

LES QUATRE REPRESENTATIONS DE LA MORT D'OPHELIE D'EUGENE DELACROIX

Luciana Lourenço Paes

Eugène Delacroix a produit quatre œuvres représentant Ophélie au moment de sa mort¹ : une peinture faite en 1838 chez son ami, Frédéric Villot (1809-1875), à Champrosay (aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich) [Fig. 1] ; une lithographie qui fait partie de la série de treize gravures illustrant *Hamlet*, de Shakespeare, publiée en 1843 chez les frères Gihaut (le musée Eugène Delacroix à Paris, possède les pierres lithographiques originales) [Fig. 2] ; une autre peinture de 1844 (Oscar Reinhardt Museum "am Römerholz", Winterthur) [Fig. 3] et une dernière exécutée et vendue, en 1853, au marchand de tableaux Georges Thomas (aujourd'hui au Musée du Louvre, Paris), selon une page du Journal de l'artiste² [Fig. 4].

Les quatre œuvres sont très semblables. Il y a de subtiles variations dans leur composition, Delacroix expérimentant un effet de *proscenium* et un autre plus proche du spectateur ; il y a également des différences dans les éléments qui composent le paysage. En outre, la peinture de Munich est presque monochromatique ; celle de 1844 est, comparativement aux deux autres, plus *achevée* et, dans celle de 1853, le corps d'Ophélie apparaît

¹ Voir Adolphe Moreau, *Eugène Delacroix et son œuvre*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1873 ; Alfred Robaut, Ernest Chesneau, *L'œuvre complet de Eugène Delacroix*, Paris, Charavay Frères Éditeurs, 1885 ; Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix: a Critical Catalogue (1832-1863)*, Oxford, Clarendon Press, 1986.

² Adolphe Moreau (1873, p. 251-52), puis Alfred Robaut (1885, p. 211 et 373), ont catalogué la peinture de 1844 comme étant celle aujourd'hui au Louvre et, inversement, celle de Winterthur, comme étant celle peinte par Delacroix en 1859 (et non 1853). Lee Johnson (1986, p. 109) affirme qu'André Joubin, dans son édition du *Journal* (1960[1932], I, p. 502), a été le premier à identifier la peinture du Louvre comme celle vendue à Thomas en 1853, tandis que celle de Winterthur a commencé à être datée de 1844, l'année établie par Moreau pour la version antérieure. Delacroix n'aurait pas pu l'avoir peinte en 1859, pour des questions, selon l'auteur, d'ordre stylistique et aussi parce que Théophile Silvestre cite, dès 1855 (*Delacroix*), une troisième peinture d'Ophélie de l'artiste.

inversé, avec la tête tournée vers la droite et non, comme dans les deux versions antérieures, vers la gauche, répétant l'orientation de la pierre lithographique.

Robert Edenbaum³, après avoir analysé la série lithographique et les peintures de Delacroix d'*Hamlet*, observe que dans les représentations du prince, l'artiste semble moins s'intéresser à l'illustration littérale de la pièce qu'à la création de travaux originaux, avec pour corollaire, des interprétations du caractère du personnage-titre. Et cela parce qu'il n'y a pas de régularité dans la définition de sa physionomie (passant librement de celle d'un jeune homme imberbe, efféminé à celle d'un homme mûr, barbu). En outre, les différentes compositions montrent comment quelques scènes, celle du cimetière avec le crâne de Yorick, par exemple, ont été plus problématiques dans l'imagination de Delacroix que celle de la mort d'Ophélie. Et, si nous pensons comme Alan Young, que « l'image d'Ophélie dans le ruisseau est devenue l'image acceptée du destin d'Ophélie, presque aussi célèbre que celle d'Hamlet, l'homme avec le crâne, même pour ceux qui n'ont jamais lu ni vu *Hamlet* »⁴, nous pouvons nous demander pourquoi l'image d'Hamlet était aussi fugitive dans l'imagination de Delacroix – différentes solutions de compositions s'offrant à lui – et pourquoi celle d'Ophélie était aussi définitive.

La mort d'Ophélie dans la tradition de la peinture occidentale et dans la production de l'artiste

Tout au long de la pièce, nous ne savons pas si Hamlet devient réellement fou ou s'il simule ; il est tantôt aimable et vertueux, tantôt cruel et blasphématoire, fréquemment paralysé par le doute devant la tâche que le destin lui impose : venger le père tué par l'oncle. Hamlet, « un être noble, pur, éminemment moral, mais dépourvu de l'énergie qui fait les héros, doit

³ Robert Edenbaum, « Delacroix's *Hamlet* Studies », *Art Journal*, 1967, 4, p. 350.

⁴ Alan Young, *Hamlet and the visual arts, 1709-1900*, Newark, University of Delaware Press ; London, Associated University Press, 2002, p. 340. [Notre traduction]

succomber sous le poids d'un fardeau qu'il ne peut ni porter ni rejeter⁵ ». Les ambiguïtés de son caractère reflètent celles du caractère de Delacroix, les mêmes ambiguïtés qui peuvent avoir conduit le peintre à hésiter davantage sur la représentation visuelle du prince que sur celle d'Ophélie. Il a déjà beaucoup été dit que le romantique était un peintre traditionaliste et novateur⁶. Dans quelle mesure, par conséquent, ses représentations de la mort d'Ophélie innovent-elles et dans quelle mesure reproduisent-elles des idées et des formes déjà vues?

Delacroix pourrait avoir lu en langue originale la source textuelle de la lithographie et des tableaux. Dans son Journal, par exemple, il cite exactement le passage de l'article *Hamlet* où Voltaire écrit que la traduction « scrupuleuse » qu'il avait faite lui-même de la pièce « ne peut rendre le mot propre anglais par le mot propre français⁷ ». En outre, quand Delacroix était jeune, il avait traduit, dans une lettre à Guillemardet datée du 23 septembre 1819, un fragment de *Richard III*⁸. Pendant son séjour à Londres entre mai et août 1825, l'artiste a assisté à des représentations de pièces de Shakespeare, comme *Richard III*, *La tempête* et *Othello*, entre autres⁹. Il aurait difficilement pu y parvenir sans une compréhension minimum de la langue. La version édulcorée en alexandrins d'*Hamlet* du dramaturge du XVIII^e siècle, Jean-François Ducis (1733-1816), publiée en 1769 et jouée dès cette année-là, n'a pas été la source d'inspiration des images de Delacroix qui illustrent la pièce. Dans les années 1830, cependant, il y avait déjà des traductions françaises plus fidèles d'*Hamlet* disponibles, comme celle de Pierre Le Tourneur (1737-1788), révisée par

⁵ Goethe cité dans Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, Paris, Michel Lévy Frères Éditeurs, 1854, t. III, p. 300, note 1.

⁶ Hubert Damisch, par exemple, fait référence à l'œuvre de Delacroix en employant l'expression « *half art student, half academician* ». Voir Hubert Damisch, *Reading Delacroix's Journal*. Trad.: Richard Miller. *October*, vol. 15 (Winter, 1980), p. 19.

⁷ Michèle Hannoosch éd., *Eugène Delacroix, Journal*, Paris, José Corti, 2009, t. II, p. 1362 (*infra Journal*).

⁸ Alfred Dupont (éd.), *Eugène Delacroix. Lettres intimes*, Paris, Gallimard, 1954, p. 84.

⁹ Barthélémy Jobert, *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1998, p. 94.

François Guizot (1787-1874) en 1821, qu'il aurait pu éventuellement avoir consultées¹⁰.

Dans le texte de Shakespeare, Ophélie, initialement courtisée par Hamlet, est confrontée tout au long de la trame au rejet du prince et à son apparente démente. Finalement, Hamlet tue son père et elle succombe à la folie. La description de sa mort est ainsi faite par la reine Gertrude, à l'acte IV, scène 7, au moyen du discours rapporté ou récit :

*« There is a willow grows aslant a brook,
That shows his hoary leaves in the glassy stream;
Therewith fantastic garlands did she make
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers call them:
There on the pendent boughs her crownet weeds
Clamb'ring to hang, an envious sliver broke,
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,
And, mermaid-like, awhile they bore her up,
Which time she chanted snatches of old lauds,
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and endued
Unto that element. But long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pull'd the poor wretch from her melodious lay
To muddy death¹¹. »*

¹⁰ Voir William Shakespeare, *Hamlet, tragédie, imitée de l'anglois par M. Ducis*, [Représentée par la première fois par les comédiens François ordinaires du roi, le 30 septembre 1769.] Paris, Chez Gogué Librairie, 1770 ; William Shakespeare, *Shakespeare traduit de l'anglois par M. Le Tourneur*, t. V [Le Roi Lear ; Hamlet], Paris, 1779 ; William Shakespeare, *Œuvres complètes de Shakspeare* (sic) : *traduction de M. Guizot*, nouvelle édition entièrement revue, t. I^{er} [Hamlet ; La tempête ; Coriolan], Paris, Didier Éditeurs, 1864.

¹¹ William Shakespeare, *Hamlet*, édité par Robert S. Miola, New York, London, W. W. Norton & Company, 2011, p. 106-107. « Il y a un saule qui pousse en travers du ruisseau, et mire ses feuilles

Dans les interprétations de Delacroix, au premier plan, au centre de la toile, le corps d'une femme allongée s'oppose à la verticalité de celui du spectateur. C'est la *melodious lay* qui précède la *muddy death*, le moment où Ophélie reste suspendue à la surface de l'eau. Elle n'est pas morte. En réalité, le fait de tenir la branche traduit un désir de vivre encore et, bien qu'il soit clair dans la pièce que la branche s'est cassée alors qu'elle essayait d'y suspendre une couronne de fleurs, de l'image de Delacroix il ressort plus une contradiction entre le désir de mourir et celui de vivre qu'une situation de mort « accidentelle » : son geste est ambigu. Par ailleurs, il ne semble pas que le corps d'Ophélie puisse être submergé si facilement, même avec le mouvement des eaux le tirant vers le côté opposé à celui de l'arbre. La nudité d'Ophélie n'est que partielle : c'est grâce à ses vêtements que son corps flotte, mais elle n'est pas non plus totalement vêtue, l'un de ses seins au moins est livré à la vue ; elle est en définitive, à demi nue. Autrement dit, dans l'image, comme elle a été pensée par Delacroix, des forces opposées agissent sur le personnage.

En premier lieu, nous ferons allusion à quelques illustrations et peintures de l'épisode exécutées par des artistes français et étrangers, plus particulièrement anglais. En fait, Delacroix est celui qui a inauguré, publiquement du moins, l'image d'Ophélie morte, à l'horizontal, sur l'eau. C'est seulement ensuite que viendront la célèbre peinture de John Everett Millais (1851-2 ; fig. 5)¹², celle fortement influencée par la composition de

grises dans le miroir du courant. C'est là qu'elle tressa de fantasques guirlandes de boutons d'or, d'orties, de marguerites, et de ces longues fleurs pourpres que nos bergers hardis appellent d'un nom plus grossier, mais que nos froides vierges appellent « doigts d'hommes morts ». Là, tandis qu'elle grimait pour suspendre sa couronne de fleurs aux branches inclinées, un rameau envieux se rompit, et ses trophées tressés de mauvaises herbes, et elle-même, tombèrent dans la rivière en pleurs. Ses vêtements s'étendirent largement et la maintinrent d'abord comme une nymphe, tandis qu'elle chantait des bribes de laudes, comme insensible à sa propre détresse, telle une créature native de cet élément et faite pour y vivre. Mais cela ne pouvait être long ; ses habits, alourdis par tout ce qu'ils buvaient, entraînent la pauvre misérable de sa couche mélodieuse dans une boueuse mort » [traduction d'André Lorant, Paris, Aubier, 1995, p. 277].

¹² Delacroix appréciait les œuvres de Millais (1829-1896) et des préraphaélites. À son avis, ils étaient allés plus loin que les Français dans l'imitation des primitifs italiens, en leur ajoutant un caractère propre, et il a loué, en ce sens, le tableau *L'Ordre de l'élargissement*, de Millais, envoyé à l'Exposition Universelle de 1855 (*Journal*, p. 910-911). Ernest Chesneau, dans *L'éducation de l'artiste* (1880 ; 365), affirme que *l'Ophélie morte* de Millais avait aussi été présentée à cette

Delacroix, du disciple d'Amaury Duval, Léopold Burthe (*Salon* de 1852, Musée Sainte-Croix, Poitiers ; fig. 6) et une autre semblable d'un peintre que Delacroix connaissait, mais n'appréciait pas, Paul Delaroche, appelée *La jeune martyre* (1855 ; fig. 7).

Selon Elizabeth Dotson, citée par Paul Joannides¹³, Delacroix peut avoir vu et retenu quelques références de l'estampe de Charles Taylor représentant *La mort d'Ophélie*, d'après le dessin de Robert Smirke, publiée en 1783 dans *The Picturesque Beauties of Shakespeare, Being a Selection of Scenes, from the Works of that Great Author* [Fig. 8]. Selon Young¹⁴, une estampe très proche de celle de Taylor a été rendue très célèbre par les reproductions ultérieures, au début du XIX^e siècle : celle de James Parker, d'après une œuvre de Richard Westall, datée 1798 et utilisée pour l'édition de Boydell de *The Dramatic Works of Shakespeare*, publiée en 1803 [Fig. 9].

Parmi toutes les estampes anglaises antérieures à la première version d'Ophélie morte de Delacroix, c'est-à-dire avant 1838, analysées par Young¹⁵, une seule la montre allongée. Il s'agit d'une xylogravure d'Anna Jameson intitulée *Ophelia and the fates* et publiée dans *Characteristics of women, moral, poetical, and historical, with fifty vignette etchings* (1832) [Fig. 10]. La vignette, dont elle est aussi l'auteur, accompagne son interprétation du personnage qu'elle compare à Iphigénie, d'Euripide. Ophélie y figure comme « une victime immaculée offerte aux *Moires* inexorables et mystérieuses¹⁶ ». Pourtant, elle a peu à voir avec l'image

exposition. Delacroix, présent à cette manifestation où il avait lui-même exposé trente-six peintures ne commente cependant pas le tableau dans son Journal.

¹³ Elizabeth Dotson, *English Shakespeare Illustrations and Eugène Delacroix, Essays in honour of Walter Friedlænder*. New York, 1965, p. 40-61 ; cité dans Paul Joannides, *Delacroix and Modern Literature* dans Beth Wright (dir.), *The Cambridge Companion to Delacroix*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2001, p. 143.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 327.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 322-345.

¹⁶ Anna Jameson, *Characteristics of women: moral, poetical and historical, with fifty vignette etchings*, London: Saunders and Otley, new edition, vol. I. 1833, p. 338. [Notre traduction.]

créée par Delacroix, laquelle combine le geste de tenir la branche avec l'exposition du corps demi-nu en supination, placé de façon plus évidente sur l'eau.

Il existe cependant un dessin d'Achille Devéria (1800-1857), conservé à la Bibliothèque Nationale, à Paris [Fig. 11], auquel se réfère Petra Gröschel et qu'elle a daté d'entre 1827 et 1830¹⁷, où Ophélie est présentée pratiquement à l'horizontal, partiellement immergée dans l'eau, tenant avec ses deux mains la branche du saule. Comme nous le verrons plus loin, une lithographie de Devéria représentant la scène de la folie d'Ophélie, publiée dans un album en 1827 et faite, selon Jacques Lethève et Jean Adhémar¹⁸, à partir du dessin de Louis Boulanger (1806-1867), semble avoir influencé celle de Delacroix représentant la même scène¹⁹. C'est également auprès d'Achille Devéria que Delacroix a réalisé, dans l'atelier lithographique du père de l'épouse de Devéria, Charles Motte (1785-1836), ses lithographies de la série *Faust*, entre le milieu de l'année 1825 et 1827²⁰; en 1828, Devéria a même lithographié le frontispice du livre contenant ces illustrations. La date du dessin de Devéria est estimée par Gröschel, selon Delphine Gervais de Lafond²¹, sur la base de la publication, en 1827, de l'album *Souvenirs du théâtre anglais à Paris*, qui a représenté en gravure quelques moments de différentes représentations de Shakespeare par une troupe anglaise dans la capitale²². Dans le frontispice, Devéria et Boulanger figurent en fait comme co-auteurs des dessins; le premier

¹⁷ Petra Gröschel, *Ophélie, un thème littéraire dans l'art français (1827-1914)*, Mémoire de maîtrise. Université de Paris-Sorbonne, 1996. Cité dans Delphine Gervais de Lafond, « Ophélie » in *Nineteenth-Century French Painting* dans Kaara Peterson, Deanne Williams (eds.), *The Afterlife of Ophelia*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 173.

¹⁸ Jean Adhémar, *Delacroix et la gravure romantique*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1963, Cat. n° 49-51).

¹⁹ Elle ne sera publiée qu'après le décès de Delacroix, en 1864, avec deux autres également exclues de l'édition de 1843.

²⁰ Adhémar, *op. cit.*, p. 8.

²¹ Delphine Gervais de Lafond, *op. cit.*, p. 173.

²² Achille Devéria, Louis Boulanger (dessins par), *Souvenirs du théâtre anglais à Paris*, avec un texte par M. Moreau. Paris, Henri Gauguain, Lambert et Compagnie, 1827.

pourrait avoir fait le dessin d'Ophélie mourante en 1827, mais comme la scène n'apparaissait pas dans la pièce (elle n'était qu'une description faite par un personnage), il ne l'aurait pas choisie pour être lithographiée dans l'album. Ainsi, il semble très plausible que Delacroix a vu le dessin de Devéria. Delacroix a réalisé une lithographie d'*Hamlet et le fossoyeur* dès 1828, toujours chez Motte, six ans avant de commencer, officiellement, la série publiée en 1843, ce qui signifie qu'il pensait déjà à la pièce comme objet de représentation entre 1827 et 1830 au moment où le dessin de la mort d'Ophélie de Devéria a été daté par Gröschel. La possibilité d'une influence inverse, de Delacroix sur Devéria, même si elle existe, semble contraire aux apparences. Cette image est, par conséquent, celle qui se rapproche le plus de la mort d'Ophélie de Delacroix, bien que le geste de la femme chez Devéria soit beaucoup plus énergique et moins ambigu que chez Delacroix et que son corps ne soit pas totalement allongé. Le ton foncé du fond, à son tour, dilue le paysage dans un plan homogène au lieu de l'ouvrir dans une éclaircie, comme chez Delacroix, le faisant contraster avec le voile blanc qui voltige derrière Ophélie.

Dans l'œuvre de Delacroix, il est possible de rapprocher formellement le corps d'Ophélie mourant d'autres figures féminines de ses tableaux, comme *L'enlèvement de Rebecca* (1846 ; New York, Metropolitan Museum of Art) ; *Femmes turques au bain* (1854 ; Hartford, Wadsworth Atheneum) ; *Romeo et Juliette au tombeau des Capulet* (Exposition Universelle 1855, Musée Eugène Delacroix, Paris) ; *Indienne attaquée par un tigre* (1856 ; Stuttgart, Staatsgalerie) et *Le Printemps – Eurydice cueillant des fleurs est mordue par un serpent* (1856-63 ; São Paulo, MASP). Pour cet article, le deuxième tableau est le plus intéressant.

Femmes turques au bain (1854) est mentionné dans le Journal de Delacroix sous le titre des *Baigneuses* (21 et 29 avril 1854) [Fig. 12]. Selon Alain Daguerre de Hureaux²³, le titre a été proposé par Adolphe Moreau et repris par Alfred Robaut, bien qu'il n'y ait de vraiment oriental dans le

²³ Alain Daguerre de Hureaux, Stéphane Guégan, *L'ABCdaire de Delacroix et l'Orient*, Paris, Flammarion, 1994, p. 74.

tableau que le bracelet de la femme dans l'eau au deuxième plan (nous dirions que les chaussures au bord de la rivière ont aussi un style oriental) et la référence à l'aquarelle réalisée au Maroc, *Marocaine et sa servante au bord d'une rivière* (1832, Cambridge (MA), Fogg Art Museum). Daguerre de Hureaux affirme que l'appel à l'Orient des premiers commentateurs de l'œuvre de Delacroix semble obéir, surtout, à un procédé de « césure inconsciente » : la distance que l'exotique impose ou la présence d'une source littéraire interviennent comme prétexte et justification de l'érotisme, autorisant le voyeurisme du spectateur. Le même auteur affirme encore que cette toile, peinte en 1854, peut contenir une réponse aux *Baigneuses* (1853 ; Montpellier, Musée Fabre) [Fig. 13], de Gustave Courbet (1819-1877), dont les gestes dénués de sens et la composition avec le paysage dissocié des figures sont critiqués par Delacroix dans son Journal :

« J'avais été [...] voir les peintures de Courbet. J'ai été étonné de la vigueur et de la saillie de son principal tableau [Les Baigneuses] ; mais quel tableau ! Quel sujet ! La vulgarité des formes ne ferait rien ; c'est la vulgarité et l'inutilité de la pensée qui sont abominables ; et même, au milieu de tout cela, si cette idée, telle quelle, était claire ! Que veulent ces deux figures ? Une grosse bourgeoise, vue par le dos et toute nue sauf un lambeau de torchon négligemment peint qui couvre le bas des fesses, sort d'une petite nappe d'eau qui ne semble pas assez profonde seulement pour un bain de pieds. Elle fait un geste qui n'exprime rien, et une autre femme, que l'on suppose sa servante, est assise par terre, occupée à se déchausser. On voit là des bas qu'on vient de tirer : l'un d'eux, je crois, ne l'est qu'à moitié. Il y a entre ces deux figures un échange de pensées qu'on ne peut comprendre. Le paysage est d'une vigueur extraordinaire, mais il n'a fait autre chose que mettre en grande une étude que l'on voit la près de sa toile ; il en résulte que les figures y ont été mise en suite et sans lien avec ce qui les entourent²⁴. »

Les baigneuses de Delacroix, même celle qui semble enlever son bas dans

²⁴ *Journal*, p. 632-633.

le coin inférieur gauche (ce qui constitue une référence directe à la femme au pied nu dans le tableau de Courbet), n'ont rien à voir avec la « grosse bourgeoise », comme il l'appelle, de la toile du réaliste. Ses gestes et attitudes sont logiquement orchestrés et l'infrastructure du paysage, plus propre à l'action de se baigner. L'Ophélie qui meurt semble se dédoubler dans les figures des deux femmes, celle qui nage nue, entre celles allongées sur les rives opposées et celle qui tient la branche. Un gros buisson fleuri au premier plan, dans le coin inférieur droit, forme une espèce de base qui couvre et précède la base réelle de la statue de Vénus, juste au-dessus, derrière ces femmes, et placée au point le plus haut réservé à une figure humaine dans le tableau²⁵.

Dans le catalogue Robaut, Ernest Chesneau identifie l'arbre de la branche à laquelle l'une des baigneuses se retient, comme étant un saule²⁶, du même type que celui qui partage la scène avec Ophélie. Le geste de la baigneuse tenant la branche, figure centrale de la composition, autour de laquelle les autres tournent, est semblable à celle d'Ophélie, bien que la baigneuse elle, soit debout, regardant les deux cygnes derrière elle – les oiseaux, agités, les ailes ouvertes, l'un d'entre eux se préparant à sortir de l'eau, ont-ils été effrayés par quelque mouvement étrange, que nous ne voyons pas dans le tableau mais qui se répercute néanmoins sur l'action de la jeune femme ? Arlette Sérullaz et Edwart Vignot²⁷ suggèrent que dans la scène telle que l'a peinte Delacroix se superpose à l'image, d'abord profane, d'un jeu thermal et innocent entre jeunes femmes, une

²⁵ Le tissu couvrant la partie inférieure du corps de la statue rappelle celui de la *Vénus d'Arles*, du Louvre, attribuée à Praxitèle (IV^e siècle avant J.-C.). La posture, cependant, fait référence à la *Vénus du Capitole* (copie romaine, Louvre) ou à la célèbre *Vénus Medici* (copie romaine, Galerie des Offices), des variantes de la *Vénus de Cnide*, également de Praxitèle, les deux faisant les mêmes gestes de modestie en se couvrant les seins et le pubis, surprises nues au bain, et qui évoquent, à cause de la référence à l'eau, la *Vénus Anadyomène* d'Apelle, laquelle, à son tour, illustre la version de la naissance de la déesse chez Hésiode. L'objet serpentin à côté de la statue dans la peinture de Delacroix semble être le poisson à côté de la *Vénus du Capitole* et de la *Vénus Medici*. Voir Alain Pasquier, *La Vénus de Milo et les Aphrodites du Louvre*, Paris, RMN, 1985.

²⁶ *Op. cit.*, cat. n° 1240, p. 332.

²⁷ Arlette Sérullaz, Edwart Vignot, *Le bestiaire d'Eugène Delacroix*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008, p. 180.

réinterprétation de l'épisode de *Diane surprise au bain par Actéon*, tiré des *Métamorphoses* d'Ovide. Dans la supposée réinterprétation avancée par les auteurs, cette baigneuse, qui réagit à quelque chose hors-scène, veut sortir au plus vite de la rivière : c'est pour cela qu'elle a déjà quelque chose en main pour se couvrir et c'est également pour cela qu'elle s'appuie sur la branche – son but serait de fuir rapidement les regards importuns.

Cette image révèle la manière dont la peinture de la mort d'Ophélie vit dans l'imagination de Delacroix : le nu dans un environnement naturel, justifié par la baignade, idéalisé par le pinceau et, pour assurer davantage le détachement proportionné par « l'art », la référence historique est présente dans une statue de Vénus cachée au milieu des arbres à l'arrière-plan. Il est important de remarquer, dans la représentation d'Ophélie, le nu, encore plus discret, justifié dans la folie, et ce qui l'atténue, l'idée de mort elle-même.

Le corps, comme conçu par le peintre dans *La mort d'Ophélie*, se réfère à la *Vénus Anadyomène*, qui naît des eaux ; Ophélie va y mourir – chez un romantique, la beauté féminine se lie, presque invariablement, à la maladie et à la mort²⁸. Delacroix a copié des statues grecques et romaines de Vénus [Fig. 14 et 15], mais les œuvres où la déesse se trouve couchée ne vont apparaître qu'à la Renaissance, quand le sens de la vue, en raison de la possibilité de reproduire mécaniquement des images, commence à être plus érotisé que celui de l'ouïe²⁹. Par ailleurs, traditionnellement, Vénus est une déité liée à des cultes voués à la fertilité et associée au début du printemps³⁰ et, dans le texte de Shakespeare, tout comme dans la peinture

²⁸ Mario Praz analyse le rôle de la femme au début et à l'apogée du romantisme – victime dans la première moitié du XIX^e siècle et bourreau dans la seconde. Avec les *Ophélie*s de Delacroix nous sommes dans le domaine de la première. L'intérêt de Delacroix pour une beauté morbide est noté par Praz quand il révisé pratiquement toute sa production. Voir Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle : le romantisme noir*, trad. : Constance Thompson Pasquali, Paris, éd. Denoël, 1998, p. 141.

²⁹ Voir Carlo Ginzburg, « Ticiano, Ovidio e os códigos da figuração erótica no século XVI », dans Carlo Ginzburg (dir.), *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*, trad. : Federico Carotti, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 119-41.

³⁰ Antonio Varone (2001:89) écrit que Vénus était également adorée, parmi les Pompéiens, comme

de Delacroix, le personnage cueillait des fleurs (lesquelles sont minutieusement décrites dans la pièce) avant de tomber dans le ruisseau. Jonathan Bate et Dora Thornton³¹, en contextualisant *Hamlet* au temps de Shakespeare, ont rappelé que les morts étaient veillés, des fleurs arrangées dans leurs cheveux, autour du visage et dans les mains et vêtements – mœurs symboliquement évoquées dans le récit de la reine Gertrude sur la mort d'Ophélie dans le ruisseau avec ses « guirlandes fantastiques ».

La tradition de nus, qui inclut les représentations de Vénus, liée à l'instinct de reproduction ou sexuel, bien que présente dans la composition d'Ophélie, voit son énergie érotique neutralisée par le contexte narratif où la folie la conduit à la mort. Autrement dit, l'appel érotique que les *Ophélie*s de Delacroix revêtent est mitigé – mais jamais annulé – par la suggestion de sa mort ; l'appel morbide qu'elles revêtent est également mitigé – mais jamais annulé – par l'appel sexuel du nu. La scène exhale une mélancolie qui s'installe dans cette tension entre sexualité et mort.

Nous voudrions revenir un moment à la tradition des représentations visuelles de femmes qui se sont suicidées dans la littérature, en particulier dans la production des artistes admirés et copiés par Delacroix, comme Rubens et les Vénitiens (Titien, Véronèse, Tintoret). Il est intéressant de remarquer dès le départ que, comme Ophélie tient une branche au moment de sa mort, Lucrèce tient une dague, Didon une épée et Cléopâtre s'en

un symbole du renouvellement de la nature : « Comme Lucrèce [...] l'aurait dit, Vénus n'est pas seulement *hominum divumque Voluptas*, "plaisir des hommes et des dieux" (*De rerum natura*, l. 1), mais également la guide même de la nature (l. 21), celle qui induit tout être vivant à la propagation de la vie et assure que les champs seront pleins de fruits (l. 3-5) ». Nous devons nous souvenir également, toujours à propos de l'association entre Vénus et le printemps, de la thèse d'Aby Warburg dans son ouvrage « *La naissance de Vénus et Le printemps de Sandro Botticelli ...* » (1893), où il démontre comment les deux tableaux se complètent mutuellement : « Si nous voulions donner au *Printemps* de Botticelli le nom tirant ses origines des idées de l'époque, nous devrions l'appeler [...] *Le royaume de Vénus* » (1893:37). Voir Antonio Varone, *Eroticism in Pompeii*, Los Angeles, J.-Paul Getty Museum, 2001; Aby Warburg, *Botticellis, Geburt der Venus" und „Frühling“ : eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance*, Hamburg und Leipzig, Verlag von Leopold Voss, 1893. [Notre traduction.]

³¹ Jonathan Bate, Dora Thornton, *Shakespeare: Staging the World*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 76, (Exhibition catalogue, British Museum).

remet au poison d'un serpent. Plus loin, nous rappellerons l'importance de la définition des gestes dans l'œuvre de Delacroix, surtout les gestes des mains, un héritage direct de la doctrine classique de *l'ut pictura poesis*.

De la même façon que dans les peintures du suicide de Didon (comme dans celle de Rubens) ou de Lucrece (comme dans celle du Titien) ou de Cléopâtre (comme dans celle de Véronèse), l'héroïne de la toile de Delacroix n'est pas encore passée de vie à trépas : elle est prise sur le fait. Les représenter déjà mortes supprimerait de l'acte le sens héroïque dans lequel, pour un moraliste du XVII^e siècle, il trouvait sa seule justification (au moins dans les cas de Lucrece et de Cléopâtre, parce que Didon se suicide après avoir été abandonnée par Énée). Mais le suicide d'Ophélie est-il un acte héroïque ? Premièrement, il n'est pas explicite dans le texte de Shakespeare³² – ce n'est pas qu'Ophélie choisisse de se tuer, c'est comme si elle s'abandonnait à la mort. Ne le ferait-elle, en l'occurrence, qu'à la manière d'un martyr chrétien, dont les représentations prolifèrent pendant la Contre-Réforme ? Peut-être. Bien que le personnage ne se soustraie pas à sa propre vie au nom d'un idéal religieux, son comportement ne cesse d'être une forme d'autopunition. Ophélie se laisse emporter par le ruisseau parce qu'elle devient folle et sa folie est causée par le sentiment d'un amour non partagé, aiguïlée par la mort de son père. Pour en revenir à l'air triste et mélancolique planant sur la scène – qui n'est ni héroïque, ni religieuse –, c'est là une représentation du martyr dans laquelle sexualité et mort, deux forces apparemment antagoniques, convergent.

Il y a une peinture du Tintoret (1518-1594), au Prado, *L'enlèvement d'Hélène*, où la position du personnage central de la guerre de Troie est très semblable à celle d'Ophélie dans les tableaux de Delacroix [Fig. 16]. Ce dernier est allé en Espagne en 1832, mais il n'est pas passé par Madrid. Il peut, cependant, avoir connu l'œuvre à travers une reproduction en gravure – son admiration pour le Vénitien est déclarée plus d'une fois

³² Quand la reine Gertrude décrit la mort d'Ophélie, elle ne fait pas clairement allusion au suicide. Il y a, en plus, une discussion entre les fossoyeurs (acte V, scène 1) qui met en doute la nature de l'acte, une fois que, malgré la suspicion de suicide, le corps a reçu un enterrement chrétien.

dans son Journal et semble manifeste, par exemple, dans la peinture *Héliodore chassé du temple*, 1854-61, dans l'église Saint-Sulpice³³. S'agissant d'une situation semblable, Delacroix peut s'y être intéressé pour penser son *Enlèvement de Rebecca*. De même, l'*Eurydice* du MASP [Fig. 17] se trouve dans une position semblable, conformément au dessin préparatoire de la toile, conservé au Louvre – une autre œuvre qui ressemble à celle de la mort d'Ophélie [Fig. 18]. Il y a cependant une différence dans la posture de la femme : c'est la main gauche sur la poitrine qui tient contre elle un bouquet de fleurs (Hélène semble tenir une épée dont la lame est enveloppée par un tissu).

Petits tableaux

Toutes les peintures de Delacroix représentant *La mort d'Ophélie* ont été conçues en petites dimensions. Baudelaire, dans le *Salon* de 1846, considère comme « charmantes » les « petites peintures de genre » qui répètent le thème des gravures. Il prend pour exemple le tableau *Marguerite à l'église* (Kunsthalle Bremen), provenant de la série antérieure de lithographies (publiée en 1828) de Delacroix qui illustre *Faust*, de Goethe. Pour Baudelaire, *Marguerite à l'église* « [...] appartient à cette classe déjà nombreuse de charmants tableaux de genre, par lesquels Delacroix semble vouloir expliquer au public ses lithographies si amèrement critiquées³⁴ ». Bien qu'il ne soit pas possible d'appliquer

³³ Delacroix avait connaissance de la collection royale à Madrid : « Rubens [...] employait le temps qu'il ne donnait pas aux affaires à copier à Madrid les superbes originaux italiens qu'on y voit encore » (*Journal*, p. 1081). Aussi faible qu'il soit, ce passage indique qu'il a pu être en contact avec l'*Enlèvement d'Hélène*, du Tintoret. Une figure féminine dans la même position se trouve aussi dans la peinture *La piscine probatique* du même artiste (1578-81), dont le Louvre a deux copies dessinées (INV 5402 ; INV 5403). Diederik Bakhüys, dans *1822-1840 : Delacroix et le dessin*, rappelle que l'artiste avait rassemblé un riche répertoire de copies de tableaux de maîtres qu'il avait lui-même exécutées non d'après l'original, mais « à partir de l'une des nombreuses gravures que renfermait son atelier » (1998:117). Enfin, le père de Delacroix était l'ami de Ferdinand Guillemardet, ambassadeur de la République française à Madrid de 1789 à 1800. C'est grâce aux Guillemardet que Delacroix a pu copier, par exemple, quelques gravures originales de Goya de la série *Caprices*.

³⁴ Baudelaire, *Salon* de 1846, publié dans Stéphane Guégan (éd.), Baudelaire Charles, Théophile

l'affirmation du critique directement aux œuvres en question, parce que dans le cas de *La mort d'Ophélie* la peinture est venue avant la gravure, elle peut indiquer, par analogie, le statut que les œuvres de petit format avaient dans sa production.

Gautier écrit que la surface réduite d'une toile n'était pas capable de contenir la violence du geste de Delacroix – en général, dans ces œuvres, la touche est bien fluide et libérée de la fonction de tracer le contour de l'objet³⁵. Elle pousse jusqu'au comble la caractéristique notée par le public de Delacroix : le fait qu'il se souciait peu de l'achèvement et produisait des œuvres à mi-chemin entre l'ébauche et la toile terminée³⁶. Cette même caractéristique a été considérée, dans les gravures comme dans les peintures, comme une qualité tantôt positive, tantôt négative, en fonction de l'oscillation du goût de la critique³⁷. Mais, dans le cas de la peinture, la maîtrise de la couleur compensait les défauts du dessin ; dans la gravure, quand une explication de l'éloge était offerte, elle concernait surtout la difficulté que la recherche de la perfection entraînait pour rendre les états d'esprit de l'artiste ou, plus spécifiquement, pour traduire l'atmosphère psychologique lourde d'une pièce comme *Hamlet*. Pour en revenir à l'affirmation de Baudelaire, l'idée qu'une peinture de Delacroix d'après une lithographie aidait à mieux l'expliquer au public en général, mal comprise comme elle l'était, suppose un penchant de Baudelaire à voir Delacroix

Gautier. Correspondances esthétiques sur Delacroix, Paris, éd. Olbia, 1998, p. 78.

³⁵ Gautier, Exposition de 1859, *ibid.* p. 114.

³⁶ Gautier (*ibid.*, [1855], p. 89) écrit que la peinture *Le Massacre de l'évêque de Liège* « [...] moins fait qu'un tableau plus fini qu'une esquisse, a été quitté par le peintre à ce moment suprême où un coup de pinceau de plus gâterait tout » (nos italiques).

³⁷ Gautier et Baudelaire font référence dans plus d'un texte à la dépréciation des peintures et gravures de Delacroix en raison de cette caractéristique de son style, tous deux prenant sa défense ; Delécluze, par exemple, l'interprète comme négligence du dessin et amour du laid – Delacroix ne serait, à son avis, qu'un coloriste (*Journal des débats*, 5 oct. 1824). Planche, à son tour, la contraste avec la qualité de ses compositions: « [...] On ne lui contestait pas [à M. E. Delacroix] l'ardeur et l'énergie de ses compositions. [...] mais on prétendait savoir [...] qu'il ne savait pas, ou même qu'il ne voulait pas exécuter, qu'il s'en souciait peu, qu'il s'était arrangé systématiquement une manière incorrecte et négligée, dont il ne voulait pas sortir » (cf. *Études sur l'école française (1831-1852) : peinture et sculpture*, 1855, p. 62).

beaucoup plus comme un artiste dont le moyen d'expression était, par excellence, la peinture et non la gravure, bien qu'il se soit étonné de la quantité de critiques que les lithographies avaient reçues. Quoi qu'il en soit, dans les petites toiles, comme celles de *La mort d'Ophélie*, Delacroix se sentait encore plus libre que dans ses *grandes machines* et pouvait porter la spontanéité de la touche au paroxysme de l'usage. Peu importe si elles fonctionnaient, éventuellement, comme des esquisses destinées à l'agrandissement – pour lui, elles étaient des œuvres terminées et consistaient en des moments où il pouvait rapidement faire preuve de sa maîtrise de la couleur, en assurant, en même temps, le volume de la production.

Dans son *Journal*, Delacroix mentionne une promenade avec le cousin Léon Riesener et l'ami Jean-Baptiste Pierret, pendant laquelle il réfléchit, à l'invitation du premier, à une caractéristique importante des petits tableaux : en conservant une qualité d'ébauche, ils perdent en expression, terme qu'il semble comprendre comme lié, selon la doctrine classique, à la capacité du peintre, dans la représentation d'une histoire, de rendre les émotions et sentiments des personnages à travers le mouvement corporel et l'expression du visage.

« Je les ai menés à la maison, puis à la Forêt. Riesener a repris sa critique de la recherche d'un certain fini dans mes petits tableaux, qui lui semble leur faire perdre beaucoup, en comparaison de ce que donne l'ébauche ou une manière plus expéditive et de premier jet... Il a peut-être raison, et peut-être qu'il a tort. Pierret a dit, probablement pour le contredire, qu'il fallait que les choses fussent comme le sentait le peintre, et que l'intérêt passait avant toutes ces qualités de touche et de franchise. Je lui ai répondu par cette observation, que j'ai mise dans ce livre il y a quelques jours, sur l'effet immanquable de l'ébauche comparée au tableau fini, qui est toujours un peu gâté quant à la touche, mais dans lequel l'harmonie et la profondeur des expressions deviennent une compensation³⁸. »

³⁸ Le 21 mai 1853, *Journal*, p. 663-664.

Jobert remarque que les peintures de petites dimensions étaient exécutées par Delacroix depuis les années 1820, incluant surtout, à cette époque-là, le « genre anecdotique », moins élevé que celui de la peinture d'histoire traditionnelle et qui représente l'histoire sous la perspective d'un épisode aimable, galant ou simplement pittoresque, sans référence à la vertu exemplaire et au modèle héroïque (c'est le cas, par exemple, de *Charles VI et Odette de Champdivers*, env. 1824-6, et *Louis d'Orléans montrant sa maîtresse*, 1825-6³⁹). Le petit format convient aussi à d'autres sujets, comme l'illustration littéraire. Beaucoup d'entre eux, ajoute Jobert, trouvaient rapidement un acheteur. Ainsi, l'auteur avance l'hypothèse que ce type de peinture avait un caractère commercial plus immédiat que les peintures envoyées systématiquement par Delacroix aux *Salons*.

Effectivement, Delacroix écrit en 1853 dans son *Journal* qu'il y avait une grande demande pour ses petits tableaux, due à sa reconnaissance, après beaucoup d'années de travail, par le public : « Je travaille à finir mes tableaux pour le Salon, et tous ces petits tableaux qu'on me demande. [...] Il semble que mes peintures sont une nouveauté découverte récemment⁴⁰. »

Mais ce ne serait que la nécessité de répondre à cette demande commerciale qui aurait conduit Delacroix au petit format ? Dans une lettre à son élève et collaborateur Pierre Andrieu, datée de janvier 1853, Delacroix affirme que les petits tableaux constituent à la fois une occupation et un repos des grands travaux. Il avoue être fâché avec la grande peinture, du fait de déceptions récentes (peut-être quelque critique négative d'un tableau envoyé au *Salon*) et il se console en se défoulant (« il m'a pris une fureur de peindre que je passe sur de petites toiles ») avec les petites.

« Mon cher Andrieu, [...] je suis jusqu'au cou dans les petits tableaux. Ayant été quelque temps sans travailler, il m'a pris une fureur de peindre que je passe sur de petites toiles : c'est à la fois une occupation et un

³⁹ *Op. cit.*, p. 101-102.

⁴⁰ Le 3 avril 1853, *Journal*, p. 630.

repos des grands travaux. J'ai encore un reste de mauvaise humeur contre la grande peinture, à laquelle j'ai dû mon dernier désappointement : je ne calcule donc pas pouvoir me remettre de sitôt à ces travaux⁴¹. »

En outre, Delacroix démontre avoir une certaine conscience de l'histoire du petit format en peinture. Dans son Journal, quand il définit le mot « touche » dans le projet de son *Dictionnaire des Beaux-Arts*, il écrit que tandis que, fortement accusée, la touche fait avancer les plans dans l'espace, lorsqu'elle est lisse, ils reculent, ajoutant :

« Dans les petits tableaux même, la touche ne déplaît point. On peut préférer un Téniers à un Mieris ou à un Van der Werff⁴². »

Tous les artistes qu'il mentionne sont des Flamands ou Hollandais du XVII^e siècle qui ont travaillé professionnellement avec le petit format, bien que dans des styles différents en ce qui concerne le *temps* de la touche : Teniers peignait des petits tableaux connus comme « des après-midis », une allusion au peu de temps qu'ils exigeaient pour être accomplis⁴³ ; Mieris et Werff, en revanche, étaient minutieux dans leurs petites toiles. Le « On peut préférer » de la citation que nous venons de mentionner concerne le fait, évoqué par Delacroix dans le paragraphe antérieur, que le plus grand nombre (« *le vulgaire* ») préfère les tableaux *plus lisses* et *moins touchés*, même si, quand il est vu à distance, un tableau dont les touches sont juxtaposées acquiert un accent chromatique que la fusion des teintes sur la toile ne peut rendre.

L'influence du théâtre

Au moins une *piece of stage* est reproduite dans la série de lithographies

⁴¹ André Joubin (éd.), *Corr. gén.*, Lettre à Andrieu, le 6 janvier 1853, t. III, p. 134-135.

⁴² *Journal*, p. 1075.

⁴³ Margret Klinge, *David Teniers the Younger: Paintings, Drawings*, Ghent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1991, p. 216, (Catalogue d'exposition, *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van België*, Antwerp).

de Delacroix illustrant *Hamlet* : l'usage que l'actrice Harriet Smithson (1800-1854) a fait, dans une mise en scène de la pièce à l'*Odéon* et aux *Italiens*, à Paris, en 1827-28, du voile noir mis devant son corps pour simuler le cercueil de son père Polonius, tué par Hamlet.

Il n'est pas établi que Delacroix ait vu Smithson interpréter le rôle d'Ophélie, cependant nous trouvons, dans une lettre adressée à Soulier le 28 septembre 1827⁴⁴, le passage suivant qui montre qu'il était particulièrement bien informé, car l'actrice Eliza O'Neill à laquelle il fait allusion était devenue célèbre à Londres pour son interprétation de Juliette⁴⁵, rôle ensuite joué par Smithson :

« Les Anglais ont ouvert leur théâtre. Ils font des prodiges puisqu'ils peuplent la salle de l'Odéon à en faire trembler tous les pavés du quartier sous les roues des équipages. Enfin ils ont la vogue. Les classiques les plus obstinés baissent pavillon. Nos acteurs vont à l'école et ouvrent de grands yeux. Les conséquences de cette innovation sont incalculables. Il y a une Mlle Smytson [sic] qui fait fureur dans les rôles de miss O'Neill. Charles Kemble s'est simplifié et a fait plus qu'on n'aurait cru. »

Le critique de théâtre Armand de Pontmartin a écrit que Delacroix était présent à cette première – où Charles Kemble a interprété Roméo et Smithson Juliette⁴⁶ –, mais, d'après Peter Raby⁴⁷, son récit est peu fiable, une fois établi qu'Alfred de Musset, également cité comme présent à la première, se trouvait près du Mans et a regretté de n'avoir pu s'y rendre. En tout état de cause, nous ne savons pas si Delacroix a vu, spécifiquement, l'*Hamlet* de la compagnie anglaise, qui a présenté le 11 septembre 1827, pour la première fois, les mises en scènes de

⁴⁴ *Corr. gén., op. cit.*, t. I, p. 197.

⁴⁵ Cf. Peter Raby, *Fair Ophelia: a Life of Harriet Smithson Berlioz*, Cambridge, Cambridge University Press, 2nd ed. 2003 [1982], p. 108.

⁴⁶ *Les acteurs anglais à L'Odéon : septembre 1827*, dans Armand de Pontmartin, *Souvenirs d'un vieux critique*, Paris, Calmann Lévy Éditeur, 1884, vol. 1, p. 268-269.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 58.

Shakespeare.⁴⁸

Bien qu'il ne soit pas sûr que Delacroix ait vu l'interprétation de Smithson de l'Ophélie folle, il est bien possible qu'il ait puisé sa composition de 1834 dans une lithographie d'Achille Devéria d'après le dessin de Louis Boulanger, publiée en 1827, laquelle illustre ce moment de la mise en scène évoquée, en particulier parce que, comme nous l'avons écrit précédemment, c'est auprès de Devéria que l'artiste avait réalisé les lithographies, entre le milieu de 1825 et 1827, pour la série de *Faust*⁴⁹ [Fig. 19 et 20].

À la différence de l'Ophélie de Devéria et Boulanger, qui jette des fleurs sur le cercueil de son père, la lithographie de Delacroix, faite avant la première version d'Ophélie morte (la peinture de 1838), montre le personnage tenant fermement le voile noir au-dessus de sa tête, de la même manière qu'elle va, ensuite, tenir la branche du saule au bord du ruisseau. Sa posture est instable et elle s'incline vers le voile, qui, à son tour, semble ne pas la laisser tomber. Les visages du personnage se ressemblent dans les deux lithographies de Delacroix, mais, comme la reproduction de la physionomie n'était pas le but de l'artiste dans la série, il est difficile d'affirmer que dans le cas de *La mort d'Ophélie*, il s'agisse effectivement de la représentation de l'actrice irlandaise.

⁴⁸ Il faut ajouter qu'il n'y a pas non plus la moindre preuve documentée indiquant que Delacroix ait vu l'*Hamlet*, adapté par Ducis et joué 71 fois par le célèbre acteur François-Joseph Talma (1763-1826), entre 1806 et 1826, à la Comédie Française ; il n'y en a pas non plus pour assurer qu'il a vu celui de l'autre compagnie anglaise (la *Penley Trupe*) venue cinq ans auparavant, en 1822, à Paris, ni même ceux joués pendant son séjour à Londres, en 1825. Voir : Hélène Laplace-Claverie [et al.], *Le théâtre français du XIX^e siècle : histoire, textes choisis, mise en scène*, Paris, éd. L'avant-scène théâtre, 2008, p. 47 ; Lee Johnson, « *Delacroix, Dumas and 'Hamlet'* », *The Burlington Magazine*, vol. 123, n° 945, dec., 1981, p. 717-718.

⁴⁹ Young (2002:306-7) cite la lithographie de Devéria et Boulanger, publiée dans *Souvenirs du théâtre anglais à Paris*. Smithson, pour l'auteur, pourrait également avoir fourni le modèle pour la lithographie de 1834, de Delacroix. Raby signale que l'image de l'Ophélie folle de Smithson, comme illustrée dans la lithographie de Devéria et Boulanger, pouvait être vue « à toutes les vitrines des librairies et magasins d'estampes » (Notre traduction, RABY: 2003[1982], p. 72). Les louanges à son interprétation ont été presque unanimes; J.-L. Borgerhoff écrit, s'appuyant sur un article de journal de l'époque, que les Parisiennes en sont arrivées à adopter une coiffure, appelée *à la folle*, qui consistait en un voile noir avec des brins de paille intercalés dans les cheveux (J.-L. Borgerhoff, *Le Théâtre Anglais à Paris sous la Restauration*, Paris, Hachette, 1912, p. 172).

Ainsi, l'influence du théâtre se manifeste comme une référence visuelle possible dans la création des compositions picturales, notamment en ce qui concerne la *gestuelle* des acteurs⁵⁰. Cependant cette référence directe est toujours relativisée par Delacroix face à son interprétation personnelle du texte.

La mort d'Ophélie du peintre français, spécifiquement, illustre un extrait de la pièce qui n'était pas, pour des questions de bienséance, joué à la scène ; il n'était que mentionné au moyen du *discours rapporté* ou *récit*, la reine Gertrude décrivant sa mort au roi et à Laërte. Par conséquent, la scène spécifique d'Ophélie flottant sur le ruisseau ne pouvait pas être représentée par Delacroix d'après une mise en scène théâtrale, tout au moins pas en s'inspirant d'une mise en scène des années 1820-30⁵¹ ; d'ailleurs, parmi les lithographies de la série d'*Hamlet*, c'est la seule qui se passe dans un espace naturel et non potentiellement scénique. Mais même s'il n'existe pas un « tableau tout fait » provenant des arts de la scène fonctionnant comme référence, l'image concentre, surtout quand nous nous attachons au geste du personnage, cette énergie dramatique propre à l'expérience théâtrale.

⁵⁰ Nous analysons d'autres acceptions du « théâtral » dans l'œuvre de Delacroix dans notre mémoire de Master (Universidade Estadual de Campinas, 2014). L'influence du théâtre présuppose aussi des aspects concernant l'œuvre proprement dite (sans rapport avec une pièce ou un texte). La question à poser serait la suivante : les œuvres de Delacroix, y compris les *Ophélies*, sont-elles théâtrales au sens de mettre l'accent sur l'expression au point de tomber dans l'exagération ? Quand nous proposons cette discussion, nous cherchons à distinguer les nuances de la désignation *outré* appliquée à une représentation artistique dans la sensibilité de Delacroix et de ses contemporains, en prenant appui sur la réception critique, parmi les Français, d'une œuvre du maître de l'artiste, Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833), *Phèdre et Hyppolite* (1802 ; Paris, musée du Louvre), qui semble avoir influencé la gravure de Delacroix *Reproches d'Hamlet à Ophélie*.

⁵¹ Au théâtre, Ophélie ne va apparaître morte qu'à la fin du XIXe siècle, dans une mise-en-scène de 1886 au Théâtre de la Porte Saint-Martin, où Sarah Bernhardt est *vue* dans le cercueil apporté dans la scène du cimetière. En 1887, dans la mise-en-scène américaine d'Edwin Booth et Lawrence Barrett, son corps est amené devant le public, entièrement mouillé, pendant que Gertrude décrit sa mort (Alan Young, « Sarah Bernhardt's Ophelia », *Borrowers and Lenders: the Journal of Shakespeare and Appropriation*, vol. 8, n. 1, Spring-Summer 2013). À l'opéra, la mise-en-scène d'Ophélie mourant est présentée dès 1868, à la première du *Hamlet* d'Ambroise Thomas, à l'*Opéra*, selon le texte du livret (acte IV, scène 3) et la lithographie d'A. Lamy (Alan Young, *op. cit.*, 2002, p. 118).

L'accent sur le geste

Edenbaum⁵², dans son analyse des lithographies et des principaux tableaux qui illustrent *Hamlet*, souligne davantage la capacité de la forme et de la position des mains, que celle de l'ensemble de l'action, à transmettre le contenu essentiel des scènes. Il attire l'attention, par exemple, sur l'éloquence des mains dans les deux gravures initiales – dans la première, il dépeint le parallélisme entre leurs positions chez Hamlet et son antagoniste, Claude, et le contraste simultané entre la délicatesse de celles du prince et la rudesse de celles du roi [Fig. 21] ; dans la seconde, il observe que les mains forment les deux points d'une diagonale centrée sur la figure d'Hamlet [Fig. 22]. Cette attention n'est pas déraisonnable, sachant que, comme le rappelle Ulrich Christoffel, Delacroix a dit dans une conversation que les mains étaient aussi importantes que les visages pour la communication du contenu émotionnel d'une œuvre⁵³.

Dans le théâtre romantique une nouvelle importance a été donnée au geste, que l'usage de la pantomime a rendu beaucoup plus expressif⁵⁴. Souvenons-nous que Delacroix était surnommé par Gautier « grand mime de la peinture » et « grand metteur en scène » ; Baudelaire, à son tour, a comparé son talent avec celui de deux acteurs de l'époque, l'un anglais et l'autre français⁵⁵. L'importance du geste comme signifiant approprié du contenu expressif est encore attestée dans le commentaire que Delacroix a fait du tableau de Gustave Courbet, exposé au Salon de 1853. Pour lui, les

⁵² *Op. cit.*, p. 342.

⁵³ « *Eine hand müsse sprechen wie ein Gesicht, äußerte er sich gegenüber seinem Schüler [Gustave] Lasalle-Borde. Der Zwiesprache der Hände gab er auch im Hamlet die ausdrucksvollste Deutung* ». Cité dans Ulrich Christoffel, *Eugène Delacroix*, München, Verlag F. Bruckmann, 1951, p. 67.

⁵⁴ Par opposition au style d'interprétation hiératique et ampoulé des genres théâtraux classiques. Voir Hélène Laplace-Claverie [et al.]. *Op. cit.*, p. 44-54 ; p. 124-82.

⁵⁵ « Delacroix est le grand mime de la peinture. C'est par cette qualité, qu'on n'a peut-être pas assez fait ressortir, qu'il excelle ; ses prétendues incorrections viennent de là ; il cherche le geste, et lui sacrifie souvent le contour » (Gautier, *Exposition de 1859*, 1998, p. 112). « Quel admirable metteur en scène de drames que M. Delacroix ! » (Gautier, *Exposition de 1855*, 1998, p. 84-85). « En fait de gestes sublimes, Delacroix n'a de rivaux qu'en dehors de son art. Je ne connais guère que Frédérick Lemaître et Macready » (Baudelaire, *Salon de 1846*, 1998, p. 79).

problèmes d'invention, évidents dans le geste des figures de Courbet (dans l'expression) sont plus graves que celui de la forme non idéalisée, vulgaire. Delacroix ne comprend pas pourquoi elles interagissent de cette façon, ce qu'elles veulent se dire ; il affirme que Courbet, en bouleversant la logique du geste dans une pantomime insolite et en superposant simplement les figures à un paysage fixé à l'avance, fait une œuvre de *marqueterie*⁵⁶, qui n'a rien à voir avec l'unité exigée par les grandes peintures – cet accord tacite entre les accessoires et l'objet principal obtenu grâce à un système de subordination, lequel, à son tour, impose des *sacrifices* au peintre. Ainsi, bien qu'il loue le pouvoir imitatif de la peinture de Courbet, Delacroix pense que l'ambiguïté de l'expression nuit à l'invention dans le tableau, compte tenu du rapport équivoque entre les gestes des deux femmes et la façon dont, après avoir été « joints » l'un à l'autre, ils sont « joints » au paysage⁵⁷.

Pour Delacroix, donc, le geste se trouve rattaché à un contenu qu'il faut transmettre de la manière la plus claire possible ; un contenu, dans le cas de son œuvre, toujours lié à une histoire connue d'avance et que, au mieux, le spectateur reconnaîtra – après tout, le peintre a été élevé dans la tradition classique de l'*ut pictura poesis* [comme la peinture, c'est la poésie⁵⁸]. Cependant, la touche ou la forme qui comporte ce geste chez Delacroix travaille fréquemment dans le sens contraire à celui de la clarté,

⁵⁶ *Journal*, p. 691.

⁵⁷ Voir aussi sa critique, dans le même sens, de la gravure de Marcantonio Raimondi, d'après une œuvre perdue de Raphaël, *Repas chez Simon* (env. 1490-1534 ; Londres, Victoria and Albert Museum), qu'il compare à la peinture de Rubens sur le même sujet, aujourd'hui au musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg (*Journal*, p. 709).

⁵⁸ Rensselaer W. Lee signale que le parallèle entre peinture et poésie se trouve virtuellement exprimé dans la *Poétique* (env. 335 av. J.-C.) d'Aristote, et dans l'*Art poétique* (env. 19-10 av. J.-C.) d'Horace. Dans celui-ci, il y a le célèbre passage (361) qui contient l'*ut pictura poesis*, où Horace réclame plus de flexibilité dans le jugement critique en déclarant que la poésie doit être comparée à la peinture qui présente non seulement un style détaillé, mais également large, qui ne plaira que s'il est vu à distance. Aristote affirme que la nature humaine en action est l'objet de l'imitation parmi les poètes et peintres et que la trame dans la tragédie équivaut au dessin dans la peinture – il plaît davantage, puisqu'il représente avec netteté une forme. Selon Lee, les théoriciens du *Cinquecento*, en Italie, ont eu recours aux allusions implicites dans les traités cités et ont alors associé la grande peinture à la représentation imitative des actions humaines significatives et à l'expression des émotions humaines par le mouvement corporel. Voir Rensselaer W. Lee, « *Ut pictura poesis: the Humanistic Theory of Painting* », *The Art Bulletin*, XXII, 1940, p. 197-269.

dans la mesure où elle ne respecte pas les contours. Dans les différentes versions de *La mort d'Ophélie* cette contradiction s'exprime : bien que dans la version de 1844 [Fig. 3] il existe une meilleure définition de l'expression du visage et de l'anatomie en général, cela n'est pas le cas dans les deux autres [Fig. 1 et 4], en particulier dans la dernière, du Louvre, conçue avec une touche bien plus libre – même s'il raconte une histoire, l'intérêt de Delacroix pour la méthode picturale déplace l'appréciation de la narration à celle de la peinture elle-même, mais sans que l'une prédomine sur l'autre ; comme si notre perception ne reposait pas totalement sur l'objet (quel est-il en définitive?), en se construisant au centre de sa propre inquiétude, ou plutôt, en se construisant sans centre.

L'exécution, écrit Delacroix, ajoute toujours à la pensée⁵⁹. Pour lui, sans une « vraie exécution » la pensée de l'artiste n'est pas complète. Mais il nous semble que, dans le cas des « toiles ébauches⁶⁰ », en particulier celles en petites dimensions, si nous affirmions que l'exécution soustrait une partie de la pensée et qu'elle garde la pensée d'une exposition définitive, nous serions plus proche de la question que ces travaux posent aujourd'hui, quand le préjugé contre l'inachevé s'est déjà dilué historiquement.

Il faut préciser que, pour Delacroix, « l'inachevé » serait plutôt une résistance à la tentation du détail et de la description minutieuse au cours de l'exécution qu'un désir impératif de ne pas conclure :

« La plus grande difficulté consiste donc à retourner dans le tableau à cet effacement des détails lesquels pourtant sont la composition, la trame même du tableau.

Je ne sais si je me trompe, mais je crois que les plus grands artistes ont eu

⁵⁹ *Journal*, p. 1084.

⁶⁰ Chesneau, dans le catalogue Robaut (1885, p. 322, 383, 384, 406, 437, 464), emploie ce terme pour faire référence à quelques toiles de Delacroix qui n'ont été qu'ébauchées, c'est-à-dire, qui ont été abandonnées avant la fin. Ici il y a un sens plus général associé à la manière plus expéditive de l'artiste de peindre. Il ne faut pas oublier que le degré de l'achèvement dans son œuvre était déjà sujet à controverse à son époque.

à lutter grandement contre cette difficulté, la plus sérieuse de toutes. Ici ressort plus que jamais l'inconvénient de donner aux détails, par la grâce ou la coquetterie de l'exécution, un intérêt tel qu'on regrette ensuite mortellement de les sacrifier quand ils nuisent à l'ensemble. [...] Le tableau composé successivement des *pièces de rapport*, achevées avec soin et placées à côtés les unes des autres, paraît un chef-d'œuvre et le comble de l'habileté, tant qu'il n'est pas achevé, c'est-à-dire tant que le champ n'est pas couvert : car finir, pour ces peintres qui finissent chaque détail en le posant sur la toile, c'est avoir couverte cette toile. [...] ce qui semblait une exécution seulement précise et convenable devient la sécheresse même par l'absence générale de *sacrifices*. [...] les grands artistes seuls partent d'un point fixe, et c'est à cette expression pure qu'il leur est si difficile de revenir dans l'exécution longue ou rapide de l'ouvrage. L'artiste médiocre, occupé seulement du métier, y parviendra-t-il à l'aide de ces tours de force de détails qui égarent l'idée, loin de la mettre dans son jour ? Il est incroyable à quel point sont confus les premiers éléments de la composition chez le plus grand nombre des artistes. Comment s'inquiéteraient-ils beaucoup de revenir par l'*exécution* à cette idée qu'ils n'ont point eue⁶¹ ? »

Au-delà de l'exécution (longue ou rapide) de l'œuvre, ce qui compte pour Delacroix c'est l'idée, non pas une idée volatile, qui change au cours de l'exécution, mais plutôt une idée originale, fraîche et en même temps fixée *a priori*, vers laquelle l'artiste s'efforce d'aller en exécutant la peinture. Ne pas se détourner de cette idée première, que justement l'ébauche exprime si bien, tout au long de l'exécution (de façon, par exemple, à se perdre dans la recherche de l'exactitude des détails) c'est l'épreuve du feu du grand artiste. Tout chef d'œuvre exige du peintre des sacrifices des détails qu'il s'était éventuellement beaucoup efforcé à bien définir – et quand Delacroix écrit *sacrifier* il ne veut pas dire seulement *supprimer*, mais aussi *subordonner* à l'ensemble, de sorte qu'il admire Rubens, un artiste prodigue en détails, grâce à sa technique picturale (« la franchise de

⁶¹ Itاليques de l'auteur, le 23 avril 1854, *Journal*, p. 156.

l'exécution »), qui les met au service de la communication de l'idée centrale⁶². Ces sacrifices sont donc directement liés au retour ou maintien de l'idée originale, qui guide l'exécution. Delacroix a une façon intéressante de rapprocher l'ébauche du tableau terminé sans renoncer à la méthode plus traditionnelle de production picturale, laquelle prévoit un pas à pas qui va de la première idée, souvent élaborée en maintes esquisses, à l'ébauche et au processus de transformation en une œuvre finale, ce qui est beaucoup plus qu'une science de remplissage des espaces délimités par la ligne (comme le faisaient David et son école⁶³) – la question pour ce maître ni totalement classique ni totalement romantique, c'est de passer par toutes les étapes traditionnelles de création d'une œuvre d'art sans avoir perdu la force de la première idée, fruit, par excellence, de l'inspiration.

Ainsi le geste est un facteur important dans l'analyse des lithographies et des peintures. Pour Delacroix, il présente une relation *stricte* avec l'expression des émotions et sentiments des figures et *logique* avec l'idée, bien que l'exécution ne fasse pas toujours fonctionner ce mécanisme comme prévu, en s'opposant à la clarté en faveur de l'effet d'ensemble, ce qui met en lumière le geste du peintre, lequel rivalise désormais avec celui des personnages peints. Pour le spectateur, le résultat peut être inquiétant, parce qu'il est confronté davantage, dans la réception esthétique, avec la contradiction entre pulsions opposées qu'avec une possible synthèse entre elles.

Conclusion

Delacroix n'a pas été, dans ses différentes versions de *La mort d'Ophélie*, totalement conforme au texte de Shakespeare, au sens où la façon dont

⁶² *Journal*, p. 687.

⁶³ Delacroix considérait l'ébauche comme nulle dans l'école de David « car on ne peut donner ce nom à de simples frottis qui ne sont que le dessin un peu plus arrêté et recouverts ensuite entièrement par la peinture », *Journal*, p. 1088.

Ophélie tient la branche dans ses compositions donne moins l'impression qu'il s'agit d'un accident inévitable, lié à l'aliénation mentale ou à un suicide, qu'une action trahissant un désir de vivre. En réalité, comme il s'agit d'une image qui rapproche sexualité et mort – rapprochement qui crée un terrain propice à ce qu'engendre la mélancolie – ces quatre œuvres de Delacroix vivent dans cette tension.

Nous avons pu noter, encore, que *La mort d'Ophélie*, de Delacroix : 1) s'éloigne d'un possible modèle anglais ou même français, mais se rapproche du dessin d'Achille Devéria ; 2) précède, étant donné que ce dessin n'est pas devenu public, les œuvres qui la dépeignent à l'horizontale sur l'eau au moment de sa mort ; 3) existe dans le contexte de la production de l'artiste liée formellement aux peintures qui représentent des femmes enlevées, attaquées par des fauves ou se baignant ; 4) peut être associée, hypothétiquement et symboliquement, à la représentation de la *Vénus Anadyomène*, celle qui naît des eaux, d'un côté, et à celles qui se trouvent plus « humainement » allongées dans les peintures de la Renaissance, de l'autre ; 5) se présente sous l'injonction de forces hétérogènes – désir de vivre contrebalancé par celui de mourir – de sorte qu'il peut être dit de sa mort qu'elle est semblable à celle d'un martyr chrétien, bien que totalement dénuée d'héroïsme. Finalement 6) nous avons indiqué l'Hélène du Tintoret, au Prado, comme un *possible* prototype pour le corps d'Ophélie.

Toutes les œuvres qui représentent *La mort d'Ophélie* ont été réalisées en petites dimensions. Les *petits tableaux* constituaient un format dans lequel, en général, l'artiste ne se sentait pas obligé d'achever la peinture, faisant usage d'une technique expéditive comparable à celle de l'ébauche. Le résultat, comme l'avait observé Delacroix lui-même, gagnait en qualité de touche et en franchise, mais perdait en expression (au sens de communication des sentiments et émotions des figures humaines). Autrement dit, une espèce de rivalité opère désormais entre le geste du personnage et le geste du peintre, ce qui accentue la contradiction entre la pulsion de raconter et celle de peindre, mais sans que l'une prédomine sur

l'autre – et, en ce sens, nous avons affirmé que les « toiles ébauches », petits tableaux y compris, inquiètent, du point de vue de notre perception, parce qu'il semble qu'elles ne possèdent pas de centre.

Ainsi, même en étant confronté à l'énergie provenant de l'intérêt de Delacroix pour la méthode en peinture, le geste des figures concentre encore fortement le contenu narratif des images de l'artiste qui illustrent *Hamlet* – en nous arrêtant sur lui, nous sommes capables d'identifier facilement ce qui se passe dans la représentation. Ces images peuvent contenir quelque réminiscence de la scène théâtrale ; elles peuvent trahir dans leur structure une pensée scénique ; mais à cette référence au théâtre se combine toujours l'interprétation personnelle du texte par l'artiste.

Bien que l'épisode de *La mort d'Ophélie* ne soit pas joué dans la mise en scène de la pièce, Delacroix dramatise, dans l'image, le geste. Mais il rompt la logique de son intention par rapport à celle du texte, parce qu'au lieu de se casser en faisant tomber Ophélie dans le ruisseau, la branche sert d'appui à son corps suspendu sur l'eau. Le geste d'Ophélie prend une valeur ambiguë, mais d'une ambiguïté différente de celle critiquée par Delacroix chez Courbet, dans les *Baigneuses*, par exemple, dès qu'il renferme un but, même si ce but suscite un doute (mourir ou ne pas mourir ?) semblable à celui d'Hamlet lui-même dans le célèbre monologue de l'acte III, scène 1. Et c'est en ce sens, curieusement, que l'ambiguïté du suicide d'Ophélie, présente dans le texte de Shakespeare, est soutenue visuellement par l'artiste.



Figure 1
Eugène Delacroix (1798-1863)
La mort d'Ophélie, 1838
Huile sur toile, 37,9 x 45,9 cm
Munich, Neue Pinakothek
© droits réservés



Figure 2
Eugène Delacroix
La mort d'Ophélie, 1843
Lithographie, 18,1 x 25,5 cm
Paris, Musée Eugène Delacroix (don Société des Amis du musée, 2002) MD 2002-69
© RMN-Grand Palais / R.-G. Ojéda



Figure 3

Eugène Delacroix

La mort d'Ophélie, 1844

Huile sur toile, 55 x 64 cm

Winterthur, Oskar Reinhardt Museum 'am Römerholz'

© droits réservés



Figure 4

Eugène Delacroix

La mort d'Ophélie, 1853

Huile sur toile, 23 x 30 cm

Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures (Legs Thomy-Thiéry, 1902)

© Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Angèle Dequier



Figure 5
John Everett Millais (1829-1896)
La mort d'Ophélie, 1851
Huile sur toile, 76,2 x 111,8 cm
Londres, Tate Gallery
© Tate, Londres, Dist. RMN-Grand Palais / Tate Photography



Figure 6
Léopold Burthe (1823-1860)
Ophélie, 1851
Huile sur toile, 62,4 x 100 cm
Poitiers, Musée Sainte-Croix
© droits réservés



Figure 7

Paul Delaroche (1797-1856)

La jeune martyre, 1855

Huile sur toile, 1,71 x 1,48 m

Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures

(Don Rose, Adolphe et Louis d'Eichtal, en exécution de la volonté de leur père, 1895)

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda



Figure 8

Charles Taylor (1756-1823)

La mort d'Ophélie, d'après Robert Smirke

In: *The Picturesque Beauties of Shakespeare, being a Selection of Scenes, from the Works of that Great Author*, Londres, C. Taylor's and Mr. Taylor's, 1783-1787

Collection particulière

© droits réservés



Figure 9

James Parker (1750-1805)

La mort d'Ophélie, d'après Richard Westall

In: *The Dramatic Works of Shakespeare*, Londres, J. and J. Boydell, 1803

Collection particulière

© droits réservés



Figure 10
Ophélie et les moires
In: Anna Jameson, *Characteristics of Women: moral, poetical and historical*, Londres, Saunders and Otley, 1832
Collection particulière
© droits réservés



Figure 11

Achille Devéria (1800-1857)

La mort d'Ophélie

Crayon

Paris, Bibliothèque Nationale de France

© droits réservés



Figure 12

Eugène Delacroix

Femmes turques au bain (Baigneuses), 1854

Huile sur toile, 92,7 x 78,7 cm

Hartford, Wadsworth Atheneum

© droits réservés



Figure 13

Gustave Courbet (1819-1877)

Les Baigneuses, 1853

Huile sur toile, 227 x 193 cm

Montpellier, Musée Fabre (Don A. Bruyas, 1868)

© droits réservés



Figure 14

Aphrodite accroupie

Réplique romaine d'un prototype grec

(les bras et la tête ont été complétés à une époque plus récente)

Marbre ; IIIe-1er siècle avant J.-C.

Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités Grecques et Romaines MA 53

© RMN-Grand Palais / H. Lewandowski



Figure 15

Eugène Delacroix

Étude d'après la Vénus accroupie du Louvre, vers 1818-1822

Crayon

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques

(Legs Ét. Moreau-Nélaton, 1927) Album RF 9151

© droits réservés



Figure 16
Jacopo Robusti, dit Le **Tintoret** (1518-1594)
L'enlèvement d'Hélène, 1588-1589
Huile sur toile, 186 cm x 307 cm
Madrid, Prado
© droits réservés



Figure 17

Eugène Delacroix

Le Printemps – Eurydice cueillant des fleurs est mordue par un serpent, 1856-1863

Huile sur toile, 196 x 166 cm

São Paulo, Museu de Arte

© droits réservés



Figure 18
Eugène Delacroix
Femme nue à mi-corps et deux études de jambes
Crayon
Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques
(Legs Ét. Moreau-Nélaton, 1927) RF 9620
© droits réservés



Figure 19
Eugène Delacroix
La folie d'Ophélie, 1834
Lithographie
Paris, Musée Eugène Delacroix
(don Société des Amis du Musée Delacroix, 2002) MD 2002-68
© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Franck Raux



Figure 20

Achille Devéria (1800-1857)

Louis Boulanger (1806-1867)

Harriet Smithson interprétant la folie d'Ophélie, 1827

Lithographie coloriée in *Souvenirs du théâtre anglais à Paris*, Paris, Henry Gauguin

Collection particulière

© droits réservés



Figure 21

Eugène Delacroix

La reine s'efforce de consoler Hamlet, 1834

Pierre lithographique

Paris, Musée Eugène Delacroix MD 1968-10

© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda



Figure 22

Eugène Delacroix

Hamlet veut suivre l'ombre de son père

Lithographie

Paris, Musée Eugène Delacroix

(don Société des Amis du musée Eugène Delacroix, 2002) MD 2002-58

© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda