

Quanto dirne si dee non si può dire : Delacroix lecteur de Dante

Michèle Hannoosh

University of Michigan

hannoosh@umich.edu

<https://orcid.org/0009-0001-1815-5997>



Résumé

La figure de Dante plane sur l'œuvre d'Eugène Delacroix. Depuis son tout premier envoi au Salon en 1822, *Dante et Virgile aux Enfers*, jusqu'à son *Ugolin* de 1860, le peintre français n'a cessé de s'inspirer du maître florentin. Plus qu'une source de sujets, cependant, Dante était partout présent dans l'esprit et l'imagination de Delacroix. Dans cet article, j'étudierai les divers moyens dont sa lecture de Dante a influencé la pensée esthétique de Delacroix. Le peintre lisait Dante, le traduisait en vers et en prose, réfléchissait sur son style et sur sa place dans l'histoire littéraire ; plus encore, son étude de Dante le conduisit à formuler son propre concept du beau, qu'il développe dans son *Journal*, qu'il expose dans des articles publiés et qu'il réalise dans la coupole de la bibliothèque du Sénat au Palais du Luxembourg, représentant une scène du Chant IV de *L'Enfer*.

Mots clés : Delacroix ; Dante ; traduction ; coupole du Sénat ; Palais du Luxembourg.

Abstract

The figure of Dante runs throughout Eugène Delacroix's work. From his very first Salon painting, *Dante and Virgil in the Underworld* (1822) to his *Ugolino* of 1860, the French painter never ceased being inspired by the Florentine master. More than just a source of subjects, however, Dante was everywhere present in Delacroix's mind and imagination. In this article, I will examine the various ways in which Delacroix's reading of Dante influenced his aesthetic thought. Delacroix read Dante, translated him into both verse and prose, meditated on his style and his place in literary history ; moreover his consideration of Dante led him to formulate his own concept of the beautiful, which he develops in his *Journal*, sets out in his published articles, and realizes in pictorial form in the dome that he painted for the library of the Senate in the Luxembourg Palace, based on a scene from canto IV of the *Inferno*.

Keywords : Delacroix ; Dante ; translation ; Senate Library ; Luxembourg Palace.

La figure de Dante plane sur l'œuvre d'Eugène Delacroix. Depuis son tout premier envoi au Salon en 1822, *Dante et Virgile aux Enfers* (Paris, musée du Louvre), qui a lancé sa carrière de manière spectaculaire, jusqu'à son *Ugolin* de 1860 (Charlottenlund, Danemark, Ordrupgaard) en passant par *La Justice de Trajan* de 1840 (Rouen, musée des Beaux-Arts), le peintre français n'a cessé de s'inspirer du maître florentin. Dès sa première jeunesse, Delacroix a lu Dante, dans des traductions mais aussi en italien : dans un cahier d'école qui doit dater de 1815 ou 1816, il copie les vers 1 à 48 du chant III de *l'Enfer*, le célèbre épisode de l'arrivée de Dante devant la porte de l'enfer et sa rencontre avec les esprits « neutres ».¹ Il connaissait de nombreuses traductions de Dante : celles de Brait Delamathe (1823), d'Antoni Deschamps (1829), de Louis Ratisbonne (1852-1854), de Jacques-André Mesnard (1854).² Il fit lui-même des essais de traduction, notamment de l'épisode d'*Ugolin* au chant XXXIII de *L'Enfer* et du passage du chant III sur les âmes qui s'empressent d'entrer dans la barque de Charon pour traverser l'Achéron. Dans son *Journal* de 1822-1824, il note des sujets de tableaux puisés dans l'œuvre de Dante. En lisant *Corinne* de Mme de Staël, il copie un extrait du roman dans lequel l'auteur évoque l'épisode du chant II du *Purgatoire* — la rencontre de Dante avec son ami, le chanteur et compositeur Casella. Celui-ci chante un air si beau que « les âmes ravies s'oublient en l'écoutant » (Delacroix, 2009, vol. I, p. 81). « Sujet admirable de tableau », ajoute Delacroix, sujet qu'il note en effet dans un autre carnet : « les âmes du purgatoire écoutant la musique » (Delacroix, 2009, vol. I, p. 81 et vol. II, p. 1451). Et comme le signale Michael Pitwood (1985, pp. 90-91), les sujets peints par Delacroix sont, à part *l'Ugolin*, inhabituels, témoignant de la profondeur de son étude de Dante.

Le premier *Journal* — celui qui va de 1822 à 1824 — est plein de remarques sur l'importance de Dante comme inspiration : « Pense au Dante. Relis-le » (3 mars 1824) ; « Ce qu'il faudrait [...] pour trouver un sujet, c'est d'ouvrir un livre capable d'inspirer [...] : Dante, Lamartine, Byron » (11 avril 1824) (Delacroix, 2009, vol. I, pp. 124, 138). « Votre verve ne s'allume qu'à la lecture de Byron ou du Dante », se reproche-t-il (14 mai 1824) (Delacroix 2009, vol. I, p. 162). Cet effet inspirateur était *réel, matériel* : « La meilleure tête de mon tableau du *Dante* » écrit-il le 24 décembre 1853, trente ans après l'exécution du tableau, « a été faite avec une rapidité et un entrain extrêmes, pendant que Pietri [*un ami*] me lisait un chant du Dante, que je connaissais déjà, mais

1. Cahier de classe, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Paris (INHA), manuscrits, NUM MS 246 (15), pp. 4-5. Une référence à l'ouvrage de Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des œuvres d'art* (1815), notée juste après la traduction et sur la même page, fournit un terminus a quo. Delacroix a dû étudier l'italien au lycée : un autre cahier de classe (Bibliothèque de l'INHA, manuscrits, NUM MS 246 [11], pp. 11-14) contient des notes sur la grammaire italienne. Une citation tirée des *Réflexions sur le suicide* de Mme de Staël montre que ce dernier carnet est postérieur à 1813.

2. Delacroix, 2009, vol. I, pp. 153, 1036-1037, 801, 991.

auquel il prêtait, par l'accent, une énergie qui m'électrisa. Cette tête », continue-t-il avec une précision qui montre la force et la profondeur de ce souvenir, « est celle de l'homme qui est en face, au fond, et qui cherche à grimper sur la barque, ayant passé son bras par-dessus le bord » (Delacroix, 2009, vol. I, p. 727).³ La note du 14 mars 1824 suggère que Delacroix a même pensé à illustrer une édition : « Faire pour frontispice au Dante, lui se promenant dans le Colisée au clair de lune », projet qui paraît n'avoir pas eu de suite (Delacroix, 2009, vol. I, p. 127).

Outre cette influence sur l'œuvre peint — exécuté ou projeté —, Dante se trouve partout présent dans la pensée et l'imagination de Delacroix. Plus encore qu'une source de sujets, on l'a déjà signalé, Dante était un modèle artistique à suivre.⁴ Pour le jeune Delacroix, « Le Dante est vraiment le premier des poètes [...] Sois en peinture précisément cela », s'exhorte-t-il le 7 mai 1824 (Delacroix, 2009, vol. I, p. 156). Chez Dante, il trouve une âme sœur : « Recueille-toi profondément devant la peinture et ne pense qu'au Dante. C'est là ce que j'ai toujours senti en moi » (Delacroix, 2009, vol. I, p. 157).

La source de cette admiration se trouvait dans le fait que les créations de Dante avaient la valeur du réel, le sentiment de la vérité : « On frissonne avec lui comme devant la chose [...] *Come colombi adunati alla pastura. Come si sta a gracidar la rana. Come il villanello*, etc., et c'est ce que j'ai toujours rêvé sans le définir » (7 mai 1824) (Delacroix, 2009, vol. I, p. 156).⁵ En d'autres termes, Dante révèle à Delacroix ses propres idées et ses propres aspirations, qu'il n'avait pas pu formuler lui-même.

Dante était aussi une force morale. Le 18 mai 1824 Delacroix se reproche sa propre légèreté, ses variations, son manque de suivi : « Penses-tu [...] que Dante fût environné de distractions quand son âme voyageait parmi les ombres ? » (Delacroix, 2009, vol. I, p. 163). Mais au-delà de ce genre d'auto-critique quelque peu amusante d'un homme jeune, cette force morale a persisté dans la maturité de Delacroix. On en trouve un bel exemple dans le *Journal* de 1855. Delacroix était en train de préparer ses envois à l'Exposition universelle, qui allait ouvrir à Paris le 15 mai. Cela devait être un événement déterminant : Delacroix était l'un des rares peintres que le gouvernement avait invités à monter une exposition particulière au sein de la grande Exposition.

3. L'ami qui lisait était Antoine-Marie Pietri (1801-1866), plus tard magistrat, qui savait l'italien et était un connaisseur de la littérature italienne (Delacroix, 2009, vol. II, pp. 2300-2301).
4. Voir le chapitre consacré à « Delacroix et Dante » dans Gilson (1974), pp. 137-146 ; et Gustave Soulier (1921), surtout pp. 127-133.
5. Delacroix résume de mémoire. *Purgatoire*, chant II, vers 124-125 : « *Come quando, cogliendo biada o loglio / Li colombi adunati alla pastura* » ; *Enfer*, chant XXXII, vers 31 : « *Et come a gracidar si sta la rana* » ; *Enfer*, chant XXIV, vers 7 : « *Lo villanello, a cui la roba manca...* ». Sauf indication contraire je cite le texte italien de l'Edizione nazionale par Giorgio Petrocchi (Alighieri, 1965-1967).

Il avait préparé une rétrospective de sa carrière, qui comprenait ses œuvres les plus importantes aussi bien que de nouveaux tableaux, dont une commande du gouvernement faite pour l'occasion, la grande *Chasse aux lions* aujourd'hui au musée de Bordeaux. Delacroix travaillait nuit et jour pour organiser son exposition et pour finir les nouveaux tableaux ; on peut suivre, dans le *Journal*, son évolution vers un épuisement total. Le 7 février : « Depuis quinze jours j'ai travaillé énormément ». Le 14 mars il fait un « travail acharné » sur le tableau des *Lions* et sa santé en souffre : « Je suis depuis quelque temps dans un mauvais état de santé [...]. À présent mon malaise me prend au milieu de la journée », ce qui l'empêche de travailler avant le soir. Le 16 mars le travail s'arrête tout à fait : « C'est à partir de ce jour que j'ai été pris d'indisposition et forcé d'interrompre tout travail pendant un assez long temps » (Delacroix, 2009, vol. I, pp. 884, 886, 887). En effet, toute la semaine qui suit, « impossibilité de travailler, l'estomac révolté, etc. [...] Fort ennui d'être forcé de m'arrêter au moment où j'ai le plus besoin de mes forces » (Delacroix, 2009, vol. I, p. 887). Delacroix était exténué et avait besoin de repos, mais les tableaux devaient être livrés à la mi-avril et le temps passait. Le 24 mars il ne trouve de la consolation que dans son journal : « Dans l'état de langueur, et vraiment critique, où je suis, voyant s'écouler le temps qui me reste pour terminer mes tableaux, [...] j'ai du plaisir à me replier sur moi-même » ; le 25 mars, « continuation du malaise » (Delacroix, 2009, vol. I, pp. 890, 892).

C'est alors que Delacroix inscrit, sous la date du 26 mars, les vers 43 à 57 du chant XXIV de l'*Enfer*. C'est le moment où Virgile exhorte Dante épuisé à reprendre ses forces et à continuer :

La lena m'era del polmon sì munta
quando fui su, ch'i' non poteo [*sic pour* potea] più oltre,
anzi m'assisi nella prima giunta.

Omai convien que tu così ti spoltre,
disse il [*sic pour* 'l] maestro : chè seggendo in piuma,
in fama non si vien, nè sotto coltre ;

sanza la qual, chi sua vita consuma,
cotal vestigio in terra di se lascia
qual fummo in aere od in acqua la schiuma.

E però leva sù, vinci l'ambacia [*sic pour* ambascia]
con l'animo, che vince ogni battaglia,
se col suo grave corpo non s'accascia.

Più lunga scala convien che si saglia ;
non basta di [*sic pour* da] costoro esser partito.

Se tu m'entendi [*sic pour m'intendi*] : or fa sì, che ti vaglia.⁶ (Delacroix, 2009, vol. I, p. 895)

[Enfin nous atteignîmes le sommet, d'où a roulé la dernière pierre ; l'haleine épuisée, je fus obligé de m'asseoir. Et le maître : « Jette le manteau de la paresse ; on n'acquiert pas la renommée en couchant sur le duvet. L'homme dont la vie s'écoule sans renom, ne laisse sur la terre qu'une trace pareille à celle de la fumée dans l'air, et de l'écume sur l'onde. Lève-toi, dompte la fatigue avec l'esprit, vainqueur dans toute lutte, lorsqu'il secoue le poids du corps. Il reste à franchir une plus longue échelle ; ce n'est pas tout d'avoir escaladé les rochers : si tu m'entends bien, reprends courage. » (Alighieri, 1854, p. 66)]

Cette citation avait été omise des éditions du *Journal* : sans doute pensait-on que, étant une citation, ce n'était pas important. Mais il est évident que, dans le contexte, Delacroix l'inscrit parce qu'elle reflète sa propre situation : malade et arrêté dans son travail, désespérant de voir s'écouler le temps qui lui reste pour finir ses tableaux, il s'identifie à Dante. Plus encore, cet appel au courage à l'effet souhaité, tel que le révèle la note suivante : « Je vais mieux ; j'ai repris mon travail » (Delacroix, 2009, vol. I, p. 895).

Delacroix traducteur

L'importance de Dante comme source où Delacroix puisait des sujets de tableaux aussi bien que l'inspiration a été maintes fois remarquée. Sébastien Allard (2004), notamment, a étudié cette question de manière très complète en ce qui concerne le *Dante et Virgile aux enfers*.⁷ Ce travail de « traduction » en images fut accompagné d'un travail de traduction en *texte*. Comme le note Allard, la période entre 1819 et 1822 témoigne d'une grande production, chez Delacroix, de dessins inspirés de l'*Enfer*, en même temps que des essais de traduction littéraire (Allard, 2004, p. 41). En 1819 Delacroix traduit une partie du chant XXXIII — l'épisode d'Ugolin, très répandu en France — suivant les règles classiques de la poésie française : il écrit en alexandrins, en conservant la rime et en observant l'alternance des rimes masculines et féminines ; son français est forcément ample et verbeux par rapport à la concision et à la compression de l'italien (Delacroix, 1954, pp. 106-108).⁸ « Quando fui

6. Outre les petites fautes, ce texte, comme ceux du chant IV cité plus loin (*infra*, p. 13) s'accorde avec l'édition de Luigi Portirelli (Alighieri, 1804, vol. I, p. 225), elle-même basée sur l'édition Nidobeatina (Alighieri, 1478). Le texte du chant III copié dans le cahier de classe de Delacroix (*supra*, note 1) s'accorde aussi, à quelques minimales différences près, avec celui de Portirelli : en particulier, Delacroix copie ce qu'il croit être deux versions du vers 29, dont l'une est en fait une note *explicative* de Portirelli.

7. Les notices du catalogue raisonné de Lee Johnson relatives aux différents tableaux sont aussi à consulter (Johnson, 1981-2002).

8. Lettre à Félix Guillemardet, 2 novembre 1819. Dans sa lettre, Delacroix indique que c'est la suite d'une traduction qu'il avait déjà faite mais qui serait « tout à refaire » (Delacroix,

desto innanzi la dimane » (chant XXXIII, vers 37) devient, chez Delacroix, « quand je fus éveillé, je vis briller l'aurore », alors que cette dernière partie de la phrase n'existe pas dans l'original. Tout en élaborant, il conserve littéralement certaines images :

... quand' io feci 'l mal sonno
che del futuro mi squarciò 'l velame (chant XXXIII, vers 26-27)

est rendu par Delacroix :

Quand, dans un rêve affreux, l'avenir encor sombre
Me déchira son voile

où le voile déchiré de l'avenir est conservé mais le sujet de l'action change du « rêve » à « l'avenir ». La traduction de Delacroix comporte de nombreux exemples de ce genre. « Le morceau est d'une difficulté inouïe », avoue-t-il. « Il y a dans l'original une trivialité sublime qui fait frissonner ». Et il se juge durement : « comme j'ai plus cherché l'exactitude, sans doute outrée, que l'élégance, les vers sont durs et l'expression néanmoins faible » (Delacroix, 1954, pp. 108-109).

En 1819 il y avait encore peu de traductions de Dante en vers : depuis celle de Balthasar Grangier (1596), pleine d'erreurs et peu répandue, on n'avait vu que celle d'Henri Terrasson (1817),⁹ plus emphatique, et moins proche de l'original, que celle de Delacroix. Prenons un exemple :

Pour l'original de Dante :

Che per l'effetto de' suo' mai pensieri,
fidandomi di lui, io fossi preso
e poscia morto, dir non è mestieri;
però quel che non puoi avere inteso,
ciò è come la morte mia fu cruda,
udirai, e saprai s' e' m' ha offeso. (chant XXXIII, vers 16-21)

Delacroix donne :

Dire combien mon cœur fut jouet de ce traître,
Comment sur ses soupçons on me fit disparaître
Il n'importe : on connaît ma mort et mon tombeau ;
Mais combien ce trépas fut horrible et nouveau,
C'est ce qu'il faut apprendre, et si dans sa justice
Mon désespoir au crime égale la justice. (Delacroix, 1954, p. 106)

1954, p. 106). Le texte publié de la lettre contient quelques fautes ; l'original est conservé à la Bibliothèque de l'INHA, Autographes, Carton 11 : Peintres, NUM AU MFO5 C011.

9. Sur les traductions de Dante en France, voir Piva (2009) et Pitwood (1985, pp. 21-65).

et Terrasson :

Tu sais que ce parjure, abusant de ma foi,
Du plus noir des complots trama la perfidie ;
Tu sais que j'ai perdu la liberté, la vie ;
Mais sais-tu de ma mort les horribles tourments ?
Écoute, et juge enfin de mes ressentiments. (Terrasson, 1817, p. 187)

Trois autres traductions en vers suivirent bientôt : celle de Brait Delamathe, notée par Delacroix dans le *Journal* du 4 mai 1824, parut en 1823 ; celle d'Antoni Deschamps, que Delacroix cite dans la description de sa *Justice de Trajan* rédigée pour le catalogue du Salon de 1840, sortit en 1829 et eut une grande influence sur les Romantiques ; une troisième, de Joseph Gourbillon, parut en 1831. Cette dernière est d'un rythme monotone, beaucoup moins varié que celui de Delacroix. Elle emploie un langage vieillot et moins dramatique :

Pour l'original de Dante :

E io senti' chiavar l'uscio di sotto
a l'orribile torre; ond'io guardai
nel viso a' mie' figliuoi senza far motto. (chant XXXIII, vers 46-48)

Gourbillon donne :

Tout à coup vers le sol mon oreille se porte
De notre horrible tour j'entends murer la porte
Sans mouvement, sans voix, de terreur consterné
Mon regard inquiet sur mes fils est tourné ; (Alighieri, 1831, p. 274)

alors que Delacroix écrit :

Voilà que sous nos pieds j'entends soudain un bruit...
De l'exécration tour, la détestable entrée,
Sur mes enfans, sur moi, venait d'être murée !
Immobile et glacé, dans les yeux de mes fils
Se fixèrent mes yeux ; (Delacroix, 1954, p. 107)

En comparaison, la traduction de Terrasson vire au gothique :

Eh ! que devins-je, ô ciel ! quand de l'horrible tour
La porte sourdment se fermant sans retour
Nous engloutit ensemble et vivants dans l'abîme !
Muet, mon sang se glace ; et, demandant leur crime,
Immobile, sans pleurs, je regardai mes fils ; (Terrasson, 1817, p. 188)

Deschamps, quant à lui, est plus simple, conformément au désir du traducteur de faire une œuvre d'art et de ne pas traduire mot pour mot :¹⁰

Quand j'entendis murer la porte de la tour :
Alors je regardai mes enfants tour à tour,
Sans prononcer un mot [...] (Alighieri, 1829, p. 123)

Comme le fait remarquer Michael Pitwood, (1985, p. 97), la traduction de Deschamps était la plus lisible qui ait paru jusque là et elle a beaucoup fait pour stimuler l'intérêt français pour Dante.

Vers la même époque que sa traduction en vers, Delacroix a aussi traduit les vers 100-124 du chant III de l'*Enfer* [Fig. 1].¹¹ La traduction, en prose cette fois-ci, suit de près l'italien mais brode parfois là-dessus :

L'original de Dante :

Caron dimonio, con occhi de bragia
loro accennando, tutte le raccoglie;
batte col remo qualunque s'adagia (chant III, vers 109-111)

devient chez Delacroix :

De ses prunelles de feu, l'infernal nocher leur fait signe et les rassemble et bat de son impitoyable aviron les paresseuses.¹²

De même, dans la célèbre comparaison des âmes aux feuilles d'automne :

similmente il mal seme d'Adamo
gittansi di quel lito ad una ad una,
per cenni come augel per suo richiamo. (chant III, vers 115-117)

Delacroix élabore et précise :

ainsi, un à un se jettent du fatal bord les pervers rejetons d'Adam, comme de timides oiseaux au sifflet de l'oiseleur.¹³

Une traduction en prose, assez fidèle à l'original, par Alexis-François Artaud de Montor avait paru en 1812 et a eu une grande renommée.¹⁴ En comparant cette traduction à celle de Delacroix, on peut mesurer et les interprétations que Delacroix ajoute (son *impitoyable* aviron, les *timides* oiseaux) et les

10. « En traduisant *la Divine Comédie*, nous avons voulu faire une œuvre d'art, non un travail d'érudition, et nous nous sommes proposé avant tout de donner une idée du ton et de la manière de Dante » (Alighieri, 1829, iii).

11. Louvre RF23356, fols 34v-35r.

12. Ibid., f. 34v.

13. Ibid.

14. *Le Paradis* sortit en 1811, *Le Purgatoire* en 1813.

lourdeurs de sa version (les *paresseuses*, les *pervers rejetons* d'Adam). Pour ce même passage Artaud écrit :

L'inferral Caron, roulant ses yeux enflammés, les rassemble toutes, et frappe de sa rame les plus lentes à se mouvoir (Alighieri, 1812, p. 18)

et pour la suite :

la race impie d'Adam se jette dans la barque, au moindre signe du pilote, semblable à l'oiseau que trompe la ruse de l'oiseleur (Alighieri, 1812, p. 19)

La traduction de Delacroix produit, sur la page d'en face, des dessins, l'un de la scène évoquée, les autres des détails (Fig. 1). Dans le dessin principal on voit Caron frappant de son « impitoyable aviron » et dans la figure en dessus les « prunelles de feu » indiquées dans la traduction. Le dessin, comme la traduction, est très vigoureux, les figures dans la barque se crispant et se tortillant de douleur et d'effroi. Comme le fait observer Sébastien Allard, (2004, pp. 42-43), ce dessin rappelle le *Jugement dernier* de Michel-Ange : Delacroix fait une association, commune à l'époque romantique, entre le poète et le peintre — association qui reparaitra, nous le verrons, dans ses écrits.

Delacroix critique des traductions

Si ce travail de traduction littéraire ne s'étend pas au delà des années 1820, Delacroix a continué à s'intéresser aux traductions de Dante, surtout de l'*Enfer*, la partie du poème qui, depuis le dix-huitième siècle, a suscité le plus d'intérêt en France (Pitwood, 1985, p. 35). Dans le *Journal* de sa maturité, qui s'étend de 1847 à 1863, il a maintes fois réfléchi sur Dante dans le cadre des traductions spécifiques et de la traduction en général. Le 4 août 1854, il lit dans *L'Indépendance belge* de la veille le compte rendu par Émile Deschanel d'une traduction de l'*Enfer* par Louis Ratisbonne. Deschanel critique « avec respect et avec franchise » le manque d'unité dans le poème, l'éparpillement de l'intérêt, le caractère épisodique, le manque de proportion entre les crimes et les supplices : « C'est une succession de tableaux, une sorte de galerie en spirale, qui pourrait être plus longue ou plus courte à la fantaisie du poète. Elle étincelle de pages sublimes ; mais cela ne saurait suffire ».¹⁵ Delacroix approuve : « C'est la première fois qu'on ose dire son avis sur cet illustre barbare » (Delacroix, 2009, vol. I, p. 801). Et il ajoute : « Ce que l'article ne dit pas, c'est que le traducteur gâte encore, par la bizarrerie du langage, ce que ces imaginations ont de singulier », notamment par le système adopté de « traduire pour ainsi dire mot à mot et de se coller sur son auteur qu'il traduit tercet par tercet et vers par vers » (Delacroix, 2009, vol. I, p. 801).

15. *L'Indépendance belge*, no. 215, 24^e année, 3 août 1854.

En effet, cette traduction, en vers et dans un français quelque peu archaïque, suit le texte de près : dans sa préface, Ratisbonne (Alighieri, 1852-1854, vol. I, p. iii) explique qu'il a voulu traduire « tercet par tercet, presque vers par vers », ce qui est, pour Delacroix, une « sottise prétention » selon laquelle le traducteur « écorche le français et les oreilles » par son langage « bizarre » et « ne rend ni l'esprit, ni l'harmonie, ni par conséquent le vrai sens de son poète » (Delacroix, 2009, vol. I, p. 802). Deschanel, tout en louant la méthode de Ratisbonne, son souci d'exactitude, son courage d'avoir rendu littéralement les aspects vulgaires et grotesques du poème, sa « joute » contre une langue si variée, « poétique, scolastique et populaire, subtile, étincelante, triviale, gracieuse », reproche néanmoins à celui-ci les incorrections gratuites, des rimes trop commodes ou celles qui ne sonnent pas ensemble, des rimes de « vaudeville » et des épithètes « par trop naïves ».¹⁶ Mais Delacroix juge pour lui-même, faisant ses observations d'après les multiples passages de la traduction qui sont cités dans l'article, dont un long extrait du chant XXXIII qu'il avait déjà traduit lui-même en 1819. Prenons, pour les comparer, un échantillon des deux.

D'abord l'original de Dante :

Però non lagrimai, nè rispos'io
Tutto quel giorno, nè la notte appresso,
Infin che l'altro sol nel mondo uscìo. (chant XXXIII, vers 52-54, Alighieri, 1852-1854, vol. II, p. 268)

Puis Ratisbonne :

Je demeurai sans pleurs, mes yeux ne pouvaient fondre
Tout ce jour et la nuit je restai sans répondre
Jusqu'à ce qu'un certain soleil eut reparu.¹⁷ (Alighieri, 1852-1854, vol. II, p. 269)

Et Delacroix :

...Et moi je me suis tu
Et je ne pleurai pas de toute la journée
Ni de la nuit d'après : quand vint la matinée,
Et qu'un soleil nouveau brilla pour les humains. (Delacroix, 1954, p. 107)

On voit que Delacroix évite des lourdeurs comme « mes yeux ne pouvaient fondre » et « un certain soleil », tout en élaborant pour remplir le vers (« un soleil nouveau brilla pour les humains »). Dans sa note du 4 août 1854, Delacroix

16. Ibid.

17. Passage cité dans le compte rendu de Deschanel (ibid.).

voit dans la version de Ratisbonne la preuve de la difficulté de traduire dans une langue déjà très différente par son caractère, et d'une époque moderne, « un vieil auteur à moitié inintelligible, même pour ses compatriotes, concis, elliptique, obscur et s'entendant à peine lui-même » (Delacroix, 2009, vol. I, p. 802). Ce jugement de la langue de Dante est fondé, bien sûr, sur celle de l'*Enfer*. Pour Delacroix, le français et l'italien sont très différents, la langue de Dante est à lui seul, la distance historique complique la tâche. Si Delacroix se souvient ici des tentatives de sa jeunesse, sa conclusion montre la distance qu'il a parcourue : « Faire passer dans le génie d'une langue, surtout en exposant les idées d'une époque entièrement différente, est un tour de force que je regarde comme presque inutile à tenter » (Delacroix, 2009, vol. I, p. 802). Le jeune homme qui, en 1819, « brûl[ait] à tout prix de se faire lire » (Delacroix, 1954, p. 106) a maintenant renoncé tout à fait à l'effort.

Le 5 octobre 1856, après la lecture d'une traduction de Dante (il n'indique pas laquelle), Delacroix insiste encore, dans son *Journal*, sur la différence de caractère des deux langues :

Je remarquais combien notre langue pratique se plie difficilement à la traduction de poètes tout à fait naïfs comme le Dante. La nécessité de la rime, ou de sauver la vulgarité d'un mot, force à des circonlocutions qui énervent le sens. Et cependant nous lisons la veille des fables de La Fontaine, aussi naïf, plus orné, qui dit tout sans ornements parasites et sans périphrases. Il ne faut dire que ce qui est à dire : voilà la qualité qu'il faut réunir à l'élégance. (Delacroix, 2009, vol. I, p. 1036)

En lui-même, le français est concis et élégant, mais pour traduire la langue elliptique, comprimée, populaire de Dante, le français demande des circonlocutions et des périphrases, verbosité qui ne s'accorde pas avec l'élégance que Delacroix juge nécessaire à la poésie. Même la traduction d'Antoni Deschamps, que Delacroix apprécie pour « des passages où le sentiment de l'original se trouve », échoue du côté du *français* : « tout cela est aussi barbare que le serait une langue étrangère ; en un mot, ce n'est pas traduit en français, et l'élégance est absente » (Delacroix, 2009, vol. I, pp. 1036-1037). Dans le fameux débat entre un concept de la traduction qui emmène le lecteur au texte et celui qui, au contraire, amène le texte au lecteur — « l'étrangeté » contre « l'appropriation » dont parle Schleiermacher (Bassnett, 2014, pp. 84-85 ; Schleiermacher, 1999) — Delacroix tranche plutôt du côté du second, sans pour autant abandonner le premier. « Difficulté des traductions » écrit-il plus tard en haut de cette même page, en pensant à son projet d'un « Dictionnaire des beaux-arts », dans lequel devait figurer un article « Traduction » (Delacroix, 2009, vol. I, pp. 1036, 1086).

Ce doute ne cesse de croître : l'écart entre l'étrangeté du texte original et le caractère de la langue et de la culture d'arrivée rend la possibilité

d'appropriation de plus en plus difficile. Dans le *Journal* du 12 octobre 1859, Delacroix insiste sur l'essence *historique* de la langue :

Le langage de son temps donne une couleur particulière à l'ouvrage du poète. Cela est si vrai qu'il est impossible de donner, dans une traduction faite plus tard, une idée exacte d'un poème. Celui du Dante, malgré toutes les tentatives plus ou moins heureuses, ne sera jamais rendu dans sa beauté naïve par la langue de Racine et de Voltaire. [...] Ce serait donc moins la difficulté résultant de la diversité des langues que de l'esprit différent des époques qui serait un obstacle à une vraie traduction. L'italien du Dante n'est pas l'italien de nos jours. [...] Nous appelons naïfs ces auteurs anciens ; c'est leur époque qui l'était, par rapport à la nôtre seulement. Les usages d'une époque diffèrent entièrement ; la manière d'être expressif, d'être plaisant, de s'exprimer, en un mot, sont en harmonie avec la tournure des esprits. (Delacroix, 2009, vol. II, pp. 1280-1281)

En soulignant l'esprit de l'original et de l'époque, ainsi que l'historicité et le génie de chaque langue, Delacroix est fidèle à la conscience historique de son époque, mettant l'accent sur un concept de traduction qui tient compte du contexte linguistique, culturel, social et historique de l'original et de celui de la langue d'arrivée.¹⁸ Ni archaïsme, ni bienséance, il faut, selon lui, trouver des « équivalents » — le mot se retrouve chez d'autres aussi (Chevrel et al. [2012], p. 142) — dans la langue d'arrivée qui produiront le même effet que le texte original dans son temps et son milieu à lui. Cette méthode d'équivalences, Delacroix la réalisera en traduisant l'œuvre littéraire en un art différent, la peinture.

En soulignant l'historicité de la langue de Dante, pourtant, Delacroix n'entend aucunement suggérer que cette langue est commune ou générale. Dans son article *Des variations du beau* (1857), il développe la théorie d'un beau qui est à la fois éternel (dans son essence) et variable (dans ses formes), suivant l'époque à laquelle il se manifeste. Dans cet article, Dante est l'une des deux grandes figures qui représentent ce concept du beau. Il est « l'homme de son temps » (Delacroix, 2009, vol. II, p. 1777), mais aussi singulier et original, l'un de ces « talents originaux » (Delacroix, 1988, p. 49) qui, à travers la distance des siècles, renouvellent le beau dans une forme et une langue particulières. Les notes pour l'article sont claires à ce sujet :

Dante et Shakespeare sont deux Homère, arrivés avec tout un monde qui est le leur, dans lequel ils se meuvent librement et sans précédent. Chacun de ces hommes est [...] comme une source qui jaillit à l'improviste dans un lieu aride et devient aussitôt un grand fleuve qui répand l'abondance où régnait la stérilité. Chacun d'eux s'est créé un monde qui n'est qu'à lui

18. La bibliographie sur la traduction est vaste. Quelques ouvrages de repère : sur l'histoire du concept et de la pratique, Bassnett (2014) ; pour les sources des théories, Hatim and Munday (2019) ; sur la traduction inter-culturelle, Viviana Agostini-Ouafi et Anne-Rachel Hermetel (2006) ; sur les théories de la traduction en France au dix-neuvième siècle, Chevrel et al. (2012), chapitre « Théories » (Frédéric Weissmann), pp. 51-148.

et dans lequel il se meut sans se soucier de ce que les hommes ont admiré avant eux. (Delacroix, 2009, vol. II, p. 1805)

Cette conception de l'évolution du beau — inégale, imprévisible, sujette à des « vicissitudes », au « caprice » et au « hasard » — consiste en des « phares » et des « flambeaux » qui brillent au milieu de la nuit et de l'obscurité (Delacroix, 1988, p. 48) ; l'on pense au poème « Les Phares » de Baudelaire, où les grands peintres se communiquent « d'âge en âge » cet « ardent sanglot » qui est « le meilleur témoignage [...] de notre dignité » (Baudelaire, 1975-1976, vol. I, p. 14). Ces « vrais primitifs », ces « originaux » tels Homère, Dante et Shakespeare (Delacroix, 1988, p. 49), sont séparés par des siècles mais ils ravivent la flamme du beau, chacun en son temps, à sa manière et avec les outils — la langue — qu'il a à sa disposition. Et cette langue peut être celle d'un art différent.

La peinture-traduction. La bibliothèque du Luxembourg

Delacroix a en effet réalisé — on pourrait dire traduit — cette idée du beau dans une peinture encore inspirée de Dante. Chargé, en 1840, de décorer le plafond de la bibliothèque du Palais du Luxembourg, alors siège de la Chambre des Pairs, il a choisi, pour la coupole, le célèbre épisode du quatrième chant de *L'Enfer*, le moment où Dante est présenté par Virgile aux grands poètes de l'antiquité (Fig. 2). C'est le sujet du groupe principal (Fig. 3). Sur un cartouche au haut du dôme, les vers 76-78 du chant : « L'orrata nominanza / che di lor suona in [*sic*] su nella tua vita, / grazia acquista nel ciel che sì gli avanza », que Delacroix traduit dans sa description du tableau : « Leur grande renommée leur a valu une distinction si précieuse » (Johnson, 1981-2002, vol. V, p. 111).¹⁹ Sur une banderole portée par un aigle, les vers 94-96 du chant : « così vid'io adunar la bella scuola / di quel signor dell'altissimo canto / che sovra gli altri come aquila vola », que Delacroix traduit : « Je vis l'illustre compagnie du poète souverain qui plane comme l'aigle au-dessus de tous les poètes » (Johnson, 1981-2002, vol. V, p. 111).²⁰

Delacroix rend librement la scène : de la rencontre entre Dante et Homère du chant IV se déploie une série de personnages historiques, littéraires et mythologiques, qui ne se trouvent pas tous dans le texte de *L'Enfer* mais qui représentent les grandes figures de la civilisation gréco-romaine. À la place de Lucain, qui est, après Homère, Horace et Ovide, le quatrième poète du groupe qui accueille Dante (*Enfer*, chant IV, vers 88-90), Delacroix substitue

19. Delacroix a publié sa description du tableau dans *L'Artiste* du 4 octobre 1846. Je corrige la transcription du cartouche que donne Johnson : le cartouche porte bien « orrata » et non « onrata ». Sauf la faute de « in », le texte suit l'édition de Portirelli (voir supra, note 6), vol. I, p. 37.

20. Pour des études de la Bibliothèque voir, outre le catalogue de Johnson (1981-2002, vol. V, 87-114), Hannoosh (1995, 147-158) ; O'Brien (2018, 62-66) ; et la notice très complète destinée aux visiteurs de la Bibliothèque par Jean-Marc Ticchi (2023).

Stace, auteur de l'*Achilléide* dont le héros est assis à côté. Procédant dans le sens de l'horloge, on voit d'abord le groupe des Grecs (Fig. 4) : Alexandre (en train d'être peint par Apelle), Aristote, Socrate, Alcibiade, Platon, Aspasia, Xénophon et Démosthène, qui reflètent la réunion de la législation, de l'héroïsme guerrier, de la philosophie et des arts ; puis Orphée et sa muse entourés d'Hésiode et de Sappho (Fig. 5), images de la poésie civilisatrice ; enfin le groupe des Romains (Fig. 6) — Caton d'Utique, César, Porcia, Marc Aurèle, Cincinnatus, Cicéron, qui reflètent un déclin, marqué par la résignation stoïque face à la tyrannie et à l'infamie. La scène représentant Dante et les poètes est à la fois le début du déroulement du passé historique et mythique et aussi son achèvement chronologique : Florence est le digne successeur de la Grèce et de Rome, Dante le successeur d'Homère et de la « bella scuola » inspirée de ce dernier.

La chaîne historique qui les réunit n'est cependant pas continue, mais irrégulière, coupée par des époques de décadence et de barbarie. Après la réunion idéale des arts et de la vie publique que symbolisent les Grecs, les Romains représentent un déclin, suggérant l'avènement de ce que Delacroix appelle le « règne des délateurs et des scélérats » qu'était l'empire (Delacroix, 1988, p. 38). Dans le tableau, la vertu se trouve dans un stoïcisme vécu face à la tyrannie et à la corruption : Caton lit le *Phédon* avant de se suicider plutôt que de céder à César ; Porcia, fille de Caton et femme de Brutus, suivra l'exemple de son père, en avalant les charbons ardents qui se voient sur le devant ; Marc Aurèle, autre représentant du stoïcisme, empereur-philosophe, auteur des *Méditations*, écoute Caton. Les héros et les héroïnes romains affirment des valeurs civilisées au milieu de la dégradation de la société dans laquelle ils vivent, société qui tombe dans l'infamie et la barbarie. Pour Delacroix, c'est le propre du génie de renouveler la culture au milieu même de son déclin, ou face à sa destruction. Comme il l'explique dans *Des variations du beau*, ce sont des éclairs dans une nuit obscure, trouvant les dernières lueurs de l'inspiration, des « talents originaux », des « inventeurs », des « initiateurs » — Homère, Dante, Shakespeare — qui viennent à des moments historiques distincts mais se donnent la main à travers les siècles : propres à leur époque, uniques en eux-mêmes, ils sont différents mais équivalents — Dante est un nouvel Homère mais non pas son imitateur (Delacroix, 1988, p. 39).²¹ Comme cela le suggère, Delacroix conçoit l'évolution du beau comme une sorte de traduction : l'esprit du prédécesseur recréé dans une langue et une forme propres à un âge nouveau. Ce concept d'une histoire non linéaire, non progressive, du beau, dans laquelle apparaissent à de certains moments des « génies », des « phares » qui révèlent, chacun à sa manière, une « face nouvelle des choses » (Delacroix, 1988, pp. 48,

21. Comparer les notes pour *Des variations du beau* (Delacroix, 2009, vol. II, p. 1803).

49), Delacroix le trouve dans le lien entre Homère et Dante qu'il réalise dans la coupole.

La source divine où les grands génies se désaltèrent, évoquée par Delacroix dans *Des variations du beau*, est, dans le tableau, celle que le petit ange offre à Dante (Delacroix, 1988, p. 48). Cet « Hippocrène », comme l'appelle Delacroix dans sa description du tableau (Johnson, 1981-2002, vol. V, p. 112), jaillit de la terre ; l'inspiration vient donc de la nature, nature reflétée dans le paysage lumineux qui remplit la coupole.²² Dans son *Salon de 1846*, Baudelaire l'a bien saisi dans sa description du tableau :

Il est impossible d'exprimer avec la prose tout le calme bienheureux qu'elle respire, et la profonde harmonie qui nage dans cette atmosphère. [...] Ce paysage circulaire, qui embrasse un espace énorme, est peint avec l'aplomb d'un peintre d'histoire, et la finesse et l'amour d'un paysagiste. Des bouquets de lauriers, des ombrages considérables le coupent harmonieusement ; des nappes de soleil doux et uniforme dorment sur les gazons ; des montagnes bleues ou ceintes de bois font un horizon à souhait *pour le plaisir des yeux*. Quant au ciel, il est bleu et blanc, chose étonnante chez Delacroix ; les nuages, délayés et tirés en sens divers comme une gaze qui se déchire, sont d'une grande légèreté ; et cette voûte d'azur, profonde et lumineuse, fuit à une prodigieuse hauteur.²³ (Baudelaire, 1975-1976, vol. II, pp. 438-439)

Le tableau-traduction de Dante est ici traduit, à son tour, en poème en prose.

Dante, peintre du sublime

Delacroix n'a pas cessé de réfléchir sur Dante. En 1858, lisant l'essai de Lamartine sur l'*Iliade*, il note dans le *Journal* qu'il sent se réveiller en lui « tout ce qui ressemble à Homère, entr'autres du Shakespeare, du Dante » et il se propose d'en prendre des extraits, sans doute pour des sujets de tableaux (Delacroix, 2009, vol. II, p. 1257). Si, en 1854, il avait été d'accord avec Émile Deschanel sur le décousu, le manque d'unité, la dispersion de l'intérêt chez Dante (Delacroix, 2009, vol. I, pp. 801-802) et que, en 1856, il avait chanté les vertus d'une « élégance » toute française au détriment de la qualité « barbare » de Dante (Delacroix, 2009, vol. I, pp. 1036-1037), il reconnaît ici le *sublime* du poète italien :

Il faut avouer 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. Il semble que nos hommes se croient trop grands seigneurs pour nous parler

22. « Une source divine sort de terre sous ses pieds [de Dante], et l'eau de cet Hippocrène est recueillie par un génie enfant qui semble l'offrir dans une coupe d'or au Florentin » (Johnson, 1981-2002, vol. V, pp. 111-112).

23. Baudelaire (1975-1976, vol. II, p. 438) signale dans une note que la phrase en italique est tirée de *L'Enfer*, chant IV, traduction de Pier Angelo Fiorentino.

comme à des hommes, de notre sueur, des mouvements naïfs de notre nature, etc. (Delacroix, 2009, vol. II, pp. 1257-1258)

Le texte de Dante traverse la limite de son propre art pour devenir peinture : l'italique suggère que le mot n'est pas une simple métaphore. Et ce texte-peinture se prête mieux à la « traduction » en peinture qu'une œuvre élégante ou « parfaite » : « Plus l'ouvrage qui donne l'idée du tableau est parfait, moins un art voisin qui s'en inspire aura de chances de faire un effet égal sur l'imagination », écrit-il le 30 janvier 1860 (Delacroix, 2009, vol. II, p. 1296).

Source de sujets, modèle à suivre, force morale, sujet de ses réflexions sur l'art, sur la langue, sur le beau et le sublime, Dante a fourni à Delacroix un fonds inépuisable d'idées et d'inspirations. En cela Delacroix se trouvait d'accord avec un autre peintre-écrivain, Michel-Ange qui, dans ses *Rime*, avait écrit à propos de Dante : « *Quanto dirne si dee non si può dire* », « On ne peut dire de lui tout ce qu'on doit en dire ». C'est sur ce vers de Michel-Ange que Delacroix avait terminé son propre article sur le peintre en 1830 (Delacroix, 1988, p. 124).²⁴

Delacroix reviendra sur cette idée longtemps après. Réfléchissant, dans le *Journal* du 1er novembre 1852, sur les limites des traités esthétiques, il conçoit une nouvelle manière d'écrire sur les arts, manière plus intime, personnelle, sans prétention totalisatrice, où ses idées évolueront avec le temps au lieu d'être fixées dans le temps. Cette manière, proche de l'essai, deviendra celle de son « Dictionnaire des beaux-arts », où l'auteur écrira au gré de sa disposition et de sa fantaisie, sans progression dans le développement des articles, sans être obligé d'imposer sur la profusion des idées une « trame peignée, resserée, découpée » — manière qui rappelle celle que Deschanel, nous l'avons vu, avait *critiquée* chez Dante. Si en 1854, Delacroix avait cité cette critique avec approbation, il se tourne de plus en plus vers une telle écriture, qui non seulement lui donnera de la liberté, mais encore lui permettra de revenir sur ses idées et de reprendre les articles pour les considérer à nouveau, à mesure que ses opinions se modifieront. Or, pour soutenir ce dernier point, Delacroix commente, faisant écho au vers de Michel-Ange sur Dante : « On ne connaît jamais suffisamment un maître pour en parler absolument et définitivement » (Delacroix, 2009, vol. I, p. 612). Le vers sur Dante fournit la justification d'une nouvelle conception de l'écriture. Une fois de plus, on retrouve Dante — ce maître dont « on ne dira jamais tout ce qu'il en faut dire » — au sein des grandes innovations de Delacroix, picturales, certes, mais aussi, comme celle-ci, littéraires et philosophiques.

Je remercie M. Jean-Marc Ticchi, Directeur de la Bibliothèque et des Archives du Sénat, de son aide précieuse en fournissant les images de la coupole de la Bibliothèque.

24. Delacroix (1988, p. 124) traduit : « On ne dira jamais de lui tout ce qu'il en faut dire ».

BIBLIOGRAPHIE

- Agostini-Ouafi, V., & Hermetel, A.-R. (2006). Introduction. In *La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles*, Transalpina, 9, 9-17.
- Alighieri, D. (1478). *La Commedia* (M. P. Nibia "Nidobeato", Ed.). Milano : Ludovico e Alberto Pedemontani.
- Alighieri, D. (1804). *La Divina Commedia di Dante Alighieri* (L. Portirelli, Ed., 3 voll.). Milano : Tipografica classici italiani.
- Alighieri, D. (1812). *L'Enfer, poème du Dante*, traduit de l'italien [...] par un membre de la Société colombar de Florence [Artaud de Montor, A.-F., Trad.]. Paris : J. Smith.
- Alighieri, D. (1829). *La Divine Comédie de Dante Alighieri, traduite en vers français* (A. Deschamps, Trad.). Paris : Charles Gosselin.
- Alighieri, D. (1831). *Dante traduit en vers : L'Enfer*. (J.-A. de Gourbillon, Trad.). Paris, Auguste Auffray.
- Alighieri, D. (1852-1854). *L'Enfer du Dante, traduit en vers* (Ratisbonne, L., Trad., 2 voll.). Paris : Michel Lévy.
- Alighieri, D. (1854). *Œuvres de Dante Alighieri, La Divine Comédie* (S. Rhéal, Trad.). Paris : J. Bry aîné.
- Alighieri, D. (1965-1967). *Le Opere de Dante Alighieri : La Commedia*, edizione nazionale (G. Petrocchi, Ed., 4 voll.). Milano : Mondadori ; texte reproduit dans le Princeton Dante Project, <https://dante.princeton.edu/dante/pdp/credits.html>
- Allard, S. (2004). *Dante et Virgile aux Enfers d'Eugène Delacroix*. Paris : Réunion des musées nationaux.
- Bassnett, S. (2014). *Translation*. London and New York : Routledge.
- Baudelaire, C. (1975-1976). *Œuvres complètes* (C. Pichois, Ed., 2 voll.). Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Chevrel, Y., d'Hulst, L., & Lombez, C. (Edd.) (2012) *Histoire des traductions. Volume 3 : XIXe siècle*. Lagrasse : Verdier.
- Delacroix, E. (1954). *Lettres intimes* (A. Dupont, Ed.). Paris : Gallimard.
- Delacroix, E. (1988). *Écrits sur l'art* (F.-M. Deyrolle, & C. Denissel, Edd.). Paris : Librairie Séguier.
- Delacroix, E. (2009). *Journal* (M. Hannoosh, Ed., 2 voll.). Paris : Éditions José Corti.
- Gilson, É. (1974). *Dante et Béatrice. Études dantesques*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin.
- Hannoosh, M. (1995). *Painting and the Journal of Eugène Delacroix*. Princeton : Princeton University Press.
- Hatim, B., & Munday, J. (2019). *Translation : An Advanced Resource Book for Students* (2a ed.). London and New York : Routledge.
- Johnson, L. (1981-2002). *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue* (7 voll.). Oxford : The Clarendon Press.
- O'Brien, D. (2018). *Exiled in Modernity. Delacroix, Civilization and Barbarism*. University Park : The Pennsylvania State University Press.
- Pitwood, M. (1985). *Dante and the French Romantics*. Genève : Droz.
- Piva, F. (2009). La (ri)scoperta di Dante in Francia tra secolo dei Lumi e primo Ottocento. *Studi francesi*, 158 (LIII / II), pp. 264-277.
- Schleiermacher, F. (1999). *Des différentes méthodes du traduire*. Paris : Seuil.
- Soulier, G. (1921). L'Inspiration dantesque dans l'art français. *Nouvelle Revue d'Italie* (XVIIIe année, septembre-octobre 1921), 23-142.
- Terrasson, H. (1817). *L'Enfer*. Paris : Pillet.
- Ticchi, J.-M. (2023). « Un Élysée où sont réunis les grands hommes » : *Le décor monumental d'Eugène Delacroix pour la salle de lecture de la Bibliothèque du Sénat*. Paris : Sénat, direction de la Bibliothèque et des Archives.

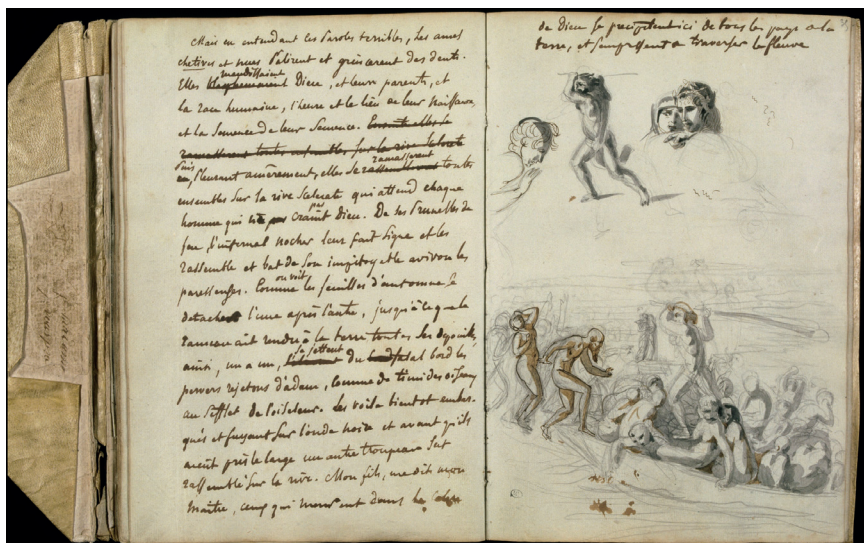


Fig. 1 - Eugène Delacroix. Pages d'album, vers 1819-1820. Paris, musée du Louvre, Département des Arts graphiques, RF 23356, fols 34v-35r. Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Le Mage



Fig. 2 - Eugène Delacroix. Coupole de la bibliothèque du Sénat, 1840-1846. Huile sur toile marouflée, diamètre 6,8 m. Paris, Palais du Luxembourg. Photo Sénat ©Sénat



Fig. 3 - Eugène Delacroix. Coupole de la bibliothèque du Sénat, 1840-1846, détail : Dante et Virgile. Photo Sénat ©Sénat



Fig. 4 - Eugène Delacroix. Coupole de la bibliothèque du Sénat, 1840-1846, détail : groupe des Grecs. Photo Sénat ©Sénat



Fig. 5 - Eugène Delacroix. Coupole de la bibliothèque du Sénat, 1840-1846, détail : Orphée.
Photo Sénat ©Sénat



Fig. 6 - Eugène Delacroix. Coupole de la bibliothèque du Sénat, 1840-1846, détail : groupe des
Romains. Photo Sénat ©Sénat

