

L'Entrée des Croisés à Constantinople : quand l'Histoire fait un faux-pas

The Entry of the Crusaders in Constantinople: when History stumbles

DOI: 10.20396/rhac.vli2.14339

JEAN-PHILIPPE CHIMOT

Maître de Conférences, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne

Résumé

Inquiet de son avenir, le gouvernement de la Monarchie de Juillet (1830-48) invente une sorte de roman national en peinture, à Versailles notamment. Il en attend une légitimation indirecte. Dans l'épisode des Croisades (12^e et 13^e siècles), réévalué et chanté par le romantisme, Delacroix reçoit une commande : *l'Entrée des Croisés à Constantinople* (1204), livrée en 1840. On analyse ici comment, d'un épisode peu glorieux (en fait un pillage), il développe, par sa poétique plastique et chromatique, toutes les sombres et éclatantes contradictions.

Mots-clés: Eugène Delacroix. Entrée des Croisés à Constantinople. Peinture d'histoire. Salles des Croisades.

Abstract

Worried about its future, the government of the July Monarchy (1830-48) invents a sort of national novel in painting, in Versailles in particular, expecting an indirect legitimation from it. In the episode of the Crusades (12th and 13th centuries), re-evaluated and sung by romanticism, Delacroix receives an order: the *Entry of the Crusaders in Constantinople* (1204), delivered in 1840. We analyze here how, from an inglorious episode (in fact a plunder), it develops, by its plastic and chromatic poetics, all the dark and glaring contradictions.

Keywords: Eugène Delacroix. Entry of the Crusaders in Constantinople. History painting. Crusades Rooms.

Affirmer que la monarchie de Juillet, et en particulier son fondé de pouvoir, Louis-Philippe I^{er}, roi des Français, ont une « politique culturelle », c'est se plier aux catégories technocratiques de notre temps. La réalité est plus floue. Certes, il faut que la nouvelle équipe s'affaire à garder un pouvoir acquis de justesse : la légitimité relative doit sans cesse être redémontrée par des gens qui n'y croient guère à d'autres qui n'y croient pas.

Une voie pour y parvenir paraît être l'Histoire. Malheureusement, comme on sait, l'Histoire ne prouve rien. Raison de plus pour s'obstiner...

Devant l'extrême fragilité du présent (sans parler de l'avenir) s'esquisse une tentation et une tentative de chercher dans le passé exemples garantis et autorités. La fabrication et la pratique, scientifiques et idéologiques de l'Histoire s'offrent aux bons esprits de la nouvelle équipe.

Déjà les acteurs de la Restauration (1815-30) ont entamé le remaniement du passé de la France dans le sens de leurs souhaits pour le présent et un avenir qui les fait trembler : remise sur les rails de la tradition, éloge de la monarchie, remise en vue de la religion. Ainsi Charles X a-t-il entamé la décoration du Louvre dans sa nouvelle destination de Musée.

L'équipe de Juillet élargit les points de vue, appuyée sur les investigations d'une nouvelle génération d'historiens dont les points de vue divergent, selon qu'ils sont républicains ou royalistes : le souverain, les élites, les classes dirigeantes, le peuple se configurent et s'articulent pour ébaucher ce qu'on aime appeler de nos jours « roman national français ». L'expression est d'autant plus savoureuse et délicate à manier que dans ces mêmes années, le *roman* prospère et laisse muter ses formes, parmi lesquelles des hybrides « historiques » ... L'analyse de la réalité, à des fins fictionnelles ou non, la recherche de la vérité (passée) travaillent les différentes disciplines de gens de plume et leur font produire toutes variétés de fruits, croisements du Logos et de Clio.

Le régime, toléré par les Français, est lui-même un système hybride, où la domination d'une minorité, pour se faire accepter, doit offrir, parmi de palpables avantages, une panoplie de représentations du pays, de la nation (c'est autre chose) qui endoctrinent les esprits en prétendant les instruire. La reconstitution du passé sous des formes glorieuses et flatteuses façonnent une continuité qui doit entraîner l'opinion à penser que le discret changement de 1830 est raisonnable et de bon aloi. Après les ruptures précédentes (1789, 1804, 1815), un *flash-back* perspectif sur le long cortège d'aventures de la France est offert à un peuple transformé en « public », à Versailles notamment. L'histoire passe désormais par le filtre du Musée.

On pourra trouver que les autorités ne font que ruser pour embobiner l'opinion. Comment convertir les braves gens ? En les mettant devant deux types d'activités qui ont occupé les générations

précédentes, et en leur donnant un certain tour perspectif : la guerre et la religion. La France vient de perdre plus d'un million d'hommes entre 1792 et 1815... montrons la gloire des combats. L'appareil de l'Église a été détruit, une forte vague d'irréligion a corrodé des certitudes séculaires, la renaissance catholique s'amorce, mais la déchristianisation à long terme est amorcée. Quoi de plus séduisant à offrir, comme divertissement instructif, qu'un combiné authentique de guerre et de religion ? Tandis que la Galerie des Batailles se réalise, des Salles des Croisades sont mises en chantier à partir de 1834.

Les Salles des Croisades sont conçues comme un hommage à la plus ancienne aristocratie française : avoir eu un ancêtre aux croisades était un point de repère... et de vanité. Louis-Philippe, chef de la branche cadette des Bourbons (Orléans), voulait se concilier ce qu'il restait des anciennes élites légitimistes (assez mince reliquat).

Les cinq salles offrent un ensemble de blasons de familles nobles – largement réinventés pour l'occasion -, de portraits (imaginaires) de croisés importants et de scènes alternant ou combinant célébrations religieuses et affrontements militaires (on se tue et on remercie Dieu). On peut y repérer tous les éléments de ce qu'on peut appeler une guerre sainte ou, pour parler le langage de l'adversaire, d'un *djihad*.

La toile de Delacroix est aujourd'hui au Louvre [Figure 1], une copie figure à Versailles. On peut avancer qu'il y joue le jeu demandé avec d'importantes nuances tenant au sujet traité, sur lequel on reviendra. Nous savons par ailleurs qu'il avait jugé l'ensemble des salles, lors de l'inauguration, d'un effet « bizarre ». Comme peut-être nombre de ses confrères, s'il mesurait l'intérêt du projet (grande commande bien payée), il n'adhérait guère à son idéologie de cléricalisme bienséant.

L'observation de certaines toiles des confrères montre une prédilection pour les groupes hiérarchisés dans des cérémonies statiques, et même les batailles sont peu spécifiées : stocks d'armures et de bannières, gestes stéréotypés, architectures mal documentées. Ces œuvres transpirent d'une aversion pour le mouvement réduit à un nombre surveillé de gestes convenus. Dans cet Orient, l'orientalisme est strictement contingenté et surveillé.

Les commanditaires de Delacroix connaissaient sa manière depuis au moins les Salons de 1822, 1824 et 1827. Sa violence contenue dans une gamme riche où une force motrice animait, perturbait le cadre des lignes, était redoutée, mais on trouvait entre juste et prudent de lui faire sa place. Les sujets relativement inexplorés tirés du Moyen Age semblaient lui plaire et lui réussir dans la mesure où ils offraient plus de liberté que des sujets contemporains.



Figure 1 :
Eugène Delacroix
Entrée des Croisés à Constantinople
1841
Huile sur toile, 410X498cm
Musée du Louvre

Identifiable pour ce que lui-même acceptait avec un brin de complaisance sarcastique d'appeler ses « massacres », il avait déjà, si l'on ose dire, montré sa patte dans un médiévisme sanglant. De là à ce qu'un arrangement opportun lui fasse accepter la fausse pièce parmi les trésors de piété belliqueuse puisés chez Villehardouin *et alia*...

Fausse pièce car, comme on le sait, la prise de Constantinople par les Croisés (1204) résulte du détournement de la 4^e croisade, dont le but initial était de rétablir les positions chrétiennes en Palestine. Les Croisés, manquant de fonds pour payer leurs transporteurs vénitiens et attirés par les richesses d'un Empire byzantin en pleine crise dynastique, se détournent de leur itinéraire légitime, se laissent prendre dans les disputes grecques et finissent par prendre la ville d'assaut, tolérant un pillage effréné ; ils finissent par installer l'un des leurs comme empereur latin en place de la dynastie grecque des Comnènes. Cette construction féodale aussi précaire qu'illégitime tient une soixantaine d'années et affaiblit les forces chrétiennes face à l'Islam turc conquérant. Il est difficile de faire passer la prise de cette métropole du monde pour une action moralement juste et politiquement avisée. Comment la rendre honorable dans une très conventionnelle salle des Croisades ? Qu'est-ce que le peintre pouvait en penser et que pouvait-il laisser paraître de son sentiment ?

Trois commandes avaient déjà fait remarquer la capacité chez Delacroix à traiter le « moment critique » dans une bataille, et particulièrement dans le couple formé par le cavalier et sa monture. Les possibilités expressives des chevaux, dans les occurrences des combats, lui font montrer le cheval comme « l'autre de l'homme ».

Dans la « Bataille de Poitiers » [Figure 2], commandé par la Duchesse de Berry, le roi Jean, près d'être fait prisonnier, entouré d'ennemis, s'appuie du pied sur son cheval abattu – couple défait dans la défaite – comme s'il espérait l'utiliser malgré tout comme rempart ou comme marchepied pour repartir de l'avant. Tout autour règne le désordre du désastre.

Dans la « Bataille de Nancy » [Figure 3], stimulé par l'approche de l'échec, Delacroix propose – sans trop de respect pour les indications des chroniqueurs – une autre combinaison homme-cheval. Le premier plan offre un triptyque où le cheval du vainqueur esquisse un virage décisif entre deux autres montures effondrées. Sur celle de gauche Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, en armure noire sur un cheval noir littéralement se *démonte* – et avec lui le grand Duché de Bourgogne qui comprimait le royaume de France de son écharpe de riches territoires.

Figure 2:
Eugène Delacroix
Bataille de Poitiers
1829
Huile sur toile,
114X146cm
Musée du Louvre



Figure 3:
Eugène Delacroix
Bataille de Nancy
1834
Huile sur toile,
239X359cm Musée des
Beaux-Arts de Nancy



Réalisé juste avant « l'Entrée des Croisés », la « Bataille de Taillebourg » [Figure 4] offre le seul « couple heureux » de cette séquence guerrière et, visuellement, le cheval *blanc* éclatant de Louis IX (le futur saint) attire sur lui toutes les lumières, on lui serait presque gré d'entraîner le cavalier – qui lui en a pourtant donné l'ordre – dans une position particulièrement risquée, coupé de ses troupes lors d'une percée...téméraire.

Naturellement, il est... de bonne guerre qu'un héros aît l'air de prendre des risques pour gagner, ou pour perdre, deux fois sur trois dans la séquence étudiée. On proposera ceci : traiter la monture en débordant sa fonction, en distinguant son destin de celui du cavalier qui la contraint, en développant la *différence* du cheval, banalité peut-être, mais porteuse d'invention plastique et psychologique, de surprises qui aèrent les sensibilités assommées sous les conventions, c'est ce que Delacroix sait faire, et c'est ce que ses commanditaires à la fois escomptent et redoutent. S'il est notoire que Delacroix sait ménager la surprise, d'où viendra-t-elle dans l'*Entrée à Constantinople* [Figure 1] ?



Figure 4 :
Eugène Delacroix
**Bataille de
Taillebourg**
1836
Huile sur toile,
485X555 cm Musée de
Versailles

Le premier choix fait par Delacroix détermine largement les choix ultérieurs, c'est de détailler l'espace géographique naturel et historique. La vue de la ville semble être prise d'une terrasse élevée (possiblement le palais des Blachernes, résidence préférée des empereurs à l'époque). En succession simultanée le ciel, la rive asiatique, le Bosphore et la Corne d'Or, la ville se déroulant avec ses rues, ses palais, ses terrasses. Le tout sous une lumière sans cesse variée qui aiguise l'attention : le milieu où agissent les Croisés a une atmosphère *instable*. Un carrefour stratégique du monde subit une « intervention ». Du point de vue du spectateur, le peloton de tête des vainqueurs nous cache Constantinople violée et mise au pillage. Pour la lisibilité optique et symbolique, il est important que le groupe-titre soit en contraste sombre sur le panorama cavalier de la ville-monde éclairée. La question se pose : qu'ont fait ces cavaliers pour être privés de lumière ?

Si l'on veut bien essayer de lire une œuvre non comme vecteur d'une idéologie mais comme un appareil de perception-interprétation de relations complexes et sans conclusions définitives, on peut engager une lecture, qu'on espère pertinente de *l'Entrée des croisés à Constantinople*. Nous suivrons ce qui, dans cette œuvre, ce rectangle de vingt mètres carrés environ, semble répondre à l'action figurée et à ses effets.

L'irruption d'un peloton de cavaliers suivi d'une longue file de soldats montant de la gauche coupe en deux une guirlande de groupes au premier plan identifiables à leur gestuelle comme victimes. De gauche à droite, un haut prélat proteste tandis qu'un soldat empanaché le bouscule ; une femme a été massacrée ; un laïc de condition élevée, soutenu par une femme qui protège un enfant, implore ou conjure d'un geste aveugle le chef des croisés. Dans la moitié droite une jeune femme dénudée (abusée ?) soutient une compagne proche de la mort ; l'angle droit dans l'ombre, montre des épisodes de massacre.

Ce tiers inférieur de l'œuvre forme une suite cohérente. Il est interrompu au centre par un groupe d'objets mis sous les yeux du spectateur, et qui associe un vase précieux (butin) et des armes : un bouclier partiellement caché par des piques enrichies d'oriflammes rouges. Côte à côte, l'or et l'acier, la cupidité et la violence forment blason.

Si l'on prend un peu de recul, on peut considérer que l'irruption de la masse cavalière, par sa densité, satellise les groupes de victimes et se bloque sur le bouclier caché par les oriflammes.

Remonter au motif central de la scène nous fait affronter six cavaliers et quatre chevaux visibles. L'un (au second plan à gauche) porte la coiffe reconnaissable de doge. Quatre des cinq autres portent des casques particulièrement ornés de plumes, d'oiseaux, d'ailes (signes de frivolité féminine pour la vulgate machiste traditionnelle...). Sans doute Delacroix a-t-il déployé là une vanité de signes extérieurs

d'agressivité... qui rappellera les casques des chevaliers teutoniques dans l'*Alexandre Newsky* d'Eisenstein...

Les chefs croisés sont cependant plus humains, visages visibles, ce qui laisse paraître qu'un souci affecte le chef de file (probablement Baudouin de Flandres) et que ses voisins et suivants de droite et de gauche l'observent alors qu'il se penche sur sa droite pour savoir... ce qui fait broncher sa monture.

Celle-ci, un cheval bai, est saisie à l'instant – instant du tableau – où elle dérape, ce qui nous ramène à la première ligne de motifs précédemment décrite. Le noble animal – comme disent les récits – n'a pas vu le bouclier caché sous les oriflammes et a glissé de l'antérieur gauche sur la surface bombée. Pour se rééquilibrer sous la lourde charge d'un cavalier cuirassé, il tend l'antérieur droit et allonge le cou. Son œil dilaté signale son émoi. Et voici l'incident au centre de l'événement.

Précisons que le cavalier, en dirigeant son regard sur ce qui lui arrive ignore *visiblement* (il s'agit de peinture) la requête du vieillard soutenu par une femme qui protège un jeune enfant.

La projection des lumières appuie les intentions du peintre en soutenant l'importance de cet incident banal et secondaire. Alors que le groupe des chefs est une ombre qu'on peut juger menaçante, ou de mauvais augure, la lumière saisit le flanc droit du cheval du chef, sa tête, et descend jusqu'aux oriflammes qui masquent mal la surface noire de matière métallique qu'on pourrait, dans une poussée d'imagination, assimiler à une ouverture vers quelque enfer.

Au geste à main nue du vieillard que l'on lira sans ambiguïté « Pitié, épargnez-nous ! » répond, émise de l'ombre, cette pensée du chef militaire : « Qu'est-ce qui lui prend, mon cheval ? ».

Dans un langage courant, nous sommes amenés à ce qui est « mauvais signe » : glisser, se tordre le pied en passant un seuil ; or nous sommes sur ce seuil : les riches colonnes à gauche évoquent le Palais des Blachernes où résidaient les Comnène, dynastie régnante – de préférence aux palais proches de Sainte Sophie.

Revenons à un point de vue plus large, avec plus de recul. Le groupe de tête est construit comme une hydre cuirassée, agrégat de plusieurs unités (6 têtes pour 4 chevaux visibles) et il est hérissé de protubérances invasives, les plus développées (des lances) sont dressées contre le ciel et viennent rayer, compartimenter le panorama de Constantinople. L'« *Alien* » sombre à structure interne complexe, bourré des instruments décorés qui s'imposaient dans le combat tel qu'entendu par les chevaliers tombe momentanément en panne au moment où le but est atteint : occupation du centre de pouvoir tandis que le contrôle de la ville est assuré et que le pillage commence (visible à droite du groupe de tête).

Panne mineure pour faute majeure, c'est tout le jeu suggestif que risque Delacroix. Comment un événement, traité ici sous forme de symptôme, peut-il assurer un succès à une forme d'art à visée

humaniste ? Je vais essayer de montrer que Delacroix a certes un point de vue historique, mais que le but qu'il vise, l'effet qu'il cherche à obtenir relève d'abord et finalement de l'orchestration et de la tonalité, qui ne peuvent signifier directement dans et par le *logos*, le discours.

A ce propos, voici quelques lignes de Chateaubriand qui sont au tableau de Delacroix ce que le majeur est au mineur :

Le soleil vient de se lever : les armées sont en présence ; les bannières se déroulent aux vents ; les plumes flottent sur les casques, les habits, les franges, les harnais, les armes, les couleurs, l'or et le fer, étincellent aux premiers feus du jour. Monté sur un coursier rapide, Godefroy parcourt les rangs de son armée ; il parle, et son discours est un modèle d'éloquence guerrière. Sa tête rayonne, son visage brille d'un éclat inconnu. L'ange de la victoire le couvre invisiblement de ses ailes. Bientôt il se fait un profond silence ; les légions se prosternent, en adorant celui qui fit tomber Goliath par la main d'un jeune berger. Soudain la trompette sonne, les soldats chrétiens se relèvent et, pleins de la fureur du dieu des armées, ils se précipitent sur les bataillons ennemis.¹

Le *Génie du christianisme* (1802), maintes fois réédité, est familier à tous les lettrés. C'est certes l'ouvrage-phare d'une autre génération (Chateaubriand a trente ans de plus que Delacroix) ; son but était de relancer le christianisme étrillé par l'offensive critique du siècle des Lumières et par les mesures prises par la Convention. Si Delacroix se tient à distance des pratiques et positions religieuses, l'œuvre de Chateaubriand ne peut lui être inconnue. La quatrième Croisade est la valeur noire de la première, celle de tous les succès. Godefroy de Bouillon est le héros lumineux, Baudouin de Flandres le guerrier fatigué et inquiet.

Chez Chateaubriand, tout l'univers pittoresque (aux deux sens du terme) est présent : diversité des attributs et des appareils, formes et couleurs. Le chef parle, l'armée prie avant de combattre. Chez Delacroix aucun signe religieux, silence des chefs, la dynamique est devenue statique, nul élan chez ces guerriers absorbés, hormis, toujours, le faux-pas d'un cheval. Mode majeur, mode mineur. Chateaubriand développe brillamment la diversité visuelle et Delacroix s'y adonne avec une virtuosité sombre.

La bigarrure des tenues et instruments suggère paradoxalement une certaine frivolité tarabiscotée, les planches d'un catalogue d'oiseaux de paradis au bord de l'enfer dont ils sont responsables.

Un peintre n'orchestre pas *stricto sensu*, mais orchestrer implique de tenir plus ou moins compte de la diversité des instruments (cordes, vents, bois, percussions) à partir de l'écriture notée – abstraite –

¹ CHATEAUBRIAND, François René de. *Essai sur les révolutions - Le génie du christianisme*. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1978 (*Le génie du christianisme*, partie 2, livre 2, chapitre XII).

de la partition. Orchestrer permet de valoriser plus ou moins les moyens très différenciés des familles d'instruments. Cela peut aller d'une simple signalisation chromatique à un plus large jeu sur l'hétérogénéité des sons, de leur mode d'émission et de leur timbre-couleur. Si la structure devient moins lisible, l'afflux des combinaisons, dans la matérialité des sons, s'y fait plus ressentir. De ce point de vue, Chateaubriand se situe entre David et Delacroix.

Delacroix ne travaille pas, comme David et son école, en unifiant les éléments figuratifs pour tendre vers un effet surtout plastique. Pour l'essentiel, le contraste constructeur entre les figures, dans l'*Entrée des Croisés*, est analogue à l'échange-dialogue entre les cordes d'un côté et cuivres et vents de l'autre. Les suppliants – victimes sont en lignes fermées dans un éclairage mouvant. Les vainqueurs sont soumis au rythme des lances et des casques ; une évocation musicale généralement admise suggérerait trompettes trombones clarinettes et percussions. Entre les deux groupes, c'est sur la destruction de l'effet plastique unifié que s'infiltré la possibilité d'un contraste son-couleur.

Des épisodes plus violents à gauche (croisés malmenant un prélat) et à droite (captif emmené, scènes de meurtre) ont pour effet d'étendre l'effet du motif central *staccato* pour donner des ailes à une sorte de triptyque dissymétrique... pour ne pas dire... boiteux.

Revenons à l'incident du motif central : un examen de l'esquisse conservée au Musée Condé à Chantilly [Figure 5] ouvre une piste sur l'élaboration de l'effet obtenu dans l'œuvre définitive. C'est probablement l'esquisse que Delacroix a présentée avant de réaliser son tableau, le « bon à tirer » en quelque sorte obtenu. Le volume des personnages est plus réduit, le panorama sur la ville s'en trouve d'autant plus dégagé. Mais il y a autre chose : en travaillant sur le grand format définitif, Delacroix a profondément modifié le caractère de la scène.



Figure 5 :
Eugène Delacroix
Entrée des Croisés (esquisse)
Huile sur toile, 37X48cm
Musée Condé Chantilly

Dans l'esquisse, le chef des croisés prête attention aux personnages qui viennent probablement quémander ou supplier. Son cheval esquisse un mouvement de tête qui peut avoir la même cause accidentelle, mais le contact entre suppliants et conquérants est sans tension visible, sans distance. En donnant à ses personnages le volume et la prestance de l'ouvrage achevé, Delacroix a dramatisé et, risquons l'expression, sorti son jeu : les groupes de victimes sont pleinement investis des postures de la supplication craintive et du deuil irrémédiable, et le groupe formé par le chef et sa monture a été saisi de la torsion emblématique de la circonstance.

La longue courbe structurelle qui forme croissant, du casque de Baudouin aux naseaux de son cheval suggère éloquemment ceci : l'attention du cavalier, requise par le faux-pas de sa monture, se détourne de la supplique du noble vieillard, donc de la morale chrétienne d'un croisé.

Autrement dit, et comme ces gestes ne sont pas évidents : à y bien regarder voici un flagrant délit de faux-pas de l'Histoire, une action nuisible, que Joseph François Michaud, le grand spécialiste contemporain des croisades, résumait ainsi : « Un vieil empire qui s'écroule, un empire nouveau tout près de tomber en ruine, tels sont les tableaux que nous présente cette croisade » et, plus loin :

Ils triomphent de tous les dangers ; ils surmontent tous les obstacles sans avoir aucun parti parmi les Grecs, ils s'emparent de la capitale et des provinces ; et, lorsqu'on voit partout leurs étendards triomphants, c'est alors que la fortune les abandonne et que leur ruine commence.²

Delacroix concentre ce destin dans le sabot de l'antérieur gauche d'un cheval de bataille.

Le moment est venu de revenir à l'effet d'ensemble du tableau ; on ne sera pas surpris de voir réapparaître Baudelaire. Dans la conférence qu'il publie sur la vie et l'œuvre de Delacroix en 1863, il s'exprime ainsi :

La ligne et la couleur font penser et rêver toutes les deux ; les plaisirs qui en dérivent sont d'une nature différente, mais parfaitement égale et absolument indépendante du sujet du tableau.

Un tableau de Delacroix, placé à une trop grande distance pour que vous puissiez juger de l'agrément des contours et de la qualité plus ou moins dramatique du sujet, vous pénètre déjà d'une volupté surnaturelle. Il vous semble qu'une atmosphère magique a marché vers vous et vous enveloppe. Sombre, délicieuse pourtant, mais tranquille, cette impression, qui prend pour toujours sa place dans votre mémoire, prouve le vrai, le parfait coloriste. Et l'analyse du sujet, quand vous vous approchez, n'enlèvera rien

² MICHAUD, Joseph François. *Histoire des croisades (1808-1839)*. Édition abrégée et présentée par Robert Delort. Club français du Livre, 1970.

et n'ajoutera rien à ce plaisir primitif, dont la source est ailleurs et loin de toute pensée concrète.³

L'auteur de cet exposé prend bonne note et admet (provisoirement ?) l'opinion de Baudelaire. Le travail d'interprétation de l'image en fonction du sujet a souvent pour effet d'oblitérer le dispositif esthétique, la matérialité de l'objet, tout ce qui fait qu'une peinture n'est pas d'abord et essentiellement *lisible*.

L'obscurité de *l'Entrée des Croisés* a certes été aggravée par le vieillissement des couleurs et des vernis du 19^e siècle, et si la photographie numérique la dissipe en « vitraillant » tout ce qu'elle saisit, il s'agit d'un artifice dont les effets sont à la fois heureux et malheureux ; à ce jeu technique, même les opacités constitutives d'un Caravage sont partiellement dissoutes ! Mais si *La Justice de Trajan* [Figure 6] est un tableau pensé et exécuté dans la transparence (mode majeur), *l'Entrée* est conçue comme énigme visuelle, et tout y concourt, anecdote ambiance et exécution.

Il semble, toutes choses égales par ailleurs, que Delacroix a voulu que cette toile paraisse relativement obscure, cryptée en profondeur comme une sorte de témoignage symphonique des misérables contradictions humaines et de la difficulté de l'ombrageux métier de peindre. Comprendre et faire comprendre que la clarté rationnelle de la peinture de la Renaissance – si admirée – pourrait devenir un leurre illuministe, c'est peut-être à cela que Delacroix se consacre parfois.

Affirmer l'illisibilité – relative – dans l'acte de vision, l'irréductibilité de la peinture à une lecture, ce n'est pas du pessimisme historiciste, mais une invitation à mieux regarder. En ce sens, *l'Entrée des Croisés à Constantinople* appelle une suite illimitée d'autres ouvrages dans le musée imaginaire, pour introduire le sentiment que percevoir historiquement l'art ce n'est pas en écrire la chronique. Le premier de ces ouvrages pourrait être *Avec l'arc noir* de Vassily Kandinsky [Figura 7].

³ BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres complètes**. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1976, v. 2.



Figure 6 :
Eugène Delacroix
Justice de Trajan
1840
Huile sur toile, 495 x 396 cm
Musée des Beaux-Arts de Rouen



Figure 7 :
Wassily Kandinsky
Avec l'arc noir
1912
Huile sur toile, 189 x 198 cm
Musée National d'Art Moderne -
Centre Georges-Pompidou