



ACADÉMIE POLONAISE DES SCIENCES  
CENTRE SCIENTIFIQUE A PARIS

CONFÉRENCES

FASCICULE 34

JULIUSZ STARZYŃSKI

DELACROIX ET CHOPIN



PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO NAUKOWE  
WARSZAWA

0001370 34



ACADÉMIE POLONAISE DES SCIENCES  
CENTRE SCIENTIFIQUE A PARIS

PARIS 11

CONFÉRENCES

JULIUSZ STARZYŃSKI

CONFÉRENCE FAITE À L'INSTITUT D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE  
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS PAR JULIUSZ STARZYŃSKI,  
PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART À L'UNIVERSITÉ DE  
VARSOVIE, SOUS LA PRÉSIDENTENCE DE M. PIERRE DEMARGNE,  
DIRECTEUR DE L'INSTITUT ET M. ANDRÉ CHASTEL,  
DIRECTEUR-ADJOINT

Le 13 Novembre 1962

LIBRARY OF THE POLISH INSTITUTE IN PARIS  
PARIS 11

NE

## AVANT-PROPOS

Les monographies consacrées tant à Delacroix qu'à Chopin font état de l'amitié sincère qui unissait les deux artistes. Il nous semble pourtant qu'il est possible, voire utile, de tenter une nouvelle interprétation de certains faits et documents se rapportant à cette amitié. Remontant ainsi une fois de plus aux sources, nous espérons pouvoir, premièrement, préciser quelques points jusqu'à présent peu soulignés de l'évolution qui conditionna et la peinture de Delacroix et la musique de Chopin; deuxièmement, par l'étude de ces relations artistiques, contribuer à une meilleure connaissance de la conception romantique de la synthèse des arts<sup>1</sup>.

Cette synthèse, nous y reviendrons plus loin, sera basée sur le respect de l'intégrité des lois régissant chacune des disciplines de l'art, disciplines qui, à travers l'action créatrice d'une personnalité de génie, confondent leurs particularités en une unité nouvelle. La personnalité de Delacroix fut ainsi interprétée par son fils spirituel Baudelaire. Il est caractéristique de noter que, lorsqu'il voulut développer la pensée de Baudelaire, André Ferran, connaisseur éminent de son esthétique, fut naturellement amené, obligé même, d'évoquer aussi le souvenir de Chopin: «...Peintre, poète, musicien, Delacroix éveille l'âme: il fait penser parce qu'il apporte «la passion native de l'homme universel». Au lieu de se cantonner dans les limites, pourtant élargies de son art, il rêve de déborder sur les moyens qu'ont d'autres arts de traduire le rêve de l'homme. On en viendra, prédit Delacroix, à exécuter des symphonies en même temps qu'on offrira aux yeux de beaux tableaux pour en compléter l'impression. Et n'est-ce pas lui qui cite avec complaisance Liszt parlant quelque part du «pinceau délicat» de Chopin et de la valeur de ses «dessins» qui ne voulaient rien devoir «à la brosse du décorateur»<sup>2</sup>.

## LE VIOLON DU PEINTRE

Au début de cette étude, il est intéressant de rappeler que Delacroix hésita quelque peu, au moment de choisir une carrière artistique, avant d'élire définitivement la muse de son art. Mais, s'il renonça dès sa jeunesse à devenir un

<sup>1</sup> L'étude que nous publions est tirée d'un ouvrage en préparation, à paraître sous le titre: *La synthèse romantique des arts: Delacroix, Chopin, Baudelaire*; texte adapté en français par M-lle Catherine de Hulewicz.

<sup>2</sup> ANDRÉ FERRAN, *L'Esthétique de Baudelaire*, Paris, 1933, p. 271.

virtuose du violon, il conserva durant toute sa vie un amour profond pour la musique et ne cessa de chercher à établir des comparaisons entre elle et les autres arts. A ce point que, plus tard, quand il voudra définir les lois fondamentales de la peinture et de l'art en général, il fera surtout appel à des exemples tirés de la musique et de la poésie; sous sa plume se retrouvent ainsi très souvent les noms de Mozart, Beethoven, Chopin, qui furent ses musiciens d'élection.

L'un des biographes de Delacroix, Mirecourt, tenait du peintre ces quelques détails explicites: «J'ai eu de très bonne heure... un grand goût pour le dessin et pour la musique. Un vieux musicien, organiste de la cathédrale de Bordeaux, donnait des leçons à ma soeur. Pendant que je faisais des gambades, ce brave homme, qui d'ailleurs avait beaucoup de mérite et avait été l'ami de Mozart, remarquait que j'accompagnais le chant avec des basses et des agréments de ma façon dont il admirait la justesse. Il tourmenta ma mère pour qu'elle fit de moi un musicien»<sup>3</sup>.

Des informations directement recueillies auprès de Delacroix par un autre de ses biographes, Adolphe Moreau, il ressort que le peintre pratiqua sérieusement le violon et le chant jusque vers l'année 1830. A propos d'une fête de la Saint-Sylvestre, il exécuta un dessin sur lequel, écrit le commentateur, «...nous le voyons debout devant une cheminée, jouant du violon, de ce violon chéri qu'il cultivait déjà en 1824, tout en peignant le *Massacre de Scio*...»<sup>4</sup>. Si Delacroix renonça à la musique, c'est qu'il avait un sens aigu de la probité professionnelle dans chaque branche et méprisait l'amateurisme: «Bientôt les exigences de la peinture, décidément son art favori, ne lui laissent plus le temps de se livrer à l'étude sérieuse de la musique; les pinceaux l'emportent, le violon rentre dans son étui cette fois pour n'en plus sortir...»<sup>5</sup>.

Mais une véritable passion ne s'éteint pas sur une simple décision de la volonté; elle demeure comme un feu couvant sous la cendre et qu'éveille le moindre prétexte. Cet amour constant de la musique, on le trouve à tout instant chez Delacroix, par exemple dans la ferveur qu'il mit, vers 1832, à exécuter le fameux portrait de Paganini jouant du violon (fig. 1). Cet intérêt transparait encore dans les conseils que le Maître, vers la fin de sa vie, donnait à son élève Andrieu, alors que tous deux travaillaient sur les fresques de la chapelle des Saints-Anges; dans ces entretiens, il développait une comparaison entre l'archet et le pinceau, ce qui l'amenait à des conclusions importantes déterminant le principe de la liaison étroite qui, dans chaque art, doit exister entre la technique et l'expression: «...ce qui fait le vrai peintre, c'est qu'il tire de son outil la

<sup>3</sup> EUGÈNE DE MIRECOURT, *Eugène Delacroix*, Paris, 1856, p. 41.

<sup>4</sup> ADOLPHE MOREAU, *Eugène Delacroix et son oeuvre*, Paris 1873, p. XII.

<sup>5</sup> A. MOREAU, *Idem*.

qualité ailée qui fait l'éloquence de la peinture comme le violoniste tire de son archet l'accent de son âme»<sup>6</sup>. Développant cette pensée, Delacroix formule un avertissement :

«...le jour où les peintres auront perdu la science et l'amour de leur outil, les théories stériles commenceront. Car ne sachant plus écrire leur pensée avec des formes et des couleurs, ils l'écriront avec des mots et les littérateurs les auront. Je ne parle pas du vrai poète, comme l'était mon bon petit Chopin, mais du pion qui veut expliquer un vers de Virgile...»<sup>7</sup>.

#### UN PORTRAIT INACHEVÉ

Le très vif intérêt que Delacroix portait à la musique fut encore accru par l'amitié qui l'unit à Chopin, amitié nouée entre les années 1836 et 1838. Les circonstances romantiques de leur rencontre peuvent se résumer dans ce texte d'André Joubin : «...Ce fut, on peut le dire, le coup de foudre, unique peut-être dans la vie de Delacroix. Cet homme, qui, en dehors de ses camarades d'enfance, Pierret, les Guillemardet, Leblond, ne compta point d'amis, ni parmi les artistes ni parmi les écrivains, ce grand solitaire, réservé, distant et secret, fut, du premier coup et sans réserve, conquis par Chopin... Delacroix qui aimait la musique, mais qui n'avait pas encore de doctrine fixée, s'éprit de la musique de Chopin et n'aima plus que ce qu'aimait Chopin...»<sup>8</sup>.

La tension dramatique qui marque l'éclosion de cette amitié — née brusquement mais demeurée intacte, inaltérable, même au delà de la mort — a été inscrite par Delacroix dans une oeuvre inachevée dont quelques dessins préparatoires et deux fragments seulement nous sont parvenus : le portrait de George Sand et le portrait de Chopin.

Il était naturel que le peintre cherchât à exprimer immédiatement, par un tableau, le sentiment nouveau de l'amitié qui l'habitait. Un tableau fut donc commencé en 1838, probablement au printemps. Auparavant, Delacroix avait déjà affirmé sa maîtrise dans l'art du portrait. Il n'est que de citer celui, peint vers 1834, qui représente George Sand en costume d'homme ou bien l'*Autoportrait au gilet vert* terminé vers 1837. Ces deux tableaux, s'ils étaient accrochés l'un près de l'autre, se complèteraient pour donner comme une somme de la psychologie romantique : d'un côté, la langueur d'amour sublimée par la douleur jusqu'au mysticisme ; en face, le magnétisme d'une énergie presque belliqueuse exprimée par le regard pénétrant du peintre (fig. 2 et 3).

Mais, dans l'oeuvre de 1838, il ne s'agit pas d'un portrait, ni double, ni individuel. Delacroix ne cherche pas ici à reproduire des traits, à représenter

<sup>6</sup> RENÉ PIOT, *Les Palettes de Delacroix*, Paris 1931, p. 67.

<sup>7</sup> R. PIOT, *Idem*.

<sup>8</sup> ANDRÉ JOUBIN, *L'Amitié de George Sand et d'Eugène Delacroix*, «Revue des Deux Mondes», 1934, p. 836-837.

un être humain, mais à exprimer une action créatrice. Le piano, dont la forme se dessine à droite, joue un rôle prépondérant non pas comme objet, mais comme participant à l'action. Et cette action, pour ceux qui la mènent comme pour ceux qui la subissent, c'est la réception, l'entendement de la musique de Chopin.

Chopin est assis au piano. Il improvise. Sur son visage tourmenté par l'inspiration se lit une douleur. Non loin de lui, sur la droite, George Sand, attentive à percevoir dans ce qu'elle écoute les chemins futurs de leurs destinées, scrutant leur devenir; ses bras sont croisés sur sa poitrine dans un geste caractéristique. Ce geste des bras, précisément, ainsi que la tête de Chopin, ont fait l'objet d'études approfondies du peintre. Deux esquisses en ont été conservées, ainsi qu'un dessin, assez sommaire de l'ensemble de la composition (fig. 4); sur ce dessin qui se trouve au Louvre, se perçoivent les contours assez peu lisibles de deux têtes qui suggéreraient la présence d'auditeurs et à cause desquelles il est possible de penser que Delacroix avait conçu son tableau comme la représentation d'un concert donné par Chopin devant un auditoire d'amis. Ce tableau alors, deviendrait une synthèse des fameux concerts que Chopin donnait dans sa maison de la Chaussée d'Antin et auxquels Delacroix assista souvent<sup>9</sup>.

Exaltation de la musique et de l'amitié, ce tableau inachevé signifie aussi un adieu du peintre à sa jeunesse, une rupture avec le romantisme de ses débuts. Commencé dans une atmosphère exceptionnelle de fièvre expressive et dramatique, ce tableau exigeait donc d'être mené rapidement à son terme, achevé dans la spontanéité du premier jet, l'effort qu'il demandait ne pouvant être longtemps soutenable (fig. 5 et 8).

Or, les séances de pose, commencées au mois de juillet, furent assez vite interrompues. Il y eut la maladie de Chopin et ses préparatifs de voyage lorsqu'il décida d'accompagner à Majorque George Sand et ses enfants, départ qui eut lieu vers la fin du mois d'octobre. Delacroix lui-même s'éloigna de Paris pour séjourner au Tréport et à Valmont au cours des mois d'août et septembre. Une lettre adressée le 5 septembre 1838 par Delacroix à Pierret indique assez précisément les dates auxquelles fut commencé, puis définitivement arrêté, le travail sur ce tableau: «Autre commission que je réclame de ta bonté: ce serait, en te promenant, d'aller au coin de la rue Grande-Batelière et du boulevard, chez Pleyel, facteur de pianos, le prier de faire enlever de chez moi, Delacroix, rue des Marais-Sant-Germain, 17, le piano que M. Chopin y a fait porter il y a deux mois environ. Tu lui dirais que je l'ai oublié en partant pour la campagne, et, soit à mon retour, soit avec toi, il en règlera le prix de location»<sup>10</sup>.

Cet enlèvement du piano dont la présence n'avait plus aucun sens dans l'atelier du peintre marque le terme de la première phase des relations entre Delacroix et Chopin. Est-ce à dire que Delacroix abandonnait définitivement

<sup>9</sup> FRANZ LISZT, *Frédéric Chopin*, Paris 1852, p. 89-90.

<sup>10</sup> EUGÈNE DELACROIX, *Correspondance générale...*, éd. André Joubin, Paris 1936, vol. II, p. 19-20.

le projet de représenter ses deux amis dans une même oeuvre? Non. Il semble, au contraire, que dès cette époque ait germé en lui l'idée de commémorer Chopin et sa muse romantique en relation étroite avec les idéaux qui suscitaient un tour-nant nouveau de son art.

#### NAISSANCE DE L'ESTHÉTIQUE NOUVELLE

Un nouveau style apparaît dans la peinture de Delacroix entre les années 1838 et 1847. Les changements radicaux qui interviennent alors semblent nécessités par le caractère des oeuvres monumentales qui occupaient le peintre, les immenses peintures murales de la Chambre des Députés et au palais du Luxembourg. Ces oeuvres forcèrent l'artiste à rompre avec l'exaltation romantique pour puiser dans le trésor des idées décoratives des grands classiques tels que Michel-Ange, Raphaël, Véronèse, Rubens, Poussin. A l'exemple de ces maîtres, Delacroix s'initie aux secrets de la grande forme et s'attache à lui donner une nouvelle expression dans le langage pur de la peinture, par la couleur. A ce moment, il a repris avec Chopin, rentré de Majorque, les longs et intimes entretiens sur l'art et sa théorie qui auront une importance capitale dans le processus de formation d'une nouvelle conception esthétique. Ce processus consistait, pour une part, dans le renoncement au romantisme conçu comme un art spontané échappant au contrôle. Le nouveau style de la peinture de Delacroix tend à la synthèse, à l'association intégrale de la couleur et de la forme. L'exaltation romantique des sentiments est remplacée par le souci de l'ordre philosophique et esthétique. Le Beau, dans une acception quasi religieuse, devient le corollaire de cette nouvelle attitude que Delacroix, pour sa part, traduira dans le *Plafond d'Homère*, sur la coupole de la Bibliothèque du palais du Luxembourg (1840-1846).

Peut-on observer une même tendance dans l'art de Chopin à la même époque?...

Au cours du I<sup>er</sup> Congrès International de Musicologie qui se tint à Varsovie au mois de février 1960, une réponse déjà satisfaisante fut donnée à la question que nous venons de poser. Dans un exposé général intitulé *Le problème de l'évolution du style de Chopin* le professeur Chominski, de l'Université de Varsovie, étudia ce changement particulièrement pendant les dix dernières années de la vie du compositeur<sup>11</sup>. Le professeur Wolfgang Boetticher, de l'Université de Göttingen<sup>12</sup>, consacra au même sujet un autre exposé, sous le titre *Les*

<sup>11</sup> JÓZEF MICHAŁ CHOMIŃSKI, *Die Evolution des Chopinschen Stils*, The Book of the First International Musicological Congress devoted to the works of Frederick Chopin, Warszawa 16-th — 22-th February 1960, p. 48.

<sup>12</sup> WOLFGANG BOETTICHER, *Über einige Spätstilprobleme bei Chopin*, The Book of the First International Musicological Congress devoted to the works of Frederick Chopin, Warszawa 16-th—22-th February 1960, p. 104-106.

*problèmes de style des oeuvres de Chopin après 1845*. Les divers débats du Congrès permirent de mettre en lumière l'importance du rôle joué par Chopin en tant que précurseur de nombreux phénomènes ultérieurs de la musique européenne des dix-neuvième et vingtième siècles, tels, par exemple, que l'impressionnisme, l'expressionnisme, le néo-romantisme. Le professeur Zofia Lissa, de l'Université de Varsovie, précisa ce point en établissant le bilan général du Congrès: «Le rôle de Chopin dans l'impressionnisme et même dans l'expressionnisme, a été posé pour la première fois d'une façon strictement analytique et documentée scientifiquement»<sup>13</sup>.

L'exposé du professeur Chomiński prouvait que la troisième phase de l'évolution du style de Chopin — commencée vers 1839 et que seule la mort interrompit — doit être considérée comme «l'annonce de nouvelles tendances dans la musique européenne»<sup>14</sup>. Les traits caractéristiques les plus décisifs de cette période sont: une plus grande discipline des moyens d'expression et un retour aux formes classiques, en particulier à la sonate «dans les oeuvres amplemment et cycliquement développées»<sup>15</sup>.

L'étude des faits nous permet donc de constater que le début de la nouvelle phase stylistique de l'art de Delacroix coïncide presque avec celui de la dernière période stylistique de Chopin au tournant des années 1838-1839.

En septembre 1838, Delacroix est averti qu'il doit recevoir une grande commande de tableaux muraux pour la Bibliothèque de la Chambre des Députés. Il se plonge aussitôt dans un travail fébrile, groupe des collaborateurs et crée un nouvel atelier; durant presque toute l'année suivante, alors que Chopin se trouve à Majorque, il travaille à l'établissement d'un programme et exécute de nombreuses esquisses et études. C'est dans le même temps que Chopin élaborait son style tardif. Ainsi se préparaient-ils, sans le savoir, à affronter la situation esthétique nouvelle qui devait caractériser les années quarante lorsque, la grande bataille romantique reléguée dans le passé, les opinions opposées se rapprocheraient suffisamment pour permettre des polémiques constructives. Ainsi, au cours de la même année 1840, Ingres, chef du classicisme, aborde au domaine de la couleur qui lui était jusque-là étranger, dans une composition, d'ailleurs fort discutée, *La Stratonice*, tandis que Delacroix, chef du romantisme, s'avère, dans ses peintures monumentales, héritier authentique de la tradition de l'Antiquité et de la Renaissance<sup>16</sup> (fig. 6 et 7).

<sup>13</sup> ZOFIA LISSA, *Recapitulation of the Debates*, The Book of the First International Musicological Congress devoted to the works of Frederick Chopin, Warszawa 16—22 February 1960, p. 742.

<sup>14</sup> J. M. CHOMIŃSKI, op. cit., p. 52.

<sup>15</sup> J. M. CHOMIŃSKI, op. cit., p. 48.

<sup>16</sup> Comp. LEON ROSENTHAL, *Du romantisme au Réalisme*, Paris 1914, en particulier les chapitres II, III et IX. Comp. également JOSEPH C. SLOANE; *French Painting between the Past and the Present*, Princeton, New Jersey 1951, p. 112 et suivantes.

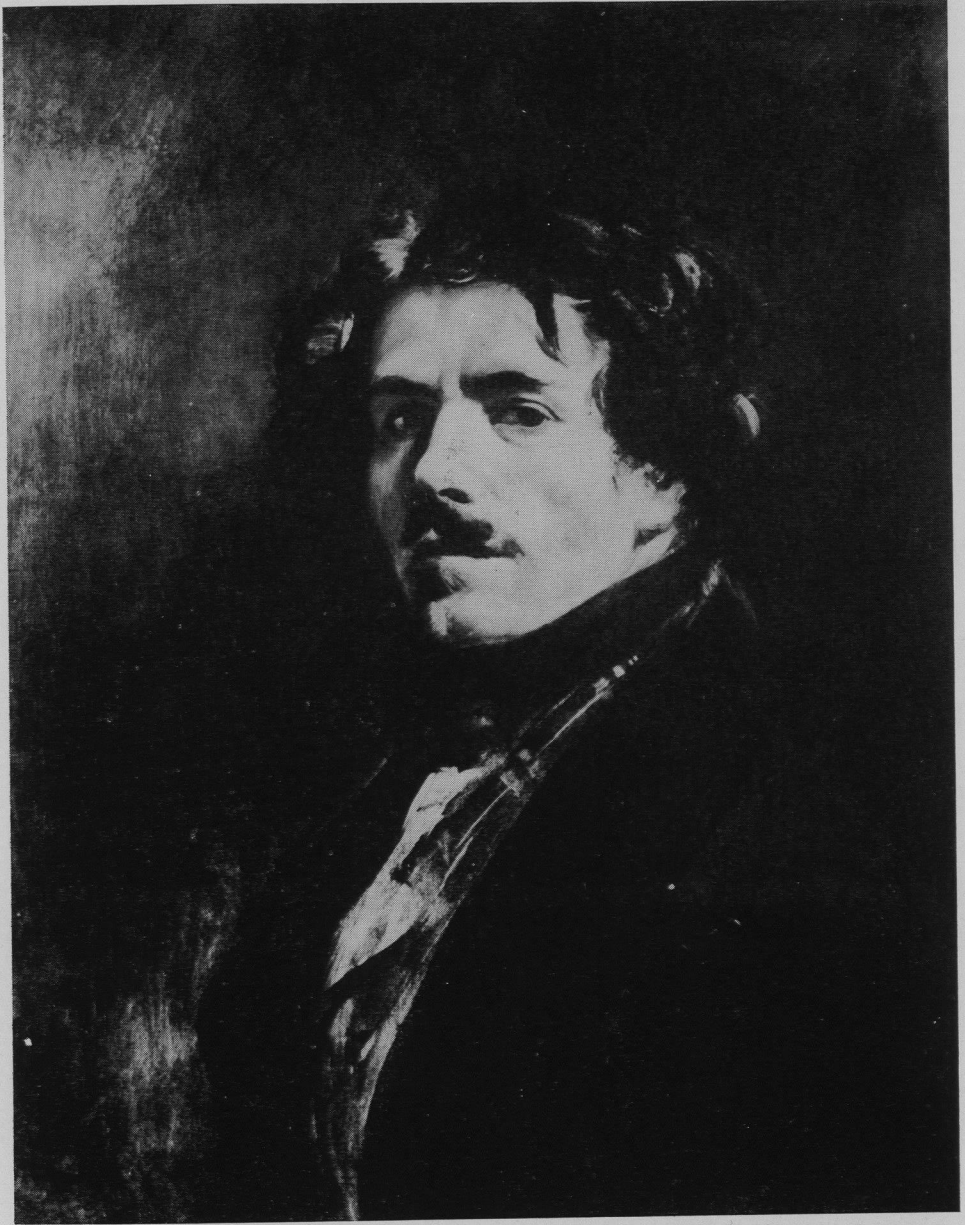




1. E. DELACROIX, *Portrait de Paganini*, vers 1832



2. E. DELACROIX, *Portrait de George Sand*, vers 1834



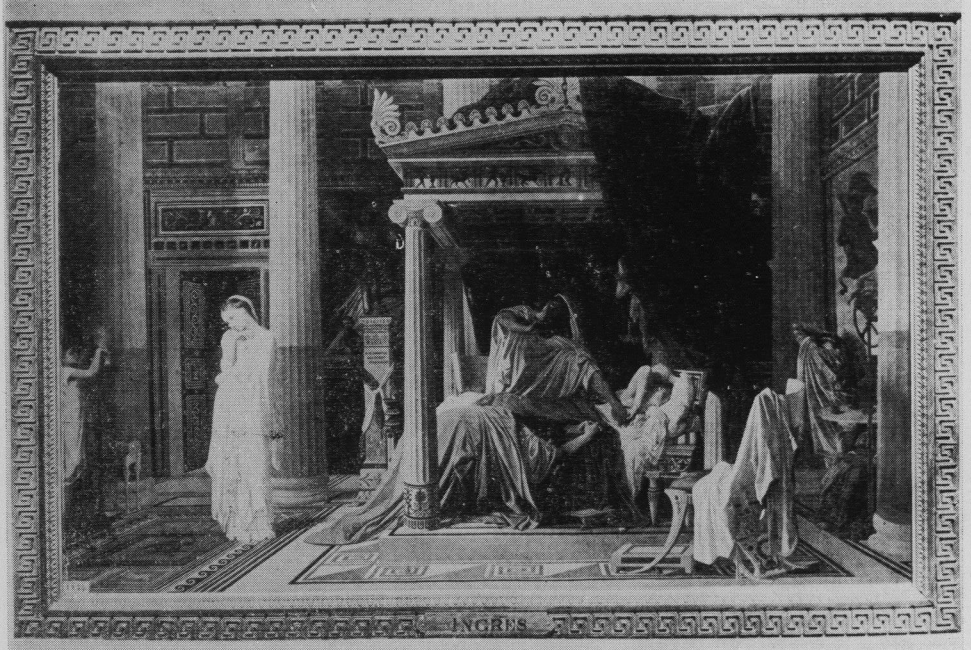
3. E. DELACROIX, *Auto-portrait au gilet vert*, vers 1837



4. E. DELACROIX, *Étude pour le portrait de George Sand et de Chopin*, vers 1838



5. E. DELACROIX, *Portrait de George Sand*, vers 1838



6. J. A. D. INGRES, *La Stratonice*, 1840



7. E. DELACROIX, *Prise de Constantinople par les Croisés*, 1840



8. E. DELACROIX, *Portrait de Chopin*, vers 1838



## LES TONS DE LA PEINTURE ET LES SONS DE LA MUSIQUE

George Sand a laissé le récit d'une journée de janvier 1841 au cours de laquelle elle-même, Delacroix et Chopin s'entretenaient longuement de problèmes artistiques. Ce document nous permet de définir l'esthétique de Delacroix et celle de Chopin à ce moment de leur évolution.

La journée avait commencé dans l'atelier de Delacroix par une discussion animée qui, amorcée par l'exposition de *la Stratonice* d'Ingres, ramena George Sand et le peintre à l'éternelle querelle des romantiques avec les classiques (fig. 6).

Il nous semble que la discussion gagne en intérêt au moment où intervient Chopin, lequel, dès les premiers mots de la conversation, exprime sa sensibilité à la couleur et le vif intérêt qu'il porte à la peinture: «...Chopin nous rejoint à la porte, et les voilà qui montent l'escalier en discutant sur *la Stratonice*. Chopin ne l'aime pas, parce que les personnages sont maniérés et sans émotion vraie; mais le fini de la peinture lui plaît et, quant à la couleur, il dit par politesse qu'il n'y entend rien du tout — et il ne croit pas dire la vérité»<sup>17</sup>.

De ces phrases, nous pouvons conclure que Chopin admettait, dans sa conception esthétique, des idées propres aux différents systèmes. Qu'il loue le «fini de la peinture» prouve que le disciple d'Elsner continuait en lui-même à respecter certains principes du classicisme; mais qu'il juge «maniérées et sans émotion vraie» les figures d'Ingres, fait de lui un adepte des principes diamétralement opposés. Qu'il refuse de se prononcer sur la couleur n'implique pas seulement la réserve d'un modeste; nous voyons plutôt dans ce refus la preuve que le problème de la couleur n'était pas étranger à Chopin et que c'est même par lui qu'il atteindra à une compréhension intime de l'essence de la peinture de Delacroix (fig. 7).

Pour cette initiation, Delacroix révèle au musicien le secret de son art, constitué par «une comparaison entre les tons de la peinture et les sons de la musique». A son intention, il improvise le magnifique exposé sur la théorie des reflets — devenue par la suite si chère aux impressionnistes — en se servant d'un coussin bleu posé sur un tapis rouge: «...là où les deux tons se touchent, ils se volent l'un l'autre. Le rouge devient teinté de bleu; le bleu devient lavé de rouge et, au milieu, le violet se produit. Tu peux fourrer dans un tableau les tons les plus violents; donne-leur le reflet qui les relie, tu ne seras jamais criard...»<sup>18</sup>.

«En quoi consiste le reflet du reflet...». Cette question jetée en marge du débat, par le fils de George Sand, Maurice, ouvre la voie à des considérations menant presque aux confins de la mystique. Puis Delacroix revient aux problèmes concrets de la «chimie» picturale. Certaines conséquences de la théorie des

<sup>17</sup> GEORGE SAND, *Impressions et souvenirs*, Paris 1873, p. 72-90.

<sup>18</sup> G. SAND. op. cit., p. 80-90.

reflets inquiètent pourtant Chopin qui hésite à renoncer à sa conception du contour acquise à l'école du classicisme. A cela Delacroix répond: «...Attendez, Chopin, je sais ce que vous allez dire: le contour est ce qui empêche les objets de se confondre les uns avec les autres: mais la nature est sobre de contours arrêtés. La lumière qui est sa vie, son mode d'existence, brise à chaque instant les silhouettes et, au lieu de dessiner à plat, elle enlève tout en ronde bosse...»<sup>19</sup>.

Imprégné de ces paroles, assailli de réminiscences picturales, Chopin se met au piano: «...Rien ne vient... rien que des reflets, des ombres, des reliefs qui ne veulent pas se fixer. Je cherche la couleur, je ne trouve même pas le dessin... Vous ne trouverez pas l'un sans l'autre, reprend Delacroix, et vous allez les trouver tous deux»<sup>20</sup>. En effet, bientôt s'impose le thème de l'improvisation: le clair de lune. Et les sons se déploient, se répandent, ravissant les auditeurs.

Les détails minutieusement relatés de cette conversation du peintre avec le compositeur font pressentir qu'elle prélude à bien d'autres, beaucoup plus intimes et dans lesquelles ils aimeront à retrouver la communauté de leurs esthétiques. Mais déjà, malgré la différence d'âges, les prestiges se sont équilibrés.

#### LES ENTRETIENS DE NOHANT

Au cours de l'été 1842, Chopin et Delacroix cohabitèrent pour la première fois à Nohant. Delacroix se passionnait pour l'étude des paysages et des fleurs dont il scrutait l'«architecture» tout en travaillant à son tableau *Sainte-Anne ou l'Education de la Vierge*<sup>21</sup>. L'exécution finale du tableau se ressent d'ailleurs de l'atmosphère spéciale de cette grande maison de Nohant, enfouie dans la verdure et toute sonore de la musique de Chopin. Delacroix s'en explique dans une lettre adressée le 7 juin 1842 à Pierret: «...Le lieu est très agréable, et les hôtes on ne peut plus aimables pour me plaire. Quand on n'est pas réuni pour dîner, déjeuner, jouer au billard ou se promener, on est dans sa chambre, à lire, ou à se goberger sur son canapé. Par instants, il vous arrive par la fenêtre entrouverte sur le jardin des bouffées de la musique de Chopin qui travaille de son côté; cela se mêle au chant des rossignols et à l'odeur des rosiers...»<sup>22</sup>. Dans une autre lettre, après s'être réjoui de ce que le bavard Balzac n'ait pas donné suite à ses projets de séjour à Nohant, Delacroix revient à son admiration pour Chopin: «...J'ai des tête-à-tête à perte de vue avec Chopin, que j'aime beaucoup, et qui est un homme d'une distinction rare; c'est le plus vrai artiste que j'aie rencontré. Il est de ceux en petit nombre qu'on peut admirer et estimer...»<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> *Idem.*

<sup>21</sup> RAYMOND ESCHOLIER, *Delacroix*, Paris 1927 vol. II, p. 147-150.

<sup>22</sup> E. DELACROIX, *Correspondance*, vol. II, p. 108.

<sup>23</sup> E. DELACROIX, *Correspondance*, vol. II, p. 112.

Tout cela ne cessera de hanter l'ouïe, la vue, le souvenir du peintre, et ces improvisations, ces chants d'oiseaux, ces parfums de roses se retrouvent dans la sensibilité qui anime le paysage bien connu de Champrosay que Delacroix exécuta en 1842, sans doute dès son retour de Nohant (fig. 9 et 10). L'ennivrement que lui a causé la découverte du paysage apparaît dans cette oeuvre pleine d'aisance et vraiment moderne dans sa conception coloristique; cet intérêt pour la nature se retrouvera, plus affirmé, dans certaines compositions du Palais du Luxembourg, spécialement dans la scène représentée sur la coupole de la Bibliothèque.

Car c'est probablement grâce à ce séjour à Nohant que Delacroix a reçu dans sa plénitude la vision de ce que serait le *Plafond d'Homère*; à peine rentré, le 9 août, il écrit à Gustave Planche: «...J'ai trouvé pour le Luxembourg un sujet qui sort un peu de la banalité des Apollons et des Muses, etc. C'est pour une bibliothèque: c'est le moment où *le Dante*, comme disaient nos pères, et non point *Dante*, comme disent aujourd'hui les savants qui ne veulent rien faire comme les autres, est présenté par Virgile à Homère et à quelques grands poètes qui se trouvent dans une sorte d'Elysée de la façon du poète, où ils jouissent d'un *bonheur sérieux*, à ce qu'il dit...»<sup>24</sup>.

Août 1842. Retenons cette date à laquelle Delacroix a déjà conçu et définitivement arrêté le plan de la composition du *Plafond d'Homère*; l'oeuvre cependant sera longue à mûrir, non seulement à cause du soin que le peintre attachait à sa conduite, mais aussi à cause de difficultés techniques. Cinq années de travail s'écouleront avant qu'arrive le grand moment. Dans son *Journal*, le 31 mars 1847, Delacroix écrit: «Chez Mme Sand le soir. Convenus d'aller le lendemain au Luxembourg...» Tout aussi laconique est le récit de la rencontre, le 1<sup>er</sup> avril: «...À onze heures, avec Mme Sand, Chopin et au Luxembourg. Nous avons vu ensemble la galerie, après avoir vu la coupole. Ils m'ont ramené, et je suis rentré chez moi vers trois heures. Revenu dîner avec eux»<sup>25</sup>.

Dans le *Plafond*, Delacroix a enfin réalisé le projet demeuré inabouti en 1838: réunir dans une même oeuvre le portrait de Chopin et celui de George Sand: la romancière figure dans le groupe représentant les Grecs célèbres, dans le rôle d'Aspasie, tandis que, dans le groupe central, Chopin assume le rôle de Dante présenté à Homère par Virgile (fig. 11 et 12). Dante-Chopin est représenté ici le front couronné de laurier mais sans aucun attribut musical et, dans ce dernier fait, nous pouvons déceler l'intention qu'avait Delacroix de souligner et d'honorer le plus haut rang intellectuel de l'art de son ami<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> E. DELACROIX, *Correspondance*, vol. II, p. 120.

<sup>25</sup> EUGÈNE DELACROIX, *Journal*, éd. André Joubin, Paris 1932, vol. I, p. 211.

<sup>26</sup> Comp. JULIUSZ STARZYŃSKI, *La Pensée orphique du Plafond d'Homère de Delacroix*, «Revue du Louvre» Paris 1963, n° 2.

## SUR L'EXEMPLE DE LA PIETÀ

De nombreux documents font état du véritable culte que Delacroix rendait à Chopin qu'il admirait autant comme homme que comme artiste. Chopin montrait plus de réserve dans l'expression de ses sentiments pour Delacroix et son art; seuls quelques passages de lettres, assez laconiques d'ailleurs, peuvent nous renseigner à ce sujet et, de cette pudeur, est née l'opinion que Chopin avait été «insensible» aux valeurs de la peinture de son ami. George Sand, qui prétendait tout connaître des véritables pensées de Chopin sur l'art de Delacroix, a contribué à l'établissement de cette manière de voir fautive et arbitraire: «Il estime, chérit et respecte l'homme, il déteste le peintre... Il est musicien, rien que musicien. Sa pensée ne peut se traduire qu'en musique...»<sup>27</sup>.

Le peintre lui-même se serait élevé contre de telles affirmations. Ce n'est pas par hasard que Delacroix, parlant de Chopin, l'appelait souvent «poète», mais parce que ce terme représentait pour lui l'hommage suprême, la plus haute louange de l'universalité. Cette conception de la personnalité du musicien a été fixée par Franz Liszt dans son étude sur Chopin et reprise plus tard par Baudelaire:

«Dans sa délicieuse étude sur Chopin, Liszt met Delacroix au nombre des plus assidus visiteurs du musicien-poète, et dit qu'il aimait à tomber en profonde rêverie, aux sons de cette musique légère et passionnée qui ressemble à un brillant oiseau voltigeant sur les horreurs d'un gouffre»<sup>28</sup>.

Après ces témoignages, il n'est plus possible de croire que Chopin de son côté soit resté insensible à la peinture de Delacroix et nous pouvons même affirmer que, non seulement il existait une réciprocité de compréhension entre les deux artistes, mais aussi une communauté dans leur orientation esthétique dans les années 1842—1849.

Les sources que nous possédons ne nous apportent pourtant de preuve tangible de l'intérêt porté par Chopin à la peinture de Delacroix qu'à propos d'une seule des oeuvres de ce dernier, la *Pietà*. Cette oeuvre, terminée en 1844 à l'église Saint-Denis du Saint-Sacrement, avait fait l'objet d'un article important de Charles Blanc, dans la «*Réforme*» du 16 mars 1845. Chopin avait remarqué l'article et l'avait fait parvenir à son ami qui le remercia en ces termes: «...Mille remerciements de votre aimable attention. On m'avait parlé de cela, mais je ne l'avais point vu; j'aperçois en courant que c'est bien beaucoup de choses. Embrassez pour moi tout le monde autour de vous. Soignez-vous bien. J'irai prier Mme Sand de remercier pour moi Charles Blanc qui n'a

<sup>27</sup> G. SAND, *Impressions et souvenirs*, p. 80-81.

<sup>28</sup> CHARLES BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1961, p. 1133.

jamais cessé d'être aimable pour moi. A bientôt, vous qui méritez des autels et un hôtel que je nous souhaite à tous deux...»<sup>29</sup>.

Le fait, pour Chopin, de s'être placé immédiatement dans le petit groupe des enthousiastes de la *Pietà* si violemment attaquée par ailleurs, prouve à lui seul que le musicien, dans les dernières années de sa vie, avait considérablement augmenté l'acuité de son jugement en matière de peinture. Dans ce petit clan des défenseurs de la *Pietà* figurait aussi, à côté de Charles Blanc, Baudelaire qui, en 1846, écrivait à propos de ce tableau: «Le groupe est échelonné et disposé tout entier sur un fond d'un vert sombre et uniforme, qui ressemble autant à des amas de rochers qu'à une mer bouleversée par l'orage. Ce fond est d'une simplicité fantastique, et E. Delacroix a sans doute, comme Michel-Ange, supprimé l'accessoire pour ne pas nuire à la clarté de son idée. Ce chef-d'oeuvre laisse dans l'esprit un sillon profond de mélancolie...»<sup>30</sup>.

Cette volonté de clarté et d'unité quasi classiques étaient particulièrement proche des aspirations de Chopin. Elles correspondaient aux valeurs dramatiques et expressives de la couleur et de la lumière et il ne faudra pas s'étonner, un demi-siècle plus tard, de ce que Vincent van Gogh, lorsqu'il voudra développer sa théorie de couleur suggestive, puise son inspiration dans une version de la *Pietà* de Delacroix<sup>31</sup>.

Pour étayer nos arguments en faveur de ce rapprochement, essayons, par une analyse détaillée, de démontrer l'essence de la structure coloriste et lumineuse de la *Pietà* (fig. 13).

Sur le fond musical du vert se superpose le rouge. Rouge spécialement intense dans le groupe des trois figures d'hommes que l'on voit debout, au centre. A partir de ce centre rayonnant, toute une gradation de rouges se déverse sur la composition. Le rouge, ici, joue d'une certaine façon le rôle d'un agent de liaison; il fait communier le vermillon violent des figures de Saint-Jean et de Joseph d'Arimathie au brun largement utilisé et qui, composé avec le rouge, varie parfois jusqu'à rejoindre la couleur de laque rouge. Le brun mêlé de rouge est encore employé pour la figure d'homme qui se trouve au centre, la figure de femme agenouillée et enfin la figure de l'homme venant du fond du tableau.

Pourtant, l'accent le plus aigu, le plus fort, du rouge, est mis dans le groupe des Saintes Femmes qui soutiennent le corps du Christ, au premier plan. Cet accent tragique est donné par les taches de sang marquant le linceul sur lequel repose le corps exsangue du Christ; le même rouge, formé d'une composition de vermillon et de blanc, renaît un peu plus loin dans les dessins de l'écharpe

<sup>29</sup> E. DELACROIX, *Correspondance*, vol. II, p. 212.

<sup>30</sup> CH. BAUDELAIRE, *Oeuvre Complètes*, p. 893-894.

<sup>31</sup> En 1890 Van Gogh a fait la transposition d'une *Pietà* de Delacroix peinte en 1850; ce tableau de Van Gogh se trouve actuellement au Stedelijk Museum d'Amsterdam.

nouée autour des reins de Marie-Madeleine et dont les pans retombent mollement jusqu'au sol.

La lumière concentrée sur le groupe des Saintes Femmes, au premier plan, donne lieu à un jeu de couleurs et de reflets extrêmement subtil et savamment délicat. La figure principale en est celle de la Mère de Dieu; femme accablée non seulement par la douleur, mais par le poids du grand corps inerte qui l'étouffe, l'empêche de bouger, ruine ses forces. Sa robe est d'une couleur chaude, d'un gris clair accentué de violet. Le corps gris-verdâtre du Christ repose contre cette robe; posé sur un linceul blanc, il reçoit et renvoie leurs et reflets nés de la concentration de la variété des rouges. Ainsi se crée l'illusion de clartés émanant des torches invisibles.

Foncé, d'une couleur proche de l'outre-mer, le manteau de Marie a glissé et touche le sol, mais est retenu encore sur les genoux par le corps raidi. Dans cette partie inférieure de la composition s'installe un drame, de par l'échange des reflets qui, par la couleur, créent l'inquiétude. Ce rythme dramatique des couleurs progresse le long du linceul et du manteau de Marie, puis atteint son point culminant par l'intermédiaire de la figure allongée de Marie-Madeleine. La carnation et les cheveux de la pécheresse, son costume splendidement constellé à la manière de Véronese, contrastent avec l'outre-mer du manteau de Marie dont les pans traînent contre la forme étendue. Le jaune clair parsemé d'or de la robe de Marie-Madeleine s'éteint ensuite et passe dans une tonalité d'ocre jaune clair qui est exactement celle de l'arête du tombeau. A droite, sur la bordure du tombeau, se lit la signature de l'artiste: *Eug. Delacroix 1844.*

#### TENDANCE MUSICALE

Au cours de l'année 1851 Delacroix nota dans son *Journal* différents extraits de l'étude que Liszt avait consacrée à Chopin. L'un de ces textes, qui se rapporte à l'*adagio* du *second concerto* peut nous servir de point de départ dans la recherche d'une correspondance entre certaines oeuvres de Delacroix et de Chopin.:

«...Tout ce morceau est plein d'une idéale perfection, son sentiment tour à tour radieux et plein d'apitoiements. Il fait songer à un magnifique paysage inondé de lumière, à quelque fortunée vallée de Tempé qu'on aurait fixée pour être le lieu d'un récit lamentable, d'une scène attendrissante; on dirait un irréparable regret, accueillant le coeur humain en face d'une incomparable splendeur de la nature. Contraste soutenu par une fusion de tons, une dégradation de teintes incomparable qui empêche que rien de heurté ou de brusque ne vienne faire dissonance à l'impression émouvante qu'il produit, et qui en même temps mélancolise la joie et rassérène la douleur»<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> E. DELACROIX *Journal*, vol. I, p. 429-430.

Nous aimerions intituler *Chopin paysagiste* cette analyse rédigée par Franz Liszt et qui contient, entre autres précieuses remarques, celle se rapportant à la correspondance existant entre la tonalité émotive du tableau et celle rappelant le principe esthétique du contraste appliqué dans la peinture de Delacroix et la musique de Chopin.

Le fond dramatique de la *Pietà*, et le paysage élyséen du *Plafond d'Homère* sont deux exemples caractéristiques de l'application de ce principe du contraste par Delacroix; Chopin trouve une équivalence de contraste de tonalités affectives en introduisant sa *Marche funèbre* dans la composition de sa fameuse *Sonate b-Moll*, terminée en 1839 à Nohant et publiée en 1840.

Il était donc bien naturel que la *Pietà* plut à l'auteur de la *Marche funèbre*, et vice versa. Cela, pour des raisons immédiatement saisissables et évidentes qui ressortissent à l'atmosphère générale des deux oeuvres, mais aussi pour des raisons plus impondérables. Pour rester dans le domaine des recherches concrètes, nous limiterons nos remarques à certaines ressemblances de la structure formelle des deux oeuvres. Bien que, dans cette question de la structure formelle, interviennent d'autres problèmes, trop peu étudiés encore, et qui dépendent de la psychologie de la création artistique.

Le problème qui semblait le plus important à Chopin comme à Delacroix au cours de la période dont nous parlons ici, était celui d'instaurer une liaison entre la passion romantique et l'ordre classique. Pour le peintre, ce problème se liait directement aux travaux monumentaux grâce auxquels il voulait trouver une modernisation des idées décoratives expérimentées par les Maîtres. Parallèlement, le musicien cherchait à synthétiser la tension puissante de sa violence intérieure et la soumission aux lois supérieures de l'art de la musique éternelle. Ces lois, il les exposa clairement au cours d'un entretien qu'il eut avec Delacroix le 7 avril 1849: «...Il m'a fait sentir ce que c'est qu'harmonie et contrepoint; comme quoi la fugue est comme la logique pure en musique, et qu'être savant dans la fugue, c'est connaître l'élément de toute raison et de toute conséquence en musique... la vraie science n'est pas ce que l'on entend ordinairement par ce mot, c'est-à-dire une partie de la connaissance différente de l'art. Non, la science envisagée ainsi, démontrée par un homme comme Chopin, est l'art lui-même, et par contre l'art n'est plus alors ce que le croit le vulgaire, c'est-à-dire une sorte d'inspiration qui vient de je ne sais où, qui marche au hasard, et ne présente que l'extérieur pittoresque des choses. C'est la raison elle-même ornée par le génie, mais suivant une marche nécessaire et contenue par des lois supérieures...»<sup>33</sup>.

Cette idée esthétique des «lois supérieures» dirige toute la vie de Delacroix mais, et cela est très significatif, quelques années après la mort de Chopin, le Maître adoptera une définition nouvelle de son orientation esthétique et il la

<sup>33</sup> E. DELACROIX, *Journal*, vol. I, p. 283-284.

nommera tendance musicale, comme dans un désir de commémorer la compréhension idéologique qui l'unissait au musicien.

En 1853, faisant allusion à l'article de Peisse, Delacroix arrivait ainsi à formuler une nouvelle conception de sa syntèse picturale, conception qui devait ensuite influencer presque tous les courants artistiques qui assurèrent la transition du dix-neuvième au vingtième siècle: «...si, à une composition déjà intéressante par le choix du sujet, vous ajoutez une disposition de lignes qui augmente l'impression, un clair-obscur saisissant pour l'imagination, une couleur adaptée aux caractères, vous avez résolu un problème... c'est l'harmonie et ses combinaisons adaptées à un chant unique...»<sup>34</sup>.

#### APOTHÉOSE POSTHUME

La nouvelle de la mort de Chopin atteignit Delacroix à Valmont, le 21 octobre 1849: «J'ai appris, après déjeuner, la mort du pauvre Chopin. Chose étrange, le matin, avant de me lever, j'étais frappé de cette idée. Voilà plusieurs fois que j'éprouve de ces sortes de pressentiments. Quelle perte! Que d'ignobles gredins remplissent la place, pendant que cette belle âme vient s'éteindre!»<sup>35</sup>.

Immédiatement, le peintre se rendit à Paris pour assister à la cérémonie des funérailles qui se déroula dans l'église de la Madeleine. Ce jour-là se rencontrèrent, comme deux courant d'ondes, les sons de la *Marche Funèbre*, de Chopin, spécialement orchestrée pour la circonstance, et ceux du *Requiem* de Mozart. Une foule émue vivait en même temps les mêmes impressions douloureuses que Gautier décrivit dans *la Presse* le 5 novembre 1849: «Un frisson de mort s'empara de tout l'auditoire, et nul, pour mondaines et indifférentes que fussent ses pensées l'instant d'auparavant, nul dans tout l'auditoire qui ne se sentit frémissant et glacé jusque dans la moëlle des os. Quant à nous, il nous a semblé voir le soleil pâlir et les ors des coupoles prendre des nuances verdâtres et alarmantes...»<sup>36</sup>.

Aussitôt après les funérailles, Delacroix se réfugia dans son ermitage de Champrosay, d'où, le 8 novembre, il écrit: «...Mon pauvre sublime Chopin a quitté ce monde, bien mal ajusté pour les belles âmes. J'ai été bien affecté de ce véritable malheur et aussitôt que je l'ai pu, je me suis réfugié ici, malgré la mauvaise saison...»<sup>37</sup>. Durant environ deux mois, cloîtré dans une solitude absolue, il n'écrivit rien dans son *Journal*; celui-ci ne sera rouvert qu'après le retour à Paris, au commencement de janvier 1850. C'est sans doute dans cette

<sup>34</sup> E. DELACROIX, *Journal*, 20 mai 1853, vol. II, p. 55-56.

<sup>35</sup> E. DELACROIX, *Journal*, vol. I, p. 325. Dans l'édition de Joubin se trouve malheureusement une erreur assez importante pour la date, 20 octobre. Nous avons vérifié tout récemment le manuscrit pour trouver la date juste qui est 21 octobre 1849.

<sup>36</sup> THÉOPHILE GAUTIER, *La Musique*, Paris 1911, p. 284-286.

<sup>37</sup> E. DELACROIX, *Correspondance*, vol. II, p. 405.





9. E. DELACROIX, *Paysage de Champrosay*, vers 1842



10. E. DELACROIX, *Le jardin de George Sand à Nohant*, 1842



11. E. DELACROIX, *Les Grecs*, 1840-1846

BEIC



12. E. DELACROIX, *Homère accueille Dante amené par Virgile*, 1840-1846



13. E. DELACROIX, *Pietà*, 1844



14. E. DELACROIX, *Chopin en costume de Dante*, vers 1849



15. E. DELACROIX, *Étude pour la tête de Chopin*, vers 1838



16. E. DELACROIX, *Michel-Ange dans son atelier*, 1849-1853



période de repliement, quand s'impose douloureusement à Delacroix le caractère définitif que la mort a donné à la séparation que, dans une sorte de réaction contre ce pouvoir funeste, l'artiste retrace les traits de l'ami disparu dans le dessin portant l'indication manuscrite *Cher Chopin*.

Le caractère d'apothéose posthume apparaît davantage si nous comparons ce dessin aux esquisses préliminaires du portrait inachevé de 1838 (fig. 14 et 15). Ici, les traits accentués du visage présenté en profil rappellent le moulage mortuaire, tandis que les détails du costume et la couronne de laurier indiquent la volonté de représenter le personnage du poète-lauré dans un appareil, un cérémonial de distinction qui en soulignent le caractère orphique. Le dessin est d'autant plus frappant qu'à cette intention allégorique est jointe l'exactitude des traits de Chopin; il ne s'agit pas là d'une effigie imaginée de Dante à laquelle aurait été prêté le visage de Chopin mais bien d'un portrait de Chopin devenu par la mort égal à celui qui, pour les orphiques, représentait l'idéal suprême de l'inspiration créatrice. Delacroix, en ce portrait, n'a pas voulu seulement fixer les traits de l'ami décédé, mais surtout avertir la postérité de l'importance du rôle qu'avait joué Chopin durant sa vie, rôle de créateur universel, à la fois musicien, poète et philosophe. Dans le même temps et dans la même ligne de pensée allégorique où il créait le dessin *Cher Chopin*, Delacroix composait, sur le thème de *Michel-Ange se reposant dans son atelier*, son propre auto-portrait d'homme fatigué au seuil de la vieillesse (fig. 16).

Sur le dessin *Cher Chopin*, le détail est à noter, la signature est remplacée par un signe musical, une portée armée d'une clé de sol, avec la note *la*; un signe semblable se retrouve aussi en guise de signature au bas d'une lettre adressée par le peintre à George Sand au mois de mars 1838 et sur quelques dessins représentant soit les personnes affectivement proches à Delacroix, soit les endroits liés à des souvenirs précieux pour lui.

#### LE SOUVENIR DE CHOPIN

Le *Cher Chopin*, que Delacroix conserva jalousement près de lui jusqu'à sa mort, tenait dans la vie du peintre une fonction presque magique. Tout ce qui servait le souvenir de l'ami disparu lui était cher: il n'omettait pas une occasion d'écouter la musique de Chopin dans une bonne exécution et recherchait la présence des anciens comparses du compositeur, surtout Wojciech Grzymała et la princesse Marcelline Czartoryska, une des élèves préférées du compositeur.

Ces deux noms sont liés de façon presque symbolique dans la dernière note que Delacroix écrit sur Chopin, dans son *Journal*, note datée du 7 janvier 1861. Le peintre, qui sent lui-même les approches de la mort, accomplit à ce moment-là un effort surhumain pour achever l'oeuvre considérée depuis comme son testament, la *Lutte de Jacob avec l'Ange*, fresque à l'église Saint-Sulpice, à Paris.

Il vit dans une solitude farouche, concentrant ses dernières forces morales et physiques sur le travail qu'il veut terminer; chaque jour, de grand matin, il arrive à Paris par chemin de fer et, dans l'après-midi, rentre à Champrosay dans un état d'épuisement complet. Néanmoins, ayant reçu une lettre de Grzymała, Delacroix lui répond aussitôt avec des mots suivants:

«...Quand j'aurais fini, je vous avertirai et vous reverrai avec le plaisir que j'ai toujours eu et avec les sentiments que votre bonne lettre a ranimés. Avec qui parlerais-je de l'incomparable génie que le ciel a envié à la terre et dont je rêve souvent, ne pouvant plus le voir dans ce monde ni entendre ses divins accords.

Si vous voyez quelquefois la charmante princesse Marcelline, autre objet de mes respects, mettez à ses pieds l'hommage d'un pauvre homme qui n'a pas cessé d'être plein du souvenir de ses bontés et de l'admiration de son talent, autre trait d'union entre le séraphin que nous avons perdu et qui à cette heure charme les sphères célestes»<sup>38</sup>.

Tout ce qui tenait à Chopin continuait en effet de stimuler l'invention intellectuelle et sentimentale de Delacroix, qui, grâce à ces souvenirs, ou ces prétextes, se ranimait. Ainsi naît entre lui et Grzymała, en avril 1853, une controverse qui durera des années; il s'agit de décider ce qui est le plus important dans l'oeuvre de Chopin, ses improvisations ou ses compositions achevées. La discussion commence au sortir d'une soirée musicale chez la princesse Marcelline. Grzymała parle de Chopin, Delacroix écoute et note ensuite:

«...Il me contait que ses improvisations étaient beaucoup plus hardies que ses compositions achevées. Il en était pour cela, sans doute, comme de l'esquisse du tableau comparée au tableau fini...»<sup>39</sup>. Mais, Delacroix précise bien que le jugement porté sur l'oeuvre doit être basé non pas sur le degré d'achèvement de cette oeuvre, mais sur la façon dont l'artiste a su exprimer en elle sa personnalité: «L'artiste ne gâte donc pas le tableau en le finissant; seulement, en renonçant au vague de l'esquisse, il se montre davantage dans sa personnalité, en dévoilant ainsi toute la portée, mais aussi les bornes de son talent»<sup>40</sup>.

Ce criterium sévère découle de la théorie orphique de l'unité de l'oeuvre d'art; chaque fois que Delacroix en a l'occasion, il l'applique à Chopin, parce qu'il sait que le musicien sortira encore plus grand de cette épreuve. En février 1850, après avoir entendu les oeuvres de son ami exécutées par la princesse Marcelline, il exprime à nouveau nettement cette opinion et la renforce d'une comparaison avec l'oeuvre de Mozart: «...Rien de banal, composition parfaite. Que peut-on trouver de plus complet? Il ressemble plus à Mozart que qui que

<sup>38</sup> E. DELACROIX, *Journal*, vol. III, p. 318-319.

<sup>39</sup> E. DELACROIX, *Journal*, 20 avril 1853, vol. II, p. 22.

<sup>40</sup> E. DELACROIX, *Journal*, vol. II, p. 23.

ce soit. Il a, comme lui, de ces motifs qui vont tout seuls, qu'il semble qu'on trouverait»<sup>41</sup>.

En 1851, Delacroix remplit plusieurs feuilles de son *Journal* avec des extraits d'une étude publiée par Liszt sur Chopin, retenant surtout les passages qui soulignent le caractère original et précurseur de la musique du compositeur disparu: «...apprécié à sa juste valeur, celui dont la perte nous est si particulièrement sensible, occupera le haut rang que lui réserve probablement l'avenir... la postérité aura pour ses ouvrages une estime moins frivole et moins légère que celle qui leur est encore accordée. Ceux qui dans la suite, s'occuperont de l'histoire de la musique, feront sa part... On n'a point assez sérieusement et assez attentivement réfléchi sur la valeur des dessins de ce pinceau délicat, habitué qu'on est de nos jours à ne considérer comme compositeurs dignes d'un grand nom que ceux qui ont laissé au moins une demi-douzaine d'opéras, autant d'oratorios et quelques symphonies, demandant ainsi à chaque musicien de faire tout et un peu plus que tout»<sup>42</sup>.

Il est curieux de constater que le souvenir de Chopin conditionne les jugements que Delacroix porte sur la musique, même lorsqu'il s'agit des opéras... Dans un texte destiné à son *Dictionnaire des Beaux-Arts* et noté dans son *Journal* le 13 avril 1860 sous le titre: *Sur les sonorités en musique — Sur l'Opéra*, en évoquant toujours Chopin, Delacroix fait état des rapports qui, dans une oeuvre d'art, lient la partie et l'ensemble, et aussi des exigences de «l'esprit et des sens». L'oeuvre musicale, selon lui, autant que le tableau, requiert une harmonie qui permet aux différents éléments de se compléter; c'est dans cette acception qu'il reçoit la nouveauté de l'art synthétique que veut être l'opéra:

«...Il faut blâmer la sonorité mise à la place de l'idée, et encore faut-il avouer qu'il y a dans certaines sonorités, indépendamment de l'expression pour l'âme, un plaisir pour les sens... Il en est de même dans la peinture. Un simple trait exprime moins et plaît moins qu'un dessin qui rend les ombres et les lumières; ce dernier, à son tour, exprimera moins qu'un tableau, si ce dernier est aménagé au degré d'harmonie où le dessin et la couleur se réunissent dans un effet unique... Les modernes ont inventé un genre qui réunit tout ce qui semble pouvoir charmer l'esprit et les sens: c'est l'opéra...»<sup>43</sup>.

Une opinion semblable sera émise par Baudelaire, quelques mois plus tard, à l'occasion de la première parisienne de *Tanhäuser*; c'est avec fougue que le critique développe la conception wagnérienne du drame musical considéré comme synthèse des arts: «...la réunion, la *coïncidence* de plusieurs arts, comme

<sup>41</sup> E. DELACROIX, *Journal*, 13 février 1851, vol. I, p. 340.

<sup>42</sup> E. DELACROIX, *Journal*, 28 février 1851, vol. I, p. 425-426.

<sup>43</sup> E. DELACROIX, *Journal*, 13 avril 1860, t. III, p. 290-291.

l'art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait»<sup>44</sup>. Et ce développement ultérieur de la théorie romantique des correspondances mène directement à l'art moderne.

La genèse de cette conception synthétique de l'art nous semble émaner des séances de musique-peinture — qui réunissaient Delacroix, Chopin et George Sand aussi bien à Nohant qu'à Paris; mais elle ne sera pleinement développée qu'à la fin du dix-neuvième siècle et au vingtième siècle. On retrouvera en tête de l'un des chapitres de l'ouvrage de Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art*, publié en 1911, comme témoignage «de l'affinité profonde des arts en général et de la peinture en particulier», ces mots de Delacroix: «Chacun sait que le jaune, l'orange et le rouge donnent et représentent des idées de joie, de richesse»<sup>45</sup>.

Delacroix et ses contemporains avaient donc une pleine conscience de la liaison organique qui existe entre le côté musical et le côté expressif de l'oeuvre d'art. Cette conscience est aussi exigeante de nos jours. Jean Paulhan en témoigne quand il écrit de l'art informel:

«...si nous en croyons Walter Pater, tous les arts aspirent à la condition de la musique, qui n'est faite que de formes auxquelles il serait chimérique d'attribuer un sens précis. Peut-être la peinture informelle a-t-elle approché cet idéal...»<sup>46</sup>.

#### L'HÉRITAGE DE DELACROIX

Par ses oeuvres de la dernière époque, Delacroix a donné à la peinture du vingtième siècle, comme un legs, la leçon sans prix de l'intégrité de la vision, d'une liaison absolue de l'idée du tableaux avec les moyens purement picturaux qui la réaliseront. De cet héritage ont profité aussi bien les impressionnistes que ceux qui cherchèrent une construction et un ordre nouveaux pour la peinture européenne: Cézanne, Renoir, Seurat, Signac etc. Des héritiers encore plus légitimes furent tous ceux pour qui la couleur, arrivée à son expression suprême, devient un puissant instrument d'agitation morale capable d'exprimer en même temps le sentiment intérieur du peintre et d'éveiller les pensées, les sensations, les passions du spectateur. Parmi ces serviteurs de la *couleur morale* s'inscrivent Odilon Redon, Gauguin, van Gogh, Emile Bernard, Kandinsky, Klee, Wols...

Au cours de cette étude, nous avons plusieurs fois évoqué la genèse orphique des aspirations de Delacroix vers une découverte des lois absolues de la couleur. Il nous semble donc indispensable de mentionner la tendance révolutionnaire du commencement du vingtième siècle qu'un grand poète et ami des peintres

<sup>44</sup> CH. BAUDELAIRE, *Richard Wagner et «Tanhäuser» à Paris*, «Oeuvres Complètes», p. 1211.

<sup>45</sup> W. KANDINSKY, *Du Spirituel dans l'art*, Paris 1954, p. 46.

<sup>46</sup> JEAN PAULHAN. *L'art informel*, Paris 1962, p. 8.

désigna par ce même nom d'«orphisme». Pour caractériser cette tendance, Guillaume Apollinaire se basait sur une formulation donnée par Robert Delaunay, mais rappelait en même temps l'influence décisive de Delacroix :

«Ce mouvement libérateur a commencé avec l'impressionnisme. Il y avait des précurseurs: le Greco, quelques anglais, et notre révolutionnaire Delacroix. Ce fut une grande époque de préparation à la recherche de la seule réalité: *la lumière*: qui groupait dans l'impressionnisme toutes les expériences et réactions possibles»<sup>47</sup>.

Qu'il nous soit permis de terminer cette étude par l'évocation orphique de Baudelaire.

En 1863 — année de la mort de Delacroix — Baudelaire fit paraître une étude monographique sur le peintre et publia aussi dans une revue parisienne, un poème en prose intitulé *Le Thyrses*. Cette oeuvre était dédiée à Franz Liszt avec lequel le poète avait noué depuis deux ans déjà des relations étroites. Quoique adressées personnellement à Liszt, les dernières phrases du poème pourraient être appliquées à Delacroix, à Chopin, à Baudelaire lui-même et à tous ceux aussi qui, aux dix-neuvième et vingtième siècles, ont suivi, ou vont suivre, la voie, tracée par le romantisme, de la synthèse des arts:

«Le thyrses est la représentation de votre étonnante dualité, maître puissant et vénéré, cher Bacchant de la Beauté, mystérieux et passionné... chanteur de la Volupté et de l'Angoisse éternelles, philosophe, poète et artiste, je vous salue en immortalité»<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> GUILLAUME APOLLINAIRE, *Chronique d'Art*, éd. L. C. Breunig, Paris 1960, p. 267.

<sup>48</sup> CH. BAUDELAIRE, *Le Spleen de Paris*, «Oeuvres Complètes», p. 285.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. E. DELACROIX, *Portrait de Paganini*, esquisse, vers 1832. Washington, Philips Memorial Gallery. Photo Archives Photographiques, Paris.
2. E. DELACROIX, *Portrait de George Sand*, vers 1834. Collection de Mme X. Photo Giraudon.
3. E. DELACROIX, *Auto-portrait au gilet vert*, vers 1837. Paris, Musée du Louvre. Photo Archives Photographiques, Paris.
4. E. DELACROIX, *Étude pour le portrait de George Sand et de Chopin*, crayon, vers 1838. Paris, Musée du Louvre. Photo Service de Documentation des Musées Nationaux.
5. E. DELACROIX, *Portrait de George Sand*, inachevé, vers 1838. Collection de M. Hansen, Copenhague. Photo Archives Photographiques, Paris.
6. J. A. D. INGRES, *La Stratonice*, 1840. Musée Condé à Chantilly. Photo Giraudon.
7. E. DELACROIX, *Prise de Constantinople par les Croisés*, 1840. Musée du Louvre. Photo Archives Photographiques, Paris.
8. E. DELACROIX, *Portrait de Chopin*, inachevé, vers 1838. Paris, Musée du Louvre. Photo Archives Photographiques, Paris.
9. E. DELACROIX, *Le jardin de George Sand à Nohant*, 1842. Metropolitan Museum, New-York. Photo Archives Photographiques, Paris.
10. E. DELACROIX, *Paysage de Champrosay*, vers 1842. Collection particulière. Photo. A. P. I. Venezia.
11. E. DELACROIX, *Les Grecs*, détail du *Plafond d'Homère*, 1840—1846. Paris, Sénat. Photo Archives Photographiques, Paris.
12. E. DELACROIX, *Homère accueille Dante amené par Virgile*, détail du *Plafond d'Homère*, 1840—1846. Paris, Sénat. Photo Giraudon.
13. E. DELACROIX, *Pietà*, 1844. Paris, église Saint-Denis du Saint-Sacrement. Photo Archives Photographiques, Paris.
14. E. DELACROIX, *Chopin en costume de Dante*, crayon, vers 1849. Musée du Louvre. Photo Archives Photographiques, Paris.
15. E. DELACROIX, *Étude pour la tête de Chopin*, crayon et rehauts de blanc, vers 1838. Collection de M. Pillaut. Photo Archives Photographiques, Paris.
16. E. DELACROIX, *Michel-Ange dans son atelier*, 1849—1853. Musée de Montpellier. Photo Archives Photographiques, Paris.



TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos . . . . .	3
Le violon du peintre . . . . .	3
Un portrait inachevé . . . . .	5
Naissance de l'esthétique nouvelle . . . . .	7
Les tons de la peinture et les sons de la musique . . . . .	9
Les entretiens de Nohant . . . . .	10
Sur l'exemple de la <i>Pietà</i> . . . . .	12
Tendance musicale . . . . .	14
Apothéose posthume . . . . .	16
Le souvenir de Chopin . . . . .	17
L'héritage de Delacroix . . . . .	20
Table des illustrations . . . . .	22



ÉDITIONS DU CENTRE SCIENTIFIQUE A PARIS

Bulletin:

- Fasc. 13-16. *Études Coperniciennes, 1955-1957.*  
Fasc. 17. *Adam Klewański et Toulouse, 1959.*  
Fasc. 18/1. *J. U. Niemcewicz, 1960.*

Conférences:

- Fasc. 19. WITOLD POGORZELSKI, *L'activité scientifique de la section des équations intégrales de l'Institut Mathématique de l'Académie Polonaise des Sciences*, p. 10. ARKADIUSZ PIEKARA, *Sur l'effet de la saturation diélectrique et son rôle dans la chimie des composés organiques*, p. 5.  
Fasc. 20. JANUSZ LECH JAKUBOWSKI, *Aperçu des recherches scientifiques concernant la technique des hautes tensions à Varsovie*, p. 24.  
Fasc. 21. KAZIMIERZ LEPSZY, *La Renaissance en Pologne et ses liaisons internationales*, p. 20.  
Fasc. 22. JÓZEF HURWIC, *Les méthodes de vulgarisation scientifique dans les pays de l'Est*, p. 20.  
Fasc. 23. JÓZEF HURWIC, *Recherches diélectriques sur les interactions moléculaires dans les systèmes liquides à deux composants*, p. 16.  
Fasc. 24. IGOR ANDREJEW, *Le refus des aliments en droit pénal polonais, délit consistant à se soustraire à l'obligation alimentaire*, p. 16.  
Fasc. 25. JANINA ROSEN-PRZEWORSKA, *Les sculptures de Słęża et le problème celtique en Pologne*, p. 26.  
Fasc. 26. JERZY STAROŚCIAK, *Problèmes de la codification du droit administratif en Pologne*, p. 20.  
Fasc. 27. STANISŁAW KOLBUSZEWSKI, *Le théâtre de Stanisław Wyspiański*, p. 24.  
Fasc. 28. JÓZEF LITWIN, *Les conflits d'attributions entre les organes administratifs et les tribunaux de droit commun d'après un projet de loi polonais de 1962*, p. 24.  
Fasc. 29. WITOLD CZACHÓRSKI, *L'obligation alimentaire d'après le droit polonais*, p. 36.  
Fasc. 30. KAZIMIERZ SMULIKOWSKI, *Les éclogites et leur genèse au cours du métamorphisme régional*, p. 28.  
Fasc. 31. JÓZEF GIEROWSKI, *Nouvelle orientation de la recherche historiographique sur la Silésie 1945-1962*, p. 18.  
Fasc. 32. PIOTR ZAREMBA, *Les principes du développement des villes portuaires*, p. 34.  
Fasc. 33. EUGENIUSZ MODLIŃSKI, *Aspects juridiques de la représentation ouvrière dans les entreprises en Pologne*, p. 20.  
Fasc. 34. JULIUSZ STARZYŃSKI, *Delacroix et Chopin*.  
Fasc. 35. BOGUSŁAW LEŚNODORSKI, *Institutions polonaises au Siècle des Lumières*, p. 44.  
Fasc. 36. WITOLD HENSEL, *Méthodes et perspectives des recherches sur les centres ruraux et urbains chez les Slaves VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles (sous presse)*.  
Fasc. 37. WITOLD NOWACKI, *Sur certains problèmes dynamiques de la thermoélasticité (sous presse)*.





ACADÉMIE POLONAISE DES SCIENCES  
CENTRE SCIENTIFIQUE À PARIS

74, rue Lauriston Paris 16<sup>e</sup>

Tél. KLÉ. 51-91