame", la lithographie, la photographie... en bref tout ce qui contribue à multiplier l'image en la banalisant : nul doute que la chute des grandes figures de l'Imaginaire ait aussi sa source dans ces changements.

³⁰ Cf. notre article cité : David promet au Robespierre de Thermidor de boire la ciguë avec lui, tandis que Delacroix, de son propre aveu, reste "absolument froid" pour "les idées qui passionnent (s)es contemporains", leur préférant de beaucoup "le souvenir d'un air ou d'un tableau". Delacroix, de fait, produit peu de peintures de circonstance. Ni *Marat*, ni exil pour le chef de file de l'école romantique en peinture ; à peine quelques toiles philhellènes quand il est opportun d'en faire, et une *Liberté guidant le peuple* qui restera sans lendemain. L'engagement politique de Delacroix, s'il en eut jamais, ne survit pas aux années trente ; la révolution de 1848 n'aura pas sa faveur. Il faut voir ce qu'il pense alors des "barbus" comme Millet, qui croient faire de la peinture avec des idées révolutionnaires. Dans le *Journal*, le 16 avril 1853, il écrit sans

Mais cette différence d'attitude ne saurait masquer l'essentiel. On focalise habituellement la "question-Delacroix" sur des problèmes d'ordre purement esthétique, valorisant le "romantisme" de l'art pour l'art au détriment de l'engagement politique de l'artiste. Cette vision gomme l'importance des conditions institutionnelles de la production picturale, pourtant tout aussi présentes - et identiques - chez Delacroix et chez David.

"Cet amour commun et puéril de l'antithèse"³¹

Malgré Gautier, qui fait porter l'accent sur les querelles esthétiques opposant les artistes, malgré l'histoire de l'art qui fait chorus et généralise la structure de cette opposition, malgré la critique de l'époque, dont la virulence est souvent peu constructive, nous soutenons que l'antico-romantisme connaît une remarquable unité stylistique, liée de la pérennité du système des arts sur lequel reposent les "luttres" esthétiques. Nous avons un allié de choix : Baudelaire, qui souligne les filiations entre les artistes, et fait déboucher sur des considérations esthétiques plus posées le flux critique naturel à l'époque. En évoquant dès 1846 les liens entre David et Delacroix, Baudelaire se réfère déjà la "parenté mystérieuse qui l'unit [Delacroix] à l'école révolutionnaire dont il sort"³² ; en 1863, approfondissant la même idée, le critique établit la lignée des grands décorateurs français et leur commune recherche - réalisée par des moyens différents - du sublime et de l'idéal³³.

L'enjeu de l'hypothèse antico-romantique est donc de relier ce qui était séparé, de concevoir les luttes internes à l'époque comme les éléments constitutifs de cette époque, et non comme le signe d'une coupure entre deux domaines. Rien (sauf l'opposition survalorisée du classicisme et du romantisme), ne justifie qu'on oppose ces deux démarches esthétiques comme les deux temps d'une évolution. Chronologiquement, ces deux démarches se superposent largement - étant d'ailleurs assez contemporaines pour se placer l'une par rapport à l'autre dans une relation de rivalité ouverte. Deux écoles concurrentes, certes ; mais sous-tendues par un seul et même contexte esthétique. On ne saurait donc confondre ces débats internes avec un phénomène de mutation, comme celui qui oppose la peinture d'avant 1863 à celle qui suit. L'opposition entre classique et romantique, rebattue au point de devenir un pur effet de rhétorique, exagère les divergences, enfle les querelles : l'essentiel est d'inverser cette approche réductrice.

Dresser les unes contre les autres les figures des "génies", Ingres contre Delacroix, Delacroix contre David, aboutit en effet à une vision bloquée et statique de "luttres" figées : Racine contre Shakespeare, les vieilles barbes contre les jeunes chevelures, le camp "coloriste" contre le camp "dessinateur", tout cela mérite mieux qu'une typologie de l'antagonisme pur, qu'une algèbre des symétriques dont l'addition égale zéro. On ne peut se contenter, à présent que la connaissance de chaque grand peintre est acquise grâce aux travaux des spécialistes, de laisser en blanc tout ce qui sépare chaque grand homme de l'autre. Une cartographie de l'antico-romantisme supposera qu'au lieu d'inventorier la collection disparate des "phares" connus, on étudie, suivant la voie

ambages : "on m'a amené Millet (...). Il est bien de la pléiade ou de l'escouade des artistes à barbe qui ont fait la révolution de 1848, ou qui y ont applaudi, croyant apparemment qu'il y aurait l'égalité des talents, comme celle des fortunes". Même si les symboles capillaires du Romantisme ont quelque peu évolué entre 1830 et 1848, le ton de Delacroix n'est pas celui qu'aura encore Gautier en 1874...

³¹ Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Exposition universelle de 1855, III. Eugène Delacroix.

³² Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Le Musée du Bazar Bonne-Nouvelle.

³³ Baudelaire souligne à loisir les ressemblances de David et Delacroix : amour du grand, du national, de l'immense et de l'universel, c'est-à-dire de la peinture décorative et des "grandes machines". Voir notre article cité.

prescrite par Baudelaire, le fonctionnement global d'un univers vivant, marqué par des conflits actifs qui, loin de renforcer l'isolement les figures, contribuent au contraire à les unir.

Tâche difficile ! La première démarche, pour ce faire, est de ne pas se laisser arrêter par les polémiques du temps. Il ne s'agit pas de les minimiser ou de les réduire à néant, mais de les tenir pour ce qu'elles sont : les composantes dynamiques d'un espace aimanté. A l'échelle historique, on ne saurait laisser ces polémiques occuper telles quelles le devant de la scène.

Aveuglantes polémiques ?

Nous avons vu que la critique du temps pouvait avoir quelque chose d'aveuglant - la véhémence faisant office de réflexion, le jugement tranché ou le cliché passant pour expression de l'originalité esthétique. Le choix d'être romantique ou classique résiste-t-il, quant à lui, à l'examen des motivations des artistes ? Autrement dit, le "beau feu" décrit par Gautier aurait-il des sources prosaïques ? "Delacroix, bien qu'en paroles il affectât quelque froideur, ressentait plus vivement que personne la fièvre de son époque", affirme Gautier³⁴. Quelle peut bien être la part de tactique dans le choix du "camp" romantique par Delacroix ?

Le peintre est compromis depuis quelques années déjà dans le "camp" romantique quand il écrit, au plus fort de la bataille, la "Lettre sur les concours" qui paraîtra dans *L'Artiste*³⁵. Cet article s'attaque aux sujets de concours, réputés tuer l'inspiration. "J'imagine Hoffmann, ce divin rêveur, à qui l'on dit : nous vous donnons un sujet tout à fait propre à exciter votre paresse ; il est pathétique, il est national même. Allons, échauffez-vous ; seulement, voici un fil que vous suivrez sans vous en écarter le moins du monde. Nous en avons mis un semblable dans les mains d'une cinquantaine d'aspirants comme vous, qui ne demandent qu'à bien faire". A travers un réquisitoire contre la tyrannie du sujet imposé, l'artiste vise ici ceux qui imposent ledit sujet. Il s'élève donc contre le pouvoir de l'Académie, de ses Jurys, de ses Prix. En faut-il plus pour être romantique ? Contrairement à David, le jeune Delacroix n'a pas emprunté la voie royale des concours³⁶. En 1831, guère reconnu par les institutions officielles, malgré quelques coups d'éclat qui l'ont sporadiquement distingué³⁷, le peintre a des raisons personnelles de militer pour le Romantisme, luttant contre les sujets imposés et le "crible impitoyable du concours".

"Eugène Delacroix eut tout d'abord la sympathie du cénacle romantique, quoique plus tard il ait nié, par une sorte de dandysme, avoir jamais partagé les doctrines des novateurs", commente prudemment Gautier. Fait-il allusion à la célèbre exclamation du peintre : "moi, monsieur, je suis au pur classique !", qui marque le désaveu tardif de l'artiste envers les idées jadis nouvelles ? La consécration de l'artiste, lors de l'Exposition universelle de 1855, lui semble un juste triomphe pour Delacroix si souvent haï : "les critiques se turent ; il devint de mauvais goût de nier un génie si évident". Cette période du Second Empire, qui correspond à la réussite sociale du peintre croulant sous les commandes de grands travaux, est présentée par Gautier comme le

³⁴ Gautier, *Histoire du Romantisme*, "Delacroix".

³⁵ "Lettre à Achille Ricourt sur les concours", *L'Artiste*, 1er mars 1831.

³⁶ Delacroix est entré aux Beaux-Arts par la petite porte, après ses études chez Guérin ; il n'y est point remarqué par ses nouveaux professeurs. Il ne sera jamais Prix de Rome et n'ira jamais en Italie. Le caractère tactique du voyage au Maroc et la revendication d'une nouvelle Rome peut correspondre également à ces conditions de carrière : au Maroc, en 1832, Delacroix répète à l'envi que "Rome n'est plus dans Rome" mais en Orient, et que la beauté des natifs orientaux a de quoi le faire bien rire des grecs de David, dépassés sur leur propre terrain (Cf. correspondance de Delacroix éditée par A. Joubin chez Plon, année 1832).

³⁷ Comme la *Barque de Dante*, en 1822, achetée par l'Etat et exposée - jolie réussite pour un premier envoi au Salon - au musée des Artistes vivants du Luxembourg.

résultat d'une lutte perpétuelle contre l'outrage, la moquerie et l'insuccès³⁸. C'est là une des premières mises en place du mythe habile de l'artiste conspué, légende rendue nécessaire par le malaise que provoque le revirement esthétique - voire politique - de Delacroix. Comment peut-on être romantique et devenir académicien ? Gautier ne mentionne naturellement pas l'élection de Delacroix comme "vieille barbe" de l'Académie honnie, en 1857, après sept tentatives...

A travers son représentant le plus remarquable - Delacroix - le Romantisme pictural dévoile donc toute son ambiguïté. Le jugement de nos contemporains sur cette période obscure, aux engagements politico-esthétiques décidément douteux, parachève une vision équivoque du "romantisme".

Voix d'aujourd'hui

Delacroix est-il vraiment un héros de l'art bourgeois ?³⁹ Il est en tous cas, pour nos contemporains, un otage idéologique. René Huyghe, André Joubin ou Philippe Jullian⁴⁰ soulignent à plaisir ses tendances conservatrices, rappellent qu'il s'exclamait lui-même "Je suis un pur classique" ! et veulent rétablir ce qu'ils disent être la vérité historique : ce peintre n'est pas du tout "romantique", c'est là le fruit pervers d'appellations dévoyées et fausses. En revanche, Pierre Daix ou Guy Dumur⁴¹ exploitent les connotations de révolution liées à la notion de romantisme. Pour eux, l'autre phrase célèbre de Delacroix, celle où il concède : "je l'avoue, je suis romantique" est bien le *credo* du peintre. Pour les premiers, Delacroix, après une errance de jeunesse où il s'est fourvoyé avec les rouges - péché véniel - a enfin trouvé sa voie. Pour les autres, le jeune et ardent peintre, qui embrassait si fougueusement la Liberté, a lâché la cause pour se ranger ignominieusement aux côtés des infâmes : il ne faut pas confondre le "vieillard égrotant de cinquante ans", triste et blasé, avec le jeune homme qui a peint *La Liberté sur les barricades*, écrit le rédacteur des *Lettres françaises* ⁴².

Ce recouplement entre un débat politique (contemporain) et un débat esthétique (antico-romantique) est tout à fait éclairant : ne traduit-il pas justement tout ce qui altère l'image mythique de Delacroix ? Loin d'être unitaire, elle trahit deux facettes discordantes, dont la réunion n'est que grimace : une jeunesse révolutionnaire et romantique, un âge mûr conservateur de décorateur de murailles. Joubin n'établit l'édition critique du *Journal* du peintre, en 1931-32, que pour montrer qu'après quelques brefs feuillets romantiques, en recouvrant même pas les fameuses années trente, le peintre mûr consacre plusieurs centaines de pages à sa vraie nature de "classique" - après 1847⁴³.

³⁸ Gautier, *Histoire du Romantisme*, "Delacroix".

³⁹ Titre d'un article de R. Lebel dans la revue *Preuves*, en 1963. L'auteur, contrairement à G. Besson (*Les Lettres françaises*, 16 mai 1963, cité par M.-M. Dujon, *A la recherche du regard...* thèse citée), se refuse à voir seulement en Delacroix "une espèce d'épicier poujadiste".

⁴⁰ Cf. René Huyghe, *Delacroix ou le combat solitaire*, Paris, Hachette, 1964 ; André Joubin, Introduction au *Journal* de Delacroix, Paris, Plon, 1931 ; Philippe Jullian, *Delacroix*, Paris, Albin Michel, 1963.

⁴¹ Pierre Daix, *Delacroix le libérateur*, Paris, Club des Amis du Livre progressiste, 1963, et Guy Dumur, *Delacroix, romantique Français*, Paris, Mercure de France, 1973.

⁴² Pierre Daix, cité par Nicos Hadjinicolaou, "La Liberté guidant le peuple de Delacroix devant son premier public", dans *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 28, juin 1979, p. 11.

⁴³ De là naît l'opposition - reconstituée ou inventée par Joubin - entre "journal de jeunesse" (1822-24) et "journal de la maturité" (1847-1863). Cf. Introduction au *Journal*, p. 15 : la séparation des deux journaux permet de "saisir d'un coup d'oeil le contraste" et de constater "le passage du romantisme au classicisme". "Comme s'éclaire maintenant pour nous la réponse que Delacroix fit un jour à M. Laurent, bibliothécaire de la Chambre, qui l'avait salué du titre de

Pour les commentateurs contemporains, l'image de marque de Delacroix est donc ressentie comme tellement incohérente qu'elle leur impose de prendre eux-mêmes parti, de classer Delacroix dans sa "véritable" esthétique, classique ou romantique, c'est-à-dire (l'équivalence existe déjà au temps de Gautier) conservateur ou contestataire. Il est donc difficile, même à l'heure actuelle, de penser le "romantisme" comme un pur mouvement esthétique, indépendamment du contexte politique ; il est encore plus difficile de se dégager des polémiques de l'époque, d'exercer sur elles un regard critique, sinon impartial du moins détaché. Les débats soulevés par le Romantisme pictural sont paradoxalement loin d'être résolus. Malgré la distance temporelle, ce mouvement est encore sensible, et de pleine actualité.

Le "malaise-Delacroix" est en grande partie responsable de ce procès non achevé du Romantisme. Les tentatives faites pour maquiller le problème sous des considérations esthétiques n'empêchent pas le ver politique de ronger la peau comme un remords... Delacroix le solitaire, Delacroix le coloriste, Delacroix le génie : les thématiques favorites de la mythologie du peintre reflètent la présence de ce malaise. Dire que Delacroix est grand et seul, au-dessus des vaines querelles du classique et du romantisme, seulement préoccupé - il le dit lui-même - de peinture et de couleur, si génial qu'il en est inclassable, tout cela revient à substituer les honneurs de la célébration à l'amour du public - qui estime Delacroix mais en apprécie peu la peinture. Ni le cliché de l'"artiste maudit", importé pour les besoins de la cause de l'époque qui suivra, ni la légende baudelairienne, pourtant vivace et entretenue, ne parviennent à nous réconcilier avec ce peintre très froidement estimé. N'irait-on pas jusqu'à l'accuser d'avoir lâché la cause et d'avoir manqué, par sa faute, la révolution romantique de l'esquisse et de l'inachevé ? Il était leur chef et il ne les a pas suivis... Delacroix a rompu lui-même ce contrat d'unité que tout artiste passe implicitement avec son public - contrat qui lui imposait, dans ce cas précis, soit l'indiscutable permanence d'un chaleureux militantisme, soit un engagement sans équivoque contre les coloristes révolutionnaires.

Que la source d'un tel malaise soit liée à une image de marque discordante montre assez combien les discours, mythes et légendes qui articulent une célébration ou une reconnaissance sont des phénomènes capitaux. En conclusion provisoire, nous avancerons donc simplement que l'étude de tels discours, généralement négligée en histoire de l'art, pourra être une première démarche pour décaper le bitume symbolique qui noircit l'antico-romantisme.

Anne Larue
Université de Reims

"Victor Hugo de la peinture" : "Monsieur, je suis un pur classique" , - et comme cette prétention ne paraît plus maintenant contradictoire avec cette autre déclaration à peu près contemporaine de la première : "Si l'on entend par romantisme la libre manifestation de ses impressions personnelles, non seulement je suis romantique, mais je l'étais à quinze ans." Et d'évoquer la maturité de l'artiste, buriné par l'expérience, devenu classique par intégration et dépassement de l'esprit romantique de sa jeunesse. Hégélien !