


La falaise et l'hésitation : les représentations de Sapho par Théodore Chassériau

The cliff and hesitation: representations of Sapho by Théodore Chassériau

DOI: 10.20396/rhac.v1i2.14835

MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR

Professeur d'Histoire de l'Art et de la Culture de l'Université Fédérale de Juiz de Fora - Brésil

 0000-0002-0265-6092

Résumé

Les images de Sapho réalisées par Théodore Chassériau sont certainement entre les plus représentatives de la figure féminine dans son œuvre. Pour cet article, quatre images seront mises en relation à d'autres œuvres d'iconographie analogue. Premièrement, et peut-être la plus connue d'entre elles, l'aquarelle Sapho se précipitant dans la mer du rocher de Leucade, de 1846, suivie par une gravure, une petite huile et un dessin. Cette thématique est fertile spécialement au XIXe siècle, du poème de Lamartine à l'opéra de Gounod, nombreuses sont les récurrences dans la culture qui se définissent dans la figure de la poétesse. Outre Chassériau, divers autres artistes se sont penchés sur la représentation de Sapho. Cette étude a donc pour objectif d'analyser ces images en ayant toujours comme point de départ celles de Théodore Chassériau.

Mots-clés : Théodore Chassériau (1819-1856). Sapho. Peinture française. XIXe siècle.

Abstract

The images of Sapho produced by Théodore Chassériau are certainly among the most representative of the female figure in his work. For this article, four images will be linked to other works of similar iconography. First, and perhaps the best known of these, the watercolor Sapho se précipitant dans la mer du rocher de Leucade, from 1846, followed by an engraving, a small oil painting and a drawing. This theme is particularly fertile in the 19th century, from Lamartine's poem to Gounod's opera, there are many recurrences in culture that are defined in the figure of the poet. Besides Chassériau, many artists have looked at the representation of Sapho. The objective of this study is therefore to analyze these images, always having as a starting point those of Théodore Chassériau.

Keywords: Théodore Chassériau (1819-1856). Sapho. French painting. 19th century.

L'aquarelle *Sapho se précipitant dans la mer du rocher de Leucade*, de 1846 [Figure 1]¹, est probablement une des œuvres les plus représentatives de Théodore Chassériau autour de la figure féminine et, certainement, la plus incisive dans l'iconographie des victimes, ce qui n'est pas une rareté dans l'ensemble de son travail. L'image de la femme, qui, exténuée par l'abandon de son amant, se perd dans le désespoir et finit par se suicider en se jetant des hautes montagnes de Leucade, apparaît de manière intense dans cette œuvre de l'artiste.

La poétesse est en train de se jeter de la falaise² : sans désespoir, son visage est une combinaison d'amertume et de tendresse. Les sourcils sont bien définis et nous pouvons remarquer un léger froncé sur son front. Sa longue chevelure noire illuminée avec des taches blanches grisâtres de la lumière nocturne volette sous l'impulsion que le corps subit en initiant sa chute. Elle étreint puissamment son instrument qui lui a tant servi pour chanter les amours et les vicissitudes : c'est à lui qu'elle s'agrippe à l'ultime instant de son désespoir.

Avec ses bras croisés, elle protège la lyre en la pressant contre sa poitrine, en même temps que l'instrument la caresse aussi (Il est intéressant de noter que l'étreinte en X apparaît de manière très similaire dans la seconde version de *Suzana*, de 1856). Sa main gauche suggère même le pincement de quelques notes finales avant la fin imminente. La lyre, fortement dorée lui sert comme ornement et est en harmonie avec d'autres éléments. Sa boucle d'oreille apparente à l'oreille droite rappelle un des accordeurs de son instrument. La manche de sa robe, à son extrémité maintient la même tonalité dorée, et ressemble à un bracelet.

¹ Il y a aussi une version à l'huile sur toile qui est connue à travers une reproduction en noir et blanc du catalogue de Marc Sandoz. La peinture était dans un lieu inconnu jusqu'au début des années 1990 quand il fut mis en vente à l'Hôtel Drouot. Néanmoins, même avec cette soudaine apparition l'œuvre a une circulation très restreinte. La composition reste presque inchangée et peu de différences sont flagrantes, dans les cheveux qui volettent et se confondent avec le ciel, et la main qui saisit/étreint la lyre, qui se maintient de manière plus ferme dans la peinture. Il est présumé que cette peinture était datée de 1840, ce qui ferait de l'aquarelle une reprise ou un écho de la première version. Néanmoins, après la vente susmentionnée, le cadre qui était mis à la hauteur de la date a été enlevé et, suite à nettoyage, la date de 1849 a été révélée. Avec cela, l'aquarelle du Louvre a reçu le statut d'œuvre fondatrice de Sapho et la peinture, aujourd'hui dans une collection particulière, serait, elle, la régénération ou reprise du thème par Chassériau. « L'aquarelle ici présentée serait le modèle et non la répétition ». PRAT, Louis-Antoine et al. **Chassériau**. Un autre romantisme. 1ed. Paris : RMN, 2002, p. 292.

² Probablement, le mythe du suicide de *Sapho* apparaît pour la première fois dans un fragment Leukadia, du poète grec Ménandre du cinquième siècle avant notre ère. « Où ils disent que *Sapho* fut la première/à chasser le Phaon orgueilleux /et à se jeter de la roche, dans son désir d'inciter,/Qu'elle brille de loin. Maintenant, conformément à sa déclaration sacrée/Seigneur, le roi, qu'il y ait du silence dans l'enceinte sacrée au long du promontoire de Leukas ». Traduction réalisée à partir de la proposition en anglais de l'original grec. Cf. GREENE, Ellen (ed.) **Reading Sappho** : Contemporary Approaches. Londres : University of California Press, 1996, p 39. L'auteur parle aussi de la présence marquante de Phaon, personnage mythique, et de sa relation et des imbrications avec le personnage réel de Sapho. Quoi qu'il en soit, l'apparition de l'amour non correspondant et la conséquence dans le suicide apparaissent avec force dans l'œuvre de Ménandre et gagnent d'autres contours dans l'Histoire de la Culture.

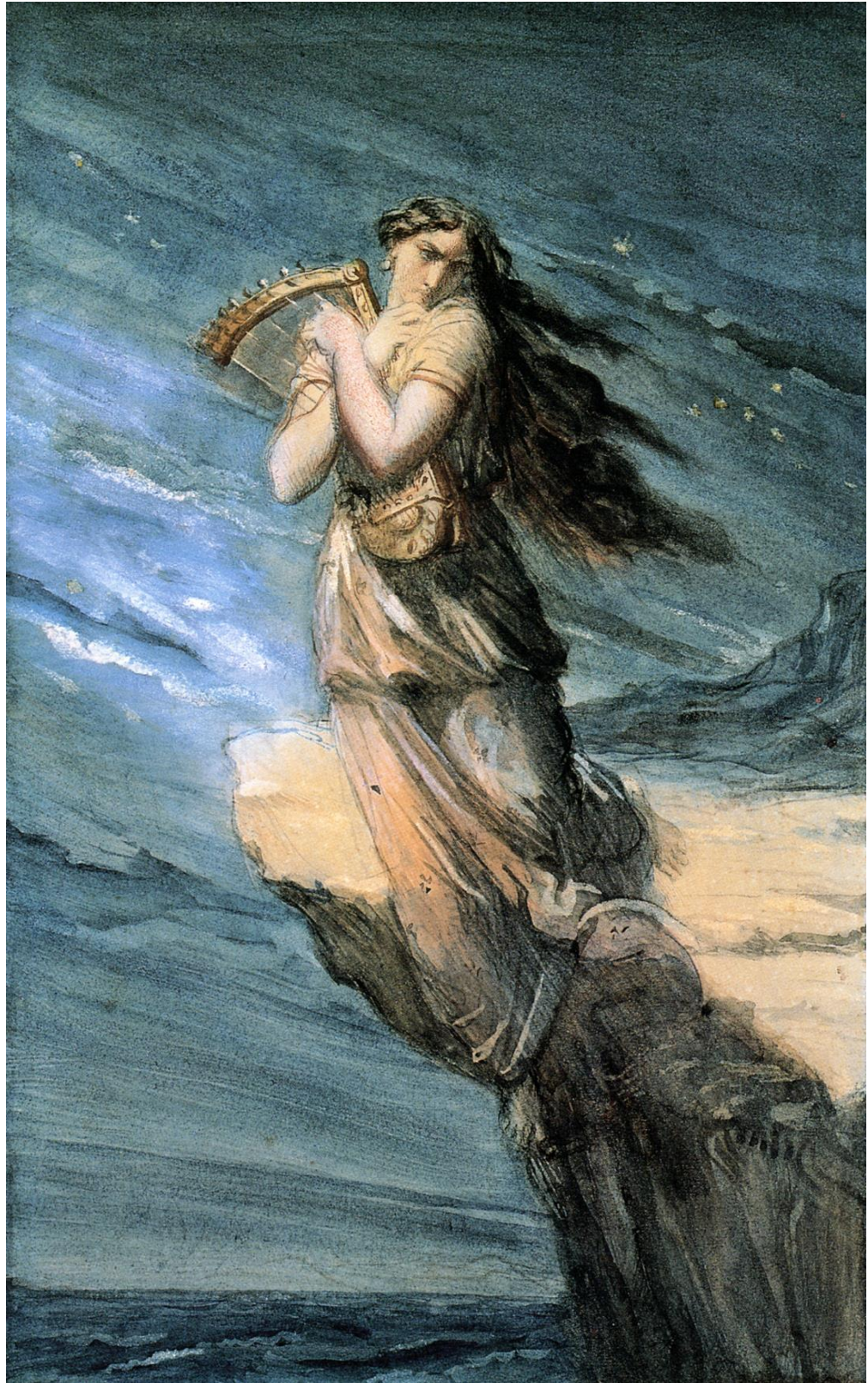


Figure 1:
Théodore Chassériau
Sappho se précipitant dans la mer du rocher de Leucade
1846
37 x 22 cm, aquarelle et graphite. Musée du Louvre

Le drapé d'une finesse et d'une légèreté extrêmes est couvert par une forte ombre gris foncé dans la partie gauche du corps de *Sapho*. Nous voyons le rocher illuminé par la nuit, ainsi que le fond immergé de sombres et des lignes d'une montagne qui se perd à gauche de la composition. Le ciel est tigré par des nuages en taches diagonales. Turbulent et nébuleux, il semble agiter aussi les eaux aperçues en partie inférieure. Bien que dans leur extrême horizon, elles soient calmes, ce mouvement des eaux, quand il se rapproche de la poétesse, possède une certaine agitation et forme même des vagues, avec des couleurs variables : du blanc au bleu foncé, quasi noir.

Le paysage semble obéir aux sensations des convulsions émotionnelles de *Sapho*, les vagues se forment près d'elle (même si elles sont figurées de manière pratique, vu qu'elles sont proches des marges) et le calme à l'horizon semblent résonner dans sa physionomie. En même temps qu'il est suggéré un calme, il transparaît aussi une appréhension et une mésaventure avec ce qui se passe. De la même façon, les cieux rigoureusement tendus et tremblants entrent en fort contraste avec la rigidité et le silence du sommet des montagnes. La propre *Sapho* qui tombe de la falaise est rigide, presque immobile, et a une coloration proche à celle des montagnes, même si dans sa partie droite les couleurs paraissent contaminées par le ciel et la mer.

Ouvrtement, l'œuvre fait écho à Lamartine, en particulier aux *Nouvelles méditations poétiques*, de 1823, dont *Elegia Antiga, Sapho*, fait partie. L'aquarelle de Chassériau est dédiée à la Mme de Lamartine, *A Madame Alphonse de Lamartine*³.

Dans le poème de Lamartine, il ressort de puissantes figures qui font partie du suicide de la poétesse.

L'aurore se levait, la mer battait la plage ;
Ainsi parla Sapho debout sur le rivage,
[...]
Fatal rocher, profond abîme !
Je vous aborde sans effroi !
[...]
Toi qui fus une fois mon bonheur et ma gloire !
Ô lyre ! Que ma main fit résonner pour lui,
Ton aspect que j'aimais m'importune aujourd'hui,
Et chacun de tes airs rappelle à ma mémoire
Et mes feux, et ma honte, et l'ingrat qui m'a fui !
Brise-toi dans mes mains, lyre à jamais funeste !
[...]
Cependant si les dieux que sa rigueur outrage
Poussaient en cet instant ses pas vers le rivage ?

³ Outre cette significative dédicace, l'amitié entre Chassériau et Alphonse de Lamartine est aussi attestée par le dessin daté de 1844, également dédié à Madame de Lamartine et conservé au Louvre.

Si de ce lieu suprême il pouvait s'approcher ?
 S'il venait contempler sur le fatal rocher
 Sapho les yeux en pleurs, errante, échevelée
 Frappant de vains sanglots la rive désolée,
 Brûlant encore pour lui, lui pardonnant son sort,
 Et dressant lentement les apprêts de sa mort ?
 [...] ⁴

À divers moments du poème *Sapho*, la présence des vierges de Lesbos est mise en évidence : « Pleurez ! Pleurez ma honte, ô filles de Lesbos »⁵, néanmoins ce qui prévaut sont les vicissitudes de *Sapho* avec elle-même, dans une solitude qui transperce toute présence, l'environnement presque éthéré de fine mélancolie se lie à l'aquarelle de Chassériau avec force, dans laquelle la poétesse apparaît seule, dans la chute des montagnes de Leucade.

La lyre dans le poème de Lamartine, tout comme dans l'aquarelle de Chassériau, possède un rôle fondamental. Quand nous indiquions qu'il y avait dans l'aquarelle une certaine harmonie entre les éléments, parmi lesquels le visage qui se maintient simultanément calme et nerveux, celle-ci se consolide aussi par la lyre qui est protégée par l'accolade de *Sapho*. Ou bien elle se détruira conjointement avec le corps de la poétesse ou sera protégée par le propre corps qui l'enlace. Instrument du plaisir, mais aussi de l'angoisse et de l'ingratitude, puisqu'ayant aussi servi, comme participant, aux odes créées pour Phaon.

Toi qui fus une fois mon bonheur et ma gloire !
 Ô lyre ! Que ma main fit résonner pour lui,
 Ton aspect que j'aimais m'importune aujourd'hui,
 Et chacun de tes airs rappelle à ma mémoire
 Et mes feux, et ma honte, et l'ingrat qui m'a fui !
 Brise-toi dans mes mains, lyre à jamais funeste !⁶

L'étreinte affectueuse se mélange avec force par le « Brise-toi dans mes mains ». Cette angoisse est présente dans l'air final de l'opéra *Sapho* de Charles Gounod, de 1851⁷. La trame est différente de celle de Lamartine, insère quelques personnages et se concentre sur l'amour entre *Phaon*, *Sapho* et *Glycère*. Cette

⁴ LAMARTINE, Alphonse de. **Œuvres poétiques**. Édition présentée, établie et annotée par Marius-François Guyard. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1963.

⁵ Ibidem, p. 116.

⁶ Ibid.

⁷ L'opéra qui connut sa première le 16 avril 1851 comptait avec trois actes et libretto d'Émile Augier. Dans le montage de 1884, il y eut des changements significatifs dans le libretto, et trois personnages ainsi qu'un quatrième acte viennent l'augmenter. Bien que l'opéra soit plus connu dans sa version originale avec les trois actes, le libretto avec quatre actes fut choisi pour la réunion du *Théâtre Complet* d'Émile Augier, édité en 1894. Cf. AUGIER, Émile. **Théâtre Complet**. Paris : Calman Lévy, 1894.

dernière est l'élément clé, destructrice de l'amour sublime et apparemment inébranlable de *Phaon* et *Sapho*. Elle crée la situation qui séparerait irrémédiablement les amants, afin de s'approcher et de lui offrir son amour sincère et assujetti. *Sapho*, désespérée, se jette des montagnes de Leucade.

Dans ce célèbre air, *Sapho*, seule et livrée à ses vicissitudes, chante pour sa Lyre. Ses douleurs sont incurables et cette fois-ci la Lyre ne peut même pas les amenuiser :

O ma lyre immortelle,
 Qui, dans les tristes jours,
 A tous mes maux fidèles,
 Les consolais toujours !
 En vain ton doux murmure
 Veut m'aider à souffrir ;
 Non, tu ne peux guérir
 Ma dernière blessure :
 Ma blessure est au cœur !
 Seul le trépas peut finir ma douleur !
 Adieu, flambeau du monde,
 Descends au sein des flots ;
 Moi, je descends sous l'onde,⁸

Le doux contact de la Lyre ou la blessure ultime qui ne peut être guérie possède une force extrême dans cet air. La correspondance avec le poème de Lamartine et avec la figure de Chassériau est flagrante. Bien que la *Sapho* de Gounod soit trahie par *Glycère*, et *Phaon* éloigné de *Sapho* à contrecœur, les éléments qui varient entre amour et désespoir, haine et violence sont présents dans tous les cas.

Sapho continue :

Dans l'éternel repos !
 Le jour qui doit éclore,
 Phaon, luira pour toi ;
 Mais sans penser à moi
 Tu reverras l'aurore !...
 Ouvre-toi, gouffre amer,
 Je vais dormir pour toujours dans la mer !
 (Elle gravit le rocher du fond)
 Ouvre-toi, gouffre amer, ouvre-toi,
 Je vais dormir pour toujours dans la mer !

La chute imminente et les pleurs partagés avec la lyre sont comme le regard profond de la poétesse dans l'aquarelle de Chassériau qui serre ses bras en formant un 'x' sur sa poitrine en pressant et apparemment en pinçant les cordes de sa dernière note sur son instrument.

⁸ Cf. Livret d'enregistrement de 1992 à Saint-Etienne, opéra dirigé par le chef d'orchestre Patrick Fournillier. Áustria, 1993.

Entre Chassériau et Gros

La relation de l'image de Chassériau avec celle du même thème de Gros [Figure 2] paraît indéniable⁹. Dans la *Sapho* de Gros, différemment de celle de Chassériau, la figure féminine n'a pas les pieds par-delà des rochers, prête à tomber. Avant, ses deux jambes se maintiennent au sol, la chute fatale n'a pas encore commencé effectivement, néanmoins sa forte inclinaison suggère qu'il n'y ait plus de retour. L'environnement, dans ses caractéristiques particulières, est proche de celui de Chassériau.

Dans les deux cas, la nuit avance et un climat orageux paraît s'annoncer. Les deux figures féminines tiennent aussi leur lyre, même si d'une manière différente. Différemment des dualités que nous remarquons dans Chassériau, la *Sapho* de Gros apparaît intégralement avec de l'angoisse et de la mélancolie, bien que le calme prévale dans l'expression du visage de la poétesse.

La lyre est étreinte sans la véhémence présente dans la *Sapho* tempétueuse de Chassériau, sa bouche entrouverte et ses yeux fermés indiquent une souffrance dans laquelle la lyre tient un rôle important, bien qu'il ne soit pas indiqué ou fait référence au dernier contact sur les cordes de l'instrument. La position du bras, comme si elle la lançait, implique le cou en laissant la figure féminine dans une position qui peut être aussi comprise comme un étouffement par son instrument. Ce qui, de fait, corrobore par une lecture des plaisirs et des déboires que la lyre a provoqué ou a été active dans la vie de *Sapho*, des éléments qui sont présents dans presque toutes les instances au XIX^e siècle, de Lamartine à Gounod.

Dans le côté droit du rocher, la lune s'échappe entre les nuages lourds et foncés. C'est sa lumière qui arrive sur toute la composition et nous dévoile *Sapho*, qui apparaît avec des tons argentés tout comme les eaux dans Leucade.

La critique entourant *Sapho* de Chassériau de manière réitérée et évidente parle de la parenté formelle avec l'image décrite de Gros. Néanmoins, la relation semble s'échapper avec les gravures à l'eau forte de Chassériau daté de la même année [Figure 3]. La position, de fait, est la même du tableau et de l'aquarelle, mais elle n'arrive peut-être pas à être comme l'indique Sandoz une « reproduction du tableau de même composition »¹⁰.

⁹ Marc Sandoz, timidement, indique seulement « [qu']il peut offrir quelques relations ». Cf. SANDOZ, Marc. **Théodore Chassériau** : 1819-1856. Catalogue raisonné des peintures et estampes. 1ed. Paris : Arts et Métiers Graphiques, 1974, p. 166. Christine Peltre, quant à elle, indique que « le choix du saut à Leucade rappelle la vision de Gros exposée au salon de 1801 ».

¹⁰ SANDOZ, op. cit., p. 418.

L'étreinte en « x » impliquant sa lyre ou la turbulence du ciel et des nuages sont des éléments importants dans les gravures à l'eau forte comme dans l'aquarelle, mais il y a la forte présence de la lune à droite de Sapho, à hauteur de son sexe. La clarté de la lune, comme chez Gros, contamine toute la composition, se reflétant dans l'eau et apparaissant de manière puissante dans les vêtements de la poétesse.

Chassériau place sa figure féminine en la précipitant à Leucade et Gros, lui, insère la figure avec les deux pieds ancrés au sol à un instant précédent celui de la poétesse de Chassériau, bien que sa chute soit aussi imminente. Il y a une autre version de la *Sapho* de Gros¹¹ [Figure 4] où la chute n'a pas le calme ni le naturel des figures décrites jusqu'alors. De fait, elle se précipite comme si elle ne voyait pas le bord de la falaise devant elle. Une de ses sandales est restée sur le chemin, la manière avec laquelle ses vêtements et ses cheveux volettent suggère qu'elle se déplace rapidement. Seulement un de ses bras tient la lyre, l'autre se soulève à l'horizon en direction du ciel, endroit également pointé par son regard.

Avec les seins nus, Sapho se jette et la blancheur de sa peau contraste avec ce qui l'entoure, davantage terreux en comparaison avec l'autre toile, tout argentée.

La falaise et la chute, sur Sapho

L'image de Chassériau se lie rapidement à une thématique forte dans l'art occidental, à savoir, le suicide féminin. Le sujet fut présent dans toutes les sphères, de la littérature à l'opéra, de la sculpture à la caricature. Les images innombrables des *Lucrece*, *Cléopâtre*, *Sophonisbe*, *Brunhilde*, *Sapho* et de tant d'autres forment, de fait, un puissant thème qui a toujours causé l'attraction dans les représentations. L'industrie du cinéma évidemment et comme d'habitude n'y est pas étrangère.

Si nous pensons seulement aux suicides féminins par précipitation, la quantité est marquante. Pour citer seulement les plus connus : le décès de la lieutenant Ripley (Sigourney Weaver) dans *Alien 3*, de David Fincher, 1992, dans lequel, sans autre sortie évidente, elle se lance pour que l'Alien incubé dans son organisme soit détruit par les flammes ; la chute de Mal (Marion Cotillard) dans *Inception*, de Christopher Nolan, 2010 ; ou la prétendue chute mortelle du sommet de la tour de Madeleine (Kim

¹¹ Cette huile sur toile fut mise en vente le 20 juin 2011 par Artcurial - Briest - Poulain - F. Tajan à Paris. La toile fut attribuée à Antoine-Jean Gros et la date, 1801 est approximative et fut donnée par les curateurs de l'exposition *Au-delà du maître, Girodet et l'atelier de David* produite en 2005 au Musée Girodet, à Montargis, dans lequel cette œuvre fut exposée.



Figure 2 :
Antoine-Jean Gros
Sappho à Leucade
1801
122 x 100 cm, huile sur toile, Musée Baron-Gérard.



Figure 3 :
Théodore Chassériau
Sappho se jetant dans les flots
1844, 12,9 x 8,8 cm, eau-forte
Bibliothèque Nationale de France, BnF.



Figure 4 :
Antoine-Jean Gros (attribué)
Sappho à Leucate
1801
34,5 x 25,5 cm, huile sur toile
Artcurial - Briest - Poulain - F. Tajan (vendu par la maison en 2011).

Novak) dans *Vertigo*, 1958, d'Alfred Hitchcock. Et, surtout, dans la célèbre tentative de suicide de Rose (Kate Winslet), dans *Titanic*, de James Cameron, 1992, qui est sauvé à l'instant précis où elle se jetterait de la proue du navire, fatiguée et saturée de toute une situation dans un monde auquel elle ne se trouvait pas d'appartenance¹².

Toutes ces références sont en lien avec la force indéniable du suicide dans la culture occidentale. Néanmoins, centré sur ce qui nous intéresse, il faut de comprendre l'image de Chassériau comme un dialogue avec d'autres représentations de *Sapho*. Le point principal est l'utilisation d'images dans lesquelles la poétesse apparaît prête à commettre l'acte ultime ou chutant. De cette façon, les images de *Sapho* et *Phaon* ou de scènes lesbiennes de *Sapho* ont été laissées de côté, pour que puisse s'illuminer d'autres aspects de l'image de l'artiste et même de ces autres images à partir de celle de Chassériau.

Lemoine et Gastaldi, aux marges

La photographie d'Achille Lemoine [Figure 5] possède une tristesse et une mélancolie différentes de celles de l'aquarelle de Chassériau. La première remarque est la forte présence de *Sapho* au bord des eaux. Cette fois, non au sommet de la falaise, mais comme si elle déclamait sa poésie avant se précipiter.

Bien que son visage soit visible seulement partiellement, l'image indique qu'il n'y a pas de colère ou de tourmente, mais le fardeau de la tristesse de l'abandon. Si dans l'aquarelle de Chassériau le paysage se ferme et apparaît peu, la tension étant concentrée sur la figure de *Sapho*, la photographie de Lemoine ouvre la mer au spectateur. L'immensité du paysage correspond aux pleurs silencieux et isolés.

L'œuvre peut être vue à côté du travail d'Andrea Gastaldi [Figure 6]. Sa *Sapho* telle celle de Lemoine n'est pas au sommet de la falaise. La manière dans laquelle la poétesse se place, comme dans l'œuvre précédente, avec le sein nu, se rapporte directement aux images telles *Vénus Marine*, 1838, ou l'étude pour *Marie l'Égyptienne*, 1841-1843, de Chassériau. La *Sapho* de Gastaldi se comporte comme si elle déambulait sur la plage, poussée par ses propres sentiments. Le paysage est ouvert et au fond quelque chose peut être vu comme une falaise, probablement en faisant référence au grand rocher de Leucade. La tempête arrive du fond de la composition, avance et anime les vagues qui grandissent à l'approche de la poétesse.

La figure tient la lyre avec une force extrême, ses doigts crispés sont peut-être le seul point dans la composition où est suggéré un trouble émotionnel, une colère qui est encore contrôlée reflétée par la physiologie qui reste impavide.

¹² Dans le cas spécifique de *Titanic*, l'image de Rose à la proue du navire est particulièrement intéressante, elle s'approche comme *Sapho* du bord et les images sont parfaitement comparables.



Figure 5:
Achille Lemoine
Sappho
1899
29.3 x 20.6 cm, similigravure. PhotoSeed.

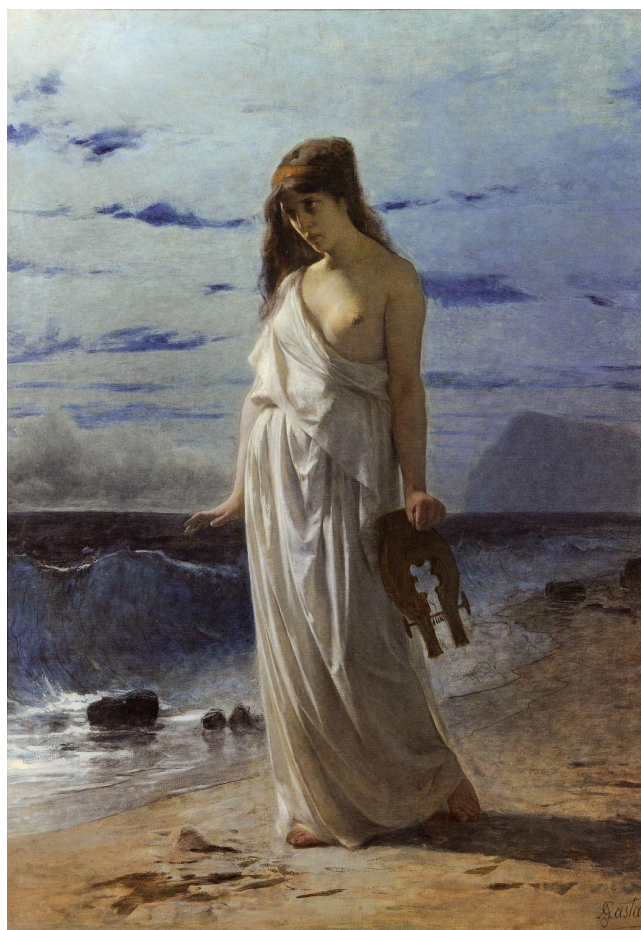


Figure 6:
Andrea Gastaldi
Sappho
1872
217x135 cm, huile sur toile. Galleria Civica Torino.

Dans ces deux compositions, l'acte de *Sapho* semble précéder ce qui arrive efficacement dans l'aquarelle de Chassériau. Des victimes de l'abandon, les figures féminines se comportent de manières diverses, une avec son instrument en pinçant quelques notes sur les cordes (Lemoine), une autre erre seule sur le sable de la plage (Gastaldi). Toutes les deux réalisent seulement de vides actions et annoncent le destin qui les accompagnent.

Au bord de la falaise

La *Sapho* de Chassériau possède quelque chose de mystérieux et inquiétant au moment où la chute qui débute. La figure féminine n'est plus dans les rochers, seul son pied gauche reste au sol et pour une fraction de secondes. Ce qui est donné à voir, c'est la chute. Il ne s'agit pas de l'attente, du doute ou même de la souffrance qui précéderait le suicide. C'est la chute, sans repentir ou peur.

Très divers des traitements faits à la poétesse, l'image de Jean-Joseph Taillasson [Figure 7], par exemple, présente une femme qui en tout est souffrance. Sa lyre jetée au sol n'importe plus et sa main semble soulager une douleur au-dessous de la poitrine. La tempête s'annonce et la prochaine étape est le vide. Son visage en larmes, ses yeux rougis et larmoyants, est éloigné de la figure impartiale de Chassériau [Figure 8].

Le désespoir prend aussi compte de l'image de Victor Schnetz [Figure 9]. Elle se force pour ne pas voir ce qu'elle s'apprête à faire. Sa main gauche couvre la vision, tandis que la droite est conduite par la force du corps qui tombe. Les arbres secs qui l'entourent accompagnent l'inclinaison de son corps. La présence d'une femme à gauche de la composition est inutile. Bien qu'elle essaie de dire quelque chose et de tendre la main en direction de la figure féminine, il y a peu à faire pour empêcher qu'elle ne se jette. Les cheveux de la poétesse qui volettent sont comme les brindilles sèches de ces arbres.

Deux autres images sont importantes dans cet aspect. La première de Burthe [Figure 10] se tient presque comme une statue d'ivoire, à l'arrêt dans les roches de Leucade. Les cheveux voletants suggèrent une faible bourrasque, vu que ses habits de la taille aux pieds restent immobiles. La nuit commence à tomber et la tempête n'a pas eu lieu ou s'est dissipée. L'acte de pincer les cordes de l'instrument est présent, cependant la figure féminine de Burthe se montre davantage mélancolique et réfléchie que suicidaire à proprement dit. Celle de Stückelberg [Figure 11] figure dans un environnement calme. Il n'y a pas de traces d'orage ou de tempête. Calmement, elle regarde vers le bas, une rose s'échappe devant la poétesse et tombe. Avec de petits pas courts, *Sapho* va à la rencontre de la chute. Dans l'horizon de la composition, un petit bateau n'arrive pas à perturber la paix dans les eaux immobiles. Au sommet de la falaise, il n'y a personne qui puisse voir ou essayer de l'empêcher.

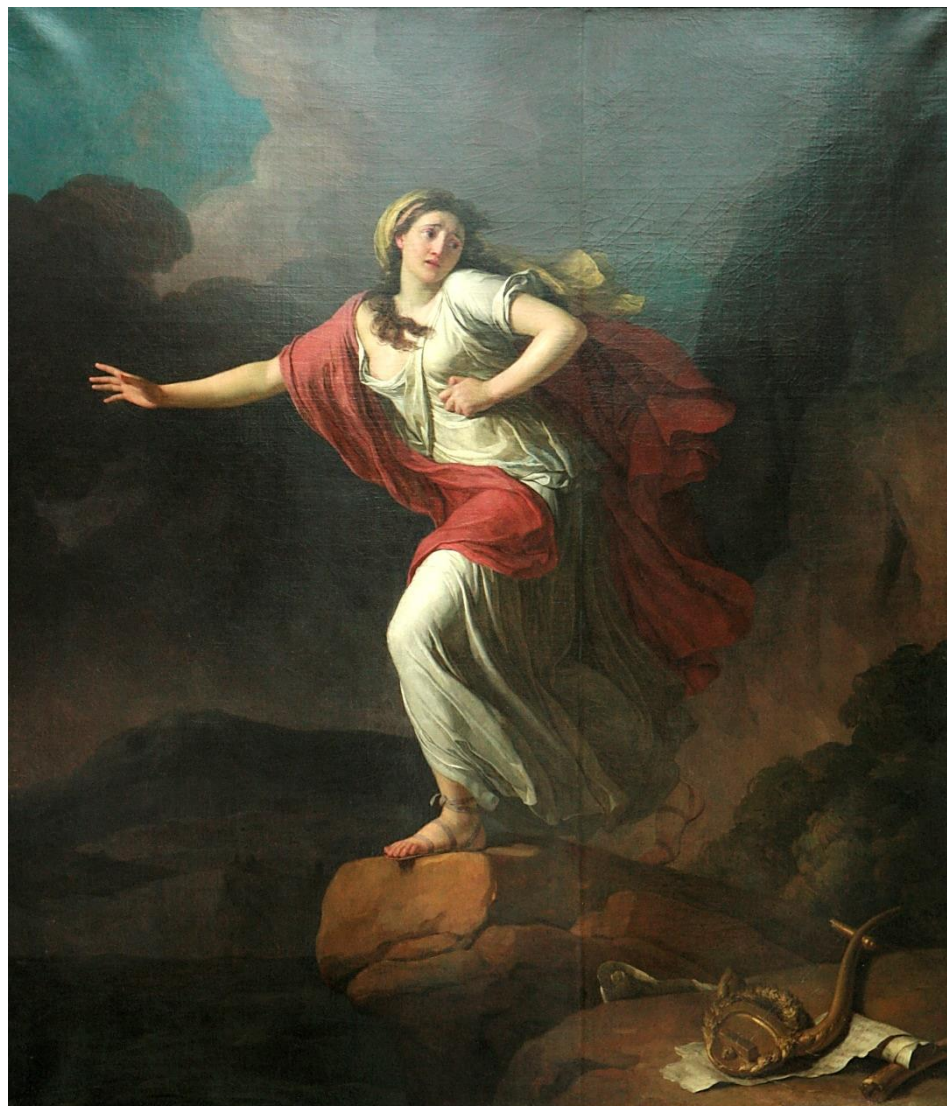


Figure 7:
 Jean-Joseph Taillasson
Sappho se précipitant à la mer
 1791
 225 x 190 cm, huile sur toile
 Musée des Beaux-Arts de Brest.



Figure 8:
 Détail des images :
 Jean-Joseph Taillasson, **Sappho se précipitant à la mer**, 1791 (Figure 7) et
 Théodore Chassériau, **Sappho se précipitant dans la mer du rocher de Leucade**, 1846 (Figure 1).



Figure 9:
Victor Schnetz
Sappho se laissant tomber dans la mer
2^e quart du XIX^e siècle
29,8 x 23,50 cm, lavis d'encre brune sur papier vélin
Musée Magnin.



Figure 10:
Leopold Burthe
Sappho joue de la lyre
1848
106x 69 cm, huile sur toile
Musée des Beaux-Arts de Carcassonne.



Figure 11:
Ernst Stückelberg
Sappho
1897
80 x 100 cm, huile sur toile.
Kunsthau Zurich.

Dans ces compositions, malgré le désespoir qui implique la figure féminine, la poétesse prend compte de la situation. Elle monte sur le promontoire, chancelle ou pas, mais se jette et l'unique peur qui la poursuit est de vivre avec la certitude de l'amour impossible.

Ce qui ne se produit pas dans l'huile de Kanoldt [Figure 12]. *Sapho* apparaît entouré par la forte nature. Fragile et petite face à la force tempétueuse des eaux et du gigantisme des rochers. La figure s'appuie sur une roche avec une main, qui se perd au milieu dont de sa lyre que nous voyons clairement appuyée contre la roche, et avec l'autre elle protège le visage des eaux rebelles. Acculée et apparemment effrayée, la figure disparaît presque dans le paysage. Ici, la force donnée à la nature est furieuse et Sapho se comporte comme apeurée par elle. La force pour arriver jusqu'au bord et à se jeter, de facto, est une tâche plus ardue que dans les images présentées jusqu'à maintenant.

L'image décorée de Cronenberg vise les eaux [Figure 13], médite en envisageant l'horizon. Sa main est crispée et le drapé qui est au-dessus de sa lyre est fortement marqué par ses mains. La fin de la structure en bois de la lyre qui entoure sa main ressemble à un objet coupant ou d'une torture, comme si elle allait la presser. Sa main droite, elle, tient avec tendresse les roses. Elle-même est entourée de roses et les roches derrière les éléments décoratifs sont à peine visibles. Ses vêtements sont chahutés par le vent et le mouvement couvre la roche et se confond avec les nuages par des tonalités précieuses. Cette dualité, entre la main crispée, le visage fort et marqué et la main tendre et les couleurs précieuses et artificielles, est présente de manière latente dans le *Sapho* de Cronenberg, de même qu'elle était marquée, de manière différente, dans l'aquarelle de Chassériau.

Dans l'hésitation ou l'attente

Au salon de 1851, Chassériau présente une autre *Sapho* différente de l'aquarelle réalisée en 1846 [Figure 14]. Cette petite huile montre une femme en position et avec de nouveaux sentiments. Appuyée contre le rocher, la poétesse se tient avec la main droite tandis que l'autre se charge de la lyre. Le vent fait légèrement voler sa robe. Avec la tête inclinée, *Sapho* regarde la mer de manière introspective et mélancolique. Il semble hésiter un instant, peut-être très bref. La main qui tient la roche peut être celle qui l'aidera à se lever.

Quoi qu'il en soit, la figure féminine avec un visage aux traits forts et coupants, où seulement une petite partie est visible, puisque le reste est dominé par les ombres, semble amère, orageuse et hors d'elle. La nuit n'est plus quelque chose qui arrivera brièvement, la figure envisage les eaux mises en mouvement par la lumière nocturne (comme chez Gros) et ses vêtements sont lourds, il n'y a pas d'éléments éthérés et du rêve comme dans la version aquarellée du Louvre.



Figure 12:
Edmund Friedrich Kanoldt
Sappho sur les falaises de Leucade
1879
101 x 137,2 cm, huile sur toile.
Collection privée.



Figure 13:
Julius Johann Ferdinand Cronenberg
Sappho
1913

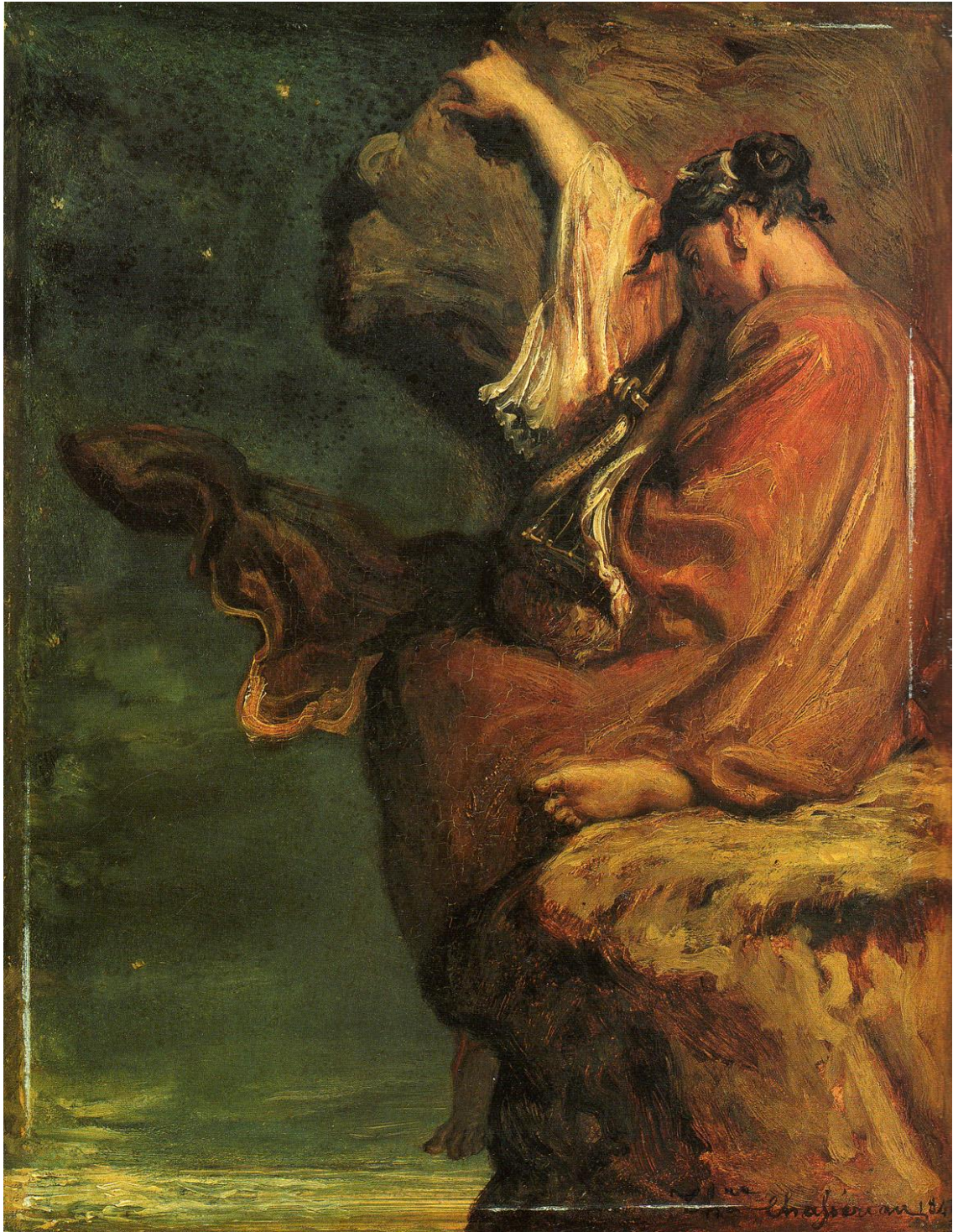


Figure 14:
Théodore Chassériau
Sapho
1849
27 x 21 cm, huile sur bois. Musée d'Orsay.

Gautier dans le journal *La Presse*, la même année où l'œuvre avait été exposée au Salon, indiquait les qualités chromatiques des tableaux de ces années de l'artiste et mentionne aussi *Sapho*.

Nous qui avons foi dans le talent de Mr. Chassériau, nous fûmes un des premiers à appuyer, nous ne ferons aune alarme sur ses tentatives avec les couleurs. Nous voyons la preuve d'une intelligence qui veut assimiler tous les recours de l'art, sans négligence aucune, ce qui libère toute la pensée. Le jeune artiste pourrait simplement reproduire ce qu'il sait, et il sait beaucoup, mais il cherche à grandir et se lance à risques et périls dans un voyage en terres inconnues¹³.

Notoire le commentaire de Gautier. L'envie de voir chez Chassériau et dans ses œuvres de cette période une émancipation en direction à un traitement plus accentué dans l'usage des couleurs. Un accent qui serait propre à l'école romantique, et clairement à Delacroix. L'image nous apporte un coloris différent de celui employé, par exemple, dans *Vénus Marine*, 1838, et les tons terreux et avec des coups de pinceau bien délimités rappellent parfois le Delacroix de *Médée Furieuse*, 1838.

Le commentaire de Marc Sandoz se réfère aux essais techniques de Chassériau et décrète presque aux patrons de Gautier une rupture en relation à Ingres :

Ce qui était dès le début un style de croquis [en parlant de tableaux comme *Sapho*, mais réalisés avant ce dernier] et, donc, confidentiel, se rend un style public de l'artiste ; il s'agit d'une rupture complète avec l'école d'Ingres, et une aventure vers les voies naturelles, d'ailleurs, déjà explorée sur une veine parallèle à Delacroix. Il suffit de comparer ce tableau avec celui de 1840 pour appréhender les immenses possibilités d'expression et de création qu'ont réalisées l'artiste, et l'orientation vers un faire très personnel. D'un dessin toujours contrôlé, l'œuvre passe à être d'un sentiment intensément romantique¹⁴.

Les considérations de Sandoz apportent quelques remarques importantes. Premièrement il indique, comme l'a fait Gautier, un Chassériau plus coloriste. L'inclination romantique de ce tableau est irréfutable, en effet il s'approche plus d'un Delacroix ou d'un Géricault, mais en même temps il démontre quelque chose que Sandoz appelle « un faire personnel ».

Christine Peltre indique que l'œuvre a été mal accueillie par la critique, probablement à cause du nombre d'œuvres envoyées par Chassériau (sept au total), outre que la toile ait des dimensions amoindries. L'auteur remarque que :

¹³ GAUTIER, Théophile. Feuilleton de la Presse : Salon de 1850-1851. *La Presse*, Paris, 1 mars 1851.

¹⁴ SANDOZ, op. cit., p. 262.

Même miniaturisée, Sapho se maintient comme une œuvre forte, dernière incarnation d'une figure légendaire qui a incessamment interrogée l'artiste depuis qu'il a réalisé la première version de 1840 [...] Le corps exprime la tension de l'âme même dans le pied gauche, crispé dans un maniérisme désespéré et la liberté totale du pinceau souligne la distraction de ces derniers instants¹⁵.

Certainement il s'agit d'une *Sapho* plus obscure que celle de l'aquarelle, le corps est plus tendu et le calme apparent de la figure de l'aquarelle est converti en une espèce de furie qui veut exploser. La position de la poétesse peut être comme suggère Peltre¹⁶, analogue à la sculpture de Pradier [Figure 15], néanmoins la force explosive est sûrement dissemblable. Le calme évident chez Pradier est inexistant dans la toile de Chassériau [Figure 16]. L'inclinaison de la tête peut aussi être rapprochée à la sculpture de Pierre Loison, *Sapho sur le rocher de Leucade*, de 1859 [Figure 17]¹⁷. Tout comme la sculpture de Pradier, la *Sapho* de Loison demeure prostrée et perdue dans ses propres pensées, ses mains ne sont pas des crispées et apparaissent tendrement en touchant et tenant son instrument.

Delaunay, Guerin et Ancelot

L'iconographie présentée par Chassériau en 1851, de la figure de la poétesse appuyée contre le rocher, méditative et introspective a été traitée en diverses occasions par quelques artistes. Il s'agit d'une constante.

Jules Delaunay par deux fois réalise les vicissitudes de la poétesse : *Sapho*, en 1876 [Figure 18] et *Sapho embrassant sa lyre*, en 1891 [Figure 19]. La première, habillée d'une forte robe rouge, elle s'appuie sur le rocher tandis qu'elle reçoit ou livre sa lyre à un Cupidon. Celui-ci s'efforce avec son bras gauche à cacher le visage, masque possiblement des pleurs ; il nie voir *Sapho* pour la dernière fois. La poétesse a un de ses pieds en l'air de manière plus dramatique par rapport à l'hésitation du personnage chez Chassériau, dont la jambe s'adosse aux rochers.

Dans second cas, *Sapho* s'agrippe à la lyre comme à un amant et lance un baiser chaleureux duquel les traces des lèvres qui se contractent sont accentuées. Dans le fond, se dissipant se voit une lune avec une présence beaucoup plus timide que dans l'image de Gros ou dans les gravures à l'eau forte de Chassériau.

¹⁵ PELTRE, op. cit., p. 194.

¹⁶ « [...] l'inclinaison évoque celle de la sculpture de James Pradier (1852) ». Ibidem.

¹⁷ Il existe une version en marbre dans le couloir nord de la façade du Louvre de cette sculpture de Loison.



Figure 15:
James Pradier
Sappho
1852
117 x 70 x 120 cm, marbre.
Musée d'Orsay.

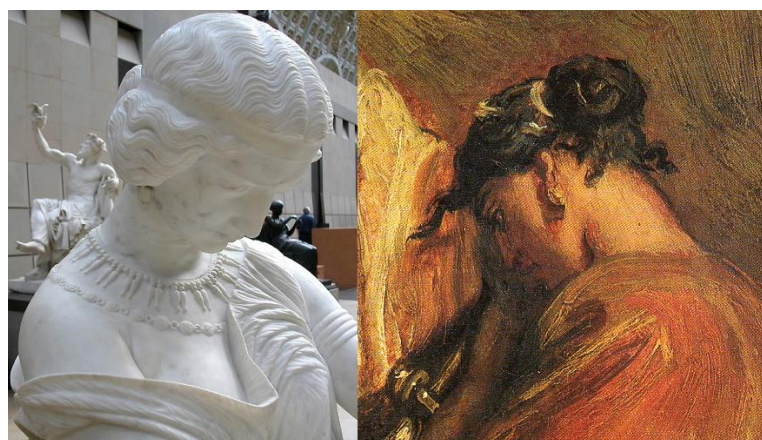


Figure 16:
Détail des images : James Pradier,
Sappho, 1852 (Figure 15) et Théodore
Chassériau, **Sappho**, 1849 (Figure 14).



Figure 17:
Pierre Loison
Sappho sur le rocher de Leucade
1859, plâtre. Musée de Blois.



Figure 18:
Jules Elie Delaunay
Sappho
1876
24 x 19 cm, huile sur bois.



Figure 19:
Jules Elie Delaunay
Sappho embrassant sa lyre
1891

Chez Guérin [Figure 20], la composition est réglée, la sobriété des formes et le traitement donné à la peau de la poétesse donnent un aspect presque sculptural à la figure. La tête s'incline avec une intensité parallèle à l'image de Chassériau, néanmoins, le caractère expressif de l'une est différente de l'autre. En le mettant en relation [Figure 21] la paix incorruptible de la figure de Guérin cela se voit encore davantage. Le bras droit qui semble lourd et sans énergie serait impensable dans une composition comme celle de Chassériau où le bras droit de la poétesse tient fermement et de manière tempétueuse la roche.

Pour Henri Focillon, le style de l'œuvre de Guérin, conjointement avec Girodet et Gérard est ce qu'il appelle *Style Empire* :

Le style empire dans la peinture est initialement la froideur dans l'exécution, je ne dis pas de la palette [...] mais, quand ils peignent, par exemple, une bataille, une scène ancienne ou un portrait, ils ont une unité compacte du faire et comme une méfiance des ressources de la peinture [...]. Cette caractéristique impassible associée aux caresses glacées du modèle : celle-ci est la dominante¹⁸.

De facto, les « caresses glacées » peuvent être clairement appliquées dans une image comme celle de *Sapho*. Le modelage du drapé s'établit comme celle d'une sculpture et se prolonge sur la roche au côté de la figure féminine. Dans la partie supérieure, un des seins est laissé nu et une gracieuse ouverture dans la cuisse gauche. Ce sont divers aspects de l'air furieux de la *Sapho* de Chassériau. L'image de Virginie Ancelot [Figure 22] ressemble en partie à ces aspects. Elle s'assied calmement et appuie son bras gauche sur sa lyre alors que son bras droit est tendu jusqu'au genou. Le mauvais temps prend compte du côté droit de la composition, le même côté vers lequel la figure incline son visage. L'image de la blonde figure joviale ne suggère pas un suicide, elle semble se reposer, son corps se soulage malgré que quelque chose l'incommode, comme l'indique la force de ses sourcils.

***Sapho* de Moreau**

Gustave Moreau a traité le sujet plusieurs fois, comme ses images de Salomé, *Sapho* est une partie considérable et importante de l'ensemble de ses œuvres. La poétesse n'est pas représentée dans une même position ou situation. Presque une narration des derniers instants de la vie de *Sapho*, entre une possible hésitation, l'acte du suicide et, finalement, le corps sans vie, exhibé magnifiquement. Il est impressionnant comme certaines de ces apparitions de la poétesse ressemblent particulièrement aux images de Chassériau¹⁹.

¹⁸ FOCILLON. Henri. **La peinture au XIX^e siècle**. 1^{er} ed. Paris : Renouard, 1927, p. 50.

¹⁹ L'approche entre Gustave Moreau et Theodore Chassériau est outre ces liaisons entre les images de *Sapho*. Dans une autre occasion, nous retenons plus intensément la relation entre les artistes, principalement dans les premières œuvres de Moreau envoyées au Salon dans les années 1850 et qui permet une lecture dans laquelle l'œuvre de Moreau peut être comprise dans la

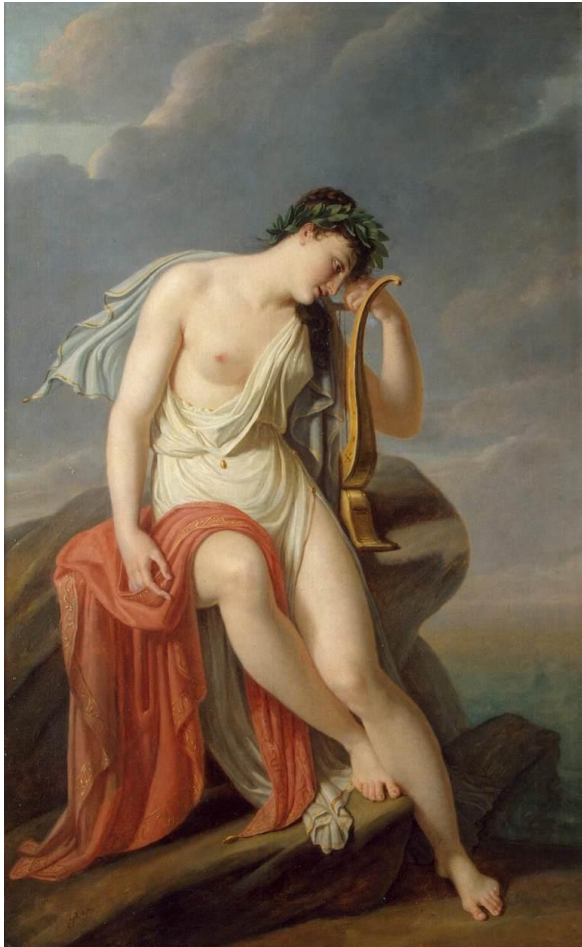


Figure 20 :
 Pierre-Narcisse Guérin
Sapho au Leucade
 Vers 1800
 188 x 114 cm, Huile sur toile. Musée de l'Ermitage.



Figure 21 :
 Pierre-Narcisse Guérin, **Sapho au Leucade**,
 vers 1800 (Figure 20) et Théodore
 Chassériau, **Sappho**, 1849 (Figure 14).



Figure 22 :
 Virginie Ancelot
Sappho
 s/d, 160 x 122 cm, huile sur toile. Musée d'Art de Łódź.

clé de quelques œuvres de Chassériau. En approchant notre regard de telles œuvres, nous pouvons percevoir sous d'autres prismes la production tant de l'un que de l'autre. Cf. : COSTA JUNIOR, Martinho Alves de. La présence de Chassériau dans Moreau. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas, v. 14, 2010, p. 5-20.

Pour autant, l'attention sera focalisée en trois images spécifiques. En premier lieu, *Sapho sur les rochers*, de 1871-1872 [Figure 23]. Immédiatement, cette image peut être placée au côté de la petite huile de Chassériau [Figure 24]. Il est important de remarquer qu'une œuvre comme celle de Moreau en même temps qu'on s'approche de la toile avec le même thème de Chassériau se lie avec la production de début de carrière de ce dernier.

Si les positions des poétesses se ressemblent, le sentiment suggéré dans cette œuvre de Moreau, un silence et une introspection puissants, rappellent des images comme celle de *Vénus Marine*, 1838, ou *Les Troyennes*, 1842.

Dans une note datée de 1858 et extraite d'un cahier de voyage, Moreau fait la notation suivante :

La peinture, première des arts par le silence.
Amour vrai, premier des sentiments par le silence.
Plastique du style :
La noblesse innée de l'intelligence suprême
Enthousiasme rationnel de l'intelligence
Aspiration formulée vers le beau
Puissance d'une grande âme
Expression de l'intelligence dans possession d'elle-même
Le portail de l'âme
Expression de la beauté²⁰.

De facto, les images de Moreau pensent au moyen de ce silence expressif qui fait partie du travail de Chassériau²¹. La poétesse de Moreau habite un paysage fantastique où l'ornementation possède un rôle primordial. La robe rouge avec des détails bleus est décorée de roches précieuses, d'éléments dorés. La lyre elle-même, dont l'extrémité est vue derrière le dos de *Sapho*, est un bijou. L'illumination qui arrive sur les rochers les laisse aussi avec ces tonalités rares, bleues qui se trouvent dans la colonne à droite et dans les ailes de la mystérieuse figure ailée, peut-être un cheval marin, lequel figure au-dessus de telle colonne.

Moreau réalise au minimum une *Sapho* de plus en position analogue, de la même année [Figure 25]. Néanmoins, elle est présentée de manière extrêmement plus sobre que l'image précédente. Les tons précieux et le paysage fantastique donnent de l'espace pour une création plus proche des couleurs utilisées par Chassériau. La robe de la poétesse est rouge, moins intense et plus foncé par rapport à l'image

²⁰ MOREAU, Gustave. *Écrits sur l'art par Gustave Moreau*. Sur ses œuvres et sur lui-même. Théorie et critique d'art. Vol. II. Paris : Fata Morgana, 2002, p. 219.

²¹ COSTA JUNIOR, Martinho Alves da. *A figura feminina na obra de Théodore Chassériau* : reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século. Thèse (Doctorat en Histoire) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2013. Disponible en : <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280086>. Accès en : 13 dec. 2020.



Figure 23 :
Gustave Moreau
Sappho sur les rochers
1871-1872
18.4 × 12.4 cm, aquarelle.
Victoria and Albert Museum.



Figure 24 :
Gauche : Gustave Moreau,
Sappho sur les rochers, 1871-1872
(Figure 23). Droite : Théodore
Chassériau, **Sappho prête à se
précipiter du rocher de
Leucade**, 1849 (Figure 14).



Figure 25:
Gustave Moreau
Sappho sur La Falaise.
Vers 1872
Aquarelle. Collection privée.

du Victoria and Albert Museum. La composition entière est plus terreuse, les bras de *Sapho* aussi bien que sa lyre sont presque des parties des rochers. Les images en relation [Figure 26] nous permettent de percevoir les différentes manières non seulement de la conception de la poétesse, mais aussi du lieu où elle s'appuie ou hésite. Chez Moreau, les pierres lui servent capricieusement comme appui, presque un moment de repos et de désolation, alors que dans l'image de Chassériau elle s'y agrippe en regardant l'énormité de la falaise et de la chute.

À l'horizon, le coucher de soleil s'évanouit entre les rochers. Différemment des autres présentations de *Sapho* qui la montrent comme une figure de la nuit accompagnée presque toujours par la lune, les images de Moreau présentent la poétesse au milieu du coucher de soleil, à une atmosphère crépusculaire, au moment imprécis du changement du jour pour la nuit.

La chute de *Sapho*, représentée par Chassériau dans ladite aquarelle, fut une importante motivation pour que Moreau la peigne ainsi au moins en deux occasions : *Sapho à Leucade*, 1864-1865, et *Sapho se jetant du sommet de la Roche de Leucade*, de 1893 [Figures 27-28]. Dans les deux cas, les figures sont immergées dans des éléments précieux et tiennent soigneusement leurs lyres. Les images des figures féminines sont légères. Dans le second cas, par exemple, la figure semble flotter dans l'air, comme une plume. La pose de ces femmes est semblable à celle de Chassériau, mais la chute n'est pas figurée à son début. Cependant, *Sapho* semble ne plus souffrir, suggérant une paix étrange, de la vie exténuée avant même la chute.

En séparant les détails des visages des trois figures, l'attitude mise dans la poétesse change considérablement [Figure 29]. Dans les images de Moreau, même en étant distinctes, il y a un silence éthéré, proche de ce que lui-même a affirmé. La douleur consomme la première figure, à point que la seconde est plus méditative, ses yeux sont totalement ouverts, presque hypnotiques. Il n'y a pas d'hésitation ou de repentir de l'acte commis. Sur le visage de la figure de Chassériau, au contraire, il maintient des éléments contradictoires et clairs. *Sapho* souffre et médite aussi, mais souffre irrémédiablement, ses sourcils frisés et son front crispé suggèrent non de la souffrance de la chute, mais de la colère et de l'incompréhension de l'amour abîmé.

Les images du corps mort de la poétesse sont des visions qui correspondent aux figures analysées de Moreau. Comme les autres, l'ornementation, le luxe et l'aspect précieux de la composition sont présents [Figures 30-31]. Dans le second cas, *La mort de Sapho*, 1876, la lumière du soleil, qui se couche, dore les nuages, ainsi que les eaux, en créant un feuillage d'or. La robe rouge de *Sapho* suggère le souvenir du sang qui disparaît de son corps. Dans la première image, *La mort de Sapho*, de 1873-1874, ce facteur est encore plus évident par le traitement fait à la peau de la poétesse, d'un blanc-glacé, un aspect cadavérique qui augmente le contraste avec le rouge intense de la robe. Dans cette même œuvre, la lyre apparaît dans le même ton blême, des tons gris portant vers le blanc, comme si l'âme de l'instrument avait abandonné ce « corps ».

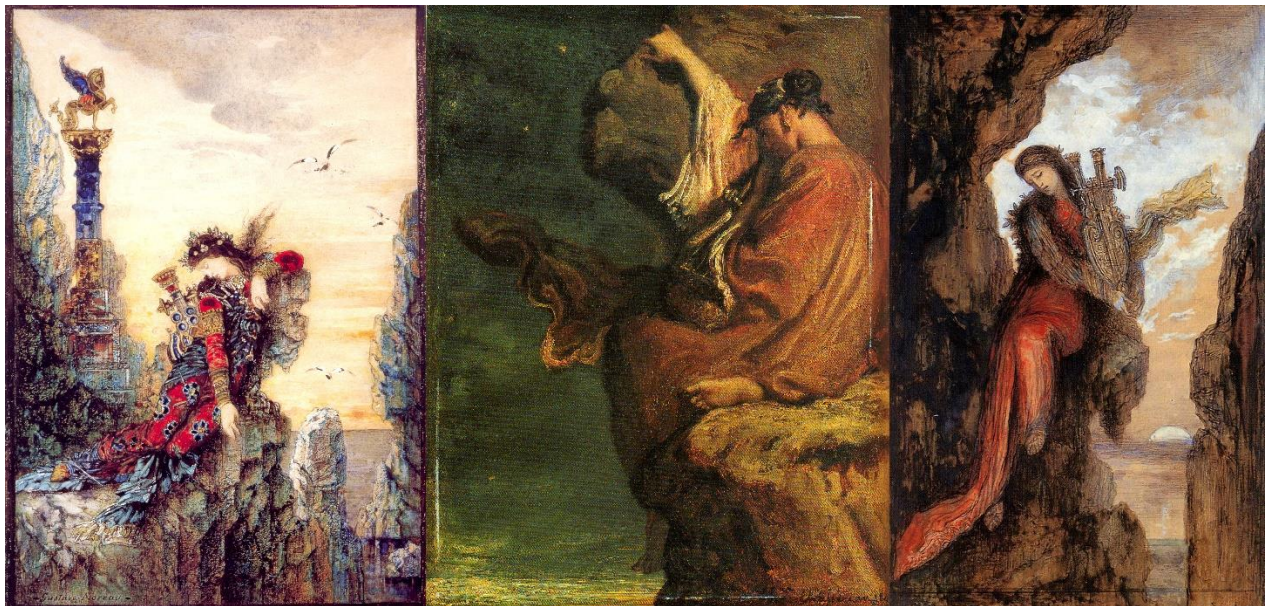


Figure 26 :
Gauche : Gustave Moreau, **Sappho sur les rochers**, 1871-1872 (Figure 23). Centre : Théodore Chassériau, **Sappho prête à se précipiter du rocher de Leucade**. 1849 (Figure 14). Droite : Gustave Moreau. **Sappho sur La Falaise**, vers 1872 (Figure 25).



Figure 27 :
Gustave Moreau
Sappho à Leucade
1864-1865
33 x 20 cm, aquarelle. Collection privée.

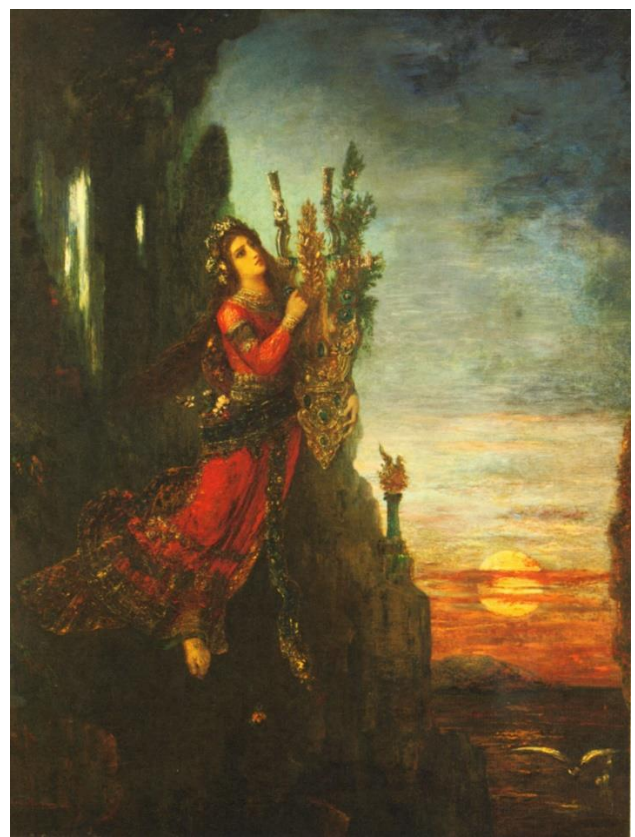


Figure 28 :
Gustave Moreau
Sappho se jettant de sumet de la Roche de Leucade
Vers 1893
82 x 65 cm, huile sur toile. Collection privée.



Figure 29 :

Gauche : Gustave Moreau, **Sapho à Leucade** (détail), 1864-1865 (Figure 27). Centre: Gustave Moreau, **Sapho se jettant de sumet de la Roche de Leucade** (détail), vers 1893 (Figure 28). Droite: Théodore Chassériau, **Sapho se précipitant dans la mer du rocher de Leucade** (détail), 1846 (Figure 1).



Figure 30 :

Gustave Moreau

La mort de Sapho

1873-1874

81 x 62 cm, huile sur toile.

Collection privée.

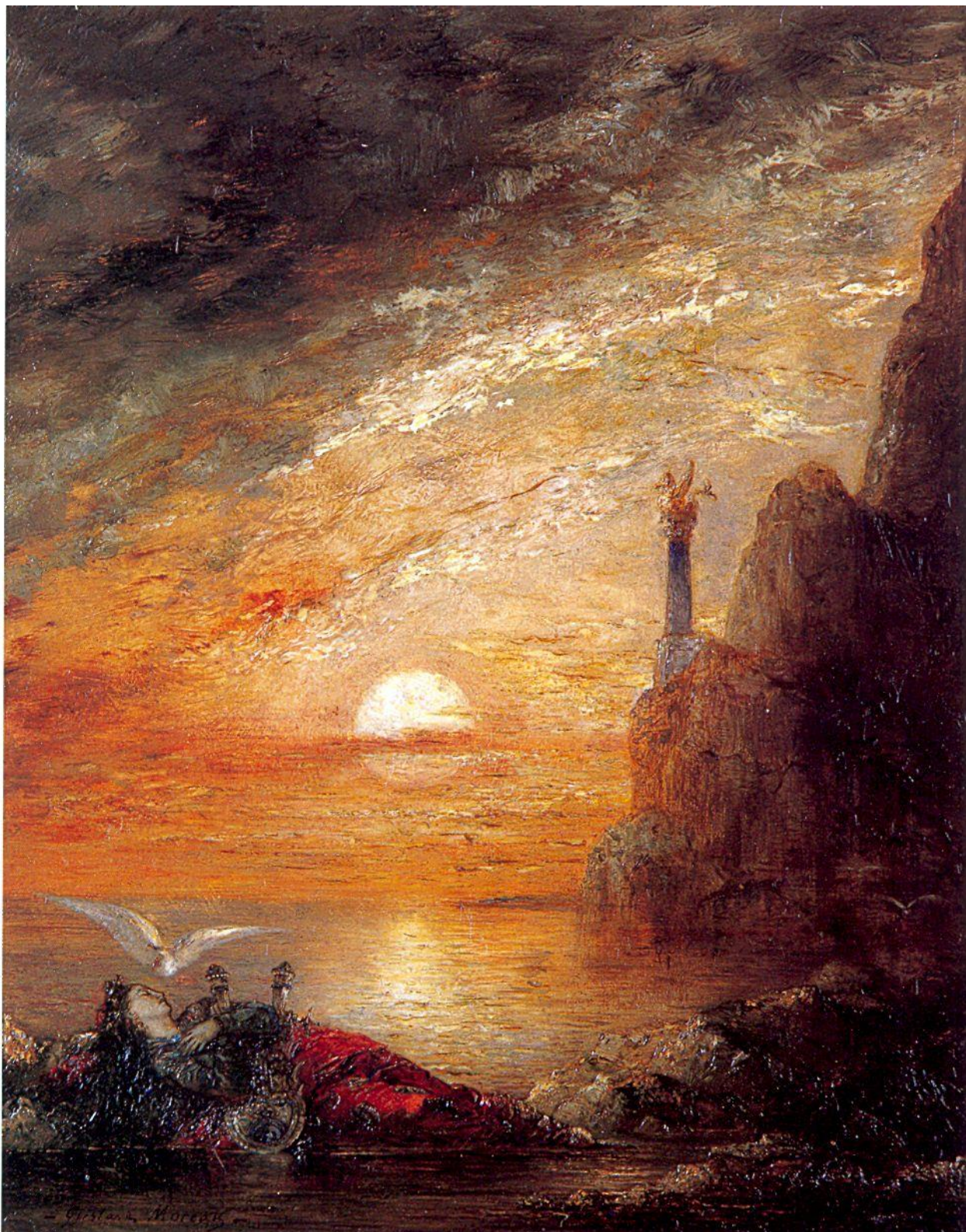


Figure 31:
Gustave Moreau
La mort de Sapho
1876
Huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Saint-Lo.

Il y a petite note de Moreau sur ses images de *Sapho*, il fait ressortir des aspects qui sont conjugués pour ses peintures, de sujets « complexes » et « variés » :

Pour ma *Sapho*, je veux le caractère sacré d'une prêtresse, d'une prêtresse poétique. Je combine, donc son vêtement de manière à éveiller dans l'esprit l'idée de la grâce, de la sévérité et avant tout de la variété qui est la plus grande qualité du poète, l'imagination.

Je saupoudre ce vêtement avec des fleurs, avec des oiseaux et avec tous les objets de la création qui viendront refléteront dans la tête du poète, et ceci est une manière matérielle de peindre cet être si varié et si compliqué qu'est l'homme de poésie et de pensée²².

Effectivement, ses images de *Sapho*, que ce soit la poétesse souffrant ou hésitant assise au sommet des rochers ou son corps exhibé mort au bord de l'eau, un caractère de sacerdoce ressort toujours. L'être créé par Moreau est ambigu et mystérieux.

Chassériau réalise seulement une étude, un petit croquis²³ pour une *Sapho* dont la position est analogue à celles de Moreau et d'une certaine forme prévoit les créations du peintre. L'image *Sapho roulée sur la grève* [Figure 32], nous présente la poétesse en premier plan enlaçant sa lyre et, au fond, nous apercevons de grandes roches et à côté l'immensité des eaux. Comme dans le cas des images de la chute chez Moreau, la souffrance ne transparaît pas dans la physionomie de la poétesse qui demeure calme comme dans un sommeil profond et tranquille.

Ces images, présentées et analysées à partir de l'aquarelle de Chassériau, démontrent certainement l'intérêt imprégné aussi au XIX^e siècle par le corps désespéré et par la thématique du suicide et de la figure féminine comme victime. Cette dernière, elle, apparaît avec intérêt dans l'œuvre de Chassériau. Non seulement ses *Sapho*, mais Cléopâtre, Andromède, les divers investissements dans les représentations d'Othello, et même Diane, tourmentée dans son bain, dénote une certaine fragilité et un acculement face au regard impertinent d'Actéon, etc., démontrent l'intérêt de l'artiste pour des thématiques qui correspondent à l'esprit évoqué dans cet article. Chassériau est attiré par ces sujets, « d'énergies contraires ou de désirs suspendus »²⁴ pour emprunter les mots de Stéphane Guégan. Les images des figures féminines ont toujours été fortement présentes dans tout son parcours et l'espace offert aux femmes victimes est un point fort de celui-ci.

²² MOREAU, op. cit., p. 99.

²³ Selon Marc Sandoz, il s'agit d'un dessin préparatoire pour un tableau homonyme disparu pendant la Deuxième Guerre mondiale et ayant appartenu à la collection de Tocqueville, l'auteur rapproche encore la composition avec *La tempête* de Géricault. Approche clairement pertinente et malgré la figure féminine être en position inversée qui possède une sensibilité de pair. Cf. SANDOZ, op. cit., p. 264.

²⁴ GUÉGAN, Stéphane. L'ange du bizarre. *Beaux-Arts Magazine*. Théodore Chassériau : un autre romantisme. Fév. 2002, p. 6-9.

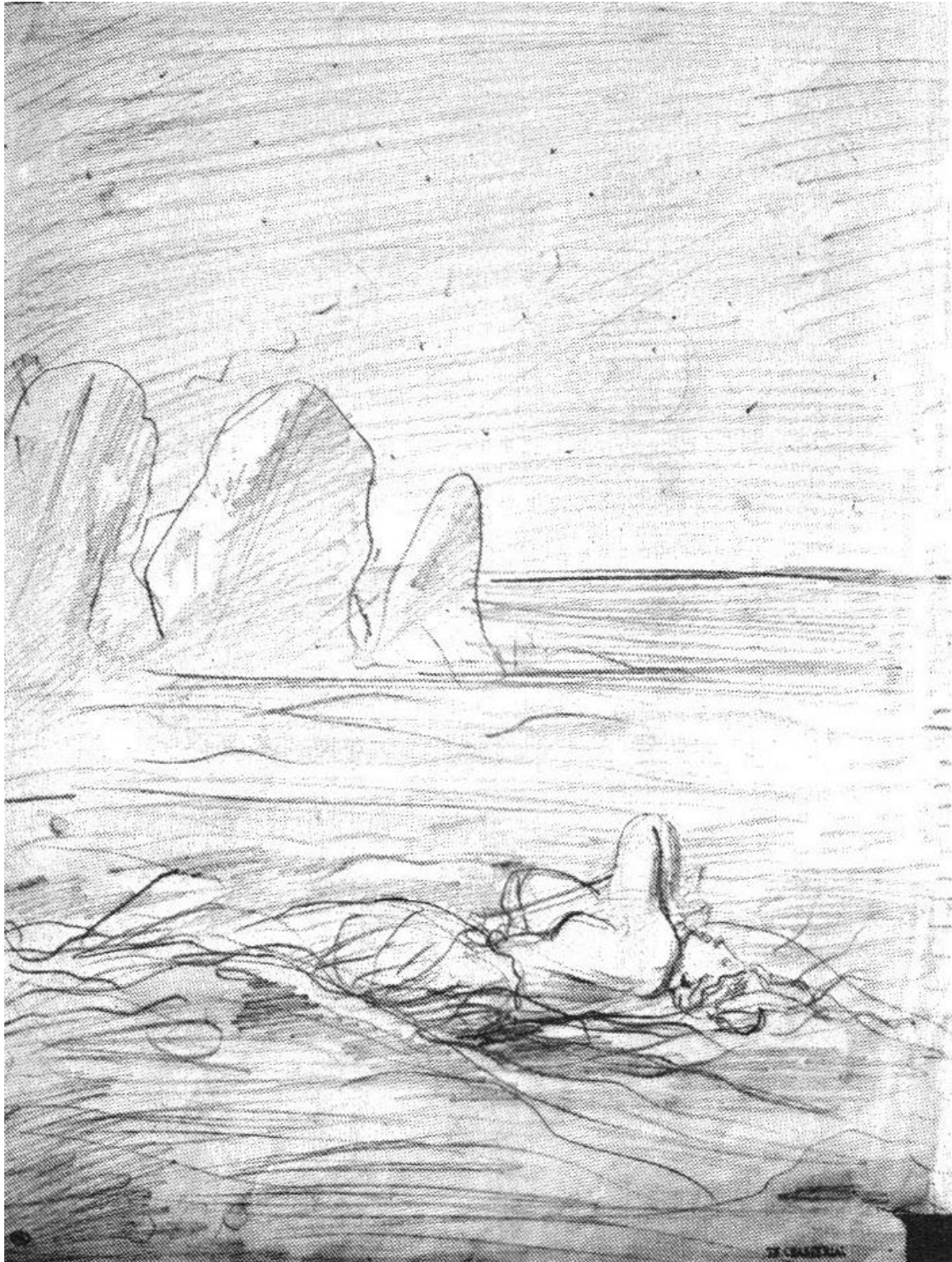


Figure 32 :
Théodore Chassériau
Sappho roulée sur la grève
s/d., 47,5 x 30,8 cm, graphite.
Musée du Louvre.