

Dante dans les arts plastiques au XIX^e siècle

Pierre Sérié

Aussi surprenant que cela puisse paraître, jusque dans les années 1820, on lisait Dante (il faisait partie des humanités) mais on ne le peignait pas. Et nous verrons que l'idée de composer un tableau de grand format d'après la *Divine Comédie* vient justement à un « agitateur » pour susciter le scandale tout en restant dans les limites du supportable : nous sommes en 1822, l'agitateur en question a pour nom Delacroix et sa toile s'intitule *Dante et Virgile*. Avant cette date qui crée un précédent, on se contente d'illustrer le texte de Dante par la gravure, comme le firent John Flaxman et William Blake.

Visuellement parlant, l'œuvre de Dante n'exista donc que très tard, alors que, dès le XVI^e siècle, elle figurait en bonne place, pour ne pas dire au premier rang, dans le panthéon culturel de l'Occident. Le titre même de son texte majeur ne fut-il pas, à partir de l'édition vénitienne de 1555, augmenté d'une épithète le plaçant au-dessus de tout ? Sa *Comédie* serait désormais connue comme « la » *Divine Comédie* avalisant l'appellation de Boccace. Quant à l'auteur, Raphaël lui accordait tous les honneurs dans sa fresque du *Parnasse* (1510-1511) au palais du Vatican [page 67] : c'était le seul moderne à figurer parmi les Anciens au sommet du mont Parnasse, sur le côté gauche d'Apollon entouré des Muses, au centre, formant trio avec Homère et Virgile. Vu de profil, Dante y est montré gravissant le mont Parnasse, allant à la rencontre d'Homère (le poète fondateur par excellence) et de Virgile, pas encore tout à fait sur le même plan qu'eux,

mais presque. Cette précision est d'importance. Elle ne traduit pas seulement la préséance de Dante sur tous les modernes (il est même mieux placé que la plupart des auteurs classiques, dont la majorité est reléguée dans les angles inférieurs). Elle suppose qu'un rôle bien particulier lui est dévolu. L'ascension presque terminée dit la promesse d'un nouvel âge d'or (la Renaissance encore à venir autour de 1300, mais déjà effective en 1510) dont lui, Dante, serait l'initiateur. Le divin Florentin servirait d'intermédiaire entre les Anciens et les Modernes selon une acception cyclique de l'histoire faite d'alternance de phases de progrès et de déclin. Appartenant encore à l'âge des ténèbres (le Moyen Âge), Dante aurait, le premier, annoncé le retour des temps heureux. N'était-ce pas ainsi que lui-même l'entendait, s'adressant à Virgile en ces termes, comme s'il ne devait rien à ses contemporains ou à ses prédécesseurs immédiats :

Tu es mon maître et mon autorité ;
C'est à toi seul que je suis allé prendre
Le bel écrire qui m'a fait honneur.
(*Divine Comédie, Inferno*, chant I, vers 85-87)

De Raphaël à Ingres, du ^{xvi}e siècle italien au ^{xix}e siècle français, la filiation est directe – « Raphaël, c'est un dieu descendu sur terre » disait Ingres – et le ton ne varie pas d'un iota. *L'Apothéose d'Homère* (1827) accorde à Dante le même statut privilégié dans l'allégorie de l'histoire des arts et des lettres. On le retrouve sur le côté gauche de la composition, vu à mi-corps entre le registre inférieur dévolu aux Modernes montrés en buste à la façon de spectateurs et les Anciens, en pied, faisant cercle autour d'Homère. Virgile le tient par l'épaule et, seul, il est à la fois des Anciens et des Modernes, celui qui les réunit. À ceci près que, juste au-dessus, on voit Raphaël guidé par Apelle, complètement intégré aux Anciens : il y aurait donc un Moderne plus avancé que lui dans le retour à l'Antique... Peu importe le culte personnel qu'Ingres voue à Raphaël, l'important c'est le consensus établi autour de la figure de Dante : on l'a sacré prince des poètes de l'époque moderne. Le père tutélaire de la

Renaissance en quelque sorte. Et, sur ce point, Ingres et Delacroix sont d'accord. Même si Delacroix le dit à sa manière qui, forcément, détonne : « Sans le Dante, Giotto ne compte pas » (*Journal*, 4 mai 1853). Soit : moi peintre, je reconnais que mon art doit tout à la poésie.

Reste que, de Raphaël à Ingres, Dante est à la fois dans toutes les têtes et nulle part dans les musées dès lors qu'il n'est plus question de Panthéon des hommes illustres. Pourquoi cette impossibilité de peindre d'après l'œuvre de Dante jusqu'au fameux coup de tonnerre de 1822 et ce « tableau d'un jeune homme, qui fut une révolution » (Baudelaire, *Exposition universelle de 1855*) ? Visiblement, traduire la *Divine Comédie* en peinture, il n'y avait que Delacroix pour l'oser. Serait-ce là le talisman des modernes affranchis (les romantiques) dans leur entreprise de sape de l'édifice théorique classique ? Odilon Redon le dit tout net, si le *Dante et Virgile* de Delacroix a fait date dans l'histoire, c'est principalement par son sujet : cette toile « est moderne parce qu'elle tient de Dante lui-même, et que ce vaste esprit, le plus étonnant peut-être [...], ce grand génie toscan, dis-je, était assez puissant lui-même pour être présent encore de nos jours parmi nous » (*À soi-même*, 1878). Delacroix devrait tout à la *Divine Comédie*.

L'*opus magnum* de Dante correspondait effectivement assez bien au projet anti-classique d'hybridation des genres nourri par Delacroix ou Hugo (préface de *Cromwell*, 1827). Dans ce triptyque faisant passer le lecteur du royaume des pécheurs (*l'Inferno*) à celui du repentir (*le Purgatorio*) pour finalement accéder à la contemplation de l'éternelle vérité (*le Paradiso*), tous les registres sont sollicités – bas (élégiaque), moyen (comique), haut (tragique) – et le sublime y coudoie sans cesse le grotesque. Ici, la vision grandiose de démons menaçants se referme sur une singulière débandade (« Ils tournèrent à gauche sur la digue, mais d'abord – faisant signe au chef – chacun s'était mordu la langue en la tirant ; et l'autre avait trompété par le cul », *Divine Comédie, Inferno*, chant XXI, vers 136-139). Là, une scène d'épouvante se referme sur un geste obscène (« En achevant de parler, le voleur leva haut ses deux mains et fit la figue », *Divine Comédie, Inferno*, chant XXV, vers 1-2). Delacroix a d'ailleurs souvent déploré les « améliorations » apportées au texte par les traducteurs qui ne souffraient pas la

crudité de cette écriture. « Il faut avouer – disait Delacroix – que nos modernes (je parle des Racine, des Voltaire) n'ont pas connu ce genre de sublime, ces naïvetés étonnantes qui poétisent les détails vulgaires et en font des peintures pour l'imagination et qui la ravissent » (*Journal*, 3 septembre 1858). Au goût d'un honnête homme de 1820, Dante n'est pas « raisonnable » et c'est précisément pourquoi Delacroix, qui « n'aime point la peinture raisonnable » (*Journal*, 7 mai 1824), lui accorde tant de prix.

Mettre en image la *Divine Comédie*, c'est prendre des risques et parce que le sujet est nouveau, et parce qu'il est « énorme » : il réunit tout ce que l'Occident a pu imaginer (mythes antiques, cosmogonie chrétienne, histoire gréco-romano-médiévale). Bref, la matière en est inépuisable, l'horizon infini. Quel contraste avec les humanités classiques (et surtout les classiques modernes français des XVII^e-XVIII^e siècles) faites de rigueur, de logique, d'ordre et de concision (pensons, par exemple, à la règle des trois unités du théâtre racinien). Pour le plasticien, puiser dans la *Divine Comédie* permet de s'émanciper des usages hérités des maîtres reconnus comme tels par l'autorité légitime : l'Académie, l'École. Faire profession de peintre d'histoire tout en commerçant avec Dante revient à postuler la possibilité d'une peinture d'histoire non-académique. Et puis Dante n'excitait-il pas la témérité des plasticiens : admettant qu'on croit plus facilement à ce qu'on voit qu'à ce qu'on lit, le poète ne cessait de s'en remettre aux yeux de ses lecteurs. Comment les peintres auraient-ils pu résister à un pareil encouragement ?

Sois donc tout yeux : car tu verras des choses
Qui ôteraient créance à mes paroles.
(*Divine Comédie, Inferno*, chant XIII, vers 20-21)

Et je vis quelque chose que, sans preuve,
Je n'oserais raconter seulement,
Si je n'avais l'appui de ma conscience.
(*Divine Comédie, Inferno*, chant XXVIII, vers 113-115)

Ou encore, dans le dernier chant de *L'Enfer*, pour décrire l'effet que produit sur lui la vue de la ville infernale de Lucifer :

N'espère pas, lecteur, que je l'écrive :

Ici toute parole serait pauvre.

(*Divine Comédie, Inferno*, chant XXXIV, vers 23-24)

Le monde fabuleux décrit par Dante avait évidemment de quoi attiser l'imagination du peintre. Mais, surtout, il y avait le « je » employé pour la première fois dans la littérature romane. La mise en scène de lui-même par le créateur. Ce « je » à valeur universelle assignait à l'artiste une mission quasi divine, celle d'éclaireur, de contempteur du monde d'aujourd'hui et de prophète de celui à venir. Dante est l'élu auquel il a été permis de traverser les trois royaumes (*Inferno, Purgatorio, Paradiso*) sous forme terrestre, alors qu'il vit encore. Il porte donc témoignage des vivants auprès des morts et, en retour, des morts auprès des vivants. N'est-ce pas là l'image de l'artiste qui se forge au XIX^e siècle : celle du grand initié fatalement incompris par les siens, en avance sur eux, à « l'avant-garde » de la société. Dante poète engagé, proscrit, fascine les plumes des temps modernes condamnées à l'exil. M^{me} de Staël et Victor Hugo s'identifient à lui. Balzac le fait figurer dans ses *Proscrits* (1831).

Imagination sans frein et mythe de l'artiste maudit, voici bien deux caractéristiques de la sensibilité romantique. Reste l'inversion des valeurs et la question du anti-héros : les deux premiers volets du triptyque formant la *Divine Comédie* (*Inferno* et *Purgatorio*) relevaient de l'anti-sujet pour le peintre d'histoire traditionnellement appelé à illustrer des exemples de vertus. Or, au XIX^e siècle, le *Paradiso* n'a guère la faveur des plasticiens. Le *Purgatorio* suscite à peine plus d'intérêt : ne serait-il pas assez monstrueux ? Il n'est pas indifférent que lorsqu'un élève d'Ingres (Hippolyte Flandrin) ose aborder la *Divine Comédie*, ce soit justement au *Purgatorio* qu'il s'intéresse : le moindre mal (contrairement à ce que donne à penser son titre, *Dante et Virgile aux Enfers*, qui illustre le chant XIII du... *Purgatorio*). Et, d'ailleurs, Flandrin, en bon « classique », purge l'épisode

en question de toute note qui contreviendrait au « Beau idéal ». Le spectateur n'y verra pas les yeux cousus des pécheurs évoqués par Dante (« un fil d'acier perce et coud leurs paupières, ainsi qu'on fait à l'épervier hagard pour le contraindre à se tenir tranquille », *Divine Comédie, Purgatorio*, chant XIII, vers 70-72). Le « romantique », lui, opte pour L'Enfer et, en matière d'épouvante ou de laideur, il a l'embaras du choix, le damné étant puni, selon le principe de la mimesis (ou comme le dit Dante, la loi du talion), par où il a péché (« La rigide justice [...] tire un moyen du lieu où [on a] péché », *Divine Comédie, Inferno*, chant XXX, vers 70-71). Les supplices y sont donc aussi variés que les crimes... Un tel qui a suscité la sédition du fils contre le père est décapité :

Ayant disjoint deux êtres si unis,
Je porte, hélas, mon cerveau séparé
De son principe, que ce tronc renferme ;
Ainsi s'observe en moi le talion.
(*Divine Comédie, Inferno*, chant XXVIII, vers 139-142)

Tels autres, qui se sont écartés de la « vraie foi », sont « schismatisés » (comprendre coupés en deux par le milieu) :

[...] un démon
Nous schématise au tranchant de l'épée,
Puis nous remet chacun dans cette file,
Quand nous avons bouclé la triste route :
Car toutes les blessures se referment
Avant que l'on repasse devant lui.
(*Divine Comédie, Inferno*, chant XXVIII, vers 37-42)

Si les deux extraits ci-dessus n'ont pas été peints – on conçoit mal comment ils auraient pu l'être sans verser dans un certain ridicule –, nos artistes ont finalement trouvé pire encore : l'anthropophagie (Gianni Schicchi ; Ugolin). Le traitement plastique du sujet prenant forme d'oxymore avec

William Bouguereau [page 25] qui associe le paroxysme de l'horreur (un damné égorgé par morsure) et la perfection formelle des corps vus de strict profil se développant selon un rythme circulaire très abstrait. Mais, au-delà du sensationnel, des images-choc hélant le visiteur des Salons de peinture, la *Divine Comédie* ne revêt-elle pas une dimension bien plus subversive du fait du narrateur même : Dante en personne ? Que le spectacle soit affreux, soit. Mais que le grand homme perde de sa dignité, et qu'il entraîne, par procuration, le lecteur dans ses mauvaises passions, voilà qui n'est pas admissible. Or le cheminement du visiteur de l'Enfer s'apparente par bien des aspects à une chute morale. Il y a d'abord la curiosité excessive du narrateur. Dante avoue à plusieurs reprises être dévoré par l'envie d'en voir un peu plus (« Ces gens qui gisent au fond des sépulcres, ne pourrait-on les voir ? Tous les couvercles sont relevés, et nul garde n'y veille », *Divine Comédie, Inferno*, chant X, vers 7-9). Pire, il prend goût à ce spectacle et en redemande (« J'aurais très grande envie, maître, lui dis-je, de le voir enfoncer dans le bouillon avant que nous soyons sortis du lac », *Divine Comédie, Inferno*, chant VIII, vers 52-54). Et, finalement, parvenu au plus profond de l'Enfer, Dante perd toute humanité. De ses mains, il torture un damné récalcitrant :

Alors je l'empoignai par l'encolure
 En lui disant : il faudra te nommer,
 Ou pas un poil ne reste là-dessus !
 [...]
 Déjà du poing je tordais ses cheveux
 Et en avais arraché plusieurs mèches
 Tandis qu'il aboyait le front à terre.
 (*Divine Comédie, Inferno*, chant XXXII, vers 97-105)

Le rachat à venir (au Paradis) justifie cette faillite morale de Dante dans le texte de l'Enfer, mais la peinture ressortissant aux arts de l'espace et non à ceux du temps, le divin poète y reste à jamais compromis. Dante personnifierait-il la figure du anti-héros ? À ce stade de la discussion, notre

lecteur saisit mieux pourquoi la *Divine Comédie* ne fut jamais peinte en grand format avant Delacroix. Lequel Delacroix frappe fort, puisqu'il interpole une scène de cannibalisme à venir dans un épisode (la traversée du lac entourant la ville infernale de Dité) qui n'en comportait pas [page 41]. Ce que Géricault, pourtant autorisé par les faits, renonçait à montrer dans *Le Naufrage de la Méduse* au Salon précédent (1819), Delacroix le jette littéralement à la face du spectateur en 1822 : le motif de l'entre-dévoration visible dans l'angle inférieur droit, se situe exactement à hauteur de regard du public. Ce morceau d'une violence inouïe est d'autant plus visible que, dans cette partie de la composition, la barque du plan médian semble pivoter, creusant légèrement la perspective et, par ricochet, détachant davantage ces deux cannibales du reste du tableau. Isolées sur le bord inférieur de la toile, les deux têtes passent presque en hors champ. Par un volontaire manque d'à-propos, Delacroix s'en sert comme d'élément de liaison entre espace virtuel de l'image peinte et espace réel du spectateur. Oui, il y eut bien une part de calcul dans le choix que fit Delacroix en faveur de Dante pour son unique tableau envoyé au Salon cette année-là. Il jouait alors son va-tout (« c'est un coup de fortune que je tente » écrivit-il). L'*Inferno* s'avérait à la fois scandaleux par son contenu et, simultanément, du fait même de son statut dans les humanités, avait valeur de garde-fou. Avec la *Divine Comédie*, Delacroix savait précisément jusqu'où ne pas aller trop loin dans la provocation.

L'œuvre de Dante constituerait donc la pierre angulaire d'une vision renouvelée de la tradition, une tradition non plus comprise comme un corpus de règles à respecter tel qu'il en allait jusqu'alors, mais s'apparentant, au contraire, à une succession d'écarts avec les règles. La tradition de la rupture était née. 78 ans plus tard, sous les doigts de Rodin cette fois, Dante (devenu *Le Penseur*) et sa *Divine Comédie* seraient la source d'une autre œuvre marquante de l'histoire de l'art : *La Porte de l'Enfer*, grande attraction du pavillon du pont de l'Alma en marge de l'Exposition Universelle de 1900. Entre-temps, le poète florentin et son œuvre (qu'il s'agisse de la *Divine Comédie* ou de *Vita nova*) étaient devenus le pain quotidien des plasticiens, pour le meilleur et pour le pire.

Le meilleur pourrait être les préraphaélites anglais et, au premier chef, Dante Gabriel Rossetti, peintre, poète (et traducteur de *Vita nova*). De ce côté-là de la Manche, il n'existe pas de solide tradition de pratique du tableau d'histoire et c'est plutôt la veine sentimentale du corpus dantesque qui a la faveur des artistes. À travers les amours malheureuses de Dante et Béatrice (ou de Paolo et Francesca), Rossetti et les siens parviennent à marier peinture de genre et poésie, hybridation inconnue des Français. Le pire, ce serait les tableaux à effet tirant le regard du spectateur à eux par le spectaculaire. Gustave Moreau s'était ému du succès rencontré par les illustrations de Gustave Doré pour la *Divine Comédie* : « Le Dante par Doré, chef-d'œuvre d'un allumeur de quinquets de la Porte Saint-Martin ou d'un machiniste de la Gaîté » (*Écrits*, 1862). Il ne croyait pas si bien dire. Pour forcer le sort et parler à un public non-savant, les peintres d'histoire abuseraient des machines de théâtre tel le chausse-trappe auquel, le premier, Doré avait recouru. Le peintre de Salon goûte à l'excès les sujets limites, ceux des derniers chants de l'*Inferno* où le crescendo dans l'horreur atteint son point culminant. Et pour l'illustrer, quel meilleur exemple que l'immense *Dante et Virgile dans le 9^e cercle de l'Enfer* envoyé par Doré au Salon de 1861 [page 41] :

[...] je vis deux gelés dans un seul trou,
 Le chef de l'un coiffant le chef de l'autre :
 Et, comme on mord le pain quand on a faim,
 Celui du haut mit dans l'autre ses dents
 Là où la nuque s'attache au cerveau.
 (*Divine Comédie, Inferno*, chant XXXII, vers 125-129)



Eugène Delacroix, *Dante et Virgile*. Musée du Louvre.

Eugène Delacroix, *Dante and Virgil*. Musée du Louvre, Paris.



Gustave Doré, *Dante et Virgile*. Musée de Bourg-en-Bresse.

Gustave Doré, *Dante and Virgil*. Musée de Bourg-en-Bresse.