

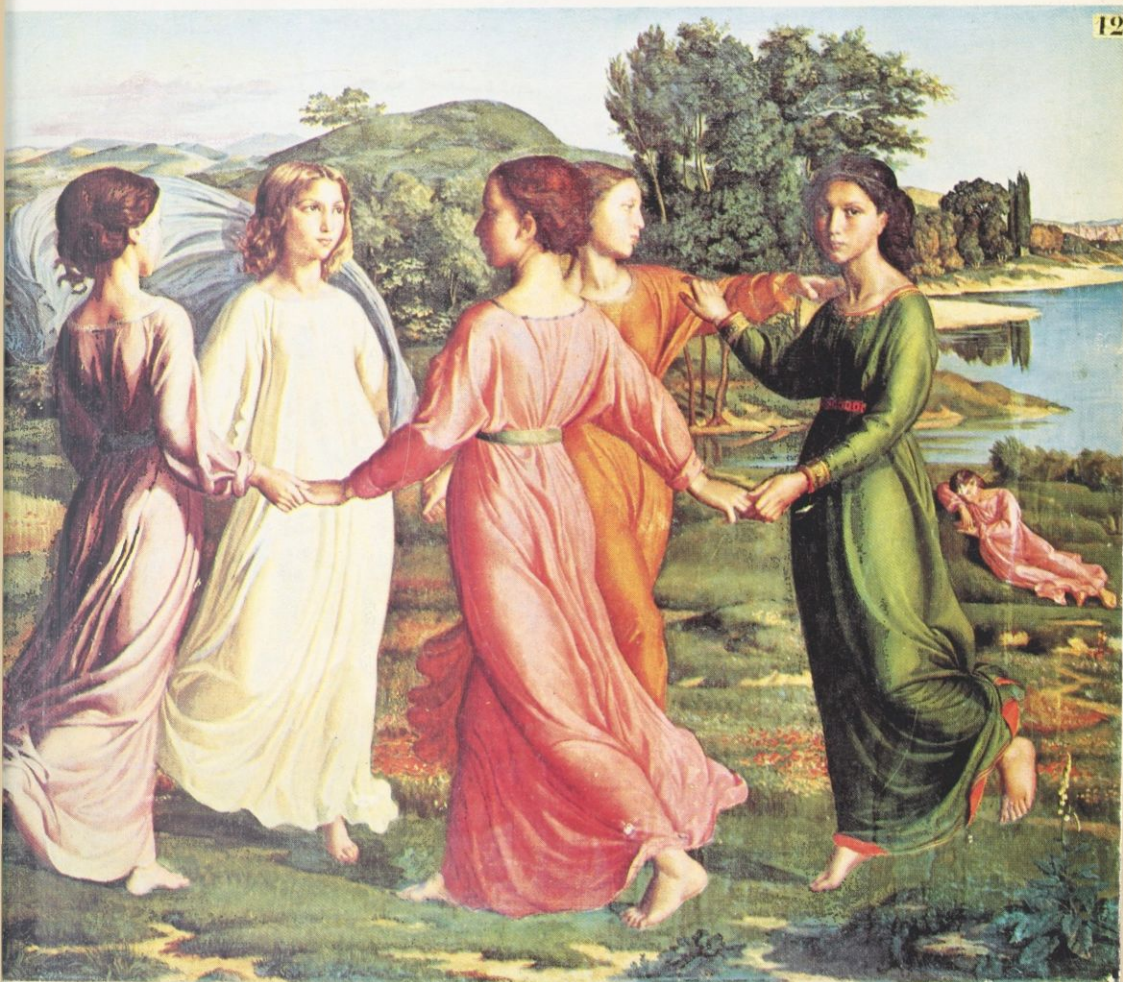
R

70
10

ELISABETH HARDOUIN-FUGIER

LE POÈME DE L'ÂME

PAR JANMOT



PRESSES UNIVERSITAIRES DE LYON

M CM LXX VIII

Le Poème de l'Ame

1139

8° Z.

48492

Ouvrage publié sous les auspices de la Ville de Lyon

ISBN 2-7297-0005-6

08860-8791-10-21-JD
ELISABETH HARDOUIN-FUGIER

LE
POÈME DE L'ÂME
PAR JANMOT

Etude Iconologique



Presses
Universitaires
de Lyon

M CM LXXVII

DL-16-01-1978-00690

ELISABETH HARDOUPHUCIER

LE
POÈME DE L'ÂME
PAR JANMOT

Étude iconologique



INTRODUCTION

Me pardonnera-t-on d'avoir submergé le Poème de l'Ame sous une masse de références, d'analyses et de réflexions groupées en une « étude iconologique » qui l'emporte par le volume sur l'œuvre qu'elle tente d'éclairer ? Ces 34 panneaux, près de 4 000 vers, cette centaine d'esquisses, de cartons, traduisent 46 ans de labeur. Encore faudrait-il ajouter les dizaines de dessins préparatoires repérés et non retrouvés, tous les brouillons de poésie dont on ne sait rien, et les projets eschatologiques de Janmot — car notre Poème n'est que la moitié de la réalisation prévue ; devaient suivre les deux volets figurant « la vie active de l'Ame sur la terre et la vie active au-delà des Temps ». L'intuition d'Ozanam tombe juste, lorsqu'il qualifie les travaux de son ami « d'œuvre de sa vie ». Pourtant le jeune professeur ne la connaît que par confidences, et mourra sans l'avoir vue.

L'ambition de Janmot est si démesurée qu'à suivre ses traces dans de multiples domaines littéraires, artistiques, scientifiques, spirituels, métaphysiques, psychologiques, l'exégète du Poème risque à son tour de s'arrêter à mi-chemin.

Mon unique mais immodeste prétention est d'ouvrir une voie d'interprétation, non de l'épuiser. De grandes intelligences ont soupçonné l'intérêt de l'œuvre. Delacroix et Baudelaire, Chenavard et Laprade, malgré des critiques parfois acerbes, ont été attirés, voire fascinés par les tableaux. D'aussi illustres appréciations m'ont incitée à poursuivre la prospection. Sans négliger de situer l'œuvre de Janmot dans son contexte culturel et individuel (première partie, Naissance et vie du Poème de l'Ame), j'ai résolument appliqué à l'étude de la thématique (deuxième partie) des techniques du xx^e siècle, que Janmot n'a pas connues et réprouverait peut-être : mais la physique nucléaire n'ouvre-t-elle pas à la compréhension de la pierre taillée ? On espère qu'une nouvelle dimension, de nouvelles perspectives en sortiront, que l'artiste lui-même était loin de soupçonner. L'œuvre solide est celle qui affronte sans dommage les années et les hommes.

Après une éclipse presque totale pendant un demi-siècle, le Poème de l'Ame revoit le jour. La Ville de Lyon en 1950 doit son legs à la générosité

des descendants, à la clairvoyante ténacité de Monsieur René Jullian, et à l'indomptable volonté du petit-fils de l'artiste, Aloys de Christen.

La Ville de Lyon, en publiant (avec les Presses Universitaires de Lyon) mon étude — je ne saurais assez la remercier — veut rendre hommage à Louis Janmot, son enfant si longtemps méconnu, et exprimer sa gratitude aux descendants pour ce don hors de l'ordinaire.

Je rencontraï Aloys de Christen pour la première fois en juillet 1966 à Chenac. Il y a donc plus de dix ans que nos chemins, pourtant si dissemblables, se sont croisés. Depuis ils n'ont cessé d'être confondus dans la quête ardente de l'œuvre de Janmot. La mort elle-même n'a pas pu les séparer, ni faire taire la voix d'Aloys de Christen. Car de sa passion pour l'œuvre de son grand-père est née la mienne.

Mon livre est donc aussi son livre : à la mémoire d'Aloys de Christen, en ce premier anniversaire de sa disparition, avec ferveur je le dédicace.

Lyon, 31 août 1976.

NAISSANCE ET VIE DU POÈME DE L'ÂME

NAISSANCE ET VIE DU POÈME DE L'AMR

CHAPITRE PREMIER

GENESE ET DEVELOPPEMENT

A. — GENESE DU POEME DE L'AME

Où ?

« Rome décembre 1835 Poème de l'Ame », telle est l'inscription qui fonde l'œuvre (pl. 40). Elle est écrite en bas de deux dessins¹, l'un représente un enfant tendant les bras au ciel pour *Souvenir du Ciel* (pl. 5). Janmot a vingt et un ans. Il est à Rome depuis le 21 décembre 1835 avec deux amis lyonnais, Lavergne et Frénet. Ils vont rejoindre leur Maître Ingres, après un court passage dans son atelier parisien. Les trois jeunes peintres ont connu une méditation forcée au Lazaret de Civita Vecchia où ils subissent la quarantaine sanitaire après une traversée maritime éprouvante. Il se pourrait bien que dans cette prison ait été conçu et baptisé le *Poème de l'Ame*.

A Rome, Janmot se replie dans une attitude de méditation. Il refuse de se conformer aux directives d'Ingres « qui n'a pas vu d'un bon œil que ces Messieurs (Frénet et Janmot) commençassent déjà des tableaux »². Janmot est venu chercher autre chose « que les maîtres et l'antique » prônés par Ingres. Il délaisse les copies de Raphaël, au scandale du docile Lavergne et pose les bases du tourment de sa vie. Cet *Ange gardien* (pl. 41) peint dans l'atelier romain est bien le numéro zéro du cycle, même s'il n'y est pas conservé en définitive. Cette peinture et quelques esquisses³ de 1835 sont les seuls documents directs éclairant la genèse du *Poème*. Avec eux sont trouvés la formule et les premiers thèmes. Janmot a très vraisemblablement connu les Nazaréens, par l'intermédiaire de Flandrin. Le mouvement l'a sûrement impressionné, ne fut-ce que par son prestige dans le monde catholique, et la vue des fresques terminées depuis longtemps à Rome, où Overbeck médite son *Triomphe de la Religion*.

Est-ce sous l'influence de cette peinture chargée de pensée que Janmot décide d'allier un texte à la peinture ? Ecrire était, il est vrai, un passe-temps répandu, tout homme cultivé avait dans sa jeunesse remporté un prix de vers latins. Notre peintre semble avoir toute sa vie hésité entre les modes d'expression. Il avoue mélancoliquement lorsqu'il est vieux :

« Toi deux fois déclassé, qu'un double mal tourmente
D'écrire ta pensée ou de la peindre aux yeux »⁴.

POURQUOI ?

Janmot s'engage ainsi dans une voie qui présente à peu près tous les inconvénients. Elle est coûteuse, chaque tableau revient à près de trente-trois francs⁵, plus l'impression des vers. Elle est encombrante et lente : dix-neuf ans s'écoulent avant la première exposition qui est presque obligatoirement dans un local privé, car l'admission de dix-huit toiles à un Salon est problématique, on le verra bien lors de l'Exposition Universelle de 1855. Le placement définitif du *Poème* dans un musée est encore plus aléatoire, il faudra près d'un siècle et demi pour le réaliser. La vente est impossible. Janmot refuse de faire deux répliques pour la seule proposition d'achat qu'il ait jamais eue. La diffusion du *Poème de l'Ame*, réalisable par gravure ou lithographie n'a guère été envisagée. La photographie tentée sur ordre du peintre⁶ en 1854 se solde par un échec technique, on ignore ce que Janmot voulait en faire. Donc l'artiste bute sur une contradiction inhérente à la conception : faire une œuvre apologétique que sa nature matérielle empêche de montrer, elle est comme un sermon dans une cathédrale vide aux portes verrouillées. Lenormant est dans la vérité lorsqu'il incite le peintre en 1854 à faire des tableaux utilisables dans des églises.

Le *Poème de l'Ame* pèse aussi lourd à l'esprit qu'au budget. Il conviendra d'être fidèle à son engagement sous peine de déchoir à ses propres yeux, et de préserver l'intégrité du message⁷. Il est certain que cette entreprise étalée sur près de cinquante ans contribue à fixer Janmot sur sa jeunesse qui devient pour l'adulte, puis pour le vieillard un véritable mythe dont il parle souvent : « Se rappeler ses impressions, ses admirations d'enfance dont il faut toujours tenir compte »⁸.

Janmot ne s'exprime que discrètement sur l'impulsion initiale d'où est sorti le *Poème*. Il écrit bien plus tard : « Avoir tant et si passionnément remué des idées, avoir rêvé jadis avec tant d'enthousiasme, rêvé une restauration de l'art »⁹. La vocation spécifique de Janmot dans cette « restauration » est nettement indiquée dans le seul texte de Rome connu — une des plus anciennes lettres conservées — d'autant plus précieuse qu'elle s'adresse à son ami Frédéric Ozanam : « C'est curieux, il me semble que je lis à livre ouvert dans le christianisme ce qui est vrai dans l'art et ce qui est faux... chaque vérité morale a pour moi dans l'art... une vérité rigoureusement correspondante ; je vois aussi chaque erreur morale avoir une erreur exactement correspondante, mais je te dis, je vois cela, je le vois »¹⁰. Une sorte de messianisme termine la missive : « Enfin patience. L'armée se lève là où il n'y avait qu'un désert. Une voix puissante l'a créée et elle marchera car elle entend et elle entendra toujours cette voix immortelle... ». Le néophyte Janmot a tout le militantisme du Lamennais des *Paroles d'un croyant* (1834) : « Un grand combat sera livré »¹¹. Disciple du Père Lacordaire qu'il rencontre à Rome, notre Lyonnais se sent devenir un prophète tout brûlant d'un message à transmettre, et par là il s'intègre bien au mouvement d'apologétique qui a marqué le début du siècle.

JANMOT ET L'APOLOGÉTIQUE DE SON TEMPS

La famille de Janmot ne semble pas avoir été spécialement éprouvée par les événements tragiques de la Révolution, ni par ce « tristanisme expiatoire »¹²

qui teinte si souvent la reconquête des âmes au catholicisme au début du siècle. La spiritualité de ce foyer lyonnais est très élevée et non point bigote, n'en déplaise à Baudelaire¹³. Il est probable que Louis adolescent a participé à des cérémonies de mission, abondantes en 1826 et 1827 dans cette ville sous l'impulsion du cardinal Fesch. Le peintre âgé conserve un souvenir ébloui des processions de Fête-Dieu. Puis Janmot, on ne sait pas quand, se prend d'un enthousiasme définitif pour Chateaubriand, spécialement connu à Lyon parce qu'il y a séjourné et parce qu'il rencontre Ballanche dans le cercle de Madame Récamier à l'Abbaye-aux-Bois, et pour Lamartine qui a tant de disciples à Lyon. Le peintre suit librement les cours de l'Abbé Noïrot en disciple plus qu'en élève qu'il ne fut pas exactement, il n'a pas accompli la classe de philosophie. Cet enseignement très socratique qui « accouche les esprits à la vérité »¹⁴ est orienté vers l'action. On ignore tout de l'impact de la Révolution de 1830 sur le jeune homme.

Puis l'étudiant parisien participe à n'en pas douter aux conférences Notre-Dame du Père Lacordaire qui marquent le début de la grande carrière de l'orateur. Frédéric Ozanam en est la cheville ouvrière en fournissant au prédicateur un public d'étudiants enthousiastes. Janmot est largement mêlé aux efforts des Catholiques pour une restauration de la foi. Il est un des premiers membres des Conférences de Saint-Vincent-de-Paul¹⁵ récemment fondées par Ozanam pour soulager les misères et créer un lien entre les classes sociales. Janmot apporte par son *Poème* une contribution au cercle militant de Montalembert, où chacun s'efforce de faire triompher la foi selon ses dons : les étudiants en Sorbonne interpellent leur professeur athée, Janmot endoctrine ce pauvre M. Ingres qui en a le souffle coupé¹⁶. Des travaux de longue haleine, selon la démarche de ce grand aîné, Chateaubriand et son *Génie du Christianisme*, se préparent. Ce seront *Les Moines d'Occident*, *Sainte Elisabeth de Hongrie* de Montalembert, les *Lettres de Voltaire* de Foisset. La plupart de ces lutteurs se retrouvent avec Gerbet, Rio et d'autres dans la publication et la lecture du nouveau journal *l'Université Catholique*¹⁷ fondé en 1835 pour faire face à l'Université laïque (et critiquer son monopole d'enseignement que la loi Falloux abolira). Janmot cite cette revue dans la lettre de Rome. Le titre *Poème de l'Âme* pourrait bien avoir été choisi pour faire pièce au matérialisme de *l'Histoire Naturelle de l'Âme* de La Mettrie¹⁸ produit de ce XVIII^e siècle exécré. La vocation propre de Janmot dans ce jeune bataillon sera de montrer que l'art sert à transmettre un message, l'année même où Théophile Gautier raille « cette mode d'être vertueux et chrétien... de marcher les mains jointes et les yeux fichés en terre »¹⁹.

Le « tumulte effroyable » comme l'écrit Philarète Chasle²⁰ résultant de cette lutte entre l'esprit voltairien et les néo-catholiques, est, dans le domaine artistique matérialisé par deux chantiers parisiens séparés par quelques kilomètres : à Notre-Dame de Lorette œuvrent pieusement Orsel et Périn, tandis que David d'Angers orne le fronton de l'église Sainte-Genève, désaffectée, d'une iconographie jugée « voltairienne » qui scandalise les Catholiques au point de déclencher une neuvaine expiatoire²¹. On comprend alors le désir dont brûle Janmot d'apporter sa contribution à l'éloge de la foi catholique.

B. — LES CYCLES DU POÈME DE L'ÂME

ACTIONS ET CYCLES

L'Âme, sous la forme d'un enfant, sort du néant (pl. 1) et renaît à la vie par la puissance d'amour de la Trinité. Celle d'un petit garçon, emportée vers la terre dans les bras d'un ange (pl. 2) est confiée à une mère (pl. 3) qui la berce tendrement dans un paysage printanier au bord d'un fleuve. Les deux enfants, fille et garçon, grandissent : ils jouent ensemble dans une prairie fleurie au printemps (pl. 4) mais ils gardent la nostalgie du ciel qu'ils ont quitté (pl. 5). Adolescents, ils participent à la veillée familiale (pl. 6) et connaissent les premières tentations : celles de la fausse science (pl. 7, 8) compensées par les secours d'un saint enseignement (pl. 9) et de leur première communion (pl. 10). L'épanouissement de la grâce en eux (pl. 11) leur ouvre la vision des anges qui conduisent à Dieu (pl. 12). Un sentiment de nostalgie (pl. 14) les incite à quitter le sommet de cette montagne fleurie (pl. 15) pour s'envoler (pl. 16) vers d'autres contrées (pl. 17). Mais le jeune homme ne peut plus suivre la jeune fille qui disparaît dans les nuées ; il retombe sur la terre devant la *Réalité* (pl. 18) : un tombeau, une croix, la couronne de roses blanches de la jeune fille.

Resté seul (pl. 19), le jeune homme reprend pourtant espoir ; il lui semble sentir en lui un souffle vivifiant (pl. 20) mais arrive la tentation d'amour charnel (pl. 21, 22) avec sa fin décevante (pl. 23), puis les tentations de l'esprit (pl. 24) et bientôt la débauche (pl. 25, 26) qui entraînent la perte de la foi (pl. 27), la dissolution de son être (pl. 28) et la chute dans le mal (pl. 29). Il semble à l'homme qu'il est attaché vivant au cadavre de la femme qu'il aimait (pl. 30) : voilà bien les fruits d'une civilisation pourrie (pl. 31). Mais il parvient à prier, alors que sa mère de la terre intercède auprès de sa mère des cieux (pl. 32), la « Béatrix des premiers jours » l'aide dans les derniers pas de son ascension (pl. 33), il atteint le ciel (pl. 34), sa patrie primitive.

Une fine étude de la chronologie²² montre pourtant que Janmot n'a pas exactement travaillé selon ce schéma. Après coup il a cherché cette action reliant les toiles. Par exemple, *Génération divine* (pl. 1) ouvrant le *Poème* a été exécuté vers 1844, près de dix ans après les débuts romains. Ce processus explique en partie la faiblesse de la composition générale. Un critique, Smith, dénonce « le déjoint des parties, la maigreur de la fin »²³. Nous donnerons le nom de cycle à un ensemble d'œuvres datant des mêmes années car elles se rattachent à un thème central. Ces cycles sont plus ou moins longs, leur durée moyenne est de quatre ou cinq ans. Le plus long, le premier, s'étale sur près de dix ans, le plus court, le cycle dramatique sur les années 1865-67. Il serait préférable de parler d'axe chronologique plutôt que de date : le cycle social s'édifie par exemple autour de 1848. Un cycle court de trois ou quatre œuvres groupées autour de l'éducation, comme le cycle social, a une cohésion

plus convaincante que le cycle moral, l'ascension, qu'on pourrait aussi bien appeler le cycle de la jeune fille vertueuse.

De Rome s'élance un *cycle mystique* sur la naissance de l'âme qui se termine magnifiquement par *Génération Divine*. Lui succède un *Cycle social* autour de l'année de la révolution de 1848 sur l'enseignement avec *Cauchemar* (pl. 18), puis un *cycle moral*, une sorte de « montée au Carmel » dans les années 50, dont *l'Échelle d'Or* (pl. 12) est la superbe conclusion. Mais arrive avec la fin de la première série et les esquisses de *l'Orgie* (pl. 26) un *cycle humain*, c'est la tentation, le péché en huit épisodes autour du lamentable *Amour* (pl. 22), précédant le paroxysme de la crise, avant la guerre, *cycle dramatique, du désespoir*, à la limite du morbide avec le *Supplice de Mézence* (pl. 30). Le *cycle de la Rédemption* commence dès l'après-guerre pour se terminer par le *Sursum corda* (pl. 34) final.

LE CYCLE MYSTIQUE (Doc. I)

Pendant la décennie suivant son retour de Rome, à l'automne 1836, Janmot travaille à quatre compositions qu'il placera en tête du *Poème de l'Âme* : *Souvenir du Ciel* (pl. 5), *l'Ange et la Mère* (pl. 3), variante de *l'Ange gardien* (pl. 41) de Rome, le *Passage des Âmes* (pl. 2) et *Génération divine* (pl. 1), dont le thème central est la création de l'âme ou de l'homme. Création ou naissance introduisent naturellement le personnage de la mère : *Souvenir du Ciel* (pl. 5) est un vrai récapitulatif de représentations et symboles maternels. À la limite de la période (1844), *Génération divine* (pl. 1) est un microcosme dans le macrocosme du *Poème*, il est placé en tête, comme l'ouverture qui contient en germe les motifs de l'opéra. Ce cycle est mystique car il montre les liens surnaturels qui unissent l'homme à Dieu par sa création, la femme à Dieu par sa fonction maternelle donc créatrice, l'humanité à Dieu par l'intermédiaire des anges gardiens.

La production contemporaine du peintre est moins symbolique, ce sont les grandes œuvres des Salons des années 1840 : *la Veuve de Naïm*, *le Christ au Tombeau*, manifestes de la nouvelle école catholique, que *le Christ au Jardin des Oliviers* complètera au Salon de 1849, dans une note plus véhémence. Le visage de *Fleur des Champs* (1845) est à peu près reproduit dans un dessin préparatoire à *Génération Divine* (pl. 1^a).

Deux événements tristes et importants interrompent le courant de la vie de Janmot jusque-là partagée entre Paris et Lyon, ralentissent sa production et la marquent. Le décès de sa mère le 28 décembre 1838 le laisse d'autant plus anéanti qu'il est plus brutal. L'artiste, prévenu à Paris, n'arrive pas à temps pour la revoir. La maladie de 1842, une pleurésie, a des conséquences importantes par sa longueur, la méditation solitaire qu'elle impose, Janmot se repose dans un couvent d'Hyères où il dessine des types féminins fort angéliques, puis à Florence l'hiver 1843. *Le Passage des Âmes* (pl. 2) et *Génération divine* (pl. 1) sont marqués de souvenirs italiens. Ces deux épreuves font passer Janmot de la jeunesse à l'âge mûr.

Depuis 1835, Janmot a rencontré une multitude de courants intellectuels. Après son retour à Lyon en 1836, un mouvement philosophique se forme dans

le milieu des anciens élèves de l'Abbé Noiro, Ozanam, Fortoul, Laprade, Gourju, Germain, Blanc de Saint-Bonnet. A l'Université nouvellement fondée brille Edgar Quinet. Blanc de Saint-Bonnet et Ozanam gardent des rapports étroits avec Cousin, Frédéric est nommé à la Sorbonne en 1841. Laprade retourne volontiers au lieu de ses études, Aix-en-Provence, et à Paris fréquente l'Abbaye aux Bois qui, sous le charme de la belle Juliette Récamier, jette ses derniers feux. La conférence Saint-Vincent-de-Paul rayonne dans toute la France ; on s'écrit par-delà les montagnes, Lacordaire est au noviciat de la Quercia en 1839, et par-delà les mers, Montalembert est en Angleterre cette année-là. On ne perd pas de vue les catholiques de Munich. La brillante école des penseurs lyonnais est représentée autour du Christ de la Cène, fresque de Janmot à l'hôpital de l'Antiquaille. Les Lyonnais accueillent des voyageurs : Montalembert en 1844, O'Connell cet hiver 1847 où il traverse la France pour aller se soigner — en fait mourir — à Gênes, le Père Lacordaire qui prêche le carême de 1845, à la suite duquel Janmot fait son portrait.

L'apologétique de Chateaubriand s'efface un peu dans l'esprit de l'artiste auprès de nouveaux maîtres plus tournés vers l'action. Lamartine est spécialement lié au cercle lyonnais par Laprade. Hegel est connu par la traduction de Bénard en 1840. Moehler devient plus accessible par les traductions et les commentaires de *l'Université Catholique*, Lamennais consacre un tome de *l'Esquisse d'une Philosophie*²⁴ à l'esthétique, Janmot en fait son livre de chevet définitif. Les cours de Cousin sont publiés entre 1836 et 1840 par ses élèves, et Rio narre la lutte exemplaire de Savonarole contre la Renaissance : le peintre représente le célèbre bûcher derrière le Christ du Jardin des Oliviers. Les grandes admirations de l'artiste sont fixées, et même pétrifiées, au terme de ces années capitales.

Janmot trouve dans ces lignes de Gerbet, dès le premier numéro de *l'Université Catholique*, un encouragement précis à poursuivre son œuvre : « S'il était possible d'écrire toute l'histoire en tableaux, quelles narrations ne paîraient pas près de ces splendides annales ! »²⁵.

LE CYCLE SOCIAL

Le temps de la réflexion mystique et solitaire est passé, tout incite à l'action, il faut se tourner vers des réalités plus tangibles qu'un *Souvenir du Ciel* (pl. 5). Le cycle social a comme date pivot celle de la Révolution de 1848 et celle du *Toit Paternel* (pl. 6), suivi de près par les œuvres jumelles *le Mauvais Sentier* (pl. 7) et *Cauchemar* (pl. 8). Avec *le Grain de Blé* (pl. 9), on atteint les années 50, et l'angélique *Première Communion* (pl. 10) introduit déjà le cycle suivant. L'idée commune à ces quatre compositions est : comment cette âme venue du ciel peut-elle être aidée sur la terre à ne pas oublier sa patrie céleste ? La réponse pratique : l'éducation, se déploie en trois volets : les bienfaits de l'éducation par la famille, puis par le prêtre, l'horreur de l'éducation athée qu'on pratique à l'Université avec *le Mauvais Sentier* (pl. 7), et *Cauchemar* (pl. 8). Les préoccupations du milieu catholique contemporain rejoignent celles de Janmot. Cette inspiration personnelle du peintre, alimentée par toute une polémique, a engendré deux des toiles les plus remarquables du

Poème, Cauchemar complémentaire du Mauvais Sentier, que nous nommerons souvent diptyque baudelairien, tant il a frappé le poète.

A Lyon, où Janmot réside le plus souvent, à cause de son père vieillissant, la querelle au sujet de l'Université est spécialement vive, attisée par l'enseignement de Francisque Bouillier, protégé de Cousin. Un certain milieu catholique voit dans sa pensée la destruction de toute morale²⁶. Le point culminant de cette lutte compliquée est 1843. Nul doute que l'atelier d'une haute tenue morale de Janmot, que le Cardinal de Bonald vient visiter²⁷, n'ait pris le parti du prélat contre l'universitaire ou du moins contre l'Université laïque dont Janmot stigmatise les méfaits dans ses poèmes. On est sur les bords du Rhône très au courant de la lutte de Montalembert et de ses amis contre le monopole d'Etat sur l'enseignement universitaire, d'autant plus que de Parieu est parent de Victor de Laprade²⁸. La date de la loi Falloux, 1850, est aussi celle du *Mauvais Sentier* et de *Cauchemar*. La Révolution de 1848 est un encouragement à se jeter dans la mêlée. Janmot est alors démocrate et républicain à la suite de Lacordaire. Mais des émeutes de rue auxquelles il est mêlé de près²⁹ ébranlent ses convictions politiques et peut-être contribuent-elles à le rejeter hors de l'action vers la sphère abstraite du cycle suivant.

Ce cycle est exceptionnel parce qu'il est soutenu par une inspiration polémique dictée par des événements extérieurs. Dorénavant Janmot agira plutôt sous des pressions intérieures à lui-même.

LE CYCLE MORAL, L'ASCENSION

Entre les années 50 et 53, des toiles nombreuses, un peu répétitives, sans doute menées de front, développent le thème du rayonnement de la pureté. C'est un hymne à la vertu qui progresse, une « montée au Carmel » dont le sacrement eucharistique est la base, la *Première Communion* (pl. 10) permet un accès presque direct à Dieu, visible dans le rêve de *l'Echelle d'Or* (pl. 12). Il donne la force de résister à la tentation perçue dans *Rayons de Soleil* (pl. 13), donc de vivre l'amour chaste de *Virginitas* (pl. 11) et d'accéder aux plus hauts sommets de *Sur la Montagne* (pl. 14) et d'un *Soir* (pl. 15). L'apothéose est la lévitation de *l'Idéal* (pl. 17) et du *Vol de l'Ame* (pl. 16).

Il y a dans ce cycle une secrète complaisance et même une délectation à montrer le plus souvent possible un certain type féminin. Cette obsession de la femme virginale est servie par une inspiration dantesque qui s'affirme là plus qu'ailleurs, l'érudit Lenormant a raison. Mais la vie de Janmot éclaire et le thème et la source littéraire. L'existence à Lyon devient très monotone, les préoccupations matrimoniales du peintre atteignent leur apogée en deux crises graves. En 1850, c'est l'idylle manquée avec Zénaïde Blanc de Saint-Bonnet, sœur du philosophe. Le hasard a permis de connaître cet épisode par trois témoignages discordants, ceux de deux amis de Janmot et celui du frère de la vertueuse mais pas très belle Zénaïde, le philosophe lui-même³⁰. En 1853, autre rupture avec une inconnue au moment d'acheter la corbeille de noces. On comprend mieux, après ces douloureuses déceptions, la ferveur de Janmot à décrire cette Béatrice idéale tant désirée, sous son voile de commu-

niente, dans l'abandon de son sommeil, dans la grâce de sa danse, de son ascension et la splendeur immobile de sa virginité. Ce cycle a une fonction de refuge évidente, il est imperméable aux réalités extérieures, il fuit la vie au profit de la poésie. Janmot connaît alors un creux dans ses commandes après le gracieux triptyque de la cathédrale Saint-Jean. Son foyer est triste avec son père vieillissant.

Un autre chagrin irréparable survient avec la mort de Frédéric Ozanam en 1853. Faut-il attribuer à ce deuil l'inattendu et inutile dénouement de *Réalité* (pl. 18) ? Toujours est-il qu'après ce cycle apparemment serein, et avant le choc des expositions, quelque chose se brise en Janmot. *L'Idéal* (pl. 17) est encore optimiste, mais la technique et l'aspect du paysage surprennent par leur densité, leur présence à la Courbet. *Réalité* (pl. 18) amplifie magnifiquement cette donnée. C'est la tentation du désespoir qu'on y soupçonne, qui est la porte ouverte à la tentation charnelle.

LE CYCLE MORAL, LE PÉCHÉ

Les esquisses de *l'Orgie* (pl. 26) sont presque contemporaines de *Réalité* (pl. 18). Le malaise contenu là se développe dans les huit cartons dessinés ouvrant la seconde série du *Poème*, exposés au Salon de 1861 : *Solitude*, *l'Infini*, *Rêve de Feu*, *Amour*, *Adieu*, *le Doute*, *l'Esprit du Mal* et *l'Orgie* (pl. 19 à 26) qui constituent un cycle du péché. Chacune de ces œuvres du mal est la version sombre, inversée, d'un des tableaux de la première partie. *L'Esprit du Mal* (pl. 25) est une trinité du mal, inscrite dans le même triangle d'ombre que *Génération divine* (pl. 1). *L'Orgie* (pl. 26) est la diabolique version du banquet divin, *Première Communion* (pl. 10) ; *le Doute* (pl. 24) la contrepartie de l'ascension *Sur la Montagne* (pl. 14) ; *Amour* (pl. 22) est le revers exact de *Virginitas* (pl. II) ; *Solitude* (pl. 19) de *un Soir* (pl. 15) ; *Rêve de Feu* (pl. 21) du songe idéaliste de *l'Echelle d'Or* (pl. 12). *Adieu* (pl. 23) est une « anti-annonciation ». Seul *l'Infini* (pl. 20) échappe au cycle du mal, malgré son orthodoxie douteuse.

La véritable inspiration d'ensemble est la sensualité : dès 1856 Janmot pense à *l'Orgie* (pl. 26) dont *Rêve de Feu* (pl. 21) est proche. Ces deux compositions sont faites dans l'esprit des nus du plafond de l'Hôtel de Ville de Lyon, conçus pour s'allier à la nouvelle splendeur du bâtiment rénové sous le Second Empire. Certes le texte de *l'Orgie* veut dénoncer les erreurs du temps, certes les nudités de *Rêve de Feu* sont couvertes par l'alibi du rêve : ces précautions dérisoires ne masquent pas l'évolution du sentiment de Janmot envers la femme si bien reflétée par les transformations du type physique qui de l'ange éthéré passe à la plantureuse fille d'Eve. Se raccroche logiquement à ces dessins une petite suite sur l'amour profane : l'idylle d'*Amour* (pl. 22) plus charnelle dans le poème que sur le dessin, avorte dans le chagrin de cet *Adieu* (pl. 23) stérile. Pourtant, pour incroyable que cela ait pu paraître à ses amis, Janmot n'est plus célibataire depuis décembre 1856, décision qu'il prend et mène à sa légitime conclusion en quelques semaines : en septembre il ignorait jusqu'au nom de sa fiancée. *Le Doute* (pl. 24), en dépit de son beau titre à la Musset, est une composition cheville, didactique, qui introduit

ce dictionnaire des vices qu'est *l'Esprit du Mal* (pl. 25). Dans *l'Infini* (pl. 20), il y a élan, mais non mysticisme.

Quel drame se noue entre *Réalité* (pl. 18) et ce Salon de 1861 pour expliquer pareille montée de pessimisme ? Les chagrins des expositions et des critiques, pas plus que la très grave maladie du peintre l'été 1855, ne justifient cette tension. C'est un drame intime qui pousse l'artiste à quitter Lyon l'année même de ce Salon de 1861 pour tenter de conquérir la capitale. Une tension intérieure l'incite à cette sorte de transgression de l'idéal de pureté qu'il avait adoré vingt ans. L'ambiguïté de sa position dans ces cartons du péché, vient de ce qu'il ne se range ni tout à fait du côté du censeur, ni tout à fait du côté du pêcheur. Ses anciens maîtres à penser, Montalembert, Lacordaire, évoluent ou sont impuissants à le guider. La disparition d'Ozanam semble importante dans cette débâcle morale ou mentale.

L'artiste n'ose pas prendre le langage du réalisme contemporain dont il peint les thèmes : les répertoires de vices abondent, le plus autorisé sera le Syllabus... Dérouté, l'inspiration lui manque, sauf lorsqu'il reste dans son domaine, *l'Infini* (pl. 20). Il vit d'emprunts plastiques comme il vit d'emprunts moraux : les références aux maîtres se multiplient, se juxtaposent ou dominent, l'ombre de Delacroix plane. À défaut de maîtres à penser, il cherche des maîtres à peindre. Bref, il a perdu sa personnalité d'adolescent et il n'arrive pas à trouver en lui celle de l'adulte. Et il a près de cinquante ans, et trois enfants. On peut être sûr qu'une crise va éclater.

LE CYCLE DRAMATIQUE

Il la désire presque : « Ce serait un vrai bonheur pour lui que d'avoir un malheur » remarque son ami³¹. Elle éclate, mais plus forte que prévue sur tous les plans. En 1862, la maladie l'envoie encore à Hyères. Pour sa carrière ce séjour à Paris est un échec. Janmot est rejeté du chantier de Saint-Augustin au bénéfice de Bouguereau³². Le peintre ignore les vraies causes de cet affront, que nous connaissons : sa candidature avait été imposée au détriment de la moitié de la commande de Bouguereau par un ami puissant, Delacroix ou Flandrin. Delacroix mort, Bouguereau reprend « son » mur. Mal compensé par le décor de Saint-Etienne-du-Mont, cet échec devient désastre lorsque Janmot se trouve sans nouvelle commande, avec des charges familiales sans cesse accrues. Il se rabat sur l'enseignement chez les Dominicains d'Arcueil qui, du moins, l'estiment. Il quitte Paris pour Bagneux, et vit retiré du monde artistique. En 1865, l'année du *Supplice de Mézence* (pl. 30), il perd son premier fils, deuil déchirant. En 1868, il expose les deux autres volets de ce triptyque du désespoir : *Sans Dieu* (pl. 27), *le Fantôme* (pl. 28). Il s'efforce d'y exprimer son malaise. Le thème commun s'impose : l'homme — et il faut bien admettre que c'est Janmot — cherche à se débarrasser d'un lien oppressant : dans *le Supplice* c'est une corde qui l'attache au cadavre, dans *Sans Dieu* c'est un lien invisible qu'il repousse du pied en même temps que l'évangile, dans *le Fantôme* l'homme n'arrive pas à se dépêtrer de l'attouchement angoissant de cet étranger qui lui colle après comme son ombre : cet

enlacement inéluctable ressemble à celui d'un serpent. L'homme est tragiquement entravé par un nœud maléfique³³.

Durant cette crise, la foi de l'artiste paraît en veilleuse, bien que Janmot continue à fréquenter les milieux catholiques. Il expose en tant qu'artiste catholique à Bruxelles en 1864 et prend la parole au Congrès de Malines³⁴.

LE CYCLE DE LA RÉDEMPTION

L'élévation mystique du début trouve son contraire dans le cycle dramatique, mais l'inspiration primitive revient quarante ans après dans l'apaisement final qui s'exprime dans les deux dernières compositions : *Intercession Maternelle* (pl. 32) et *Sursum Corda* (pl. 34) de 1879 qui sont des retours aux sources.

Les Générations du Mal (pl. 31) avec *Chute Fatale* (pl. 29) indiquent les causes qui ont fait chuter l'homme. Janmot dénonce là des erreurs du siècle, intellectuelles comme le culte du néo-paganisme antique, issu de la Renaissance, ou scientifiques, le darwinisme. Le sauvetage spirituel de l'homme passe par la purification de sa patrie terrestre : c'est la *Délivrance* (pl. 33) de 1872 où le remède préconisé est, un an avant le manifeste du drapeau blanc, la restauration royaliste légitimiste : c'est l'époque où Janmot envoie la toile allégorique le *Relèvement de la France* au Comte de Chambord, qui ne l'a jamais déroulée... Ce nouveau cycle social et politique n'a ni le bonheur d'expression, ni l'intérêt d'actualité de son symétrique de 1850 sur la loi Falloux. Janmot s'exprime de façon allégorique dans le style officiel contemporain, non sans une nuance de sombre ironie.

Ces trois œuvres n'expliquent nullement la cause du drame de Janmot. Les deux dernières au contraire, *Intercession Maternelle* et *Sursum Corda*, sont de nature beaucoup plus intime. Dans la première, la Rédemption s'accomplit par le mérite des souffrances de la mère, qui devient digne de porter la couronne d'épines de la Passion. C'est l'histoire de sainte Monique et de saint Augustin, prise avant l'épisode peint par Ary Scheffer³⁵. Janmot puise dans la spiritualité des années postérieures à 1870 l'idée d'une sublimation de l'amour maternel qui l'aide à renouer avec son propre univers antérieur à la crise, c'est-à-dire à le réconcilier avec lui-même. Dans le *Sursum Corda* en effet, l'homme arrivant au ciel y trouve tous les saints auxquels il avait rendu hommage au cours de sa carrière en les peignant : la valeur rédemptrice de son travail s'ajoute aux souffrances de sa mère et aux efforts de Béatrix, il est racheté.

Le grand mouvement spirituel des années d'après-guerre, les événements cruels de 1870, ont été ressentis par beaucoup comme un châtement de l'impiété et du luxe du Second Empire³⁶. Il se peut que, de la même manière, Janmot ait perçu ses propres épreuves doublant celles de la patrie comme une expiation libératrice qui le délivre de ses maux internes. Cette fois, ce ne sont plus en effet des malheurs imaginaires : il perd sa femme venant de mettre au monde son septième enfant, alors que l'avance des Prussiens menace sa maison résidentielle de Bagneux. Les thèmes d'*Intercession Maternelle* rencontrent les

aventures spirituelles de Léon Bloy converti par les souffrances offertes de sa mère ; l'écrivain va en pèlerinage à La Salette l'année même de ce dessin qu'on pourrait baptiser d'un titre de Léon Bloy : *Celle qui pleure* ³⁷.

Le *Poème de l'Âme* se termine sur cette vision qui rappelle la première œuvre, mais dans une note moins éthérée, car entre les deux, il y a l'espace d'une vie.

CHAPITRE II

LES SOURCES

A. — LE LIVRE

Qui veut diffuser un long poème, fut-il de l'Ame, doit confier son message au livre. Lorsque Janmot est étudiant, puis artiste, les belles éditions lyonnaises de l'âge d'or de l'imprimerie ne sont pas aussi immédiatement accessibles qu'aujourd'hui dans leur savante et séduisante présentation du Musée de la Banque et de l'Imprimerie. Néanmoins la bibliothèque qui conserve les précieux volumes est directement abordable à l'artiste, puisque logée dans les locaux mêmes du Collège royal où Janmot est élève³⁸. En 1830, le maire Prunelle fonde la bibliothèque du Palais Saint-Pierre destinée aux artistes : les livres suivent donc notre peintre. Révoil, puis Bonnefond ont, de leur côté, pris soin d'acquérir des modèles et des ouvrages jugés importants³⁹ telles sans doute les éditions de Flaxman qui figurent encore aujourd'hui à l'actuelle bibliothèque de l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Lyon.

Plusieurs collectionneurs privés s'intéressent aux belles éditions. Révoil ne néglige pas le livre. Après la vente de collection d'objets, il essaye de monnayer une *Apocalypse* de Jean Duvet (1561)⁴⁰. Même si Janmot était trop jeune pour avoir fréquenté le cercle de Révoil et d'Artaud lors de leur activité, il est certain qu'il a souvent participé aux soirées de Nicolas Yéméniz⁴¹, grand bibliophile qui entretient avec Péricaud une correspondance de technicien⁴².

On ne connaît pas les lectures d'enfance de Janmot, mais *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre n'a pu lui échapper. Dix éditions se succèdent entre 1816 et 1829, date de la célèbre version de Furne⁴³. Celle de Curmer avec ses gravures sur bois a peut-être intéressé ce grand enfant qu'est l'artiste en 1838. Les évolutions de ce couple d'amoureux enfantins dans une nature innocente, la mort de Virginie avant son mariage, transparaissent dans le cycle de Janmot bien qu'aucune vignette ne puisse être considérée comme source plastique. Par certain côté, le *Poème de l'Ame* est un livre d'enfant qui

pourrait s'appeler *les Six Ages de Léontine* ⁴⁴ : le nourrisson est apporté par l'ange, ses jeux, son instruction, sa première communion, ses promenades sont des motifs qui ont passionné les enfants de tous les temps parce qu'ils sont l'image de leur propre croissance. En cela, Janmot est proche du *Bien et du Mal* (pl. 70) d'Orsel qui, lui, ressemblerait à *Un an de la vie d'une jeune fille* ⁴⁵ où sont décrites les aventures de la vertueuse et de la dépravée. Janmot choisit des modèles poétiques comme le *Lied von der Glocke* (Chanson de la cloche) de Schiller ⁴⁶ illustré par Retzsch, où l'on voit deux enfants qui grandissent côte à côte, puis s'épousent dans un cadre rustique où les plantes croissent en même temps qu'eux (pl. 42, 65).

Dans le choix immense des lectures éventuelles et inconnues de Janmot se détache le *Miroir des Ames* ⁴⁷, manuel de piété, conçu comme une « petite mission que les yeux donnent au cœur », composé de gravures variées vendu rue Mercière, bien près de la rue du Bât-d'Argent, où est le commerce des Janmot. L'enfant a donc connu à peu près sûrement l'ouvrage, et par lui une adaptation de l'emblématique du xvii^e siècle, dont plusieurs images sont reprises : l'âme damnée et l'âme sauvée, sous une forme très allégorique, le laborieux cheminement du mal au bien, l'ange gardien, la méditation dans le souterrain mortuaire, la première communion, l'élan de l'âme vers les cieux, autant de thèmes présents dans le *Poème de l'Ame*.

Le renouveau catholique de l'après-Révolution n'est pas sans évoquer la Contre-Réforme ⁴⁸. Nés d'un climat spirituel comparable, les ouvrages d'Otto Vaenius (ou van Veene) (pl. 45, 47) d'Hermann Hugo et le *Poème de l'Ame* ont en commun le but : moraliser, élever l'homme, et le moyen d'y parvenir en utilisant la sensibilité, l'imagination, le goût esthétique, bref, le cœur et la raison, le texte et l'image. Tous deux tentent d'intéresser en décrivant la vie de l'homme sage sur terre. Les ouvrages ressemblent à des « arts de bien vivre et bien mourir », à des « miroirs », des « débats du corps et de l'âme ». Ce point de départ comparable détermine des rencontres : le motif de l'ascension, la fuite devant le péché, la tentation et, dans l'emblématique pieuse, le choix des sacrements, la dévotion eucharistique étant une base de la spiritualité de la contre-réforme. Il n'est donc pas étonnant qu'à plusieurs reprises l'ancien élève du Collège Royal sis en d'anciens murs jésuites, ait trouvé dans ce terrain familier des modèles qu'il reproduit soit par fragments, comme le souterrain de la mort d'Otto Vaenius dans *Cauchemar* (pl. 18), soit pour l'idée et la composition d'ensemble, comme l'épisode de *Amoris divini emblemata* de Vaenius (pl. 47), qui forme la trame de *Virginitas* (pl. 11).

Le livre est-il la forme idéale pour la présentation du *Poème de l'Ame* ? Oui, en un sens, Janmot l'a jugé ainsi en acceptant l'édition de 1881, qui unit le texte et l'image. Non, puisque cette décision n'est qu'un pis-aller tardif. Non, parce que le texte du *Poème* est fait pour la déclamation, et pas pour la lecture, non parce que la reproduction change complètement le caractère des œuvres plastiques, la réduction d'échelle transformant en image pieuse des panneaux que sauve en réalité leur taille imposante. Non parce qu'une mise en parallèle visuelle entre texte et image incite à chercher entre les deux l'exakte correspondance exigée d'une illustration fidèle. Donc, bien que le livre ait été une source d'inspiration indéniable, on ne peut assimiler le *Poème de l'Ame* aux feuillets d'un gigantesque album.

B. — LES CYCLES PEINTS

Intermédiaire entre la peinture et le livre est la « galerie » gravée d'après des toiles, une des plus célèbres étant la galerie Boydell consacrée à Shakespeare, ou bien les reproductions de Hogarth, dont la version gravée figure à la bibliothèque de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Lyon. Proche de Janmot par le sujet sont les *Etapes de la vie* de Friedrich (1835), mais Janmot a-t-il vu l'ouvrage ? *La Complainte de Fualdès*, suite dessinée de Géricault d'après un texte sur un fait divers contemporain, a dû toucher notre artiste, admirateur de ce peintre. Les peintures d'Ary Scheffer sur texte de Laurent Ganganelli décrivent les aventures du pape Clément XIV d'après un prétendu document historique. Mais l'ensemble le plus admiré au XIX^e siècle est la *Vie de saint Bruno* de Lesueur que Janmot connaît dans sa version gravée de la bibliothèque des Beaux-Arts de Lyon. Ingres en possède la gravure ; les critiques du *Poème* mentionnent ce peintre, de Gautier à Lenormant, on se passionne pour sa vie⁴⁹. Lesueur figure dans l'hémicycle des Beaux-Arts de Paris peint par Delaroche, son *Histoire de l'Amour* en six tableaux est décrite dans le *Magasin Pittoresque*⁵⁰ et Baudelaire en face du *Poème de l'Ame* éprouve une émotion comparable à celle qu'il ressentait jadis devant la *Vie de saint Bruno*.

A Rome, Janmot a pu voir l'histoire de Psyché de Raphaël en épisodes racontés par une vieille et à Florence, le cycle sculpté par l'école de della Robbia dans la villa Poggio a Gaiano, sur un thème païen, tiré d'Ovide. Le *Psyché avec l'amour* de la Glyptothèque de Munich est diffusé par gravure.

Mais tous ces cycles grandioses, s'ils ont pu constituer un modèle mental, une source visuelle pour notre Lyonnais, étaient en partie justifiés par leur intégration dans un programme et une architecture. Zurbaran a eu Guadalupe, Rubens le Luxembourg. Faute d'un monument susceptible de le recevoir, le *Poème de l'Ame* n'a connu du vivant de Janmot que des murs d'ateliers, de salles d'exposition, ou des parois de caisse. Que souhaite l'artiste ? Il ne l'a jamais dit. A sa place, nous l'imaginons, cette construction, toute chargée d'or en ses sommets, empruntant çà et là des formes décoratives, et trouvant son mouvement d'ensemble dans le rythme du souffle humain ; mais hélas ni Bossan ni Gaudi n'ont construit d'abri pour le *Poème de l'Ame*, alors que le facteur Cheval sut réaliser le palais de ses rêves.

C. — LES ARTS DU SPECTACLE (Doc. II)

Les jeunes peintres lyonnais fréquentent beaucoup le théâtre. Bonnasieux⁵¹ rappelle à propos de Michel Dumas que les rapins obtenaient des entrées de faveur au théâtre des Célestins. Habitant du quartier de l'Opéra, Janmot a pu voir toute sa jeunesse la reconstruction de cet édifice et le théâtre

de bois provisoire (1827-1830) place des Terreaux. Adulte, Janmot admire Berlioz alors contesté, mais exalté dans le cercle de Berthe de Rayssac. Peut-être par le Père Lacordaire, notre artiste est en rapports avec Gounod, reçu par Brac de la Perrière et Janmot juste avant les expositions du *Poème de l'Ame*. Aussi n'est-il pas étonnant qu'en face des tableaux de Janmot le spectateur se croit à l'Opéra.

LES ACTEURS ET LEUR JEU

Une petite troupe suffirait à mettre en scène le *Poème de l'Ame* pour peu qu'un habile peintre soit capable de figurer sur des toiles de fond les foules qui servent de décor à près d'une scène sur trois. Les groupes de deux et trois acteurs principaux dominent les scènes de la première partie, *Réalité* (pl. 18) fait déjà corps avec la seconde série où l'homme seul apparaît aussi souvent (5 fois) que le duo (6 fois). Il est rare que les acteurs se retrouvent aussi nombreux que sous le *Toit Paternel* (pl. 6) ou dans la ronde de *Rayons de Soleil* (pl. 13). Il est vrai que parfois ils se confondraient avec la foule qui les accompagne, si le peintre ne les mettait en vedette par un modelé soigné, comme l'ange et Prométhée du *Passage des Ames* (pl. 2). Parfois figurent des personnages qu'on pourrait remplacer par des sculptures : les allégories du temps de *Génération Divine* (pl. 1), qui font justement penser au tombeau des Médicis, la fileuse du *Toit Paternel*, les têtes de *Cauchemar* (pl. 8), certaines figures de *l'Orgie* (pl. 26) sont des intermédiaires entre le monde vivant et l'univers sculpté qui règne sans conteste dans *Chute Fatale* (pl. 29).

En bons techniciens, les acteurs se tiennent toujours sur l'avant-scène, et sauf exception dictée par le rôle (l'ange priant de *l'Ange et la Mère* (pl. 3), les enfants montant l'escalier du *Mauvais Sentier*, (pl. 7), ils ne tournent pas le dos au public. Le décorateur a facilité leur intégration au paysage par des pratiques, eux aussi placés en premier plan : la Trinité est sur un monticule, Prométhée sur un rocher, la mère adossée à un buisson, la famille autour d'une table jouit du décor volant le plus important de l'Opéra, avec les amoureux sur le sommet de leur montagne. Très souvent l'acteur a un siège rustique : repli de terrain, tronc d'arbre, ou bien, encore, une petite plateforme indique la nature du terrain : roc de Mézence, galets du Fantôme, escaliers du sentier, grève de *l'Infini* (pl. 20).

Tous les acteurs principaux sont de taille égale. La diminution perspective n'est employée que rarement : le minuscule paysan endormi derrière la ronde, dans l'esquisse peinte de *Rayons de Soleil*⁵², n'est pas conservé dans l'exécution finale. Des exceptions lorsqu'il s'agit d'énoncer une idée importante, comme l'infinité du nombre des élus dans le ciel, ou les débauchés de *l'Orgie*. D'où le caractère spécialement alarmant du fantôme voilé lorsqu'il apparaît au loin dans *Sans Dieu* (pl. 27). Si l'on parle en langage de théâtre, c'est dire que la scène est très peu profonde, le décor peint vertical se déployant presque derrière l'acteur, avec parfois le recours à quelques portants latéraux : le rocher de *l'Echelle d'Or* (pl. 12) ou du *Mauvais Sentier* (pl. 7), la colonne de *Première Communion* (pl. 10). Si l'on parle en termes picturaux, même constatation : la profondeur, quand il y en a, est atmosphérique plus que linéaire,

avec peu de liaisons entre le premier plan et le lointain, d'où l'effet de toile de fond verticale. Et quand Janmot veut une perspective linéaire, c'est un attentat à la géométrie, la taille ridicule de la nef de Saint-Jean le démontre — mais cette déficience devient puissance dans l'enfilade chirichienne du *Mauvais Sentier*.

L'union entre le personnage et le fond, entre l'acteur et son décor est obtenue par le peintre le plus souvent à l'aide d'un triangle virtuel dont le prototype est celui de la Trinité ou de *l'Esprit du Mal* (pl. 25). Les trois sommets en sont fournis parfois par des groupes de personnages (*Souvenir du Ciel*, pl. 5), parfois par les personnages associés au décor (*Le Printemps*, pl. 4) ou bien un seul personnage et le décor (*Réalité*, pl. 18). La fréquence du trio d'acteurs (5 dans la première partie) favorise cette construction classique. Inutile de souligner dans le décor la place prépondérante du paysage alors que l'action ne l'impose pas : une mère à l'enfant se rencontre plus souvent dans la rue que sur une île du Rhône.

A l'intérieur de ce système de composition spatiale et linéaire un peu archaïsant n'étonne pas la fréquence du profil. Le peintre — autant que les acteurs — évitent le plein face qui manque d'aisance et de relief. Toutes les nuances de trois-quarts sont abondamment représentées, mais on sent la prédilection du peintre à introduire le profil droit ou gauche, le long cou maniériste du Saint Esprit ou du héros de *l'Idéal* (pl. 17) ou de *Réalité* est souligné d'une mince rayure de lumière. L'ombre enlève en foncé sur clair la douce et puissante figure de l'abbé Noiroi (*le Grain de Blé*, pl. 19). L'artiste ne craint pas, pour la marâtre (*Cauchemar*, pl. 8) d'allier le profil à une vue du corps déployé de trois-quarts à la manière vaguement égyptienne.

Les acteurs du *Poème* sont des mimes ou des danseurs. Leurs gestes figés dans la position la plus expressive les rattachent à la tradition de la scénographie baroque, interprétée par Ingres lorsque le Maître cherchait avec son propre petit corps l'attitude la plus significative — ce que les acteurs pratiquent avec discrétion.

DÉPLACEMENTS ET LIAISONS

Le déplacement des personnages évolue des tableaux aux dessins. La première série montre une circulation des acteurs dans un plan frontal, c'est-à-dire parallèle au spectateur : les héros entrent et sortent latéralement de la scène, ils défilent devant le spectateur plus qu'ils ne vont à sa rencontre, ce qui n'est pas surprenant dans un espace en général sans grande profondeur. Les exceptions, encore une fois, soulignent les circonstances importantes : les enfants du sentier, les premiers communicants, évoluent dans un plan debout, ils se rapprochent ou s'éloignent du spectateur. Sur ces plans frontaux, la dominante est le mouvement ascendant, même dans le sentier pessimiste. La flèche montant est 8 fois présente dans notre tableau pour la première série. La chute sur la terre du *Passage des Ames* (pl. 2), l'enfoncement de la croix dans le sol de *Réalité* préludent aux fréquentes descentes des dix premiers dessins, dont *le Doute* (pl. 24) est la plus claire démonstration. Le mouvement change de caractère dans la deuxième partie. Les entrées et sorties latérales

- 1146 *Saluons le vrai jour du droit qui va renaître,
 Et s'il fut précédé de tant de jours mauvais,
 L'esprit humain s'éveille enfin pour reconnaître*
 1148 *A de nombreux débris tous les maux qu'ils ont faits.
 S'il n'est plus aveuglé par les miasmes putrides*
 1150 *Qui, sous un voile épais, cachaient la vérité ;
 S'il n'entend que ma voix pour lui servir de guide,*
 1152 *Il peut marcher en liberté.*

L'ANGE DE LA DÉLIVRANCE

- 1154 *Dieu le veut ! J'obéis. Il faut purger le monde,
 Depuis trois siècles entaché*
 1156 *Par le contact forcé de ce cadavre immonde,
 Hors de son sépulcre arraché.*
- 1158 *Grâce à des soins savants, cette inerte dépouille
 Reçut un nouveau vêtement ;*
 1160 *Comme un fer déterré dont on frotte la rouille,
 Elle brilla pour un moment.*
- 1162 *Devant ce faux éclat, la vérité suprême,
 Qu'apporta le Christ rédempteur,*
 1164 *Vit d'un voile de deuil couvrir son diadème,
 Et le mensonge fut vainqueur.*
- 1166 *Fêté comme un progrès par les académies,
 Il fut si fort et si savant,*
 1168 *Qu'il sut faire adopter ses inertes momies
 A la place du Dieu vivant.*
- 1170 *Et l'on chantait : « Salut à l'aube renaissante
 Des beaux jours de l'antiquité ;*
 1172 *La nuit du moyen-âge est enfin décroissante,
 Bientôt il n'aura plus été !*
- 1174 *Que tout ce qui s'est fait sous son ténébreux règne
 Tombe à cette heure de réveil ;*
 1176 *C'est ainsi que l'on chasse, on oublie, on dédaigne
 Les rêves d'un pesant sommeil.*
- 1178 *Il faut recommencer ou refaire l'histoire,
 Un jour de Renaissance a lui ;*
 1180 *Et nous répudions comme fausse la gloire
 Qui ne relève pas de lui.*
- 1182 *Jésus de Nazareth est hors de la mesure
 Prescrite par les érudits ;*
 1184 *D'un Grec ou d'un Romain il a trop peu l'allure ;
 Qu'il se cache comme jadis.*

- 1186 Qu'il reste à la rigueur au fond des sanctuaires
 D'un éclat plus neuf revêtus,
 1188 Car nous abandonnons au peuple, aux gens vulgaires,
 Les saints, leurs noms et leurs vertus.

 1190 Que ces vieux monuments dont le christianisme
 Croyait nous avoir enrichis,
 1192 Pour ne pas trop mentir à notre paganisme,
 Soient par nous refaits ou blanchis.

 1194 Si changer de drapeau, rebâtir les murailles,
 Est un travail de quelque prix,
 1196 Il nous faudra livrer de plus rudes batailles
 Pour renouveler les esprits ;

 1198 Afin que tout renaisse et que tout se transforme,
 La science, les mœurs, la loi,
 1200 Nous irons plus avant : il faut que la réforme
 Touche au domaine de la foi.

 1202 Des privilégiés le nombre était la proie ;
 Qu'il proclame l'égalité
 1204 Et nous marcherons vite en cette large voie
 De progrès et de liberté ! »

 1206 Cessant d'être chrétiens, sans devenir antiques,
 Droit, pouvoirs, mœurs, lois et beaux-arts,
 1208 Tomberont avilis dans les mains despotiques
 Du nombre inepte ou des Césars.

 1210 Et nul ne vit du mal première racine,
 Croissant et s'étendant au loin,
 1212 Et les plus haut placés, à leur propre ruine
 Travaillaient de leur propre main.

 1214 Un seul les avertit. Son ardente parole
 Dans un désert parut prêcher ;
 1216 Pour avoir seul raison, le grand Savonarole
 A dû périr sur le bûcher.

 1218 Il avait annoncé que le retour funeste
 Au passé du monde païen
 1220 Serait comme un ferment de discorde et de peste
 Dans le sang du peuple chrétien ;

 1222 Mais ce peuple, alléché par la fausse promesse
 De retourner à l'âge d'or,
 1224 Depuis ces trois cents ans souffre et lutte sans cesse
 Pour tomber et lutter encor,

 1226 Semblable au patient étendu sur sa couche,
 Et cherchant en vain le repos.
 1228 Jusqu'au suprême effort qui vomit de sa bouche
 Le poison qui ronge ses os,