



HAL
open science

Delacroix et ses élèves d'après un manuscrit inédit

Anne Larue

► **To cite this version:**

Anne Larue. Delacroix et ses élèves d'après un manuscrit inédit. *Romantisme: la revue du dix-neuvième siècle*, 1996, Art et Institution(s) (n° 93), p. 7-20. hal-00617415

HAL Id: hal-00617415

<https://hal.science/hal-00617415>

Submitted on 28 Aug 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Référence : Anne Larue, « Delacroix et ses élèves d'après un manuscrit inédit », *Romantisme, Art et Institution(s)*, 1996, n° 93, p. 7-20.

Delacroix et ses élèves d'après un manuscrit inédit

En 1879, Philippe Burty prépare une édition des *Lettres* de Delacroix. A la recherche de documents sur le peintre et de lettres inédites, il écrit à un des “élèves” du grand homme, Lassalle-Bordes¹. En retour, Burty reçoit la surprenante lettre qui suit, datée du 24 avril 1879 :

Elle [votre lettre] m'a causé une vive émotion, en rapportant mes souvenirs à une époque déjà éloignée, où en 1854 je quittais Eug. Delacroix, le coeur brisé, après une affreuse déception. J'ai su qu'il avait souffert autant que moi de cette séparation. Delacroix, à qui j'avais voué un attachement si grand, que j'avais aidé avec tant d'abnégation pendant dix ans, dans les travaux les plus ardues qu'il était incapable physiquement d'entreprendre, étouffa l'affection qu'il avait pour moi dans un égoïsme qui a brisé ma carrière d'artiste, et serait une tache dans ma vie si je ne lui pardonnais pas le mal qu'il m'a fait. Mais de ce mal est résulté un bien pour moi, car j'ai trouvé dans mon pays natal un accueil bien flatteur et des amitiés bien douces, qui, somme toute, valent mieux que les fumées de la gloire². Apprenant de moi que Fould, alors ministre d'État et des Beaux-Arts, allait me donner un grand travail au Conseil d'État, et que monsieur Haussmann, Préfet de la Seine, allait en

¹ Parmi les “élèves” de Delacroix, on retient surtout trois noms principaux : Louis de Planet, Gustave Lassalle-Bordes, et Pierre Andrieu qui fut son dernier disciple. Les principaux travaux sur les élèves de Delacroix sont ceux d'Henriette Bessis et de Lee Johnson : ils portent surtout sur Pierre Andrieu (Henriette Bessis, “Les décorations murales de Pierre Andrieu”, *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1967 ; “Pierre Andrieu”, *Médecine de France*, n° 222, mai 1971 ; Damiron (Suzanne) et Bessis (Henriette), “Journal de Pierre Andrieu”, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1975. Lee Johnson, “Pierre Andrieu, le cachet E.D. et le château de Guermantes”, *Gazette des Beaux-Arts*, LXVII, février 1966 ; “Pierre Andrieu, un ‘polisson’ ?”, *Revue de l'Art*, 1973, n° 21). Le mémoire de l'École du Louvre d'Henriette Bessis, non communiqué, porte sur les élèves de Delacroix. Sur Lassalle-Bordes en particulier, voir surtout Robert N. Beetem, “Delacroix and his assistant Lassalle-Bordes”, *The Art Bulletin*, XLIX, 1967.

Résumons en quelques mots la polémique, dont nous ne traiterons pas ici, autour de Pierre Andrieu. Certains critiques, comme Henriette Bessis, s'attachent à voir en lui un disciple parfait, pieux envers le maître et tout dévoué à sa cause ; d'autres (Lee Johnson) pensent que le bon et angélique Andrieu aurait abusé, sur ses propres productions, du cachet “E.D.” authentifiant les oeuvres de Delacroix, et qu'il avait eu en sa possession, afin de sortir sa famille d'un mauvais pas financier.

² Suit un membre de phrase illisible dans le manuscrit : “après laquelle” ... ?

même temps me donner à décorer tout le sanctuaire de l'église de Belleville, nouvellement construite, il fut trouver ces messieurs et les supplia de ne pas me donner ce travail, parce qu'il avait besoin de moi, qu'il ne pourrait pas me remplacer, et que ses travaux allaient être arrêtés. Il était lié avec Fould, il était depuis quelques mois membre du conseil municipal de Paris ; je fus sacrifié, malgré l'annonce que ces messieurs m'avaient faite de ces deux commandes qui, par leur importance, me permettaient de montrer ce que j'avais acquis d'expérience dans la peinture ornementale. C'était pour moi la voie ouverte.

La certitude acquise, je ne pus pas y tenir, et fus le trouver pour lui reprocher ce qu'il m'avait fait. Il devint livide, balbutia, puis en fin de compte me dit : "je vous ai de grandes obligations, je l'avoue ; mais je ne puis pas vous servir en ce moment, ni avouer ce que vous avez fait pour moi, parce que j'ai des ennemis qui partiraient de là pour dire que je ne finis pas ma peinture" ; que, du reste, si je m'en vantais, ce serait entre nous une lutte à mort, que tout se saurait un jour, que je n'avais qu'à attendre.

Ah, que l'homme était devenu petit ! Il me fit pitié ! Après cette triste scène, je le quittai sans retour et quelques jours après, le coeur brisé, j'avais regagné mon pays natal.

Aujourd'hui, monsieur, vous préparez une deuxième édition de ses lettres, et vous me faites l'honneur de me demander communication de celles que je puis avoir.

J'ai pardonné³ à l'homme et ne veux plus voir dans Eug. Delacroix que le grand artiste⁴.

Quel lièvre a donc soulevé Burty ? Au lieu de lui communiquer gentiment ses souvenirs et ses lettres, l'ancien élève accuse le maître, en des termes très précis, d'avoir brisé sa carrière par égoïsme. Mais ce n'est pas tout. "J'ai été la cheville ouvrière de quelques uns de ses travaux les plus importants", affirme Lassalle à propos de Delacroix, dans une autre lettre datant du 7 juillet 1879. Il écrit de nouveau à Burty, le 5 août 1879, en précisant le chef de son accusation.

J'ai pardonné, mais avoir oublié, je ne le puis. Sans doute, j'ai fait la part de la personnalité égoïste de l'homme, pour chercher à atténuer ses torts à mes yeux, mais ces tristes paroles tintent encore à mes oreilles : "Lassalle, je vous ai de très grandes obligations, mais jamais personne ne me fera avouer la part que vous avez prise à mes travaux, et si jamais vous vous en vantez ce sera entre nous

³ Mot illisible.

⁴ Manuscrit d'une lettre de Lassalle-Bordes adressée à M. Ph. Burty, "homme de lettres", 24 avril 1879.

une lutte à mort : ce sera la lutte du pot de fer contre le pot de terre ; vous sauterez. Tout finit par se savoir un jour, attendez⁵.

Bien des personnes savaient, sans que je m'en fusse vanté, qu'à part la composition, tout le travail de la bibliothèque du Luxembourg était mon oeuvre. Ceux qui s'y connaissaient avaient remarqué qu'il régnait, surtout dans l'ensemble de la coupole, un autre tempérament que celui de Delacroix. Il y avait une limpidité de lumière calme qui n'a jamais été dans les ressources du talent de Delacroix. Cela venait de la grande étendue du paysage et de sa couleur dont il était si content, due à une préparation que j'avais imaginée, très lumineuse, et qu'il n'a pas trouvée à l'Hôtel de Ville. Quelques uns de ses bons amis prenaient un malin plaisir à revenir sans cesse là-dessus, et à lui en faire les plus grands compliments, ce qui l'horripilait.

Quand il emmenait du monde voir les deux bibliothèques, il avait soin que je n'y fusse point. Cela m'étonnait un peu, je l'avoue.

Un fait assez drôle se passa au Luxembourg. Le bibliothécaire M. Carré me saluait depuis trois ans avec une très grande déférence, croyant saluer Delacroix. Un jour, un de mes amis vint me demander et du bas de l'échafaudage m'appela "Lassalle". Je descendis. Quand je fus seul, M. Carré s'approcha de moi et me dit :

- Vous n'êtes donc pas M. Delacroix ?*
- Non, monsieur, je suis son élève.*
- Mais c'est bien M. Delacroix qui est chargé de faire ce travail ! Comment se fait-il que je ne l'ai jamais vu ?*
- Il vient à des heures où vous n'y êtes pas.*
- Comment cela ! Mais je suis toujours à mon poste !*

A partir de ce moment, M. Carré me prit en belle affection, et m'avertit que je faisais là un métier de dupe.

Cher monsieur, vous son apologiste, croyez-vous qu'il n'aurait pas dû se montrer autrement reconnaissant, lui qui a si bien profité du plus fort de ma substance et qui se l'est si bien appropriée ? Est-ce que cela se paye avec de l'argent ?

Croyez-vous que lorsque je voyais Théophile Gautier exalter une nouvelle phase du talent de Delacroix, et s'écrier dans le délire de son imagination : "Delacroix paysagiste, voilà du nouveau !" Et Delacroix accepter ces nouvelles louanges sans sourciller, je n'ai pas tristement pensé au Sic vos non vobis⁶ de l'ami Virgile ?⁷

⁵ Souligné d'un double trait dans le manuscrit.

⁶ Ainsi vous (travaillez), mais ce n'est pas pour vous : ce sont les premiers mots de quatre vers pentamètres dans lesquels Vigile se plaint, non sans ingéniosité, d'avoir été spolié par le médiocre Bathylle de la récompense à laquelle il avait droit.

⁷ Manuscrit d'une lettre de Lassalle-Bordes à Philippe Burty, le 5 août 1879.

Burty, l'apologiste, a dû se montrer réconfortant à l'égard des confessions de Lassalle-Bordes, car la correspondance se poursuit, et prend un tour plus intime. Le 11 mai 1880, Lassalle écrit par exemple : "je regrette infiniment que nous ne nous soyons pas connus plus tôt". Il suscite la confiance, à son tour : "Êtes-vous comme moi célibataire, ou marié ?" et renouvelle la marque de son intérêt : "Tout ce qui vous intéresse ne pourra que m'intéresser désormais". Mais il se peut aussi que Lassalle-Bordes force ici l'intimité d'un correspondant rétif, phénomène assez fréquent dans les relations épistolaires. Peut-être Burty commence-t-il à trouver pesant le véhément Toulousain, car celui-ci se défend vigoureusement contre son incrédulité, dans une lettre très longue (55 feuillets manuscrits format in-12) du 16 septembre 1880. Lassalle en appelle au témoignage de plusieurs personnes encore vivantes qui pourront corroborer ses dires. "Si, par sa faute, je n'avais pas quitté Delacroix, il n'aurait pas mis dix ans à faire la chapelle de Saint-Sulpice", accuse-t-il. Lassalle revendique en son nom propre la Coupole et un hémicycle du Luxembourg, ainsi que l'Orphée du Palais Bourbon. A propos de la coupole du Palais du Luxembourg, il décrit en ces termes la difficulté du travail, l'impéritie de Delacroix qui calcule mal la position de ses figures, et la lâcheté du maître, qui abandonne le chantier pour fuir à la campagne :

Nous avons réalisé dans la coupole du Luxembourg tout ce que la peinture peut présenter de plus difficile. Nous y avons appris beaucoup. (...)

Ces sortes de travaux, soit coupoles, soit hémicycles ou voussures, tout ce qui, en un mot, ne peut pas être peint sur une surface plane présente de grandes difficultés et ne se fait pas sans une fatigue extrême surtout quand on est obligé de peindre sur place.

(...)

Cette coupole du Luxembourg que, pour ma part, je trouve l'oeuvre la plus considérable et la plus parfaite des travaux décoratifs du maître, avec son hémicycle au dessous, présentait, avec la conception du sujet adopté, les plus grandes difficultés d'exécution. Le choix du sujet lui avait été inspiré par le Dante. Ce sont les Champs-Élysées des Anciens, décrits par le poète dans La Divine Comédie. (...)

Il avait cherché l'agencement de ces divers groupes sur une petite coupole de bois, d'un diamètre de 70 centimètres, et dans les mêmes proportions relatives que la coupole, ainsi que les rapports des tons entre eux. Mais, rien de tout cela n'ayant pu nous servir, par les changements que commandait la place, après un premier essai malheureux, il n'a pas conservé cette esquisse. Il a fait scier cette petite coupole en deux parties égales et on s'en est servi pour chercher l'esquisse des deux hémicycles de l'Orphée et de l'Attila, pour la Bibliothèque de la Chambre des Députés ; (je suppose que,

notre travail fini, il a dû, plus tard, retravailler ces deux esquisses, qui ont figuré à sa vente).

Les peintres qui ont eu à décorer des coupoles ont fait reposer leurs figures sur des nuages pour sauver les difficultés, et avec des poses que les courbes de la voûte leur imposaient. Delacroix a eu l'audace d'aborder de front une difficulté presque insurmontable, en les faisant reposer sur le sol.

Après une première déception au commencement de notre travail, dont j'ai parlé dans mes premières notes, il voulut un moment abandonner son sujet et en choisir un autre. Je me permis d'insister avec force pour qu'il n'en changeât point, l'assurant qu'il n'en trouverait jamais de plus beau ni de plus poétique.

"Mais comment, me dit-il, se tirer de ce gâchis, actuellement qu'il va falloir baisser tous les groupes de 70 à 80 cm ? Tâtez-vous bien, Lassalle, vous en sentez-vous la force et le courage ?

- Labor improbus omnia vincit⁸, lui répondis-je, plein d'ardeur.

- Eh bien, allez votre train, je vous livre la besogne, cherchez. Je reviendrai vous voir dès mon retour de la campagne.

Cela n'a été qu'après bien des tâtonnements⁹

Le 30 janvier 1881, Lassalle demande des nouvelles de ses lettres d'octobre 1880, qui ne sont pas dans le dossier : "Les avez-vous reçues ? Et qu'en pensez-vous ? Comptez-vous pouvoir les insérer dans votre 3e édition des Lettres de Delacroix ?". Outre la disparition effective de ces lettres d'octobre 1880, seul répond le silence de Burty. Il a noté de sa main, sur un papier bleu enveloppant la lettre du 16 septembre 1880 de Lassalle, et sans doute pour désigner l'ensemble des lettres : "Elles sont sur un ton abominable".

*

Ce dossier est instructif à plus d'un titre. Son destin un peu mystérieux peut passionner au premier abord : ces lettres ont été occultées par la critique, quoique facilement disponibles, puisque le dossier de lettres figure dans les manuscrits de la Bibliothèque d'Art de Paris relatifs à Delacroix, sous la cote Ms 245, *Eugène Delacroix et Lassalle-Bordes*. Mais les textes les plus accusateurs et les plus précis de ce dossier ne sont jamais cités par quiconque. Aucune des lettres de 1879 n'a été publiée à ce jour.

Il existe une copie partielle, par Maurice Tourneux, de la très longue du 16 septembre 1880. Elle est conservée au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque

⁸ "Un travail opiniâtre surmonte tous les obstacles" (Virgile, *Georgiques*, I, 146).

⁹ Interruption brutale du texte : une page a été découpée dans le manuscrit.

nationale de France (Manuscrit de Tourneux, communiqué par lui en 1907, copie des nouvelles notes reçues de M. Lassalle-Bordes par Philippe Burty le 16 septembre 1880). Les critiques connaissent et utilisent la copie de Tourneux, qui édulcore patiemment l'original et n'en retient que ce qui peut sembler utile à une connaissance positive de Delacroix. On apprend ainsi la recette d'encaustique du peintre, des détails sur son caractère et ses manies dans le travail : ainsi censurée, la lettre du 16 septembre remplit très honnêtement la fonction attendue de "témoignage d'atelier" sur Delacroix, dans la plus pure tradition du respect envers le maître, déjà illustrée par les *Souvenirs* de Louis de Planet¹⁰. Dans sa deuxième édition des *Lettres* de Delacroix (tome II, 1880) Burty publie une Lettre à Philippe Burty sur Delacroix, par Lassalle-Bordes : elle correspond à des extraits du manuscrit censuré de septembre 1880. Elle est accompagnée d'une note de Léon Reissner, parent de Delacroix, qui ne présente que des détails biographiques.

Autrement dit, Burty, en 1880, et Tourneux, à une date inconnue précédant 1907 (date de la communication de sa copie au Cabinet des Estampes), ont la même démarche paradoxale : ils censurent un document, mais, ne pouvant résister à la tentation de l'utiliser quand même, ils en gardent la partie qu'ils jugent propre à rehausser la gloire de Delacroix. Un tel souci hagiographique conduit à la dénaturation complète du document.

Le manuscrit continue pourtant à être occulté. La raison en est sans doute très simple : l'arbre cache la forêt, la copie de Maurice Tourneux du Cabinet des Estampes dissimule le manuscrit dont elle est issue. On pense tout naturellement que cette copie est le seul témoignage existant d'un original perdu. Cette hypothèse est d'autant plus plausible que la lettre originale de Lassalle-Bordes, accompagnée de toutes ses autres lettres, n'est pas conservée dans la même bibliothèque. C'est sans doute pour cette raison que le manuscrit de la Bibliothèque d'Art a échappé aux recherches de Robert N. Beetem sur Lassalle-Bordes en 1967¹¹. De plus, l'habitude prise de citer la copie de Tourneux ou les notes publiées par Burty a pu décourager des explorations plus poussées.

¹⁰ Voir Planet (Louis de), "Opinions et procédés d'Eugène Delacroix, souvenirs manuscrits de M. de Planet, son élève" in Silvestre (Théophile), *Eugène Delacroix. Documents nouveaux*, H. Lévy, 1864. Réédition plus complète sous le titre : Louis de Planet, *Souvenirs de travaux de peinture avec M. Eugène Delacroix*, éd. de A. Joubin, Publications de la société de l'histoire de l'art français, Librairie Armand Colin, 1929.

N.B. Dans les références qui suivent, les éditeurs sont parisiens sauf mention contraire.

¹¹ Beetem (Robert. N.), "Delacroix and his assistant Lassalle-Bordes", article cité.

Mais foin de cette histoire rocambolesque, où le manuscrit invisible est aussi peu caché que la lettre volée d'Edgar Poe : les lettres inédites de Lassalle-Bordes constituent par ailleurs un document capital d'histoire de l'art, éclairant les relations des maîtres et des élèves au XIXe siècle. Que dit Lassalle-Bordes, en effet, dans sa lettre du 24 avril 1879 ? “Bien des personnes savaient, sans que je m'en fusse vanté, qu'à part la composition, tout le travail de la bibliothèque du Luxembourg était mon oeuvre”. *A part la composition* : la restriction est de taille. Là se situe le noeud de la querelle entre Delacroix et son élève. Peut-on encore, au XIXe siècle, revendiquer l'éponymie d'une oeuvre sur le seul crédit de l'*inventio* ? Autrement dit, peut-on se référer encore à la “querelle des arts” des peintres de la Renaissance qui, revendiquant la peinture comme un art libéral, ne pouvaient que privilégier la conception de l'oeuvre par rapport à son exécution ? Dans sa lettre de septembre 1880, quand il revient sur le sujet de la coupole de la Bibliothèque du Palais du Luxembourg, Lassalle-Bordes reconnaît que Delacroix a présidé au choix de la scène et du sujet. A ce titre, il admet que la coupole est “l'oeuvre la plus considérable et la plus parfaite des travaux décoratifs du maître”. Mais comme elle présente “les plus grandes difficultés d'exécution”, et que c'est lui, Lassalle-Bordes, qui l'a exécutée, la coupole est surtout son oeuvre propre. Delacroix, selon Lassalle-Bordes, n'a même pas été capable de placer correctement les figures : un mépris de la conception abstraite, ignorante des considérations les plus élémentaires du métier, anime ici l'esprit de l'habile ouvrier.

La querelle idéologique entre Delacroix et son “élève” Lassalle-Bordes pose donc, au-delà de l'anecdote, un problème de fond. La suprématie de l'invention sur l'exécution est remise en cause en ces temps d'individualisme et de romantisme. Le clivage qui s'amorce alors n'est peut-être pas encore forclos au siècle suivant : en plaçant à la tête de chaque atelier, conjointement, un artiste et un artisan, et en prétendant ainsi accorder aux arts décoratifs le même prestige qu'aux arts majeurs, le Bauhaus reconnaît en fait implicitement (et paradoxalement) que les fonctions d'artiste et d'artisan restent distinctes. Le poids de la tradition de la Renaissance, dont Lassalle-Bordes prétend commencer à secouer le joug est encore très important. Il était capital pour un Léonard de Vinci d'affirmer la dignité de son art, et de placer la peinture en tête de toutes les hiérarchies. La peinture ne voulait pas demeurer plus longtemps la soeur cadette de la poésie, et prétendait devenir son égale. Quoique art matériel, elle pouvait prouver sa valeur en étant intellectuelle, érudite et abstraite comme la géométrie sur laquelle était fondée la représentation perspective. Mais au XIXe siècle, cette polémique issue de l'*ut pictura poesis* est fort atténuée : Lessing n'a pas pour rien séparé nettement les prérogatives de la peinture, d'une part, et de la poésie, d'autre part.

La peinture n'a plus lieu de revendiquer ses ambitions conceptuelles. En revanche, Lassalle-Bordes, qui a passé, de son propre aveu, "trois ans" à peindre la Coupole du Luxembourg, considère que ce travail devrait lui être attribué. Il souligne la qualité de son travail : "Ceux qui s'y connaissaient avaient remarqué qu'il régnait, surtout dans l'ensemble de la coupole, un autre tempérament que celui de Delacroix. Il y avait une limpidité de lumière calme qui n'a jamais été dans les ressources du talent de Delacroix. Cela venait de la grande étendue du paysage et de sa couleur dont il était si content, due à une préparation que j'avais imaginée, très lumineuse, et qu'il n'a pas trouvée à l'Hôtel de Ville". Autrement dit, Delacroix, qui a conçu la composition, est aux yeux de Lassalle-Bordes incapable de lui faire produire un effet. Cet effet, seul le travail effectif de la peinture, l'exécution matérielle, permet de le rendre... Par rapport aux peintres de la Renaissance italienne, la conception de l'art se trouve ici diamétralement inversée.

L'anecdote du bibliothécaire, M. Carré, prenant Lassalle-Bordes pour Delacroix lui-même va dans le sens d'une valorisation de l'exécution. Elle est probablement vraie, dans ses grandes lignes : parmi les lettres de Delacroix à Lassalle-Bordes, beaucoup font état de la mauvaise santé du maître, qui doit prendre du repos à la campagne.

Mon cher Lassalle,

Je pars pour la campagne pour huit ou dix jours. Si vous aviez pu [pouviez] pendant ce temps aller faire une visite au Luxembourg, pour terminer les palmiers de l'Alexandre, cela m'aurait avancé [m'avancerait] à mon retour. Si vous êtes en train de [faire] l'Orphée, ne le lâchez pas.

Si vous faites ce que je vous demande, vous trouverez tout ce qu'il vous faut. Le marchand de couleurs vient le lundi et le jeudi...¹²

Pour Delacroix, cette situation d'abandon de poste n'a rien de scandaleux. Il est normal que l'élève exécute ce que le maître a conçu. Le primat de la conception sur l'exécution, qui était, à la Renaissance, une revendication pour voir la peinture accéder au grade d'art libéral est devenu, au XIXe siècle, un système hiérarchique établi. Il est très plausible, dans cet esprit, que Delacroix ait dit à Lassalle-Bordes, comme celui-ci le prétend : "Eh bien ! oui, mon cher Lassalle, unissons-nous, ne nous séparons jamais, continuons à peindre ensemble ; faisons un mariage ; je serai la tête et vous serez le

¹² Lettre de Delacroix à Lassalle-Bordes, cachet postal de juillet 1846, in *Correspondance générale de Delacroix* éditée par André Joubin, t. II, p. 18 (Plon, 1936 à 1947).

bras”¹³. La métaphore traditionnelle explicite clairement les rapports entre maître et élèves.

*

Avant 1838, Delacroix était proche de l’esprit du romantisme. En 1833, à l’occasion d’un somptueux bal organisé par Alexandre Dumas (sans doute pour fêter les années folles de l’après-choléra), Delacroix avait réalisé à la détrempe, avec une virtuosité extraordinaire, une peinture murale.

Dumas relate les faits dans ses *Mémoires* :

Il y avait quatre pièces à peindre ; on se partagea la besogne. Les décorateurs étaient tout simplement Delacroix, Louis et Clément Boulanger, Alfred et Tony Johannot, Decamps, Granville, Jadin, Barye, Nanteuil - nos premiers artistes enfin. Les Ciceri se chargeaient des plafonds. Il s'agissait de tirer un sujet d'un roman ou d'une pièce de chacun des auteurs qui seraient là. Eugène Delacroix se chargea de peindre le roi Rodrigue après la défaite du Guadalété, sujet tiré du Romancero traduit par Emile Deschamps [...]

Tout cela est bien dans l’esprit d’une Fraternité des arts en gilet rouge, celle dont rêve Théophile Gautier. Trois jours avant le début du bal, les artistes se mettent au travail - sauf Delacroix, qui manque à l’appel. Ils expérimentent la technique de la détrempe, inconnue de la plupart d’entre eux. Contre la fresque, anti-romantique et adulée par David, la détrempe constitue une liberté nouvelle. Quand Delacroix paraît enfin, s’étant longuement fait désirer, il exécute en quelques heures son panneau, dans l’éblouissement de l’assemblée :

Alors, sans ôter sa petite redingote noire collée à son corps, sans relever ses manches ni ses manchettes, sans passer ni blouse ni vareuse, Delacroix commença par prendre son fusain ; en trois ou quatre coups, il eut esquissé le cheval ; en cinq ou six, le cavalier ; en sept ou huit le paysage, morts, mourants et fuyards compris ; puis, faisant assez de ce croquis, inintelligible pour tout autre que lui, il prit brosses et pinceaux, et commença de peindre. Alors, en un instant, et comme si l'on eût déchiré une toile, on vit sous sa main apparaître d'abord un cavalier tout sanglant, tout

¹³ Delacroix, *Lettres*, éd. de Philippe Burty, G. Charpentier, 2e éd., t. II, 1880, p. XIII.

meurtri, tout blessé, traîné à peine par son cheval, sanglant, meurtri et blessé, comme lui, n'ayant plus assez de l'appui des étriers, et se courbant sur sa longue lance ; autour de lui, devant lui, derrière lui, des morts par monceaux ; (...) quelques nuages roses comme le duvet d'un ibis.

Tout cela était merveilleux à voir : aussi un cercle s'était-il fait autour du maître, et chacun, sans jalousie, sans envie, avait quitté sa besogne pour venir battre des mains à cet autre Rubens qui improvisait tout à la fois, la composition et l'exécution.

L'artiste travaille seul, et vite. Il improvise à la fois, chose essentielle, la composition et l'exécution. Le début du texte, relatif au dessin (à l'invention, à l'idée première) fait état d'un croquis "inintelligible pour tout autre que lui" : autant dire qu'aucun élève n'est destiné à déchiffrer un tel grimoire. Vient ensuite, très rapidement, la phase de la peinture, dont nous avons coupé la longue description dans le texte : les formes peintes se matérialisent comme par miracle, dans la brillance d'une exécution sûre et inspirée. Là encore, il n'est pas question de suivre péniblement le poncif ou le carton. Le refus polémique de la technique de la fresque, détestée des Romantiques, se modèle en creux dans ce texte à la gloire de la détrempe : toute la vivacité d'un médium à l'eau, aussi souple et lumineux que l'aquarelle, renvoie David, ses formes grises et pétrifiées, ses "vieux poncifs gréco-romains" qui font bâiller Gautier¹⁴, à une tradition lourde et ennuyeuse. Ici, dans l'appartement de Dumas, point de maître, point d'élèves, mais une conspiration des égaux : "chacun, sans jalousie, sans envie, avait quitté sa besogne pour venir battre des mains à cet autre Rubens". Qui dit Romantisme dit égalité, absence de hiérarchie, liberté d'exécution, unité de la besogne picturale qui ne souffre pas la fragmentation entre plusieurs exécutants.

Delacroix est encore fidèle à cet esprit de jeunesse quand il réalise la décoration du Salon du Roi au Palais-Bourbon : il la peint entièrement seul, à l'exception des ornements qu'il confie à Cicéri - celui-là même qui avait travaillé à ses côtés chez Dumas. Le ver est-il déjà dans le fruit ? Chez Dumas, le "père Cicéri", décorateur ornemaniste, est sur un pied d'égalité avec les autres peintres : quand les frères Johannot, peu rompus à la technique de détrempe, confondent les couleurs jusqu'à faire ressembler leurs tableaux à "deux immenses omelettes aux fines herbes", Cicéri joue même les professeurs, et aide les débutants à réparer l'erreur commise. Mais au Salon du Roi, Cicéri se trouve subordonné à Delacroix : à l'un les belles compositions, à

¹⁴ Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, Charpentier, s.d., [circa 1874, rééd. 1877 et 1878], "Delacroix".

l'autre les simples ornements¹⁵. Le clivage entre artiste et artisan ruine la belle utopie du bal.

En 1838 Delacroix, qui vient d'achever ce programme décoratif, ouvre un atelier d'élèves, pour y puiser des aides-décorateurs. Pourquoi ? Le prétexte régulièrement avancé par la critique est l'importance que prennent alors les commandes qui sont confiées au maître. La décision d'ouvrir un atelier apparaît dès lors comme une nécessité technique¹⁶. Mais cet argument est discutable. Le livre de référence de Maurice Sérullaz, *Les Peintures murales de Delacroix*, donne à cet égard les renseignements nécessaires avec une grande précision. D'après les documents réunis par M. Sérullaz, Delacroix avait réalisé, en solitaire, pour le Salon du Roi : un plafond, des demi-lunes, et des grisailles en trompe-l'oeil de grande taille. La commande qu'il reçoit en 1838 s'inscrit dans la suite logique de ce travail. La peinture doit être exécutée dans le même lieu (le Palais-Bourbon). Il s'agit à présent de la Bibliothèque, soit deux hémicycles, vingt pendentifs pour orner les cinq coupes vitrées du lieu, et quelques mascarons avec têtes grottesques. Aucun plafond n'est à prévoir, puisque les coupes sont vitrées : une grande difficulté est ainsi évitée, qui allège le travail.

Certes, les deux hémicycles constituent les pièces maîtresses de cette décoration ; mais on ne saurait dire pour autant que Delacroix subisse, avec la Bibliothèque, un accroissement de travail qui justifie à lui seul l'ouverture d'un atelier d'aides. De plus, l'image d'un Delacroix accablé de commandes est fautive en 1838. La grosse commande du Luxembourg, qui lui causera bien du souci, intervient seulement deux ans plus tard. A l'époque où il ouvre l'atelier, Delacroix n'a en charge que la Bibliothèque du Palais-Bourbon. Il faut donc chercher ailleurs les motifs de sa décision.

Alexandre de Saint-Chéron pleure dès 1832 la fin de la Fraternité des Arts¹⁷ : le Romantisme en peinture serait-il mort très jeune ? En 1838, est-ce déjà la fin des années Gautier, des années Dumas, des gilets rouges, des bals égalitaires et grandioses ? Qu'est-il arrivé à Delacroix, sinon que le modèle rêvé du grand décorateur de la

¹⁵ "Pour le Salon du Roi, si l'on excepte les hors d'oeuvre d'ornementation accessoire, Delacroix n'a fait appel à la main d'oeuvre d'aucun collaborateur". (Maurice Sérullaz, *Les Peintures murales de Delacroix*, 1963, p. 29-30, et Moreau-Nélaton, *Delacroix raconté par lui-même*, étude biographique d'après ses lettres, son journal, etc... Renouard, éd. Laurens, 1916, t. II, p. 27). Moreau-Nélaton ajoute que Delacroix s'était fait aider de Cicéri (II, 9).

¹⁶ Voir par exemple la biographie de Delacroix par Moreau-Nélaton, oeuvre citée à la note précédente, II, p. 10-11 : "Des travaux plus importants l'appellent : il lui faut prendre des élèves, les former ; il ouvre un atelier placé sous sa direction".

¹⁷ Alexandre de Saint-Chéron, "La poésie et les Beaux-Arts à notre époque", article de 1832 cité par A.R.W. James, "La 'Fraternité des Arts' et la revue *L'Artiste*", *Gazette des Beaux-Arts*, 1965, p. 171.

Renaissance, assisté d'une nuée d'élèves, a supplanté dans son coeur l'amour du Romantisme ? La reconnaissance de Delacroix, qui désire ardemment faire carrière, passe par le reniement des folies de jeunesse, et par le statut avéré de "maître". Or Delacroix, contrairement à David qui n'a connu que peu d'échecs dans le *cursus honorum* du peintre parfait, est un ex-mauvais élève à l'École. Peu distingué durant sa scolarité aux Beaux-Arts, il n'a pas connu la consécration du Prix de Rome. Sa carrière est moyenne. Le Salon le boude parfois. Il n'est élu que tardivement académicien des Beaux-Arts, et en fin de compte - soit qu'il soit trop vieux, soit que l'honneur ne lui en ai pas été réservé - il ne voit pas cette nomination doublée du poste de professeur qu'il espérait pourtant avec passion. Delacroix n'a donc jamais eu d'élèves, au sens davidien du terme (c'est-à-dire issus de l'École des Beaux-Arts).

Dès avant 1838, Delacroix s'est écarté de la carrière idéale. Il n'a pas fait le voyage d'Italie, il s'est fait connaître en marge du système de valorisation des peintres qui est en vigueur à son époque. Son atelier n'est pas une véritable école de peinture, mais plutôt un endroit où des peintres déjà chevronnés trouvent à la fois un complément de formation et l'espérance d'une embauche concrète sur les chantiers du maître. Lassalle-Bordes déclare avoir été le massier de cet atelier, qui comptait une trentaine d'élèves. Il dispute à Louis de Planet l'honneur d'avoir été le premier peintre auquel Delacroix ait fait appel¹⁸. Quoi qu'il en soit, il est clair que Delacroix a du fonctionnement de l'atelier une conception très traditionnelle : "Delacroix avait ouvert un atelier pour trouver des aides. Quand il avait vu un jeune homme pouvant le servir, il l'astreignait chez lui à un esclavage absolu. Avant de commencer la galerie d'Apollon, il fit passer à Andrieu des nuits à copier et calquer ses dessins pour lui imposer sa

¹⁸ Lassalle-Bordes s'attribue une part importante de l'ouverture de l'atelier (Delacroix, *Lettres*, 2e éd. Burty, ouvrage cité, p. IV) : "On venait de lui donner [à Delacroix] à décorer les deux bibliothèques de la Chambre des Pairs et des Députés. C'était un immense travail. Il cherchait un jeune peintre dont il pût se faire aider. C'est alors qu'un de mes amis, M. Isidore Legendre, qui s'occupait de peinture pour son plaisir et recevait parfois ses conseils, eut l'occasion de parler de moi. Delacroix désira me voir aussitôt. Je lui fus présenté le jour suivant. Nous le trouvâmes la palette à la main, au salon du Roi, qu'il terminait... Il me dit qu'il avait un grand travail à faire, qui durerait plusieurs années, et qu'il serait heureux que je voulusse bien l'aider dans cette grande entreprise... Comme je craignais de n'être pas suffisamment préparé pour cette tâche, je l'engageais, avec M. Legendre, à ouvrir un atelier, et le priaï de vouloir bien me compter parmi ses élèves". Lassalle date ses débuts avec Delacroix du 16 octobre 1838, produisant une lettre du maître (Delacroix, *Correspondance*, éd. de A. Joubin, oeuvre citée, t. II, pp. 25-26). Mais M. Sérullaz détecte ici un mensonge ou une erreur : la commande du Luxembourg n'a été faite à Delacroix qu'en 1840, deux ans plus tard ; ce n'est donc à ce moment seulement que Lassalle-Bordes a pu être engagé sur ce chantier. Dans ses *Souvenirs* (éd. Joubin, 1929, oeuvre citée), Planet déclare qu'il fut "le premier" à qui Delacroix fit appel en tant qu'aide-décorateur. "Il m'a répété, au moment où je le saluais pour sortir, qu'il était toujours dans l'intention de se servir de ses élèves et que c'était à moi le premier qu'il avait songé. D'ici là, j'avais des progrès à faire (...). C'est vers le premier mai 1841 que j'ai commencé à aider M. Delacroix", déclare-t-il (p. 19-20).

manière”, écrit sans ambages René Piot, élève d’Andrieu qui fut lui-même élève de Delacroix¹⁹. Le maître n’est donc pas enclin à reconnaître en l’élève un égal.

La subordination de l’apprenti va de soi dans la structure traditionnelle de l’atelier ; encore faut-il que l’apprenti la juge acceptable. Lassalle-Bordes, distingué dès ses premiers envois au Salon (comme il le déclare lui-même), n’est peut-être pas le révolté qu’on croit, mais au contraire un peintre attaché aux organes traditionnels de la reconnaissance picturale, au point de ne pas accepter la fêrule d’un Delacroix par trop *homo novus* ! En revanche, s’il est un élève de Delacroix qui, en revanche, joue le jeu de l’apprentissage et de la soumission, c’est bien Louis de Planet, peintre toulousain comme Lassalle-Bordes. Les *Souvenirs* de cet élève, publiés en 1864 par Théophile Silvestre, conduisent peut-être à accorder à cet artiste une importance excessive ; dans la réalité, Delacroix semblait préférer Lassalle-Bordes. Mais Planet est un élève modèle, doux, timide, manquant de confiance en soi, respectueux du maître jusqu’à l’idolâtrie. Il veut sans cesse mieux faire, se corriger, s’améliorer. En zélé catéchumène, il note fiévreusement le moindre conseil de Delacroix. Un extrait de son cahier de bord, publié intégralement en 1929 par André Joubin après l’avoir été partiellement, sous forme de maximes, par Théophile Silvestre en 1864 en dit long sur sa soumission au système traditionnel de l’atelier.

Vendredi 12 novembre 1841

Peint le bras et la main de l’Homme au zèbre.

Progrès. Mes tons sont bons, surtout les tons frais du deltoïde et les tons de demi-teintes violacées du coude. Presque rien à y ajouter. Je fais des progrès, au dire de M. Delacroix.

Défauts. J’avais bien préparé mes tons ; je les ai un peu salis en finissant. J’avais peint aussi d’une manière traînée et mon modèle n’était pas assez varié. Le haut de la main était trop violet. Le ton de la main, qui est dans l’ombre portée par l’oreille du zèbre, n’était pas assez vert ; il rappelait trop les tons chauds, à la manière de Rubens, du soldat brun qui est à côté.

Conseils. M. Delacroix m’a loué de l’intention où j’étais de préparer en tons chauds mon morceau de travail, pour revenir ensuite avec des tons frais et rosés. Bien faire attention à ne pas salir les tons en finissant : c’est très important. Les tons de l’ombre portée sur la main étaient devenus trop verts, et il les a rendus plus chauds et opposés avec des violets ; grâce à cette retouche, la main s’est détachée en sombre sur le zèbre, elle a avancé de beaucoup, elle a été indiquée avec plus de précision pour être vue de loin. Il a donné aussi au commencement de l’ombre portée au-dessous de la

¹⁹ Piot (René), *Les Palettes de Delacroix*, Librairie de France, 1931, p. 64.

saignée plus de vigueur chaude qu'à l'ombre reflétée du biceps à la saignée. Enfin, le reflet a été plus éclairci en cet endroit, pour donner plus de valeur et d'importance à la partie de l'avant-bras qui se trouve dans l'ombre portée et qui vient plus en avant.

(...)

M. Delacroix place toujours le bleu de Prusse le dernier pour ne pas le mêler avec les autres sur la palette ; quand, dans le cours de la séance, il a besoin de préparer un ton avec le bleu de Prusse, surtout si c'est du blanc de plomb avec lequel il veut faire le mélange, il en prend avec le couteau à palette, le place au fond dans un coin de sa palette, où il l'isole, pour que le bleu ne teigne pas entièrement le dépôt de blanc de plomb, qui doit rester aussi pur que possible.

Rubens sacrifiait le style et la convenance à la couleur. Exemple des sirènes qui sont dans la Galerie de Médicis. M. Delacroix croit qu'il vaut mieux sacrifier tout à la convenance et à l'expression réelle du sujet. Avant tout, il ne faut pas d'indécision en peinture²⁰.

Pénétré de l'esprit du maître, Planet boit la moindre de ses paroles. Cette adoration paraissait un peu exagérée aux yeux de Delacroix. Dans son journal, *in petto*, il déplore le manque de confiance en lui de son élève²¹, et dans une lettre, il lui recommande de ne pas trop s'attacher à tous les "petits procédés"²². Mais la critique est unanimement émue par cette admiration éperdue. Chacun voit en Planet un homme pur, sincère, incapable de mentir, attitude morale corollaire de sa grande soumission technique à un maître supérieur à lui. "Les *Souvenirs* du modeste et sincère Planet nous permettent de définir la collaboration des élèves de Delacroix et de la ramener à ses justes proportions, écrit par exemple André Joubin. La conception appartient au maître seul ; les esquisses, poussées, exactes, de chacun des pendentifs sont toutes de sa main ; elles sont accompagnées de dessins pour les détails"²³. L'ancien système des arts, qui oppose la conception, l'invention (qui est le propre de l'artiste) à l'exécution (confiée à des élèves) transparaît une fois de plus sous ce jugement. Discrètement, André Joubin déboute d'éventuels contradicteurs, qui n'auraient vu en Delacroix qu'un rêveur aux idées brouillées, incapable de donner à ses élèves des esquisses précises.

²⁰ L. de Planet, *Souvenirs de travaux de peinture avec M. Delacroix*, oeuvre citée, p. 48-49.

²¹ "Planet est venu à quatre heures ; il a paru très frappé de mon ébauche ; il eût voulu la voir en grand. L'admiration sincère qu'il me montre me fait grand plaisir. Il est de ceux qui me réconcilient avec moi-même. Que le ciel le lui rende ! Le pauvre garçon manque tout à fait de confiance [en lui], et c'est dommage, car il montre des qualités supérieures" (Delacroix, *Journal*, 6 février 1847).

²² Delacroix écrit à de Planet, le 4 décembre 1849 : "Je vous avoue que j'ai cessé de me servir de la préparation en question : un peu d'huile et de salive pour frotter sur la peinture me paraît l'équivalent suffisant de cette drogue. N'attachez pas autant d'importance à tous ces petits procédés : ils n'ont pas, je crois, une grande action sur la peinture".

²³ André Joubin, Introduction aux *Souvenirs* de Planet, éd. citée, 1929.

Si Planet est un ange demeuré au plus haut des cieux, Lassalle-Bordes a tout du Lucifer déchu. Moreau-Nélaton le considère “sottement infatué de lui-même”, et n’hésitant pas “à se poser comme une victime à qui son maître a volé sa création”²⁴. Delacroix, trop confiant, “avait introduit le personnage dans son foyer”, écrit-il. “Voici comment le personnage raconte le début de ses relations avec Delacroix”²⁵... Le mot méprisant de “personnage”, plusieurs fois répété par Moreau-Nélaton, invalide d’emblée les propos rapportés du peintre félon. De Lassalle-Bordes, on ne peut attendre que mensonge, vain orgueil. René Piot, élève d’Andrieu, soulignant la “rapidité vertigineuse” avec laquelle peint Delacroix, ajoute que c’est cela “qui a fait croire à cet imbécile de Lassalle-Bordes qu’il avait fait certains tableaux de son maître. Pendant plusieurs mois, il travaillait péniblement (...). Puis Delacroix surgissait (...) et il lui suffisait de deux journées pour transposer le tableau et faire surgir sa pensée. Le pauvre confondait le temps et le génie”²⁶.

La critique n’a pas de mots assez durs contre Lassalle-Bordes, figure honnie. Il n’est jusqu’à Planet, son petit camarade d’atelier (jaloux, malgré son angélisme ?) qui ne rejette sur l’élève les difficultés rencontrées par le maître dans la réalisation de certain tableau d’église : “Il a eu beaucoup de mal, car Lassalle-Bordes lui avait mal ébauché le dessous. Il avait beau lui recommander de monter les tons, ils sont restés noir sombre, et il a fallu que lui, Delacroix, s’acharnât au travail pour pouvoir en tirer parti dans les trente séances qu’il y a passées”²⁷.

Et pourtant, Lassalle-Bordes est le plus doué des élèves de Delacroix ; le maître ne s’y était pas trompé, qui avait donné à Lassalle-Bordes un rôle important dans son atelier. Moreau-Nélaton ne cache pas que “Delacroix témoignait une prédilection pour son aide intelligente et adroite”²⁸. Il trouve intéressantes les remarques de Lassalle-Bordes, par exemple sur l’encaustique²⁹. Mais qu’on ne s’y trompe pas. Chacun doit rester à sa place dans l’atelier, une place régie par la plus haute tradition hiérarchique : “Il avait beau avoir rencontré en Lassalle-Bordes un intelligent auxiliaire, habile à reproduire ses esquisses ; l’oeil du maître était indispensable”³⁰. Vraiment ? Robert N. Beetem, qui souligne à quel point le débat entre Lassalle-Bordes et son maître est celui de l’originalité, du génie, est beaucoup plus ambigu : certes, “the conception of the

²⁴ Moreau-Nélaton, oeuvre citée, t. II, pp. 31-32.

²⁵ *Id.*, p. 10.

²⁶ R. Piot, *Les Palettes de Delacroix*, oeuvre citée, p. 4.

²⁷ Louis de Planet, *Souvenirs...*, éd. Joubin citée, mardi 8 janvier 1844, p. 95-96.

²⁸ Moreau-Nélaton, oeuvre citée, t. II, p. 31.

²⁹ *Id.*, p. 29.

³⁰ *Ibid.*, p. 26.

subject, the style of the figure drawing, and the character of the entire mural are all unquestionably Delacroix's". Mais le talent de Lassalle va au-delà de l'exécution, puisque c'est lui qui met les figures à leur échelle véritable : "Lassalle possessed the ability to project Delacroix's compositions onto the vast wall surfaces" : est-ce donc cela, "the master's style" ? Où finit la conception, où commence l'exécution, quand la seule "première pensée" du maître, désincarnée de tout esprit technique, est seulement d'enfanter vaguement un rêve littéraire, un "sujet" ? En transformant une ébauche imprécise en chef-d'oeuvre réalisé, Lassalle-Bordes n'est-il pas le peintre, le vrai ?

*

Delacroix s'est détourné de l'individualisme romantique, attiré par le rôle du maître dans l'atelier de peinture. Il était prêt à faire siens les principes d'un temps révolu, alors que l'époque ne s'y prêtait plus et que son meilleur disciple n'était pas prêt à accepter ces conditions de travail. A-t-il, en retour, été un bon patron ? S'est-il intéressé à ses élèves ? En échange de leur soumission, leur a-t-il ménagé les avantages qu'ils briguaient ? Absent le plus souvent des chantiers, qu'il trouvait pénibles comme le montre sa correspondance³¹, enseignant trop peu motivé pour passer souvent dans son atelier³² et dont la pédagogie reste douteuse - il déclare à Planet que, pour peindre comme lui, il faut "être lui" - a-t-il du moins joué le jeu institutionnel ?

On ne saurait se confier sur ce point au témoignage de Lassalle-Bordes, qui accuse Delacroix, alors membre du jury de l'Exposition de 1850, d'insouciance envers un de ses tableaux : Delacroix aurait promis de veiller au bon placement de l'oeuvre, et ne l'aurait point fait. Mais, plus que ces brouilles, sont intéressantes les deux lettres que Théophile Silvestre joint aux *Souvenirs de M. de Planet* qu'il édite en 1864. Ce sont deux lettres adressés "à un peintre", qui n'est pas nommé, et dans lesquelles Delacroix refuse son aide pour le Salon. Le peintre est-il Planet lui-même ? On peut le penser, car on se demande comment, sinon, Théophile Silvestre aurait eu ces lettres en sa possession : il est possible qu'il les aient trouvées dans le dossier qui contenait les *Souvenirs* de l'élève, et qu'il les aient publiées tout naturellement à la suite de ces

³¹ Le chantier de la bibliothèque du Luxembourg semble à Delacroix tout aussi pénible que le précédent : dans une lettre à son ami Soulier, datant du 25 juillet 1842, Delacroix traite ce travail d'"entreprise diabolique". Dans une lettre à George Sand du 30 mai de la même année, il en parlait sur un ton plus léger (conformément au style qu'il adopte toujours pour écrire à cette correspondante privilégiée) et semblait ainsi se rire de difficultés qui en fait l'éprouvaient grandement.

³² Selon Philippe Burty (*Grave imprudence*, Charpentier, 1880) cité par Henriette Bessis ("Pierre Andrieu", article cité, p. 27), "Delacroix traversait irrégulièrement son atelier d'élèves, détourné qu'il était de la pratique de l'enseignement par sa santé chancelante, la fatigue des travaux décoratifs et peut-être le dépit légitime de se voir si peu environné".

documents. Sollicité par Philippe Burty au sujet des lettres qu'il aurait reçues de Delacroix, Planet fait d'ailleurs preuve d'une réticence significative :

Quant aux quelques lettres de M. Delacroix que je possède, les circonstances pénibles qui me firent cesser mes relations depuis 1853 avec M. Delacroix m'obligent à une susceptibilité peut-être exagérée, mais me forcent à ne pas les livrer à la publicité. M. Silvestre apprécierait ces excès de délicatesse, s'il m'était possible de lui donner les détails de cette rupture. Quelles en furent les causes, j'en suis encore à les chercher et ne peux me les expliquer entièrement³³.

Delacroix a déçu Lassalle-Bordes. Aurait-il déçu même le tendre, le fidèle, le timide Planet, en lui refusant l'aide ponctuelle que le disciple se sentait en droit d'espérer après tant de dévouement, de soumission, d'abnégation ? Ce n'est là qu'une hypothèse, qu'une connaissance plus précise de la carrière Planet éclairerait certainement, dans un sens ou dans un autre³⁴. Par ailleurs, la correspondance du maître contient certains indices de son désintérêt envers les travaux personnels de ses élèves : il ignore les titres des tableaux que Planet ou Lassalle-Bordes ont envoyé au Salon. Mais n'a-t-il pas cependant aussi des élans de sollicitude envers eux ? Les *Souvenirs* de Planet, les lettres de Delacroix et même les dossiers inédits de Lassalle-Bordes contiennent tous de ces moments où le grand peintre prend à coeur l'oeuvre de ses élèves. On l'y voit conseillant longuement de Planet pour sa *Sainte Thérèse*, ou insistant, pris de scrupules, pour que les grands travaux sous ses ordres n'empiètent pas sur le travail personnel de Lassalle-Bordes.

*

Que conclure ? Que Delacroix n'est ni tyran, ni réformateur. Il croit tout bonnement que perdue en son siècle de fer la structure immuable des ateliers de la Renaissance. A ses yeux l'artiste, dont le rôle est d'avoir la première pensée d'une composition, peut abandonner à ses subalternes le soin de la mener à la lumière. Aurait-il oublié son propre romantisme ? Quant à ce Lucifer, ce Lassalle-Bordes, le plus doué

³³ Cité par A. Joubin dans son introduction aux *Souvenirs* de Planet, oeuvre citée.

³⁴ Nous n'avons malheureusement pas pu avoir accès, à notre grand regret, au mémoire de l'Ecole du Louvre d'Henriette Bessis portant sur les élèves de Delacroix : ce travail n'est pas communicable. Il est très plausible que la solution du problème s'y trouve.

de ses disciples, est-ce un double de lui-même, qu'il jette plus bas que terre comme pour mieux étouffer "le bruit de ses voix intérieures", pour reprendre l'expression d'André Lhote³⁵ ?

Il est dans l'assagissement de la peinture, dans l'effort qu'elle fait pour devenir honnête et bien disciplinée, une regrettable perte de fraîcheur et de vérité. Il n'est pas innocent que ce soit Lassalle-Bordes qui, dans sa lettre à Burty du 5 août 1879, critique chez Delacroix, dans des termes picturaux à l'écho métaphorique, l'extinction de tout romantisme au profit de l'ordre établi :

Le grand coloriste [Delacroix] avait jeté sur cette toile une note éclatante. Cette ébauche toute de verve était magnifique. (...) Quand il eut passé de l'huile à plat, tout avait dégringolé ; mais il ne s'en inquiéta guère : et alors il peignit et repeignit son tableau, qui, terminé, me fit regretter la perte de son ébauche si extraordinairement riche de tons délicieux.

Tel est donc le prix à payer pour s'être renié soi-même !

Anne Larue
Université de Reims-Champagne Ardenne

³⁵ André Lhote, *Parlons peinture*, Denoël, 1936, p. 227-228.