



**HAL**  
open science

## Baudelaire et Delacroix (à la manière d'une leçon d'agrégation)

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Baudelaire et Delacroix (à la manière d'une leçon d'agrégation). Henri Scepi; Didier Philippot. Relire les Salons de Charles Baudelaire, Classiques Garnier; Classiques Garnier, pp.167-184, 2023, 10.48611/isbn.978-2-406-15915-5.p.0167 . hal-04283352

**HAL Id: hal-04283352**

**<https://hal.science/hal-04283352>**

Submitted on 13 Nov 2023

**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.

# BAUDELAIRE ET DELACROIX (À la manière d'une leçon d'agrégation)

## « LE PLUS DE ROMANTISME POSSIBLE »

Dans le *Salon de 1846*, la compréhension de l'œuvre de Delacroix est solidaire de la définition du romantisme, en ce que, d'un côté, le romantisme apparaît comme « l'expression la plus récente et la plus moderne de la beauté », tandis que, de l'autre, Delacroix apparaît comme la figure par excellence du « grand artiste » qui unit, à la « naïveté » de son génie, « le plus de romantisme possible<sup>1</sup> ». L'expression « le plus de romantisme possible » est saisissante en ce qu'elle fait du romantisme, non pas une école ou une période de l'art, mais une « postulation » fondamentale de la création, quand celle-ci tend vers toujours plus d'« intimité », de « spiritualité », de « couleur », quand elle aspire à toujours plus d'« infini<sup>2</sup> » : le romantisme est en réalité un processus de « romantisation », selon le terme de Novalis<sup>3</sup>, et la « romantisation » vaut comme une « subjectivisation » du monde et une « infinitisation » du moi, dans et par les formes de la création artistique.

Ainsi compris, le nom Delacroix donne à l'idée de romantisme une expansion nouvelle, qui rend sa définition toujours plus complexe, en l'associant autant à ce qu'elle nie (le classicisme) qu'à ce qui la nie (le réalisme), dans une dialectique historique toujours à recommencer.

En vérité, Baudelaire tire ici parti du décalage chronologique avec lequel il reçoit l'œuvre de Delacroix. Car, dans les années 1840 – c'est-à-dire celles où le jeune Baudelaire-Dufays, de vingt-deux ans le cadet d'Eugène Delacroix, aborde la critique d'art –, la phase militante du romantisme appartient déjà au passé. Baudelaire le souligne d'emblée dans le *Salon de 1845* : « nous ne sommes plus au temps où le nom de M. Delacroix était un motif à signe de croix pour les *arriéristes*, et un symbole de ralliement pour toutes les oppositions, intelligentes ou non ; ces *beaux temps* sont passés », écrit-il<sup>4</sup> ; tandis que, dans le *Salon de 1846*, il cite un article d'Adolphe Thiers, paru dans le *Constitutionnel* de 1822, pour faire revivre le choc que fut la révélation des grandes toiles de Delacroix, dans lesquelles les jeunes romantiques, au grand dam des « philistins » et des « épiciers », mais aussi contre l'école néo-classique de David, virent le « vrai signal d'une révolution<sup>5</sup> ».

Ces grandes toiles sont : *Dante et Virgile aux enfers* (1822), *Le Massacre de Scio* (1824), *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* (1826), *La Mort de Sardanapale* (1827), ou encore *La Liberté guidant le Peuple* (1831) ; et l'analyse que Baudelaire en donne est significative de ce romantisme *élargi*, qui permet d'envisager l'œuvre de Delacroix, à la fois en amont, dans le passé dont elle fait mémoire, et en aval, dans l'avenir, même incertain, qu'elle rend possible.

Dans le présent qui est le sien – celui de son actualité « moderne » –, l'œuvre de Delacroix, loin de s'opposer aux « classiques », se rattache au passé lointain des grands maîtres de la peinture d'Histoire, comme au passé plus récent des peintres qui ont appartenu à l'école néo-classique de la période républicaine et impériale. Ceux-ci sont exposés, en 1846, au bazar Bonne-Nouvelle, alors que Baudelaire envisageait d'écrire un livre intitulé *David, Guérin et Girodet*, qui aurait fait apparaître une autre généalogie de l'école romantique, en mettant au

---

<sup>1</sup> *Salon de 1846*, p. 143 [notre édition de référence est celle des *Écrits sur l'art*, édition de Francis Moulinat, Paris, Le Livre de poche, 1999].

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>3</sup> Novalis, *Le Monde doit être romantisé*, Traduit de l'allemand, présenté et annoté par Olivier Schefer, Paris, éditions Allia, 2008, p. 46.

<sup>4</sup> *Salon de 1845*, p. 54.

<sup>5</sup> *Salon de 1846*, p. 154.

jour « la parenté mystérieuse » qui unit Delacroix « à l'école révolutionnaire dont il sort<sup>6</sup> ». Cette école – « qui se prive volontairement du charme et du ragoût malsains, et qui vit surtout par la pensée et par l'âme, – amère et despotique comme la Révolution dont elle est née<sup>7</sup> » – est celle, principalement, de David, à qui Baudelaire prête toutes les qualités « romantiques » qu'amplifiera plus tard l'œuvre de Delacroix. Ainsi du *Marat assassiné* (1793) de David, en lequel il reconnaît les valeurs de l'idéalité classique (Marat mort revêt les traits d'Apollon), mais qu'il compare aussi à un « roman de Balzac », du fait de son réalisme « héroïsé », qui élève les sujets de l'actualité contemporaine au rang de la grande peinture d'Histoire. « Cruel comme la nature, ce tableau a tout le parfum de l'idéal », écrit Baudelaire<sup>8</sup>, transformant l'antithèse (« nature » / « idéal ») en oxymore pour souligner le conflit de codes auquel se mesure cette peinture néo-classique, qui sera en partie rejetée par les romantiques de la génération « désenchantée » de 1830. Pourtant c'est bien ce classicisme transfiguré qui, plus en profondeur, ouvre la voie au romantisme véritable, et c'est bien cette leçon de David qui passe – à travers les relais de Jean-Antoine Gros ou de Théodore Géricault – dans *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* de Delacroix (1826), où la peinture d'Histoire compose avec une représentation allégorique classique, ou encore dans *La Liberté guidant le Peuple* (1831), où l'allégorie de la Liberté, renouvelée des allégories traditionnelles de la Victoire, côtoie un réalisme romantique qui « héroïse » la représentation de la réalité de 1830 à travers des « types » sociaux (le gamin de Paris, futur Gavroche, le Bourgeois au chapeau haut de forme, l'Ouvrier au béret portant une cocarde blanche avec un liseré rouge, qui indique le royaliste libéral rallié à la Révolution, le Paysan à la blouse bleue, la chemise blanche et le foulard rouge, – en écho au drapeau tricolore de Nation, qui reçoit la lumière). Loin des oppositions sommaires, il y a donc, en Delacroix, un *classicisme du romantisme*, comme il y a, en David, un *romantisme du classicisme*. C'est en ce sens que Baudelaire peut opposer Delacroix, le vrai romantique, à Victor Hugo, en qui il voit, du moins en 1846, le chef d'une « fausse école romantique<sup>9</sup> » : Hugo serait naturellement trop « académicien<sup>10</sup> », pour ne pas figer le romantisme dans une rhétorique artificielle, tandis que Delacroix demeure si « naïf » dans l'expression de son « tempérament », que, jusque dans la plus parfaite « science » de son « métier », il maintient dans son œuvre cet emportement sublime qui l'ouvre sur l'infini et appelle sa continuation dans l'imagination du spectateur. En Delacroix, le romantisme, jusque dans l'acte de rupture qui lui a conféré son premier élan, retrouve, à un degré plus élevé, la grande tradition de la peinture dans sa plus longue histoire. Telle est la perspective que dessine le poème « Les Phares » dans *Les Fleurs du mal*, où le nom de Delacroix vient au terme d'une chaîne qui passe par Rubens, Léonard de Vinci, Rembrandt, Michel-Ange, Watteau, Goya. Et c'est en ce sens que Baudelaire, dans le *Salon de 1846*, affirme qu'il y a un « progrès dans l'art », si ce « progrès », loin de toute idéologie « progressiste », est ce par quoi l'art « moderne » ne cesse de récapituler, en la « potentialisant » (c'est le terme de Novalis), la longue tradition qui le précède, pour la projeter vers l'avenir. Cette vision historique est caractéristique de la philosophie de l'histoire romantique (qui emprunte à Vico, ou à Hegel, et se retrouve chez Michelet), et elle fait de Delacroix le maillon nécessaire d'une chaîne infinie : « Ôtez Delacroix, la grande chaîne de l'histoire est rompue et s'écoule à terre », écrit Baudelaire dans le *Salon de 1846*<sup>11</sup>.

En 1859, toutefois, cette vision romantique d'une progression de l'Art par amplification dialectique de chacune de ses phases, se trouble. L'élément perturbateur est l'affirmation d'une

<sup>6</sup> *Le Musée classique du bazar Bonne-Nouvelle*, p. 132.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 125-127.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>10</sup> *Salon de 1846*, p. 157.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 171.

école réaliste, devenue à ce point « positiviste<sup>12</sup> » dans ses développements récents, qu'elle annule le sujet et donc la part nécessaire de l'imagination dans la création : niant l'âme, elle est, écrit Baudelaire, « anti-surnaturaliste<sup>13</sup> ». Dans l'économie du *Salon de 1859*, l'éloge de Delacroix permet à Baudelaire de maintenir les droits de l'imagination contre le réalisme dans la propension de celui-ci à simplement « photographier » le réel, en le privant de toute profondeur subjective, de toute aura spirituelle.

Pour autant, dans les années 1850-1860, la fidélité de Baudelaire à Delacroix n'est pas un simple attachement nostalgique au passé. Elle appelle un troisième terme, qui dépasserait l'opposition du romantisme et du réalisme, et que Baudelaire trouve en reprenant à Gautier le néologisme de « modernité », auquel il donne un sens que le nom de Delacroix indique sans doute, mais qu'il ne contient plus complètement. Dès les dernières lignes du *Salon de 1845*, Baudelaire entrevoyait une sortie du romantisme, qui ne serait pas le reniement de celui-ci : Delacroix demeure, glorieux ; mais l'époque présente appelle un artiste nouveau : celui qui prêtera l'oreille au « vent qui soufflera demain » et qui sera capable d'exprimer « l'héroïsme de la vie moderne », c'est-à-dire d'« arracher à la vie actuelle son côté épique<sup>14</sup> ». Une invocation semblable revient, insistante, à la fin du *Salon de 1846* : parmi le fatras des productions artistiques de l'époque, où abondent les plâtres et les poncifs académiques, manque ce peintre qui, à l'égal de Balzac en littérature, saura voir et faire voir « les sujets poétiques et merveilleux<sup>15</sup> » que recèlent, derrière leur « habit noir » et leur « frac funèbre », ces figurants nouveaux qui se pressent sur le théâtre de la grande ville et la comédie de la vie moderne.

Ce peintre, Baudelaire ne le trouve pas en Courbet, égaré, selon lui, par son réalisme doctrinaire, – même si Courbet représente Baudelaire dans un coin de *L'Atelier du peintre* (1855), incluant donc le poète dans cette « allégorie réelle déterminant une phase de sept années de [sa] vie artistique (et morale) » selon le sous-titre de l'œuvre ; il ne le trouve pas non plus en Manet, « le premier dans la décrépitude de [son] art<sup>16</sup> », malgré l'amitié profonde qui le lie à cet « inventeur du moderne » qui croquera sa silhouette dans la foule de *La Musique aux Tuileries* (1862). Il l'entreverra dans les eaux-fortes du jeune Whistler, sensible comme lui à « la poésie profonde et compliquée d'une vaste capitale<sup>17</sup> » ; il en remarquera un signe avant-coureur dans les gravures de Charles Meryon ; mais c'est finalement en Constantin Guys qu'il reconnaît le vrai *peintre de la vie moderne*.

De Delacroix à Constantin Guys, l'écart ne saurait être plus grand. En réalité, Baudelaire ouvre dans l'histoire de l'art une perspective paradoxale, sorte de *ligne de fuite*, qui désigne en horizon ce « nouveau » auquel sa définition du Beau aspire : l'œuvre d'art moderne sera celle qui unit à la profondeur de Delacroix la superficialité de Guys, faisant ainsi vibrer ensemble d'un côté « le transitoire, le fugitif, le contingent », de l'autre « l'éternel et l'immuable<sup>18</sup> », ici la dimension « lazarienne » du souvenir, et là la profusion de la vie, exprimée dans « un feu, une ivresse de crayon, de pinceau ressemblant presque à une fureur<sup>19</sup> ».

Si Édouard Manet, considéré à partir d'un autre point de vue que celui selon lequel l'appréhende Baudelaire, nous semble accompagner mieux que Constantin Guys ce devenir moderne de l'art – et tout se passe alors comme si les aquarelles et les encres de Guys laissaient deviner les silhouettes de *Nana* (1877) ou d'*Un bar aux Folies-Bergères* (1881) –, il reste que

<sup>12</sup> *Salon de 1859*, p. 375.

<sup>13</sup> *Exposition universelle de 1855*, p. 266.

<sup>14</sup> *Salon de 1845*, p. 120.

<sup>15</sup> *Salon de 1846*, p. 241.

<sup>16</sup> Lettre à Édouard Manet, 11 mai 1865, dans Baudelaire, *Correspondance*, édition de Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, 1973, p. 496.

<sup>17</sup> « L'Eau-forte est à la mode », p. 458.

<sup>18</sup> *Le Peintre de la vie moderne*, p. 518.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 523.

le moment Baudelaire, dans l'histoire de l'art, est celui d'un suspens, comme un ressac entre deux vagues, une attente au croisement de deux époques, à l'intersection de deux épistémès. Symboliquement, l'année de la mort de Delacroix, 1863, coïncide avec l'exposition du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet au *Salon des Refusés*.

De ce moment d'interrègne, témoigne le tableau de Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix*, réalisé précisément à la mort du peintre romantique. Baudelaire, qui avait admiré le plafond montrant *Virgile présentant Dante à Homère* peint par Delacroix pour la Bibliothèque du Palais du Luxembourg (1840-1846), avait invité Fantin à concevoir un *Delacroix reçu aux champs Élysées*, où Delacroix aurait été entouré des écrivains et artistes qui ont inspiré son œuvre<sup>20</sup>. Fantin réalise finalement tout autre chose : autour d'un tableau dans le tableau représentant Delacroix peint d'après la photographie de Victor Laisné prise en 1852, il rassemble, non les « phares » qui jalonnent l'histoire grandiose de l'art et de la littérature universelle, mais ses propres contemporains. Baudelaire y figure (dans le coin droit), en compagnie des artisans du réalisme, et de ce qui va devenir l'impressionnisme. Outre Fantin-Latour lui-même, on identifie Edmond Duranty, dans le coin gauche, symétrique donc à Baudelaire, comme son opposé ; James Whistler ; Champfleury ; Louis Cordier ; Alphonse Legros ; Édouard Manet ; Félix Bracquemond ; Albert de Balleroy. Le message de ce tableau-manifeste est ambigu : à bien y regarder, la figure de Delacroix, réalisée à partir d'une photographie en elle-même inapte à reproduire l'âme (Baudelaire le dit assez dans sa critique de la photographie), semble quelque peu réifiée, absente, très loin en tout cas des *apothéoses* symbolistes que réalisera plus tard Fantin-Latour ardent défenseur de Wagner ; et le groupe des peintres et écrivains qui entoure le portrait de Delacroix, sous couvert de rendre hommage au peintre, lui tourne plutôt le dos, regardant tous vers le spectateur. Il faut comprendre qu'un hommage en cache un autre : l'*Hommage à Delacroix* de Fantin-Latour n'est ni un hommage au romantisme passé, ni un manifeste pour l'école réaliste présente, mais, dans le battement du romantisme et du réalisme, un salut à ceux qui, dans le fanal obscur de l'époque, travaillent au devenir moderne de l'art, reconnu dans sa précarité, et cependant érigé en dernier absolu.

## IMAGINATION ET MELANCOLIE

Si Delacroix accomplit si pleinement l'idée du romantisme, c'est en ceci qu'il revêt toute chose d'une profondeur subjective : il est le peintre de « l'âme », écrit Baudelaire, c'est-à-dire d'une part le peintre de l'imagination, en tant que l'imagination est le foyer subjectif de la création artistique, et d'autre part le peintre de la mélancolie, en tant que la mélancolie est l'expression de l'être profond de l'homme et de son existence blessée.

La théorie de l'imagination, associée à la théorie des « correspondances » et à la thèse d'un « surnaturalisme » poétique, court tout au long des textes critiques de Baudelaire.

Dans le *Salon de 1846*, Baudelaire cite Hoffmann qui confère à la musique le même pouvoir que la couleur chez Delacroix : celui de faire ressentir « une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums », comme si les aspects de la réalité que découvrent les sens avaient été « engendrés par un même rayon de lumière » et devaient se réunir « dans un merveilleux concert<sup>21</sup> ». Dans ce même *Salon*, pour expliquer la méthode de Delacroix, Baudelaire emprunte à Henri Heine le terme de « surnaturalisme » : « “En fait d'art, je suis surnaturaliste” », écrit Heine, pour qui l'art imite, non la nature elle-même, mais son

<sup>20</sup> On peut rattacher à ce projet d'un *Delacroix reçu aux champs Élysées* la liste de noms que Baudelaire adresse à Fantin-Latour, en annexe d'une lettre du 22 mars 1864. Cette liste comprend : Raphaël, Michel-Ange, Rubens, Véronèse, Rembrandt, Vélasquez, Goethe, Byron, Shakespeare, Arioste, Beethoven, Dante, Virgile, Haydn, Mozart, Weber (*Correspondance*, édition de Claude Pichois et Jean Ziegler, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1973, p. 352).

<sup>21</sup> *Salon de 1846*, p. 151.

reflet dans l'âme qui l'illumine d'une « symbolique innée d'idées innées<sup>22</sup> ». Ainsi Delacroix ne peint-il pas d'après nature, mais selon sa « pensée intime », qui doit « dominer le modèle, comme le créateur la création<sup>23</sup> » : la main, formée par la conscience la plus exigeante du métier, se plie « aux ordres divins du cerveau<sup>24</sup> », qui ajoutent à la nature la profondeur du souvenir, et comme la réminiscence d'une « vie antérieure » : « cette peinture, qui procède surtout du souvenir, parle surtout au souvenir<sup>25</sup> », écrit Baudelaire.

Dans l'*Exposition universelle de 1855*, Baudelaire évoque la puissance d'envoûtement de la peinture de Delacroix : « comme les sorciers et les magnétiseurs, elle projette sa pensée à distance<sup>26</sup> », et la couleur agit par suggestion sur le spectateur comme la musique sur l'auditeur. En témoigne le dernier quatrain des « Phares » que Baudelaire, en explicitant en quelque sorte sa propre « philosophie de la composition », cite dans son étude critique pour montrer comment ses vers eux-mêmes participent de la logique des correspondances à l'œuvre d'abord dans les toiles du peintre<sup>27</sup>. Une autre comparaison, empruntée cette fois à Edgar Poe, associe à l'opium l'effet que procure la peinture de Delacroix : « comme la nature perçue par des nerfs ultrasensibles, elle révèle le surnaturalisme<sup>28</sup>. »

Ces réflexions se concentrent, amplifiées, dans les pages consacrées à l'imagination dans le *Salon de 1859*. Baudelaire prétend y rapporter les propos mêmes de Delacroix, promu ainsi en théoricien de l'imagination romantique. Celle-ci n'est pas la simple « fantaisie », ou « *fancy* » en anglais, – Baudelaire faisant cette distinction en citant *La Face nocturne de la Nature* de Mme Crowe, comme il l'avait faite à propos d'Edgar Poe dans les *Notes nouvelles* qu'il consacre en 1857 à l'écrivain américain. L'imagination n'est pas la fantaisie, parce qu'elle est, non pas une source d'erreur comme le veut la pensée classique, mais un pouvoir de vérité, de *dévoilement* de la réalité cachée : c'est par l'imagination que se révèle la « ténébreuse et profonde unité » de la Création divine, devenue, dans la création artistique, objet d'une connaissance proprement poétique. Delacroix aimait dire que « la Nature n'est qu'un dictionnaire<sup>29</sup> », rapporte Baudelaire : il ne suffit donc pas – c'est l'erreur des peintres réalistes – de simplement copier le dictionnaire pour que la Nature délivre ses « confuses paroles » ; mais il faut en articuler les vocables dans une composition signifiante : « Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative<sup>30</sup> ». Si subjective que soit la création artistique, elle ne sera jamais artificielle ou arbitraire : chacune de ses figures, née de l'imagination surnaturaliste, demeure ontologiquement fondée.

Baudelaire reprendra ces thèses dans les années 1860, à propos de Wagner, en citant alors son propre sonnet des « Correspondances » ; il les reprendra aussi à propos de Victor Hugo ou à propos de Théophile Gautier.

Mais précisément l'aspect citationnel que Baudelaire donne à sa dissertation sur l'imagination ou à l'exposé de sa théorie des correspondances instaure entre lui-même et la doctrine romantique une distance, proprement critique, où ce qui est si clairement compris par lui se voit alors aussitôt dépassé en lui. Tout se passe comme si Baudelaire ne pouvait pleinement adhérer à l'esthétique qu'il élabore, admirativement, au contact de l'œuvre de Delacroix. Cette mise à distance est l'indice d'une fracture épistémologique qui ira en s'accroissant : si Baudelaire est encore le poète des correspondances, il l'est déjà selon un geste de distanciation, qui fait pressentir l'effondrement de l'univers analogique sur lequel a reposé

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>24</sup> *Id.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>26</sup> *Exposition universelle de 1855*, p. 278.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 278-279.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>29</sup> *Salon de 1859*, p. 372.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 375.

la pensée romantique ; et c'est dans cette distance prise par rapport à l'esthétique de Delacroix, qu'il indique, en quelque sorte négativement, les voies de la modernité poétique.

Parallèlement à la doctrine de l'imagination qu'il permet d'élaborer, Delacroix exprime la sensibilité romantique dans sa caractéristique principale qu'est la mélancolie :

Il me reste, pour compléter cette analyse, à noter une dernière qualité chez Delacroix, la plus remarquable de toutes, et qui fait de lui le vrai peintre du XIX<sup>e</sup> siècle : c'est cette mélancolie singulière et opiniâtre qui s'exhale de toutes ses œuvres, et qui s'exprime et par le choix des sujets, et par l'expression des figures, et par le geste, et par le style de la couleur<sup>31</sup>.

L'accent mis sur la mélancolie implique une autre définition du Beau : le Beau n'est plus le Beau idéal à l'Antique, tel que le concevait Winckelmann en considérant « la noble simplicité et la calme grandeur » de l'art grec ; mais il est l'expression dramatique des passions de l'âme, – « quelque chose d'ardent et de triste », écrit Baudelaire dans les *Fusées* à propos de « [son] beau<sup>32</sup> », en des termes qui conviennent aussi bien à l'œuvre du peintre. Le Beau, chez Delacroix, n'est plus néoplatonicien, comme il l'est de manière factice dans l'art néo-classique d'Ingres ; il est ardemment chrétien, si, comme le veulent les philosophies de l'art élaborées dans la période romantique, de Hegel à Hugo en passant par les frères Schlegel, le christianisme, avec sa compréhension de l'intériorité de l'âme et sa vision de la dualité de l'homme, est en effet le substrat de l'art romantique, expression de la vie tout entière, objective-subjective, en son déchirement fondamental.

On ne s'étonnera pas que Baudelaire repère cette mélancolie dans les figures féminines élues par Delacroix, en lesquelles on reconnaît ce mélange de sensualité, de cruauté et de mysticité qui caractérise le monde féminin des *Fleurs du mal*. À propos de la tête de la *Madeleine* renversée, « au sourire bizarre et mystérieux », Baudelaire écrit qu'elle est « si surnaturellement belle qu'on ne sait si elle est auréolée par la mort, ou embellie par les pamoisons de l'amour divin<sup>33</sup> ». À l'érotique sadienne du *Sardanapale*, qui fera comparer Delacroix à quelque « Moctézuma<sup>34</sup> » de la peinture immolant ses héroïnes sur l'autel de l'art, répond le « secret douloureux<sup>35</sup> » que Baudelaire voit briller dans les yeux de *Cléopâtre* regardant l'aspic ; dans l'effarement sombre de *Médée* ; ou encore dans la langueur triste et rêveuse des *Femmes d'Alger*, – ce « petit poème d'intérieur » dont l'atmosphère évoque *Les Fleurs du mal*, exhalant un « je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse<sup>36</sup> », et dans lequel on remarque, portée en collier par l'une des femmes, une montre, signe que le temps, là-bas comme ici, continue son œuvre profanatrice (et l'on songe au poème en prose « La Chambre double » de Baudelaire). Dans tous les cas, la pâleur des héroïnes de Delacroix est « comme une révélation des batailles intérieures » :

Qu'elles se distinguent par le charme du crime ou par l'odeur de sainteté, que leurs gestes soient alanguis ou violents, ces femmes malades du cœur ou de l'esprit ont dans les yeux le plombé de la fièvre ou la nitescence anormale et bizarre de leur mal, dans le regard, l'intensité du surnaturalisme<sup>37</sup>.

---

<sup>31</sup> *Salon de 1846*, p. 169.

<sup>32</sup> Baudelaire, *Fusées*, dans *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, t. I, p. 657.

<sup>33</sup> *Exposition universelle de 1855*, p. 276.

<sup>34</sup> *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, p. 490.

<sup>35</sup> *Exposition universelle de 1855*, p. 277.

<sup>36</sup> *Salon de 1846*, p. 169.

<sup>37</sup> *Id.*

Surtout, la mélancolie de Delacroix trouve dans la religion catholique l'inspiration qui lui convient, s'il est vrai que le christianisme a engendré une « religion profondément triste<sup>38</sup> », à laquelle le catholicisme ajoute une pompe et un éclat, qui séduisent Delacroix autant que Baudelaire. L'imagination de Delacroix est « ardente comme les chapelles ardentes », elle « brille de toutes les flammes et de toutes les pourpres » :

Tout ce qu'il y a de douleur dans la *passion* le passionne ; tout ce qu'il y a de splendeur dans l'Église l'illumine. Il verse tour à tour sur ses toiles inspirées le sang, la lumière et les ténèbres. Je crois qu'il ajouterait volontiers, comme surcroît, son faste naturel aux majestés de l'Évangile<sup>39</sup>.

C'est ainsi que la *Pietà* de l'église Saint-Denis-du-Saint-Sacrement entrelace les deux sens du mot *Passion*, associant la Passion mystique du Christ mort, à la Passion psychique de la Vierge, – cette « majestueuse reine des douleurs », représentée « dans un accès de désespoir » et « une attaque de nerfs maternelle », alors que c'est elle, maintenant, qui étend ses bras en croix<sup>40</sup>. La mélancolie chrétienne « ruisselle de tendresse féminine et d'onction poétique » dans *Le Christ au Jardin des Oliviers*, – où Delacroix illustre l'un des épisodes de l'Évangile que la sensibilité romantique privilégie parce qu'il correspond au moment le plus humain de la Passion de l'Homme-Dieu, étreint par l'angoisse de la mort<sup>41</sup>. Cette mélancolie est aussi celle du *Saint Sébastien*, dans une toile qui est un « délice de tristesse<sup>42</sup> », écrit Baudelaire dans un oxymore qui est sans doute un lieu commun de la rhétorique, mais auquel le peintre et le poète donnent un accent nouveau. La mélancolie imprègne aussi des scènes profanes : comme *Hamlet*, méditant sur un crâne au cimetière d'Elseneur ; comme *Ovide exilé parmi les Scythes*, que Baudelaire commente en citant un long passage des *Martyrs* de Chateaubriand, comme si l'exil du poète latin pouvait devenir l'allégorie du mal du siècle romantique, et comme si, à l'harmonie des couleurs sur la toile, pouvaient correspondre les cadences des phrases de « l'enchanteur » des lettres.

Toutes les toiles de Delacroix participent de « la célébration de quelque mystère douloureux<sup>43</sup> », écrit Baudelaire, qui remarque en outre qu'une figure vient souvent condenser « toutes les douleurs environnantes » : c'est, par exemple, la femme agenouillée, « à la chevelure pendante », au premier plan des *Croisés à Constantinople* ; c'est aussi la vieille femme prostrée, « si morne et si ridée<sup>44</sup> », dans *Le Massacre de Scio*, – selon une disposition qui ne relève plus de la composition pyramidale et symétrique des œuvres classiques, mais de la composition analogique et concertante des œuvres romantiques, où chaque détail entre en écho avec tous les autres, et où chaque partie est aussi en elle-même un tout dans lequel la toile se concentre et se réfléchit en abyme.

Cependant, une réserve, discrète mais significative, apparaît quand Baudelaire, se demandant quelle est la « spécialité » de Delacroix, fait de celui-ci le peintre de « l'infini dans le fini », c'est-à-dire le peintre de « l'âme », – mais il précise « de l'âme *dans ses belles heures*<sup>45</sup> ». La nuance vaut restriction, et celle-ci se retrouve, dans des termes similaires, à propos de Banville : « la poésie de Banville représente *les belles heures de la vie*, c'est-à-dire les heures où l'on se sent heureux de penser et de vivre », écrit Baudelaire en 1861, ajoutant

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>39</sup> *Salon de 1859*, p. 380-381.

<sup>40</sup> *Salon de 1846*, p. 163.

<sup>41</sup> Sur l'importance de l'épisode de Gethsémani dans les représentations du Christ romantique, voir Jean-Nicolas Illouz, « “Comme un mystère des anciens temps” : Lecture du *Christ aux oliviers* de Nerval », dans « *Une transparence du regard adéquat* ». *Mélanges en l'honneur de Bertrand Marchal*, réunis par Aurélie Foglia, Georges Forestier, Juliette Kirscher, Henri Scepi et Nicolas Wanlin, Paris, Hermann, 2023, p. 465-476.

<sup>42</sup> *Salon de 1859*, p. 384.

<sup>43</sup> *Salon de 1846*, p. 169.

<sup>44</sup> *Id.*

<sup>45</sup> *Salon de 1859*, p. 386-387.



que tout chez Banville est « apothéosé<sup>46</sup> », par la grâce d'un lyrisme hymnique, très éloigné en vérité du « frisson nouveau » (selon la formule de Victor Hugo) que Baudelaire fait courir dans la poésie. Si Delacroix est bien le peintre de la mélancolie romantique, il n'est pas le peintre du *spleen* dans la coloration nouvelle que lui confèrent *Les Fleurs du mal*. Et s'il est bien le peintre de la souffrance catholique, Baudelaire, au regard des fresques ferventes de son aîné, est quant à lui le « Mauvais Moine », qui n'a plus la même confiance en la rédemption symbolique que l'art, en son « ardent sanglot », pouvait apporter à la souffrance humaine. La compréhension, si profonde, de Delacroix par Baudelaire indique un nécessaire dépassement, – au prix, il est vrai, du sentiment de la « décrépitude de l'art » et de la conscience moderne de la dérélition de la poésie.

## L'UNION DES ARTS : LE DRAME, LA COULEUR, LA MUSIQUE

La théorie des correspondances appelle, comme un complément nécessaire, une théorie de l'union des arts. Celle-ci alimente un débat qui traverse tout le siècle, de l'idée de la « fraternité des arts » dans leur émulation réciproque, à l'idée de leur synthèse dans « l'œuvre d'art totale », illustrée par Wagner, qui est, dans la critique d'art de Baudelaire, comme le « pendant », pour la musique, de Delacroix, pour la peinture. Dans tous les cas, il s'agit d'opérer un dépassement de la pensée classique, exprimée dans le *Laocoon* de Lessing, où les Beaux-Arts ne dialoguent entre eux que dans la mesure où ils sont maintenus dans « leurs limites respectives » (ce sont les termes du sous-titre de l'œuvre). Pour la pensée romantique au contraire, de même que les sens trouvent leur unité dans la visée « sublime » d'un horizon « suprasensible », de même chaque art, en atteignant sa propre limite, la dépasse dans l'art qui le suit dans le système des Beaux-Arts, et tous se rassemblent dans une unité supérieure. Baudelaire se fera l'écho de ces thèses à propos de Wagner ; mais elles sont déjà en germe à propos de Delacroix, qui est à la fois un « peintre consommé », un « littérateur subtil », et un « musicien passionné », écrit Baudelaire, qui ajoute : « C'est, du reste, un des diagnostics de l'état spirituel de notre siècle que les arts aspirent, sinon à se suppléer l'un l'autre, du moins à se prêter réciproquement des forces nouvelles<sup>47</sup> ».

Delacroix est d'abord en effet « le type du peintre-poète<sup>48</sup> ». « Grand liseur<sup>49</sup> », il a fait de la « littérature universelle » (la *Weltliteratur* au sens où l'entend Goethe) un répertoire inépuisable de sujets pittoresques ; et, sans être jamais un peintre « littérisant<sup>50</sup> », comme le sont ces peintres médiocres qui masquent par une érudition livresque leur absence d'imagination, il apparaît comme le « traducteur » inspiré de Shakespeare, de Dante, de l'Arioste, de Goethe, de Walter Scott ou de Byron<sup>51</sup>.

La « lecture » des tableaux de Delacroix que propose Baudelaire est sous-tendue par une pensée romantique des genres, rassemblés, du plus humble au plus élevé, dans un « mélange », qui convient, selon le Victor Hugo de la préface de *Cromwell*, à l'expression de la Vie dans sa diversité et sa dualité. Comme Homère ou Dante, poètes épiques, qui savent faire « également bien une idylle, un récit, un discours, une description, une ode », Delacroix est « universel » : il sait faire « des tableaux de genre pleins d'intimité, des tableaux d'histoire pleins de grandeur », et des peintures religieuses pleines de ferveur<sup>52</sup>. Les formats de ses toiles sont eux-

---

<sup>46</sup> *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, dans *Œuvres complètes*, t. II, édition citée, p. 163 et p. 165.

<sup>47</sup> *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, p. 472.

<sup>48</sup> *Salon de 1859*, p. 380.

<sup>49</sup> *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, p. 473.

<sup>50</sup> *Salon de 1859*, p. 400.

<sup>51</sup> *Salon de 1859*, p. 381 ; *Exposition universelle de 1855*, p. 279 ; *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, p. 473-474.

<sup>52</sup> *Salon de 1846*, p. 162.

mêmes variés : « M. Delacroix a traité tous les genres ; son imagination et son savoir se sont promenés dans toutes les parties du domaine pittoresque. Il a fait (avec quel amour, avec quelle délicatesse !) de charmants petits tableaux, pleins d'intimité et de profondeur ; il a illustré les murailles de nos palais, il a rempli nos musées de vastes compositions<sup>53</sup>. »

Mais le genre dans lequel le génie de Delacroix s'exprime le plus complètement est le drame, soit le genre qui contient tous les genres, selon la typologie romantique : son royaume, où seul Rembrandt avait fait « quelques incursions » avant lui, est « le drame naturel et vivant, le drame terrible et mélancolique, exprimé souvent par la couleur mais toujours par le geste<sup>54</sup> ».

De fait, Delacroix s'inspire très souvent du théâtre, et la gestuelle de ses personnages emprunte à l'art des comédiens, comme Frédérick Lemaître ou Macready auxquels Baudelaire le compare<sup>55</sup>. La toile représentant *Lady Macbeth* est doublement dramatique, parce qu'elle représente l'héroïne de Shakespeare, – « âme puissante au crime, / Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans » écrit Baudelaire dans « L'Idéal » – et parce qu'elle tire parti des représentations de l'époque et du jeu volontiers outré des acteurs romantiques.

Ces « tableaux », dans le sens scénique du terme, Delacroix les anime en peignant le mouvement. La peinture, art de l'espace, contient un art du temps, tant les compositions de Delacroix sont dynamiques. Ainsi du mouvement ascendant dans *La Montée au Calvaire*, – « composition compliquée, ardente et savante<sup>56</sup> », où la guirlande des gestes et l'entrelacement des couleurs *dramatisent* une ascension spirituelle. Ainsi, inversement, du mouvement descendant dans la *Mise au tombeau du Christ*, où Delacroix ne se contente pas d'imiter Titien, mais où il le *romantise*, en répercutant, comme à l'infini, la *gravité* du corps mort, dans les rebonds du clair-obscur, jusqu'au noir du Tombeau, – « le seul qui n'aura rien à rendre à la fin des siècles<sup>57</sup> », écrit Baudelaire en citant Chateaubriand. Le mouvement exclut la ligne droite, qui est une abstraction, à laquelle le peintre préfère des formes enroulées en spirale, loin de la symétrie valorisée par la représentation classique : « Delacroix est le seul aujourd'hui dont l'originalité n'ait pas été envahie par le système des lignes droites ; ses personnages sont toujours agités, et ses draperies voltigeantes<sup>58</sup> », note Baudelaire.

Surtout, en prolongeant sur ce point la critique d'art de Diderot, elle-même nourrie par le théâtre et l'art de la pantomime, Baudelaire montre comment les toiles de Delacroix captent ce que Lessing appelait « l'instant prégnant », de durée nulle en lui-même, mais concentrant tout le drame qui l'a précédé et tout celui qui va s'accomplir. Là encore, c'est le geste qui parle, avec une énergie qui excède de beaucoup – de manière proprement « sublime » – la traditionnelle *actio* oratoire : ainsi dans *Le Massacre de Scio*, où l'instant dramatique est condensé dans le geste du Mamelouk qui s'apprête à décapiter un Grec en dégainant son cimeterre ; ainsi encore dans *La Mort de Sardanapale*, orgie *en* peinture et orgie *de* peinture, où l'action se fige sur le geste du bourreau qui va planter son poignard dans l'odalisque ; ainsi encore, dans un registre plus intimiste proche du Baudelaire du « Balcon », la scène des *Adieux de Roméo et Juliette*, où Baudelaire fait remarquer le geste de Juliette rejetant sa tête en arrière, dans un « mouvement vigoureux de la nuque [...] particulier aux chiens et aux chats heureux d'être caressés<sup>59</sup>. »

Dans tous les cas, « poète », Delacroix demeure pleinement « peintre », en ceci que son langage est, plus encore que celui des gestes et du mouvement qu'il partage avec le dramaturge, celui de la couleur, qui est l'apanage de la peinture « pure ».

---

<sup>53</sup> *Exposition universelle de 1855*, p. 274.

<sup>54</sup> *Salon de 1846*, p. 171.

<sup>55</sup> *Id.*

<sup>56</sup> *Salon de 1859*, p. 384.

<sup>57</sup> *Id.*

<sup>58</sup> *Salon de 1846*, p. 161.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 168.

Baudelaire remarque la richesse de la palette de Delacroix, que celui-ci préparait avec soin, comme « un bouquet de fleurs savamment assorties<sup>60</sup> ». Il rappelle que, exercé à l'étude des grands coloristes que sont Rubens ou Véronèse, son œil s'est aussi formé à la lumière de l'Orient, qu'il découvre lors de son voyage au Maroc en 1832 et qui lui dévoile une Antiquité vivante et bigarrée, bien éloignée de l'idéal classique. Il se passionne aussi pour les théories scientifiques de la couleur, celles de Chevreul, pour qui, dans la continuation de Goethe, la couleur n'est pas la donnée intrinsèque d'un pigment, mais la résultante d'une vibration entre plusieurs tons, dont le mélange s'accomplit dans l'œil. Selon l'épistémè romantique, cette théorie de la couleur permet d'accorder d'une part la réalité physique du monde, puisque le spectre des couleurs résulte en effet de la décomposition de la lumière, et d'autre part la subjectivité créatrice, puisque c'est dans l'œil, miroir de l'âme, que les tons s'assemblent et prennent sens. Paul Signac, père du pointillisme, n'hésitera pas à faire de Delacroix le précurseur du *mélange optique*, dont les impressionnistes et les postimpressionnistes exploreront les potentialités les plus avancées<sup>61</sup>.

La réflexion de Baudelaire sur la couleur hérite d'un débat ancien, qui a opposé les partisans du dessin, les « Poussinistes », et les partisans de la couleur, les « Rubénistes », et qui connaît à l'époque romantique un regain d'actualité avec l'opposition de ces deux grands « lutteurs » que sont Ingres et Delacroix.

Ingres est avant tout un dessinateur, et, son trait, plus « quintessencié » encore que celui de Raphaël, est philosophique et idéalisant. S'il recherche la couleur, il la fait seulement coexister avec le dessin, sans dialectiser l'opposition des deux termes : il dessine d'abord, et colorie ensuite ; sa technique est proche du simple « coloriage », ainsi que le relève Baudelaire à propos d'une toile de Chassériau, – lequel, entre Ingres et Delacroix, trouve mal sa place : « En certains endroits c'est déjà de la couleur, en d'autres ce n'est encore que coloriage<sup>62</sup> », écrit-il à propos du *Khalife de Constantine suivi de son escorte*.

Delacroix est avant tout un coloriste. Pour autant, dans un « énorme paradoxe », écrit Baudelaire, Delacroix parvient à résoudre la contradiction du dessin et de la couleur, en parvenant à « modeler avec de la couleur<sup>63</sup> ». Le dessin et la couleur ne sont plus alors séparés arbitrairement, puisque la poétique du peintre s'accorde avec la poétique de la nature elle-même, où les lignes « ne sont jamais, comme dans l'arc-en-ciel, que la fusion intime de deux couleurs<sup>64</sup> ». Le « dessin des coloristes » est supérieur au « dessin des dessinateurs », en ceci qu'il résulte de vibrations internes à la toile, qui elles-mêmes résultent de la qualité vibratoire de la lumière et des « palpitations éternelles de la nature<sup>65</sup> ».

Ce qui est vrai de chaque touche de couleur, faite de l'accord d'un ton froid et d'un ton chaud, est vrai aussi de la composition tout entière, où les couleurs s'organisent d'une manière concertante, puisque la teinte générale d'un tableau découle d'une loi d'« harmonie », de « mélodie » ou de « contrepoint<sup>66</sup> ». Chaque couleur particulière, à l'échelle du détail, s'éveille à elle-même par les échos qu'elle reçoit des autres couleurs avec lesquelles elle entre en correspondance, à l'échelle de l'ensemble. De même que, dans la nature, « le rouge chante la gloire du vert<sup>67</sup> », de même, dans une toile de Delacroix, la richesse de la palette n'est jamais « criarde » ou « charivarique », puisque Delacroix – contrairement aux « papillotages » des peintres qui ne savent pas « composer », comme Horace Vernet – en tire une unité générale, analogue à l'« atmosphère colorée<sup>68</sup> » qui caractérise une image de rêve. Il arrive que le peintre

<sup>60</sup> *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, p. 476.

<sup>61</sup> Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, éditions de la *Revue Blanche*, 1899.

<sup>62</sup> *Salon de 1845*, p. 74.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>64</sup> *Salon de 1846*, p. 162.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>68</sup> *Salon de 1859*, p. 373.

mette en avant cette loi d'harmonie, comme dans *Les Femmes d'Alger* où les motifs décoratifs des tapis et les broderies luxueuses des étoffes réfléchissent, en abyme, dans des détails de la toile, l'agencement compliqué des couleurs dans l'ensemble du tableau. Cette « science de l'harmonie », où Delacroix va plus loin encore que Véronèse, Baudelaire la remarque dans la toile intitulée *Le Sultan du Maroc*, où « la splendeur des tons » se fond paradoxalement dans une tonalité générale en gris :

Ce tableau est si harmonieux, malgré la splendeur des tons, qu'il en est gris – gris comme la nature – gris comme l'atmosphère de l'été, quand le soleil étend comme un crépuscule de poussière tremblante sur chaque objet<sup>69</sup>.

Il la remarque également dans *La Madeleine dans le désert*, dont l'effet découle de tons « très doux et très modérés », conférant à l'ensemble un aspect « presque gris mais d'une harmonie parfaite<sup>70</sup> ». Il la remarque dans le tableau intitulé *Dernières Paroles de Marc-Aurèle*, où la leçon de sagesse délivrée par le dernier des stoïciens compte moins que cette « science incomparable de la couleur » et que « cette pondération du vert et du rouge<sup>71</sup> ». Il la remarque encore dans la *Prise de Constantinople par les Croisés*, tableau « d'une beauté essentiellement shakespearienne », où tout le drame tient, « abstraction faite du sujet », dans une « harmonie orangeuse et lugubre<sup>72</sup> ».

Dans tous les cas, la couleur « parle » ; mais elle parle « par le canal des yeux<sup>73</sup> » ; elle parle par « suggestion », en établissant « un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur », note Delacroix dans son *Journal*<sup>74</sup> ; elle parle le langage des correspondances, mais en un sens qui renouvelle profondément le précepte horacien de l'*ut pictura poiesis* : la peinture et la poésie, distinctes dans leurs procédés, se rejoignent à un niveau plus profond, celui du *logos*, qui, mythe, fable ou histoire, maintient, sous le visible même, un principe intelligible, faisant du *poème* la raison du monde autant que le principe commun de tous les arts.

Au reste, on aura remarqué que l'analyse des tableaux emprunte volontiers au langage de la musique. « Peintre-poète », Delacroix est aussi un « peintre-musicien », – non pas seulement parce qu'il prend volontiers pour motifs des scènes de musique ou parce qu'il fait des portraits de musiciens (ainsi les portraits de *Paganini* ou de *Chopin*), mais parce que l'idée musicale (harmonie, mélodie, contrepoint, vibrations) qui préside à ses compositions le conduit à inventer un art qui ne relève plus exclusivement de la notion ancienne de « représentation », mais promeut l'idée nouvelle de « suggestion ». Le paradoxe est remarquable, puisque le dernier grand peintre « narratif » de l'histoire de l'art, est aussi celui qui travaille, plus obscurément, à la disparition musicale du sujet. Baudelaire s'en avise quand il fait remarquer qu'une toile de Delacroix, regardée à distance, donc indépendamment du sujet qui ne peut pas encore être discerné, conserve cet effet d'harmonie, qui se confirmera quand le tableau sera regardé de près, sans que la reconnaissance du sujet n'y ajoute rien :

La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de le regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet ni les lignes. S'il est mélodieux, il a déjà un sens, et il a déjà pris sa place dans le répertoire des souvenirs<sup>75</sup>.

---

<sup>69</sup> *Salon de 1845*, p. 60.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>72</sup> *Exposition universelle de 1855*, p. 275.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>74</sup> Eugène Delacroix, 8 octobre 1822, *Journal*, édition d'André Joubin, revue par Régis Labourdette, préface de Hubert Damisch, Paris, Plon, 1980, p. 29.

<sup>75</sup> *Salon de 1846* p. 150.

Mesurés à l'aune de la musique, qui est aussi l'aune des mathématiques<sup>76</sup>, les tableaux de Delacroix cessent d'être seulement « représentatifs » ou « figuratifs » : ils deviennent « suggestifs », selon une notion promise à de riches développements dans les esthétiques symbolistes ; mais ils deviennent aussi déjà presque « abstraits », inventant une peinture « pure », qui place alors Delacroix aux avant-postes de l'art moderne.

\*

Il arrive, dans le genre de la leçon d'agrégation, dont cette étude peut être un modèle utile (le couple Baudelaire / Delacroix ayant des chances de « tomber » au concours), qu'il y ait une *prime de plaisir*, quand s'opère, sur un long temps, souvent imprévisible ou indiscernable, mais vivant, la transmission d'un savoir entre celui qui l'a élaboré, en puisant aux connaissances passées, et ceux qui, ici les agrégatifs, le relayeront à leur tour dans leurs enseignements et dans les chemins plus personnels qu'emprunte la vie de l'esprit.

Le jury dira qu'il a manqué ici une introduction, du moins à sa bonne place, – avec sa problématique (l'écart qui s'insinue entre Baudelaire et Delacroix au sein même de leur symbiose rêvée), – et avec l'annonce du plan qui a décliné le propos en trois parties : – une partie historique, nouant en Delacroix cette longue chaîne qui relie classicisme, néo-classicisme, romantisme, réalisme et modernité ; – une partie sur l'imaginaire de Delacroix et l'imaginaire de Baudelaire, qui, en miroir l'un de l'autre, accordent et désaccordent l'imagination romantique et la mélancolie moderne ; – et une partie d'esthétique à proprement parler, où Delacroix, peintre dramatique et peintre de la couleur, approfondit la réflexion romantique sur l'union des arts jusqu'à faire entrevoir en celle-ci une source possible de l'abstraction.

Le jury dira aussi qu'il aurait fallu accentuer davantage, à la lisière du programme, la part de Baudelaire-poète, lequel intériorise à ce point l'œuvre de Delacroix que tout un pan des *Fleurs du mal* peut être lu, non comme une *ekphrasis* de tableaux précis, à quelques exceptions remarquables près, mais comme une appropriation subjective et une continuation créatrice de la peinture selon les voies propres de la poésie.

Il dira enfin que l'exposé a dépassé le temps imparti.

Jean-Nicolas ILLOUZ  
Université Paris VIII

---

<sup>76</sup> *Salon de 1859*, p. 373.