

# *a contrario*

REVUE INTERDISCIPLINAIRE DE SCIENCES SOCIALES

N° 20/2014

## **Le détail et l'indice : entre littérature, histoire de l'art et épistémologie**

*Sous la direction*

*de Marta Caraion*

**b-n**  
PRESS

# Sur le chapeau de La lutte de Jacob avec l'ange d'Eugène Delacroix à Paul Gauguin : sens et postérité d'un détail

LAURENCE DANGUY

« Je me suis dit cent fois que la peinture, c'est-à-dire la peinture matérielle, n'était que le prétexte, que le pont entre l'esprit du peintre et celui du spectateur. »

(Delacroix 1932-1 : 391)

35



Fig. 1 : Eugène Delacroix, *La lutte de Jacob et l'ange*, 1855-1861, huile et cire sur enduit, 751 x 485 cm, Paris, Église Saint-Sulpice, chapelle des Saints-Anges.

« Cette même nuit, il se leva, prit ses deux femmes, ses deux servantes, ses onze enfants et passa le gué du Yabboq. Il les prit et leur fit passer le torrent, et il fit passer aussi tout ce qu'il possédait. Et Jacob resta seul. Et quelqu'un lutta avec lui jusqu'au lever de l'aurore. Voyant qu'il ne le maîtrisait pas, il le frappa à l'emboîture de la hanche, et la hanche de Jacob se démit pendant qu'il luttait avec lui. Il dit : "Lâche-moi, car l'aurore est levée", mais Jacob répondit : "Je ne te lâcherai pas, que tu ne m'aies béni." Il lui demanda : "Quel est ton nom ?" – « Jacob », répondit-il. Il reprit : "On ne t'appellera plus Jacob, mais Israël, car tu as été fort contre Dieu, et contre les hommes tu l'emporteras." Jacob fit cette demande : "Révèle-moi ton nom, je te prie", mais il répondit : "Et pourquoi me demandes-tu mon nom ?" et, là même, il le bénit. Jacob donna à cet endroit le nom de Penuel, "car, dit-il, j'ai vu Dieu face à face et j'ai eu la vie sauve." Au lever du soleil, il avait passé Penuel et il boitait de la hanche. C'est pourquoi les Israélites ne mangent pas, jusqu'à ce jour, le nerf sciatique qui est à l'emboîture de la hanche, parce qu'il avait frappé Jacob à l'emboîture de la hanche, au nerf sciatique. » (La Sainte Bible 1955 : 41)

Vers la fin de sa vie, Eugène Delacroix, diminué par la maladie, voue toutes ses forces à l'exécution du décor de la chapelle des Saints-Anges de l'Église Saint-Sulpice à Paris. Son labeur dure plusieurs années. Il l'interrompt plusieurs fois, le reprend, s'épuise dans un corps à corps avec la matière. Pour l'une des fresques, il choisit l'un des thèmes bibliques qui connaît alors un regain de fortune (Saint-Martin 2011 : 279), la lutte de Jacob avec l'ange. S'inscrivant ainsi dans une tradition artistique, Delacroix s'empare du récit de la *Genèse* pour en faire le théâtre iconique de sa relation à la peinture. À cette fin, il mobilise les personnages de la scène, pris dans un combat qui n'en finit pas, et c'est du reste cette lutte qui a été, le plus souvent, au cœur de la réception de l'une des peintures monumentales les plus connues du XIX<sup>e</sup> siècle. Le combat des deux protagonistes est de toute évidence le sujet iconographique de l'œuvre. Pourtant, le peintre inscrit tout autant son récit dans le cadre de la scène. Il le fait avec l'introduction d'énormes chênes, tout à fait incongrus dans cette scène orientale, mais également avec l'insertion de plusieurs détails, l'un pour le moins singulier, un chapeau très dix-neuvième siècle placé au-devant de la composition<sup>1</sup>. Ce détail est décisif dans la portée sémantique de l'œuvre. Il ne se comprend, ne s'éclaire que face à d'autres éléments intimement liés au peintre vieillissant. Ces éléments, biographiques et picturaux, s'entremêlent, ne se livrent que difficilement. Le

<sup>1</sup> Je remercie Pierre Encrevé d'avoir attiré mon attention sur ce chapeau lors d'une rencontre informelle.

sens de ce chapeau se gagne, il s'agit de l'une de ces récompenses dont parle Daniel Arasse « [...] promises à celui qui scrute patiemment la peinture. » (Arasse

2008 : 7) Telle l'ultime pièce d'un puzzle une fois glissée, le détail révèle l'entièreté de l'image, image de peinture, image de vie et de déraison.

### Se saisir d'un défi à la représentation pour la chapelle des Saints-Anges

Le travail d'enquête nécessite de revenir à la genèse des fresques de la chapelle des Saints-Anges à Paris. Sur proposition de son ami Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts, Delacroix est chargé le 28 avril 1849 par le ministère de l'Intérieur de l'exécution des peintures murales de la chapelle du collatéral sud de l'Église Saint-Sulpice (Sérullaz 1963 : 150). La commande publique ne prescrit pas le thème des décorations. Croyant devoir décorer la chapelle des fonts baptismaux, le peintre s'oriente, en accord avec la destination de la chapelle, vers des sujets liés au péché originel (Johnson 1989 : 159). L'appellation de la chapelle est en fait impropre et provient de ce qu'elle renferme provisoirement la cuve des baptêmes ; elle est en réalité dédiée à saint Sulpice, patron de la paroisse (Kauffmann 2001 : 56). Le 2 octobre 1849, la chapelle change, cependant, pour de bon de patron et est placée sous le vocable des Saint-Anges (Johnson 1989 : 159), probablement en relation avec un récent encouragement de la dévotion aux anges. Delacroix conçoit une réelle irritation de ces variations qu'il ressent comme des obstacles que le curé de Saint-Sulpice lui tendrait : « La juste colère que j'ai ressentie m'a cassé bras et jambes... » écrit-il alors (Sérullaz 1963 : 152)<sup>2</sup>. La colère lui aurait-elle aussi brouillé l'esprit ? Toujours est-il qu'il se passe deux années avant que l'artiste n'arrête le thème des trois peintures : *Héliodore chassé du temple* pour la paroi ouest, *L'archange Michel terrassant le dragon* pour le plafond<sup>3</sup>, seul thème conservé de son projet initial (Johnson 1989 : 159), et *La lutte de Jacob avec l'ange* pour la paroi est (Sérullaz 1963 : 154)<sup>4</sup>. À la différence des deux autres thèmes, Delacroix ne s'est pas expliqué sur le choix du thème de la lutte et ne l'a pas davantage commenté. Tout au plus peut-on déduire d'une annotation précoce dans un carnet de notes tenu entre 1833 et 1859, « Lutte de Jacob et de l'ange. » (Delacroix 1932-3 : 380)<sup>5</sup>, qu'il en avait depuis longtemps le projet. Son arrêt sur l'un des épisodes les plus obscurs de l'*Ancien Testament* est néanmoins en adéquation avec une hiérarchie personnelle dans l'exercice de la peinture religieuse (Sérullaz 1998 : 268), où le peintre privilégie les sujets propices à l'exercice de son imagination (Delacroix 1932-2 : 135). Comme d'autres peintures tirées du *Nouveau Testament*, telle *l'Agonie au mont des Oliviers*, avec laquelle Delacroix rénove profondément le thème (Sellier 1981 : 43) ou, plus rarement, de l'*Ancien Testament*, comme c'est le cas de *La lutte*, le combat de Jacob avec l'ange

<sup>2</sup> Correspondance avec Gustave Lassalle Bordes.

<sup>3</sup> Cette œuvre, à la différence des deux autres, n'est pas une fresque mais une huile sur toile marouflée.

<sup>4</sup> Correspondance avec Constant Dutilleul, en date du 5 octobre 1850.

<sup>5</sup> Carnet de notes dit *Héliotrope*.

autorise l'iconisation du doute et des errements de la foi. La lutte est donc à même de refléter la relation compliquée du peintre à la religion (Sérullaz 1998 : 265-269). Delacroix, artiste funambule, jonglant volontiers avec les codes de la peinture, ne goûte rien davantage que de détourner les thèmes religieux. Ce faux agnostique, issu d'une famille d'athées et d'anticléricaux (Polistena 2008 : 10-11, 19), convaincu de ce que « Dieu a mis l'esprit dans le monde... » (Delacroix 1932-2 : 269) et qui visite incessamment les églises (Delacroix 1932-3 : 122), ne cesse de se rapprocher de Dieu à mesure qu'il vieillit, disant quelques mois avant sa mort :

38

« Dieu est en nous : c'est cette présence intérieure qui nous fait admirer le beau, qui nous réjouit quand nous avons bien fait et nous console de ne pas partager le bonheur du méchant. C'est lui sans doute qui fait l'inspiration dans les hommes de génie et qui les échauffe au spectacle de leurs propres productions. Il y a des hommes de vertu comme des hommes de génie ; les uns et les autres sont inspirés et favorisés de Dieu. » (Delacroix 1932-3 : 329)

Est-il nécessaire de préciser que Delacroix, peu enclin à la modestie, aspire à compter parmi ces favorisés de Dieu ?

Au moment où Delacroix arrête son choix sur *La lutte de Jacob avec l'ange*, le thème ressortit à une longue tradition iconographique. Il constitue l'un des *topoi* de l'art religieux. La lutte n'est toutefois pas un thème aussi figé que ne le sont une Vierge Marie ou un saint Jean-Baptiste, exonérant quasiment de toute connaissance religieuse. Tout artiste décidant d'illustrer ce passage de la *Genèse* où bascule l'histoire du patriarche Jacob (Blanchard 1957 : 160), *a fortiori* le très cultivé Delacroix, selon les termes d'André Joubin, l'éditeur de son *Journal* (Delacroix 1932-1 : XVI), prend connaissance d'une manière ou d'une autre du passage de la *Genèse* (Gn 32 23-32), bible, Histoire sainte ou abrégé. Dramatique et symbolique, obscur et incertain dans son rapport à la réalité, jusque dans l'identité des protagonistes, le combat de Jacob avec l'ange ne livre qu'avec parcimonie des éléments iconiques propres à soutenir la figuration. Nommant à peine, personnages comme lieux, ce texte énigmatique, très diversement traduit, oblige les artistes à s'interroger sur le sens du texte, et l'assertion de Jean-Paul Kauffmann, auteur de l'ouvrage le plus personnel sur la fresque de Delacroix, trouve plus que jamais son sens :

« La Bible possède un pouvoir comminatoire. On ne peut se contenter de la lire. Vient un moment où le lecteur est obligé de se compromettre. Contraint à soulever lui-même le rideau. » (Kauffmann 2001 : 53)

La scène est, à vrai dire, quasi-irreprésentable, du fait d'abord de l'identité incertaine de l'un de ces acteurs, l'homme luttant contre Jacob. Nombreux sont les exégètes à estimer divine la nature du vis-à-vis de Jacob. Cet avis, partagé par les Pères de l'Église (Blanchard 1957 : 173)<sup>6</sup>, en compromet la figurabilité en raison d'un interdit biblique sur la représentation divine énoncé dans le Décalogue (Dt 5 8) (*La Sainte Bible* 1955 : 182). Il est certes un autre passage de la Bible où l'adversaire de Jacob est dit ange, le très peu lu livre d'Osée (Os 12 5), « il luttait avec l'ange et il eut le dessus... » (*La Sainte Bible* 1955 : 1220), mais le choix invariable des artistes d'une figuration angélique n'en est pas moins tout à fait remarquable. Le combat de Jacob avec l'ange est, par ailleurs, fondamentalement une scène de passage : passage d'un lieu géographique à un autre, d'une rive à l'autre du Jabboq, affluent du Jourdain ; passage de ce lieu géographique à un lieu devenu symbolique par la parole de Jacob qui le nomme *Phanuel*, un nom hébraïque devant rappeler qu'il y a vu la face de Dieu ; passage temporel, de la nuit au jour qui pointe ; passage, enfin, d'une identité à l'autre, de l'homme Jacob au voyant Israël (Blanchard 1957 : 169). *La Genèse* ne fournit, par ailleurs, guère d'éléments en mesure d'étayer la représentation de *La lutte*, rien sur les figures de l'ange et de Jacob, et nous dit seulement que Jacob s'en retourne à Canaan, la Terre promise (Gn 15 18-21), à nouveau une indication de lieu symbolique, doublée d'une indication géographique, orientale en l'espèce. Du combat comme du contexte transmis par le texte, il convient donc de souligner le caractère paradoxal qui rend périlleuse toute transcription iconographique, qu'il s'agisse des figures de Jacob et du second lutteur, du lieu symbolique de Phanuel investi par le divin ou de la figuration du gué avec une temporalité écartelée entre nuit et jour, amenant nécessairement à s'interroger sur la manière d'y instiller la lumière. La lutte de Jacob avec l'ange constitue donc un défi à la représentation.

39

Pratiquement aucun livre de Delacroix n'a été conservé. Son *Journal* nous apprend néanmoins à deux reprises qu'il consultait la Bible, rapportant le 4 mai 1824 qu'un ami lui aurait prêté une petite Bible : « J'ai vu Thil le matin chez lui : il m'a prêté une petite Bible qui est une mine féconde de motifs. » (Delacroix 1932-1 : 92) ; et le 28 septembre 1849 : « J'ai été chercher la grosse Bible... » (Delacroix 1932-1 : 309). Deux autres indices laissent également supposer que Delacroix avait une connaissance précise de l'épisode, une annotation dans son *Journal* le 25 avril 1857, alors qu'il avait déjà travaillé à la fresque (Delacroix 1932-3 : 95), version abrégée du texte du carton d'invitation à l'inauguration de la chapelle des Saints-Anges, second indice que voici :

<sup>6</sup> Certains Pères de l'Église voient toutefois dans l'ange le Christ (Blanchard 1957 : 170), tandis que des sources juives disent celui-ci hostile (Blanchard 2010 : 564-567).

« Jacob accompagne les troupeaux et autres présents à l'aide desquels il espère fléchir la colère de son frère Ésaü. Un étranger se présente, qui arrête ses pas et engage avec lui une lutte opiniâtre, laquelle ne se termine qu'au moment où Jacob, touché au nerf de la cuisse par son adversaire, se trouve réduit à l'impuissance. Cette lutte est regardée, par les livres saints, comme un emblème des épreuves que Dieu envoie quelquefois à ses élus. » (Sérullaz 1963 : 164-165)

40

Texte en dehors de tout contexte, dont la teneur est maîtrisée par Delacroix<sup>7</sup>, la chose est acquise, la lutte constitue aussi une possible rencontre de l'imaginaire et du divin qui ne pouvait qu'exciter la veine créatrice d'un Delacroix notant dans son *Journal* le 24 décembre 1853 : « [...quelles plus belles occasions que ces sujets religieux ! » (Delacroix 1932-2 : 135). Dans le regard porté sur l'œuvre, il vaudra mieux ne pas perdre de vue que la lutte est une épreuve inattendue, imposée à Jacob alors qu'il s'en retourne à Canaan, la Terre promise<sup>8</sup>, au cours de laquelle il court le danger mortel de voir la face de Dieu<sup>9</sup>, un aspect qui pourrait bien avoir fait écho aux désirs de gloire exprimés sans équivoque par Delacroix à tout juste vingt-six ans : « La gloire n'est pas un vain mot pour moi. Le bruit des éloges enivre d'un bonheur réel. » (Delacroix 1932-1 : 88).

<sup>7</sup> Elle l'est du moins dans la mesure où Delacroix, dont il a été impossible de retrouver le texte sur lequel il s'était précisément appuyé, s'est formé une idée précise de l'épisode, néanmoins très loin de la plupart des exégèses. Je remercie Marianne Morvillez d'avoir attiré mon attention sur le fait que Delacroix avait notamment conçu – ou légitimé – sa peinture sur la base d'un Jacob impuissant.

<sup>8</sup> En référence à Gn. 15, 18-21 (*La sainte Bible* 1955 : 22) ; Pierre Blanchard, qui opère de la lutte avec l'ange une lecture religieuse très érudite, insiste sur la nécessité de prendre en compte son contexte général (Blanchard 1957 : 161).

<sup>9</sup> En référence à Ex. 33, 20 : « Tu ne peux pas voir ma face, car l'homme ne peut me voir et demeurer en vie. » (*La sainte Bible* 1955 : 97)



Fig. 2 : Rembrandt, *Lutte de Jacob avec l'ange*, huile sur toile, 137 x 116 cm, Berlin, Gemäldegalerie, vers 1649-50.

## Dissonances dans la tradition

Delacroix peut, s'il en a le désir, s'appuyer sur une tradition iconographique, florissante à l'époque médiévale, par la suite picturalement marquée par la version du calviniste très modéré qu'était Rembrandt (Saint-Martin 2011 : 279). L'artiste y restitue la lutte comme une étreinte entre un Jacob très gaillard et un ange tout à la fois androgyne et gracile, dont on a parfois souligné le caractère érotique (Kaufmann 2001 : 169)<sup>10</sup>. La scène est quasiment sans décor, hormis, au premier plan, un rocher sur lequel l'ange appuie son pied. Rembrandt introduit dans sa peinture deux types de temporalité : celle étirée de l'emboîtement des deux protagonistes dans une lutte sans fin ; celles brèves et successives, d'une part du geste de l'ange blessant Jacob à la hanche et, d'autre part, du questionnement final de Jacob à son vis-à-vis angélique, auquel il demande de lui révéler son nom. Bien que d'une grande postérité, notamment via la circulation de gravures, la peinture de Rembrandt, auquel Delacroix voue une admiration surtout durant sa jeunesse (Sérullaz 1998 : 81), n'est toutefois pas regardée par l'histoire de l'art comme une œuvre majeure. La tradition à laquelle entend manifestement se confronter Delacroix avec son programme mural sulpicien n'est ici, à l'inverse des thèmes d'Héliodore et de saint Michel sur lesquels plane l'ombre de Raphaël<sup>11</sup>, grevée d'aucun chef d'œuvre (Johnson 1989 : 161-162). Au XIX<sup>e</sup> siècle, le thème de la lutte de Jacob avec l'ange, plutôt en déclin, est remis à l'honneur avec l'édition de bibles illustrées (Saint-Martin 2011 : 279), dont deux connaissent un retentissement européen. Réalisant entre 1851 et 1860 le projet bibliophile des Nazaréens, Julius von Carolsfeld illustre la *Biblia Sacra* renfermant la traduction de Luther, tandis que Gustave Doré enrichit de gravures la très fameuse *Bible de Tours* du chanoine Bourassé pour son édition de 1866. L'un comme l'autre sont tributaires du caractère didactique prescrit par leur tâche d'illustrateurs, Gustave Doré ayant, de toute évidence, pris davantage de libertés que son collègue protestant. Alors que Julius Schnorr von Carolsfeld adopte un trait à la Dürer pour représenter le moment de la bénédiction devant un paysage à la netteté naïve, Gustave Doré fait le choix de la durée du combat, ce qui lui permet d'esthétiser, et son ange superbe, et le paysage, pour lequel il acclimata une formule pathétique que l'on retrouve dans nombre de ses œuvres, lui donnant ici une note orientale.

Les deux illustrateurs figurent aux pieds de Jacob un bâton de marche, auquel Julius Schnorr von Carolsfeld ajoute un vêtement et un chapeau. Paul Baudry est, quant à lui, le premier peintre à réactualiser le thème en 1852 (Kauffmann 2001 : 170). Digne représentant de la peinture académique sous le Second Empire (Bonnet

<sup>10</sup> « Rembrandt n'a pas représenté un combat mais une étreinte. Son caractère érotique est évident. »

<sup>11</sup> Avec un *Saint Michel terrassant le démon*, l'une des plus célèbres peintures du Louvre et ses décorations des Loges vaticanes (Jobert 1997 : 229) ; Joyce Polistena consacre de longues pages à la dette qu'aurait Delacroix à l'égard de Raphaël (Polistena 2008 : 201-219).



2007), Baudry conçoit la lutte comme un athlétique combat livré par Jacob avec un ange nettement féminin. Centrant sa composition sur une académie copieusement éclairée, le paysage montagneux et désertique, à la tonalité nettement orientale sert

42



Fig. 3 Paul Baudry, *La lutte de Jacob et de l'ange*, 1853, huile sur toile, 260 x 165 cm, musée archéologique de la Roche-sur-Yon.



Fig. 4 Julius Schnorr von Carolsfeld, *La lutte de Jacob et l'ange*, 1851-1860, eau-forte (illustration de la *Biblia Sacra*).

de faire-valoir à son exercice de clair-obscur. Des effets de Jacob, seul est vraiment reconnaissable le bâton.

Modèles ou pas – ses historiographes n'auront cessé de lui en trouver<sup>12</sup> –, Delacroix doit, comme d'autres avant lui, réfléchir à la manière de capter dans l'image, plus concrètement dans le médium de la fresque, une lutte très diversement considérée par les exégètes<sup>13</sup> et les contemporains de Delacroix. Bien que divisés dans leurs interprétations, les Pères de l'Église se sont accordés à y voir une lutte spirituelle, voire mystique, liant l'homme à Dieu (Blanchard 1957 : 168 : 173), alors que la lecture biblique du livre d'Osée prescrit son entendement comme une opposition du patriarche à Dieu (Blanchard 1957 : 164-165). L'épisode est cependant communément interprété par les contemporains de Delacroix comme un combat de l'homme avec sa foi (Polistena 2008 : 221). Intellectuels et artistes reprendront, par ailleurs, fréquemment la trame interprétative de Swedenborg qui consacre à l'épisode biblique un long commentaire. Extrêmement complexe, celui-ci s'organise autour de l'idée de la tentation du vrai opposant, selon différents niveaux d'interprétation, l'homme naturel et externe à l'homme spirituel et interne (Swedenborg 1852 : 149-205). Se pose en particulier à Delacroix la question de ce qu'il veut faire de cette lutte dans sa propre géographie artistique. D'après les notes de son élève, collaborateur et ami, Andrieu (Delacroix 1932-1 : III), consignées dans un carnet entre 1852 et 1853, il semble que Delacroix ait eu au début une vision assez claire des choses (Kauffmann 2001 : 76). Il en va tout autrement de la réalisation. Delacroix interrompt de nombreuses fois son travail, pourtant entamé à l'été 1854 dans l'enthousiasme de ces « [...grandes murailles à peindre. » (Delacroix 1932-2 : 209) après un départ jugé excellent (Delacroix 1932-2 : 205). Ses longues pauses sont imposées par d'autres travaux ou des commandes plus urgentes<sup>14</sup>. Elles sont parfois motivées par des raisons techniques : le peintre n'arrive pas à dompter la matière, l'enduit de chaux humide s'acharne à absorber la couleur, et il s'évertue à y trouver des parades<sup>15</sup>. Plus souvent encore, Delacroix s'interrompt en raison d'un sujet qu'il ne parvient pas à cadrer. L'affaire devient un calvaire en 1860, alors qu'il a reçu la com-

<sup>12</sup> Cf. à ce sujet (Kliman 1983 : 158-159) qui élargit la réflexion des critiques contemporains de Delacroix, traitée plus loin dans cet article, en proposant comme modèle un panneau en bronze de l'église Monte Sant'Angelo à Gargano, et (Polistena 2008 : 207-210) qui y ajoute deux dessins de Raphaël.

<sup>13</sup> Je n'inclus pas dans ce survol exégétique la lecture talmudique, très différente de celle chrétienne ou d'inspiration chrétienne, puisqu'elle ne concerne pas les artistes pris en compte dans cet article.

<sup>14</sup> Notamment la préparation de l'Exposition Universelle de 1855 et celle du Salon de 1859, la décoration du Salon de la paix à l'Hôtel de Ville de Paris ainsi que le plafond de la galerie d'Apollon au Louvre (Jobert 1997 : 213 et 228).

<sup>15</sup> L'artiste note le 4 février 1850 : « Demandé à Baltard l'impression à l'huile chaude et non à la cire. » (Delacroix 1932-1 : 337),

mande depuis plus de dix ans. À la fin de l'année, il lance ce cri dans une lettre à son cousin Berryer, recopiée dans son *Journal* le 15 janvier 1861 :

« Finir demande un cœur d'acier : il faut prendre un parti sur tout, et je trouve des difficultés là où je n'en prévoyais point. Pour tenir à cette vie, je me couche de bonne heure, sans rien faire d'étranger à mon propos, et ne suis soutenu, dans ma résolution de me priver de tout plaisir, et au premier rang celui de rencontrer ceux que j'aime, que par l'espoir d'achever. Je crois que j'y mourrai. C'est dans ce moment que vous apparait votre propre faiblesse, et combien ce que l'homme appelle un ouvrage fini ou complet contient de parties incomplètes ou impossibles à compléter. » (Delacroix 1932-3 : 320-321)

44

Delacroix termine néanmoins la fresque le 22 juillet 1861, épuisé par la maladie, une laryngite tuberculeuse doublée d'une atteinte aux testicules qui ont soudain empiré (Kauffmann 2011 : 122, 206). Il y a mis toutes ses forces. Il dit alors se sentir plus religieux (Eschollier 1929 : 108).

L'accueil lors de l'inauguration n'est pas à la hauteur des espérances du peintre. S'il se réjouit de la présence en nombre des artistes, il déplore dans sa correspondance n'avoir reçu « [...la visite ni du préfet, ni de Nieuwerkerke, ni de personne de la cour et des personnes qualifiées...] » et guère davantage des membres de l'Institut « [...venus en petite nombre... » (Sérullaz 1963 : 167). Les critiques sont partagés, leurs propos souvent excessifs, plus que pour n'importe quelle autre de ses peintures monumentales (Jobert 1997 : 233). Encouragé par Delacroix, Théophile Gautier (Sérullaz 1963 : 164) livre le premier une critique élogieuse dans laquelle il souligne la beauté du paysage et l'importance de la nature morte qui meuble tout un coin de la composition (Johnson 1989 : 164-165). Baudelaire, soutien indéfectible de Delacroix, estime, quant à lui, que son auteur « [...a tiré le parti qu'un peintre de son tempérament pouvait tirer. » (Sérullaz 1963 : 168) On recherche furieusement, et de manière

puis le 8 juin de la même année « Pour imprimer le mur de l'église, huile de lin et non autre, bouillante, blanc de céruse et non pas blanc de zinc, qui ne tient pas. L'ocre jaune serait la meilleure impression. » (Delacroix 1932-1 : 372) Il fait, par ailleurs, gratter et emplâtre lui-même les parties creusées et celles « [...des figures destinées à être lumineuses...] » (Delacroix 1932-2 : 361).

plus ou moins heureuse (Jobert 1997 : 229), des modèles à l'œuvre, *La mort de saint Pierre martyr* du Titien, mentionnée la première fois par Gautier en relation avec le paysage et dont Delacroix aurait possédé une copie réalisée par Géricault (Johnson 1989 : 165), *Samson et le Lion* de Rubens que Théophile Thoré rapproche de la figure de Jacob, le critique retenant également deux illustrations bibliques du XVII<sup>e</sup> siècle (Johnson 1989 : 165) ainsi que *La lutte avec l'ange* de Rembrandt, cette dernière

œuvre plutôt comme une référence obligée (Sérullaz 1963 : 165). À cette époque où l'on oppose volontiers dessin et couleur, les qualités de coloriste de l'artiste sont vantées, tout comme la vivacité de son trait, en particulier pour le paysage, l'élément de la composition qui lui vaut le plus de louanges (Polistena 2008 : 211). À l'inverse, un procès sur le dessin est volontiers conduit, et une querelle naît sur les sujets qui ne seraient pas en accord avec le recueillement imposé par le lieu (Sérullaz 1963 : 179). D'aucuns, tel Émile Galichon dans la *Gazette des Beaux-Arts*, critiquent vertement ce choix opportuniste, qui seul conviendrait à « [...] son talent passionné... » (Sérullaz 1963 : 171), un grief repris par Louis de Ronchaud (Johnson 1989 : 169) et que deux passages du *Journal* ne sauraient contredire. Leur auteur, fasciné, y relate longuement la victoire inattendue d'une mouche sur une araignée, qualifiée de « [...] justice distributive... » (Delacroix 1932-1 : 367-368), puis la lutte à mort d'un scarabée contre des fourmis acharnées à sa perte (Delacroix 1932-2 : 354-55) – Delacroix adore les combats à l'issue improbable. En milieu catholique, l'œuvre est le plus souvent vivement critiquée, Louis Réau<sup>16</sup> y voyant dans son *Iconographie de l'art chrétien* l'assaut d'un génie créateur arrachant ses secrets à la nature (Saint-Martin 2011 : 279). La fresque a, ceci dit, là aussi ses défenseurs, et une reproduction en est placée en illustration de l'édition de 1864 de la Bible populaire de l'abbé Drioux, une indéniable caution cléricale. En partie sous l'influence des idées de Swedenborg, les critiques de Delacroix ont, du reste, bien souvent regardé sa lutte d'une manière divergeant de l'interprétation commune : « [...] combat de la matière contre l'esprit. » pour Louis Brès » (Johnson 1989 : 166), la force corporelle s'attaquant à la force spirituelle, selon Olivier Merson (Sérullaz 174), tandis que Baudelaire voit « [...] dans cette bizarre légende... » l'homme naturel et l'homme surnaturel luttant chacun selon leur nature (Sérullaz 168). Pour Pierre Denis, il ne s'agit *in fine* que de « [...] l'homme prédestiné domptant son génie » (Johnson 1989 : 166). À plusieurs reprises, l'exécution et la mise en scène du groupe de Jacob et de l'ange sont sévèrement critiquées, telle l'attitude de Jacob, jugée trop peu résistante par un Louis Vitet très représentatif d'un courant d'opinion (Johnson 1989 : 170). D'autres critiques, tels Théophile Thoré et Claudius Lavergne, estiment le combat n'être qu'un accessoire au paysage, le premier avec une connotation positive, à l'inverse du second (Johnson 1989 : 166-167). L'on reproche, enfin, communément au peintre d'avoir traité avec légèreté la peinture religieuse. En somme, la critique est déconcertée<sup>17</sup>. Il est vrai que la fresque ne se conforme que très superficiellement à la tradition (Jobert 1997 : 233).

<sup>16</sup> Louis Réau, dont la démarche est scientifique, n'est évidemment pas un auteur à proprement parler catholique.

<sup>17</sup> Cf. pour une relation détaillée des critiques (Sérullaz 1963 : 165-180) et (Johnson 1989 : 164-170). Pour un résumé, cf. (Jobert 1997 : 229-233).

## Le lieu de l'image

La première chose qui frappe à la vue de la fresque est que le combat de Jacob avec l'ange n'y est pas de manière irrécusable le lieu de l'image, ce que Louis Marin appelle le « [...locus visuellement requis par le regard...] » (Marin 2006 : 104). Ce n'est pas que l'œil évite vraiment l'empoignade assez ambiguë entre un Jacob, sorte d'Hercule vêtu de sa léonté (sa peau de lion) en bandoulière avec un éphèbe musclé aux allures d'Apollon, et dont les ailes, assez sombres au demeurant, dénotent une qualité angélique douteuse : non, mais l'œil est tout autant attiré par les trois énormes chênes plantés au centre de l'image ; puis requis par le cortège qui s'en va dans le coin gauche ; pour finir par échoir sur les objets au-devant de la composition, mêlés au tas de vêtements laissé par un Jacob bien décidé à « y aller ». Le sujet de la peinture de Delacroix ne s'impose pas aussi nettement qu'il y paraît à première vue. Pour ce qui est à proprement parler du combat, la version de Delacroix n'est ni plus ni moins fantaisiste que celle de ses prédécesseurs. Elle n'égale pas le scabreux de celle de Baudry et la charge n'en est pas plus érotique que celle de Rembrandt. C'est sans doute son ampleur – son caractère sculptural, relevé par Théophile Thoré<sup>18</sup> (Sérullaz 1963 : 166) –, la placidité d'un ange au regard narquois tourné vers le spectateur, ses références mythologiques et l'agressivité d'un Jacob se ruant comme un fou qui la fait s'en distinguer. De Rembrandt, sa référence la plus évidente, Delacroix a repris les visages de Jacob et de l'ange ainsi que l'option d'une temporalité multiple, restituant de même la durée du combat, le geste de l'ange à la hanche de Jacob et le questionnement du nom. Mais, à l'inverse du Rembrandt, où Jacob somme l'ange de lui dire son nom, l'ange de Delacroix demande à Jacob de se nommer, la chose à son importance.

À y regarder de plus près, Delacroix s'affranchit de la tradition en plusieurs endroits. Il ne le fait néanmoins pas tant dans le combat lui-même que dans le cadre de la scène, et encore là, pas en tous points. Le fait est d'autant singulier qu'il a récemment proféré le principe d'un « [...accord des accessoires avec l'objet principal...] » (Delacroix 1932-2 : 19), et on peut lui faire confiance pour que ces dissonances ne soient pas contingentes. Le peintre intègre ainsi dans sa fresque des éléments orientaux conformes au récit biblique avec les costumes des personnages formant le cortège et quelques plantes et arbustes, mais les énormes chênes tordus tout comme le tas de vêtements à l'avant-plan semblent contredire ces éléments. Ils sont de ces écarts dans la représentation, dont parle Daniel Arasse, qui témoignent de la présence du peintre dans son œuvre et dont il faut traquer le sens (Arasse

<sup>18</sup> « [...] un groupe que la statuaire pourrait reproduire. »

2008 : 11). Les arbres, et surtout les racines du chêne du premier plan, qui imitent un parapet et redoublent le

cours d'eau, scindent résolument la fresque, tout en traçant un chemin ouvrant au loin sur la lumière. Les montagnes des prédécesseurs ont laissé place aux rochers de la forêt de Sénart où aimait à se promener le peintre, sans cesse attiré par le Chêne d'Antin et le Chêne Prieur, qui ont joué un rôle capital dans sa pensée picturale<sup>19</sup>. Ce type de paysage arboré, organisé autour de chênes nouveaux, se retrouve fréquemment dans l'œuvre tardif de Delacroix, aquarelles, dessins, huiles, la plupart en relation avec Champrosay, point de départ des marches en forêt du peintre (Sérullaz 1998 : 140-147). Certaines œuvres englobent un fauve, tel un tableau des années 1852-54 au titre changeant en raison de l'incertitude sur l'animal représenté, *Lionne guettant une proie* ou *Le puma* ou encore *Lionne près d'un arbre*<sup>20</sup>. Delacroix, que ses contemporains comparaient volontiers à un félin, était fasciné par les Chasses de Rubens (Sérullaz 1998 : 80), mentionnées à maintes reprises dans son *Journal*. Alors qu'il réfléchissait à la conception de sa lutte, il passait son temps à croquer des lions (Kauffmann 2001 : 219), qu'il introduisait ensuite dans des forêts de chênes, et il n'est pas interdit de penser que l'artiste se figurait alors cherchant l'inspiration dans la forêt de Sénart, une thèse créditée par la terminaison étrangement griffue d'une partie du feuillage (Lichtenstein 1979 : 228-229). On sait, par ailleurs, sans en avoir forcément mesuré l'importance, le rôle joué par ce paysage sur les détracteurs de la fresque. Claudius Lavergne, auteur d'une critique particulièrement virulente, s'indigne ainsi de ce que Delacroix « [...] ose placarder sur un mur, un, deux, trois grands chênes. » (Johnson 1989 : 167)

47

De fait, le paysage est problématique. D'abord, les arbres laissent entendre que la scène pourrait tout aussi bien se jouer ici. Ensuite, incisant l'image, ces arbres, « [...] vraie poussée du combat... » (Kauffmann 2001 : 121), ménagent trois segments fictionnels, relevant de temporalité et de lieux différents. Ils dégagent ainsi plusieurs espaces-temps : à droite, l'espace-temps du cortège que Jacob ne va pas tarder à rejoindre, et qui avance, on le remarquera, le jour et non la nuit, alors qu'il s'agit selon le texte d'une marche nocturne ; à gauche, l'espace-temps de la lutte sans fin et pourtant saisie à l'aurore, au moment où l'ange touche la hanche de Jacob et le questionne sur son identité ; tandis que l'espace du premier plan constitue un entre-deux, une zone d'incertitude où les curieux effets déposés par le lutteur, le bouclier recouvert de vêtements, une lance, une gourde, un carquois remplis de flèches et enfin un chapeau contemporain induisent une incursion du réel, l'évidence d'un ici et maintenant. La scène dans

<sup>19</sup> Autour de considérations sur l'ébauche, l'inachevé et la disproportion (Delacroix 1932-2 : 40-42 ; 1932-3 : 219) et sur l'effet des parties (Delacroix 1932-2 : 58). Delacroix va, du reste, jusqu'à développer un « [...] principe des arbres. » (Delacroix 1932-2 : 175-176)

<sup>20</sup> Vers 1852-1854, huile sur bois, 0,415 x 0,305 m, Paris, Musée d'Orsay.

son entier comporte, du reste, un éclairage multifocal, visiblement la manière dont Delacroix a résolu le problème de temporalité posé par le texte. La lumière y surgit de manière irréaliste et apparemment illogique en trois points : une première fois au-devant, entre les effets et les lutteurs, éclairant tout autant Jacob que l'ange, modelant aussi le chapeau posé sur le tas de vêtements ; une seconde fois, la lumière suit les énormes racines et se pose sur les troncs des arbres ; elle s'impose, enfin, envahissante, une troisième fois, au fond de l'image, là où le regard achoppe. Arbres et lumière structurent une œuvre selon une tripartition fictionnelle qui pourrait laisser entendre que le combat se livre à trois<sup>21</sup>, entre Jacob et l'ange, mais aussi avec un tiers dont l'identité reste à préciser.

48

### Le chapeau et ses multiples sens

Au terme de son livre, Jean-Paul Kauffmann ne décide pas vraiment du sens de cette lutte. Posant le diagnostic d'une identification de Delacroix avec le personnage de Jacob, déjà prononcé en son temps par Maurice Barrès (Sérullaz 1963 : 182), il ne tranche pas entre deux hypothèses. S'agit-il d'une quête des origines d'un Delacroix incertain de sa filiation, est-il le fils de Charles Delacroix ou de Talleyrand, une

<sup>21</sup> Certaines exégèses de la lutte de Jacob avec l'ange concluent sur un combat à trois. La lecture de Clément d'Alexandrie, notamment, évolue sur l'idée d'une comparaison de Jacob avec le Christ et développe l'idée d'une lutte commune de Jacob et de l'ange contre une puissance démoniaque (Clivaz 2010 : 562-566) ; Origène, dans *De Principiis III*, 2, 5, reprend cette interprétation, la puissance démoniaque est alors un mauvais ange (Plesu 2005 : 227).

<sup>22</sup> La nature morte a été assez régulièrement commentée, comme pour les autres éléments dans des sens différents. Elle l'a été positivement par Théophile Gautier (Johnson 1989 : 165), plus récemment par Lee Johnson (1989 : 164) et Joyce Polistena (2008 : 206), de façon plutôt neutre par Barthélémy Jobert (1997 : 232), négativement, en son temps, par Olivier Merson qui juge son importance exagérée (Johnson 1989 : 168).

question très précisément posée par André Joubin dans son édition du *Journal* (Delacroix 1932-1 : 8) qui continue de diviser les historiens (Polistena 2008 : 27) ? « Quel est ton nom ? », demande l'ange de Delacroix à son Jacob. La lutte finalise-t-elle une poussée formidable de Jacob contre une paroi dont Delacroix ne parvient pas à dompter la matérialité, une paroi qui, si Jacob la traverse, le fera atterrir dans la chapelle voisine du Purgatoire, rencontrer *La prière pour les morts*, fresque glaçante et pathétique de François-Joseph Heim, exhalant une morbidité par laquelle le peintre physiquement diminué se sentirait attiré ? Toutes les grandes œuvres recèlent plusieurs significations, les artistes y ont mis leur vie. Autant que par les qualités plastiques de l'œuvre, la fascination du spectateur est déclenchée par sa position de voyeur devant un écran où est cryptée une dramaturgie de l'intime. Et les arbres, et le chapeau, si curieusement dissonants ? Maurice Denis ne s'y est pas trompé qui faisait copier à ses élèves la nature morte au premier plan (Kauffmann 2001 : 186), ayant sans doute reconnu tout ce qu'elle contenait de

modernité. Lee Johnson relève à son tour que la nature morte peinte par Delacroix<sup>22</sup> à un stade très avancé est un véritable plaisir pour les yeux, mais qu'elle n'en complète pas moins l'action au même titre que les arbres ; il note également qu'il s'agit de la seule partie de l'œuvre sur laquelle ne se soit pas exprimé le peintre. Selon les propos d'Andrieu, rapportés par René Piot, son élève, celle-ci aurait été peinte en l'espace de vingt-deux minutes, puis retouchée une semaine plus tard en seize minutes (Johnson 1989 : 164), peut-être un record dans l'histoire de la peinture, le signe en tout cas d'une activité frénétique. Ceci dit, tout n'y est pas moderne dans ces effets laissés au sol : le chapeau, oui, mais pas le reste, carquois et gourde, et encore moins le bouclier qui a tout l'air d'être romain, tout comme la lance, du reste. Ce chapeau, repris de Julius Schnorr von Carolsfeld, mais dont Delacroix change l'apparence, n'a été qu'assez peu remarqué et quasi exclusivement sous un angle anecdotique : « [... chapeau pastoral...] » pour Paul de Saint-Victor, qui intègre le premier ce détail dans son article du 4 février 1862 paru dans *La Presse* (Sérullaz 1967 : 172) ou « [...chapeau de paille...] » pour Jack Spector et Joyce Polistena (Spector 1967 : 148 ; Polistena 2008), Spector, après en avoir étudié la couleur, le qualifiant de « [...superbe touche finale...] » (Spector 1967 : 148). Kauffmann avoue, par contre, avoir toujours été intrigué par ce chapeau. « Ce chapeau jaune orangé... », dont il relève, fort à propos, le caractère « si peu biblique. » (Kauffmann 186) n'est cependant pas un chapeau de planteur sudiste, Kauffmann se méprend sur ce point. Ce n'est pas davantage un chapeau bourgeois qu'auraient pu porter les spectateurs ou les contempteurs de l'œuvre du maître ; il s'agit, en fait, d'un de ces chapeaux mous que les peintres mettaient pour leurs études de paysage en plein air, avant que n'apparaissent, vers 1880, les canotiers qui nous sont plus familiers, notamment au travers des peintures de Renoir. Un de ces chapeaux dont les frères Goncourt racontent dans leur roman *Manette Salomon* que les peintres de Barbizon les jetaient sitôt entrés dans l'auberge, une fois leur journée de travail terminée (Goncourt 1986 : 258-259). Ils tiraient ainsi leur révérence.

Tirer sa révérence, c'est exactement, ce que va faire Jacob, le combat fini. D'ailleurs, n'y-a-t-il pas un cavalier de dos dans le cortège portant le même chapeau – Kauffmann, qui entend ne laisser aucun détail lui échapper, le note<sup>23</sup> (Kauffmann 2001 : 186) – et, pour ce qu'on en voit, les habits, le carquois et le glaive figurés au premier plan ? Mais, tiens, pas le bouclier ni la léonté. Un cavalier, qui plus est, également ramené à Jacob par le caractère semi-diurne choisi par le peintre pour les différents espaces où se situent les figures. Deux Jacob, deux lances et deux chapeaux, deux chênes qui en cachent un troisième,

<sup>23</sup> « Le même couvre-chef aux bords retroussés orne la tête du cavalier qui, à droite, emmène le troupeau de Jacob. »



50

trois espaces picturaux, mais une seule léonté, un seul bouclier. Le chapeau est le détail qui permet de reconstituer la trame, il faut le soulever et se saisir des éléments qu'il recouvre. Décrypter ce chapeau est tâche ardue, qui oblige à énoncer tour à tour une pluralité de sens cristallisée dans la forme. Que fait donc Jacob *alias* le cavalier dans cette peinture, autrement dit Delacroix de cette peinture, car bien sûr Jacob n'est autre que Delacroix ? Au moins quatre choses. Delacroix a plus d'un tour dans son chapeau, et sans doute a-t-on sous-estimé cet aspect facétieux de sa personnalité, en accord cependant avec les mentalités d'un dix-neuvième siècle aimant à jouer sur les mots comme avec les images. Le peintre ne dédaignait, du reste, ni la caricature, admirant Nicolas-Toussaint Charlet pour ses qualités de caricaturistes (Delacroix 1932-3 : 133-142), ni la lecture des journaux satiriques, notant ainsi lors d'un séjour à la campagne : « Vu deux cahiers du *Punch* anglais. Tâcher de me le procurer à Paris : il y a des types de caricature d'un dessin très fin. » (Delacroix 1932-2 : 192), écrivant surtout le 8 octobre 1822 dans les premières pages de son *Journal* : « Quand j'ai fait un beau tableau, je n'ai pas écrit une pensée. C'est ce qu'ils disent. Qu'ils sont simples ! » (Delacroix 1932-1 : 17) - une mention fort intéressante, à ne pas négliger.

Pour commencer, Delacroix subit ici une épreuve herculéenne, la léonté, attribut d'un Hercule éprouvé dans la mythologie par les fameux travaux, en atteste. Le peintre après avoir livré un combat acharné avec un mur rétif, qui lui a fait laisser à terre ses armes, se félicite d'en être venu à bout en se lançant un « chapeau l'artiste ! ». Le premier sens de ce chapeau est tout bonnement ludique et se rapproche du calembour. Ensuite, l'artiste se dédouane de ses origines. L'ange lui demande de dire son nom, et ceci devant témoins. Ces témoins, ce sont les arbres que la généalogie utilise, et que la Bible lie aux anges avec la promesse d'une descendance faite au Chêne de Mambré (Gn 18 1-15) (*La sainte Bible* 1955 : 24). Pourquoi donc, sinon, avoir caché un troisième arbre derrière les deux premiers, d'une manière contredisant une probable recherche de symétrie avec les colonnes du temple d'*Héliodore*, la fresque en vis-à-vis (Johnson 1989 : 162) ? Delacroix est un enfant aux deux pères possibles, dont il ne sait lequel est véritablement le sien. La lance à terre, en place du bâton de marcheur de ses prédécesseurs, est pointée vers l'entrejambe de l'ange, non tant avec une connotation sexuelle (Kauffmann 2001 : 186), mais plus prosaïquement pour en interroger les testicules : « es-tu le père », demande-t-elle au représentant divin ? - tout le monde sait que les anges sont des substituts de Dieu, dans la Bible comme dans l'image. Le bouclier sur lequel il était de coutume de faire poser ses armes, de retranscrire sa lignée familiale, donc, n'est, par contre, pas redoublé. Cette exception parmi les éléments dissonants ne se comprend qu'au travers du chapeau. Jacob lors du combat peut voir la face d'un Dieu qui est l'Innommable, d'un père

qui ne peut être nommé. Pour livrer la bataille, il a cependant mis son chapeau sur le bouclier, acceptant de ne pas savoir ou de ne pas dire, en terminant quoi qu'il en soit avec une quête sans fin. Au terme du combat, Jacob n'aura plus à porter ni la léonté ni le bouclier, devenus inutiles au peintre pour continuer sa route vers la Terre promise. Le deuxième sens du chapeau ressortit à un registre dramatique. Delacroix a, par ailleurs, donné ici peut-être sa plus grande leçon de peinture, disant toujours davantage dans son *Journal* le prix qu'il accordait à son œuvre, « [...ce travail enchanteur...] » (Delacroix 1932-3 : 317) qu'il était prêt à achever, si nécessaire, à ses frais (Delacroix 1932-3 : 287-288). Au moment où le peintre commence à sentir la vie lui échapper, il signe son testament pictural. Maurice Denis, qui disait de Delacroix qu'il lui « [...révèle quelque chose du monde divin. » (Denis 1959 : 129) et intitula en 1943 la dernière de ses conférences « Le testament de Delacroix » (Stahl 2012 : 116), le ressentit sans doute encore plus intimement que Barrès (Jobert 1997 : 229). Le maître unit comme jamais auparavant paysage et peinture religieuse, cet accord du principal avec l'accessoire qui manque à la plupart des grands peintres, écrit-il dans son *Journal* le 15 avril 1850 (Delacroix 1932-2 : 19). Le troisième sens du chapeau, plus justement sa fonction est, en effet, d'imprimer sa conception du paysage : un paysage de plein air, avec reprise en atelier au moment de la conception (Sérullaz 1998 : 120), comme Corot dont il trouve les arbres superbes (Delacroix 1932-1 : 206-207) et Théodore Rousseau, son autre référence paysagère parmi les peintres de Barbizon (Polistena 2008 : 211). Sa leçon de paysage, Delacroix la donne, non sans insolence, au moyen de ce chapeau mou porté par les peintres de Barbizon, dans le genre pictural qu'il plaçait au-dessus de tout, la peinture religieuse (Sérullaz 1998 : 120, 265).

51



Fig. 5 : Paul Gauguin, *Vision du sermon*, 1888, huile sur toile, 73 x 92 cm, Edimbourg, National Gallery of Scotland.

Le troisième sens du chapeau est résolument esthétique. Le dernier et quatrième sens de ce chapeau est tout à la fois esthétique et rhétorique : le couvre-chef circonscrit ou plutôt marque un territoire, il garde littéralement la place. Avec lui, l'espace au-devant du tableau est désigné comme celui du peintre. Ceci dit, libre au spectateur de se saisir de l'invite que lui adresse l'ange avec son regard, et d'y pénétrer.

52

Delacroix détourne le caractère religieux de la lutte de Jacob avec l'ange et s'approprie sa dimension mythique pour en faire le récit de sa relation à la création, sans que l'on sache s'il convient d'écrire création avec une minuscule ou une majuscule. Il livre alors la première version sécularisée du thème biblique. En y insérant des éléments de dissonance, des temporalités contrariées et des éléments iconiques tout à la fois polysémiques et paradoxaux, mais aussi en ménageant un espace où créateur et regardeur sont invités à se rencontrer, il fait entrer le thème dans la modernité. Le chapeau, détail parfois relevé pour son caractère insolite, s'y révèle l'indice producteur du sens entier de la peinture-testament d'un peintre parfois qualifié de « [...] Christ de la peinture. » (Kauffmann 2001 : 257) Ceci n'est-il pas, du reste, contenu dans son nom de Delacroix, une remarque peut-être triviale, mais qui peut contribuer à expliquer pourquoi, au-delà de son ambivalence vis-à-vis de la religion, le peintre, peu assuré de son identité, aimait tant à dévier les thématiques religieuses. Se confronter au Père, ainsi que le fait Jacob avec Dieu, est aussi se poser en fils, bon ou mauvais, ce que font à la suite Gustave Moreau, Paul Gauguin, Maurice Denis et Odilon Redon vis-à-vis de Delacroix, tous, sauf Moreau, positivement. Un sujet n'équivaut pas à un autre et la lutte de Jacob avec l'ange se prête « naturellement » à l'inscription des filiations. Tous ces peintres prennent acte de la leçon de Delacroix et s'approprient l'œuvre à leurs fins propres, en reprenant invariablement les arbres et les jeux de lumière pour structurer leur récit. Un seul, cependant, reprend le chapeau : Gauguin. Le chapeau, ce sera celui démultiplié des Bretonnes qui regardent un combat livré contre un ange, cette fois assumé comme maléfique : si les ailes étaient étrangement sombres chez Delacroix, la robe de l'ange chez Gauguin la couleur bleue des mauvais anges et son propriétaire une agressivité tout à fait déplacée. L'ange y est, au reste, par exception, la figure mobilisée dans le processus identificatoire, et non plus, comme chez Delacroix et ses autres suiveurs, le personnage de Jacob (Gamboni 2010 : 13-14). Avec ses ailes éployées, il s'impose au regardeur, ou plus exactement aux Bretonnes de dos, par lesquelles celui-ci, issu d'une vision, est contraint de transiter. L'œil de l'ange, qui chez Delacroix invite le regardeur à entrer dans l'image, est ici déplacé dans l'arbre, très précisément dans la feuille plantée à la racine de la branche inférieure – Gauguin est coutumier de cette insertion de détails polysémiques, de ces images

potentielles, comme les appelle Dario Gamboni (Gamboni 2010 : 21-22). Gauguin, qui se voyait volontiers en prophète (Gamboni 2010 : 13), trace avec ce tableau une nouvelle lignée, l'œuvre est, du reste, placée par Albert Aurier en exergue de son article posant les principes de la peinture symboliste (Aurier 1891). L'arbre japonisant strie ici résolument la toile pour la scinder, délimitant nettement les sphères fictionnelles, la scène du combat n'existant selon les dires de Gauguin que dans l'imagination des Bretonnes<sup>24</sup> (Wildenstein 2001 : 456, 475). En vertu de quoi, le peintre raye de l'image un cortège définitivement relégué au rang de mythe. Comme l'avait fait Delacroix avec ses chênes, Gauguin dépose un rai de lumière le long du tronc de son pommier. Il éclaire, par ailleurs, copieusement les couvre-chefs des Bretonnes, dont la masse bien supérieure aux effets laissés au sol par Delacroix augmente mécaniquement la part de réel. L'artiste insiste de plus sur le nœud de la coiffe placée le plus au centre, qui dessine tout à la fois des jumelles de théâtre, dont la poignée est rappelée par le nœud flottant, à gauche, et reproduit les ailes de l'ange. S'il se reconnaît au travers de ces citations comme le fils spirituel de Delacroix, Gauguin n'en entend pas moins être le maître de son aventure et énoncer ses propres modalités d'accès à l'image. Il l'affiche très nettement en changeant le titre en *Vision du sermon* (Wildenstein 2001 : 456)<sup>25</sup>. Nous sommes à un autre niveau du regard, la lutte est d'un côté déplacée dans un espace duquel on se tient à distance, alors que la feuille-œil fait symétriquement basculer l'histoire biblique en deçà du tableau, derrière le rideau de peinture, là où se trouve son créateur. Gauguin entend faire plier le patriarche, le Dieu de la peinture, c'est lui. Il nous demande de le constater en suivant les « ailes voyantes » du chapeau de la Bretonne et si besoin à travers un judas caché dans un arbre<sup>26</sup>, attestant également qu'il n'a pas été sans remarquer l'aspect griffu du feuillage chez Delacroix (Lichtenstein 1979 : 228-229). De cet indice fauve comme de la léonté, il fait du reste une vache, qui a beaucoup fait gloser<sup>27</sup>. Daniel Arasse le dit, « L'approche de la peinture par ses détails ferait donc affleurer, ce qui ne saurait, sinon, voir le jour. » (Arasse 2008 : 8) En l'occurrence, les souffrances, les désirs, les passions, la déraison, peut-être, de deux grands peintres de la modernité.

<sup>24</sup> Il s'en explique dans une lettre à Van Gogh de septembre 1888.

<sup>25</sup> Après avoir renoncé à celui d'*Apparition*.

<sup>26</sup> Ces deux détails apparaissent au fil des croquis reproduits par Daniel Wildenstein dans

son catalogue, celui de la coiffe, à vrai dire, d'une façon assez sommaire (Wildenstein 2001 : 456, 475). L'interprétation que j'en donne ici prolonge celle de Dario Gamboni, qui voit dans le nœud de la coiffe deux yeux, indicateurs d'un regard double, intérieur et organique. Je remercie, du reste, Dario Gamboni et

Jan Blanc pour leurs précieuses remarques lors d'une présentation de recherches à l'Université de Genève dans le courant de l'automne 2011.

<sup>27</sup> Cf. notamment Wildenstein (2001 : 471) et Gamboni (2010 : 16-21), ce dernier reprenant des interprétations antérieures.

## Références

*La Sainte Bible* (1955), Paris, Cerf, traduction de l'école biblique de Jérusalem.

ARASSE Daniel (2008), *Le détail – Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion.

AURIER Albert (1891), « Le Symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Mercur de France*, mars 1891, pp. 155-165.

BLANCHARD Pierre (1957), *Jacob et l'ange*, Paris, Desclée de Brouwer.

BONNET Alain (2007), *Devenir peintre au XIX<sup>e</sup> siècle : Baudry, Bougereau, Lenepveu*, Lyon, Éditions Fage.

CLIVAZ Claire (2010), *L'ange et la sueur de sang (Lc 22, 43-44) ou comment on pourrait bien encore écrire l'histoire*, Leuven, Peeters.

DENIS Maurice (1959), *Journal 1921-1943*, vol. 3, Paris, La colombe.

DELACROIX Eugène (1932), *Journal – 1822-52*, Paris, vol. 1, Librairie Plon, édité par André Joubin.

DELACROIX Eugène (1932), *Journal – 1853-56*, Paris, vol. 2, Librairie Plon, édité par André Joubin.

DELACROIX Eugène (1932), *Journal – 1857-63*, Paris, vol. 3, Librairie Plon, édité par André Joubin.

ESCHOLLIER Raymond (1929), *Delacroix – Peintre, graveur, écrivain*, Paris, H. Floury.

GAMBONI Dario (2010), « The Vision of a Vision : Perception, Hallucination, and Potential Images in Gauguin's Vision of the Sermon », in *Visions : Gauguin and his Time – Vang Gogh Studies 3*, Zwolle, Waanders Publishers, pp. 11-28.

GONCOURT Edmond et Jules (1986), *Œuvres complètes, XXXII-XXXIII*, Genève, Slatkine Reprints.

JOBERT Barthélémy (1997), *Delacroix*, Paris, Gallimard.

JOHNSON Lee (1989), *The Paintings of Eugène Delacroix – A Critical Catalogue (The Public Decorations and their Sketches)*, vol. 5, Oxford, Clarendon Press.

KAUFFMANN Jean-Paul (2001), *La lutte avec l'ange*, Paris, La Table ronde.

KLIMAN Eve (1983), « The Figural Sources of Delacroix's "Jacob Wrestling with the Angel" », in *Racar*, 10, Québec, Presses de l'Université de Laval, pp. 157-162.

LICHTENSTEIN Sara (1979), *Delacroix and Raphael*, New York, Garland Series of Outstanding Dissertations.

MARIN Louis (2006), *Opacité de la peinture*, Paris, Maison des sciences de l'homme.

PLESU Andrei (2005), *Actualité des anges*, Paris, Buchet/Chastel.

POLISTENA Joyce Carol (2008), *The Religious Paintings of Eugène Delacroix (1798-1863) – The Initiator of the Style of Modern Religious Art*, Lewiston, The Edwin Mellen Press.

SAINTE-MARTIN Isabelle (2011), « Ange gardien et combat spirituel : intériorisation, éclipse et résurgence d'une image (XIX<sup>e</sup> – début du XX<sup>e</sup> siècle) », in *De Socrate à Tintin – Anges gardiens et démons familiers de l'Antiquité à nos jours*, J-P. Boudet, P. Faure et C. Renoux (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 267-286.

SELLIER Veronika (1984), *Das Christusbild in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Munich, Veronika Sellier.

SÉRULLAZ Maurice (1963), *Les Peintures religieuses de Delacroix*, Paris, Éditions du Temps.

SÉRULLAZ Arlette, Vincent POMARÈDE et Joseph J. RISBEL (1998), *Delacroix – les dernières années*, Paris, Réunion des musées nationaux.

SPECTOR Jack J. (1967), *The Murals of Eugène Delacroix at Saint-Sulpice*, New York, The College Art Association of America.

STAHL Fabienne (2012), *Maurice Denis et la Savoie*, Lyon, EMCC.

SWEDENBORG Emmanuel (1852), *Arcanes Célestes qui sont dans l'Écriture Sainte ou la Parole du Seigneur dévoilés : Ici ceux qui sont dans la Genèse, avec les Merveilles qui ont été vues dans le mondes des esprits et dans les ciel des anges*, tome septième, Genèse, chapitres XXXI-XXXV, Saint-Amand, Librairie de la Nouvelle Jérusalem.

WILDENSTEIN Daniel (2001), *Gauguin. Premier itinéraire d'un sauvage – Catalogue de l'œuvre peint (1873-1888)*, volume II, Milan, Skira.