



INSTITUT DE RECHERCHE DE LA **MAISON FRANCO-JAPONAISE**
THE RESEARCH INSTITUTE AT THE **FRENCH JAPANESE HOUSE**

日仏会館 研究センター

Delacroix, entre classicisme et romantisme

Par

Barthélemy JOBERT

(Professeur à l'université Paris Sorbonne, Paris IV)

Conférence à la Maison Franco Japonaise, le 9 mars 2009.

Working Paper n° 06 – Série Conférences

フランス外務省・国立科学研究センター 在外共同研究所

UMIFRE 19 / Unité Mixte Institut Français de Recherche à l'Étranger, CNRS-MAEE, n° 19

〒150-0013 東京都渋谷区恵比寿 3-9-25 日仏会館フランス事務所 / Maison Franco-Japonaise, 3-9-25, Ebisu, Shibuya-ku, Tokyo, 150-0013 Japon

TEL +81 (0) 3 5421 7641 / FAX +81 (0) 3 5421 7651 / <http://www.mfj.gr.jp/>

Delacroix entre classicisme et romantisme

Barthélemy JOBERT (Professeur université Paris Sorbonne, Paris IV)

Delacroix, considéré par ses contemporains comme le chef de file du romantisme français, se voulait avant tout un peintre « classique ». Cette contradiction est au cœur de la réception de l'artiste, de son temps comme aujourd'hui. Ainsi, lorsqu'en 1855 il fut offert à Delacroix de rassembler l'essentiel de ses peintures dans une présentation rétrospective de son œuvre, au sein de l'Exposition universelle, parallèlement à Ingres, Decamps et Horace Vernet [Le Salon Delacroix à l'Exposition universelle de 1855], il en exclut *La Mort de Sardanapale*, son œuvre la plus romantique, que personne n'avait défendue au Salon de 1827-1828 [Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827-1828, Salon de 1827-1828, Paris, Louvre]. Il se rangeait ainsi, d'une certaine manière, à l'opinion de ses détracteurs, en ne présentant pas une de ses œuvres majeures (et l'un de ses plus grands tableaux). Mais il était aussi cohérent avec lui-même, en écartant son œuvre la plus « romantique » et en donnant ainsi de lui une image épurée, plus « classique » ou « académique ». Qu'en est-il exactement, aujourd'hui que le recul du temps nous permet de mieux mettre son œuvre en perspective ?

Les années de formation

On partira tout d'abord des années de formation de l'artiste, très traditionnelles sous certains points (formation académique, admiration pour les œuvres classiques reconnues, de l'Antiquité à la Renaissance, admiration marquée pour les grands auteurs grecs, latins ou modernes), plus novatrices sous un autre angle (éloignement du cursus artistique menant au prix de Rome, absence du voyage en Italie).

Ces années ne nous sont pas connues avec précision : elles sont en fait les plus obscures dans la carrière de Delacroix, alors que pour le reste de son existence nous disposons de sources écrites abondantes, en particulier le *Journal*, mais qui n'a été tenu par Delacroix qu'à partir de 1822. Il nous faut donc nous fonder sur ce qu'il en a dit postérieurement, et surtout sur son œuvre.

Très classiquement, Delacroix, dans l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin, a appris son métier de peintre comme tous ses contemporains par l'étude de la figure humaine et du nu, masculin et féminin d'une part [Delacroix, *mademoiselle Rose*, 1819-1820, Paris, Louvre], par la copie des maîtres de l'autre. Soulignons ici que cet aspect de l'activité artistique ne le quitta jamais : Delacroix regarda, et copia, toute sa vie, ce qui était pour lui une manière de s'appropriier l'œuvre de ceux qui l'avaient précédé tout en les assimilant à ses propres recherches. C'est sans aucun doute pour cela qu'à la vente après décès de son ami Géricault, il rechercha avant tout les copies que Géricault avait lui-même faites d'après

d'autres artistes. De très nombreux témoignages, peints ou dessinés, nous sont restés de cette activité de copiste. Ils tracent à la fois une généalogie artistique de Delacroix, mais aussi, en quelque sorte, la carte de ses admirations : les Vénitiens, Titien et Véronèse [Delacroix, *La Mise au tombeau d'après Titien*, 1819-1821, Lyon, Musée des Beaux-Arts ; Delacroix, *copie d'après le Miracle du nouveau-né, fresque de Titien à la Scuola del Santo, Padoue*, connue probablement par une copie de Bonington, aquarelle, vers 1825, Dijon, Musée des Beaux-Arts ; Delacroix, *Copie d'après Les Noces de Cana de Véronèse* (Louvre), 1820, collection particulière ; Delacroix, *copie d'après le Saint Barnabé guérissant un malade, d'après Véronèse* (Musée des Beaux-Arts de Rouen), aquarelle, 1834, Rouen, Musée des Beaux-Arts], mais aussi d'autres Italiens, [Delacroix, *Tête d'homme d'après le Portrait de deux jeunes hommes de Cariani (alors attribué à Bellini)*, Louvre), 1825, collection particulière] et bien entendu Raphaël, même si Delacroix a plus été attiré par les Vénitiens et les coloristes [Delacroix, *copie d'après le Christ enfant de « La belle Jardinière » de Raphaël* (Louvre), localisation actuelle inconnue]. De la même façon, il n'arrêta pas de copier Rubens, « cet Homère de la peinture », comme il le nommait, et dont on sait l'usage très direct qu'il fit, à ses débuts, dans la *Barque de Dante*, dont le rendu des gouttes d'eau sur le corps des damnés vient directement du *Débarquement de Marie de Médicis à Marseille* conservé au Louvre [Delacroix, *Copie d'après Henri IV confie à la Reine le gouvernement de son royaume de Rubens* (Louvre), vers 1820-1830, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art ; Delacroix, *copie d'après le Conclusion de la Paix de Rubens* (Louvre), vers 1820-1825, collection particulière ; Delacroix, *Naiade d'après le Débarquement de Marie de Médicis à Marseille* (Louvre), vers 1822, Bâle, Kunstmuseum ; Delacroix, *copie d'après le Miracle de Saint Just, de Rubens* (Bordeaux, Musée des Beaux-Arts), probablement entre 1847-1853, Fribourg, Musée d'Art et d'Histoire ; Delacroix, *Copie d'après La fuite de Loth de Rubens* (Louvre), début des années 1840?, Paris, Louvre ; Delacroix, *Saint Roch, d'après rubens*, plume, crayon, lavis et encre brune, 1839, Oxford, The Ashmolean Museum ; Delacroix, *Chasse au loup et au renard d'après Rubens*, aquarelle sur traits à la mine de plomb, Montpellier, Musée Fabre]. Mais là encore Delacroix se montre assez original. De même que pour les Italiens, il ne se contenta pas du corpus des modèles reconnus, en s'attachant aussi bien à Titien, Véronèse et Bellini qu'à Raphaël, il ne se limita pas à Rubens, allant aussi chercher son inspiration, en tout cas ses modèles, chez Rembrandt [Delacroix? *Copie d'après l'Ange Raphaël quittant Tobie de Rembrandt* (Louvre), Lille, Musée des Beaux-Arts]. Mieux encore, et c'est là qu'il est vraiment original, il alla au delà du canon traditionnel italien et flamand, pour copier aussi les Espagnols [Delacroix, *Copie d'après le Charles II de Carreño de Miranda, alors attribué à Velasquez*, et dans la galerie du duc d'Orléans au Palais Royal, 1824, collection particulière ; Delacroix, *Copie de « Sainte Catherine » d'après la toile attribuée à Zurbaran*, alors dans la collection Soult, vers 1824-

1827, Béziers, Musée des Beaux-Arts]. Et il fut aussi l'un des tous premiers, en France, à connaître l'œuvre originale de Goya, en particulier les *Caprices*, grâce à son ami Guillemardet, et à y trouver une source importante, notamment pour ses premières estampes [Delacroix, *Feuille de croquis d'après Goya*, collection particulière ; Delacroix, *Croquis d'après goya*, collection particulière ; Delacroix, *Feuille d'étude d'après les « Caprices » de Goya*, plume, crayon, encre brune sur papier, Cambridge, Mass., Fogg Art Museum

Delacroix, *Homme enlevant une femme, d'après le Caprice n° 8 de Goya*, plume et encre brune, lavis brun, mine de plomb pour les deux croquis de chevaux en travers de la feuille, Entre 1817 et 1827, Paris, Louvre, Département des Arts graphiques ; Goya, *Que se la llevaron! (Et ils l'emmenèrent)*, Caprice N° 8, eau-forte et aquatinte, 1799 ; Delacroix, *Scène d'intérieur, dit aussi Le Fantôme*, aquatinte, rehauts d'encre et de lavis, 1820-1824, d'après le Caprice n° 3 de Goya (*Le fantôme arrive, Que Venie el Coco*), état unique, épreuve unique, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie ; Goya, *Que venie el coco (Le Fantôme arrive)*, Caprice N° 3, eau-forte et aquatinte, 1799]. D'une manière analogue, Delacroix fut aussi un des tous premiers, en France, à trouver son inspiration chez les artistes britanniques modernes, et plus particulièrement les caricaturistes [Delacroix, *Feuille de croquis d'après Rowlandson*, collection particulière ; Delacroix, *Neuf têtes caricaturales, probablement d'après Rowlandson*, pinceau, crayon, encre noire sur papier, vers 1825, Paris, Louvre, Département des Arts graphiques ; Delacroix, *Le Baiser ridicule*, Orléans, Musée des Beaux-Arts].

La formation de Delacroix, académique à tous les sens du terme, et très classique dans son déroulement et ses modalités, présente ainsi, en soi, des caractères extrêmement novateurs : si Delacroix s'inscrit consciemment dans la tradition de l'art occidental depuis la Renaissance, il ne se limite pas au canon, aux exemples traditionnellement reconnus et valorisés. Les deux premières commandes « officielles » qu'il reçut, deux tableaux religieux, montrent bien cette ambivalence : dans l'un, *La Vierge des Moissons*, Orcemont, Yvelines, église, Delacroix décalque évidemment Raphaël. Dans l'autre, *La vierge du Sacré Cœur*, 1821, Ajaccio, Cathédrale, il s'inspire d'avantage des Bolonais, voire des Vénitiens ou même des Flamands dans les effets coloristes et surtout de lumière, avec le jeu des clairs-obscur, ou les saints coupés à mi-corps dans le bas du tableau. Classique, Delacroix l'est ainsi dans l'esprit, moins dans l'application pratique si l'on peut dire. C'est ainsi qu'il jugea inutile de se rendre en Italie, comme la plupart des artistes de son temps estimaient devoir le faire (à commencer par son aîné et modèle, Géricault). Pour lui la connaissance des œuvres conservées en France (c'est là toute l'importance du Louvre) ou connues par l'estampe suffisait, d'autant que d'autres sources, espagnoles ou surtout britanniques, le sollicitaient également. Il fit ainsi le voyage de Londres, et plus tard celui du Maroc (sur lequel je reviendrai dans un instant).

La première partie de la carrière de Delacroix, jusqu'au voyage au Maroc, en 1832, peut ainsi s'analyser comme une oscillation entre classicisme et romantisme, là où les contemporains retiennent surtout le second aspect, plus peut-être par l'effet de scandale ou de nouveauté de quelques grands tableaux exposés au Salon, qui les fit négliger ce que Delacroix montrait, en réalité beaucoup plus varié comme cela nous apparaît davantage aujourd'hui. Ainsi, par exemple, les différents envois aux Salons de 1822, 1824 et 1827-1828.

Delacroix avant 1832 : un romantique classique , un classique romantique ?

La Barque de Dante ou Dante et Virgile aux Enfers, 1822, Salon de 1822, Paris, Louvre est par exemple classique par son thème (*L'Enfer* de Dante, et la figure classique et toujours très aimée de Delacroix, de Virgile, qui rappelle *L'Enéide*), beaucoup plus novatrice par le traitement et les références picturales (Rubens, comme on l'a vu). Les *Scènes des Massacres de Scio*, 1824, Salon de 1824, Paris, Louvre sont classiques par le thème, un sujet d'histoire, et en partie le traitement, avec l'importance accordée au nu, et même la composition, pyramidale avec un premier plan très affirmé, ce que l'on trouve aussi bien chez Gros, l'inspiration première de Delacroix ici, mais aussi chez David). Delacroix exposait même, parallèlement, de véritables têtes d'expression caractéristiques des travaux et des recherches les plus académiques et traditionnelles [Delacroix, *L'orpheline au cimetière*, Salon de 1824, Paris, Louvre ; Delacroix, *Tête de vieille femme*, Salon de 1824, Orléans, Musée des Beaux-Arts ; Charles Le Brun, *L'effroi, pierre noire*, Paris, Louvre, Département des Arts graphiques ; Charles Le Brun, *La douleur de l'esprit, pierre noire*, Paris, Louvre, Département des Arts graphiques ; François Rude, *Attention mêlée de crainte*, tête d'expression, plâtre, 1812, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts], et dont on retrouve la trace très apparente dans certains détails de ses tableaux, si on les isole : ainsi dans *La vierge du Sacré-Cœur* ou dans *la Barque de Dante* [Delacroix, *Dante et Virgile*, fusain estompé, crayon noir et rehauts de blanc avec quelques touches de bistre, 1822, Paris, Louvre, Département des Arts graphiques]. Le tableau innove néanmoins fortement par le traitement de détail, en particulier la touche apparente, la rupture du maniement de la peinture entre les différentes zones (quelquefois la peinture est en relief, quelquefois beaucoup plus plate), par la couleur, peu unie (mais le tableau, il faut le dire, a vieilli sous cet aspect) par le cadrage des figures, et par l'esprit même de la scène, où l'histoire est faite par des anonymes, non par des « grands hommes », aux vertus héroïques, comme dans les grands tableaux néo-classiques de David et de ses suiveurs. De la même façon, son *Le Tasse à l'Hôpital Sainte Anne, à Ferrare*, 1824, Salon de 1824, collection particulière, tout en reprenant un thème favori, celui de l'artiste maudit et de la Renaissance, qui avait déjà été traité par des peintres « Troubadours », en tout cas proches du courant classique comme Granet, présente une conception et un traitement tout à fait

neufs, tirant justement vers le grotesque des caricatures de Goya et de Rowlandson que l'on a vu tout à l'heure. Il y a bien, chez Delacroix, durant toutes les années 1820, ce double aspect « classique » et « romantique ».

Dans cette perspective Delacroix, au Salon de 1827-1828, chercha sans doute, dans un premier temps, à donner de lui une image relativement modérée. Son tableau principal, même si il était assez original, restait assez classique, et par son sujet, et par son traitement [Delacroix, *Le Christ au Jardin des Oliviers*, 1824-1827, Salon de 1827, Paris, Eglise Saint-Paul-Saint-Louis] ; Il en allait de même de *Justinien composant ses institutes*, que l'on connaît aujourd'hui par son esquisse, Delacroix, *Esquisse pour l'Empereur Justinien composant ses Institutes*, 1826, Paris, Musée des Arts décoratifs], l'œuvre ayant brûlé en 1871, et même de son *Exécution du Doge Marino Faliero*, 1826, Salon de 1827-1828, Londres, Wallace Collection, « véronésien » dans le traitement de la couleur, romantique par sa source, la tragédie de Lord Byron, mais sinon composé avec un grand équilibre et en fait un certain classicisme. On comprend que lorsqu'au réaccrochage de janvier 1828, après plusieurs mois d'exposition, Delacroix envoya sa *Mort de Sardanapale*, si proche en fait d'une esquisse agrandie [ici le tableau et l'esquisse, tous deux conservés au Louvre], il ne se trouva personne pour le défendre. Delacroix, au dire de tous, avait été trop loin, et dans le sujet (lointainement issu de Byron), et dans son traitement. D'autant qu'au même moment il faisait paraître sa série d'estampes tirées du Faust, elles aussi violemment romantiques dans l'inspiration et le traitement, et d'abord par le fait même qu'il s'agissait de lithographies, technique jugée secondaire et en tout cas inférieure à la technique « classique » de l'estampe, en particulier l'estampe de reproduction, le burin et l'eau-forte sur cuivre [Estampes tirées du *Faust* : *Méphistophélès dans les airs* ; *Faust et Méphistophélès dans les montagnes du Harz* ; *Marguerite apparaissant à Faust* ; *Faust et Méphistophélès galopant dans la nuit du Sabbat (La nuit de Walpurgis)*]. La même ambivalence entre classicisme et romantisme était d'ailleurs apparente dans le sujet même de la première grande série lithographiée par Delacroix quelques années auparavant (et passée à peu près inaperçue, au contraire du *Faust* qui lui valut un déluge de critiques négatives), les *feuilles de médailles antiques* parues en 1825 [trois exemples].

On peut ainsi considérer que *La Liberté guidant le peuple* est à la fois un retour à plus de classicisme, en particulier par le choix de la figure allégorique, nue, dans un mélange de réalisme et d'idéalisme, en réaction à *La Mort de Sardanapale* (Le Salon de 1831 est en effet le premier Salon après celui de 1827-1828), mais en même temps manifeste la persistance d'une tendance réellement classicisante dans l'art de Delacroix, déjà présente dans sa *Grèce sur les ruines de Missolonghi*, vue, à bon droit, comme une étape importante vers *La Liberté* [Delacroix, *Le 28 juillet. La Liberté guidant le peuple sur les barricades*, 1830, Salon de 1831, Paris, Louvre ; Delacroix, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, 1826, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts].

La synthèse : le voyage au Maroc (1832)

On sait combien le voyage que Delacroix accomplit au Maroc, en participant comme invité à l'ambassade du comte de Mornay auprès du Sultan, dans les six premiers mois de 1832, fut pour lui décisive. Il y rassembla en effet une documentation considérable, qui devait lui servir pendant toute la seconde partie de sa carrière [3 exemples de pages de carnet : Delacroix, Album du Maroc, *l'arrivée à Meknès*, 1832, Paris, Louvre, Département des Arts graphiques ; Delacroix, Album du Maroc, *A Meknès*, 1832, Paris, Louvre, Département des Arts graphiques ; Delacroix, Album du Maroc, 1832, *réception par le sultan*, Paris, Louvre, Département des Arts graphiques. Passage de la documentation au tableau, à partir de 3 exemples, *Le Sultan du Maroc*, *La Noce juive dans la Maroc*, *Femmes d'Alger dans leur appartement* : Delacroix, *Esquisse pour le Sultan du Maroc*, 1832? Dijon, Musée des Beaux-Arts ; Delacroix, *Etude pour le Sultan du Maroc*, 1832?, Paris, Louvre, Département des Arts graphiques ; Delacroix, *Etude pour Le sultan du Maroc*, 1845?, fusain et mine de plomb, New York, Metropolitan Museum of Art ; Delacroix, Mulay Abd-Err- Rahmann, Sultan du Maroc, sortant de son palais de Méquinez, entouré de sa garde et de ses principaux officiers, dit aussi *Le Sultan du Maroc*, 1845, Salon de 1845 ; Delacroix, *Cour à Tanger dans la maison de la Noce juive; la mariée juive*, aquarelles, 1832, Paris, Louvre, Département des arts graphiques; *Noce juive dans le Maroc*, 1837?-1841, Salon de 1841, Paris, Louvre ; Delacroix, *Femmes arabes*, 1832?, aquarelles, Paris, Louvre, Département des Arts graphiques ; *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1832, Paris, Louvre].

Mais tout aussi important est l'esprit dans lequel il fit ce voyage, ou plutôt dans lequel il se trouva une fois sur place : ses lettres, comme ses souvenirs écrits plus tard, montrent combien il a trouvé Rome, et la Grèce, vivantes, c'est à dire conservées, dans les Marocains et leurs coutumes. Il compara ainsi *Amin Bias, ministre des finances du sultan du Maroc*, aquarelle de l'album du comte de Mornay, 1832, Paris, Louvre, Département des Arts graphiques à un Caton assis sur sa chaise curule, et peut-être est-ce cette dignité antique conservée dans le moindre des habitants du pays qui explique l'attitude souvent retenue, la pose, de beaucoup des marocains dessinés ou peints ensuite par Delacroix. Ne s-disait-il pas, à propos du harem qu'il avait pu voir lors de son retour, à Alger, à l'origine des *Femmes d'Alger*, « c'est beau, c'est comme au temps d'Homère » ? [Delacroix, *Arabes près de Tanger*, aquarelle de l'album du comte de Mornay, 1832, San Francisco, Fine Arts Museums, Achenbach Foundation ; Delacroix, *Un caïd, chef marocain, devant sa maison*, aquarelle de l'album du comte de Mornay, 1832, collection particulière].

Delacroix après 1832

Première conséquence, les tableaux exposés au Salon par Delacroix après 1832, au moins les grands formats, donc les plus importants, manifestent un retour aux sujets, sinon à une peinture, éminemment classiques : Delacroix, *Le Christ sur la Croix*, 1835, Vannes, Musée de la Cohue ; Delacroix, *Saint Sébastien soigné par les Saintes femmes*, 1836, Nantua, église Saint-Michel, que Delacroix envisagea en même temps que Delacroix, *Médée furieuse*, 1838, Salon de 1838, Lille, Musée des Beaux-Arts ; Delacroix, *La Justice de Trajan*, 1840, Salon de 1840, Rouen, Musée des Beaux-Arts ; Delacroix, *Dernières paroles de l'Empereur Marc-Aurèle*, 1843-1844, Salon de 1845, Lyon, Musée des Beaux-Arts]. Certes les sujets médiévaux n'ont pas disparu pour autant : *La Bataille de Taillebourg*, 1837, Salon de 1837, Versailles, Musée national du Château (Galerie des Batailles) et *l'Entrée des Croisés à Constantinople*, 1840, Salon de 1841, Paris, Louvre (primitivement exécuté pour Versailles, Salle des Croisades, où le tableau est remplacé par une copie) en témoignent. Mais il s'agit de commandes de Louis-Philippe, au contraire des tableaux précédents qui ont été achetés par l'Etat *après* leur exposition par Delacroix, et qui ressortissent donc davantage des tendances profondes du peintre. Comme si le roi (ou le gouvernement) en était resté à un Delacroix romantique, là où lui affirmait au contraire des tendances plus classiques, et de manière beaucoup plus ouverte qu'avant 1832. Le dernier envoi qu'il fit au Salon, en 1859, n'était-il pas, de façon très symptomatique, *Ovide chez les Scythes*, 1859, Salon de 1859, Londres, National Gallery ?

Les grands travaux.

C'est ici qu'il faut évoquer les grands travaux décoratifs qui structurent, en réalité, la seconde partie de la carrière de Delacroix. Ils se suivent pratiquement sans discontinuité de 1832 à 1861, se chevauchant quelquefois, sans pratiquement aucune interruption [Salon du Roi : Plan de la Chambre des Députés, au Palais-Bourbon, en 1840, après les travaux de Jules de Joly ; Le Salon des Distributions, aujourd'hui Salon Abel de Pujol, et le Salon du Roi, aujourd'hui Salon Delacroix, au Palais-Bourbon ; Le Salon Delacroix au Palais-Bourbon ; Delacroix, Frise de la Justice, l'Océan et la Méditerranée, 1833-1837, Paris, Palais-Bourbon ; Delacroix, *La justice*, 1833-1837, Paris, Palais-Bourbon ; Bibliothèque : Victor Navlet, *La Bibliothèque de la Chambre des Députés au Palais-Bourbon*, 1884, Paris, Assemblée nationale ; Delacroix, *Orphée vient policer les Grecs encore sauvages et leur enseigner les arts de la paix*, 1845-1847, Paris, Palais-Bourbon, Bibliothèque ; Delacroix, la Coupole de la Poésie, *Ovide chez les Scythes*, 1844, Alexandre fait enfermer les poèmes d'Homère dans une cassette d'or, 1844-1845?, L'Education d'Achille, 1845?, Hésiode et sa muse, 1845?, Paris, Palais-Bourbon, Bibliothèque ; Delacroix, Attila, suivi de ses hordes barbares, foule aux pieds l'Italie et les Arts, 1843-1847, Paris, Palais-Bourbon, Bibliothèque. Bibliothèque de la Chambre des Pairs (Luxembourg) : Plan du

second étage du palais du Luxembourg en 1845, après les travaux d'Alphonse de Gisors ; Vue actuelle de la Bibliothèque du Sénat au Palais du Luxembourg ; Delacroix, Coupole de la bibliothèque du Palais du Luxembourg, *Dante et les Esprits des grands hommes*, 1841-1845, Paris, Sénat ; Delacroix, *Alexandre fait enfermer les poèmes d'Homère dans une cassette d'or*, 1846, Paris, Palais du Luxembourg, Bibliothèque ; Galerie d'Apollon au Louvre : *Apollon vainqueur du Serpent Python*, 1850-1851. À ces décors « civils » s'ajoutent deux décors religieux : la *Pietà*, 1844, Saint-Denys du Saint-Sacrement, Paris et bien entendu le testament artistique de Delacroix, la chapelle des Saints Anges à Saint-Sulpice, à Paris : Delacroix, *Raphaël triomphant du Démon*, Paris, église Saint-Sulpice, Delacroix, *Héliodore chassé du Temple*, 1861, Paris, église Saint-Sulpice, et *La Lutte de Jacob avec l'Ange*, 1855 (?) - 1861, Paris, église Saint-Sulpice.

Je voudrais ici non pas les présenter un à un, ce qui serait trop long, mais évoquer, à leur sujet, plusieurs caractéristiques communes : d'abord le fait qu'il s'agit, pour Delacroix, de résoudre, avant tout, un problème décoratif ou même scénographique, non de peindre, comme avait pu le faire Ingres avec *L'Apothéose d'Homère*, un tableau ensuite inséré tel quel dans un plafond. De ce point de vue, Delacroix s'insère dans la tradition de la peinture décorative depuis la Renaissance, et plus spécifiquement les grands artistes du XVII^{ème} siècle, les Carrache et le Brun. Ensuite le sujet, le plus souvent, est de l'initiative du peintre. Enfin Delacroix, dans l'exécution de ces œuvres, se fit aider par des élèves, retrouvant ainsi le fonctionnement collectif de la création artistique hérité là encore de la Renaissance, et typique de la tradition académique.

Encore plus classique est le choix des sujets. Ne prenons que celui de la bibliothèque du Sénat, dont on sait que Delacroix l'imagina complètement (comme probablement tous les autres, d'ailleurs, mais celui-ci est le plus explicite sur ses tendances « classiques ») : Apothéose de Dante comme Ingres avait fait l'Apothéose d'Homère, et apothéose de la littérature, et de la Grèce, dans l'hémicycle. De même pour *Apollon vainqueur du serpent Python* : Delacroix, dans tous ses décors, se montre éminemment classique, aussi bien par le choix des sujets que l'esprit dans lequel il les compose, en fonction du décor où ils s'insèrent, et des références qu'on peut leur trouver (par exemple Rosso ou Titien pour la *Pieta*, Le Brun et Véronèse pour *apollon*).

Il suffit en réalité de comparer le traitement par Delacroix et par ses contemporains de sujets analogues pour comprendre combien, avec le recul du temps, il apparaît autant comme un homme de son temps que comme le continuateur de la tradition : par exemple Ary Scheffer, *Les Femmes souliotes (voyant leurs maris vaincus par Ali, Pacha de Janina, se jettent dans la mer du haut des rochers)*, Salon de 1827, Paris, Musée du Louvre ; Sigalon, *Athalie faisant massacrer ses enfants*, Salon de 1827, Nantes, Musée des Beaux-Arts ; Delaroche, *L'exécution de Lady Jane Grey*, Salon de 1833, Londres, National Gallery ou Eugène Devéria, *La naissance d'Henri IV*, Salon de 1827, Paris, Louvre.

Cette dimension « classique » du romantisme, c'est aussi celle de Rude sculptant 1792. *Le départ des volontaires*, pour l'Arc de Triomphe, et on ne peut s'empêcher d'y voir comme un autre écho de *La Liberté guidant le peuple*. Même attitude générale, même mélange de réalisme et d'idéalisme. En fait, Rude, aussi bien que Delacroix, tous deux ayant été éduqués dans la tradition classique, avaient su l'intégrer intimement, mais aussi la garder vivante en l'enrichissant de l'esprit même de leur époque. C'est ainsi que le romantisme, bien loin de se construire en opposition avec le classicisme, le poursuit en le faisant entrer dans sa modernité. [*Arc de Triomphe de la place de l'Etoile à Paris*, Rude *Le Départ des Volontaires de 1792*, pierre, 1836, Paris, Arc de Triomphe de l'Etoile ; Cortot, *Le Triomphe, 1810*, pierre, 1836, Paris, Arc de Triomphe de l'Etoile ; Rude *Le Départ des Volontaires de 1792*, pierre, 1836, Paris, Arc de Triomphe de l'Etoile, Etex, *La Résistance, 1814*, pierre, 1836, Paris, Arc de Triomphe de l'Etoile, Etex, *La Paix, 1815*, pierre, 1836, Paris, Arc de Triomphe de l'Etoile