

DU CENACLE AU TEMPLE :
LES PEREGRINATIONS DE LA FOI ROMANTIQUE,
D'APRES LE *JOURNAL* D'EUGENE DEVERIA

Quelques lignes parues en 1850 dans *La Presse* devaient marquer les prémices d'une fortune critique distinguant deux phases dans la carrière d'Eugène Devéria, la première auréolée de la gloire obtenue par *La Naissance d'Henri IV* au Salon de 1827, la seconde entièrement tournée vers la religion et l'oubli de la peinture. Leur auteur, Théophile Gautier, témoignait dans son article de l'amertume qu'avait causée la conversion de leur ami de jeunesse au protestantisme, conversion dont les conséquences ne se limitaient pas à la naissance d'une foi chrétienne chez un artiste auparavant peu enclin aux choses de Dieu. La sentence semblait sans appel : « Depuis des années déjà, il vit retiré dans une ville du Midi de la France, beaucoup moins occupé, assure-t-on, de son art que de son salut et de pratiques religieuses. Si le Seigneur tient compte à Eugène Devéria de la vie nouvelle qu'il s'est faite, ses amis ne peuvent s'empêcher de regretter l'excellent peintre qu'ils ont connu, et qui s'est condamné à l'oubli dans la force de l'âge et du talent »¹. Au silence de Devéria commençaient à se substituer les rumeurs et les interprétations sur son retrait de la vie parisienne.

La carrière d'Eugène Devéria se poursuivait en effet depuis 1842 à Pau, dans les Pyrénées, où l'avait conduit une maladie pulmonaire contractée en Avignon alors qu'il menait le chantier de la cathédrale Notre-Dame-des-Doms. Cette installation ne devait être que provisoire, d'autres obligations l'attendant à Avignon où il était depuis septembre 1840 professeur à l'École de Dessin et de Peinture. Les amitiés liées lors de sa convalescence allaient pourtant le fixer dans cette ville où il mourut en 1865, en le guidant en 1843 vers une spiritualité nouvelle, l'Évangélisme, qu'il manifesta dans sa vie quotidienne comme pasteur et à l'École du dimanche. Ce revirement l'éloigna de sa ville natale, dans laquelle il ne fit plus que de brefs séjours², à l'occasion de déplacements en Écosse ou en Angleterre où il se rendit à plusieurs reprises. La rupture avec sa vie passée et les fastes de la capitale s'accompagna d'un prosélytisme épistolaire incompris par ses proches, puis d'un silence que seuls les tableaux envoyés au Salon venaient rompre, mais trop ponctuellement pour que la critique parisienne suive la carrière de Devéria qu'elle crut retiré à jamais. Incompatible à ses yeux avec la personnalité flamboyante qui occupa le devant de la scène des années 1830, cette foi nouvelle ne pouvait s'accompagner que d'un renoncement à l'être artiste de l'ère romantique.

Eugène Devéria ne laissa pourtant pas l'article de Gautier sans réponse. Le 3 octobre 1850, il envoie d'Édimbourg un long plaidoyer que nous connaissons par la copie³ que l'artiste en a faite dans son *Journal* où il rejoint les notes quotidiennes, la correspondance, les réflexions et les écrits poétiques ou théoriques consignés par le peintre entre 1848 et sa

¹ Théophile Gautier, « Feuilleton de la Presse. Galerie du Luxembourg », *La Presse*, 2 septembre 1850, np (p. 2).

² Devéria revient à Paris de juin à la fin de l'année 1845, en juin 1849, à la fin de l'été 1852, puis à de rares occasions, comme la mort de son frère survenue le 23 décembre 1857.

³ *Journal*, T. 5, p. 356-362.

mort en 1865⁴. Les sept volumes qui composent ce manuscrit, dont seuls quelques courts passages ont été publiés par ses biographes⁵, offrent un regard moins tranché que celui que l'histoire a porté sur Eugène Devéria. L'art reste pour l'ancien du Cénacle la source d'incessantes réflexions, qui viennent en côtoyer d'autres sur la religion et son sens au cœur du XIX^e siècle ; celles-ci livrent aujourd'hui autant de pages qui laissent moins voir chez Devéria un revirement identitaire qu'un Réveil religieux dans l'air du temps des années 1840-1860, au sein duquel l'évangélisme se montra particulièrement actif, entraînant sur les chemins de la foi d'autres romantiques comme le sculpteur Henri de Triqueti⁶.

À travers les réflexions de dix-huit années doublement tournées vers l'Art et vers Dieu, ce *Journal* pose la question du devenir du Romantisme aux yeux d'un peintre qui a pris part aux premières luttes des années 1820. Ces notes inédites⁷ sont d'autant plus fondamentales que Devéria les destinait en partie à la publication⁸, ce qui permet de le lire aujourd'hui comme un écrit génétique. Si elles révèlent l'évolution spirituelle de l'artiste, de la vie de salon qu'il menait à Paris vers celle plus ascétique dans laquelle le plonge sa nouvelle confession, elles offrent surtout les clés pour comprendre comment l'évangélisme a pu apparaître au milieu du XIX^e siècle comme une issue du Romantisme ; d'une part elles montrent les problématiques qui précèdent et qui suivent la conversion d'Eugène Devéria, d'autre part elles mettent en lumière la dimension critique qui s'établit vis-à-vis du mouvement dans lequel il a fait ses débuts.

La Chute des idéaux

Dès les premières pages du *Journal*, Eugène Devéria, observant depuis la province les événements de 1848, pose les fondements d'une critique qui se prolonge dans les années suivantes sous forme d'accusation envers les poètes romantiques reconvertis en politique : « sauf Lamartine, nous ne voyons qu'ambitieux et égoïstes remplis de mauvais sentiments »⁹, « ils veulent faire parler d'eux, ils sont las d'écrire, ils veulent faire les Pallas à la tribune. C'est encore eux qu'ils cherchent »¹⁰. Cette dénonciation ne s'accompagne pourtant pas d'un rejet du mouvement lui-même, dont une référence, puisée au plus profond de ses années parisiennes, dans les vers de *Mazzeppa*, tombe sous sa plume en

⁴ Ce manuscrit a été légué à la Bibliothèque municipale de Pau qui en empêcha la publication que souhaita entreprendre sa belle-sœur Céleste Devéria, comme en témoigne la correspondance conservée à la Bibliothèque de Pau. Eugène Devéria en manifesta pourtant le désir à plusieurs reprises afin qu'à sa mort son cheminement serve d'enseignement. Seuls quelques extraits ont été publiés par ses amies Sophie Peyre et la baronne Galop dans des monographies consacrées à la vie protestante d'Eugène Devéria.

⁵ Publié dans Claudine Lacoste-Veysseyre (éd.), *Théophile Gautier, Correspondance générale, 1849-1851*, T. IV, Genève-Paris, Droz, 1989, p. 229-236.

⁶ Henri de Triqueti semble s'être converti vers 1848. Cette année-là, le 29 octobre, Eugène Devéria le croise au temple de Pau où il découvre que le sculpteur, qu'il a connu libertin comme lui, a emprunté la même voie de Salut (*Journal*, T. 2, p. 137-138).

⁷ Certains passages ont été cités par ses biographes, avec des modifications : Alone [Sophie Peyre], *Eugène Devéria d'après des documents originaux*, Paris, Fischbacher, 1887 ; Baronne Gallot, *Souvenirs d'Eugène Devéria*, Tarbes, Lescamela, 1868 ; Paul Lafond, *Eugène Devéria et son journal inédit*, Paris, Bureaux de l'Artiste, 1896 ; Maximilien Gauthier, *La Vie et l'art romantiques. Achille et Eugène Devéria*, Paris, Floury, 1926 ; René Ancely, *La Vie pyrénéenne d'Eugène Devéria*, Pau, Lescher-Moutoué, 1940.

⁸ Devéria fait plusieurs démarches pour publier ses pensées religieuses, mais il s'adresse également au lecteur dans le *Journal*, et il songe à la réception de ses poésies.

⁹ *Journal*, T. 1, p. 15, 22 mai 1848.

¹⁰ *Ibid.*, p. 235, 25 juin 1848.

comparaison des « plats courtisans qui mand[aient] des places de pairs, et qui au jour de la révolution demande[nt] au peuple de devenir ses mandataires » :

Quel effrayant spectacle que cette volée d'ambitieux de toutes espèces s'abattant sur la France prête à périr, comme cette volée d'oiseaux de proie poursuivant Mazeppa, et aspirant à manger ses yeux brûlés de larmes, et ses chairs meurtries par la course douloureuse que lui a imposée son rude porteur. »¹¹

La poésie qu'il a vu se développer dans sa jeunesse reste parfaitement ancrée en lui et, si Hugo incarne la perte des valeurs morales qu'il admira chez l'auteur, du temps de leur amitié, ses écrits restent une de ses sources d'inspiration, par exemple pour réaliser le portrait mortuaire d'une jeune fille où il invoque les *Fantômes* – « et comme Ophélie par le fleuve entraînée / elle est morte en cueillant des fleurs »¹² – qui dix-neuf ans plus tard ressortent intacts sous sa plume, dans une double référence à son compagnon de jeunesse et à Shakespeare.

La critique prend tout son sens à la lueur de l'évolution littéraire des auteurs, dans laquelle Devéria ne perçoit que déchéance des convictions esthétiques au profit du bénéfice financier.

Où sont les poètes, où sont les peintres, les musiciens peut-être, qui aient laissé derrière eux un peu de bien-être ? hélas ! le nombre en est si petit que c'est évidemment l'exception. Tous ces poètes qui vendent et revendent leurs œuvres (je parle de ceux qui vendent) à des prix fous, des Hugo, des Lamartine, des Norvins, que sais-je, le chiffre serait trop long, mangeant à tous les râteliers, avec les Bourbons, branche aimée, ceux de la branche cadette, tout leur est bon.¹³

Devéria reprend ici les arguments de Sainte-Beuve contre l'industrialisation littéraire, publiés en 1839 dans la *Revue des Deux-Mondes*, en déplorant la perte de dignité des auteurs. « L'art pur a eu son culte, sa mysticité, mais voici que le masque change ; l'industrie pénètre dans le rêve et le fait à son image. »¹⁴ L'évolution qu'a connue le Romantisme au tournant des années 1840 a échappé à Devéria qui prenait ses fonctions à l'École de Dessin d'Avignon parallèlement à la réalisation des peintures de Notre-Dame-des-Doms. Son éloignement de la capitale, entre 1838 et 1845, a laissé dans l'ombre un phénomène que ne lui avait probablement pas laissé envisager les célébrations qui lui étaient destinées dans le Sud. Son engagement est alors à la hauteur de la colère que lui cause l'actualité de ses anciens compagnons qui fréquentaient dans la deuxième moitié des années 1820 sa maison rue Notre-Dame-des-Champs, où se rassemblaient, selon les mots de Charles Blanc, « tous ceux enfin ou toutes celles qui depuis ont eu un nom, un grand nom »¹⁵. Son enrôlement dans les rangs des modernes se manifesta sans relâche lors des diverses expositions des années 1820, et son tempérament fougueux le plaça au cœur de toutes les luttes, à la première d'*Hernani* où Hugo lui avait confié le recrutement des rapins devant constituer la claque, ou encore lors des émeutes anticléricales du 16 février 1831 où il faillit perdre la vie¹⁶.

¹¹ *Ibid.*, p. 172, 18 juin 1848.

¹² *Ibid.*, p. 135, 12 juin 1848.

¹³ *Ibid.* p. 385, 5 juillet 1848.

¹⁴ Augustin Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des deux mondes*, 1839, 4^e série, T. 19, 44^e livraison, p. 678.

¹⁵ Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, F. Didot, 1876, p. 94.

¹⁶ *Journal*, T. 2, p. 480, 6 février 1849.

Son œuvre, dont l'histoire a uniquement retenu les grandes commandes passées par l'État entre 1828 et 1838, constituait toutefois pour lui le véritable terrain de lutte. Bien que le succès qu'a connu au Salon de 1827 la *Naissance d'Henri IV* ait éclipsé le souvenir de ses autres envois – perdus pour la plupart –, les choix iconographiques qui ont été les siens démontrent une volonté d'ériger une esthétique moderne mêlant peinture et littérature. Les dernières années de formation d'Eugène Devéria offrent en effet un terrain propice à un tel développement. *Le Vieux Sergent* de Béranger fut en 1822 le point de départ de sa vocation, en lui inspirant son premier tableau hors de l'École des Beaux-Arts (« cette description, si touchante dans sa simplicité et si complète en quelques vers, fit soudain surgir un tableau dans mon imagination. Ce jour-là je découvris que j'étais artiste »)¹⁷, avant de lier son nom à l'école moderne où prévalait l'effet narratif. Dans son *Journal*, il se rappelle avoir fondé son apprentissage sur des lectures dans lesquelles il cherchait à parfaire sa peinture¹⁸, copiant les vignettes anglaises avec Alexandre Colin pour en tirer des tableaux¹⁹. L'influence de son frère aîné Achille n'est pas non plus étrangère à une telle orientation, celui-ci œuvrant depuis 1820 avec des éditeurs comme Ladvoat pour une narrativité nouvelle de l'illustration qui traduirait la portée visuelle du texte. Ce détour par les livres de la librairie moderne lia ses préoccupations à celles des réunions de l'Arsenal où il prit part à partir de 1824 aux côtés d'auteurs et de peintres que rassemblait un même désir de renouveler l'art sur des idéaux esthétiques communs. Certains écrivains, comme Vigny, qui avait été pensionnaire avec Achille Devéria à la pension Hix²⁰, composaient de longue date son cercle relationnel²¹, mais les soirées de l'Arsenal, dont sa maison prit rapidement le relais peu de temps avant l'installation de Victor Hugo dans la même rue Notre-Dame-des-Champs, forgèrent le réseau dans lequel Eugène Devéria développa sa propre peinture.

Le portrait du libraire Ladvoat, qu'il envoya pour son premier Salon, connu par deux études préparatoires²², posait les fondements idéologiques des années à venir, entièrement tournées vers les ouvrages publiés par l'éditeur. En 1825, il envoie à la Société des Amis des Arts de Paris *La Mort d'Eveline* (perdu) – sujet tiré du roman à succès de Félix Bodin publié en 1824 –, puis, en 1826, lors de l'exposition au profit des Grecs qui se tient à la Galerie Lebrun, il lie son nom à plusieurs auteurs en vogue dans la nouvelle école avec, d'après Schiller, des *Scènes de la tragédie des « Brigands de la Bohême »* (perdu) et *La Lecture de la sentence de Marie Stuart* (Angers, Musée des Beaux-Arts), *Feramoç aux pieds de Lalla Rookh* (perdu), d'après Thomas Moore, et *Lord Byron reçu à Westminster par tous les grands hommes de l'Angleterre* (perdu). Ses premiers tableaux firent alors dire à Louis Vitet dans sa critique : « M. Eugène Devéria est le superlatif de M. Delacroix ; il a franchi la région du bizarre, il est dans celle de l'incroyable. »²³

En développant une iconographie fondée sur une certaine littérature en rupture avec les sujets tragiques, Eugène Devéria s'engage vers une peinture identitaire qui prend la forme

¹⁷ *Journal*, T. 5.

¹⁸ *Ibid.*, p. 14, 23 mars 1850.

¹⁹ *Ibid.*, p.15 : « Je me mis alors [en 1822] à faire quelques études au Musée ou autres, mais ce fut surtout avec les vignettes anglaises que j'appris le métier de peintre. Alexandre Colin notre ami d'enfance en avait la fureur et souvent il faisait en une journée, à ma grande admiration et de bien d'autres, de jolis petits tableaux que je cherchais à imiter. »

²⁰ Léon Séché, *Alfred de Vigny et son temps*, Paris, Juven, 1902, p.103 ; France-Yvonne Bril, Loïc Chotard, « La Fleur de l'élite. Alfred de Vigny à la pension Hix », *Bulletin de l'association des Amis d'Alfred de Vigny*, n° 24, 1995, p. 44-58.

²¹ Les bals du dimanche, qui bâtirent pendant vingt ans la réputation de la maison familiale des Devéria, commencèrent en 1817, connurent leur heure de gloire entre 1826 et 1831, et s'arrêtèrent après la mort de Laure, la sœur cadette, en 1838.

²² Collection particulière, Paris, et Collection Paul et Florence Vercier, Le Havre.

²³ Article publié dans *Le Globe* en 1826, cité dans Maximilien Gauthier, *ibid.*, p. 26-27.

d'une lutte, cherchant, comme Hugo dans la *Préface de Cromwell*, à imposer un Panthéon romantique, tant littéraire que pictural. La genèse de la *Naissance d'Henri IV* qu'il envoie en janvier 1828 lors du troisième accrochage du Salon de 1827, quelques jours après la sortie de *Cromwell*, révèle ce cheminement menant Eugène Devéria du romantisme passif, défendant les idées en vogue, à un romantisme actif, définissant – sous la houlette de Victor Hugo – la modernité dans l'art. Paul Vercier a montré comment le sujet a évolué, de 1825 à 1827, en même temps que la composition²⁴, glissant d'une scène historique choisie dans le passé des Bourbons vers une scène littéraire puisée dans une nouvelle d'Abel Hugo publiée en 1820 dans le *Conservateur littéraire*. Cette référence, qui n'a guère été revendiquée au moment de l'exposition, laisse entrevoir le rôle joué dans l'ombre par le Cénacle dans l'élaboration de l'œuvre, où Devéria établit un modèle mêlant une couleur locale fondée sur la peinture vénitienne à un dispositif pictural emprunté au théâtre.

L'art : « la dernière religion d'un siècle athée »

Propulsé en un tableau chef de file de la jeune génération, il devient également le porte-parole en peinture des idéaux du Cénacle, un rôle qu'il a progressivement acquis, en l'espace de trois ans, en se positionnant comme un *prêtre* du culte de l'art pour suivre le processus de sacralisation mis en lumière par Paul Bénichou²⁵. Cette façon d'ériger l'Art comme un nouveau pouvoir spirituel s'exprime, par exemple, chez Hugo qui écrit dans une lettre de 1832 à Alexandre Guiroux :

L'art seul est éternel. Mon ami, ne songeons qu'à l'art. Faisons-en du moins la dernière religion d'un siècle athée.²⁶

Le *Journal* de Devéria témoigne de la persistance de ces idéaux bien après la conversion. Renonçant aux compromis et s'imposant comme conséquence de ce culte une esthétique référentielle mêlant littérature et peinture ancienne, il prolonge dans sa retraite les réflexions menées entre 1827 et 1836 vers une autonomisation du sujet littéraire par le biais d'une esthétique théâtrale que la préparation du catalogue en cours permet d'observer. *Une Scène des Fourberies de Scapin* en 1849 (Pau, musée des Beaux-Arts), parfaitement dans le goût de ses œuvres des années 1830, puis, en 1850, une *Ophélie* (perdu) et une *Mort du duc de Rothsay* (perdu) – qu'il tire de *La Jolie fille de Perth* de Walter Scott – donnent un pendant dans les petits formats au *Cardinal Wolsey et Catherine d'Aragon* tiré du *Henry VIII* de Shakespeare (Le Havre, musée André Malraux), qu'il expose au Salon de 1859, quelques années avant d'entreprendre une *Anne Boleyn jouant de la harpe devant Henri VIII* (Caen, Musée des Beaux-Arts) qui sera son dernier tableau.

La critique parisienne n'a pas caché la lassitude que lui causaient de tels sujets trop datés, jusqu'à Gautier qui écrit au sujet de la *Réception de Christophe Colomb* du Salon de 1861, tableau commandé par l'État neuf ans plus tôt : « Aujourd'hui on n'aime plus ces sortes de sujets ; ils déplaisent comme les drames à costumes, et peu de curieux regardent cette peinture pleine de mérite pourtant. »²⁷ Devéria se montre pourtant parfaitement au fait de

²⁴ Paul Vercier, *La Naissance d'Henri IV par Eugène Devéria, origine du thème, étapes de la composition*, v. 1988, non publié, documentation du Département des Peintures du musée du Louvre.

²⁵ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, José Corti, 1973.

²⁶ Lettre de Victor Hugo à Alexandre Guiroux, 10 mai 1832 (vente : Paris, Piasa, 23 juin 2009, cat. 131).

²⁷ *Le Moniteur universel*, 7 juin 1861.

l'actualité picturale et assume ce choix démodé comme une conviction esthétique qu'il nourrit de visites systématiques des expositions et de collections de peinture des villes qu'il traverse, tant dans les musées que dans les collections particulières. Une visite à Gustave Wappers en 1849, alors qu'il se rend à Anvers pour voir les Rubens qu'il considère toujours comme son grand homme, une autre au musée de La Haye qui lui fait éprouver « les plus excellentes sensations qui se soient fait jour en [lui] depuis longtemps », son désir de rencontrer le jeune peintre écossais William Douglas²⁸ (1822-1891), la visite la collection de Sir William Maxwell où il se prend de passion pour les portraits de Raeburn²⁹, puis l'exposition d'Édimbourg où il admire Landseer et Thomas Fead³⁰, sa rencontre avec le jeune Manet³¹, son rendez-vous avec le comédien du Théâtre-Français Philoclès Régnier dès son arrivée à Londres en 1853³², démontrent, au fil des pages, combien la religion a laissé intact son amour de la peinture, qui occupe chacune de ses pensées ainsi que son engagement esthétiques. Si l'Écosse pouvait l'attirer – comme cela a été suggéré – par le culte protestant et la famille qu'il possédait à Édimbourg³³, l'intérêt qu'il porte à la peinture britannique, bien qu'elle lui semble parfois pauvre en *idées*, n'est pas étrangère au choix de cette destination, où il trouve un public toujours séduit par les scènes littéraires ou pittoresques qu'il multiplie lors de ses trois voyages. Les séjours outre-Manche sont d'ailleurs empreints d'une stimulation permanente à trouver de nouveaux sujets à réaliser à l'avenir, au gré des études dans l'atelier ou des lectures de hasard, comme en 1853, à Londres, où il trouve au détour d'un vieux journal de musique italien « un étrange sujet de tableau » dans la mort de l'Empereur Léopold I^{er} :

Quand il se sentit près de sa fin, après avoir mis en ordre les affaires d'État, après avoir parlé de Dieu avec son confesseur, il fit venir ses musiciens près de lui, dans cette même chambre où s'accomplissait le cours de ses jours. Il congédia ses courtisans, et resté seul avec la musique (cet art qui l'avait fait heureux au milieu de ses guerres et des soins inquiets du gouvernement) il ne demanda qu'à elle la paix de ses derniers moments et se fit exécuter ses morceaux favoris. Les musiciens, émus par cette scène solennelle, dans laquelle la mort se confondait avec la vie, les exécutaient avec un religieux recueillement ; les voix étaient voilées et n'avaient que de tristes et doux accents. Le concert dura une heure !... quand il fut terminé... l'empereur était mort.³⁴ [annoté : sujet de tableau]

Bien que des considérations d'ordre spirituel suivent la description du sujet qu'il projette, portant notamment sur l'ordre qu'il aurait été préférable de choisir – la musique, puis les affaires d'État, puis la confession servant de dernier enseignement aux courtisans –, la vérité historique, mêlant les arts entre eux dans un instant dramatique, s'avère toujours primer dans sa peinture, oscillant entre ses deux religions. Toutes deux cohabitent dans l'esprit de Devéria qui écrit, une fois passé le dimanche réservé aux choses de Dieu : « me voici redevenu peintre »³⁵, ou encore, un autre jour :

²⁸ *Journal*, T. 4, p.26, 30 octobre 1849.

²⁹ *Ibid.*, p. 327-328, 31 décembre 1849.

³⁰ *Ibid.*, p. 482, 20 février 1850.

³¹ Albert Flament, *La Vie de Manet*, 1928, pp. 79-82. Il visite le Louvre puis le Luxembourg en compagnie de Raffet et de Manet. Cette rencontre a très vraisemblablement lieu à la fin de l'année 1852 où il passe six mois à Paris, entre le 30 juillet et le 17 janvier 1853, avant de repartir pour l'Écosse.

³² *Journal*, T. 5, p. 605, 17 juin 1853.

³³ Barthélémy Jobert, « Eugène Devéria, protestant romantique », in Alain Joblin et Jacques Sys (éd.), *Les protestants et la création artistique et littéraire en Europe (des réformateurs aux romantiques)*, Arras, Artois presses université, 2008.

³⁴ *Ibid.*, p. 605-606, 19 juin 1853.

³⁵ *Journal*, T. 2, p. 396, lundi 8 janvier 1849.

Une fois à l'ouvrage je m'y donne tout entier, ou j'y donne audience à des idées toutes charnelles, et c'est à grand-peine que Dieu peut trouver une petite place dans ce cœur toujours occupé de la terre.³⁶

La persistance de ses premiers idéaux, plus tenaces que jamais, transparait également dans ses préférences, au sein de la peinture contemporaine, pour Gustave Doré et Thomas Couture ; mais elle se lit clairement dans les conseils qu'il professe par courrier, en 1860, à son élève Gustave de Coutouly, parti pour Paris afin d'y poursuivre ses études à l'École des Beaux-Arts : « Il [Dieu] vous a fait poète pour vous faire peintre, mais peintre d'autres choses que de chandelles et de poissons ». Pour son entrée en loge, il développe à nouveau le cheminement à suivre pour fuir le réalisme en vogue au profit de la couleur locale :

[Cherchez] l'application vivante et les combinaisons de la couleur, au premier étage, avec les vieux Italiens et les Flamands, et quand vous saurez à votre tour mettre en jeu les éléments du drame, quand vous aurez fait une esquisse, bien bâtie, comme ligne et comme effet, vous prendrez les chiffons et les hommes dont vous aurez besoin, et vous les obligerez à vous prêter leur concours pour compléter votre œuvre.³⁷

Le mal romantique

La conversion d'Eugène Devéria semble n'avoir d'autre effet sur le peintre que de le conforter dans ses ambitions d'idéal qui avaient forgé sa personnalité. Rester fidèle à l'esthétique en laquelle il croit, en dépit des critiques, et conserver la même foi en une esthétique référentielle, toujours ancrée dans les idées de la *Préface de Cromwell*, s'articulent chez Devéria avec ses convictions protestantes. La prière qui ouvre chacune de ses séances de travail demande une rédemption des années passées « dans l'adultère et la dissipation sous toutes les formes » à « ruin[er] par le jeu les forces que le Seigneur [lui] avait données ». ³⁸ Le travail assidu et la difficulté, morale comme financière, qu'entraîne le rejet du monde contemporain de l'esthétique qu'il cherche à continuer de porter viennent remplacer le désir de 1830 d'apparaître comme un peintre au faire facile. La peinture prend une forme nouvelle à ses yeux de croyant animé d'une foi qui n'agit plus sur lui pour en faire un génie brillant et inspiré, mais qui, au contraire, lui impose de puiser dans l'étude la force de faire partager son sentiment religieux.

Je ne sais à quoi doivent servir les arts dans la pensée de Dieu, mais il me semble qu'ils doivent grandir dans le recueillement et non pas au milieu du bruit et de la corruption. Il serait trop commode de jouir comme les êtres les plus grossiers, et d'avoir de plus les valeurs de la gloire – non, non, la vie n'est pas ainsi faite et le talent n'a pas été donné à l'homme pour le réjouir. C'est une lumière qu'il porte au milieu du monde, mais qui s'éteint au souffle des passions désordonnées.³⁹

La méditation sur les textes et le repli sur le travail scandent ses journées sous une forme ritualisée qui trouve un écho dans la série de conférences *Les Ouvriers selon Dieu* de Henri de Triqueti qui les place comme premières vertus de l'artiste. Toutefois, chez

³⁶ *Journal*, T. 1, p. 136, 12 juin 1848.

³⁷ Alone, *ibid.*, p. 233.

³⁸ *Journal*, T. 5, p. 437, 28 mars 1851, lettre au docteur Glover.

³⁹ *Journal*, T. 1, p. 518-519, 12 août 1848.

Devéria, ce qui relève d'une conception protestante se met au service d'une croyance en l'art romantique comme valeur spirituelle qu'il s'agit de défendre, sinon sur la scène parisienne, du moins dans sa production personnelle.

Le regard pessimiste qu'il porte sur ses débuts, regrettant sans cesse l'oisiveté de ses années de jeunesse perdues en amusements – un revirement que ses contemporains perçoivent comme un bouleversement idéologique –, naît de l'analyse qu'il mène à distance géographique et temporelle sur les fondements du Romantisme où le sacerdoce a laissé place à l'ambition personnelle. Derrière ce constat se cache une dénonciation de la quête de la gloire à tout prix, au détriment de la lutte dans laquelle les auteurs avaient entraîné le peintre, thème qui revient en leitmotiv comme un procès pour haute trahison, jusqu'en 1864 où il écrit encore : « Les Lamartine, les Hugo, les Dumas, sont devenus des machines à faire des livres, sans qu'aucun d'eux [ne] se soit perfectionné. »⁴⁰ Le désenchantement apparaît de manière claire quand il compare le panthéon contemporain – tenant du romantisme aux yeux du public – au Panthéon de référence érigé vingt ans plus tôt comme le fondement d'une nouvelle esthétique et, pour lui, comme le Dieu à servir :

Que deviennent ces hommes qui étonnent au premier moment par leur fécondité ? Ils sont tellement épuisés par tous les côtés sensibles de leur être, qu'après peu de temps, ils deviennent comme du bois sec – incapables de rien produire – voyez Victor Hugo – Alf. Devigni [sic], Ste-Beuve [sic], et tant d'autres qui ne valent pas la peine d'être nommés. Comparez ces hommes de psychologie à ceux de Louis 13 et Louis 14, à ceux d'Élisabeth, et voyez les anciens progresser jusqu'à leur dernier jour. Molière finit par le *Misanthrope* [sic], Racine par *Athalie*, quant à Corneille et à Shakespeare, ce sont deux chevaux indomptés, non parce qu'ils ne veulent pas se soumettre, mais parce qu'il n'y avait alors aucune règle à imposer à ceux qui écrivaient. Mais voyez cet éclat de nos modernes poètes qui dure autant qu'un incendie, et meurt ne laissant que ruines et rien d'édifié.⁴¹

Le manque de fermeté des résolutions initiales, dans lesquelles lui-même a cru au détriment de la gloire, constitue le fondement de ses réflexions sur la littérature. Ces considérations font partie, dans le *Journal*, des pages consacrées à la politique de la France que Devéria cherchait à publier. Bien qu'elles soient restées inédites et qu'elles n'apparaissent que sous leur forme manuscrite, éparpillées au sein d'un *Journal* conçu comme un enchaînement de témoignages et de brouillons de livres à voir paraître, elles révèlent l'ambition qu'avait le peintre de théoriser la déchéance romantique en rendant publique l'industrialisation des idées des années 1820. Ce cheminement qu'il n'a pu voir aboutir le conduit vers une introspection sur les erreurs inhérentes au mouvement qu'il a vu naître. Trente ans plus tard, il porte sur le drame romantique un regard mitigé en percevant dans sa « psychologie obscène » l'embryon du mal.

L'art n'a jamais rien changé dans les mœurs, il en est la représentation, seulement, comme un verre grossissant, il concentre les objets et hurle quand la société ne fait que crier. Les princes se prostituent à l'adultère mais un peu en cachette, et VH fait *Le Roi s'amuse*, montrant les rois dans les lupanars. Les députés s'achètent, la camaraderie nous montre comment ça se fait : la société entière marche dans la boue des mauvaises mœurs, et les Dumas, les Sue, les Soulier, comme Crébillon et Souvet de Rouvray, mettent la chose en romans. Le peuple ne respecte plus rien, il croit qu'un paysan ou quelque immonde ouvrier sans intelligence, mais doué extérieurement de quelques qualités, est supérieur à ceux qui ont demandé à l'étude et à la réflexion les progrès de leur esprit, et Madame G. Sand fait des livres monstrueux, dans lesquels

⁴⁰ Alone, *ibid.*, p. 287 : lettre à Sophie Peyre, octobre 1864.

⁴¹ *Journal*, T. 1, p. 518, 12 août 1848.

le socialisme le plus extravagant lutte avec le dévergondage des sens le plus admirablement fou.⁴²

L'absence d'étude, d'où naît, selon Devéria, cette littérature bien éloignée des valeurs des années 1820, s'avère être un argument d'autant plus déterminant dans l'analyse qu'il fait du mouvement qu'elle lui apparaît non plus comme une cause de la chute, mais comme la conséquence des aspirations des poètes. Devéria s'en explique dans la lettre envoyée en 1850 à Théophile Gautier en réponse à son article :

Comme quelques autres de mes amis, vous semblez mettre sur le compte de ma religiosité le naufrage de mes qualités de peintre, il n'en est rien ami, au contraire c'est à ce nouveau sentiment si plein d'élévation que je dois d'en avoir sauvé quelques bribes. (...) Ce n'est pas ma religion qu'il faut accuser de ma décadence. Elle est venue trop tard, ma chute a commencé plus tôt. La cause est la même qui a fait avorter, Court, Gigoux, Ziegler et tant d'autres dont le soleil s'est voilé presque aussitôt que levé, comme celui d'Édi[mbourg] qui se couche dans le brouillard et la fumée, la même qui tuera le magnifique talent de Couture avant qu'il soit longtemps. C'est la cause qui a fait avorter Alfred de Vigny, A. de Musset et V[ict]or Hugo, et les a fait tourner en queue de poisson. C'est peut-être la cause qui vous a fait renoncer à la lyre un peu improductive pour le journal qui suffit plus abondamment aux dépenses qu'entraînent certains objets de luxe... C'est, puisqu'il faut le dire, le libertinage. Cette œuvre destructrice qui dévore le plus pur de la substance de l'homme, occupé, sur la couche adultère où il se vautre, à rêver la séduction de la jeune fille, et court en idée des bras de sa vierge flétrie aux bras de quelque G[eorge] S[and]^{43,44}

Le lien qu'Eugène Devéria tisse entre mœurs et littérature se lit plus particulièrement dans cette dernière phrase. Incarnant à la fois la femme impure, venue à bout de son ami Musset, et la littérature sans idéal, George Sand devient une allégorie de ce mal du siècle qui ronge la littérature. Les plaisirs charnels des libertins qu'ils étaient remplacent dans son esprit le temps passé en discussions sur l'art, et les souvenirs de son salon, où se dessinaient pourtant bien d'autres enjeux, lui reviennent comme ceux d'un lieu de débauche. La légèreté des mœurs de sa génération grandissant « au milieu des orgies / qui sèchent dans Paris tant d'âmes endormies / Dans les bras du plaisir qui ne les lâche plus, / Doté par le Seigneur de cette force étrange / Qui permet au talent de nager dans la fange »⁴⁵ ancrerait la littérature dans une gangrène inéluctable.

Au terme d'un bilan de sa formation dans le giron de son frère Achille, jusqu'à son départ pour Avignon en 1838, il établit sur son travail un constat sans appel – « le péché a tué le talent » –, tandis que, dans sa retraite dans les Pyrénées, « le chrétien a presque effacé le peintre »⁴⁶. Cette phrase, souvent interprétée comme un renoncement à la peinture, porte en réalité sur les conséquences qu'a engendrées son éloignement de Paris, ville où se font les carrières, mais que ses convictions morales l'ont poussé à quitter pour rompre avec le péché. L'argument se développe tout au long du *Journal*, et il trouve une écho dans un long poème, *Voilà ce que fut ma vie*⁴⁷, daté du 5 novembre 1859, qu'il envisage comme une synthèse d'une grande partie de sa biographie disséminée au fil des pages. Les événements qui ont jalonné ses années parisiennes, puis les réflexions menées après sa conversion, y

⁴² *Ibid.*, p. 519.

⁴³ GS, qui avait été traduit par « [gueuse] » dans la correspondance Gautier, renvoie à George Sand, comme VH à Victor Hugo, ou PP à Pierre-Paul Rubens.

⁴⁴ *Journal*, T. 5, p. 360.

⁴⁵ *Journal*, T. 7, p. 715. *Voilà ce que fut ma vie*.

⁴⁶ *Journal*, T. 5, p. 23, 10 avril 1850.

⁴⁷ *Journal*, T. 7, p. 712-764 (en cours de publication).

sont condensés dans ce qui devient l'analyse d'un *je* lyrique sur les causes de sa propre chute, conséquence d'un mal inéluctable qui entraîna bien d'autres compagnons de jeunesse vers l'assèchement des idées. Les femmes, celles qui attirèrent par leur liberté de mœurs, qui accompagnaient le Cénacle dans sa quête de modernité, apportaient les charmes trompeurs qui devaient épuiser la destinée des poètes.

Mais j'ignorais, ainsi que le reste du monde
Qui chemine ignorant des saintes vérités,
Que la femme étrangère est la fosse profonde
Où va s'abymer l'homme avec ses facultés.
Comment appréhender de sinistres désastres ?
C'est l'amour nous dit-on qui mène vers les astres
L'homme affamé du pain des cieux ;
Et je suivais joyeux, et fier de mes conquêtes,
Le facile chemin de plaisirs et de fêtes
Des vulgaires ambitieux.⁴⁸

La déchéance progressive de ses idées, détournées par une femme aux attraits charmeurs qui remplacèrent progressivement les heures de travail en abandons sensuels, n'offre qu'un exemple des destins qu'il vit se briser. En les exposant au sein de ce poème à caractère autobiographique, son ambition est annoncée :

Je veux dire aux races futures
Ces beaux moments qui sont éteints
Aux plis d'impudiques ceintures
Qu'Aphrodite prête aux Catins.
Je veux lever une lumière
Sur la ténébreuse carrière,
Où nous courrons tous vent arrière,
Sans songer au gouffre profond.
Je veux prendre à la poésie
Une barre de fer rougie
Et sillonner chaque Aspasia
De honteux stigmates au front.⁴⁹

Victor Hugo, rongé tant par l'ambition que par Juliette Drouet « qui [l]e fit renoncer à [s]a noble nature / Et céder aux vices de la chair », ouvre la liste des grands noms décimés par les amours impures, suivi par Alfred de Vigny dont l'amour épuisa la plume :

Ô toi dont l'esprit fin et la noble figure
Faisait tache au milieu de nous,
Officier qui laissais se rouiller ton armure
Que peut-être jamais tu n'exposas aux coups,
Toi qui dans cette foule active
Gardais ton allure pensive,
De peur qu'une pensée hâtive
Apparût en jupon trop court ;
Dis pourquoi la lyre sonore
Qui vibrait à ta belle aurore,

⁴⁸ *Ibid.*, p. 737.

⁴⁹ *Ibid.*

Hélas ! ne vibre pas encore
Lorsque dure encore le jour ?

Pourquoi n'entend-on plus les douces causeries
De ton bizarre docteur noir ?
Rappelant du tombeau les âmes endormies
Avant que sur leur front passât l'aile du soir ?
Pourquoi n'as-tu plus sur la scène,
Où l'ignoble drame se traîne
Dans sa psychologie obscène,
Apporté de nouveau tribut ;
Et pourquoi ton Cinq Mars austère
Se promène-t-il solitaire
Quand sa main ouvrit à son Père
Les portes du vieil institut ?

Ce n'est pas ton fauteuil qui maîtrisa ta verve !
Tu ne fus pas trop tôt saoulé
De l'encens glorieux qui trop souvent énerve
Grâce aux rudes discours du grand Maître Molé !...
Ce n'est pas l'ignoble richesse
Qui, luxuriante maîtresse,
Te jeta pesant de paresse
Sur la couche du farniente !
Ce n'est pas non plus la misère
Qui, de sa redoutable serre,
Te présenta la coupe amère
Que but maint poète avorté !

Mais hélas ! insensé ! tu bus à cette coupe
Que te présenta la Dorval !
Et d'un ignoble amour tu surchargeas la croupe
Du noble et mythique cheval !...
Tu livras ta frêle stature
Aux baisers d'une femme impure
Sans appréhender la souillure
De cet être luxurieux !
Et sous la dent de la harpie
Qui mit ta pauvre âme en charpie,
Tu perdis la force et la vie
Avant d'être devenu vieux !⁵⁰

Musset connut le même sort, alors qu'« avec sa belle Muse il commit un inceste, / Et de tant de beauté jeta le moindre reste / Aux folles qu'il trouvait rôdant sur son chemin » ; Girodet, « cœur anacréontique », fut « dévoré par la maladie / Qui ne faisait plus de sa vie / Qu'une douloureuse insomnie / Pleine d'érotiques désirs » ; le baron Gros « noya son talent dans l'amour impudique » ; Pierre-Paul Prud'hon, qui « jeta dans le cercle du mariage la honte d'un concubinage », fut puni par « Dieu [qui] ne bénit pas le talent adultère » et « la gloire attendit que [s]on front fut sous terre / Pour y mettre un laurier chèrement acheté » ; Géricault mourut « au milieu des délices » « sous l'impalpable dent de cette maladie qu'il rapporta du lupanar » ; Court, « bon et fort », connut tôt la gloire, « mais sous le ciel de

⁵⁰ *Ibid.*, p. 740-741.

l'Italie/ Il goûta cette ardente vie / Qui fléchit son âme salie !... / Et son talent s'étiola » ; Champmartin qui « tomba dans la fosse aussi large que belle / Qui porta parmi nous le nom de Mirbel / Et qui t'absorba tout entier.../ Elle but à longs traits de sa bouche impudique / La force qui t'eût fait un talent magnifique / Et tu devins son ouvrier !... ».

Ces « Phryné », « Circé » ou autres « Sirènes » des temps modernes qui ont emporté les romantiques, dont la faute est de n'avoir pas su défendre la lyre face aux femmes succubes, évoquent, deux ans après la publication des *Fleurs du mal*, l'image de la femme développée par Baudelaire. Rien ne permet toutefois d'établir si Devéria, qui à cette date ne rédige plus son *Journal* que de manière très épisodique, a puisé dans le recueil la source d'une misogynie littéraire pour asseoir sa vision de la chute des romantiques. Le propos dépasse en revanche le seul poème de Devéria, et l'argument se retrouve chez un autre ancien du Cénacle, Paul Chenavard, qui, en 1879, dans une lettre à Clair Tisseur, met sur le compte d'un même passé libertin la chute de Heinrich Heine⁵¹.

Chez Devéria, la femme impudique des années 1830 apparaît en contrepoint des vierges sages, « ornement de salon »⁵², qui peuplaient les bals romantiques sans attirer alors les poètes. L'accusation portée sur les mœurs féminines va ainsi de pair avec une faiblesse de la part des artistes qui se sont laissé entraîner hors du sacerdoce. Si l'argument sert la démonstration de Devéria, celle-ci trouve son fondement parmi les *topoi* de l'époque romantique où la littérature populaire ne cesse de mettre en scène des hommes en mal d'amour, comme par exemple dans le *best-seller* du temps, *Mon voisin Raymond* de Paul de Kock⁵³, où le héros, en quête d'une femme qui sut l'aimer d'un amour pur, ne trouve dans celles qu'il croit vertueuses qu'un masque trompeur cachant une avidité de pouvoir et de luxure, avant de réaliser que l'humble bouquetière qu'il avait délaissée recelait des trésors d'humanité. Cette opposition entre deux types de femmes et deux chemins de vie, l'un dans la progression artistique et l'autre dans la destruction des promesses du début, trouve une forme concrète en Hugo, pris entre une épouse présentée comme vertueuse, « Heureuse de donner au poète sublime / Le bonheur qui suait au bout de chaque rime / Et révélait au monde un amour presque saint » et « une louve impure / [qui] Transforma d'un seul trait cette noble nature / En un vulgaire libertin »⁵⁴.

⁵¹ 3 janvier 1879, lettre à Clair Tisseur (Lyon, Bibliothèque Municipale) : « Le pauvre Heine ... Voilà un des Dieux en exil et malade à effrayer. Était-ce un véritable Dieu ? Je ne sais, mais j'ai toujours su que c'est le dieu amour qui l'avait aveuglé et paralysé pour avoir trop souvent joué avec l'arc et les traits redoutables. »

⁵² *Journal*, T.7, *Une Étoile éteinte*.

⁵³ Paul de Kock, *Mon Voisin Raymond*, Paris, Hubert, 1823 (réed : Vernarel et Ténon, 1825 ; *Mi vicino Raymundo*, Paris, 1836 ; Bruxelles, Hauman, 1837 ; Barba, 1836/ 1842 / 1849/ 1883 ; Coulommiers, Massin, 1845 ; Boulé, 1847 ; Rouff, 1877/ 1879 / 1888 etc.)

⁵⁴ *Journal*, T. 7, *Une étoile éteinte* :

C'était Madame Hugo belle et fraîche matrone
Qui nous semblait à tous une antique madone
Alors qu'elle portait ses beaux enfants au sein,
Heureuse de donner au poète sublime
Le bonheur qui suait au bout de chaque rime
Et révélait au monde un amour presque saint.

Que dut-elle sentir lorsque sa grande idole
Eut tout à coup perdu cette vaste auréole
Où son front rayonnant le faisait voir à tous
Grand poète, bon père, et glorieux époux ?
Quelle fut sa douleur, quand une louve impure
Transforma d'un seul trait cette noble nature
En un vulgaire libertin ?
Que de pleurs dévorés quand le marteau du vice

L'Évangélisme purificateur

Le lien que Devéria tisse entre mœurs et chute s'impose à lui dès son arrivée dans les Pyrénées, et il sera suivi d'une conversion rapide dans un moment de doute face à sa propre carrière. Il vit de toute part s'éteindre le Romantisme dans son acception de 1830, en peinture où le genre prédominait sans véhiculer d'idéaux forts, ou au théâtre où l'échec des *Burgraves* coïncidait avec le renouveau de la tragédie. Sa maladie le mit face à la mort – une mort physique mais également une mort de son nom qu'il croyait oublié après cinq ans passés loin de Paris. Le désenchantement qui marque le tournant des années 1840 se teinte chez Devéria d'un désespoir inéluctable au regard d'un passé mort dont ne ressort qu'un sentiment d'échec. Si *Voilà ce que fut ma vie* se veut un témoignage de chutes auxquelles Devéria a assisté, il est surtout conçu comme un récit cathartique, construit sur le modèle de la *Parabole de l'Enfant prodigue*, relatant le parcours de l'artiste promis à la gloire et tombé dans le piège tendu à sa génération, jusqu'à l'expiation et au pardon de Dieu qui, en le purifiant des fautes qui ont terni son travail, le conduit vers un art désintéressé ne menant que vers la gloire divine. Les femmes que Devéria stigmatise – et auprès desquelles il a écrit sa jeunesse – lui apparaissent en réalité comme le reflet de celle qui le conduisit à sa perte, une belle créole rencontrée à la fin des années 1820, qui le détourna de la pratique sérieuse de la peinture et qu'il épousa en 1841, dix ans après la naissance de leur fille, alors qu'il se croyait condamné. Le constat d'échec qui a suivi ce mariage, en scellant une union jugée adultère par sa famille, n'est pas sans rapport avec sa conversion deux ans plus tard, au terme de laquelle s'est cristallisé en cette épouse l'ensemble des tourments que l'artiste cherchait expier.

La multitude des détails qui jalonnent le récit des années de débauche permet de mieux apprécier le travail que la religion a fait sur un caractère peu enclin à suivre une voie raisonnable.

Mais non, Dieu m'a gardé dans sa miséricorde
Pour me faire goûter le pardon qu'il accorde
Au repentir qui vient se confesser à Lui !
Quand, au pied de la croix, dans son âme avilie,
Le Pécheur lit enfin la honte de sa vie
Au rayon de la foi qui dans son cœur a lui !⁵⁵

Bien plus qu'un revirement identitaire, sa conversion apparaît comme le glissement d'une foi désenchantée vers une autre pleine de promesse. L'évangélisme, en prônant les vertus de fermeté et de pureté des idéaux qui lui ont manqué, s'impose à ses yeux comme le seul remède capable d'expier les fautes initiales et de reformuler son rôle de *prêtre* en celui de *pasteur*. La lecture à caractère autobiographique et intime de *Voilà ce que fut ma vie* se double d'une seconde plus universelle, à valeur de prédication, que permet le recours à la forme lyrique. Assumer le péché et s'ériger en exemple édifiant aux yeux de ses anciens compagnons pour les sauver, du moins dans la mort, de la chute dans laquelle la dépravation de leurs mœurs a entraîné leur œuvre, devient pour Eugène Devéria l'enjeu de

Changea devant ses yeux sur le sein d'une actrice
Son poète en sale pantin ? »

⁵⁵ *Voilà ce que fut ma vie*, p. 717.

la décennie qui suit sa conversion. La rupture avec son passé parisien ne le fit pas rompre pour autant le contact avec ceux qui avaient accompagné sa jeunesse. Le tour mystique qu'a pris sa vie en 1843, au contact du pasteur Buscarlet et de Frédéric Rivarès, se manifesta au contraire par un enthousiasme dans lequel il cherche à entraîner ses proches, dans les pratiques habituelles du Réveil, d'abord par courrier, puis de manière plus directe lors de son séjour à Paris en 1845, au chevet de sa mère dont la conversion aux portes de la mort constitue à ses yeux un enjeu majeur d'où naissent les premières tensions avec son frère Achille. Les marques de réticence ne se firent pas attendre. Certainement déçu par l'absence d'efficacité de ses discours, il n'ose mener plus loin sa campagne auprès de Bixio lors d'un dîner chez Achille, portant encore quatre ans plus tard la culpabilité de son silence face à l'incrédulité de son camarade avec qui il conserve toutefois des liens durables⁵⁶. Lors du même séjour, Victor Pavie refuse de lui serrer la main⁵⁷, probablement en réponse à des entretiens préalables. En 1848, dans les premiers mois du *Journal*, Devéria témoigne encore du rejet d'autres anciens amis :

Je vais écrire à Hippolyte pour de l'huile de pétrole et aussi relativement à son long silence. Aurais-je aussi repoussé celui-ci par ma rudesse puritaine ? [...] Je dois aussi écrire à l'ami Serres qui lui aussi semble ne vouloir plus avoir de rapport avec le pauvre puritain.⁵⁸

Si les arguments développés lors des premières années nous sont inconnus – Achille ayant détruit la correspondance qu'il pensait préjudiciable pour son frère qui passait pour fou –, deux lettres plus tardives, l'une à Victor Hugo et l'autre à Mélanie Waldor (annexes), exposent les fondements de sa démarche. Contrairement à d'autres correspondants du peintre dont les lettres sont retranscrites dans le *Journal*, tous deux ont participé à une époque que la conversion ramène aux yeux du peintre comme un temps de désordre moral. Le prosélytisme prend avec eux la forme d'une mission rédemptrice visant à sauver les âmes autant que le Romantisme. Partenaires de la double déchéance du peintre et de son idéal, Mélanie Waldor comme femme impure, maîtresse adultère de Dumas reconvertie en poétesse, et Victor Hugo, modèle de la première heure tombé de son piédestal, incarnant à lui seul la chute romantique, apparaissent bien plus que des noms au sein d'une liste de personnes à amener vers Dieu.

La lettre à Mélanie Waldor fait suite à une visite que le peintre lui rendit la veille, lors d'un séjour à Paris en septembre 1852 où il apprit qu'elle venait de perdre sa fille et qu'Émile Deschamps lui avait conseillé d'étudier la doctrine biblique⁵⁹. Les références à l'entrevue laissent entendre que ses propos ne sont pas parés des accusations d'impiété qui nourrissent sa poésie. Le peintre n'expliquant que le lendemain ce qui l'a conduit auprès de son ancienne amie, il semble même que sa venue ait pris la forme d'une visite de courtoisie :

Je proposai de me présenter chez vous, pour voir dans quelles dispositions de cœur et d'esprit vous pouviez être. [...] Je suis venu, j'ai vu, et je me suis convaincu que [...] vous savez de la vérité autant qu'il suffit au cœur brisé.⁶⁰

La douceur de ton et l'absence de sermon montrent combien Devéria a dû se satisfaire de retrouver l'écrivain tournée vers Dieu, dans une sagesse éloignée de l'image qu'il avait pu

⁵⁶ *Journal*, T. 2, p. 482, 5 février 1849.

⁵⁷ Maximilien Gauthier, *ibid.*, repris par Ancely, p. 51.

⁵⁸ *Journal*, T. 2, p. 114-115, 24 octobre 1848.

⁵⁹ *Lettre à Madame Waldor*, voir en annexe.

⁶⁰ *Ibid.*

conserver d'elle. Sa confession catholique occupe dès lors le fond de l'argumentation que développe le poète en s'appuyant sur la douleur causée par la perte de sa fille. Bien que Devéria n'aborde pas le passé de l'écrivain, le contexte dans lequel cette lettre est écrite évoque une réflexion menée sur la mort de Léopoldine Hugo qu'il perçoit comme un châtement infligé à son père :

Et c'est humide encor des baisers de sa bouche,
Portant encor sur toi le parfum de sa couche
Que ton œil lut avec effroi
Sur un de ces papiers qui volent par le monde
La mort des 2 enfants que te déroba l'onde
Pendant que tu n'aimais que toi
(Quand tu te complaisais en toi).⁶¹

Cet argument est repris sous une forme adoucie dans la lettre qu'il envoie à Hugo en 1850 : « quand vous remplissiez le monde de cette audacieuse impureté, pour laquelle le Seigneur vous a si rudement châtié dans votre chère Didine »⁶². Présentée de manière plus détournée dans la lettre à Mélanie Waldor, la conséquence des mœurs de jeunesse apparaît toutefois dans une phrase qui, au lieu d'attaquer l'interlocutrice de front, la conduit vers une introspection : « au Seigneur seul appartient de guérir la plaie que sa main paternelle vous a faite »⁶³. Le cheminement spirituel qu'il lui propose de suivre, accompagné de conseils de lectures à travers les citations de la Bible, pose la double finalité de la faire se confronter à son passé, de la même façon que Devéria a été amené à le faire en découvrant la doctrine biblique, mais également à rejeter le *romanisme* qui attise toute sa haine. Si comme point de rupture entre les deux confessions il met en évidence le rapport à Dieu, impossible aux catholiques concentrés sur leur douleur et cherchant l'aide des hommes (« les consolations aussi que j'offre [...] sont je pense d'un ordre plus relevé et divin que celles de l'homme »)⁶⁴, la pensée catholique est surtout dangereuse en confrontant l'âme en peine à une humanité remplie des vices dont Devéria cherche à détourner.

Vers un romantisme honnête

Sa haine du catholicisme romain dépasse cependant les formules enjôleuses et constitue l'objet de sa lutte. Ce culte dont sont absents la compassion, l'amour de Dieu et le pardon absolu des fautes fait l'objet de propos autrement plus virulents dans la lettre envoyée d'Édimbourg à Victor Hugo, deux semaines après le discours du 15 janvier 1850 contre la loi Falloux. Le plaidoyer de Devéria revêt toutefois plusieurs enjeux qu'il tente de défendre en développant une rhétorique efficace confrontant Hugo à ses erreurs politiques, religieuses et personnelles. Ce parti-pris, d'autant plus audacieux que Devéria connaît l'orgueil de son ancien ami, semble avoir été mûrement réfléchi par le peintre qui, à plusieurs reprises, a repoussé la rédaction de ce courrier qu'il savait crucial dans l'évolution de son évangélisation. La conversion de l'écrivain, qu'il appelle de ses vœux, non seulement continuerait de laver le Romantisme de ses péchés et lui permettrait de renaître sur ses valeurs premières, mais offrirait également une tribune médiatique sans précédent à l'Évangélisme qui, en devenant l'objet d'une lutte hugolienne, se répandrait dans le peuple

⁶¹ *Journal*, T. 7, *Voilà ce que fut ma vie*, p. 738-739.

⁶² *Lettre à Victor Hugo*, voir en annexe.

⁶³ *Lettre à Madame Waldor*, voir en annexe.

⁶⁴ *Ibid.*

et établirait une politique véritablement républicaine. L'enseignement, en jeu dans le débat, occupe déjà Devéria dans ses réflexions sur un modèle idéal de république :

Ce peuple que vous n'instruisez pas, auquel vous ne laissez pas le temps de regarder à Dieu, que nos institutions ne moralisent pas, va vous arracher votre or avec ses mains de fer, il vous brisera au jour de sa colère, et sera sans pitié, comme vous avez été sans pitié pour lui. Que l'organisation se borne à laisser à l'ouvrier, à ce que vous appelez le Peuple, le temps de se reconnaître. [...] Lâchez ces pauvres oiseaux, rendez-les à la liberté ! Quelques-uns peut-être auront peine à se reconnaître au premier moment pauvres hiboux étonnés des rayons vivifiants de l'astre divin qu'ils ne connaissent pas, mais comptez sur cette vraie liberté pour leur rendre l'usage des ailes. Déshabitez-les de ces infamies qui cherchent l'ombre, et ils finiront par aimer la lumière. Fondez des écoles, établissez des encouragements de toute espèce pour le soutien pour l'espoir pour le cœur. Et vous verrez que l'organisation du travail ira toute seule.⁶⁵

L'argument de l'amour trompeur dans lequel le groupe romantique a perdu sa force est brandi en premier lieu pour confronter Hugo à sa déchéance et pour le conduire au même processus que celui qui l'a éveillé à la foi. Les arguments exposés répondent à une rhétorique très stricte dans laquelle Devéria ajuste ses propos au caractère de son lecteur, n'hésitant pas à nier l'ambition de sa lettre (« je n'aime pas l'enthousiasme dans la religion », « je n'ai pas la prétention d'être un prophète ni un prédicateur de la vérité de Dieu »), ni à taire ce qui l'anime réellement. Plutôt que d'exposer ses pensées véritables sur la fragilité de la République naissante laissée aux mains de poètes et d'artistes avides de pouvoir, comme il l'écrit dans son *Journal*⁶⁶, il détourne le problème en critiquant le poète sur les idées qu'il défend dans la sphère de l'instruction publique, mettant à profit l'ambition de gloire du poète afin de le conduire vers la voie de Dieu, en lui démontrant qu'il fait fausse route en séparant l'Église du parti clérical alors qu'ils ne sont qu'un même orbe contre lequel il ne peut lutter n'étant ni pur, ni croyant. La voie évangélique lui donnerait en revanche la force de surmonter l'Église romaine qu'il combat, le mènerait vers la victoire, tout en offrant au peuple la véritable pureté de la croyance.

Avec ce vœu, transparait le lien que Devéria tisse entre les mœurs d'une époque et la stabilité politique dans laquelle le poète doit jouer le rôle non pas du législateur mais celui de guide spirituel en inculquant des valeurs morales au peuple. Les mœurs de l'artiste se posent comme point de départ de sa production qui en est le reflet. Si le chaos moral des romantiques a causé la perte du mouvement, que Devéria cherche à redresser par la conversion de ses protagonistes au protestantisme, il dérive surtout des mœurs d'un temps lui-même soumis au chaos. L'art ne peut être pur dès lors que la société agit sur lui en détournant l'artiste de tout modèle moral.

Quelques fous honnêtes croient pouvoir changer le monde par l'art. Hélas ! Servez-vous des leçons du passé, et changez le monde pour que l'art se purifie. Que la vérité de Dieu, sa parole, sanctifie le monde, et l'art surgira honnête et pur. Mais ne mettons pas la charrue devant

⁶⁵ *Journal*, T. 1, p. 220-222, 24 juin 1848.

⁶⁶ *Journal*, T. 1, p.388, 21 juillet 1848. « Je ne me [?] d'un gouvernement de poètes et d'artistes. Ceux qui ne savent conduire ni leur personne ni leurs affaires ne me semblent pas capables de conduire une patrie et des affaires bien plus compliquées encore que celles où ils se sont fourvoyés. Et puis les artistes qui cherchent la Gloire comme moyen de jouissance savent bien que ce n'est pas dans les républiques, qui demandent de l'autorité pour vivre, que l'on trouve cet aliment inévitable de leurs joies et de leur orgueil, l'argent. Je me défie donc d'eux parce que je les vois toujours cherchant le moment de vous rendre à quelque roi pour ravoir leur position d'artistes perdus dans ce grand brouhaha où il s'agit de bien d'autres choses que de niaiseries et d'inutilités pareilles. »

les bœufs. Les peuples et les civilisations d'abord, l'art ensuite. Il est l'historien : donnons lui donc une belle histoire à écrire, et certes il ne faillira pas à la tâche.⁶⁷

Les actes de Devéria dépassent pourtant sa pensée. Son œuvre, dans les années qui suivent sa conversion, devient prismatique, et le peintre se diffracte en historien, en théoricien, en poète et en théologien. Aucun de ses écrits ne semble avoir été publié, mais son *Journal* témoigne de ses démarches en ce sens. En septembre 1848, il envoie à l'éditeur Courtois de Toulouse, fondateur en 1831 de la Société des livres religieux, un manuscrit de pensées religieuses, dont la structure, similaire aux lettres et au *Journal*, rend le propos peu efficace : « comme les Écritures sont peu connues en France, nous croyons que de simples allusions soient insuffisantes et qu'il faudrait entrer dans des détails bien plus étendus pour que ce livre pût atteindre son but »⁶⁸. En février 1849, il répond à la commande d'une « Lettre à un jeune homme désireux d'étudier pour les arts »⁶⁹ qui doit trouver sa place dans la deuxième partie du *Guide du jeune homme à son entrée dans la vie civile* que prépare François Brun, pasteur et directeur de l'École normale primaire protestante de Dieulefit⁷⁰, mais qui ne verra jamais le jour.

À cette date, la poésie prend un tournant dans sa vie. Après les réflexions sur la république, sur la monarchie, sur l'histoire des peuples, sur l'esclavage, sur le droit des femmes, sa plume est mise au service d'une œuvre lyrique qui sera désormais aussi importante que l'œuvre peinte. Mêlant biographie et pensées religieuses, souvenirs et réflexions sur l'homme, Devéria leur donne en février 1850, en inaugurant un nouveau projet, un recueil de *Psaumes* et de *Proverbes*, qui l'occupera jusqu'à sa mort. La rédaction de ce livre intègre ses journées de travail que Devéria ouvre par un verset qui succède à la prière du matin. « Je tâche d'être bien simple, explique-t-il, afin que ce soit véritablement un livre pour le peuple, ce serait si bon de faire un bon manuel bien scripturaire pour ceux qui ne peuvent pas donner beaucoup de temps aux choses de Dieu. »⁷¹ Ce projet naît dans son esprit en même temps qu'il entreprend d'écrire à Victor Hugo – à qui il conseille déjà, s'il manque de temps pour se pencher sur les textes bibliques, de lire *Lucile, ou la lecture de la Bible* d'Adolphe Monod –, donnant dans l'ombre une réponse aux objections bâties sur l'orientation politique de l'auteur. Pour changer l'art, il faut changer le monde, et pour le conduire vers une sanctification, il faut le conduire vers Dieu. Le peintre et le poète se fondent sous la figure du pasteur qui régit la création, achevant de faire de son œuvre un modèle de rédemption et de renouveau.

La forme poétique qu'il choisit rompt pourtant avec les modèles du genre, à commencer par ceux d'Alexandre Vinet⁷², et elle tend vers un syncrétisme littéraire nourri de la poésie qui a bercé sa jeunesse. Ce style qui déborde sur sa poésie, tout aussi empreinte du lyrisme de la fin des années 1820, met en perspective le programme de Devéria qui, en voulant évangéliser le peuple, garde au cœur de purifier le Romantisme. Avec ce désir de le nourrir d'une spiritualité nouvelle, Devéria endosse le rôle du guide et corrige les erreurs inhérentes au mouvement. Si l'impureté des valeurs véhiculées par le romantisme tardif teinté de catholicisme ne convient pas selon lui au sacerdoce littéraire, la poésie des années 1820 elle-même se voit en effet jugée à l'aune d'un sentiment religieux mensonger, que la Bible n'animait qu'en offrant des sujets :

⁶⁷ *Journal*, T. 1, p. 522, 12 août 1848.

⁶⁸ *Journal*, T. 2, réponse de l'éditeur, lettre insérée entre les pages 492 et 493.

⁶⁹ *Journal*, T. 2, p. 492, lettres de François Brun, entre les pages 496 et 497, lettre de Devéria p. 49.

⁷⁰ *Journal*, T. 2 : lettre de commande du 9 janvier 1849.

⁷¹ *Journal*, T. 4, p. 410, 21 janvier 1850.

⁷² *Journal*, T. 5, p. 278, 5 août 1850.

Les poètes lyriques par excellence Hugo, Lamartine et autres, pouvaient parler noblement, divinement presque, d'une religion qui ne tient aucune place dans leur cœur, sauf par les préjugés de l'enfance, et ainsi les femmes, les enfants vivants ou morts, les bois, les champs et les fleurs leur étaient matière d'harmonie, selon le milieu dans lequel ils se trouvaient, sans qu'il fallût prendre pour argent comptant le sentimentalisme auquel certaines âmes candides se faisaient prendre si facilement. [...] Je ne suis certes qu'un pauvre rimailleur, mais pour un instant, je veux me donner comme preuve du fait que je viens d'avancer. Avant 43, ma vie était entièrement donnée au péché, à l'impiété qui caractérise nos éducations parisiennes, et si quelques sentiments légitimes d'affections vivaient encore au milieu de cette existence dévergondée qui nous emportait dans son tourbillon irrésistible, il n'y avait certes aucun sentiment religieux, ayant vie vraie, dans un cœur entièrement donné aux convoitises de la chair, et du monde ennemi de Dieu. Pourtant voici des vers, que je retrouve dans mes paperasses, qui ne sont pas bien méchants à ce qu'il semble à mon œil prévenu et qui expriment assez gracieusement (quoique sans connaissance) des sentiments qui n'avaient nulle place pour moi dans la pratique ordinaire. Et certes il est des gens qui en les lisant, se disaient peut-être que j'étais dès lors destiné à devenir chrétien, comme cela le montre ; et pourtant tout cela n'était que du Parlage qui, jusqu'à un certain point, prenait quelque chose de la forme poétique dans laquelle mon esprit s'était développé à défaut d'autre instruction.⁷³

Les poètes romantiques baignant dans la même impureté qu'à leurs débuts et profanant non seulement le sacerdoce, mais également le sentiment poétique lui-même, Devéria, régénéré par la foi, développe un lyrisme romantique qui serait pur dans son contenu et atteindrait le cœur, bien plus que la peinture. La poésie reste en effet à ses yeux la forme romantique par excellence, et, bien plus que la peinture, le genre qu'il s'agit de préserver, de sauver et de refondre pour l'élever vers « l'expression sincère d'un sentiment véritable »⁷⁴. Ses écrits poétiques démontrent la possibilité de cette rédemption littéraire, vers laquelle seul Lamartine tend par la sincérité de sa foi, mais de manière trop incomplète en prenant sa source dans la doctrine romaine.

Je voudrais avoir une lyre Lamartinienne pour couvrir de mes chants d'amour et d'actions de grâce les stupides blasphémateurs, si admirablement chantés, mais je ne suis qu'un pauvre peintre, qu'un misérable rimailleur, qu'un chrétien sans ferveur, et tout ce que je puis faire est de répéter les chants sublimes de gratitude du Psalmiste de Sion qui, sous l'influence du St Esprit, a écrit et laissé ces trésors de prière et d'amour si précieux aux cœurs qui ont commencé à goûter combien le Seigneur est doux.⁷⁵

La peinture reste toutefois la source de toutes ses attentions théoriques, et se décrit comme « pauvre peintre » participe de son cheminement spirituel. Pauvre poétiquement, dans son incapacité à égaler ceux qui mettent leur plume au service de sentiments hypocrites, et pauvre financièrement, dans son renoncement à la gloire qui le conduit vers une indigence de plus en plus marquée avec le temps, vivant de portraits et de cours de peinture, il n'en reste pas moins peintre, peintre convaincu, peintre sincère, réduit à la

⁷³ *Journal*, T. 6, p. 196, 7 février 1857.

⁷⁴ *Journal*, T. 6, p. 210, 9 mars 1857 : « Mon opinion quant à la poésie lyrique, pour les chrétiens, est qu'elle ne doit jamais être, comme toute parole qui sort de leur bouche, que l'expression sincère d'un sentiment véritable. Aussi je désire que ceux qui liront ces lignes les considèrent comme l'expression de l'état de mon âme dans la solitude, ce qui n'est pas de l'orgueil, puisque, malheureusement, à quelques idées convenables et avouables devant tous se mêlent des pensées qui, si laides seraient-elles, sont bien à moi aussi, et doivent devenir devant ceux qui les liront la preuve douloureuse que le vieil homme peut tenir longtemps pied contre la formation du nouvel homme qui se renouvelle en Sainteté et en Justice véritable »

⁷⁵ *Journal*, T. 6, p. 221-222, 21 mars 1857.

pauvreté de son art de la représentation. La rédaction des *Proverbes* raffermirait cette position du peintre qui, hors des portraits qu'il juge alimentaires ou des rares commandes de l'État, se tourne vers des sujets où Dieu trouve une place non figurative. Cette quête le conduit brièvement vers le paysage, en 1848, « branche de l'art trop négligée [...] jusqu'à ce jour » et qui serait « une première solution de la question de péché attaché à cet art »⁷⁶. Peintre profondément narratif, il referma la page de cette glorification silencieuse après quelques pastels pour ancrer ses théories religieuses dans l'esthétique qui lui était propre. Les scènes de morts (*Adieux de Calvin aux syndics de Genève*, vers 1850⁷⁷, Noyon, musée Calvin ; *La Mort de Jeanne Seymour*, traité à deux reprises ; projet de *Mort de Léopold I^{er}*) abordent ce moment en suspens dans lequel Devéria voit « une éternité de gloire et de magnificence, dans l'amour éternel du Sauveur »⁷⁸. Les notes qui accompagnent la *Mort de Léopold I^{er}* soulignent l'analogie que voient les catholiques entre « l'extase que donne la musique » avec « l'élévation de l'Esprit vers Dieu ». Ce point de vue, que Devéria réfute, est reformulé dans deux œuvres majeures de la fin de sa vie, *La Poésie lyrique évoquant les morts*⁷⁹ et la *Scène de la vie de Henri VIII* (Caen, musée des Beaux-Arts), où la musique peut gagner sa force évocatrice en naissant des sons d'une harpe. Le détour par l'instrument avec lequel David composa les *Psaumes* (1 Par. 25 – 1), et que la Bible décrit comme le son de la voix de Dieu⁸⁰, fait d'une analogie théologiquement impure un fondement spirituel mettant le pinceau au service d'une glorification des Écritures dans des sujets profanes. L'impalpable voix de Dieu devient même un sujet à part entière, offrant une double lecture des tableaux, comme en 1846 dans *Catherine Labouré*⁸¹ qu'il représente non pas face à l'apparition de la Vierge, mais dans une scène de genre, en sœur de la charité au chevet d'un malade, écoutant une voix venue d'en haut. L'éloge de la charité chère aux protestants vient également renouveler le thème de *La Charité antique*⁸², prise chez Valère-Maxime, mais qui acquiert une valeur religieuse par les sentiments que Devéria souhaite placer au premier plan.

Si la conversion n'affecte pas sa peinture, elle en modifie profondément le fond dont l'ambition est de mettre en scène des personnages animés de la même sincérité de sentiments que celle qui guide Devéria, dépassant le sujet historique ou littéraire pour transformer le peintre en historien qui fait le lien entre les faits terrestres et les actions divines. L'implication du « je », qu'il met en œuvre dans ses sujets d'histoire depuis ses débuts, en intégrant son portrait parmi la foule qui peuple les tableaux⁸³, se voit renouvelée

⁷⁶ *Journal*, T. 2, p. 94-95, 10 octobre 1848 : « Je suis encore si peu à faire le paysage que je me fais l'effet de ne rien faire quoique je travaille bien chaque jour et que je pense pourtant que si je puis faire quelque chose dans cette branche de l'art trop négligée par moi jusqu'à ce jour [...]. Et puis ceci est une 1^{ère} solution de la question de péché attaché à cet art. Car je pense que le paysage est une glorification de ces œuvres admirables qui racontent la gloire du Dieu fort. Je commence à penser qu'il y a plus dans un paysage que je n'y avais vu jusqu'à ce jour, si de la contemplation de ce Soleil vivifiant la terre, la pensée s'éleva au soleil de justice qui porte la santé dans ses rayons (Malach. 4 – 2). Je veux donc essayer bravement pendant ces derniers jours de beau temps et n'y remonter qu'à preuve véritable d'impossibilité ».

⁷⁷ L'idée du sujet lui vient le 31 décembre 1849. *Journal*, T. 4, p. 330.

⁷⁸ *Journal*, T. 6, p. 221, 21 mars 1857.

⁷⁹ Vente après-décès, 1^{er} juin 1867, cat. 45. Pastel réalisé entre 1855 et 1862, perdu, mentionné par la Baronne Gallot (*ibid.*, p.61) et connu par un calque préparatoire de la collection Paul et Florence Vercier.

⁸⁰ *Apoc.* 14 – 2 : « J'entendis une voix qui venait du ciel, qui était comme le son de plusieurs joueurs de harpe »

⁸¹ La Vierge apparut à Catherine Labouré en juillet 1830 dans la chapelle du couvent de la rue du Bac à Paris. Devéria la prit en 1846 comme sujet d'un tableau passé en vente le 31 mars 1998 chez Rieuner-Bailly-Pommery, cat. 225 (succession Accornero).

⁸² Lettre à Gustave de Coutouly, 25 janvier 1861, Bibliothèque de Pau. Connu par des dessins préparatoires de la collection Paul et Florence Vercier.

⁸³ Eugène Devéria a régulièrement glissé son portrait dans les scènes d'histoire comme *La Lecture de la Sentence de Marie Stuart* (1826), *La Naissance d'Henri IV* (1827), *Les Adieux de Calvin* (1850), *Les Quatre Henri dans la maison de Crillon* (1857), ainsi que dans les scènes de genre.

en une affirmation de son statut de guide, évoquant ses propos cités plus haut : « Il [l'artiste] est l'historien : donnons-lui donc une belle histoire à écrire, et certes il ne faillira pas à la tâche ». Ce rôle, qu'il manifeste surtout dans son désir de répandre les textes bibliques, imprègne également ses sujets religieux, tels *Les Israélites devant le Serpent d'Airain*⁸⁴, *Le sacrifice d'Abraham*⁸⁵, *La Mort du fils de la Sunamite*⁸⁶ qui amènent le spectateur à réfléchir sur les textes par le biais de l'image, ou encore la vie des Saints, tel le *Martyre de Sainte Félicité et Sainte Perpétue devant le taureau*⁸⁷ de 1850. La plupart de ces sujets, connus par le *Journal*, sont nés dans son esprit en 1850, alors qu'il écrit à Hugo et commence les *Proverbes*. La tentative de nourrir toute son œuvre des Écritures et des valeurs chrétiennes apparaît clairement, avec le désir d'aboutir à une peinture honnête. Ces tableaux qui, d'après les études préparatoires qui ont pu être retrouvées, évoquent les scènes de genre des années 1830, permettent de comprendre dans quel processus s'inscrivent les sujets littéraires comme *Les Fourberies de Scapin* (1849), ou comme *Ophélie* (1850), *La Mort du duc de Rothsay* (1850) ou *Catherine d'Aragon et le Cardinal Wolsey* (1858), tirés de Walter Scott et de Shakespeare. S'ils reprennent les compositions et les mêmes effets de couleur locale que les tableaux des années 1830, Devéria prend soin de les choisir chez des auteurs moraux incarnant le travail assidu⁸⁸ (Shakespeare et Molière) et de confession protestante (Shakespeare et Walter Scott), chez qui la religion occupe une place dans la trame historique. Sa peinture, comme sa poésie, est régie par une même obsession de purifier le Romantisme en ne laissant se soumettre ni ses idéaux picturaux, ni l'honnêteté de sa foi, désormais au service d'une mission qui, en prisme, se déploie dans chaque action de l'artiste.

Sa foi en deux sacerdoces devait développer une personnalité ne rentrant dans aucun code, partageant deux cheminements qui ne pouvaient être compris ni des protestants, à qui manquaient les convictions d'un groupe formulées quarante ans plus tôt, ni des romantiques, qui n'avaient pas franchi la porte qui séparait un Cénacle oublié dans les anecdotes de jeunesse du temple méprisé. Rescapé du désenchantement romantique, peut-être était-il simplement le seul à ressentir encore vivantes les palpitations des premières heures, à vouloir les sauver, à chercher à les faire renaître. Parce qu'il n'a pas trouvé d'*alter ego* rêvant à la même rédemption romantique, les fruits de sa foi sont finalement restés, à sa mort, invendus et inédits dans son atelier, dispersés entre des particuliers qui ne voyaient que du pittoresque daté dans sa peinture, et légués à des institutions à qui Devéria confia la postérité de ses idées.

Que chacun voie la croix, telle est l'ambition avouée d'Eugène Devéria, et son œuvre, après 1843, s'y emploie en cherchant une voie qui lui permette de concilier ses deux sacerdoces. Malgré ses tentatives pour se tourner vers le paysage, genre plus en adéquation avec sa confession, la mise en images de l'histoire, par le spectre de l'esthétique dramatique, devient un moyen de laver son passé en restaurant le romantisme hors de l'hypocrisie poétique. Le Romantisme pouvait-il toutefois faire l'objet d'un tel syncrétisme ? Cette voie très pieuse n'a offert à l'artiste qu'un long chemin de croix. S'il est fêté dans tous les milieux protestants, à Pau où son salon rassemble la fine fleur de l'église évangélique, à Édimbourg où l'on s'arrache sa sage compagnie, il se voit fustigé au Salon parisien par une critique qui

⁸⁴ Peint à Édimbourg en 1850, connu par un dessin préparatoire passé sur le marché de l'art.

⁸⁵ Devéria mentionne ce tableau en 1861 dans une lettre à Gustave de Coutouly (note 77). Vente après-décès, 1^{er} juin 1867, cat. 5.

⁸⁶ Ce tableau, commencé en 1850 à Édimbourg, a été exposé au Salon de 1857 sous le titre *Mort du fils de la Sunamite* (*Les Rois*, 2^e livre, chap. 4).

⁸⁷ Le sujet est pris chez saint Augustin. Devéria commence son tableau le 9 février 1850, à Lasswade chez le pasteur Mac Kensir, et il le termine en juin à Édimbourg. Vente après-décès, 1^{er} juin 1867, cat. 14.

⁸⁸ Voir la citation à la note 38.

ne perçoit dans sa peinture qu'une redite de son succès de 1827 et en lui une « vieille gloire romantique »⁸⁹, un peintre sans idée que la religion a tué.

Les prises de conscience qu'a engendrées chez lui la conversion au protestantisme se confond pourtant avec plusieurs attitudes de son temps. D'une part, ses révoltes contre l'orientation politique l'inscrivent dans l'esprit « quarante-huitard » qui touche l'ensemble de sa génération ; d'autre part, son engagement dans le Réveil coïncide avec la naissance d'un courant mystique chez de nombreux romantiques, tels Tony Johannot, Louis Boulanger ou Chenavard, qui cherchent à trouver une issue au désenchantement et au vide existentiel laissés par le Romantisme. Toutefois, chez Devéria, ce cheminement hors du Romantisme s'accompagne d'une renaissance de ses sentiments artistiques de 1826 que le détour par la religion le conduit à idéaliser et à revivifier. La définition qu'il donne à Mélanie Waldor de sa nouvelle confession, « appuyant entièrement sa foi sur la révélation écrite », évoque sans détour la *révélation écrite* qui convertit, au sortir de l'École des Beaux-Arts, le rapin sans vocation en peintre romantique défendant son rôle d'artiste aux côtés des auteurs du Cénacle. « Il fait comme il voit, il ne voit pas comme les autres. Il a les yeux encore remplis des types au milieu desquels s'est écoulée sa jeunesse »⁹⁰, écrit sa biographe et amie Sophie Peyre. La foi retrouvée, redonnant tout son sens à la notion de *l'artiste prophète*, il lui fallait la restaurer dans le cœur d'une société dont le regard, toutefois, avait changé.

Tandis que ses écrits devaient montrer à ceux qui avaient érigé le Romantisme comme l'expression d'un sacerdoce que seule la voix de Dieu pouvait les aider, comme lui, à en faire l'expression d'une foi immuable ouvrant sur la Gloire non plus terrestre mais Éternelle, son *Journal* devient aujourd'hui le témoignage que le Romantisme, dans ce qu'il a de protéiforme, portait en lui plus d'un germe pour l'avenir et que l'Art, dans ce milieu du XIX^e siècle, était peut-être la première religion d'un siècle de moins en moins athée.

OLIVIA VOISIN
(Paris-Sorbonne)

⁸⁹ Charles Baudelaire, « Salon de 1845 », *Ecrits sur l'art*, Paris, Livre de Poche, 1999, p. 70 : « Les critiques et les journalistes se sont donné le mot pour entonner un charitable *De Profundis* sur le défunt talent de M. Eugène Devéria, et chaque fois qu'il prend à cette vieille gloire romantique la fantaisie de se montrer au jour, ils l'ensevelissent dévotement sous *La Naissance d'Henri IV*, et brûlent quelques cierges en l'honneur de cette ruine. »

⁹⁰ Alone, *ibid.*, p. 66.