

DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène). - Charenton-Saint-Maurice, 1798. - Paris, 1863. *Sall Bruyas*

465. Michel-Ange dans son atelier (1850).

Dim. avec cadre
H. 66,5 - L. 0,58

T. - H. 0,41 - L. 0,33

Michel-Ange, en justaucorps bleu et chaussures jaunes, drapé dans un manteau rouge, — turban et cache-nez blanc, — est assis sur un escabeau dans son atelier, l'air mélancolique et découragé, accoudé sur une table de sculpteur, où se dresse le Moïse. Au fond, à droite, sur une autre selle, la Madonne de la Chapelle des Médicis; appuyé à la selle, un carton de dessins et des livres entassés. — En exécutant cette composition, Delacroix a certainement songé à lui-même; en ce Michel-Ange pensif et accablé, on peut reconnaître Delacroix découragé par les hostilités qu'il rencontre et doutant de lui-même. — Signé : EUG. DELACROIX.

Hist. : Peint par DELACROIX à Champrosay en 1850 (Journal I, p. 444). Vendu 500 fr. par DELACROIX, en 1852, au marchand THOMAS (Journal, II, p. 137), qui le revendit à BRUYAS; — A figuré à l'Exposition Delacroix du Boulevard des Italiens, en 1864, n° 299. — BRUYAS, 1868. — Repr. : Lithographié par J. LAURENS, Album de la Galerie Bruyas, pl. 3. — par ROBAUT, Œuvre de Delacroix, n° 1184. — MOREAU-NÉLATON, Delacroix, fig. 293. — Bibl. : Galerie Bruyas, n° 58. — MOREAU-NÉLATON, Delacroix, p. 92 et 112.

Revente par lui-même 1916 II

*Exposition Eugène Delacroix
au Musée du Louvre, 1930 n° 141
catalogue p. 91*

Salon de Montpellier 1860 n° 75

*Exposition : Le Chef d'œuvre des Musées de Montpellier,
Musée de l'Orangerie, Paris 1939 n° 42*

**Exp Meisterwerke des Museums in Montpellier 1939
Kunsthalle Bern N° 36**

Bibl. *a. Jouvin les modèles de Delacroix G d B A p. 347*
"Parque l'illuminé soit complète Michel ange s'est enveloppé
le cou du fameux cache nez qui entourait la gorge fragile
de Delacroix. C'est Michel ange - Delacroix - la
mélancolie du génie outragé"
a. Jouvin G d B A. 1939 p. 317
"On notera que c'est un de ces portraits (de Delacroix sur
deux pages dans un album du Louvre) où il s'est représenté
le cou entouré d'un foulard que maintient sa main
crispée - qui lui a servi pour le fameux Michel ange
dans son atelier du Musée de Montpellier. On avait depuis
longtemps pensé qu'en ce Michel ange méditant dévotement
Delacroix faisait un retour sur lui-même
En voilà la preuve absolue : Delacroix s'est représenté
lui-même en Michel ange comme il avait dans la
coupole de la Bibliothèque du Sénat donné à Dante le
traité de son cher ami Chopin."

Bibl A. Joubin, cat n° 465

H. Bruyas, Réplication des ouvrages de peinture du cabinet de M. Alfred Bruyas, 1854 n° 16

M. Tournoux, Delacroix p. 129

R. Eschelin, Delacroix, t III pl. en regard de la

p. 172 L. Hauzweig, Delacroix 1930, p. 138

A. Joubin, Journal de Delacroix, t I p. 307, 368, 370, 502, II 247, III 225 et Correspondance générale de Delacroix, t III, 1937, p. 144.

Michel de Farcy et H. Baderou, Catalogue de l'Exposition de l'Orangerie, Paris 1939 p. 45:

"Il semble que Delacroix, songeant à sa propre inquiétude, ait voulu représenter ici le découragement de l'artiste, penché dans son atelier et doutant toujours de lui-même. Delacroix, dans son journal, note à Champrousy, le dimanche 16 septembre 1849: " Bonne journée. Composé et ébauché le matin la Femme qui se peigne et Michel Ange dans son atelier. L'artiste perdait son travail en 1850 et le 14 mai 1853, il écrit au marchand Thomas, qui le lui avait acheté 500 fr, de venir prendre le tableau. On n'en connaît pas de variante dans l'œuvre de Delacroix. "

Maurice Sérullaz - Etudes - 20 Avril 1939 - Chronique d'Art - Les chefs d'oeuvre du Musée de Montpellier p 244 :

" ou bien encore **MICHEL ANGE DANS SON ATELIER** ou il semblerait que Delacroix, songeant à sa propre inquiétude, ait voulu représenter ici le découragement de l'artiste, pensif dans son atelier et doutant toujours de lui même. "

Repr : Michel Florissone, Delacroix, Collection des Maîtres, Braun, Paris, 1938, f 54

Bibl : Yves Sjöberg, le Musée de Montpellier à l'Orangerie in Revue des Jeunes, 10 avril 1939

p502 : "... au contraire combien pleinement savoureuses sont les petites compositions de DELACROIX (DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS, MICHEL ANGE DANS SON ATELIER) ou le sujet est servi par une exécution rapide, vigoureuse, avec des touches grasses, un ou deux tons éclatants que font jouer les neutres et un dessin sûr de lui qui trahit la maîtresse griffe. "

DELACROIX (FERDINAND VICTOR EUGENE)

465 .- MICHEL ANGE DANS SON ATELIER (1850)

.....
Note JC 1957 DESSINS POUR LE MICHEL ANGE

Le 15 mai 57 M. Lee Johnson , 78 Linton Rd Great Abington , Cambridge signale et envoie les repr de DEUX ETUDES A LA MINE DE PLOMB par DELACROIX pour le MICHEL ANGE DANS SON ATELIER qui se trouvent dans la Collection du FITZWILLIAM MUSEUM à CAMBRIDGE .

1er dessin : mine de plomb cantonné par trois recherches : une sellette en haut à droite - une tête de griffon , en bas à gauche - petite étude de la silhouette de Michel Ange en bas au centre , rappelant au bras droit près (at-tache du bras verticale) , l'étude principale : Sur cette dernière à gauche une sellette sup -portant une statue , sur la droite autre statue mal définie . Michel Ange assis au centre sur un tabouret est figuré renversé , accoudé sur la première sellette , tête à droite , accoudé sur le bras droit , le bras gauche allongé , tient un ciseau . Manteau épousant la ligne du corps , à droite . Ciseau à terre sous la sellette .

2 eme dessin : mine de plomb . On lit en haut i desperato . A droite une sellette avec une statue à peine indiquée . A droite une statue sur un socle , à peine indiquée . A terre au premier plan des objets divers , des feuillets Michel Ange est assis de trois quarts vers la gauche , assis au pied de la statue de droite . Le bras droit étendu portant sur le genou droit , le bras gauche , tenant un ciseau tombant normalement et verticalement .

Comparaison avec la peinture : C'est le premier dessin qui paraît avoir été exécuté en second car il s'approche nettement de la toile : même présence d'une sculpture sur une sellette à gauche même présence d'une statue sur un socle à droite attitude identique de Michel Ange assis sur un tabouret à peu près analogue . Disposition voisine du manteau

Delacroix
 Michel Ange semble avoir ajouté in fine à la peinture les détails significatifs

notamment le foulard autour du cou . Il a étendu la composition un peu à droite (la Vierge et l'enfant) ce qui a réservé sur le sol l'emplacement du ciseau abandonné , à droite , alors qu'il avait été prévu dans le dessin à gauche au pied de la sellette . Toutefois dans la peinture l'attitude du sculpteur est un peu moins abandonnée , plus ramassée et Delacroix fait réparer le manteau sous l'épaule droite alors que le dessin le localise uniquement sur la gauche . du sculpteur (c a d sur la composition à droite)
Il ne paraît pas que la composition définitive doive grand chose au second dessin (qui a du être exécuté en premier) .

Bibl et Repr . : Etienne Moreau Nelaton , Eugène Delacroix raconté par lui même
Paris 1915 T 2 , p. 112 fig 293 (1850)

Repr . : Sera reproduit dans thèse de Mlle Christine Sieber-Meier Dr phil. des.
Leimenstrasse 61 , Bale : " Untersuchungen zum Oeuvre litteraire von Eugène Delacroix " . 1961

Bibl et Repr . : Charles de Tolnay Michel Ange dans son Atelier par Delacroix
Gazette des Beaux Arts , janvier 1962 pp 43 à 52

p 43 Dans sa jeunesse et dans sa maturité , Delacroix a éprouvé un intérêt passionné pour Michel Ange , ainsi qu'en témoignent les nombreux motifs de ses peintures empruntés aux oeuvres du grand Florentin , les notes écrites sur Michel Ange à diverses reprises dans son Journal , enfin deux articles magistraux sur ce maître . D' ailleurs dans son culte de Michel Ange , il fut précédé par GERICAULT (Radeau de la Méduse 1819) et encouragé par un groupe de jeunes admirateurs de l' artiste florentin : " Le Salon de 1824 fut le triomphe de Michel Ange " (voir R Schneider , l' Esthétique de Gautremère de Quincy 1910) Le projet (soutenu par Thiers de faire copier les chefs d' oeuvre de Michel Ange et de les exposer pour instruire les jeunes artistes parisiens fut conçu déjà dès 1820 et réalisé en 1837 quand on exposa dans l' eglise des Petits Augustins à Paris , la copie du JUGE-MENT DERNIER de Michel Ange par Sigalon et les moulages des statues de la Chapelle Medicis (voir Nouvelles Archives de l' Art Français 1876 , pp 420 sqq , cité d' après Dörken)

DELACROIX (FERDINAND VICTOR EUGENE)

465 . - MICHEL ANGE DANS SON ATELIER (1850)

.....
 Tolnay (suite) : Le premier des articles de Delacroix intitulé MICHEL ANGE fut publié en 1830 dans la Revue de Paris . C'est une paraphrase de Condivi cependant complétée par l'expérience directe des œuvres de Michel Ange ou de leurs moulages (note 1 Comme Delacroix n' alla jamais en Italie il ne pouvait connaître parmi les œuvres de Michel Ange que les deux Esclaves du Louvre . Mais il a connu et étudié les moulages des figures de la chapelle Medicis exposés des 1837 au Musée des Petits Augustins et qui sont aujourd'hui ainsi que la copie du JUGEMENT DERNIER par SIGALON exposés dans la chapelle de l' Ecole des Beaux Arts . Delacroix a pu voir aussi probablement la copie en bronze de la Vierge Medicis dans le cabinet de M. Thiers et un dessin attribué à Michel Ange représentant la Vierge Medicis vue de profil gauche . Ce dessin fut acquis par le Louvre en 1844 c'est à dire cinq ans avant que Delacroix ne commence sa toile . V L Demonts Les Dessins de Michel Ange , Musée du Louvre , Paris , 1922 , n° 13)

et par l' inspiration qu' avait suscitée en lui la Lecture de l' Histoire de la Peinture en Italie (1817) de Stendhal , livre qui contient une nouvelle et remarquable appréciation de la grandeur du génie de Michel Ange (note 2 : concernant le passage le plus significatif sur Michel Ange par Stendhal et son influence sur Delacroix , voir C de Tolnay Michelangelo V Princeton 1960 , pp 124 ss .)
 Delacroix évoque dans son article les qualités de la personnalité de Michel Ange . Il voit en lui le génie en proie à son démon , consumé par sa propre passion créatrice . Il le caractérise par les expressions " imagination ardente " " audace " " feu et enthousiasme de l' inspiration " " fougue extraordinaire dans l' exécution " . Toutes ces expressions correspondent à sa propre expérience (p44) -rience

(note 3 : " le travail n' était pas seulement une passion (pour Delacroix) mais aurait pu s' appeler une fureur " écrit Charles Baudelaire , L' Œuvre et la vie d' Eugène Delacroix , cité

d'après l' édition Crès 1927)
et révèlent que Delacroix s' identifiait à Michel Ange . Il donne dans cet article , indépendamment de la notion normative de la beauté de l' époque une justification du style de Michel Ange : " Les ouvrages de Michel Ange donnent incontestablement la sensation la plus épurée et la plus élevée qu'il soit possible d' éprouver à un art ."

Dans son second article intitulé SUR le Jugement dernier , publié en 1837 dans la Revue des Deux Mondes , Delacroix admire une fois de plus Michel Ange " la hardiesse , la virilité , la force et l' indépendance " . Il y donne une des plus belles descriptions du Jugement Dernier de Michel Ange , d' autant plus surprenante qu' elle est faite d' après la copie de Sigalon et non d' après l' original qu' il n' a jamais pu voir

(note 4 : La copie de Sigalon est aujourd' hui comme nous l' avons dit plus haut dans la chapelle de l' Ecole des Beaux Arts)

Delacroix oppose l' art passionné de Michel Ange à la " sécheresse et raideur " rationaliste et froide du classicisme français . Il a défini son style comme " le style le plus sérieux et le plus sublime qui fut jamais " et il remarqua enfin son éternelle actualité : " le grand style du Florentin sera toujours comme un pôle vers lequel il faudra se tourner de nouveau pour retrouver la route de toute grandeur et de toute beauté " Il découvrit en Michel Ange cette hardiesse de conception , cette liberté d' inspiration et cette spontanéité d' exécution vers lesquelles lui même tendait . C' est pourquoi Delacroix pouvait écrire que " Michel Ange est le père de l' art moderne - c' est à lui que s' arrête définitivement ce que j' appellerais l' art gothique, l' art naïf .." - c' est à dire le père de cette conception de l' art qu' il cherchait lui même à atteindre . Il vit ainsi en Michel Ange son ancêtre spirituel .

Alors que Reynolds (1772 et sqq) Fuseli (1778 et sqq) Goethe (1786 et sqq) les premiers qui revisèrent le jugement défavorable du XVIIIème et de la première moitié du XVIIIème siècle sur Michel Ange - p 45 se contentèrent de décrire les impressions que produisaient sur eux les oeuvres du maître florentin Delacroix , comme Stendhal avant lui , s' identifia avec Michel Ange et pénétra par l' intuition au profond de son âme en revivant son processus de création . Ce sont deux attitudes distinctes envers l' oeuvre d' art , la première " objective " , la seconde subjective et intuitive .

La manifestation la plus révélatrice de l' auto-identification de Delacroix avec Michel Ange est sans

DELACROIX (FERDINAND VICTOR EUGENE)

465 .- MICHEL ANGE DANS SON ATELIER (1850)

Tolnay (suite) : doute sa toile MICHEL ANGE DANS son atelier (fig I) au Musée Fabre à Montpellier " ou l' on s' accorde à penser qu'il s' est représenté lui même " (Joubin) Il la commença le 16 septembre 1849 , y travailla au mois de mai 1850 et la vendit à la fin de 1852 à Thomas Note 5 : Cf Journal de Eugène Delacroix publ. par A Joubin , vol. I p 307 (16 sept 1849) ; vol I p 368 (18 mai 1850) ; vol. I p 370 (23 mai 1850) ; vol. I p 502 (fin de 1852) . La toile est mentionnée pour la dernière fois dans la lettre de Delacroix datée du 15 mars 1853 et adressée à Thomas . Cf Correspondance generale de E Delacroix publ. par Joubin , Paris , 1937 , vol III p 144 . Dans cette lettre Delacroix dit à Thomas qu'il devrait envoyer quelqu'un pour prendre la toile, ce qui montre qu' elle etait toujours dans l' atelier de l' artiste. Thomas ceda la toile à Bruyas à Montpellier , amateur perspicace et ami de Delacroix

Mentionnons ici qu' en 1853 Delacroix a exécuté le projet d'une APOTHEOSE DE MICHEL ANGE en pastel H 20 cm L 25 cm Montpellier Musée Fabre (Robaut n° 1778) C' est la repetition de SOCRATE ET SON GENIE FAMILIER dans la bibliotheque des députés du Palais Bourbon cf Theophile Silvestre dans A Bruyas , la Galerie Bruyas , Paris , 1876 , pp 307 ss

Les mesures de la toile sont H 61 cm L 43 cm Elle est signée au bas dans le coin gauche . Voir Robaut L' Oeuvre complète de Eugène Delacroix Paris 1885 , n° 1184) Fin de la note

Jusqu'à present autant que je sache , sauf les pages remarquables de Theophile Silvestre (1876) , cette toile n' avait jamais été analysée et avait été simplement decrite comme " Michel Ange meditant sur un escabeau " ou " Un Michel Ange rêveur en face de ses ouvrages " ou encore " Michel Ange dans son atelier - reverie puissante "

Note 6 : la seule analyse détaillée de cette oeuvre est celle de Theophile Silvestre op cit pp 296-306

Les autres citations dans le texte sont d' après A Bruyas op cit , Moreau Delaton Eugène Delacroix vol II p 92 et R Escholier , Delacroix , 1929 vol III p 149)(fin de la note)

On voit sur la toile Michel Ange assis dans une attitude un peu théâtrale sur un tabouret, au milieu de son atelier faiblement éclairé, penché en arrière, reposant son coude sur une selle tournante et appuyant sa tête sur sa main alors que l'autre main agrippe son manteau rouge. Son visage a une expression triste et insatisfaite - il est découragé de son travail et, irrité, il a jeté à terre son ciseau qui git devant lui.

Note 7 : Delacroix caractérise Michel Ange dans son Journal le 9 août 1859, vol III, p 223 comme " violent de caractère " " esprit irritable et solitaire " plein " d'amour presque maladif de la solitude . " (fin de la note)

Derrière lui, au fond de l'atelier, surgissent telles de grands spectres les silhouettes blanches de deux de ses célèbres marbres : LA VIERGE de Medicis et Moïse (la Vierge fig 2) Cependant Delacroix les a modifiés délibérément en transformant les blocs rectangulaires qui servent de sièges à ces statues en p 46 des formes irrégulières, indiquant par là qu'elles sont encore inachevées. Il modifia également les draperies en leur conférant plus de souplesse et il changea l'expression de la Vierge qui se penche ici davantage sur l'Enfant et dont le visage exprime une douleur maternelle plus accusée que dans l'original. Rappelons ici que Delacroix était impressionné par le NON FINITO des statues du maître florentin et que, peu de temps après avoir terminé cette toile, il parlait dans son Journal de " l'inachevé " chez Michel Ange comme, au moins en partie, d'une qualité positive.

Note 8 Voir Journal II p 40 9 mai 1853 et ibid III, p 219 9 janvier 1859. Il y dit " Une partie de l'effet que produisent les statues de Michel Ange est due à certaines disproportions ou parties inachevées qui augmentent l'importance des parties complètes " C'est ainsi que Rodin interprétera aussi le NON FINITO de Michel Ange. D'autre part Delacroix dit aussi à propos de l'inachevé " Il est ... probable que sa conception était vague et qu'il comptait trop sur l'inspiration du moment pour les développements de sa pensée et s'il est souvent arrêté avec découragement c'est qu'effectivement il ne pouvait faire davantage ." (Voir Dalmasso dans Annali della Scuola Normale di Pisa 1954 pp 211 ss)

Notons que la statue du Moïse avait été exécutée par Michel Ange en 1515 1516 à Rome alors que la Vierge Medicis fut exécutée à Florence entre 1521 et 1532. Cette contradiction n'a pas troublé Delacroix car les deux statues étaient évidemment à ses yeux des représentants de l'œuvre entier du maître (fin de la note)

DELACROIX (FERDINAND VICTOR EUGENE)

465 .- MICHEL ANGE DANS SON ATELIER (1850)

.....
 Tolnay (suite) : Resumons donc l' idée de Dela-
 -croix : Michel Ange travaillait
 à ses statues lorsqu' il s' arrêta brusquement , dans
 un accès de découragement . Le marteau dont il usait
 pour modeler la Vierge se trouve encore placé devant
 le socle de cette statue . Voici donc Michel Ange so-
 -litaire dans son atelier , entouré de ses oeuvres
 mais insatisfait et dotant de ses propres réalisa-
 -tions . Ainsi pour la première fois dans l' histor-
-e de la peinture , Delacroix fait ressortir la souf-
-france qu' éprouve le génie createur devant son tra-
-vail .

Note 9 : " La difficulté que Michel Ange
 avait souvent à travailler "
 fut le sujet d'une conversation qui eut lieu entre
 Delacroix et son ami Chenavard le 31 aout 1854
 Voir Journal II p 247 (fon de la note)

Exemple insigne et qui n' a pas eu de succes-
-saves excepté Daumier qui répétera le thème dans
son Peintre devant son oeuvre (1863 1866) (Coll
Gramont , Paris) Ici le peintre est assis insatis-
-fait avec une expression critique devant son oeu-
-vre : mais c' est plutôt l' autoironie que la méla-
-ncolie qui se lit sur son visage .

Les artistes de la fin du Moyen Age se représen-
 -taient dans leurs ateliers comme des artisans cons-
 -cienzieux au cours de l' exécution de leurs oeuvres

Note 10 : A cette catégorie appartiennent
 aussi les représentations de Saint Luc peignant la
 Vierge par Roger Van der Heyden , Dieric Bouts , Je-
 -an Gossaert etx sur l' evolution des diverses con-
 (ceptions des artistes dans leurs portraits cf C
 de Tolnay , Gazette des Beaux Arts 1949 pp 37 ss et
 idem ibid 1953 pp 265 ss . (fin de la note)

Plus tard , des le debut du XVIeme en Italie e
 et des le milieu de ce siècle au nord des Alpes ,
 parallèlement à l' élévation de leur situation socia-
 -le , les artistes aimèrent se représenter non plus
 au travail mais en seigneurs éhégamment vetus , sou-
 -vent sans outils dans les mains , parfois tenant le
 projet de leur oeuvre . Le travail manuel qui rappe-
 -lait l' origine artisanale des artistes était à
 cette époque méprisé . Si à partir du milieu du XVII
 ème siècle , certains grands artistes se peignirent

à nouveau avec les instruments de leur métier, ils ne se représenterent généralement pas pendant l'accomplissement de leur travail, mais dans un moment d'arrêt, celui de la contemplation ou de l'inspiration (par exemple Velasquez, Rembrandt, Salvator Rosa, Solimena...) Au XVIIIème siècle l'artiste se représenta parfois comme un visionnaire entrevoyant dans un songe l'oeuvre que son génie va créer (Fragonard : la Vision du sculpteur ; Gabriel de Saint Aubin : Le Reve du Peintre)

Note II A cette catégorie appartient également le tableau de Gabriel de Saint Aubin, Voltaire écrivant la Pucelle " (Louvre) (fin de la note)

Le sujet en est l'inspiration divine de l'artiste et la vision leur est révélée par des Graces ou des Cupidons .

Dans toutes ces représentations depuis le Moyen Age, aucun doute ne s'éveille dans l'ame de l'artiste createur quant à la valeur de son propre travail. Delacroix fut le premier à exprimer dans une peinture l'insatisfaction et le découragement. Et il paraît évident que l'accablement de Michel Ange sur cette toile est en réalité une image de celui qui existait dans l'ame de Delacroix lui même et qu'il a mentionné plusieurs fois dans son Journal

Note I2 : Voir la lettre de Delacroix adressée à Charles Rivet lorsqu'il écrivait son article sur le Jugement dernier. Cité par Robaut op cit sub n° II84 Citons aussi la phrase du Journal de 1857 " Cette turbulence sombre de Michel Ange... tout cela est de nous" Dans les heures de découragement Delacroix s'admonestait : " Pensez au grand Michel Ange ! " (Journal I p 42) Une autre toile de Delacroix représentant un génie malheureux est : Le Tasse dans la Maison des Fous 1839 (fin de la note)

Cet aspect de la peinture fut d'ailleurs clairement révélé par Theophile Silvestre dans son article cité plus haut : " Michel Ange dans son atelier est l' (p 47) identification méditative et ardente d'Eugène Delacroix avec le grand Florentin ... C'est la confession indirecte mais sincère de Delacroix sous le nom et le masque de Michel Ange "

Pour figurer la souffrance propre au génie createur, on préférerait auparavant la forme allégorique de la Mélancolie. La doctrine antique (d'Aristote) selon laquelle la mélancolie est un signe de génie, avait rencontré du succès chez les humanistes de la Renaissance Italienne qui dans leurs écrits, appelaient la mélancolie du génie de l'artiste MELANCHOLIA ARTIFICIALIS. L'estampe MALANCOLIA I (fig 3) de BURER avait été interprétée avec raison comme une représentation de la mélancolie de l'artiste et en même temps

DELACROIX (FERDINAND VICTOR ETGENE)

465 .- MICHEL ANGE DANS SON ATELIER (1850)

.....
 Tolnay (suite) : comme l' autoportrait spirituel de Durer (Panofsky)

Note I3 : E Panofsky Durer , Princeton , 1943
 vol I pp I56 ss et illustrations 210 214

voir aussi A Chastel dans Journal of the Warbur-
 -g ans Courtauld Institutes 1945 pp 61 ss ; G Band
 -mann Melankolie und Musik , Köln , 1960 , n° 12)
 Nous avons attiré l' attention sur une autre repré-
 -sentation de la Mélancolie encore non identifiée :
 le Mars de Velasquez (Prado) . Les arguments en
 faveur d'une telle interprétation sont avancés dan-
 -s notre article publié dans Archivio "spanol 1961
 janvier (fin de la note p 52)

La toile de Delacroix derive , dans sa mise en
 page , des tableaux français et hollandais du XVII
 et du XVIIIeme siècle figurant les artistes dans
 leurs ateliers . Mais ~~autre~~ d' autre part l' origin
 de l' iconographie remonte aux représentations de l'
 -a melancolie du XVIeme siècle comme le prouvent de
 nombreuses correspondances : la figure n' utilise
 pas ses outils à cause de son decouragement ; sa te-
 -te repose sur sa main , geste qui exprime la tris-
 -tesse et qui est devenu la pose typique de la mé-
 -lancolie depuis le XVIeme siècle ; l' autre main
 est crispée (pugillum clausum) , symbole également
 de la "élancolie ; le visage est dans l' ombre , ra-
 -ppelant la facies nigra de la Melancolie . Il faut
 ajouter à cette double tradition l' influence du
 style de Michel Ange que Delacroix suit ici cons-
 -ciemment . En effet l' attitude de la figure est
 inspirée par un des ancêtres du Christ peint sur un
 -e des lunettes (Eleazar Mathan) de la Chapelle
 Sixtine . Il est curieux d' observer que d' autre
 part , dans les deux tableaux exactement contempo-
 -rains de celui de Montpellier (1850 , mai) LE
 LEVER et le CHASSEUR DE LIONS , Delacroix s' inspir
de Rubens .

Note I4 , p. 52 . Dans d' autres cas l' inf
 -luence de Rembrandt sur Delacroix parait être évi-
 -dente . Nous voudrions ici attirer l' attention su-
 -r la composition de LA LIBEREE GUIDANT LE PEUPLE
 de Delacroix au "ouvre qui nous parait inspirée d' un-
 -directement par LA RONDE DE NUIT de Rembrandt . Le
 mouvement des figures avançant vers le spectateur ;
 les deux protagonistes au milieu , l' un grand , l'
 autre petit ; la figure gauche tenant un fusil , l'

isolement de la masse centrale , tout cela semble venir de la Ronde de Nuit . Delacroix a seulement ajouté au premier plan une sorte de bordure composée par des figures repoussoirs . (fin de la note)

Mais outre ces influences lointaines , Delacroix essaya d'incarner dans ce tableau sa propre conception du génie , conception qu'il partageait avec (p 48) ses contemporains les romantiques . En effet l'insatisfaction du maître devant ses oeuvres , n'est plus une torpeur passive comme c'est le cas dans les représentations de la mélancolie , mais un accès actif d'irritation et d'accablement . C'est que la création artistique est ici conçue comme une passion individuelle qui implique nécessairement les luttes et les tourments de l'ame . Or le thème de la grandeur et de la souffrance du génie pendant la création était un thème favori de la littérature de l'époque et il n'est pas difficile d'en trouver des analogies : L'exemple le plus insigne est peut être la figure tragique du peintre Renhofer dans le CHEF D'OEUVRE INCONNU de Balzac de 1832 , c'est à dire dix sept ans avant que Delacroix ne commence sa toile . Mais plus frappant nous paraît encore le poème de 1829 oct. de Sainte Beuve ou énumérant ses guides spirituels , il mentionne parmi eux MICHEL ANGE : "C'EST MICHEL ANGE AVEUGLE ET JETANT LE CISEAU ..." (Poesies , Paris 1863 p 61) Ici nous avons sinon la source du moins un parallèle avec le motif principal de la toile de Delacroix . Les écrivains romantiques en France aimaient à révéler l'effort douloureux de la création et cherchaient à rapprocher du lecteur la personnalité de Michel Ange par l'accentuation de ses souffrances et de son désespoir .

Note 15 : Voir le beau livre de Dörken , Geschichte des französischen Michelangelobildes , Bochum 1936 . Dörken y attire l'attention sur le sonnet d'Auguste Barbier intitulé MICHEL ANGE 1833 ; sur l'article sur Michel Ange dans la Revue des Deux Mondes de 1834 de Gustave Planche ; sur les deux articles de Théophile Gautier , l'un de 1830 , l'autre de 1837 , réunis plus tard en Fusains et Eaux fortes et sur son poème Cariatide (1837) (fin de la note)

Ce trait restera d'ailleurs caractéristique pour l'image de Michel Ange en France jusqu'à la vie de Michel Ange de Romain Rolland

C'est cette même conception de la souffrance du génie qu'a exprimée Baudelaire lorsqu'il disait précédemment de Delacroix : " avant de se lancer dans son travail orageux , il éprouvait souvent de ces langueurs , de ces peurs , de ces énervements , qui font penser à la pythonisse fuyant le dieu ... " (Charles Baudelaire , L'oeuvre et la vie de

DELACROIX (FERDINAND VICTOR EUGENE)

465 .- MICHEL ANGE DANS SON ATELIER .(1850)

.....
Tolnay (suite) : Eugène Delacroix , p. 45)

Quant à l'origine de l'idée du tableau de Montpellier , rappelons que dix neuf ans plus tot en 1830 , Delacroix ecrivait dans son Journal des phrases qui semblent etre une anticipation de la toile : " Je me le figure (Michel Ange) à une heure avancée de la nuit , pris de peur lui même au spectacle de ses creations, jouissant le premier de la terreur secrète qu'il voulait eveiller dans les ames ... " En quelque sorte il realisa cette vision de sa jeunesse lorsqu'il fut parvenu à sa maturité , dans le tableau de Montpellier .

Nous savons que quelques années après l'achèvement de la toile qui nous interesse , Delacroix modifia son jugement sur Michel Ange . En 1854 il ecrivait dans son Journal : " Le Jugement dernier (de Michel Ange) .. ne me disait rien du tout ... Je n' y vois que des details frappants ... Le Titien voila un homme qui est fait pour etre gouté par les gens qui vieillissent . J' avoue que je ne l'appréciais nullement dans le temps ou j' admirais beaucoup Michel Ange et Lord Byron " .

Note 16 : D' autre part il devrait etre noté ici qu'en depit du culte que vouait Delacroix à la fin de sa vie au Titien, il etait encore capable d'apprécier également Michel Ange . C'est ce dont témoigne le debut de son Journal , mars 1859 (Journal voll III p 222) dans lequel il parle de la " hardiesse " et du " terrible talent " de Michel Ange " qui a renouvelé lui même toutes les ecoles modernes et leur a imprimé un elan irrésistible " (fin de la note)

Ainsi la toile de Montpellier est elle probablement un temoignage de la crise artistique que traversait Delacroix à ce moment . Il y exalte encore la solitude et la douleur du génie Michel Ange ; c'est un adieu à son ideal de jeunesse ; mais il pare déjà ses vetements de la splendeur et de l'intensité eblouissantes des couleurs de son nouvel ideal : le Titien Car la beauté artistique de la toile de Montpellier réside , plus que dans la composition dans ses couleurs : dans le bleu profond du gilet , dans la lumineuse teinte bordeaux rouge du manteau et des chaussures , et dans le jaune

eclatant du pantalon . Ce rouge , ce jaune et ce bleu sont les couleurs primaires

Note 17 En ce qui concerne les couleurs primaires que Delacroix appelle "les trois couleurs primitives " voir; ses Notes dans son second Carnet du Maroc p 148 Chantilly , Musée Condé . (fin de la note)

dont Delacroix rehausse l' intensité en les contrastant avec le gris beige neutre du mur du fond . Une lumière tombe d' en haut , vers la droite , et chatoie sur le turban blanc , sur l' écharpe nouée autour du cou , que Theophile Silvestre reconnut comme la propre écharpe de Delacroix , sur le pantalon jaune et sur les fantomes de marbre au fond .

Pour terminer cette étude , il nous paraît significatif que l' antipode artistique et l' ennemi personnel de Delacroix , INGRES , admirait RAPHAEL au lieu de MICHEL ANGE . Si Delacroix adopta l' image de Michel Ange qui derivait des amis et des admirateurs du grand Florentin (Condivi , Vasari) et qui fut renouvelée et approfondie par Stendhal , par contre Ingres adopta l' autre image de Michel Ange , celle créée pendant sa vie par ses ennemis et rivaux (la setta Sangallescica) image qui eut une grande fortune au XVII em et au XVIIIeme siècle (Diderot , Winckelmann , Milizia) C' est Michel Ange sombre , jaloux , envieux et avare Et c' est ce Michel Ange la que INGRES nous montre dans son tableau RAPHAEL ET LA FORNARINA (fig 4) (environ 1815 à 1819 : New York Coll priv .)

Note 18 : Ce panneau d' Ingres dans la coll. de Mrs Francis Kettanck , New York , fut avec une autre version ou la figure de Michel Ange est supprimée exposé dans la galerie Rosenberg à New York au printemps de 1961 . Dans le catalogue cependant la figure de Michel Ange n' est pas identifiée (La photographie de ce tableau nous fut aimablement communiquée par M. Rosenberg) (fin de la note)

Au premier plan , en pleine lumière , est assis devant son chevalet le jeune et beau RAPHAEL , tendrement enlacé par son modèle et sa maitresse , la belle Fornarina demi nue , alors qu' au fond à gauche apparaît dans la pénombre de l' atelier la figure solitaire et sombre de Michel Ange , regardant avec jalousie le bonheur de son jeune rival .

~~Bibl et Rep. : à paraître in ouvrage du Dr Mark Roskill (Fogg Art Museum Harvard University) sur VAN GOUGH et GAUGUIN~~

Bibl . : Christine Sieber-Meier Untersuchungen zum " Oeuvre littéraire " von Eugène Delacroix Basler studien zur kunstgeschichte . Neue Folge Band IV , 1963 Francke Verlag Bern .

DELACROIX (FERDINAND VICTOR EUGENE)

465 .- MICHEL ANGE DANS SON ATELIER (1850)

.....

Bibl .: Christine Sieber -Meier (suite)

Repr du buste de Michel Ange , detail du tableau du Musée Fabre , sur la couverture . Repr du tableau pl. 6 après la repr de la Vierge d' Orcemont (1819) pl 4 et des feuillets d' esquisse pour cette même Vierge pl 5 (influence de Raphael) pp. 36 , 37 et surtout note 44 de la p 37

" Es kannkein zweifel bestehen das Delacroix in Michelangelo Züge seiner eigenen Genialität gesehen hat . Dieses Gefühl der Verwandtschaft ist ~~xi-nixx~~ einzige im ganzen Oeuvre des Meisters , von dem keine Variante existiert :

Note 44 : " MICHEL ANGE DANS SON ATELIER " Montpellier Musée Fabre . Robaut II84 . Das Bild wurde 1850 , nicht 1853 wie Th. Silvestre meinte , gemalt ; siehe : J I 368 . Silvestre hat 1876 eine ausführliche Beschreibung des Bildes gegeben und es als Selbstdarstellung Delacroix ' interpretiert ; siehe : Bruyas ; Alfred , Musée de Montpellier , La Galerie Bruyas , introduction par Theophile Silvestre . Paris , 1876 , p. 296-306. Wir zitieren aus diesem äusserst interessanten Text nur einige Stellen :

" ... Sous les traits plus ou moins ressemblants de Michel Ange , Eugène Delacroix a voulu prendre ses propres sentiments , ses propres pensées et quelques indices à peine mais très reconnaissables , de son propre maintien , noble , expressif et supérieurement aisé , en tout état d' humeur... Les jambes de Michel Ange sont bien celles de Delacroix , jambes de Valois qui l' ennuyaient ainsi que son petit nez court , comme Michel Ange fut ennuyé lui même de sa petite taille et de son nez , cassé par l' affreux coup de poing de Torreggiano . A ce Michel Ange au repos , reconnaissez aussi Delacroix fatigué , abattu et chagrin ... Ce cache nez , ce fameux cache nez du frileux Delacroix , Delacroix l' a mis au cou de Michel Ange comme à son propre cou ; autre moyen de s' identifier à lui , et d' une touchante intimité ... C' est la confession indirecte mais sincère de Delacroix , sous le nom et le

masque de Michel Ange , d' ailleurs peu ressemblant . Se sentant encore méconnu , parfois molesté , même à l' apogée de sa réputation Delacroix mire sa tristesse présente dans la tristesse passée d'un génie légendaire. Michel Ange découragé a laissé tomber son ciseau : absorbé dans ses réflexions , il tourne le dos à son Moïse faiblement indiqué de souvenir par Delacroix et à sa Vierge , ébauchée d' après un bronze du cabinet de M. Thiers "

Die künstlerische affinität liegt auch den Überlegungen zugrunde , die mit den " Sklaven " im Louvre zusammenhängen .

Delacroix schilderte den unfertigen Zustand der beiden figuren und weist darauf hin , das Michel Angelo nur sehr selten eine plastik voll ausgeführt hat . " Il est remarquable que s' etant presque constamment adonné à la sculpture , il n' ait pas , dans tout le cours de sa longue vie , terminé plus d' une douzaine de statues . Le nombre de celles qu' il a ébauchées et avancées plus ou moins , au contraire , est très considerable ... " (Oe II 38) etc

Bibl : Juliusz Starzynski
et Repr

En quête des autoportraits de
DELACROIX entre 1849 et 1853

Gazette des Beaux Arts - avril 1964

p 245 :

Bien que nous ne connaissions aucun portrait de DELACROIX qui ait été créé dans les années 1849-1853 on peut cependant affirmer que l' idée de l' autoportrait poursuivit l' artiste avec une sorte d' obsession au cours de cette période . Cette idée se concretisa surtout dans MICHEL ANGE dans son atelier (fig. I) tableau dont THEOPHILE SILVESTRE dévoila les secrets avec une grande habileté (Theophile Silvestre Les Artistes Français ed Elie Faure , Paris 1926 t II pp 160-167) et auquel CHARLES DE TOLNAY consacra il y a peu de temps une etude détaillée dans la Gazette des Beaux Arts (Charles de Tolnay " Michel Ange dans son atelier de Delacroix ds Gazette des Beaux Arts janvier 1962) XSILVESTRE indiqua également les elements autobiographiques du PORTRAIT D' ALFRED BRUYAS peint au tournant des années 1852 et 1853 (Th Silvestre op cit t II p 236-247). Enfin en mai 1853 pendant ses longues méditations à Champrosay , l' artiste lui même traça sous une forme littéraire son autoportrait caché ss les traits de POUSSIN . Cet article écrit laborieusement - l' artiste y approfondissait en toute connaissance les secrets du travail et de la composition littéraires - fut publié ds les trois numeros successifs du Moniteur Universel portant respectivement la date des 26 29 et 30 juin 1853

DERNIER auquel l'artiste se vouait depuis sa jeunesse, comme le démontrent les nombreuses preuves laissées dans ses écrits et, ce qui est plus important, dans ses tableaux. DELACROIX, lui même, s'identifiait, sous certains aspects avec la personne de MICHEL ANGE. Et le tableau dont nous nous occupons, constitua le dernier acte de cet "échange" singulier de personnalité. Cependant, comme cela arrive souvent, l'attitude personnelle par rapport à un grand modèle n'est comprise pleinement qu'au moment où l'on s'en éloigne. TOLNAY également saisit avec justesse cet aspect dans son interprétation du tableau de DELACROIX : "... Il y exalte encore la solitude et la douleur du génie MICHEL ANGE ; c'est un adieu à son idéal de jeunesse ; mais il pare déjà ses vêtements de la splendeur et de l'intensité éblouissantes des couleurs de son nouvel idéal: LE TITIEN ... " (note 6 Charles de Tolnay op cit p 49)

Cette constatation soutenue par les références de ce que l'on a pu dire de l'artiste en 1854 et dans les années suivantes, est cependant un peu prématurée. L'idéal auquel DELACROIX voulait s'identifier au cours de ces années était davantage POUSSIN que TITIEN. Il faudrait donc ajouter cette remarque à l'interprétation du tableau, qu' (p 248) TOLNAY a faite dans son étude. Il y a encore un autre détail concernant le tableau MICHEL ANGE DANS SON ATELIER qu'il serait utile d'étudier ici :

Au tournant des années 1849-1850 DELACROIX, plongé dans la tristesse à cause de la mort de son grand ami artiste, esquissa le dessin bien connu avec l'inscription CHER CHOPIN. L'idée mêlée de la représentation orphique de CHOPIN sous les traits de DANTE est analogue à celle de l'autre portrait du peintre sous les traits de MICHEL ANGE.

Note 7 : Comparez nos études : DELACROIX et CHOPIN Académie polonaise des Sciences, Centre Scientifique à Paris, conférences fasc 34 p 16-17 ainsi que La Pensée orphique du "Plafond d'Homère" de DELACROIX dans la Revue du Louvre 1963 n° 2 p 79-82.

Les deux compositions montrent également une tonalité affective analogue et on y trouve des traits stylistiques communs. L'intimité constituant la caractéristique aussi bien du dessin CHER CHOPIN que du tableau MICHEL ANGE DANS SON ATELIER devait se retrouver dans le PORTRAIT D'ALFRED BRUYAS peint en 1853. A partir de 1838, c'est à dire depuis le temps du Portrait inachevé de CHOPIN et de GEORGE SAND - c'était - à ce que je sais - à la fois LE PREMIER ET LE DERNIER TABLEAU que DELACROIX AIT PEINT REPRESENTANT UN PERSONNAGE

DELACROIX (FERDINAND VICTOR EUGENE)

465 .- MICHEL ANGE DANS SON ATELIER (1850)

.....

Bibl .: Juliusz Starzynski (fin)

CONTEMPORAIN PORT-
-TANT LES VETEMENTS DE SON EPOQUE. Ce fait entre aut-
-tres donne au PORTRAIT DE BRUYAS une place toute
particulière dans l' oeuvre des dix dernières anné-
-es de la vie du maître .

En parlant de la rencontre qui avait décidé de
la naissance du tableau , SILVESTRE montra que dans
ce portrait du grand amateur d' art , il y avait une
predominance des traits autobiographiques du peintre
lui même ... (passage complet in fiches Portrait
d' ALFRED BRUYAS)"Ne l' avait il pas d' ail-
-leurs préfiguré maintes fois dans son oeuvre , par
exemple parmi les jeunes Venitiens les plus grèles
du MARINO FALIERO, dans la MORT DE SARDANAPALE, dans
la serie des FAUST ? "

p 249 Le nom de CHOPIN évoqué ici fait penser aux
proches contacts de DELACROIX avec le milieu des
intellectuels polonais à Paris . Après la mort de
CHOPIN ces relations loin de s' affaiblir sont de-
-venues plus étroites

, Documentation A Joubin ds un article de 1939 :
(André Joubin , Delacroix Chopin et la Société Po-
-lonaise in La France et la Pologne Annuaire histo-
-rique T II n° I-2 Paris 1939 .)

Ce qui nous interesse surtout ici , c'est le rap-
-prochement du maître avec HENRYK RODAKOWSKI por-
-traitiste polonais bien connu de 25 ans son cadet

(Cf mes notes PORTRAIT D' ALFRED BRUYAS 1853
fiche 18 pour le reste de l' article)

duquel j' extrais cependant :

p 252 L' auteur du CH AR D' APOLLON , de MICHEL
ANGE DANS SON ATELIER et du PORTRAIT D' ALFRED BRUY-
-AS , fut non seulement le précurseur de ce program-
-me mais également son theoricien conscient. Tel
p 253 .- etait le sens definitif de l'article qu'il
ecrivit sur le POUSSIN . Cependant après une lectu-
-re attentive de cette étude , on constate que les
idées essentielles qu'elle contient etaient déjà ex-
-primées dans les reflexions de DELACROIX datant du
28 avril 1853 pendant la contemplation du portrait
presque achevé d' ALFRED BRUYAS. Dans ces considera-
-tions sur le role joué dans l' histoire de la peint-
-re par deux grands français POUSSIN et LESUEUR est
reperçue en embryon toute la theorie moderne de l'
art découlant du romantisme :

" x... ces deux grands maitres preparent lesvoies aux ecoles modernes qui ont rompu la convention et cherché à la source même les effets qu'il est donné à la peinture de produire sur l' imagination... ils ont en un mot consacré l' independance de l' artiste en face des traditions , en lui enseignant avec le respect de ce qu'elles ont d' utile, le courage de préférer avant tout , leur propre sentiment... Cette independance de toute convention se retrouve fortement chez POUSSIN , dansses paysages etc Comme observateur scrupuleux et poetique en même temps de l' histoire et des mouvements du coeur humain , le POUSSIN est un peintre unique " (Journal T II p 29-31)

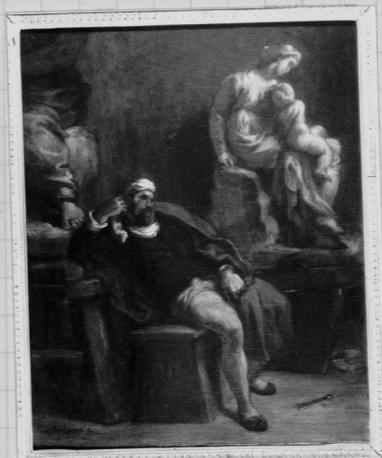
LE POUSSIN , c'est l' autoportrait de la solidite amere de l' artiste qui sent sa fin mais qui garde cependant le sentiment d' avoir laissé un héritage puissant et intarissable . C'est en même temps la silhouette de l' artiste independant , deja dans le sens qu'on donne à ce mot au XXeme siècle . " Le métier ! Comme si on pouvait le separer dans toute espece d' art , de la partie intellectuelle!." p 254 . Qui donc parmi les grands createurs de ce siècle - depuis DELACROIX jusqu'à CEZANNE et BRAQUE - n' eut signé cette formule de l' affranchissement definitif de la peinture de sa condition d' artisanat , formule reconnaissant cette discipline pour une activité intellectuelle par excellence égale à toutes les autres branches de l' art ? ...
Note I8 E Delacroix Oeuvres litteraires ed E Faure Paris 1923 T I p 61, T II , p. 62 .

J.S.

Exposition BERLIOZ et l' imagination romantique

LONDRES 16 Octobre - 14 Décembre 1969

Restauration : Mars 1977 par Mr POINSIER : régénération d'ensemble en profondeur, reprise d'une restauration ancienne. Vernissage satiné



Faire 77.170

Cheche Giraudon

© Saghene 76.010.

Prêt en Exposition

E. Delacroix

Michel-Ange dans son atelier

Exposition : Eugène Delacroix, ses collaborateurs et ses élèves toulousains

Musée Paul-Dupuy Toulouse

20 octobre 1991-30 janvier 1992

DELACROIX Michel Ange
Expo. Delacroix et ses élèves Toulou-
sains
Toulouse, Musée paul Dupuy
20 oct. 91 - 30 janvier 92

« MICHEL - ANGE DANS SON ATELIER »

PAR DELACROIX

PAR CHARLES DE TOLNAY

DANS sa jeunesse et dans sa maturité, Delacroix a éprouvé un intérêt passionné pour Michel-Ange, ainsi qu'en témoignent les nombreux motifs de ses peintures empruntés aux œuvres du grand Florentin, les notes écrites sur Michel-Ange à différentes reprises dans son *Journal*, enfin deux articles magistraux sur ce maître. D'ailleurs, dans son culte de Michel-Ange, il fut précédé par Géricault (*Radeau de la Méduse*, 1819) et encouragé par un groupe de jeunes admirateurs de l'artiste florentin : « Le Salon de 1824 fut le triomphe de Michel-Ange » (voir : R. Schneider, *L'Esthétique de Quatremère de Quincy*, 1910). Le projet (soutenu par Thiers) de faire copier les chefs-d'œuvre de Michel-Ange et de les exposer pour instruire les jeunes artistes parisiens fut conçu déjà dès 1820 et réalisé en 1837, quand on exposa dans l'église des Petits-Augustins, à Paris, la copie du *Jugement dernier* de Michel-Ange par Sigalon et les moulages des statues de la Chapelle Médicis (voir : *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1876, pp. 420 sqq., cité d'après Dörken).

Le premier des articles de Delacroix, intitulé « *Michel-Ange* », fut publié en 1830 dans la *Revue de Paris*. C'est une paraphrase de Condivi, cependant complétée par l'expérience directe des œuvres de Michel-Ange ou de leurs moulages¹ et par l'inspiration qu'avait suscitée en lui la lecture de *L'Histoire de la Peinture en Italie* (1817) de Stendhal, livre qui contient une nouvelle et remarquable appréciation de la grandeur du génie de Michel-Ange². Delacroix évoque dans son article les qualités de la personnalité de Michel-Ange. Il voit en lui le génie en proie à son démon, consumé par sa propre passion créatrice. Il le caractérise par les expressions « imagination ardente », « audace », « feu et enthousiasme de l'inspiration », « fougue extraordinaire dans l'exécution ». Toutes ces expressions correspondent à sa propre



FIG. 1. — DELACROIX. — Michel Ange dans son atelier.
Montpellier, Musée Fabre. Phot. du Musée.

jamais pu voir⁴. Delacroix opposa l'art passionné de Michel-Ange à la « sécheresse et raideur » rationaliste et froide du classicisme français. Il a défini son style comme « le style le plus sérieux et le plus sublime qui fût jamais » et il remarqua enfin son éternelle actualité : « le grand style du Florentin sera toujours comme un pôle vers lequel il faudra se tourner de nouveau pour retrouver la route de toute grandeur et de toute beauté ». Il découvrit en Michel-Ange cette hardiesse de conception, cette liberté d'inspiration et cette spontanéité d'exécution vers lesquelles lui-même tendait. C'est pourquoi Delacroix pouvait écrire que « Michel-Ange est le père de l'art moderne... — c'est à lui que s'arrête définitivement ce que j'appellerais l'art gothique, l'art naïf... » — c'est-à-dire le père de cette conception de l'art qu'il cherchait lui-même à atteindre. Il vit ainsi en Michel-Ange son ancêtre spirituel.

Alors que Reynolds (1772 et sqq.), Fuseli (1778 et sqq.), Goethe (1786 et sqq.) les premiers qui révisèrent le jugement défavorable du XVII^e et de la première moitié

expérience³ et révèlent que Delacroix s'identifiait à Michel-Ange. Il donne dans cet article, indépendamment de la notion normative de la beauté de l'époque, une justification du style de Michel-Ange : « Les ouvrages de Michel-Ange donnent incontestablement la sensation la plus épurée et la plus élevée qu'il soit possible d'éprouver à un art ».

Dans son second article, intitulé *Sur le Jugement dernier*, publié en 1837 dans la *Revue des Deux Mondes*, Delacroix admire une fois de plus en Michel-Ange « la hardiesse, la virilité, la force et l'indépendance ». Il y donne une des plus belles descriptions du *Jugement dernier* de Michel-Ange, d'autant plus surprenante qu'elle est faite d'après la copie de Sigalon et non d'après l'original qu'il n'a

du XVIII^e siècle sur Michel-Ange — se contentèrent de décrire les impressions que produisaient sur eux les œuvres du maître florentin, Delacroix, comme Stendhal avant lui, s'identifia avec Michel-Ange et pénétra par l'intuition au profond de son âme en revivant son processus de création. Ce sont deux attitudes distinctes envers l'œuvre d'art, la première « objective », la seconde subjective et intuitive.

La manifestation la plus révélatrice de l'auto-identification de Delacroix avec Michel-Ange est sans doute sa toile *Michel-Ange dans son atelier* (fig. 1), au Musée Fabre, à Montpellier, « où l'on s'accorde à penser qu'il s'est représenté lui-même » (Joubin). Il la commença le 16 septembre 1849, y travailla au mois de mai 1850 et la vendit à la fin de 1852,

à Thomas⁵. Jusqu'à présent, autant que je sache, sauf les pages remarquables de Théophile Silvestre (1876), cette toile n'avait jamais été analysée et avait été simplement décrite comme « Michel-Ange méditant sur un escabeau », ou « Un Michel-Ange rêveur en face de ses ouvrages », ou encore « Michel-Ange dans son atelier — rêverie puissante »⁶. On voit sur la toile Michel-Ange assis dans une attitude un peu théâtrale sur un tabouret, au milieu de son atelier faiblement éclairé, penché en arrière, reposant son coude sur une selle tournante et appuyant sa tête sur sa main, alors que l'autre main agrippe son manteau rouge. Son visage a une expression triste et insatisfaite — il est découragé de son travail et, irrité, il a jeté à terre son ciseau qui gît devant lui⁷. Derrière lui, au fond de l'atelier, surgissent tels de grands spectres les silhouettes blanches de deux de ses célèbres marbres : la *Vierge de Médicis* (fig. 2) et *Moïse*. Cependant Delacroix les a modifiés délibérément en transformant les blocs rectangulaires qui servent de sièges à ces statues en des



FIG. 2. — MICHEL ANGE. — La Vierge de Médicis.
Florence, Chapelle Médicis.

formes irrégulières, indiquant par là qu'elles sont encore inachevées. Il modifia également les draperies en leur conférant plus de souplesse et il changea l'expression de la Vierge, qui se penche ici davantage sur l'Enfant et dont le visage exprime une douleur maternelle plus accusée que dans l'original. Rappelons ici que Delacroix était impressionné par le *non finito* des statues du maître florentin et que, peu de temps après avoir terminé cette toile, il parlait dans son *Journal* de l'effet de « l'inachevé » chez Michel-Ange comme, au moins en partie, d'une qualité positive⁸.

Résumons donc l'idée de Delacroix : Michel-Ange travaillait à ses statues lorsqu'il s'arrêta brusquement, dans un accès de découragement. Le marteau dont il usait pour modeler la Vierge se trouve encore placé devant le socle de cette statue. Voici donc Michel-Ange solitaire dans son atelier, entouré de ses œuvres, mais insatisfait et doutant de ses propres réalisations. Ainsi, pour la première fois dans l'histoire de la peinture, Delacroix fait ressortir la souffrance qu'éprouve le génie créateur devant son travail⁹. Exemple insigne et qui n'a pas eu de successeurs, excepté Daumier, qui répétera le thème dans son *Peintre devant son œuvre* (1863-1866), (collection Gramont, Paris). Ici le peintre est assis, insatisfait, avec une expression critique devant son œuvre ; mais c'est plutôt l'auto-ironie que la mélancolie qui se lit sur son visage.

Les artistes de la fin du Moyen âge se représentaient dans leurs ateliers comme des artisans consciencieux, au cours de l'exécution de leurs œuvres¹⁰. Plus tard, dès le début du XVI^e siècle en Italie et dès le milieu de ce siècle au nord des Alpes, parallèlement à l'élévation de leur situation sociale, les artistes aimèrent se représenter non plus au travail, mais en seigneurs élégamment vêtus, souvent sans outils dans les mains, parfois tenant le projet de leur œuvre. Le travail manuel, qui rappelait l'origine artisanale des artistes, était à cette époque méprisé. Si, à partir du milieu du XVII^e siècle, certains grands artistes se peignirent à nouveau avec les instruments de leur métier, ils ne se représentèrent généralement pas pendant l'accomplissement de leur travail, mais dans un moment d'arrêt, celui de la contemplation ou de l'inspiration (par exemple Vélasquez, Rembrandt, Salvator Rosa, Solimena). Au XVIII^e siècle, l'artiste se représenta parfois comme un visionnaire entrevoyant dans un songe l'œuvre que son génie va créer (Fragonard : *La vision du sculpteur* ; Gabriel de Saint-Aubin : *Le rêve du peintre*)¹¹. Le sujet en est l'inspiration divine de l'artiste et la vision leur est révélée par des Grâces ou des Cupidons.

Dans toutes ces représentations depuis le Moyen âge, aucun doute ne s'éveille dans l'âme de l'artiste créateur quant à la valeur de son propre travail. Delacroix fut le premier à exprimer dans une peinture l'insatisfaction et le découragement. Et il paraît évident que l'accablement de Michel-Ange, sur cette toile, est en réalité une image de celui qui existait dans l'âme de Delacroix lui-même et qu'il a mentionné plusieurs fois dans son *Journal*¹². Cet aspect de la peinture fut d'ailleurs clairement révélé par Théophile Silvestre dans son article cité plus haut : « Michel-Ange dans

son atelier est l'identification méditative et ardente d'Eugène Delacroix avec le grand Florentin... C'est la confession indirecte mais sincère de Delacroix sous le nom et le masque de Michel-Ange ».

Pour figurer la souffrance propre au génie créateur, on préférait auparavant la forme allégorique de la mélancolie. La doctrine antique (d'Aristote) selon laquelle la mélancolie est un signe de génie, avait rencontré du succès chez les humanistes de la Renaissance italienne qui, dans leurs écrits, appelaient la mélancolie du génie de l'artiste *melancholia artificialis*. L'estampe *Melencolia I* (fig. 3) de Dürer avait été interprétée avec raison comme une représentation de la mélancolie de l'artiste, et en même temps comme l'auto-portrait spirituel de Dürer (Panofsky)¹³.

La toile de Delacroix dérive, dans sa mise en page, des tableaux français et hollandais du XVII^e et du XVIII^e siècles figurant les artistes dans leurs ateliers. Mais d'autre part, l'origine de l'iconographie remonte aux représentations de la mélancolie du XVI^e siècle, comme le prouvent de nombreuses correspondances : la figure n'utilise pas ses outils à cause de son découragement ; sa tête repose sur sa main, geste qui exprime la tristesse et qui est devenu la pose typique de la mélancolie depuis le XVI^e siècle ; l'autre main est crispée (*pugillum clausum*), symbole également de la mélancolie ; le visage est dans l'ombre, rappelant la *facies nigra* de la mélancolie. Il faut ajouter à cette double tradition l'influence du style de Michel-Ange, que Delacroix suit ici consciemment. En effet, l'attitude de la figure est inspirée par un des ancêtres du Christ peint sur une des lunettes (*Eléazar-Mathan*) de la chapelle Sixtine. Il est curieux d'observer que d'autre part, dans les deux tableaux exactement contemporains de celui de Montpellier (1850, mai) : *Le Lever* et *Le Chasseur de lions*, Delacroix s'inspira de Rubens¹⁴.

Mais, outre ces influences lointaines, Delacroix essaya d'incarner dans ce tableau sa propre conception du génie, conception qu'il partageait avec ses contemporains, les

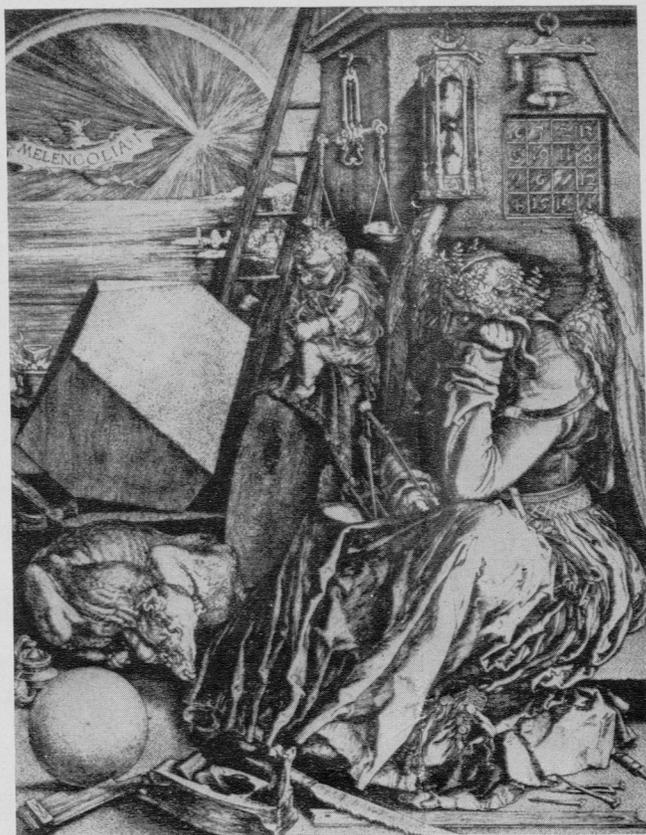


FIG. 3. — DURER.
La Mélancolie, estampe.

romantiques. En effet, l'insatisfaction du maître devant ses œuvres n'est plus une torpeur passive comme c'est le cas dans les représentations de la mélancolie, mais un accès actif d'irritation et d'accablement. C'est que la création artistique est ici conçue comme une passion individuelle qui implique nécessairement les luttes et les tourments de l'âme. Or, le thème de la grandeur et de la souffrance du génie pendant la création était un thème favori de la littérature de l'époque, et il n'est pas difficile d'en trouver des analogies. L'exemple le plus insigne est peut-être la figure tragique du peintre Frenhofer dans *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac de 1832, c'est-à-dire dix-sept ans avant que Delacroix ne commence sa toile. Mais plus frappant nous paraît encore le poème de 1829 oct. de Sainte-Beuve où, énumérant ses guides spirituels, il mentionne parmi eux Michel-Ange : « C'est Michel-Ange aveugle, et jetant le ciseau... » (*Poésies*, Paris 1863, p. 61). Ici nous avons, sinon la source, du moins un parallèle avec le motif principal de la toile de Delacroix. Les écrivains

romantiques en France aimaient à révéler l'effort douloureux de la création et cherchaient à rapprocher du lecteur la personnalité de Michel-Ange par l'accentuation de ses souffrances et de son désespoir¹⁵. Ce trait restera d'ailleurs caractéristique pour l'image de Michel-Ange en France jusqu'à la *Vie de Michel-Ange* de Romain Rolland.

C'est cette même conception de la souffrance du génie qu'a exprimée Baudelaire lorsqu'il disait précisément de Delacroix : « avant de se lancer dans son travail orageux, il éprouvait souvent de ces langueurs, de ces peurs, de ces énervements, qui font penser à la pythonisse fuyant le dieu... » (Charles Baudelaire, *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, p. 45).

Quant à l'origine de

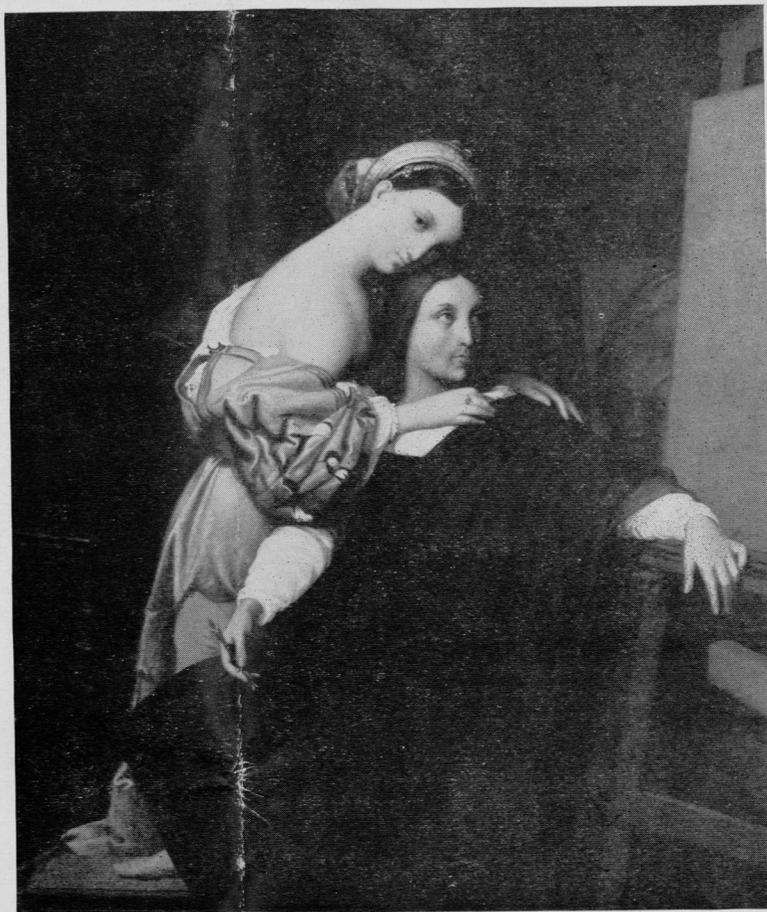


FIG. 4. — INGRES. — Raphaël et la Fornarina.
New York, coll. part.

l'idée du tableau de Montpellier, rappelons que dix-neuf ans plus tôt, en 1830, Delacroix écrivait dans son *Journal* des phrases qui semblent être une anticipation de la toile : « Je me le figure [Michel-Ange] à une heure avancée de la nuit, pris de peur lui-même au spectacle de ses créations, jouissant le premier de la terreur secrète qu'il voulait éveiller dans les âmes... ». En quelque sorte, il réalisa cette vision de sa jeunesse lorsqu'il fût parvenu à sa maturité, dans le tableau de Montpellier.

Nous savons que quelques années après l'achèvement de la toile qui nous intéresse, Delacroix modifia son jugement sur Michel-Ange. En 1854, il écrivait dans son *Journal* : « *Le Jugement dernier* [de Michel-Ange] ... ne me disait rien du tout... Je n'y vois que des détails frappants... Le Titien, voilà un homme qui est fait pour être goûté par les gens qui vieillissent. J'avoue que je ne l'appréciais nullement dans le temps où j'admirais beaucoup Michel-Ange et Lord Byron »¹⁶. Ainsi la toile de Montpellier est-elle probablement un témoignage de la crise artistique que traversait Delacroix à ce moment. Il y exalte encore la solitude et la douleur du génie Michel-Ange ; c'est un adieu à son idéal de jeunesse ; mais il pare déjà ses vêtements de la splendeur et de l'intensité éblouissantes des couleurs de son nouvel idéal : le Titien. Car la beauté artistique de la toile de Montpellier réside, plus que dans la composition, dans ses couleurs : dans le bleu profond du gilet, dans la lumineuse teinte bordeaux-rouge du manteau et des chaussures, et dans le jaune éclatant du pantalon. Ce rouge, ce jaune et ce bleu sont les couleurs primaires¹⁷ dont Delacroix rehausse l'intensité en les contrastant avec le gris-beige neutre du mur du fond. Une lumière tombe d'en haut, vers la droite, et chatoie sur le turban blanc, sur l'écharpe nouée autour du cou, que Théophile Silvestre reconnut comme la propre écharpe de Delacroix, sur le pantalon jaune et sur les fantômes de marbre au fond.

Pour terminer cette étude, il nous paraît significatif que l'antipode artistique et l'ennemi personnel de Delacroix, Ingres, admirait Raphaël au lieu de Michel-Ange. Si Delacroix adopta l'image de Michel-Ange qui dérivait des amis et admirateurs du grand Florentin (Convidi, Vasari) et qui fut renouvelée et approfondie par Stendhal, par contre Ingres adopta l'autre image de Michel-Ange, celle créée pendant sa vie par ses ennemis et rivaux (*la setta Sangallescà*), image qui eut une grande fortune au XVII^e et au XVIII^e siècles (Diderot, Winckelman, Milizia). C'est Michel-Ange sombre, jaloux, envieux et avare. Et c'est ce Michel-Ange-là que Ingres nous montre dans son tableau : *Raphaël et la Fornarina* (fig. 4) (environ 1815 à 1819 ; New York, collection privée)¹⁸. Au premier plan, en pleine lumière, est assis devant son chevalet le jeune et beau Raphaël, tendrement enlacé par son modèle et sa maîtresse, la belle Fornarina, deminue, alors qu'au fond à gauche apparaît dans la pénombre de l'atelier la figure solitaire et sombre de Michel-Ange, regardant avec jalousie le bonheur de son jeune rival.

C. de T.

SUMMARY : *Delacroix's "Michelangelo in his workshop"*.

The two articles which Delacroix published on Michelangelo in 1830 and 1837, as well as several notes in his *Journal* reveal that Delacroix identified himself in his youth an maturity with Michelangelo: he saw in him his spiritual ancestor. The canvas *Michel-Ange dans son Atelier*, Montpellier, Musée Fabre, is another proof of this autoidentification with the great Florentine master. Delacroix represented through his characterisation of Michelangelo his dissatisfaction and discouragement with his own work. Thus for the first time in the history of art Delacroix brings out in a painting of the "Artist in his workshop" the suffering felt by creative genius at work. To represent the dissatisfaction of genius Delacroix reverted to the iconography of the 16th cent. allegories of Melancholy. Indeed Delacroix's Michelangelo is without doubt a representation of Melancholy: the figure is not using his instruments; his head is leaning on his hand, the other hand is clenched and the face is in shadow as in Melancholy representations (e.g. Dürer's Melancholy).

In the style of his canvas Delacroix follows that of Michelangelo, while in the colours he is inspired by Titian.

The conception of Genius as it is evoked in this painting, as well as the motif of the chisel which Michelangelo has thrown down, is in close relation to the contemporary conception of the Romantics and especially of an early poem of Sainte-Beuve. See also the painter Frenhofer in Balzac's *Le Chef-d'œuvre inconnu*.

If Delacroix adopted in this painting the image of Michelangelo which derived from the latter's friends and admirers throughout the centuries, on the other hand Delacroix's artistic opposite and personal enemy Ingres adopted the Michelangelo image created by his rivals and enemies: the gloomy, jealous and avaricious Michelangelo. This is proved by the hitherto overlooked portrait of Michelangelo which Ingres inserted in the background of his *Raphael et la Fornarina*.

NOTES

1. Comme Delacroix n'alla jamais en Italie, il ne pouvait connaître, parmi les œuvres de Michel-Ange, que les *Deux Esclaves* au Louvre. Mais il a connu et étudié les moulages des figures de la chapelle Médicis exposés dès 1837 au Musée des Petits-Augustins et qui sont aujourd'hui, ainsi que la copie du *Jugement dernier* par Sigalon, exposés dans la chapelle de l'École des Beaux-Arts. Delacroix a pu voir aussi probablement la copie en bronze de la *Vierge Médicis* dans le cabinet de M. Thiers et un dessin attribué à Michel-Ange représentant la *Vierge Médicis* vue du profil gauche; ce dessin fut acquis par le Louvre en 1844, c'est-à-dire cinq ans avant que Delacroix ne commence sa toile. Voir L. DEMONTS, *Les Dessins de Michel-Ange, Musée du Louvre*, Paris, 1922, n° 13.

2. Concernant le passage le plus significatif sur Michel-Ange par Stendhal et son influence sur Delacroix, voir C. de TOLNAY, *Michelangelo*, V, Princeton, 1960, pp. 124 ss.

3. « Le travail n'était pas seulement une passion [pour Delacroix] mais aurait pu s'appeler une fureur », écrit Charles Baudelaire, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* (cité d'après l'édition Crès, 1927).

4. La copie de Sigalon est aujourd'hui, comme nous l'avons dit plus haut, dans la chapelle de l'École des Beaux-Arts.

5. Cf. *Journal de Eugène Delacroix*, publ. par A. Joubin, vol. I, p. 307 (16 sept. 1849); vol. I, p. 368 (18 mai 1850); vol. I, p. 370 (23 mai 1850); vol. I, p. 502 (fin de 1852). La toile est mentionnée pour la dernière fois dans la lettre de Delacroix, datée du 15 mars 1853 et adressée à Thomas. Cf. *Correspondance générale de E. Delacroix*, publ. par Joubin, Paris, 1937, vol. III, p. 144. Dans cette lettre, Delacroix dit à Thomas qu'il devrait envoyer quelqu'un pour prendre la toile, ce qui montre qu'elle était toujours dans l'atelier de l'artiste. Thomas céda la toile à Bruyas, à Montpellier, amateur perspicace et ami de Delacroix.

Les mesures de la toile sont : H., 61 cm; L., 43 cm. Elle est signée au bas, dans le coin gauche. Voir : ROBAUT, *L'Œuvre complète de Eugène Delacroix*, Paris, 1885, n° 1184.

Mentionnons ici qu'en 1853, Delacroix a exécuté le projet d'une *Apothéose de Michel-Ange*, en pastel : H., 20 cm; L., 25 cm.; Montpellier, musée Fabre (ROBAUT, n° 1778). C'est la répétition du *Socrate et son génie familier* dans la bibliothèque des Députés du Palais-Bourbon, cf. Théophile SILVESTRE, dans : A. Bruyas, *La Galerie Bruyas*, Paris, 1876, pp. 307 ss.

6. La seule analyse détaillée de cette œuvre est celle de Théophile Silvestre, *op. cit.* pp. 296-306.

Les autres citations dans le texte sont d'après A. Bruyas, *op. cit.*, MOREAU-NÉLATON, *Eugène Delacroix*, vol. II, p. 92 et R. ESCHOLIER, *Delacroix*, 1929, vol. III, p. 149.

7. Delacroix caractérise Michel-Ange dans son *Journal* le 9 août 1859, vol. III, p. 223, comme « violent de caractère », « esprit irritable et solitaire », plein « d'amour presque maladif de la solitude ».

8. Voir *Journal*, II, p. 40, 9 mai 1853, et *ibid.*, III, p. 219, 9 janvier 1859. Il y dit : « Une partie de l'effet que produisent les statues de Michel-Ange est due à certaines disproportions ou parties inachevées qui augmentent l'importance des parties complètes. » C'est ainsi que Rodin interprétera aussi le *non finito* de Michel-Ange. D'autre part, Delacroix dit aussi à propos de l'inachevé : « Il est... probable que sa conception était vague, et qu'il comptait trop sur l'inspiration du moment pour les développements de sa pensée, et s'il s'est souvent arrêté avec découragement, c'est qu'effectivement il ne pouvait faire davantage. » (Voir : DALMASSO, dans *Annali della Scuola Normale di Pisa*, 1954, pp. 211 ss.).

Notons que la statue du *Moïse* avait été exécutée par Michel-Ange en 1515-1516 à Rome, alors que la *Vierge Médicis* fut exécutée à Florence entre 1521 et 1532. Cette contradiction n'a pas troublé Delacroix, car les deux statues étaient évidemment à ses yeux des représentants de l'œuvre entier du maître.

9. « La difficulté que Michel-Ange avait souvent à travailler » fut le sujet d'une conversation qui eut lieu entre Delacroix et son ami Chevanard, le 31 août 1854. Voir : *Journal*, II, p. 247.

10. A cette catégorie appartiennent aussi les représentations de *Saint Luc peignant la Vierge* par Roger Van der Weyden, Dieric Bouts, Jean Gossaert, etc. Sur l'évolution des diverses conceptions des artistes dans leurs portraits, cf. C. DE TOLNAY, *Gazette des Beaux-Arts*, 1949, pp. 37 ss. et *idem, ibid.*, 1953, pp. 265 ss.

11. A cette catégorie appartient également le tableau de Gabriel de Saint-Aubin, *Voltaire écrivant « La Pucelle »*, Louvre.

12. Voir : la lettre de Delacroix adressée à Charles Rivet lorsqu'il écrivait son article sur le *Jugement dernier*. Cité par ROBAUT, *op. cit.*, sub., n° 1184.

Citons aussi la phrase du *Journal* de 1857 : « Cette turbulence sombre de Michel-Ange... tout cela est de nous. » Dans les heures de découragement, Delacroix s'admonestait : « Pensez au grand Michel-Ange ! » (*Journal*, I, p. 42). Une autre toile de Delacroix représentant un génie malheureux est : *Le Tasse dans la maison des Fous*, 1839.

13. E. PANOFKY, *Dürer*, Princeton, 1943, vol. I, pp. 156 ss. et illustrations 210-214.

Voir aussi A. CHASTEL dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1945, pp. 61 ss.; G. BANDMANN, *Melankolie und Musik*, Köln, 1960, n° 12.)

Nous avons attiré l'attention sur une autre représentation de la *Mélancolie*, encore non identifiée : le *Mars*

de Vélasquez (Prado). Les arguments en faveur d'une telle interprétation sont avancés dans notre article publié dans *Archivio Español*, 1961, janvier.

14. Dans d'autres cas, l'influence de Rembrandt sur Delacroix paraît être évidente. Nous voudrions ici attirer l'attention sur la composition de *La Liberté guidant le Peuple* de Delacroix, au Louvre, qui nous paraît inspirée directement par *La Ronde de Nuit* de Rembrandt : le mouvement des figures avançant vers le spectateur ; les deux protagonistes au milieu, l'un grand, l'autre petit ; la figure gauche tenant un fusil, l'isolement de la masse centrale, tout cela semble venir de *La Ronde de Nuit*. Delacroix a seulement ajouté, au premier plan, une sorte de bordure composée par des figures repoussoirs.

15. Voir : le beau livre de Dörken. *Geschichte des französischen Michelangelobildes*, Bochum (1936). Dörken y attire l'attention sur le sonnet d'Auguste Barbier intitulé *Michel Ange* (1833) ; sur l'article sur Michel Ange dans la *Revue des Deux Mondes* de 1834, de Gustave Planche ; sur les deux articles de Théophile Gautier, l'un de 1830, l'autre de 1837, réunis plus tard

en *Fusains et Eaux-fortes*, et sur son poème *Cariatide* (1837).

16. D'autre part, il devrait être noté ici qu'en dépit du culte que vouait Delacroix à la fin de sa vie au Titien, il était encore capable d'apprécier également Michel-Ange. C'est ce dont témoigne le début de son *Journal*, mars 1859 (*Journal*, vol. III, p. 222) dans lequel il parle de la « hardiesse » et du « terrible talent » de Michel-Ange, « qui a renouvelé lui-même toutes les écoles modernes et leur a imprimé un élan irrésistible ».

17. En ce qui concerne les trois couleurs primaires, que Delacroix appelle « les trois couleurs primitives », voir : ses notes dans son second *Carnet du Maroc*, p. 148, Chantilly, musée Condé.

18. Ce panneau d'Ingres, dans la collection de Mrs Francis Kettanck, New York, fut, avec une autre version, où la figure de Michel-Ange est supprimée, exposé dans la Galerie Rosenberg à New York au printemps de 1961. Dans le catalogue cependant la figure de Michel-Ange n'est pas identifiée. (La photographie de ce tableau nous fut aimablement communiquée par M. Rosenberg.)