



HAL
open science

Un romantisme dantesque

Thomas Renard

► **To cite this version:**

Thomas Renard. Un romantisme dantesque. Visage de l'effroi. Violence et fantastique de David à Delacroix, 2015. hal-01858629

HAL Id: hal-01858629

<https://univ-rennes.hal.science/hal-01858629>

Submitted on 7 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Un romantisme dantesque

Les écrits du poète florentin Dante Alighieri – au premier titre desquels *La Comédie* que les générations suivantes ont affublée du qualificatif de divine – semblent être une source inépuisable d'inspiration pour les artistes. Depuis Botticelli, nombre de peintres de renom s'y sont confrontés, jusqu'aux exemples illustres du ^{XX}^e siècle, de Salvador Dalí à Robert Rauschenberg, et plus récemment Miquel Barcelò, dont les dessins ont été présentés au Louvre en 2004. Pourtant, à y regarder de plus près, l'inspiration dantesque dans les arts est loin d'être constante ni continue. Rares sont les artistes qui au cours des ^{XVII}^e et ^{XVIII}^e siècles allèrent chercher des sujets dans ses écrits. À l'inverse, ils sont légion dès les toutes premières décennies du ^{XIX}^e siècle. Dante est alors omniprésent dans tous les domaines de la culture : les éditions et les traductions de *La Divine Comédie* se multiplient, en même temps que se développent les études et les critiques littéraires portant sur l'ensemble de l'œuvre du poète. Certains de ses écrits sont adaptés au théâtre, à l'image de la *Francesca da Rimini* de Silvio Pellico, donnée pour la première fois en 1818 et qui connaît un important succès pendant près de cinquante ans. L'art lyrique et la musique orchestrale ne sont pas en reste avec l'opéra de Donizetti *Pia de' Tolomei* (1837) et l'adaptation symphonique de *L'Enfer* et du *Purgatoire* par Liszt en 1857. Si tous les arts semblent puiser des thèmes chez Dante, c'est toutefois dans la peinture et la sculpture que sa présence est la plus prégnante tout au long du ^{XIX}^e siècle. Durant tout le siècle, des artistes anglais, italiens, allemands ou encore français se mettent à produire des œuvres issues d'une lecture fébrile de Dante. Cette appropriation européenne des motifs dantesques est le fruit d'échanges fournis, et, si nous nous concentrons ici principalement sur l'étude de leurs apparitions parmi les artistes français de la génération romantique, une lecture trop nationale de la réception, bien que généralement privilégiée, comporte le risque de réduire la portée de ce phénomène¹.

Dans ce mouvement qui transcende les frontières, le poète est célébré comme une source majeure d'inspiration alors même qu'il avait été en large partie rejeté dans les limbes d'un

¹ Un certain nombre d'études sont consacrées à la place de Dante dans les arts au ^{XIX}^e siècle, néanmoins une approche globale semble encore manquante. Nous citerons ici quelques-unes des études les plus importantes ou récentes : Volkman L., *Iconografia dantesca: le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, Florence, Olschki, 1897 ; Soulier G., « L'inspiration dantesque dans l'art français », *Nouvelle Revue d'Italie*, septembre-octobre 1921, p. 123-142 ; de Vasconcellos I., *L'Inspiration dantesque dans l'Art romantique français*, Paris, Picart, 1925 ; Goetz A., « Images de Dante au ^{XIX}^e siècle », H. Levillain (dir.), *Dante et ses lecteurs : du Moyen Âge au ^{XX}^e siècle*, Poitiers, La licorne, 2013, p. 113-128 ; Querci E. (dir.), *Dante vittorioso, Il mito di Dante nell'Ottocento*, Turin, Umberto Allemandi, 2011 ; Audeh A. et Havelly N. (dir.), *Dante in the long nineteenth century: nationality, identity, and appropriation*, Oxford, Oxford University Press, 2012 ; Audeh A., « Dante in the Nineteenth Century: Visual Arts and National Identity » *La Parola del testo*, n° 1-2, 2013, p. 85-100.

Moyen Âge obscur et ténébreux par les écrivains des Lumières. Pour toute une génération de jeunes artistes qui s’opposent dans les premières décennies du XIX^e siècle à un certain ordre classique, les thèmes évoqués dans son œuvre – tout comme les épisodes tirés des écrits de Shakespeare, de Milton ou de l’épopée d’Ossian – semblent alors à même d’exprimer leur sensibilité exaltée. Dans la lecture de ce Dante rajeuni, les artistes trouvent les formules aptes à incarner les sentiments violents et passionnés de la jeunesse confrontée aux révolutions politiques contemporaines (notamment en Italie), ou de celle victime du « mal du siècle », née trop tard pour les avoir vécues. Comme le note Carlo Dionisotti, Dante « fournit les mots et les accents d’une éloquence insolite, âpre et véhémence, qui semblait requise, et qui de fait l’était, par les circonstances extraordinaires et les nouvelles missions que la littérature devait assumer² ».

Malgré les cinq siècles qui la séparent du poète, la génération romantique abreuvée d’inspiration littéraire le fait parler comme un contemporain. Néanmoins, cette prosopopée dantesque est loin d’être univoque : chaque artiste, écrivain et historien tire de sa lecture de Dante un sens et des messages spécifiques. Ces multiples interprétations nous montrent bien à quel point l’étude de l’inspiration dantesque dans ce premier XIX^e siècle, si elle permet de saisir la sensibilité du temps, ne nous informe que de manière très marginale sur l’œuvre véritable du personnage historique né à Florence en 1265 et mort à Ravenne en 1321. Par la récupération de motifs dantesques, les artistes cherchaient à mettre en place un nouveau langage à l’adresse de leurs contemporains tout en l’inscrivant dans une lignée hautement prestigieuse. En ce sens, il ne sera pas tellement question ici du poète, mais du mythe de Dante – en Italie on va alors parler de « concept » de Dante – dont l’ampleur dans le premier XIX^e siècle est telle qu’elle semble dessiner une véritable dantomanie artistique.

Du sublime au tragique de la destinée humaine : la « redécouverte » anglaise de Dante

Au milieu du XVIII^e siècle, les artistes et intellectuels anglais sont les précurseurs de la réévaluation de l’œuvre de Dante qu’ils abordent sous l’angle de la théorie du sublime – concept alors central et omniprésent dans la critique britannique, surtout à la suite des écrits d’Edmund Burke³. En mettant l’accent sur les réactions émotionnelles du lecteur **face** aux

² Dionisotti C., « Varia fortuna di Dante », **Id.**, *Geografia e politica della letteratura italiana*, Turin, Einaudi, 1967, p. 255-303 (traduction de l’auteur).

³ Burke E., *A philosophical enquiry into the sublime and beautiful*, New York, Londres, Routledge, 2008 (première éd. 1757). Voir l’inventaire précoce des représentations tirées de Dante en Angleterre : Toynbee P., « Dante in English Art: A Chronological Record of Representations by English Artists », *Annual Reports of the Dante Society*, n° 38, 1919, p. 1-112.

passages dramatiques et lyriques, ce dernier a largement contribué à l’appréciation positive de Dante outre-Manche⁴. Pour un large pan de la critique, Dante incarne alors – tout comme son admirateur Milton – le poète de l’émotion et de l’imagination, celui capable d’engendrer des sentiments intenses et profonds. Ce glissement du sublime (encore en partie néo-classique) vers l’imagination et le sentiment fait alors très rapidement considérer Dante comme le paradigme de l’inspiration romantique.

L’attrait britannique pour les écrits de Dante se traduit en 1773 par la présentation à la Royal Academy d’un tableau de Joshua Reynolds représentant Ugolin et ses quatre enfants enfermés dans leur cachot⁵. L’exposition de cette toile suscite de vives réactions de la critique et les éloges d’Horace Walpole. Quand bien même ce dernier – auteur du *Château d’Otrante* et restaurateur de Strawberry Hill – déclare ne pas particulièrement apprécier le poète florentin, on ne peut complètement séparer cet attrait renouvelé pour Dante de la mode néo-gothique dont il représente une des figures centrales.

En France, le goût pour un Dante terrible et tragique a pu être assimilé pendant un temps au goût anglais. Ainsi, un article publié dans la *Gazette Universelle de Lyon* à l’occasion de l’exposition au Salon de 1819 d’un tableau de Claude Soularly portant sur le sujet déjà traité par Reynolds⁶, tout en soulignant le « génie » et le « mérite d’exécution » du peintre, condamne violemment son Ugolin, qui selon le critique « répugne trop au goût de notre nation⁷ ».

« Que les artistes du bord de la Tamise, poursuit le critique, se passionnent tant qu’ils voudront pour les sombres tableaux du *Dante* et de *Shakespeare* : nous sommes français ; gardons-nous donc bien de toutes ces dégoûtantes horreurs, et que notre goût dans les arts demeurent conforme à nos mœurs et à notre caractère national⁸. »

Associé à Shakespeare, le succès de Dante selon cette lecture se rattacherait au goût anglais pour l’horreur, le macabre et toutes ces bizarreries qui provoquent l’émoi du spectateur. Mais

⁴ Tinkler-Villani V., *Visions of Dante in English Poetry*, Amsterdam, Rodopi, 1989, p. 46.

⁵ Joshua Reynolds, *Count Ugolino and his Children in the Dungeon*, huile sur toile, 52 x 72 cm, National Trust, Knoke, 1770-1773. Si le sujet semble lui avoir été suggéré par Burke ou Goldsmith, il s’intéressait à l’histoire d’Ugolin dès 1770, voir Braidotti A., *Dante and the Romantics*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 21-23.

⁶ Claude Soularly, *Le comte Ugolin dans les fers est condamné à mourir de faim avec ses enfants*, huile sur toile, 130 x 97,5 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts, Salon de 1819.

⁷ Z., « Observations sur quelques opinions à l’égard des ouvrages de peinture exposés au salon de 1824 », *Mélanges sur les Beaux-Arts, extraits de la Gazette Universelle de Lyon, années 1825 et 1826*, Targe, Lyon, 1826, p. 12-15.

⁸ *Ibid.*, p. 14.

ce qui relève selon le critique lyonnais du caractère national semble bien plus l'apparition d'une nouvelle sensibilité s'écartant du goût néo-classique. L'argument nationaliste apparaît d'autant plus vain que la toile de Reynolds connaît un succès considérable et, gravée peu d'année après par John Dixon, circule à Paris ou du moins dans les milieux cosmopolites romains tout comme les célèbres illustrations de William Blake, Henry Füssli, ou encore John Flaxman. De telle sorte que, comme nous le verrons plus tard, certains ont pu trouver des échos du tableau de Reynolds dans des œuvres d'Antoine-Jean Gros, Pierre Narcisse Guérin et même Jacques Louis David⁹.

Dante comme antidote au classicisme chez Delacroix et les écrivains français

En France, dans les premières décennies du XIX^e siècle, écrivains et peintres vont puiser chez Dante les arguments d'un contre-modèle à opposer au classicisme¹⁰. Dante jusqu'alors n'a connu qu'un succès très modéré auprès des auteurs français. Si Voltaire a eu le mérite de remettre *La Divine Comédie* à l'honneur, c'est pour en dénoncer ses bizarreries. Pourtant, quelques décennies plus tard, l'œuvre du poète acquiert une gloire aussi rapide que brillante et retentissante. Chateaubriand y contribue grandement par son *Génie du christianisme* (1802), malgré des sentiments explicitement ambivalents :

« Les beautés de cette production bizarre découlent presque entièrement du christianisme ; ses défauts tiennent au siècle et au mauvais goût de l'auteur. Dans le pathétique et dans le terrible, le Dante a peut-être égalé les plus grands poètes¹¹. »

Plus encore que Chateaubriand, Mme de Staël va être la grande instigatrice de la passion romantique pour Dante en France. Dans *Corinne* (1807), l'auteur à travers la voix de son héroïne rend un hommage vibrant au poète florentin : « Le Dante, l'Homère des temps modernes, poète sacré de nos mystères religieux, héros de la pensée, plongeait son génie dans le Styx pour aborder l'enfer, et son âme fut profonde comme les abîmes qu'il a décrits¹² ». Cette profonde admiration va de pair chez Mme de Staël avec un recours à Dante comme à une arme pour faire tomber « la grande muraille de Chine » élevée par le

⁹ Voir Johannides P., « Some English Themes in the Early work of Gros », *Burlington Magazine*, n° 117, décembre 1975, p. 774-785 ; Postle M., *Sir Joshua Reynolds: the Subject Pictures*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 147 ; Bordes P., « Jacques-Louis David Anglophilia on the Eve of the French Revolution », *Burlington Magazine*, n° 134, août 1992, p. 482-490.

¹⁰ Sur la réception littéraire de Dante en France, voir notamment : Counson A., *Dante en France*, Paris, Fontemoing, 1906 ; Friederich W. P., *Dante's Fame Abroad: 1350-1850*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1950 ; Pitwood M., *Dante and The French Romantics*, Genève, Droz, 1985.

¹¹ Chateaubriand F.-R., *Génie du christianisme*, Paris, G-F Flammarion, 1966 (1802), p. 226.

¹² Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1985 (1807), p. 60.

classicisme autour de la France. Une fois ces remparts percés, l'on ne peut que concorder avec Albert Counson sur le constat que « Dante fut, après Shakespeare, l'un des premiers à entrer dans la brèche¹³ ». C'est ce que nous prouve encore la préface de *Cromwell* (1827) de Victor Hugo où Dante est plusieurs fois convoqué pour appuyer sa nouvelle conception du théâtre. Il souligne l'importance dans son œuvre du sublime qu'il associe au difforme et au grotesque pour former la marque de la littérature moderne. À travers Dante, et particulièrement l'exemple d'Ugolin, il soutient la supériorité de la sensibilité moderne sur les canons du beau antique.

On pourrait multiplier les exemples illustrant le rôle central de la figure de Dante chez les littérateurs de la génération romantique. À l'image de Théophile Gautier¹⁴, c'est *L'Enfer* et le caractère macabre que goûtent ces écrivains chez Dante. Par ce premier cantique de sa *Comédie*, le poète, comme le souligne Hugo, a pleinement sa place dans la trinité du romantisme littéraire : « Dante et Milton sont en quelque sorte les deux arc-boutants de l'édifice dont [Shakespeare] est le pilier central, les contreforts de la voûte dont il est la clef¹⁵ ».

Présenté comme le plus sculpteur des poètes¹⁶, Dante est apprécié des écrivains pour sa formidable puissance de description apte à stimuler leur imagination visuelle¹⁷. Chateaubriand aime Dante en paysagiste¹⁸ et pour Mme de Staël, « ce poète sait peindre aux yeux ce qui se passe au fond de l'âme, et son imagination fait sentir et voir la douleur¹⁹ ». Il n'est dès lors pas étonnant que les peintres romantiques français aient puisé à la source dantesque les mêmes arguments à opposer au beau classique. Tout comme les Anglais peu avant eux, ils cherchent chez Dante des sujets prompts à évoquer la tragédie de la destinée humaine dans une esthétique du sublime et du terrible. La première toile présentée par le jeune Delacroix au Salon de 1822, et qui inaugure en quelque sorte l'aventure romantique, est ainsi tirée du chant VIII de *L'Enfer* de Dante. *Dante et Virgile*

¹³ Counson A., « Dante et les romantiques français », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1905, p. 367.

¹⁴ Fin connaisseur du poète toscan, Gautier s'en inspire directement dans la *Comédie de la mort*. *Ibid.*, p. 383-384 ; Van Eerde J., « The Imagery in Gautier's Dantesque Nightmare », *Studies in Romanticism*, n° 4, 1962, p. 230-240.

¹⁵ Hugo V., *Cromwell*, Paris, GF-Flammarion, 1968 (1827), préface, p. 78. Théophile Gautier rapporte qu'en ce temps-là, les « artistes lisaient les poètes et les poètes visitaient les artistes. On trouvait Shakespeare, Dante, Goethe, lord Byron et Walter Scott dans l'atelier comme dans le cabinet d'étude », Gautier T., *Histoire du romantisme suivi de Quarante portraits romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2011 (1874), p. 413.

¹⁶ France A., *Le lys rouge*, Paris, Calmann Levy, 1894, p. 186.

¹⁷ Pitwood M., *Dante and the French Romantics*, Genève, Droz, 1985, p. 89-99 ; Van Erde J., « The Imagery in Gautier's Dantesque Nightmare », *art. cit.*, p. 233.

¹⁸ Counson A., « Dante et les romantiques français », *art. cit.*, p. 365.

¹⁹ Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., p. 190.

aux enfers, dit aussi *La Barque de Dante*, représente le poète traversant le Styx en direction de la ville infernale de Dité²⁰. Alors que dans les flots agités par la tempête les damnés convulsés par la douleur et le courroux s'accrochent et tentent de monter sur la barque menée par le nocher Phlégius, Dante, épouvanté et horrifié, empoigne la main amicale de son guide Virgile. Cette toile par laquelle Adolphe Thiers reconnaissait déjà le génie de Delacroix témoigne de sa volonté de renouveler la peinture tout en tissant son rapport à la tradition incarnée par Virgile²¹. Par ailleurs, les études et les recherches que Delacroix mène pour *Dante et Virgile aux Enfers* – et notamment celle du contraste entre les visages de Dante et Virgile – tout comme le choix même d'un sujet inédit et peu narratif démontrent la volonté de Delacroix de favoriser l'expression des émotions au détriment de l'histoire²².

Dante et Michel-Ange

L'esthétique du sublime propre à Delacroix doit beaucoup à Michel-Ange. En ce début de XIX^e siècle, les noms du sculpteur et du poète florentins apparaissent intimement liés, bien qu'un peu plus de deux siècles séparent leurs naissances²³. Michel-Ange est supposé avoir illustré une édition de *La Divine Comédie* perdue en mer et on lui attribue à tort un bas-relief traitant le thème d'Ugolin. Plus encore, l'empreinte directe de son œuvre sur les thématiques dantesques se retrouve dans le *Jugement Dernier* de la chapelle Sixtine. Delacroix s'inspire de la barque de Charon tout en déplaçant l'épisode par goût des sujets rares et novateurs. Celui-ci avait déjà été repris par Élie Honoré Montagny dans un dessin conservé au Musée des Beaux-Arts de Rennes où l'accent est mis, comme dans les fresques du Vatican, sur la *terribilità* de Charon s'appêtant à frapper de sa rame les âmes des damnés²⁴.

Le lien explicite que Delacroix tisse entre les deux illustres Florentins s'inscrit explicitement dans la droite lignée de Stendhal et de son *Histoire de la peinture en Italie* (1817)²⁵. Pour ce dernier, « Michel-Ange, entraîné par l'habitude de son pays [...] et par sa passion pour le Dante, se figurât l'enfer comme lui. Le génie de ces deux hommes est

²⁰ Eugène Delacroix, *Dante et Virgile aux Enfers*, huile sur toile, 189 x 241 cm, Paris, Musée du Louvre, 1822.

²¹ Rubin J. H., « Delacroix's Dante and Virgil as a Romantic Manifesto: Politics and Theory in the Early 1820s », *Art Journal*, n° 2, 1993, p. 48-58.

²² Allard S., *Dante et Virgile aux Enfers d'Eugène Delacroix*, Paris, RMN, 2004.

²³ L'historien et économiste suisse Jean de Sismondi, un des principaux introducteurs de la pensée de Dante en langue française, avait notamment insisté sur la comparaison entre les deux.

²⁴ Élie Honoré Montagny, *Charon frappe de sa rame les âmes qui ne rentrent pas promptement dans sa barque*, plume, encre noire, lavis gris sur papier blanc, 40,6 x 54,8 cm, Rennes, Musée des Beaux-Arts, 1808.

²⁵ Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, Didot, 1817. Voir aussi : Delacroix E., « Michel-Ange et le Jugement Dernier », *Revue des deux mondes*, août 1837, p. 337-344.

absolument semblable²⁶ ». Delacroix semble pleinement imprégné de l'étude de Stendhal dans son rejet du sujet édifiant néoclassique²⁷. « L'absence de tout moyen de rhétorique augmente l'impression. [...] Son seul moyen est d'exciter la sympathie pour les émotions qui le possèdent. Ce n'est jamais l'objet qu'il nous montre, mais l'impression sur son cœur²⁸. » À travers l'exemple de Dante et Michel-Ange, nous assistons encore une fois à une défense de l'esthétique romantique par l'exhortation des passions individuelles qui, si elles sont encore projetées dans un imaginaire littéraire, n'en relève pas moins du « mal du siècle²⁹ ».

Cette conception semble largement partagée puisque Anne-Louis Girodet, dans un article lu devant l'Institut de France en 1817, l'année de la publication de *L'histoire de la peinture en Italie*, souligne que les traits physiques de Michel-Ange et de Dante présentaient une similitude avec les caractéristiques sublimes de leurs œuvres : tous deux étaient fiers, sombres et terribles, des personnes aussi impétueuses que les passions qu'ils peignaient³⁰.

L'abrégé de la Divine Comédie : Francesca, Ugolin et les artistes français

Malgré l'omniprésence de Dante chez les peintres et écrivains romantiques français leur lecture du poète reste très fragmentaire et limitée à certains chants de *La Divine Comédie*. Ils ont à leur disposition peu de traductions et souvent de qualité relativement mauvaise. Les entreprises récentes, celle de Moutonnet de Clairfonds en 1776 et celle de Rivarol en 1783 ne se sont employées qu'à traduire le premier des cantiques. Artaud de Montor publie entre 1811 et 1813 une traduction complète de *La Comédie* qui connaît un beau succès auprès de la génération romantique. Il n'en reste pas moins que ses lecteurs le plus fervents, à l'image de Delacroix, consultent plus volontiers le texte dans sa version originale. Cependant, pour la majeure partie des lecteurs français, *L'Enfer* semble seul connu par des traductions partielles se limitant pour la plupart aux épisodes de Paolo et Francesca (chant X) et celui d'Ugolin (chant XXXII et XXXIII)³¹. Le choix récurrent de ces épisodes, intimement associés entre

²⁶ Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, op. cit., p. 374. Stendhal consacre un chapitre entier à l'influence de Dante sur Michel-Ange (CLXXII). Il y écrit encore : « Si Michel-Ange eût fait un poème, il eût créé le comte Ugolin, comme, si Dante eût été sculpteur, il eût fait le Moïse. »

²⁷ « Comme le Dante, le sujet que présente Michel-Ange manque presque toujours de grandeur et surtout de beauté. [...] Mais ses sujets s'élèvent rapidement au sublime par la force de caractère qu'il leur imprime. » Ibid., p. 375

²⁸ Ibid., p. 376.

²⁹ « Ils pénétrèrent au principe : *Faire ce qui plaira le plus à mon siècle.* » Ibid., p. 374.

³⁰ Duffy M. H., « Michelangelo and the Sublime in Romantic Art Criticism », *Journal of the History of Ideas*, n° 2, avril 1995, p. 235-236.

³¹ Counson A., « Dante et les romantiques français », art. cit., p. 369.

eux, nous éclaire sur ce que les artistes recherchaient chez Dante : le pathétique, c'est-à-dire étymologiquement ce qui émeut vivement et profondément.

Ugolin, figure de l'effroi

Premier sujet tiré de Dante présenté au public français, Ugolin apparaît au cours du XIX^e siècle à vingt-neuf reprises au Salon et dans les expositions universelles³². Dans le neuvième cercle de *L'Enfer*, dévolu aux traîtres, Dante aperçoit le conte Ugolin en train de dévorer la cervelle de l'archevêque Ruggieri, tous deux le corps pris dans la glace. Il s'en suit un des dialogues les plus célèbres de *La Comédie*, dans lequel Ugolin raconte comment il fut enfermé avec ses fils dans une tour, condamnés ensemble à mourir de faim.

Dans la lignée du tableau de Reynolds, les peintres se sont le plus souvent attachés à représenter le moment où Ugolin, entouré de ses fils, comprend avec effroi le sort qui lui est réservé³³. Le tableau sur ce thème de Fortuné Dufau marque la première apparition au Salon en 1800 d'un sujet tiré de Dante. L'œuvre s'inscrit dans la lignée de nombreuses recherches menées par les élèves de David lors de leurs passages dans la Rome cosmopolite du tournant du XIX^e siècle, où sont bien connues les réalisations anglaises³⁴. Louis Gauffier réalise entre 1784 et 1790 un croquis sur le même thème³⁵. Gros et Girodet s'essayent à la représentation de l'épisode successif, où Ugolin, rendu aveugle par la faim, marche à tâtons sur ses enfants morts tout en continuant à les appeler³⁶.

La génération suivante s'empare également du sujet : un dessin de Géricault réalisé vers 1817, c'est-à-dire alors qu'il entame les travaux préparatoires au *Radeau de la Méduse*, représente Ugolin se mordant les mains, en proie à la consternation³⁷. C'est le moment que choisiront également Carpeaux et Rodin dans leurs célèbres sculptures. Chassériau quant à lui, dans un dessin conservé au Louvre, choisit le moment déjà dépeint par Reynolds et

³² À cela s'ajoute d'innombrables projets inaboutis : Audeh, A., « Dante's Ugolino and the School of Jacques-Louis David: English Art and Innovation », *Nineteenth-Century Contexts*, n° 4, 2013, p. 399-417 ; Yates F., « Transformations of Dante's Ugolino », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 1/2, 1951, p. 92-117.

³³ « [...] j'entendis clouer la porte du bas de l'horrible tour ; sans parler je regardai mes enfants au visage. Moi je ne pleurais pas, mais j'étais pétrifié. Eux, ils pleuraient ; mon petit Anselmo dit : « Comme tu nous regardes, père ; qu'as-tu ? » Dante Alighieri, *La Divine Comédie, L'Enfer*, trad. Jacqueline Rousset, Paris, Flammarion, chant XXXIII, vers 46-51.

³⁴ Le tableau de Dufau fut d'ailleurs longtemps attribué à tort à David, voir [cat. ###](#). Audeh A., « Dante's Ugolino and the School of Jacques-Louis David: English Art and Innovation », art. cit.

³⁵ Louis Gauffier, *Ugolin*, Montpellier, musée Fabre, ca. 1784-1790.

³⁶ Anne-Louis Girodet-Trioson, *Ugolin, d'après L'Enfer de Flaxman*, ca. 1790-1793, Montargis, Musée Girodet ; Antoine-Jean Gros, *Ugolin*, ca. 1804, localisation inconnue. Une copie de Gros d'après l'Ugolin de Reynolds est également connue.

³⁷ Théodore Géricault, *Ugolin dans sa prison*, pierre noire, plume, encre brune et lavis brun, 31,9 x 25,6 cm, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, ca. 1817.

Dufau³⁸, ce que fait également Delacroix en 1860, trois ans avant sa mort, dans un tableau conservé à Copenhague³⁹. Le succès immense de l'histoire d'Ugolin auprès de ces artistes s'explique par son caractère effroyable et pathétique, par sa force empathique qui pousse le spectateur à s'identifier au personnage confronté au tragique de la condition humaine et à l'horreur de la tentation de dévorer ses propres enfants.

Paolo et Francesca, *Amor ch'a nullo amato amar perdona*

Les malheurs des amants Paolo et Francesca, assassinés par Giovanni Malatesta, mari de Francesca et frère de Paolo, inspirent tout autant les artistes du XIX^e siècle que l'histoire d'Ugolin⁴⁰. Très tôt dans le siècle, deux traditions iconographiques se distinguent : d'une part, l'image galante qui précède leurs baisers coupables, généralement sous l'œil menaçant de l'horrible Giovanni ; d'autre part, la rencontre de Dante et Virgile avec les âmes damnées de Paolo et Francesca emportés par le vent glacial des Enfers.

La première tradition inaugurée par Füssli puis Flaxman a procuré un des sujets favoris de la peinture troubadour. Les amants surpris y sont représentés assis côte à côte, elle dans une posture pudique plus ou moins abandonnée, lui pris dans un élan amoureux. On trouve cette composition chez Marie-Philippe Coupin de la Couperie dans *Les amours funestes de Francesca de Rimini*⁴¹, exposé au Salon en 1812 ou encore dans les nombreuses variations qu'en donne Ingres. La première version qu'il réalise à Rome est présentée au Salon de 1819⁴². Ce courant iconographique joue sur les ressorts théâtraux de l'épisode du baiser : le personnage à l'arrière-scène que seul le spectateur peut apercevoir annonce la suite tragique des événements au moment où les amants cèdent à l'amour. On peut noter le cas spécifique d'un beau dessin de Louis Boulanger qui représente le dernier souffle de Paolo et Francesca au moment où leurs deux corps se font transpercer par l'épée de Giovanni⁴³.

La seconde tradition iconographique s'attache à représenter la rencontre entre Dante et le couple porté dans les airs par le vent glacial des enfers. Le modèle est ici offert par les

³⁸ Théodore Chassériau, *Ugolin dans sa prison*, mine de plomb, 20 x 31,7 cm, Musée du Louvre, département des arts graphiques.

³⁹ Delacroix, *Ugolin dans la tour*, huile sur toile, Copenhague, musée d'Ordrupgaard, 1860.

⁴⁰ Havelly N., « Francesca Observed: Painting and illustration, ca. 1790-1840 », A. Braidà et L. Calè (dir.), *Dante on View, The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Farnham, Ashgate, 2007, p. 153-162 ; Poppi C., *Sventurati amanti. Il mito di Paolo e Francesca nell'800*, Rimini, Milan, Mazzotta, 1994.

⁴¹ Marie-Philippe Coupin de la Couperie, *Les amours funestes de Francesca de Rimini*, huile sur toile, 105 x 82 cm, Arenenberg, Musée Napoléon Thurgovie, 1812.

⁴² Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Paolo et Francesca*, huile sur toile, 50 x 41 cm, musées d'Angers, 1819.

⁴³ Louis Boulanger, *Les amants transpercés*, encre de Chine, lavis brun, craie (rouge), papier, 36,3 x 25,4 cm, musées d'Angers, 1830.

nombreuses représentations qu'en donne Ary Scheffer⁴⁴. Dante en s'évanouissant à la fin du chant témoigne son empathie pour le funeste destin des amants qui incarnent l'image de l'amour pur, bien qu'incestueux et impossible. La profondeur mélancolique de l'épisode est traduite par un des plus beaux tercets de *La Comédie* qui nous rappelle qu'il n'existe pas de douleur plus grande que le souvenir des jours heureux dans le malheur⁴⁵. La composition de Scheffer est réinterprétée à de nombreuses reprises tout au long du XIX^e siècle européen, tradition que concluent d'une manière émouvante les réalisations de Rodin.

Dante, figure de l'artiste romantique

Non seulement dans le tourment des neuf cercles de l'Enfer, véritable évangile des temps romantiques, Dante offre l'éloquence terrible de cette génération, mais il est lui-même un modèle auquel les artistes vont chercher à s'identifier. Dante représente alors l'exemple du génie poétique engagé politiquement pour sa patrie (il se battit du côté des guelfes lors de la bataille de Campaldino en 1289) et qui du fait de son combat pour la liberté fut rejeté de sa ville et mourut en exil. Ayant par ailleurs dénoncé la division du pays et l'ingérence des puissances étrangères, il devient tout naturellement dans l'Italie du Risorgimento le modèle par excellence du patriote. Les poètes italiens les plus célèbres, Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo ou encore Giacomo Leopardi, imaginent des liens entre leurs vies – et parfois leurs œuvres – et celle du poète⁴⁶. Ce phénomène ne se limite pas à l'Italie : Byron, Heine, Coleridge ou encore Hugo se sentent les héritiers du poète toscan et juge leur situation à l'aune de la sienne. Certains, tels Théophile Gautier ou Hippolyte Taine, voulurent même tisser des liens entre l'image sombre et éblouissante de Dante Alighieri et celle de Napoléon Bonaparte⁴⁷.

Parmi les peintres, c'est encore une fois Delacroix qui développe tout au long de sa carrière le plus profond sens d'identification au poète florentin⁴⁸. Ainsi, le 3 mars 1824, il s'encourage dans son journal à prendre exemple sur le poète florentin : « Pense au Dante, relis-le continuellement ; secoue-toi pour revenir aux grandes idées. » Et plus tard la même

⁴⁴ La première version de cette œuvre célèbre datée de 1835, après avoir appartenu au duc d'Orléans, se trouve aujourd'hui à la Wallace Collection à Londres. Ary Scheffer, *Francesca da Rimini*, huile sur toile, 166,5 x 234 cm, Londres, Wallace Collection, 1835.

⁴⁵ « *Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria* », Dante Alighieri, *La Divine Comédie, L'Enfer*, trad. Jacqueline Rousset, Paris, Flammarion, chant V, vers 121-123.

⁴⁶ Ghidetti E., « Dante nella letteratura tra Romanticismo e Risorgimento », E. Quercia (dir.), *Dante vittorioso, Il mito di Dante nell'Ottocento*, op. cit., p. 61.

⁴⁷ Counson A., « Dante et les romantiques français », art. cit., p. 372 et 380.

⁴⁸ Rubin J. H., « Delacroix's Dante and Virgil as a Romantic Manifesto: Politics and Theory in the Early 1820s », art. cit., p. 50 ; Pitwood M., *Dante and the French Romantics*, op. cit., p. 90 ; Brown R. H., « The Formation of Delacroix's Hero between 1822 and 1831 », *Art Bulletin*, n° 2, juin 1984, p. 237-254.

année, le 7 mai, il écrit : « Recueille-toi profondément devant ta peinture et ne pense qu'au Dante. C'est ceci que j'ai toujours senti en moi ! » Certains disent qu'il poussa l'identification jusqu'à venir déguisé en Dante au célèbre bal masqué organisé par Alexandre Dumas en 1833. Quoi qu'il en soit, Dante représente pour Delacroix, comme pour nombre d'artistes de la génération romantique, un modèle du génie créateur qui malgré les affres de son existence a su toucher au plus près le tragique de la destinée humaine. L'évocation tant de son œuvre que de sa vie suscite chez ces artistes le frisson d'un effroi mélancolique.

Il serait vain d'essayer de s'attarder sur les erreurs historiques de cette réinterprétation romantique du véritable Dante Alighieri né à Florence en 1265. Cette dantomanie révèle un vaste processus créatif de réinvention artistique et historique dont nous avons ici seulement effleuré l'ampleur. En cela, elle nous offre en revanche un outil d'une très grande efficacité pour aborder la sensibilité romantique.