

LES
PALETTES
DE
DELACROIX

PAR RENÉ PIOT



LIBRAIRIE DE FRANCE

110, BOULEVARD SAINT - GERMAIN, 110

PARIS (VI^e)

1931

A LA MÉMOIRE
DE
GASTON MIGEON

Pour l'autorisation qu'ils nous ont accordée de reproduire les quatorze dessins figurant dans cette plaquette, et qui sont extraits de l'album des Soixante-dix Dessins d'Eugène Delacroix, que les éditeurs dudit ouvrage, MM. Helleu et Sergent, veuillent bien trouver ici l'expression de nos vifs remerciements.

R. P.

« Dans la vue seule de sa palette, comme
le guerrier dans la vue de ses armes,
le peintre puise la confiance et l'audace. »

DELACROIX.

La palette fut pour Delacroix la table de construction de ses harmonies colorées.

« Ma palette fraîchement arrangée et brillante du contraste des couleurs suffit pour allumer mon enthousiasme ⁽¹⁾. »

Andrieu, son élève fidèle et son « clerc », me dressa pendant que je fus à son atelier à la gamme de ses principales palettes synthétiques et il a indiqué les autres dans un livre maintenant introuvable: *La Galerie Bruyas*.

Je voudrais faire comprendre la loi de ces palettes, qui, à première vue, semblent si compliquées, mais qui ne sont que l'admirable ordonnance d'une logique géniale, et en donner la clé.

⁽¹⁾ *Journal*, tome II, p. 14, année 1850.

Delacroix, avant de commencer ses grandes peintures décoratives, passait des semaines entières à combiner sur sa palette des rapports de ton qu'il reportait sur des bouts de toile épinglés au mur de son atelier. De chacun de ces tons il notait soigneusement la composition et le but (reflet, ombre, demi-teinte et lumière, nom de la figure, et sentiment à exprimer, pleine pâte et glacis, etc.).

Andrieu en avait des paquets entiers qui furent achetés à sa vente par Degas: on ne sait ce qu'ils sont devenus à la vente de ce dernier.

Andrieu me racontait souvent les journées de Saint-Sulpice avec son maître.

Certains jours, un silence obstiné en contemplation intérieure: « ses jours de carpe », comme il disait.

D'autres fois il prenait la palette et alors, disait Andrieu, son « demi-dieu », comme il l'appelait, était admirable à voir. Au bout d'un quart d'heure il était comme possédé et les morceaux tombaient sous son pinceau foudroyant. Andrieu s'est amusé à chronométrer le temps qu'il mit à peindre entièrement toute la nature morte du *Jacob* faite au dernier moment — 22 minutes — et après huit jours de séchage — 16 minutes de repiquage. Le *Massacre* a été repeint d'un bout à l'autre en quinze jours sous l'influence de Constable, en 1824. Le tableau de *Saint-Denis du Saint-Sacrement*, en quinze jours.

Dans son journal, il donne des précisions:

« Repris aujourd'hui le tableau de *Jacob*. J'ai beaucoup fait



UN CAVALIER.
(Sépie).
Collection G. Aubry.

dans la journée. Remonté le groupe entier, etc. L'ébauche était très bonne » (1).

« Dans l'hémicycle d'*Attila*, à la Chambre des Députés, j'ai peint en quelques minutes toute la petite figure d'homme percé d'une flèche (2). »

On connaît l'anecdote d'Alexandre Dumas qui, pour une de ses fêtes, avait demandé aux peintres ses amis une grande peinture décorative. Le jour venu, tous apportent leur toile finie, mais pas de Delacroix ! Vers midi, celui-ci vient et, dans sa demi-journée, il peignit à la colle la grande toile qui appartenait à Chéramy.

C'est cette rapidité vertigineuse qui a pu faire croire à cet imbécile de Lassalle-Bordes qu'il avait fait certains des tableaux de son maître. Pendant plusieurs mois, il travaillait péniblement à préparer « le lit de la couleur ». Puis Delacroix surgissait avec une palette fraîche très chargée et il lui suffisait de deux journées pour transposer le tableau et faire surgir sa pensée.

Le pauvre confondait le temps et le génie.

Mais, d'autres jours, dès le matin il commençait à parler jusqu'à la nuit et, comme la veille les morceaux tombaient sous son pinceau, les idées tombaient autour de lui. Il élevait tellement la voix, quand il s'animait, que le suisse, son ennemi, scandalisé, venait frapper à la

(1) *Journal*, III, p. 167 A, 1856.

(2) *Journal*, I, p. 329 A, 1847.

porte pour essayer de le faire taire et il lui répondait à soixante ans par des farces de rapin (¹).

C'était le feu d'artifice d'un long monologue et tant d'idées avaient été remuées que, le soir, le pauvre Andrieu était éreinté et avait, disait-il, « la tête en bouillie ».

Je voudrais essayer de reconstituer, à l'aide du *Journal*, une de ces journées où il exposait la raison de la Synthèse de ses palettes.

*
* *
*

La dispute de technique la plus importante du XIX^e siècle fut la controverse du Reflet qui préoccupait déjà tant Léonard quand il écrivait :

« Cette diversité de sentiment et de pratique vis-à-vis du

(¹) Delacroix était en grande discussion avec le sacré suisse. Il adorait peindre le dimanche excité par les orgues et les chants comme il avait fait à Saint-Denis du Saint-Sacrement. Au bout de quelque temps, le curé lui interdit de travailler le dimanche et chargea le suisse de faire observer la consigne. Fureur de Delacroix qui jura de se venger. Un samedi soir, il fit apporter son mannequin, l'affubla d'un de ses pantalons, de son grand manteau, dissimula la tête sous le cache-nez dont il avait l'habitude de se couvrir et posa la sosie assis, un pinceau à la main, juste en face du trou de la serrure.

Le dimanche matin, il vint avec Andrieu et se dissimule dans l'église. Le suisse qui les avait vus entrer vint frapper au bout d'une demi-heure. Pas de réponse. Il regarde par le trou de la serrure et voyant un homme assis travailler sans répondre, il enfonce la porte.

Au bruit, Delacroix et Andrieu accourent et surprennent notre suisse en flagrant délit d'effraction. Ils furent tranquilles depuis ce moment.



CAVALIER ARABE PASSANT UNE RIVIÈRE.
(Plume).
Collection G. Aubry.

reflet partage les peintres en deux sectes et chaque secte blâme celle qui leur est opposée. »

Monsieur Ingres professait :

« Sachez et n'oubliez jamais que le reflet n'est qu'un petit monsieur d'assez mauvaise compagnie et qui doit toujours se tenir très humblement sur le bord, le chapeau à la main, tout prêt à s'en aller. »

Contre lui, Delacroix déclarait : « Dans la nature tout est reflet. »

Loi qui déterminait tout l'impressionnisme.

Cette recherche du Reflet dans la localité fut la recherche constante de Delacroix.

« Plus je réfléchis sur la couleur, plus je découvre combien cette *demi-teinte reflétée* est le principe qui doit dominer, parce que c'est effectivement ce qui donne le vrai ton, le ton qui constitue la valeur, qui compte dans l'objet et le fait exister. La lumière à laquelle, dans les écoles, on nous apprend à attacher une importance égale n'est qu'un véritable accident. Toute la couleur vraie est là, j'entends celle qui donne le sentiment de l'épaisseur et celui de la différence radicale qui doit distinguer un objet d'un autre (1). »

(1) *Journal*, II, p. 346 A, 1854.

« Chacun des plans dans l'ombre ou plutôt dans tout effet de demi-teinte doit avoir son reflet particulier ⁽¹⁾. »

Mais ce sens du Reflet n'a pas chez Delacroix la même répercussion que chez les Impressionnistes.

Chez ceux-ci, c'est uniquement un débat d'analyse; chez celui-là, c'est le débat pathétique pour atteindre les nouvelles fins psychologiques de la couleur.

« La couleur n'est rien si elle n'est pas convenable au sujet et si elle n'augmente pas l'effet du tableau par l'imagination ⁽²⁾. »

Cette imagination colorée, « cette supériorité ou cette exqu Coast, si l'on veut, de la couleur sous le rapport de l'effet sur l'imagination » ⁽³⁾ est sa constante hantise.

« Je me suis dit cent fois que la peinture matériellement parlant n'est qu'un pont entre l'esprit du peintre et celui du spectateur. »

« L'imagination est la première qualité chez l'artiste ⁽⁴⁾. »

« L'imagination chez l'artiste ne se représente pas seulement tels ou tels objets, elle les combine pour la fin qu'il veut obtenir ⁽⁵⁾. »

⁽¹⁾ Cf. *Journal*, I, 143 A, 1830.

⁽²⁾ *Journal*, II, p. 139 A, 1853.

⁽³⁾ *Journal*, III, p. 242 A, 1857.

⁽⁴⁾ *Journal*, III, p. 253 A, 1857.

⁽⁵⁾ *Journal*, III, p. 235 A, 1857.

Et cette combinaison l'induit à la complication de la variété des éléments pour obtenir « cette fin convenable », c'est-à-dire le pathétique de la psychologie héroïque de la couleur.

La grande révolution des Impressionnistes fut de transposer le mode de variation.

Par leur sens aigu de l'analyse, c'est l'élément lui-même qui devient le centre de la variation. Toujours l'Impressionniste module dans l'élément sans cesse renouvelé et jamais semblable d'un tableau à l'autre. Pour bien préciser sa volonté, un de leurs maîtres, Monet, a fait des séries d'exposition du même motif, meule, cathédrale ou nénuphar, et tout le débat passionnant était dans la variété renouvelée à l'infini de l'analyse du reflet.

On pourrait même soutenir en étudiant à fond le musée de Montauban que M. Ingres, par son effort constant du renouvellement des éléments dans les admirables documents de l'Age d'or, est plus près, par son amour de l'analyse en soi, de la méthode intellectuelle des impressionnistes que Delacroix.

Tous les arts anciens, au contraire, issus d'arts épiques, usèrent d'éléments restreints et créèrent la variation par les coordinations diverses de ces éléments. Alors les éléments restent fixes et toute la variation tient dans la subtilité avec laquelle le maître oppose diversement les mêmes éléments. Plus un art est héroïque, plus les éléments sont astreints à une discipline stricte, et par l'unique variation de

leur place, se développe la mélodie. Les tapisseries de Reims en sont un exemple typique. Sur toute la série court un nombre restreint de couleurs invariables reçues du teinturier, toujours les mêmes : j'en ai compté, en tout, quatorze. Par le seul changement d'un des termes de l'objet ou par la prédominance de l'un des éléments, le maître obtient un chant d'une variété incroyable.

Dans les Noces de Cana, nous voyons exactement la même loi. Etudiez le contre-point des bleus, et la façon dont ils se répondent. Là encore, les éléments, quoique plus nombreux, sont restreints et n'ont rien de comparable à l'un des éléments variables à l'infini de la palette actuelle.

C'est cette méthode qui a provoqué chez Poussin la fameuse lettre sur les Modes, chez Dominicain, cette parole : « qu'aucune ligne ne sorte de la main d'un artiste qu'elle n'ait été formée auparavant dans l'esprit », et Daumier, celui dont Delacroix disait : « Il dessine mieux que nous tous » a formulé son génie de la classification dans cette phrase : « ne me montrez que l'oreille d'un bonhomme, et je vous le dessinerai en entier ». Parole égale à celle de Cuvier et semblable au conseil du vieux Cennino qui nous transmet la tradition écrite de Giotto : « si tu veux faire des montagnes d'un bon style et qui semblent naturelles, contente-toi de prendre de grandes pierres pleines de brisures et dessine-les d'après nature. »

Ainsi donc, chez les Impressionnistes, variation dans l'élément lui-même.

Chez les maîtres, éléments fixes et variation dans leur place.

Delacroix, le dernier des grands classiques, fidèle au mode de variation des maîtres, pour trouver cette variété psychologique dans l'héroïsme de la couleur à laquelle le pousse son imagination, combine tout un contre-point des tons desquels il tire l'éloquence de sa poésie colorée; mais, chez l'Impressionniste, chaque expérience a sa fin propre et se renouvelle sans classification pour sa seule joie d'analyse; chez Delacroix, les termes de l'objet sont constamment classés et s'il a besoin d'un plus grand afflux d'éléments, il les classifie aussi strictement que Véronèse pour arriver à la synthèse finale de la palette de Saint-Sulpice « où, disait-il, les deux éléments voisins mêlés sont le lit de la couleur le plus exaltant pour les deux éléments qui le composent ».

Ces éléments, quoique innombrables, sont astreints à leur destinée imaginative et n'ont rien de comparable à l'un des éléments variables à l'infini de la palette actuelle.

Ce sont des termes fixes presque aussi immuables que les teintures des tapisseries, des éléments de volonté créés par conception préalable.

*

* *

Cette conception préalable lui donne le sens des Catégories et ce sens des Catégories l'amène au sens de l'Ordre.

« L'habitude de l'Ordre dans les idées est pour moi la seule route au bonheur ⁽¹⁾. »

Delacroix fut le dernier des grands classiques, toute sa vie, préoccupé de la mesure et il suffit de rappeler les belles pages qu'il écrivit sur Mozart, Racine et Poussin.

Il y a toujours eu malentendu sur Delacroix romantique parce qu'on a toujours considéré le romantisme en lui comme la fin de son art, quand ce ne fut qu'un accident d'époque.

Exaspéré de la stupidité académique qui confondait la froideur et le classique: « Delaroche voulait bien me laisser admirer les admirables Murillo du maréchal Soult, seulement, disait-il, *ce n'est pas de la peinture sérieuse* ⁽²⁾ », possédé de la mélancolie des choses et possédant le sens du moderne, il fut inscrit dans le clan romantique qui était alors l'esprit moderne de l'époque, mais il s'est toujours défendu d'être romantique, comme en témoignent les pages sur Berlioz et Victor Hugo.

Un passage du Journal explique son attitude.

« Mozart, qui est moderne aussi, c'est-à-dire, qui ne craint pas de toucher au côté mélancolique des choses, Mozart réunit ce qu'il faut de cette pointe de délicieuse tristesse à la sérénité et à l'élégance facile d'un esprit qui a le bonheur de voir aussi les choses agréables ⁽³⁾. ».

⁽¹⁾ *Journal*, I, p. 31 A, 1822.

⁽²⁾ *Journal*, II, p. 286.

⁽³⁾ *Journal*, II, p. 223 A, 1853.



JEUNES FILLES SPARTIATES LUTTANT.
(Crayon).
Louvre.

Et ne prévoyait-il pas sa destinée quand il écrivait :

« Racine était romantique pour les gens de son temps. Pour tous les temps, il est classique, c'est-à-dire parfait. »

Un des signes les plus certains de l'esprit classique est l'équilibre absolu entre les fonctions de l'objet.

Encore élèves chez Jullian, Serusier nous avait invités, Maurice Denis et moi, à déjeuner avec Gauguin. Au dessert, celui-ci, agacé que ces innocents élèves de Jullian ne comprissent pas assez vite des idées nouvelles pour eux, se mit en colère : trempant son doigt dans l'encrier, sur la belle nappe blanche, au grand désespoir du garçon, il traça une circonférence et, désignant un compotier de pommes : « mais, nom de Dieu, s'écria-t-il, ce n'est pas une pomme, ça, c'est un rond ! »

Il voulait nous marquer ainsi, pour toujours, le débat constant dans l'objet entre l'entité plastique et l'entité narrative.

Avec ce seul mot de Gauguin pour épigraphe, on pourrait écrire toute l'histoire de l'art, puisque c'est justement la proportion des deux éléments qui est le critère de primitivité ou de décadence d'un art.

Et le moment classique tient dans l'équilibre parfait des deux éléments, tandis que le premier prédomine dans le primitif, et que la décadence commence avec l'importance exagérée du second.

La révolte contre cet abus ramène le goût de primitivité.

Mais tout l'effort des primitifs est la conquête du narratif. Plus ils en sont loin, plus il y aspirent, tandis que tous gardent intact le sens concret de l'entité plastique qu'ils tiennent entière de la tradition vivante.

Au contraire, la reconquête de la prédominance plastique dans la décadence, n'étant qu'un artifice, devient purement abstraite et fausse le sens concret.

C'est cette conséquence de décadence qu'a si bien vu Delacroix chez les élèves d'Ingres, « nos primitifs, dit-il, nos byzantins, qui, les yeux fixés sur les images d'un autre temps, n'en prirent que la raideur, sans y ajouter de qualités propres, sauf la prétention au sérieux, au grand homme, à l'art sérieux, comme dit Delaroche », tandis que Delacroix, comme on l'a si souvent écrit avec juste raison, est un génie de l'ordre de Tintoret et de Rubens, ce Rubens qu'il appelait « l'Homère de la peinture ».

« La vraie chaleur est celle qui consiste à émouvoir les spectateurs. »

Delacroix fut le Révéléateur de tout l'art moderne.

Or, seul, peut révéler, un esprit classique qui porte en lui la synthèse.

C'est ce qu'a si bien compris Cézanne dans son admiration pour



L'ÉDUCATION D'ACHILLE.
(Mine de plomb).
Louvre.

Delacroix; et, de la révolte classique de Cézanne contre son temps croyant à la variété des éléments, vient toute sa Passion douloureuse qui fut le combat entre son esprit classique et sa révolte contre la variété des éléments.

Cet amour de la variété des éléments, cette nécessité de les renouveler sans cesse, individuellement, nous fit croire au don de Révélation comme don suprême de l'artiste.

Une des plus graves erreurs de notre génération.

Car c'est le don le plus rare et ce n'est même pas le signe le plus sûr du génie plastique.

Sans parler des grands arts religieux qui usent de la même Révélation des siècles durant, et où la même prière de formes, répétée infatigablement, suffit à toutes les individualités, pour tout l'art italien, Primitifs, Renaissance et Décadence, il n'y eut que quatre grandes Révélations.

Giotto, Masaccio, Michel-Ange et Carrache eurent seuls la mission de créer un nouveau système de formes.

Tous les autres, et les plus sublimes, en ont vécu. Cette obéissance n'a en rien altéré leur individualité et ce don de Révélation ne prouve même pas toujours la qualité du génie plastique: Carrache qui eut ce don à un degré égal à Michel-Ange et dont la révélation fut la plus prolongée, puisqu'elle aboutit au réalisme, n'est qu'un maître d'un ordre inférieur.

Quand on a passé l'hiver à Santa Maria Novella devant les

Ghirlandajo, en arrivant à Rome, la première impression de la Sixtine est la soumission entière de Michel-Ange à la définition colorée de Ghirlandajo.

Il a un tel orgueil de son génie propre qu'il ne se donne même pas la peine de chercher un nouveau mode coloré. Il transporte sans en rien changer tout le système de Ghirlandajo pour s'adonner à sa seule mission et développer le monde de formes qui s'agite en lui.

Et par cela seul, il transforme le système coloré qu'il emprunte.

C'est comme le Roman ou l'Arabe de Cordoue qui inscrit des fragments entiers d'antique dans son temple, dont la foi est si forte que cet art opposé s'incline à sa prière.

Croire au don de *Révélation individuelle* fut une de nos plus profondes erreurs.

L'orgueil de découvrir chacun son mode de formes est chimérique.

Quand un peuple, dans tous les autres domaines de la pensée philosophique, sociale ou scientifique, vit pendant plusieurs générations sur la même Révélation, il est inadmissible que l'art, simple répercussion, ait besoin d'une nouvelle Révélation tous les dix ans.

La vraie *Révélation* ne vient pas d'une individualité, mais n'est que la suite collective d'une révolution dans les autres domaines de la pensée.

La nature n'est pas l'unique conseillère: on nous a radoté toute notre vie que nous n'étions que des chantres de monde extérieur,

ce monde extérieur, pour nous aussi important que pour les autres, mais pas plus. Comme dans tous les autres arts, c'est notre monde intérieur, avant tout, qu'il importe de glorifier.

La nature est muette, invisible, impersonnelle et toujours semblable à elle-même. Les mêmes « Lys des Champs » qui naissaient sous les pas du Christ fleurirent le temple de Karnak, puis nos Gothiques, puis nos Rois!

La nature révélée n'est pas le don d'une individualité, car nous ne pouvons saisir de la nature que ce que la pensée générale de notre temps nous en permet, sublimités successives du rapport humain, qui ne sont que les éclairs intermittents, n'illuminant qu'un pan de la façade, obscure la veille.

La nature totale révélée, c'est l'embrasement de Sémélé! Tel se se représentaient les Grecs le mythe de la nature *intangibile*.

Croire au don de Révélation individuelle, est une révolte contre cette loi.

Mais à certaines heures, apparaît un être sublime qui porte en lui une somme, un génie qui résume et pressent, un « Phare » qui illumine la route par laquelle passeront des générations successives.

Et seul, peut atteindre cette mission, un être de synthèse, un être d'ordre et de logique sublime, c'est-à-dire, un classique s'opposant au fétichisme de l'analyse individuelle comme fin qui a amené la variation par l'élément et, déformant le vrai sens de la Révélation a aboli en nous le sens du Type.

Car le Type n'est pas une création individuelle, mais l'élaboration de toute une époque.

Les quelques rapports que nous percevons du monde extérieur se transforment lentement d'un siècle à un autre. Dans une même génération il y a quelques pensées types dont les termes opposés permettent la controverse et donnent tout la vie de discussion à une époque. Au siècle suivant, tout s'estompe, s'égalise et les penseurs d'une époque ont un lien commun dont le plus audacieux n'a pu se détacher.

D'autre part, il n'y a qu'un nombre restreint de moules individuels et égalité de certains tempéraments d'un siècle à l'autre. Les motifs mouvants des époques diverses les différencient, les situent et leur donnent leur physionomie propre.

Entre certains Egyptiens, Pisanello et Degas, quelle que soit la distance d'art et de génie, il y a plus qu'une parenté, c'est le même moule humain qui reparaît dans une sorte de métempsychose. Et les professeurs d'esthétique n'ont jamais pu déterminer avec précision la quantité de répercussion réciproque entre le fonds psychologique individuel et l'ambiance du temps puisque leurs écoles varient suivant la prédominance qu'ils accordent à l'un ou l'autre de ces deux faits.

Dans tout le xvii^e siècle, il n'y eut que deux nécessités poétiques : Poussin et Claude. Lebrun, lui-même, ne fut qu'une utilité historique et tout le reste est « d'époque ». Et pourtant, il n'y a pas un bout d'architecture, pas un brin de tapisserie, pas un bras de fauteuil, qui



SAVANT ARABE.
(Crayon et plume).
Collection Gobin.

ne soit œuvre d'art et qui n'ait à travers le sens d' « époque » une saveur individuelle.

Non qu'ils n'aimassent, comme nous, leurs petites secousses; mais chaque effort n'était pas une révolte, c'était une obéissance!

Et quelle qualité a redonné au grand classique qui eut la mission de la Révélation, au XIX^e siècle, le sens du Type, que seul Daumier a partagé avec lui, à cette époque?

Le sens des catégories, la qualité la plus profonde de l'esprit classique, qui faisait écrire à Léonard son admirable chapitre des Nez, d'une synthèse si sublime:

« IL Y A EN TOUT HUIT TYPES DE NEZ. »

« Le principal attribut du génie est de coordonner, d'assembler les rapports, de les voir plus justes et plus étendus ⁽¹⁾. »

Savoir ordonner!

« C'est le sentiment de l'unité et le pouvoir de le réaliser dans ses ouvrages qui fait le grand écrivain et le grand artiste ⁽²⁾. »

« Les grands artistes partent seuls d'un point fixe ⁽³⁾. »

« L'art du peintre est de ne porter que sur ce qui est nécessaire. J'appellerais volontiers classiques tous les ouvrages réguliers, ceux qui

⁽¹⁾ *Journal*, I, p. 214 A, 1844.

⁽²⁾ *Journal*, III, p. 299 A, 1857.

⁽³⁾ *Journal*, II, p. 338 A, 1854.

satisfont l'esprit, non seulement par une peinture exacte des sentiments et des choses, mais encore par l'*unité*, l'*ordonnance logique*, en un mot, par toutes les qualités qui augmentent l'impression, en un mot, la *simplicité* ⁽¹⁾. »

« N'allez pas appeler froideur ce que j'appelle goût. Ce goût que j'entends est la lucidité de l'esprit, ce qui sépare à l'instant ce qui est digne d'admiration de ce qui n'est que faux brillant: en un mot, c'est la maturité de l'esprit ⁽²⁾. »

A chaque instant, il répétait à Andrieu: « Composer, c'est *associer* avec éloquence ».

Et, enfin, il résume son amour du sens classique dans cette dernière définition:

« LE BEAU EST ASSURÉMENT LA RENCONTRE DE TOUTES LES CONVENANCES ⁽³⁾. »

*

* *

Mais il avait cette qualité si rare, ce « *sang-froid animé* ⁽⁴⁾ » qu'il admirait tant chez les grands artistes!

⁽¹⁾ *Journal*, III, p. 217 A, 1857.

⁽²⁾ *Journal*, III, p. 193 A, 1857.

⁽³⁾ *Journal*, I, p. 266 A, 1847.

⁽⁴⁾ *Journal*, IV, p. 254 A, 1857.

Et ce « *sang-froid animé* » au temps des paradis artificiels de Baudelaire, il n'a besoin de le chercher ni dans le hatchich, ni dans l'opium; un doigt de vin suffit pour le mettre en transe poétique.

Combien de fois a-t-il répété à Andrieu: « J'adore composer dans le demi-vin. »

« Comment se fait-il que dans une demi-ivresse, certains hommes, et je suis de ce nombre, acquièrent une lucidité de coup d'œil bien supérieure dans beaucoup de cas à celle de leur état calme ⁽¹⁾? »

« Les grands hommes qui écrivent leurs mémoires ne parlent pas assez de l'influence d'un bon souper sur la situation de leur esprit. Je tiens fort à la terre par ce côté, pourvu toutefois que la digestion ne vienne pas contre-balancer l'effet favorable de Cérès et de Bacchus. Encore serait-il vrai que tout le temps qu'on tient table, et même encore quelque temps après, le cerveau voit les choses sous un autre aspect qu'auparavant. C'est une grande question qui humilie certains hommes qui se croient ou qui se voudraient beaucoup plus qu'hommes, que ce feu qui naît de la bouteille et vous porte plus loin que vous n'eussiez été sans cela. Il faut bien s'y résigner puisque non seulement cela est, mais que, de plus, cela est fort agréable ⁽²⁾. »

⁽¹⁾ *Journal*, I, p. 225 A, 1846.

⁽²⁾ *Journal*, t. II, p. 21, année 1850.



SAINT-SYLVESTRE 1829.

« Rappelez-vous le dessin commémoratif de la Saint-Sylvestre 1829 qui semble comme un cauchemar d'Hoffmann et où figure le portrait le plus évocateur du Delacroix « hors de soi », dessiné « dans un vin complet ».

« Le vrai peintre est celui chez lequel l'imagination parle avant tout. »

« L'expérience est indispensable pour apprendre tout ce qu'on peut faire avec son instrument, mais surtout pour éviter ce qui ne doit pas être tenté; l'homme sans maturité se jette dans des tentatives insensées; en voulant faire rendre à l'art plus qu'il ne doit et ne peut, il n'arrive même pas à un certain degré de supériorité dans les limites du possible. Il ne faut pas oublier que le langage (et j'appliquerai ceci au langage dans tous les arts) est imparfait. L'expérience seule peut donner, même au plus grand talent, cette confiance d'avoir fait tout ce qui pouvait être fait. Il n'y a que les fous et les impuissants qui se tourmentent pour l'impossible. Et pourtant il faut être très hardi! Sans hardiesse, et une hardiesse extrême, il n'y a pas de beautés. Il faut donc être HORS DE SOI, *amens*, pour être tout ce qu'on peut être ⁽¹⁾. »

*

* * *

Et c'est justement ce duel entre le sens « hors de soi »,

⁽¹⁾ *Journal*, t. II, p. 15 A, 1850.

l' « Amens », et son besoin de l'ordre classique qui fait la plus grande éloquence de Delacroix.

Les Romantiques n'ont pris de l' « Amens » que le « faux brillant » qui ne leur donne qu'une attitude, mais l' « Amens » de Delacroix est tout intérieur. Seul, il est vraiment le fils de Shakespeare, à l'encontre de Victor Hugo qui n'en est que la garde-robe.

C'est ce duel qu'il distingue avec tant de lucidité chez Rubens : « La vraie supériorité n'admet aucune excentricité. Rubens est emporté par son génie et se livre à des exagérations qui sont toujours dans le sens de son idée et fondées sur la nature (¹). »

Il avait en lui une furie intérieure qu'il subordonnait à l'ordonnance ; mais il n'acceptait pas de l'ordre une froideur qui eût desséché sa furie intérieure.

« Ce qui me fait plaisir, c'est que j'acquiers la raison, sans perdre l'émotion excitée par le beau (²). »

Et cette conviction de l' « Amens » et de l'Ordre accordés lui donne l'orgueil de sa pensée de peintre.

« Quand j'ai fait un beau tableau, je n'ai pas écrit une pensée, c'est ce qu'ils disent ! Qu'ils sont simples. Ils ôtent à la peinture tous ses avantages.

(¹) *Journal*, III, p. 70 A, 1855.

(²) *Journal*, I, p. 64 A, 1824.



LA MALIBRAN AU PIANO.
(Sépie).
Collection J.-L. Vaudoyer.

« Dans la peinture, il s'établit comme un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle des spectateurs. Il voit des figures de la nature extérieure, mais il pense intérieurement de la vraie pensée qui est commune à tous les hommes à laquelle quelques-uns donnent un corps en l'écrivant, mais en altérant son essence déliée. Aussi les esprits grossiers sont plus émus des écrivains que des musiciens et des peintres. L'art du peintre est d'autant plus intime au cœur de l'homme qu'il paraît plus matériel; car, chez lui, comme dans la nature extérieure, la part est faite franchement à ce qui est fini et à ce qui est infini, c'est-à-dire à ce que l'âme trouve qui la remue intérieurement dans les objets qui ne frappent que les sens ⁽¹⁾. »

Et son âme musicale l'amène enfin à chanter son alliance entre les harmonies musicales et les harmonies colorées:

« La musique est la volupté de l'imagination ⁽²⁾. »

« Si, à une composition déjà intéressante par le choix du sujet, vous ajoutez une disposition de lignes qui augmente l'impression, un clair-obscur saisissant pour l'imagination, une couleur adaptée au caractère, vous avez résolu un problème plus difficile, et vous êtes supérieur: c'est l'harmonie et ses combinaisons adaptées à un chant unique, c'est une *tendance musicale* ⁽³⁾. »

« Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. »

⁽¹⁾ *Journal*, I, p. 20 A, 1822.

⁽²⁾ *Journal*, p. 203 A, 1853.

⁽³⁾ *Journal*, I, p. 144 A, 1840



TIGRE ATTAQUANT UN CHEVAL.
(Sépia).
Collection Van Gelder.

Peut-être l'admirable sonnet des *Correspondances* est-il né d'une conversation avec Delacroix?

*

* *

Cette harmonie, cette tendance musicale, par quoi s'y élève-t-il?
Par la loi du *Contraste*.

La loi du *Contraste* le préoccupait constamment.

« Rubens, même quand il se laisse aller le plus à la pratique, ne le rate jamais », disait-il à Andrieu.

Et c'est de la musique qu'il tire tous ses exemples et ses similitudes.

« Une ligne toute seule n'a pas de signification : il en faut une seconde pour lui donner l'expression. Grande loi ! Exemple : dans les accords de la musique, une note n'a pas d'expression ; deux, ensemble, font un tout, exprimant une idée ⁽¹⁾. »

« Tout est *contraste* dans la nature »,
axiome qui fait la suite et le complément du premier :

« Dans la nature tout est *reflet* »,
puisqu'il avait trouvé dans sa jeunesse la loi du *contraste coloré*.

Quand il peignait le plafond d'Apollon, il entraît souvent dans les salles avec Andrieu et chaque fois il le menait devant les gouttes

⁽¹⁾ *Journal*, II, p. 199 A, 1843.

d'eau des corps de sirènes du *Débarquement de Marie de Médicis* et le collet orangé de la partie gauche des *Noces de Cana* ⁽¹⁾:

« C'est là, disait-il, que j'ai trouvé la loi du contraste. »

Sur ce fameux collet orangé, on peut faire la remarque suivante: il n'est pas contrasté suivant la loi exacte de Chevreul, puisque Véronèse contraste l'orangé, ton constitutif de l'objet, avec un passage vert pomme et met dans l'ombre une terre de Sienne brûlée pure, autre orangé plus sourd. Ce contraste d'une couleur binaire avec l'autre couleur binaire contrastante est constant chez Véronèse.

Or, il y a quelques années, il parut, à l'Académie des Sciences, un mémoire de savant démontrant scientifiquement que la loi du contraste simultané de Chevreul n'était pas rigoureusement exacte, parce que la couleur primaire qui contrastait avec la couleur binaire contrastante était toujours influencée par une des couleurs du ton binaire.

Par exemple, le rouge contrastant avec le vert tournerait à l'orangé et le bleu contrastant avec l'orangé prendrait du rouge de la couleur binaire ou du jaune.

Ainsi, l'empirisme des maîtres découvrit plus exactement la loi scientifique que toute la science de Chevreul.

La place du ton constitutif de l'objet varie suivant les maîtres.

(1) Cet orangé est bordé d'un large vert franc comme demi-teinte, sur lequel contraste dans l'ombre un orangé plus sourd, une terre de sienne brûlée pure.



ÉTUDE POUR LE COUP DE LANCE.

(Plume).

Collection Geismar.

Les Primitifs le mettent généralement dans l'ombre, ce qui exclut le reflet, habitude chez les Primitifs qui semble être une idée innée dans tout art héroïque, puisque Brueghel le Vieux y fut aussi fidèle que Fra Angelico ou que les peintres chinois, ce qui a pu faire dire à M. Ingres: « Le reflet est indigne du peintre d'histoire. »

Rubens varie le mode de contraste suivant les objets traités. Ainsi, dans certaines couleurs très puissantes, comme les rouges, c'est autour de l'objet et non dans l'objet qu'il opère le contraste: dans les couleurs plus diaprées, comme les chairs des blondes, il contraste dans l'objet lui-même.

Les Primitifs contrastent généralement, non dans l'objet, mais autour de l'objet.

Véronèse combine les deux contrastes dans l'objet et autour de l'objet. Dans l'objet même, il varie la place du ton constitutif suivant ses besoins.

« Loi générale: plus d'opposition, plus d'éclat (¹). »

Mais Delacroix n'admettait pas de s'en tenir au contraste des couleurs seules.

Toute partie de son art est sujette au contraste, puisque « il est nécessaire de calculer le contraste de l'empâtement et du glacis (²). »

(¹) *Journal*, II, p. 42 A, 1850

(²) *Journal*, III, p. 243 A, 1857.

A Andrieu, il disait: « Quand j'ai arrêté les lignes contrastées de ma composition et toute la combinaison du contraste des tons sur ma palette, mon tableau est fait. »

*
* *
* *

Et le dessin le préoccupait avant tout.

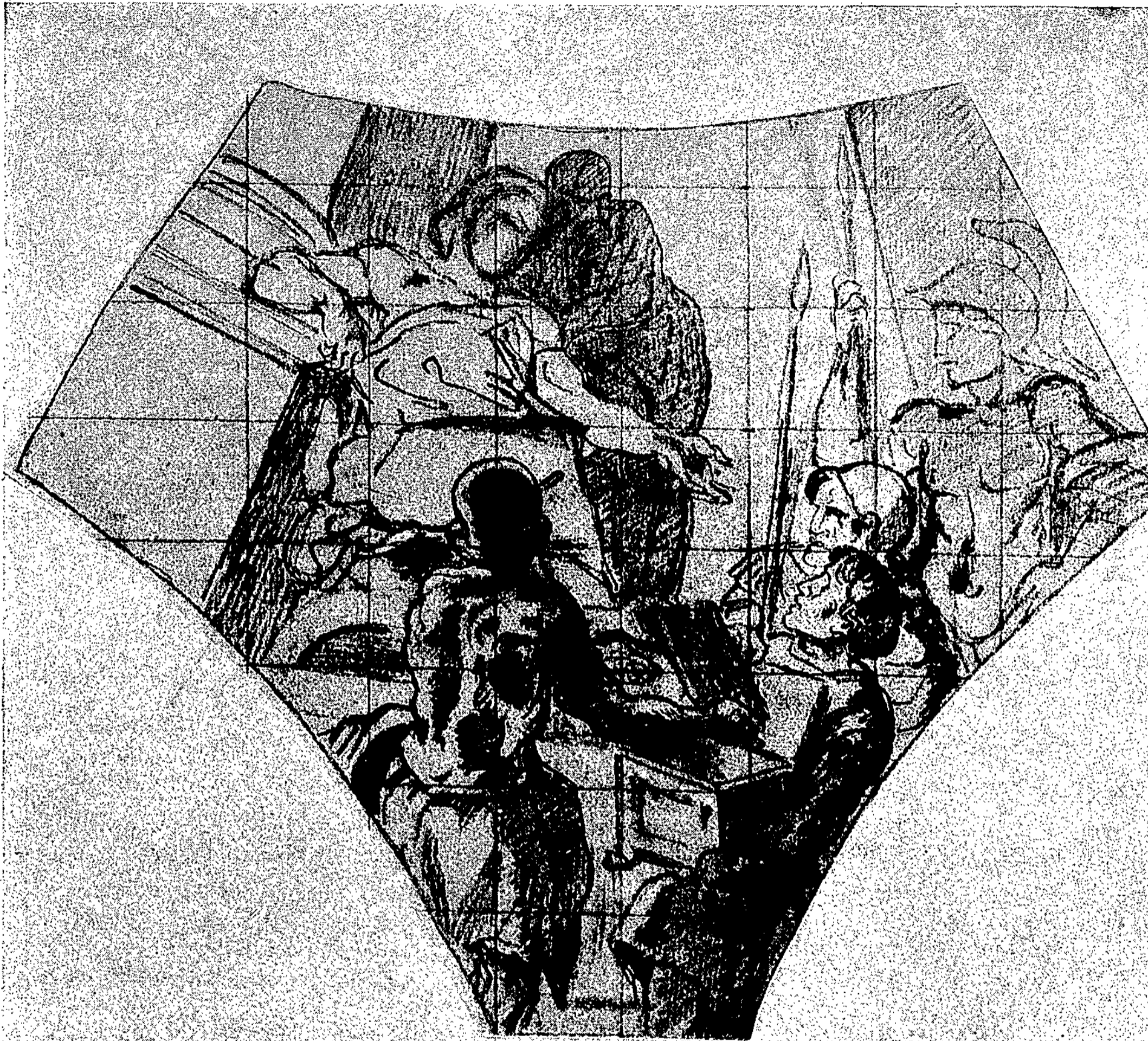
Le sujet spécial que je traite m'interdit de m'étendre comme il faudrait sur cette partie de son art si important pour Delacroix.

« La couleur m'occupe toujours, disait-il, mais le dessin me préoccupe constamment. »

Je veux, cependant noter ici, sans le long développement que cela nécessiterait, les quatre lois principales que Delacroix émettait comme les lois directrices du dessin.

Ce n'était pas pour lui des règles scolastiques mortes, c'était la réaction vivante qu'il divisait en lois dans sa passion de classification, mais tout son effort était de les associer en lui en réflexes spontanés et vivants.

Cela ne pourrait s'expliquer que le crayon à la main mais pour faire comprendre sa théorie, je choisis quelques dessins où chacune de ces lois est écrite en dominante.



SCÈNE DE LA VIE D'ALEXANDRE.
(Crayon).
Louvre.

PREMIÈRE LOI

LE DESSIN DU CONTRASTE DES PRINCIPALES LIGNES CONSTRUCTIVES D'UNE COMPOSITION PAR LE VIDE.

La forme de la dimension imposée d'une surface étant donnée, il faut composer avant tout, insistait Delacroix, le dessin du Vide entre le volume principal du groupe et la ligne arrêtant la surface du tableau et même dans les détails entre les groupes, chaque Vide doit avoir son éloquence particulière dont les proportions diverses se contrastent avec les diverses proportions du volume intérieur.

Cette loi, on la lit très clairement dans les arbres de Corot où les trous de ciel à l'intérieur de l'arbre sont d'une si belle éloquence du vide.

« En tout objet, la première chose à saisir pour le rendre avec le dessin, c'est le contraste des lignes principales. Avant de poser le crayon sur le papier, en être bien frappé. Quand on fait des ensembles avec cette connaissance de cause, *on pourrait en quelque sorte les reproduire géométriquement sur le tableau* ⁽¹⁾ .»

(1) *Journal de Delacroix*, I, p. 94 A, 1840.

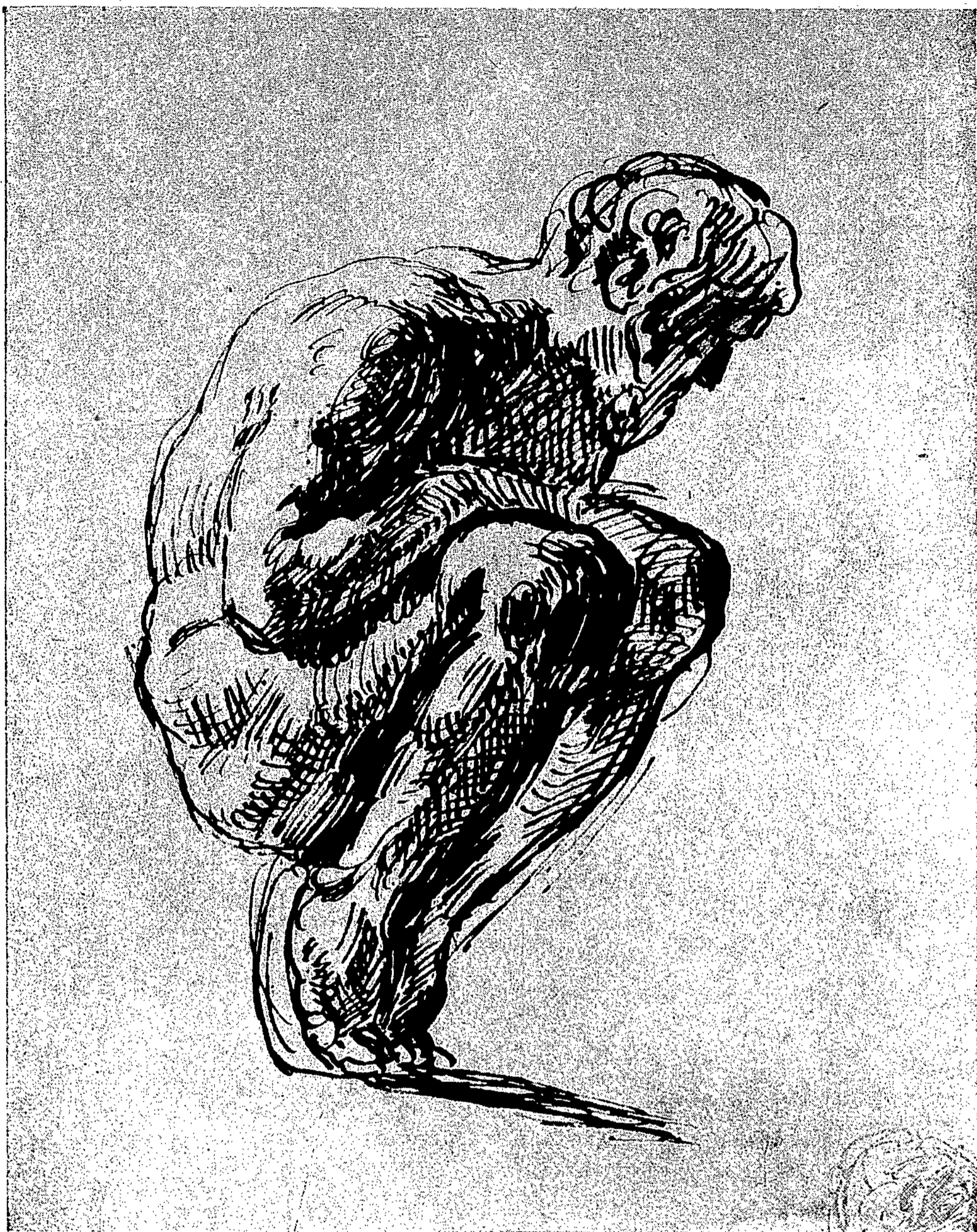


HÉRODOTE CONSULTANT LES MAGES.
(Aquarelle).
Musée des Arts Décoratifs.

« L'influence des lignes principales d'une composition est immense dans une composition. »

« Dans la chasse à l'Hippopotame de Rubens, le monstre amphibie occupe le centre. La composition offre à peu près la disposition d'une croix de Saint-André, avec l'hippopotame au milieu. L'homme renversé à terre prolonge par en bas une ligne de lumière qui empêche la composition d'avoir trop d'importance dans la partie supérieure et ce qui est d'un effet incomparable, c'est cette grande partie du ciel qui encadre le tout des deux côtés surtout dans la partie de gauche qui est entièrement nue et qui donne à l'ensemble, par la simplicité de ce contraste, un mouvement, une variété et en même temps une unité incomparable (¹). »

(¹) *Journal*, I, p. 244.



ÉTUDE DE NU.
(Dessin à la plume daté du 31 janvier 1860).
Collection particulière.

DEUXIÈME LOI

LE DESSIN PAR LE CONTRASTE DE LA LIGNE ENVELOPPÉE ET DE LA LIGNE ENVELOPPANTE.

Dans la station debout d'une figure hiératique, il y a égalité de proportions entre le volume des deux côtés du corps, mais dès qu'intervient le moindre mouvement, il y a déséquilibre entre les lignes extérieures et suivant le mouvement, une ligne enveloppante se résume en simplification enveloppante pour envelopper tout le développement des accidents de la ligne adverse, c'est-à-dire, de la ligne enveloppée.

C'est cela que Delacroix appelle le *contraste de la ligne enveloppante et de la ligne enveloppée*.

Et comme le caractère du dessin de Delacroix est toujours le mouvement, il recherche constamment cette loi qu'il lisait dans Rubens plus clairement que dans tout autre maître.

C'est cette loi qu'il admirait tant chez les Antiques et qu'il considérait alliée à la quatrième loi, le dessin du volume par le centre comme la caractéristique du dessin antique.

Degas a beaucoup usé de cette loi ainsi que Lautrec.



ÉTUDE D'APRÈS L'ANTIQUE.
(Plume).
Collection Delacroix.

TROISIÈME LOI

LE DESSIN PAR LE CONTRASTE DES LIGNES INTÉRIEURES.

Cette troisième loi, *le contraste des lignes intérieures*, est le corollaire des deux premières lois.

Le contraste par le vide lié au contraste de la ligne enveloppante et de la ligne enveloppée invitait Delacroix au contraste des lignes intérieures dont il composait l'architecture en contraste avec les lignes extérieures, et tout l'édifice des directions de lignes se construisait en lui par le contraste des lignes intérieures et des lignes extérieures.

« Admirable balancement des lignes de Raphaël ! Je me suis aperçu tout à fait de ce jour que c'est sans doute à cela que tient sa plus grande beauté (¹). »

« La vue du Jugement de Pâris de Raphaël m'apparaît sous un jour nouveau, depuis que j'ai admiré, dans la Vierge au voile, son admirable entente de lignes. Cet intérêt, mis à tout, est une qualité qui efface complètement tout ce qu'on voit après. Il n'y faut même pas trop penser, de peur de jeter tout par les fenêtres (²). »

(¹) *Journal*, I, p. 272.

(²) *Journal*, I, p. 283.



LE COUP DE LANCE.
(Plume et lavis).
Collection Geismar.

QUATRIÈME LOI

LE DESSIN DU VOLUME PAR LE CENTRE.

Cette quatrième loi, « ces deux sortes de dessin, dessins par les milieux, ou par le contour ⁽¹⁾ », cette quatrième loi lui donne le sens de la profondeur, de la saillie, qui était pour lui la qualité dominante du dessin.

« Bien distinguer les différents plans en les circonscrivant respectivement; les classer chacun dans l'ordre où ils se présentent au jour, discerner avant de peindre ceux qui sont de même valeur. Ainsi, par exemple, dans un dessin sur papier coloré, faire serpenter les luisants avec le blanc, puis les lumières faites encore avec du blanc, mais moins vif: ensuite celles des demi-teintes que l'on ménage avec le papier, ensuite une première demi-teinte avec le crayon, etc...

Quand sur le bord d'un plan que vous avez bien établi, vous avez un peu plus de clair, vous prononcez d'autant plus son méplat ou

⁽¹⁾ *Journal*, III, p. 200 A, 1857.

sa saillie. C'est là, surtout, le secret du modelé. On aura beau mettre du noir, on n'aura pas de modelé. Il s'ensuit qu'avec très peu de chose on peut modeler ⁽¹⁾. »

Cette qualité de la saillie était pour Delacroix la qualité suprême de Rubens, qu'il trouvait le plus voisin des antiques à cause de cela.

« Ce Rubens est admirable, quel enchanteur ! Je le boude quelquefois, je le querelle sur ses grosses formes, sur son défaut de recherche et d'élégance. Qu'il est supérieur à toutes ces petites qualités, qui sont tout le bagage des autres ! Il a, du moins, le courage d'être lui. Sa principale qualité, s'il est possible qu'il en faille préférer quelque-une, c'est la prodigieuse saillie, c'est-à-dire la prodigieuse vie. Sans ce don, point de grand artiste. C'est à réaliser le problème de la saillie et de l'épaisseur qu'arrivent seulement les plus grands artistes ⁽²⁾. »

Et avec quelle subtilité Delacroix distingue le dessin de Rubens du dessin de Michel Ange !

« Je me suis souvent dit que Michel Ange, quoi qu'il pût croire lui-même, était plus peintre que sculpteur. Il ne procède pas dans sa sculpture, comme les Anciens, c'est-à-dire, par les *Masses* ; il semble toujours qu'il a tracé un contour idéal qu'il s'est appliqué à remplir, comme le fait un peintre. On dirait que sa figure ou son groupe ne se

⁽¹⁾ *Journal*, I, p. 197.

⁽²⁾ *Journal*, III, p. 238 A, 1857.

présente à lui que sous une face: c'est le peintre. De là, quand il faut changer d'aspect, comme l'exige la sculpture, des membres tordus, des plans manquant de justesse, enfin tout ce qu'on ne voit pas dans l'Antique ('). »

Delacroix considérait que ce sens de la saillie était la grande qualité de Daumier dont le dessin le préoccupait constamment et pour lequel il avait la plus grande admiration.

« Daumier, disait-il, est le seul à avoir le dessin antique de la saillie proportionnée à cause de son sens du dessin par les *Boules*. »

Le dessin du volume par le centre, c'était avec le dessin antique par les *Boules* que Delacroix le recherchait.

« Ce qui m'a le plus frappé est un écrit de Léonard de Vinci sur lequel il y a un croquis où il se rend compte du système antique des dessins *par les boules*; il a tout découvert. »

On sait l'amitié qui liait Delacroix à Barye avec lequel il travaillait constamment au Jardin des Plantes. Ils avaient longtemps cherché ensemble ce système antique du dessin par les *Boules* et pratiqué constamment ce genre de dessin que Delacroix considérait comme la source du dessin antique.

(') *Journal*, II, p. 186 A, 1853.



ÉTUDE DE MONNAIES ANTIQUES.

(Plume).

Collection G. Aubry.

C'est ainsi qu'il avait exécuté toute une série de dessins et de lithographies d'après les médailles antiques.

Ce dessin consistait à encercler tous les volumes dans leurs rapports par des anneaux plus ou moins allongés suivant la forme des volumes et en construire tout un édifice d'oves s'enchaînant les uns dans les autres et s'étageant par une succession proportionnée en partant comme point de départ du centre de la grande lumière et s'étalant par ondes jusqu'à la ligne extérieure. De la lumière à l'ombre extrême s'étageait toute une construction d'oves de formes différentes plus ou moins ombrées qui formaient l'architecture de toute la figure et prononçaient la saillie.

Dans ses « Souvenirs », où De Planet raconte les corrections d'atelier de Delacroix il nous dit comment le maître expliquait cette forme du dessin à ses élèves.

C'est à l'occasion du pendentif d'Aristote, pendant que je faisais la grisaille, que M. Delacroix m'a expliqué le système des œufs, qui sert à établir le dessin ou la charpente d'un objet.

« Cette forme ovoïde est assez commode pour marquer dans une figure qu'on veut établir, les principales masses que la lumière éclaire. On commence avec du crayon blanc à marquer ces points lumineux et on décrit par des ovales les espaces plus ou moins grands qui sont saillants et qui charpentent l'objet; ce sont ordinairement les formes musculaires; de cette manière sans avoir les détails, on a déjà l'aspect, le grand mouvement, les grands plans, et sur les grands plans on dessine avec plus de sûreté. »

« On peut appliquer ce système aux grisailles ; ainsi on commence à concentrer sa couleur en empâtant vigoureusement ces espaces ovoïdes ; ce sont des jalons très utiles pour établir les masses, et, même si la couleur venait à s'altérer par le temps, ces masses empâtées résisteraient toujours, parce qu'elles constituent les parties essentielles de l'objet. Cela est si vrai que la sculpture antique, qui, en général, était établie par les milieux et non par le contour, est toujours intéressante, quoique souvent mutilée ; même, si l'on s'amusait à copier une tête de sculpture sur du papier noir et que l'on n'indiquât avec du blanc que la forme des lumières en ovoïdes, de loin la tête paraîtrait suffisamment faite, et il n'y aurait pourtant que les masses saillantes ou de clair d'indiquées (¹).

Le trait extérieur n'arrivait qu'en dernier, pour circonscrire tout l'ensemble des volumes intérieurs.

« Le contour doit venir le dernier, au contraire de la coutume, il n'y a qu'un œil très exercé qui puisse le faire juste (²). »

Ce trait extérieur prenait une proportion appropriée qui ajoutait encore au modèle intérieur, puisqu'à certains endroits il s'écrasait sur une épaisseur de plus d'un centimètre pour s'affirmer plus loin en un trait d'une minceur déliée. C'est alors que jouait sa loi de la ligne enveloppante et de la ligne enveloppée et que la subtilité de proportion de

(¹) Louis de Planet, Souvenirs de travaux de peinture avec Delacroix. Publiés par André Toubin.

(²) *Journal*, I, p. 354.

l'épaisseur ou de la maigreur du trait ajoutait à la saillie et lui donnait toute sa vie, mais je le répète, dans la pratique, il ne dissociait pas ces quatre lois. Elles faisaient un tout unique et jouaient ensemble en lui à l'état de réflexe spontané et instantané.

*
* * *

Mais plus il est plein de cette loi du contraste, plus il insiste sur le sens des Catégories.

« Je comprends mieux depuis que je suis ici, quoique la végétation ne soit pas avancée, le principe des arbres. Il faut les modeler dans un reflet coloré comme la chair. Le même principe paraît encore plus pratique. Il ne faut pas que ce reflet soit constamment un reflet. Quand on finit, on reflète davantage où il est nécessaire et quand on touche par dessus les clairs ou gris, la transition est moins brusque. Je remarque qu'il faut toujours modeler par masses tournantes comme seraient des objets qui ne seraient pas composés d'une infinité de petites parties comme sont les feuilles: mais comme la transparence en est extrême, le ton du reflet joue dans les feuilles un très grand rôle.

Donc, observer:

1° Ce ton général qui n'est tout à fait ni reflet ni ombre, mais transparent presque partout;

2° Le bord plus clair et plus sombre qui marquera le passage de ce reflet au clair qui doit être indiqué dans l'ébauche;

3° Les feuilles entièrement dans l'ombre portée de celles qui sont au-dessus qui n'ont ni reflet ni clairs et qu'il est mieux d'indiquer après;

4° Le clair mat qui doit être touché le dernier.

Il faut toujours raisonner ainsi ⁽¹⁾. »

N'est-ce pas une suite directe du VI^e chapitre de Léonard ?

« L'esprit du peintre doit agir continuellement, faire autant de raisonnements et de réflexions qu'il rencontre de figures et d'objets, se former des règles générales de ce qu'il a remarqué. »

✱

✱ ✱

De Giotto à Cézanne, toute la tradition se résume en deux modes de gris et l'on peut dire que toute la technique des maîtres oscille entre ces deux modes.

Des Primitifs à Rubens inclus, le gris est posé dès l'abord dans la préparation sur l'ébauche chaude transparente (la terre verte chez les primitifs, le noir d'ivoire et blanc pour Rubens).

Et ces gris reçus d'avance transparaissant plus ou moins et s'étendant à travers tout le tableau donnent en même temps que la quantité proportionnée l'unité de demi-teinte.

⁽¹⁾ *Journal*, II, p. 344, 1854.

La demi-teinte une, voilà la caractéristique de ce mode.

C'est la condition absolue de toute fresque, imposée par la technique forcée de cette manière de peindre.

« Les préparations des anciennes écoles flamandes ont été uniformes. Rubens, en les suivant, car il n'a rien changé à la méthode de ces maîtres sous ce rapport, s'y est constamment conformé ⁽¹⁾. »

En étudiant les esquisses de Rubens à la Galerie Lichtenstein, qui sont en plusieurs états, on lit clairement cette loi.

Les grandes batailles d'Henri IV à Florence sont encore plus instructives, car elles sont restées presque entièrement au troisième état de l'ébauche. Après le premier dessin brun et les seconds empâtements de grisaille, il n'apparaît encore que le chant des rouges qui commencent à naître de partout, sur une draperie, sur une tête, aux coudes, aux genoux, sur une main, etc.

Dans le tableau du *Débarquement de Marie de Médicis à Marseille*, Rubens écrit la même loi avec plus de précision encore : tout le haut est resté dans la grisaille : à peine, une couleur sur la robe de la victoire. Et il suffit du grand rouge du baldaquin du navire pour plonger tout cet arrière-plan dans la demi-teinte.

Mais Rembrandt vient qui amène la grande révolution du contre-

(1) *Journal*, III, p. 235 A, 1857.

point des gris colorés, révolution qui a été commencée par les Bolognais avec la peinture *alla prima*, sur fond rouge.

D'une simple paresse, pour économiser une seule opération physique, et non d'une théorie philosophique livresque est née la technique bolognaise « *alla prima* » d'où est sortie toute l'éloquence du métier de Rembrandt, de Poussin, de l'école espagnole et de tout l'art moderne français.

Cette tradition « *alla prima* » sur fond rouge supprime la première phase d'opération des Primitifs, l'ébauche du verdaccio, c'est-à-dire la première ébauche du ton chaud transparent qui précède le froid de la terre verte formant les gris du dessous, ce qui a entraîné la tentation de la variation des gris colorés directs sur le fond rouge.

Ce n'est donc qu'une conséquence de la même loi physique des Primitifs: une localité de ton chaud soutenant le froid des gris.

Mais il n'y a plus un gris unique.

C'est, au contraire, de la diversité du chant modulé de tous ces gris colorés que naît l'éloquence.

Cette loi s'amplifie à partir de Rembrandt pour passer par Chardin et Corot, et aboutir à Cézanne qui en est le type le plus aigu.

Les Vénitiens, par leur habitude de détrempe, se servent des deux techniques et les entremêlent selon leurs besoins.

« Il reste de Titien des préparations de tableaux, mais dans des sens différents: les uns sont de simples grisailles, les autres sont comme charpentés à grandes touches avec des tons presque crus: c'était ce qu'il appelait faire le lit de la peinture ⁽¹⁾. »

Delacroix comme les Vénitiens use des deux techniques, mais son besoin psychologique de la couleur dans le sens héroïque l'amène à chercher des variétés infinies de localités.

« Il faut ébaucher le tableau comme serait le sujet par un temps couvert sans soleil. Il n'y a radicalement ni clairs ni ombres. Il y a une *masse colorée pour chaque objet*. Supposons que sur cette scène qui se passe en plein air ou par un temps gris un rayon de soleil éclaire tout à coup les objets, vous avez des clairs et des ombres comme on l'entend, mais ce sont des petits accidents.

La vérité profonde et qui peut paraître singulière de ceci est toute l'entente de la couleur dans la peinture ⁽²⁾. »

Voilà la plus profonde explication du *Massacre de Scio* qui, fait d'abord dans une gamme sourde, s'est ensoleillé tout à coup sous l'influence des paysages de Constable.

C'est l'habitude de la détrempe qui a amené les Vénitiens à cette modulation cumulée des deux modes de gris.

⁽¹⁾ *Journal*, III, p. 230 A, 1857

⁽²⁾ *Journal*, II, p. 98 A, 1851.

« Véronèse doit beaucoup de sa simplicité à l'absence de détails que lui permet l'établissement du ton local dès le commencement. La détrempe l'a forcé presque à cette simplicité.

« La simplicité dans les draperies en donne singulièrement à tout le reste.

« Le contour vigoureux qu'il trace à propos autour de ses figures contribue à compléter l'effet de simplicité ⁽¹⁾. »

« Je remarquai, dans la *Suzanne* de Paul Véronèse, combien l'ombre et la lumière sont simples chez lui-même dans les premiers plans. La poitrine de la *Suzanne* semble d'un seul ton et elle est en pleine lumière. Pour ne point paraître décolorée avec une lumière aussi large, il faut que la *teinte locale* soit très montée de ton ⁽²⁾ ».

*

* * *

Ce ton local, cette localité dont parle à chaque instant Delacroix, voilà ce qu'il cherche dans ses palettes.

Tintoret peignait très souvent à terre comme nous peignons encore nos décors de théâtre.

Quand après la guerre je retournai à Venise, Fortuny me fit entrer dans la salle fermée où l'on remarouffait les toiles étendues sur le sol. Nous vîmes alors sur l'une d'elles les traces d'un pied imprimé dans

⁽¹⁾ *Journal*, I, p. 321 A, 1847.

⁽²⁾ *Journal*, II, p. 38 A, 1850.

le frais de la peinture exactement comme quand à l'atelier de l'Opéra, négligeant les précautions nécessaires, nous marchons sur la toile fraîchement peinte.

Nous nous agenouillâmes et nous aurions pu baiser la trace des pas mêmes du Tintoret.

C'était la preuve absolue que certains de ces tableaux étaient de pures détrempes menées jusqu'au bout, tandis que d'autres, seulement ébauchés à la détrempe, étaient finis à l'huile après une séparation appropriée.

« Pensez, disait-il à Andrieu, à toute la synthèse que contient cette simple lettre de Paul Véronèse à son frère: « Envoie-moi le pot des blondes. »

Voilà, en effet, écrite dans cette ligne toute la loi des localités par conception préalable, le sens des Catégories, et l'élément fixe dans la variation par place, c'est-à-dire toute la genèse des palettes de Delacroix.

Et le passage suivant donne toute l'explication de sa palette.

« J'ai observé dans l'omnibus à mon retour l'effet de la demi-teinte dans le milieu entre le luisant et le ton chaud coloré. Sur cette préparation, il suffit d'un glacis chaud transparent pour le changement de la partie ombrée et reflétée et sur les sommets de ce même

ton demi-teinté, les luisants se marquent avec des tons clairs et froids (¹). »

Cet amour de la détrempe est stimulé par son amitié pour Ciceri, le décorateur de théâtre, auquel il demandait quelquefois des conseils et qu'il admirait beaucoup.

« Vu *les Puritains*, mardi soir.

« Le clair de lune est magnifique, comme ceux que fait le décorateur au théâtre. Ce sont des teintes très simples, je pense du bleu, du noir et de la terre d'ombre seulement bien entendus de plans les uns sur les autres. »

« La détrempe prête admirablement à cette simplicité d'effet, les teintes ne se mêlant pas comme à l'huile.

« Sur le ciel simplement peint, il y a plusieurs tours et bâtiments crénelés se détachant les uns sur les autres par la seule intensité des tons. »

« Les reflets bien marqués et il suffit de quelques touches de blanc à peine (²). »

« Il faudra suivre en tout la préparation des décorateurs et particulièrement pour les figures éloignées: les modeler en teintes plates, les tailler par l'ombre et, pour ainsi dire, sans ajouter de clairs (³). »

(¹) *Journal*, I, p. 238 A, 1847.

(²) *Journal*, I, p. 1280 A, 1847.

(³) *Journal*, II, p. 36 A, 1850.

Fervent de la détrempe, préoccupé d'en associer les blancheurs aux sonorités de l'huile, il recherche constamment la méthode des Vénitiens: finir à l'huile un tableau commencé à la détrempe.

« Manière de fixer la détrempe pour reprendre à l'huile le ton frais du dessous.

« Peindre la détrempe avec de la colle en baquet, coupée: 6 parties d'eau, une partie de colle.

Passez ensuite de l'amidon bien passé et bien battu: passer lestement avec une brosse large.

Le vernis Sœhnée est excellent pour vernir la détrempe.

Pour peindre à la détrempe une toile à l'huile et par conséquent pour retoucher à la détrempe un tableau à l'huile, mêler à la détrempe de la bière qu'on rend forte en la faisant recuire ('). »

Il prétendait que les repiquages de clair dans le guerrier du Véronèse du Louvre, *la Vierge et l'Enfant* sont des reprises à la détrempe sur l'huile. Les vénitiens employaient, de préférence à la colle, l'émulsion d'œuf et d'huile ou vernis. C'est ce genre d'émulsion dont parle Vasari, quand dans la vie de Baldovinetti il raconte que celui-ci eut une de ses fresques perdues, parce qu'il voulut retoucher avec une détrempe trop forte.

Les Flamands se servaient d'une émulsion de gomme et d'huile ou vernis.

L'émulsion doit être faite dans un mortier où l'on bat l'œuf ou

(') *Journal*, II, p. 183 A, 1856.

la gomme en laissant tomber goutte à goutte l'huile, puis le vinaigre, comme on fait une mayonnaise. Quand l'émulsion est réussie, elle doit former un mélange crémeux sur lequel aucune goutte d'huile ne surnage.

On diminue à volonté la quantité de vinaigre ou d'eau si l'on veut peindre avec des pâtes comme le fit Tintoret dans son admirable Paradis du Louvre qui est des plus beaux exemples de la détrempe en pâte.

Voici quelques recettes usitées par les décorateurs :

Tempéras vénitiennes.

I. — Œuf entier — une demi-coquille d'huile, une demi-coquille de vinaigre.

II. — Jaune d'œuf, gomme arabique 20 cmc., copal vernis 15 cmc., copahu 5 cmc., vinaigre 60 cmc.

III. — Jaune d'œuf, gomme arabique 20 cmc., vernis mastic 15 cmc., copahu 5 cmc., vinaigre 60 cmc.

Certains remplacent le vinaigre par de l'eau phéniquée à 3/100 o.

Tempéras flamandes.

I. — Gomme arabique ou Sénégal 30 cmc., copahu 5 cmc., copal vernis 20 cmc., vernis d'ambre 5 cmc., sucre candi 6 cmc.

II. — Gomme arabique ou Sénégal 30 cmc., copal vernis 24 cmc., mastic vernis 6 cmc., sucre candi 18 cmc., cire 6 cmc., ou deux cuillères à thé.

III. — Sénégal 30 cmc., copahu 6 cmc., mastic vernis 20 cmc., sucre candi 18 cmc., eau 60 cmc.

Le sucre candi s'emploie dans la proportion suivante: 70 gr., sucre candi fondu dans 50 cmc., d'eau chaude.

La gomme s'emploie 100 gr., fondue à chaud dans 100 cmc., d'eau chaude.

La cire s'emploie dans la proportion suivante: cire vierge fondue dans essence de térébenthine chauffée au bain-marie en proportions égales.

Dans tous les cas on se sert uniquement d'eau comme ductile.

Passer la colle comme l'indique Delacroix avant de repeindre à l'huile ou vernir.

« Il semble qu'on pourrait se passer d'impression en peignant son sujet à la détrempe, après l'avoir mis aux carreaux ⁽¹⁾. »

C'est ainsi que le *Sardanapale* a été conduit. Entièrement ébauché à une détrempe très poussée, il l'a fini à l'huile préoccupé constamment de garder les localités blondes que lui avait données la détrempe.

Il en fut de même pour les *Femmes d'Alger* qui furent reprises à l'huile sur une détrempe vernie au sœhné après séparation appropriée.

✻

✻ ✻

Cette constante pratique de la détrempe lui donne l'habitude des pots dont se servent forcément les décorateurs.

(¹) *Journal*, II, p. 401 A, 1854.

Cette habitude des pots était si bien établie à Venise que c'était l'attribut naturel du peintre.

A San Rocco il y a dans la grande salle les cariatides en grotesque des membres de la confrérie. Chaque confrère a son attribut de métier : l'architecte, ses règles et ses compas : le musicien, sa viole et sa musique, mais on n'a pas donné à Tintoret l'attribut que nous croirions nécessaire : la palette. Il n'a autour de lui que des crayons, des pinceaux et des *pots*.

Une coutume constante chez les vieux maîtres divisait l'objet en ombre, demi-teinte, lumière et reflet dont ils combinaient les tons d'avance et en les préparant avant de peindre.

Cennino l'expose en tous ses détails par sa théorie des trois pots, dans son *Traité de* 1337, mais alors il n'y avait que trois parties dans l'objet. Les Vénitiens y ajoutèrent le quatrième organe, le pot du reflet, ce qui, à l'époque, provoqua une révolution très discutée, comme l'indiquent les chapitres de Léonard sur le reflet.

Cette tradition giottesque augmentée de l'appoint vénitien fut l'habitude constante de toute la Renaissance. Poussin y fut aussi fidèle que Rubens. Tout le XVIII^e siècle s'en servit et la tradition en laisse une empreinte si profonde qu'on en trouve des traces jusque dans l'Ecole des Beaux-Arts où, encore en 1860, chaque élève était astreint le lundi à faire d'avance ses quatre tons d'ombre, reflet, demi-teinte et lumière pour la figure de la semaine.

Delacroix reçut cette tradition à l'atelier Guérin et il ne la renouvela que plus tard par sa théorie du contraste des couleurs.

Il n'y a plus maintenant que les décorateurs de théâtre et les peintres de lettres qui aient été dressés à cette école. La manie de la palette comme guide-âne devant le modèle a détruit toute cette tradition.

*

* * *

Ainsi donc Delacroix avait en lui deux habitudes reçues:
de l'atelier de Guérin, l'habitude des tons faits d'avance;
des décorateurs, l'habitude des pots préalables.

Mais il les illumina par deux révélations:

La première fut la découverte du contraste coloré.

La seconde fut l'indication du principe de la palette de Van Dyck qui lui fut donnée par la baronne de Meyendorf, c'est-à-dire les neuf tons purs habituels à Van Dyck rabattus chacun de blanc et rangés d'avance sur la palette.

Le principe de cette palette lui servit, du reste, pour la bibliothèque du Luxembourg et de la Chambre des Députés.

Jusque-là il préparait ses tons pour l'objet lui-même: à partir de ce moment il chercha, révélée par le principe de la palette de Van Dyck, une synthèse générale lui donnant comme des étalons d'où naîtront toutes les harmonies de son tableau.

« Un grand avantage de toujours composer les mêmes tons est pour la facilité de retoucher et de rentrer dans ce qu'on fait. »

*

* *

Laissons maintenant parler Pierre Andrieu qui donne, dans *La Galerie Bruyas*, la série des principales palettes de Delacroix.

C'est seulement à partir de la Galerie d'Apollon que commencent ses palettes synthétiques.

Andrieu fut élève de Delacroix de 1845 à 1862. Les renseignements qu'il donne sur les palettes de Delacroix sont strictement exacts puisque pendant toute cette période il faisait chaque matin la palette du maître.

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 manière.

Il était méticuleux sur l'emploi de chaque genre de pinceaux approprié à chaque phase du tableau.

Les brosses courtes et dures pour ébaucher, brosses à poil plus long pour finir l'ébauche, les martres et les petits gris pour terminer et pour les glacis.

Pour chaque phase de reprise, il exigeait un lien différent.

Sur la toile vierge ou sur l'ébauche à la détrempe, il frottait de l'huile qu'il essuyait légèrement avant de peindre.

Pour les reprises à la martre, il usait d'un mélange à parties égales d'huile, de térébenthine et d'eau qu'il agitait vigoureusement pour émulsionner et qu'il essuyait légèrement avant de peindre.

Pour les repiquages à sec, il ne voulait que la pomme de terre ou l'ail.

Et il exigeait même la façon de tenir le pinceau, qu'il enseignait comme le violoniste apprend à son élève à tenir l'archet.

« Il faut attaquer avec netteté, hardiesse et précision et tout d'une venue, la force venant du poignet, le poignet agissant seul et donnant le mouvement à la brosse et non pas les doigts, comme pour les paraphes dans l'écriture.

« La main ne sert uniquement qu'à tenir l'objet qui dessine ou qui peint. Elle reste raide avec souplesse et suit les mouvements du poignet; elle demeure immobile dans toutes les inflexions auxquelles le poignet est obligé de se plier pour suivre les contours ('). »

Mais c'était pour sa palette qu'il était le plus despote. Il ne voulait pas accepter le broyage inégal et mort des marchands de couleurs. Chaque couleur composée avait une façon différente d'être mêlée.

(') Souvenirs de Louis de Planet, publiés par André Joubin, dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, II, 1928.

En général, le couteau à palette ne devait la retourner que deux fois de façon à laisser jouer dans le mélange les deux ou trois couleurs pures qui le composaient.

La couleur la plus difficile à ne pas faire mourir était le « Bleu de Prusse, Terre d'ombre naturelle et Blanc ». Il exigeait que chacun des deux colorants fût primitivement rompu avec le blanc; puis les deux tours de couteau à palette réglementaires et une pointe de chacune des trois couleurs si le mélange s'était trop éteint.

Il considérait, du reste, ce travail préparatoire comme purement mécanique puisque c'était son élève qui avait ce soin tous les matins et qu'à la fin de sa vie, il avait dressé Jenny à lui faire sa palette.

Pendant ce temps, il faisait chaque jour ce qu'il appelait « sa prière du matin » en dessinant d'après des moulages de petits bronzes antiques dont il reste certains.

En dix minutes, il réveillait sa gamme à la valeur du travail de la journée.

Et Andrieu, encore jeune, prenait quelquefois un petit air sceptique quand il trouvait exagérés les esclavages d'outil qu'il lui imposait.

Le maître se mettait alors en colère et lui disait: « Si j'avais pour un million d'habileté, j'en achèterais encore pour un sou (1). »

(1) Le mot a été aussi attribué à Ingres et sa forme un peu prudhommesque semble plutôt appartenir à ce dernier.

Les deux Maîtres, qui se détestaient, s'estimaient et étaient constamment à l'affût de ce qu'ils disaient sur l'art. Un jour, Andrieu croyant faire une

« Je hais plus que personne l'inférieure habileté de la brosse, mais ce qui fait le vrai peintre, c'est qu'il tire de son outil la qualité ailée qui fait l'éloquence de la peinture comme le violoniste tire de son archet l'accent de son âme.

« Sachez, mon petit clerc (c'était le nom familier qu'il donnait à Andrieu), que le jour où les peintres auront perdu la science et l'amour de leur outil, les théories stériles commenceront. Car ne sachant plus écrire leur pensée avec des formes et des couleurs, ils l'écriront avec des mots et les littérateurs les auront. Je ne parle pas du vrai poète, comme l'était mon bon petit Chopin, mais du pion qui veut expliquer un vers de Virgile.

« C'est ce que je disais hier à M. Baudelaire qui était venu me lire ce qu'il appelle ses petits poèmes en prose. Et après qu'il m'eut lu les *Bienfaits de la lune*, je lui dis que c'était la plus belle correspondance du fond de l'*Embarquement pour Cythère* et qu'il m'en a fait plus sentir ainsi le mystère aérien que par toute autre explication littérale. »

Et jusqu'au dernier moment, Delacroix tira sa constante joie de sa palette.

Quand il était malade, il se la faisait apporter sur son lit et, toute la journée, il combinait de nouveaux mélanges.

farce à son maître lui apporte un paquet de dessins d'Ingres reproduits par la photographie qui commençait « Prêtez-les-moi jusqu'à demain. » Et le lendemain Delacroix les rendit après avoir passé toute la nuit à les copier.

Andrieu, ayant reçu la dernière lettre du maître où, au verso, Jenny lui avait écrit: « Je suis bien inquiète, Monsieur est très mal », Andrieu accourut pour voir une dernière fois son maître: mais il n'alla pas se renseigner près du médecin; il entra à l'atelier et ouvrit le meuble où étaient les palettes; les couleurs étaient sèches!

Il se mit à pleurer, comprenant que tout était fini.

Les précisions qui vont suivre sont dues à Pierre Andrieu, l'élève et le praticien de Delacroix. Elles ont été publiées dans l'introuvable ouvrage d'Alfred Bruyas et de Théophile Silvestre, La Galerie Bruyas (1), dont le Cabinet des Estampes conserve les deux seuls exemplaires complets possédés par nos bibliothèques.

(1) *La Galerie Bruyas*, par Alfred BRUYAS, avec le concours des écrivains et des artistes contemporains. Paris. A. Quentin, 1876.

I

PALETTE DE DELACROIX CHEZ GUÉRIN

1815-1822

A l'atelier de Guérin, Delacroix ne fut pas longtemps sans s'apercevoir que « la palette de l'Ecole » ne lui suffisait pas: en peignant *Dante et Virgile*, le premier tableau qui le révèle, il se sentit, dit-il, fort embarrassé pour rendre en toute vérité naturelle « les gouttes d'eau qui découlent des figures nues et renversées ». Ces gouttes d'eau le firent chercher: le souvenir des Sirènes de Rubens, dans le *Débarquement de Marie de Médicis à Marseille*, lui fit trouver l'effet vivant de ses gouttes d'eau. Ce fut là son point de départ. Il s'en tint, dès lors, à la plus subtile reproduction des couleurs du prisme, évitant d'ailleurs autant que possible l'emploi du blanc et du noir mais les suppléant par une substance laiteuse et jaunâtre, le massicot. L'emploi du massicot dans le tableau de *Dante et Virgile* est assez sensible, particulièrement dans le corps de l'homme renversé et les bras étendus. M. Delacroix, quoique plein de respect pour le naturel, craignait

beaucoup pour son tableau l'imitation du modèle vivant: « Le modèle vivant, disait-il, nous vulgarise et nous assoupit. » On voit bien qu'il en copia plus encore la couleur que la forme, craignant toujours de compromettre à la fois la vérité naturelle et ses propres partis pris: « Suisse, disait-il encore, a posé seul pour tous les personnages du tableau, sauf pour le Caron. Ce *Caron*, je l'ai fait d'après le Torse antique. »

II

PALETTE POUR LE MASSACRE DE SCIO

1824

« Je n'ai pas entrepris de travail, — disait M. Delacroix — qui, à un moment donné, ne m'ait semblé désespéré. »

Le maître était en effet si vif, si impressionnable et si superstitieux. « Quand je pense, poursuivait-il, à combien peu il a tenu que le *Massacre de Scio* n'ait été un tableau gris et terne au lieu de ce qu'il est! »

Très frappé, au Salon de 1824, par les paysages de Constable, M. Delacroix s'était mis à repeindre de pied en cap, sous cette impression, son *Massacre de Scio*, quinze jours avant de l'exposer. Le Comte de Forbin lui avait permis cette reprise dans la salle des Antiques du Louvre. « Ah! disait-il, je m'en donnai là, toute cette quinzaine, employant les couleurs les plus vives et me rappelant mon point de départ, c'est-à-dire les gouttes d'eau tant cherchées pour *Dante et Virgile*.

« Je n'étais pas riche, reprit M. Delacroix, et je n'avais employé que des couleurs de qualité commune: aussi ai-je revu avec peine plus tard que plusieurs d'entre elles ont disparu, les laques par exemple. Les bleus ont tourné au vert. Il n'y a que les couleurs Mars et le Jaune Indien qui se soient bien comportées. »

Le Maître, averti pour l'avenir par ce mécompte, éprouva dès lors ses couleurs en les exposant au soleil, et, comme très peu d'entre elles conservèrent ainsi leur ton primitif, il en conclut qu'il fallait les employer toutes de la première qualité et les combiner de telle sorte que si leur altération est inévitable, elle soit en quelque sorte générale au lieu de rester partielle dans le tableau. Les seuls bleus immuables de Le Sueur ont désaccordé ses peintures.

Delacroix, qui aimait à varier les tons à l'infini, disait: « Une porte nouvellement peinte ne doit même pas sentir la plate monotonie que vient de lui donner le peintre en bâtiment, car l'interposition de l'air y provoque un scintillement de lumière d'une infinie variété; et Constable avait bien raison de soutenir que la supériorité dans ses prairies vient de ce que ce vert même est composé d'une multitude de verts différents. Ce que Constable dit de ses prairies s'applique à tout. »

III

PALETTE POUR LA MORT DE SARDANAPALE

1827

Ce fut en peignant le *Sardanapale* que Delacroix fit le plus d'efforts pour arriver à l'éclat et à la variété de la couleur. Il aimait, dès lors, et il a toujours aimé la manière des maîtres décorateurs: et l'avantage de pouvoir user de toutes les couleurs le charmait.

Aussi a-t-il cherché tous les moyens d'allier à souhait la peinture en détrempe à la peinture à l'huile. Il regrettait encore vers la fin de sa vie de n'avoir pas encore réalisé ce moyen, à ses yeux, infaillible, d'assurer en même temps à sa peinture les tons de la détrempe et du pastel.

C'était tenter presque l'impossible, car la peinture à l'huile rembrunit beaucoup cette blonde préparation à la détrempe. La combinaison des tons de la *Mort de Sardanapale* fut une des plus sérieuses combinaisons de couleurs de Delacroix.

Son tableau une fois ébauché à la détrempe, le maître fit une suite d'études partielles au pastel, d'après nature.

Le pastel étant une autre détrempe pour la blondeur et la fraîcheur de la coloration, il se trouvait ainsi prémuni par ses pastels et à mesure que le tableau avançait, contre les fâcheux changements que la peinture à l'huile pouvait faire subir à sa détrempe. Il se préoccupait beaucoup, ai-je dit, des peintres décorateurs de théâtre; particulièrement de Ciceri, et la multiplicité des tons de pastel l'habitua à la même variété des tons dans la peinture à l'huile.

Ces procédés, Delacroix les avait indiqués, non pas précisément d'après son grand tableau original exposé au Salon de 1827, mais d'après une petite répétition faite bien plus tard.

Cette petite répétition, ainsi qu'une suite d'études à l'huile et de même dimension que les figures du tableau primitif de *Sardanapale*, M. Delacroix les avait faites pour lui-même avant de les céder, en 1847, à M. Wilson. Ce tableau, son enfant malheureux et gâté, qui lui a donné tant de difficultés et de tourments, causé tant d'injures et rapporté si peu d'argent, M. Delacroix ne put se résoudre à s'en séparer qu'après avoir gardé tous les éléments possibles et bien laborieux de souvenir. Il croyait l'avoir peint dans les meilleures conditions imaginables de conservation, mais l'action des couleurs à l'huile sur l'ébauche en détrempe et l'humidité du lieu où l'avait placé M. Wilson dans son château de La Brie le détériorèrent gravement.

L'effet du dessous, l'état des glacis et les repeints rendaient ce tableau pitoyable: et, chose à remarquer, le vert de Chelles, employé

pour trois draperies et mis en frottis sur un ton de bleu de Prusse et blanc restait presque intact, n'ayant seulement qu'un peu noirci. Ce fut encore à moi qu'incomba la tâche de cette difficile et scabreuse restauration. Le Maître vint me voir souvent à l'œuvre pour me faire ses remarques et ses recommandations.

IV

DEUX PALETTES POUR DIVERS TABLEAUX

de 1829 à 1835

L'insuccès violent de *Sardanapale* en 1827 suivi pour le maître d'une douzaine d'années de mise à l'index ne l'empêche pas de faire, presque coup sur coup, outre ses très beaux tableaux d'Afrique, la *Bataille de Nancy*, le *Naufrage de Don Juan*, le *Prisonnier de Chillon*, la *Mort de l'Evêque de Liège*, *Hamlet* et les *Fossoyeurs*.

Les échantillons des palettes faits et notés par Delacroix de 1829 à 1835 sont les seuls renseignements certains que nous ayons sur ses combinaisons durant cette période.

V

PALETTE POUR LA BIBLIOTHÈQUE
DU SALON DU ROI AU PALAIS-BOURBON

Delacroix mêla de la cire vierge à ses couleurs à l'huile pour obtenir ainsi ce ton général mat, approximant l'effet de la détrempe et grand préservatif de l'humidité particulière aux monuments.

Soit dit ici par anticipation, on retrouve dans presque toutes les autres peintures décoratives du Maître ce mélange de la cire vierge aux couleurs. Ce procédé le mena, sur la fin de sa carrière, à la combinaison d'une palette ayant pour but ce qu'il appelait « la localité des peintres décorateurs ».

Trouver ce ton local fut son grand souci. De là, ses indications d'une foule de demi-teintes, n'attendant chacune que sa lumière et son ombre. De là aussi, tous les objets s'enlevant en brun et ce contour large de deux centimètres pour lier les parties.

Ces peintures du Salon du Roi, si différentes de tout ce que Delacroix avait fait jusque-là, nous font vivement reconnaître sa proche parenté de génie avec Paul Véronèse.

Il arriva maintes fois au Maître de me dire: « Je crois que notre ami Véronèse ne serait pas trop mécontent de ce morceau-ci et peut-être encore de ce morceau-là. »

Jusqu'à la *Médée* (1838), l'influence de la cire vierge mêlée à l'huile ne se fait guère sentir dans aucune des peintures de Delacroix; mais, dans la *Bataille de Taillebourg* (1837), dans la *Justice de Trajan* (1840), et surtout dans l'*Entrée des Croisés à Constantinople* (1841), l'harmonie de ses palettes est de plus en plus fraîche et blonde. Au lieu d'un vernis visqueux, où l'essence de térébenthine est trop sensible, on voit partout le plus beau ton local et le plus magique effet de plein air.

Les laques Robert lui fournirent des tons de chair qu'il rendait autrefois par des bruns rouges. Il fut aidé pour les architectures des Croisés par M. Boulangé, élève de Ciceri, et il appliquait même, dès lors, aux figures tels moyens dont le décorateur se servait pour les ornements et accessoires.

PALETTE POUR LES PEINTURES
DE LA BIBLIOTHÈQUE DU LUXEMBOURG
DITE "PALETTE DE VAN DYCK"

1845-1847

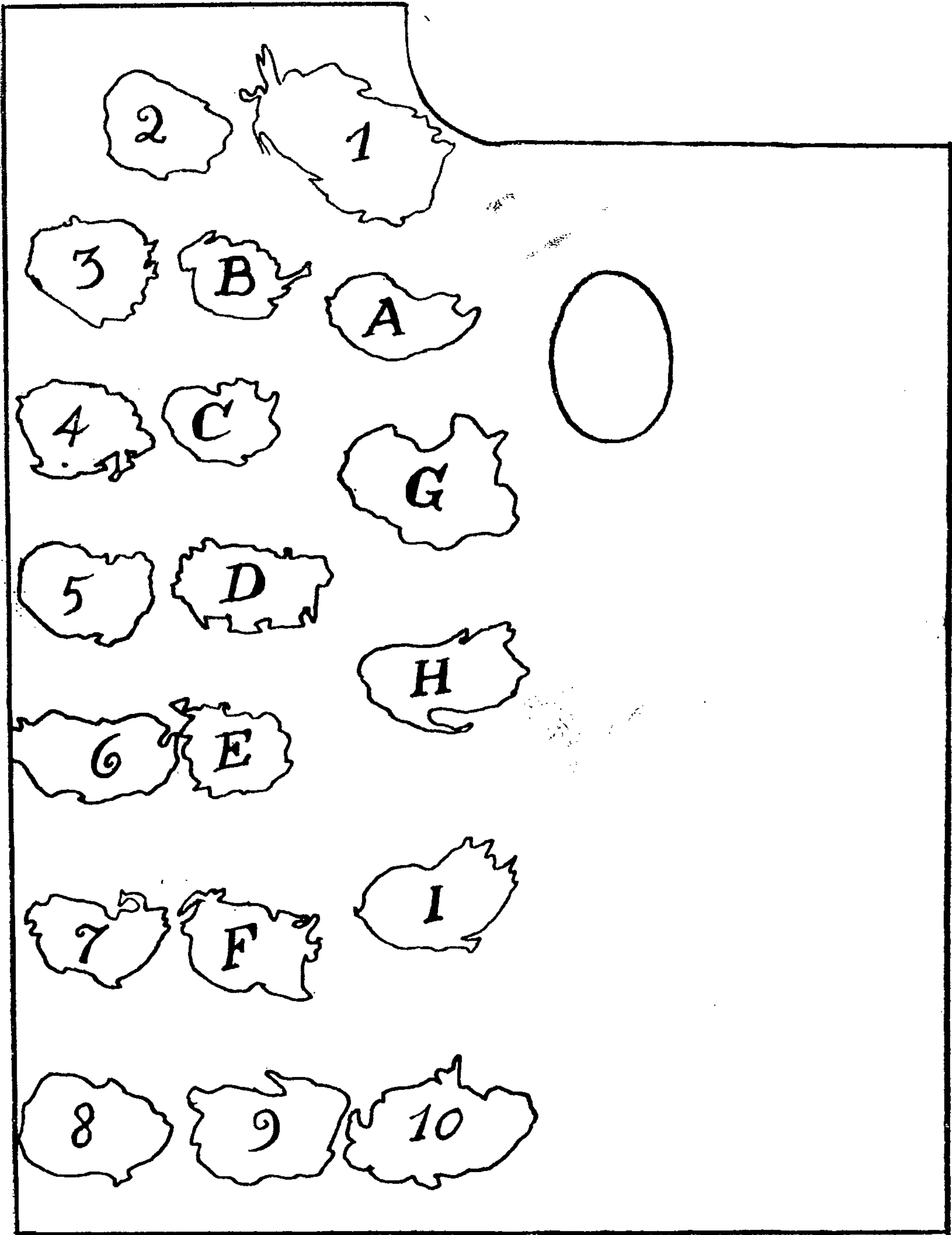
COULEURS PRIMITIVES (¹):

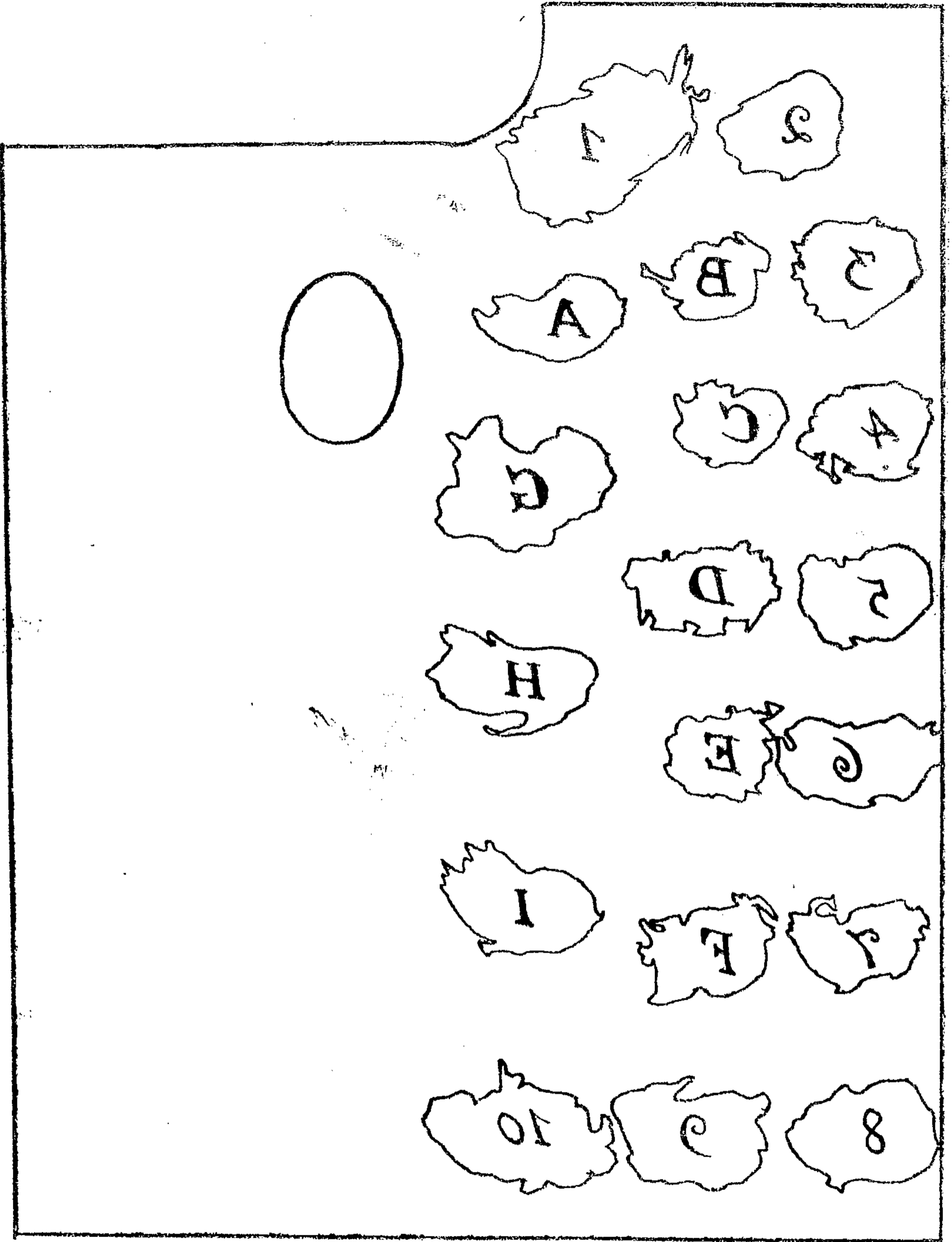
- 1** Blanc.
- 2** Jaune de Naples.
- 3** Ocre jaune.
- 4** Vermillon.
- 5** Outremer.
- 6** Vert émeraude.
- 7** Terre de Sienne naturelle.
- 8** Noir de Liège.
- 9** Laque rouge.
- 10** Brun Van Dyck.

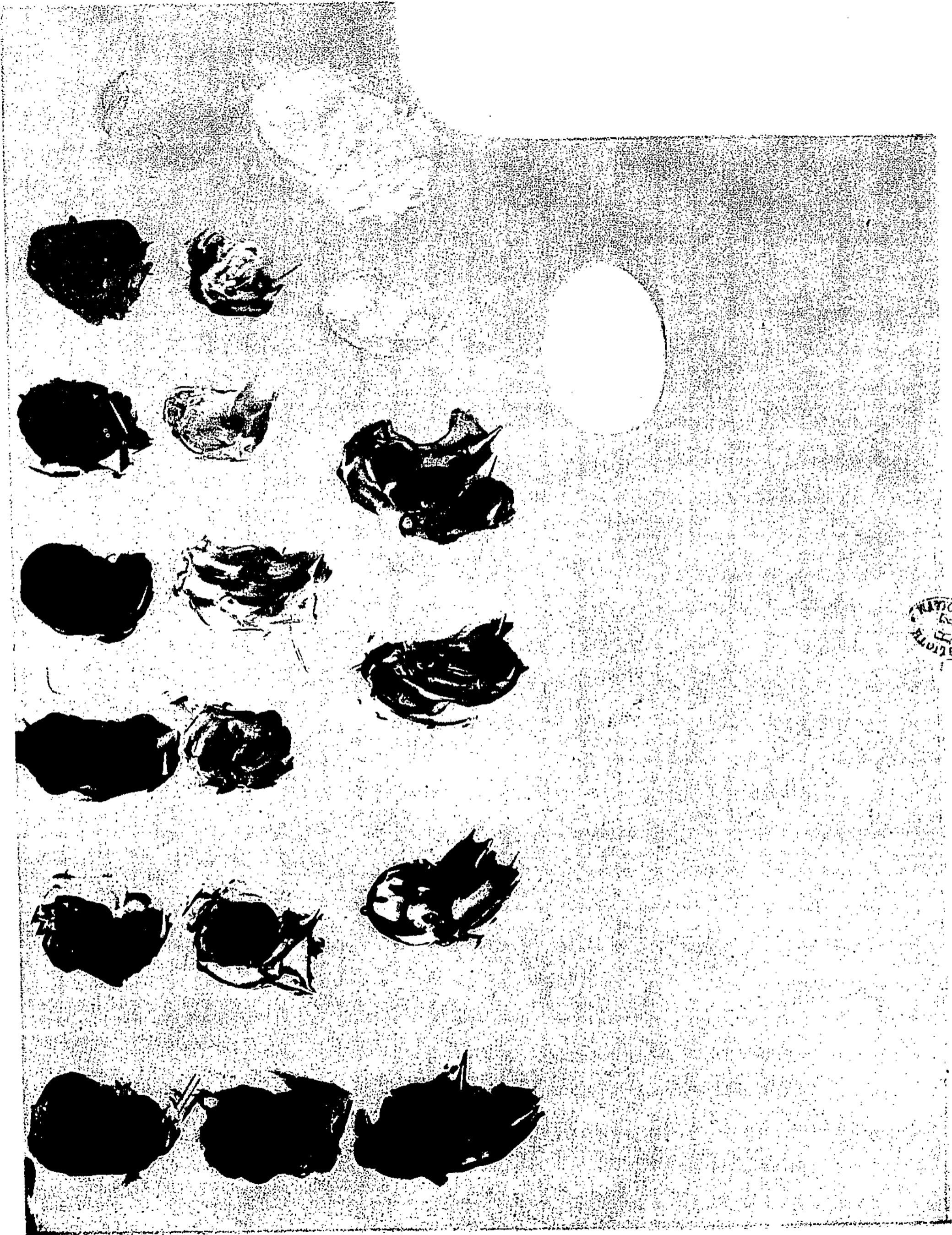
COULEURS COMPOSEES:

- A** Jaune de Naples et blanc.
- B** Noir et blanc.
- C** Ocre jaune et blanc.
- D** Vermillon et blanc.
- E** Terre de Sienne naturelle et blanc.
- F** Brun Van Dyck et blanc.
- G** Laque rouge et blanc.
- H** Vert émeraude et blanc.
- I** Outremer et blanc.

(¹) Le numérotage est conforme à celui de Pierre Andrieu, l'élève d'Eugène Delacroix. — Les couleurs primitives, qui se succèdent horizontalement sur le bord de la palette, sont représentées par des chiffres ; les couleurs composées ou mélanges, rangées plutôt verticalement à l'intérieur de la palette, sont désignées par des lettres.







RECEIVED
FEB 15 1954
NATIONAL
ARCHIVES

VI

PALETTE POUR LES PEINTURES DE LA BIBLIOTHÈQUE DU LUXEMBOURG

1845

Pour la décoration de cette bibliothèque, Delacroix se servait de la palette dite de Van Dyck dont M^{me} la baronne de Meyendorf lui avait donné la recette et qui consistait à mêler du blanc à ces neuf couleurs usitées du maître flamand :

1. Jaune de Naples.
2. Ocre jaune.
3. Vermillon.
4. Outremer.
5. Vert Titien.
6. Terre de Sienne naturelle.
7. Noir de Liège.
8. Laque rouge.
9. Brun Van Dyck.

Mes premiers rapports avec M. Delacroix datent de 1845. Dès

mon arrivée à Paris, je m'étais très passionné pour sa peinture. Je me présentai chez lui, 58, rue Notre-Dame-de-Lorette, où il venait de s'installer. J'avais déjà eu l'honneur de le voir une première fois dans son précédent atelier, rue des Marais-Saint-Germain. Le surlendemain, il me fit travailler à deux de ses pendentifs de la bibliothèque des Députés. *Adam et Eve* et *Démosène haranguant les flots*. Pour corriger mon travail, il se servit de ma propre palette chargée à la Van Dyck.

PALETTE RONDE
DE LA GALERIE D'APOLLON

1849-1851

COULEURS PRIMITIVES:

1 Blanc.	10 Terre de Sienna nat.	20 Laque rouge.
2 Jaune de Naples.	11 Terre de Sienna brûl.	21 Brun de Florence.
3 Ocre jaune.	12 Terre de Cassel.	22 Laque brûlée.
4 Vermillon.	13 Noir d'ivoire.	23 Laque jaune.
5 Rouge de Venise.	14 Bleu de Prusse.	24 Terre d'Ombre nat.
6 Cobalt.	15 Momie.	25 Cendre d'outremer.
7 Vert émeraude.	16 Cadmium.	26 Terre d'Ombre brûl.
8 Terre verte.	17 Jaune indien.	27 Jaune d'antimoine.
9 Terre verte brûlée.	18 Jaune de chrome clair.	28 Jaune de Mars.
	19 Laque jaune de gaud.	

COULEURS COMPOSEES:

A Jaune de Naples et blanc.	N Ocre jaune, terre verte et vermillon.
B Ocre jaune et blanc.	O Terre d'Ombre naturelle, bleu de Prusse et blanc.
C Brun rouge et blanc.	P Terre de Sienna naturelle, terre de Sienna brûlée et brun rouge.
D Cobalt, laque rouge, vermillon et blanc.	Q Vermillon, cadmium et blanc.
E Terre de Cassel et blanc.	R Vert émeraude, terre verte et bl.
F Cadmium, vermillon et blanc.	S Laque, vermillon, cobalt, bleu de Prusse et blanc.
G Bleu de Prusse et blanc.	T Cadmium clair, vermillon et bl. ⁽¹⁾ .
H Vert émeraude, terre verte et bl.	U Laque, cobalt, vermillon et blanc.
I Laque, vermillon et blanc.	V Vert émeraude et blanc.
J Laque rouge, cobalt, vermillon et blanc.	X Terre de Cassel et blanc.
K Vermillon, laque jaune et cadmium.	Y Noir de pêche et blanc.
L Bleu de Prusse, laque rouge et bl.	Z Terre d'Ombre naturelle et blanc.
M Cadmium et terre verte.	

(¹) Sous cette lettre T figure dans les légendes des planches d'Andrieu le mélange *Cadmium clair, vermillon et blanc*, qui n'apparaît pas sur la palette.

VII

PALETTE POUR LE PLAFOND D'APOLLON

1849-1851

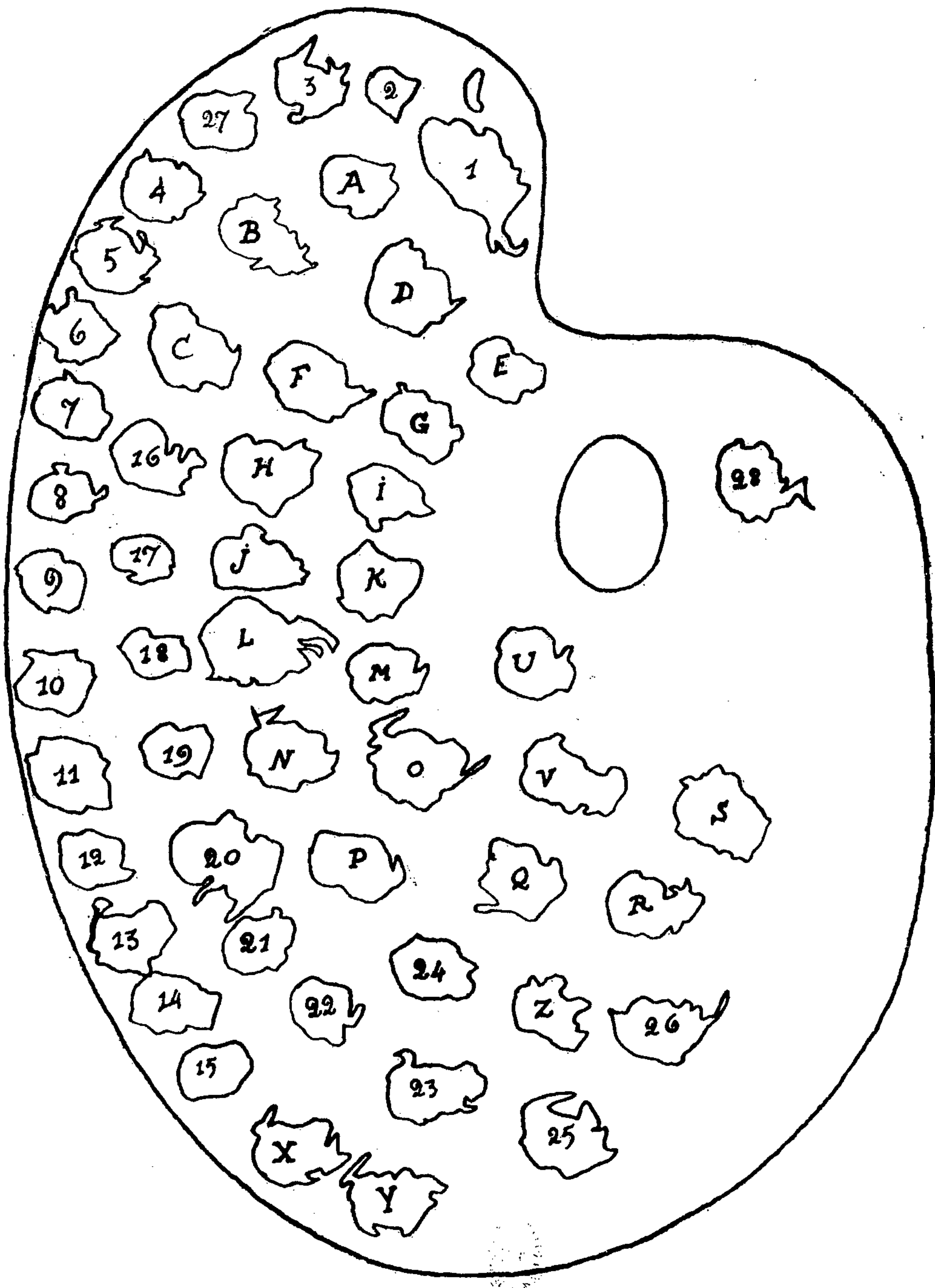
Delacroix fit au Louvre de grands efforts pour rivaliser dans son plafond d'*Apollon* avec les belles sculptures exécutées à même sur les dessins de Le Brun. Après avoir travaillé six mois à son esquisse, le maître me dit : « Je suis prêt, voilà ce qu'il faut reproduire en grand. » Pour me pénétrer de sa pensée, il me fit d'abord copier, calquer tous les dessins qu'il avait faits, puis étudier les moyens de réaliser en grande dimension l'équivalent (forme et couleur) de son esquisse même. Le maître me laissa commencer à peu près seul l'ébauche après m'avoir encouragé et corrigé pour le dessin; mais des velléités de peindre le prenaient et il le faisait avec ces trois tons: blanc, terre d'ombre et momie, qui lui suffisaient pour modeler, mais presque aussitôt, s'arrêtant, le maître me disait: « Il faut être patient; je vais vous

laisser faire d'abord ce que Titien appelait le lit de la couleur. » Dès que l'ébauche du plafond d'Apollon fut faite, le maître se mit à combiner sa palette avec une très grande application, raisonnant à fond sur la propriété du moindre ton, sur l'impression à laquelle il répondait et sur l'effet qu'il en voulait tirer, selon son humeur et ses désirs.

Il jugeait tels tons particulièrement heureux pour les glacis transparents, tels autres pour les glacis opaques. Il ne trouva, par exemple, rien de mieux pour rendre l'effet cadavérique des hommes accrochés à la montagne que la terre verte naturelle et la terre verte brûlée. Ces figures, avant d'être vêtues de draperies, étaient vraiment d'un effet michelangelesque; mais prenant trop sur l'intérêt général du sujet, il fallut les sacrifier.

Pour la femme dans l'eau, d'un très bel aspect, nous employâmes la Terre de Cassel et blanc pour l'ombre, et l'ocre jaune et blanc pour la lumière. Après avoir tout essayé en vain pour la Minerve drapée, il y eut à la modeler avec du bleu de Prusse et blanc, à mettre comme lumière du chrome clair et à glacer le tout avec laque et cobalt, etc. Chaque partie du Plafond, s'il n'était pas abusif d'insister sur les moyens pratiques de l'art, — aurait ici sa palette analytique et sa minutieuse histoire. Qu'il nous suffise, en somme, de rappeler quelques particularités.

Pour M. Delacroix, rien n'était assez intense et assez brillant. Son harmonie est le merveilleux mélange de tous les tons, tenu au plus clair des tons correspondant à l'arc-en-ciel. C'est la couleur de la nature



27

3

2

1

A

A

1

5

B

D

6

C

F

E

7

16

H

i

8

17

j

k

9

18

L

M

U

10

19

N

O

V

11

12

20

P

Q

S

13

21

24

R

14

22

Z

26

15

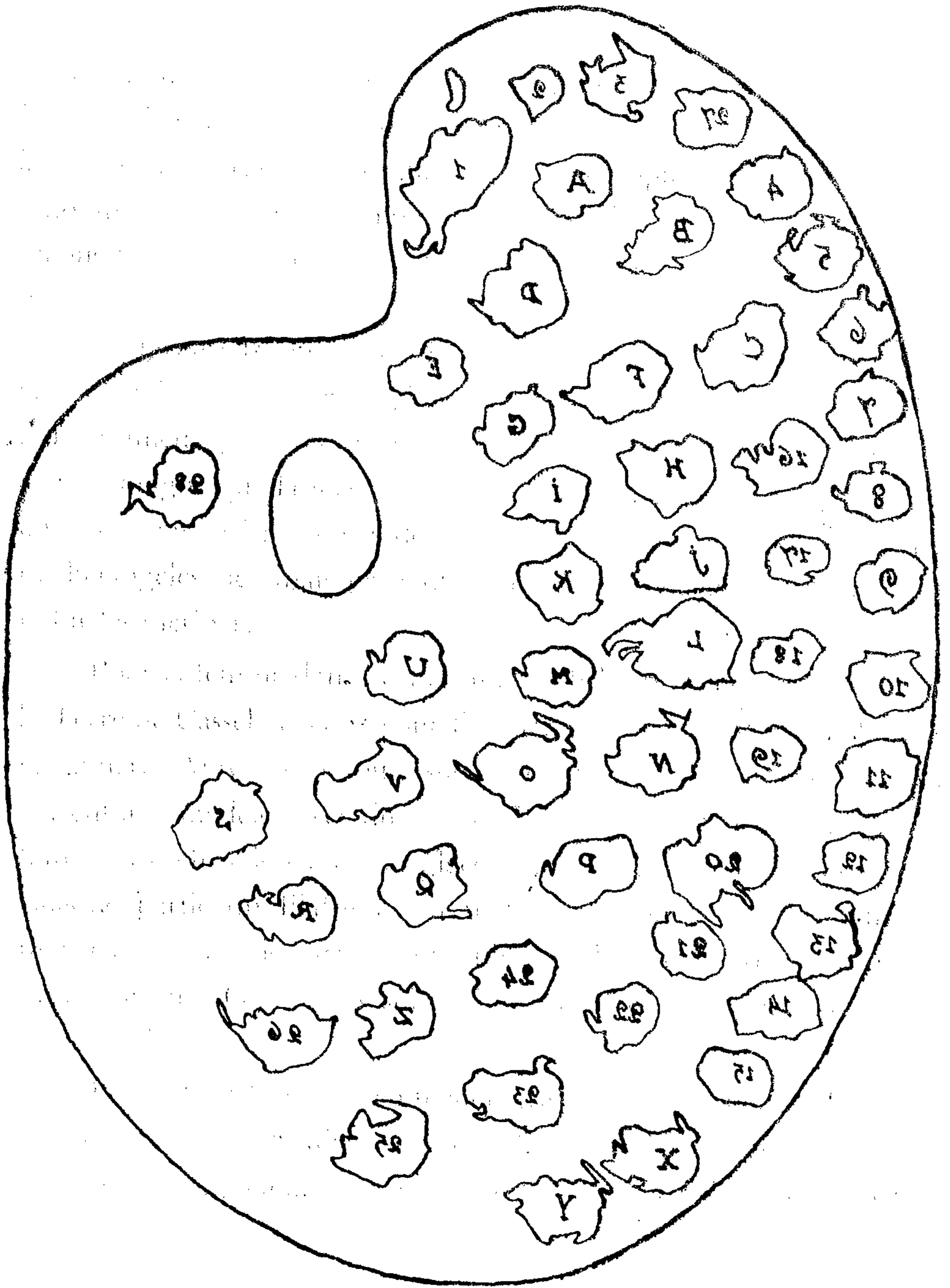
23

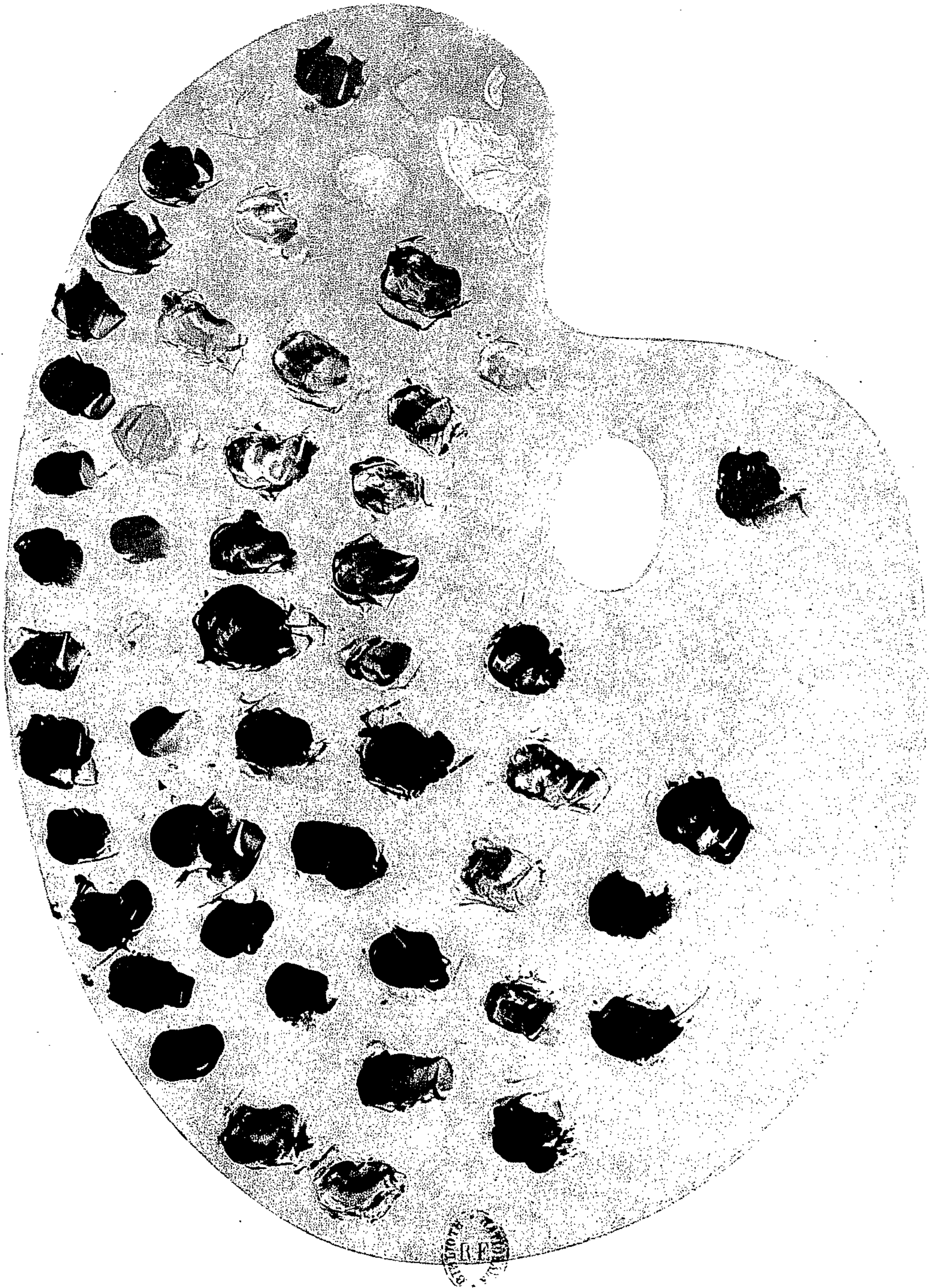
25

X

Y

28





alliée à la magie poétique. Le maître, irrité surtout qu'il était alors d'avoir été refusé comme candidat à l'Académie des Beaux-Arts et, en même temps, enflammé par la belle et heureuse tournure que prenait son plafond, disait : « Allons, courage, il faut écraser les serpents. »

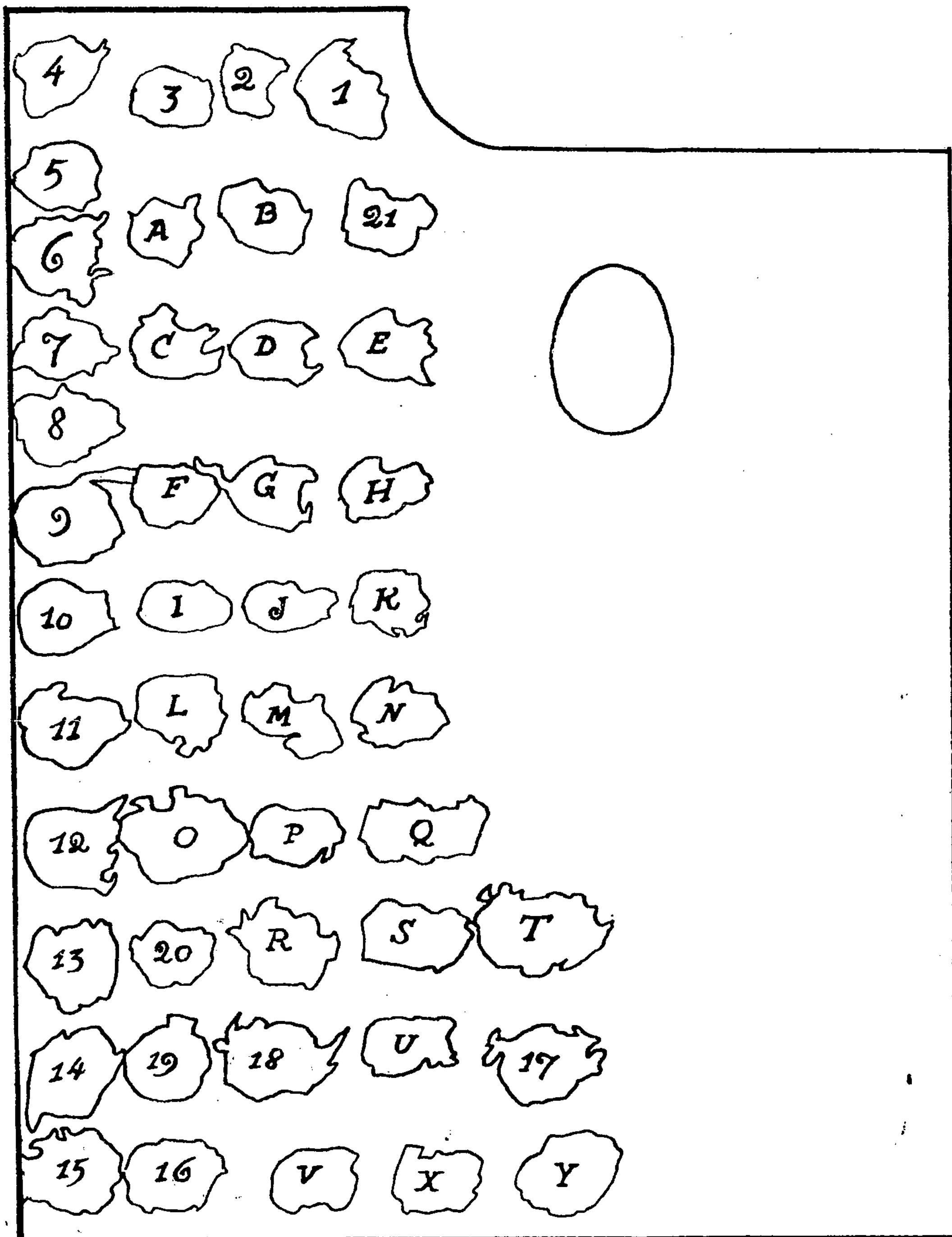
PALETTE
DE L'HOTEL DE VILLE
1851-1853

COULEURS PRIMITIVES:

1 Blanc.	7 Rouge de Venise	15 Terre d'Ombre nat.
2 Jaune de Naples.	8 Cobalt.	16 Bleu de Prusse.
3 Jaune de zinc ou de strontiane.	9 Vert émeraude	17 Momie.
4 Ocre jaune.	10 Laque brûlée.	18 Brun de Florence.
5 Ocre de ru.	11 Terre de Sienne nat.	19 Laque rouge de Rome.
6 Vermillon.	12 Terre de Sienne brûl.	20 Laque jaune de gaud.
	13 Terre de Cassel.	21 Jaune indien.
	14 Noir de pêche.	

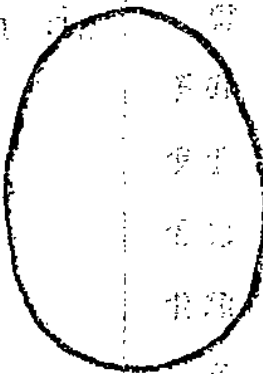
COULEURS COMPOSEES:

A Terre de Cassel et blanc.	N Brun de Florence et blanc.
B Terre d'Ombre naturelle et blanc.	O Bleu de Prusse, laque rouge et bl.
C Cobalt, laque rouge et blanc.	P Noir de pêche et blanc.
D Cadmium et blanc.	Q Terre de Sienne naturelle et terre de Sienne brûlée.
E Jaune de Naples et blanc.	R Vermillon et laque rouge.
F Vermillon et blanc.	S Terre de Sienne naturelle et vert émeraude.
G Bleu de Prusse, terre d'Ombre naturelle et blanc.	T Terre d'Ombre naturelle, bleu de Prusse et blanc.
H Laque rouge et blanc.	U Terre de Cassel et blanc.
I Jaune de zinc et vert émeraude.	V Momie et blanc.
J Ocre jaune et blanc.	X Cobalt et blanc.
K Ocre de ru et vermillon.	Y Bleu de Prusse et blanc.
L Cadmium, vermillon et laque jaune de gaud.	
M Rouge de Venise et blanc.	

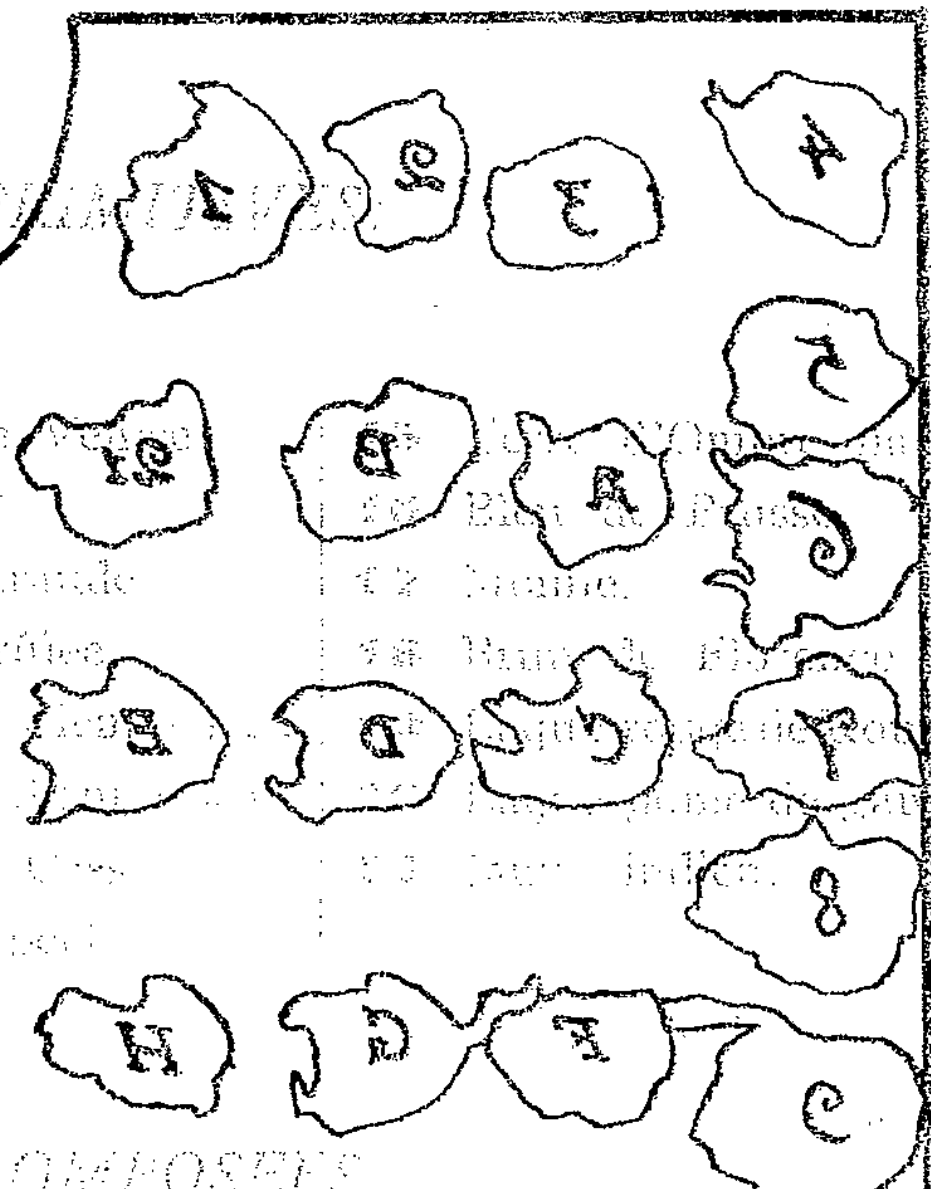


COLORS PRIMAIRES

- 1 Blanc.
- 2 Jaune de Naples.
- 3 Jaune de Suse ou de
atromiane.
- 4 Ocre jaune.
- 5 Ocre rouge.
- 6 Vermillon.

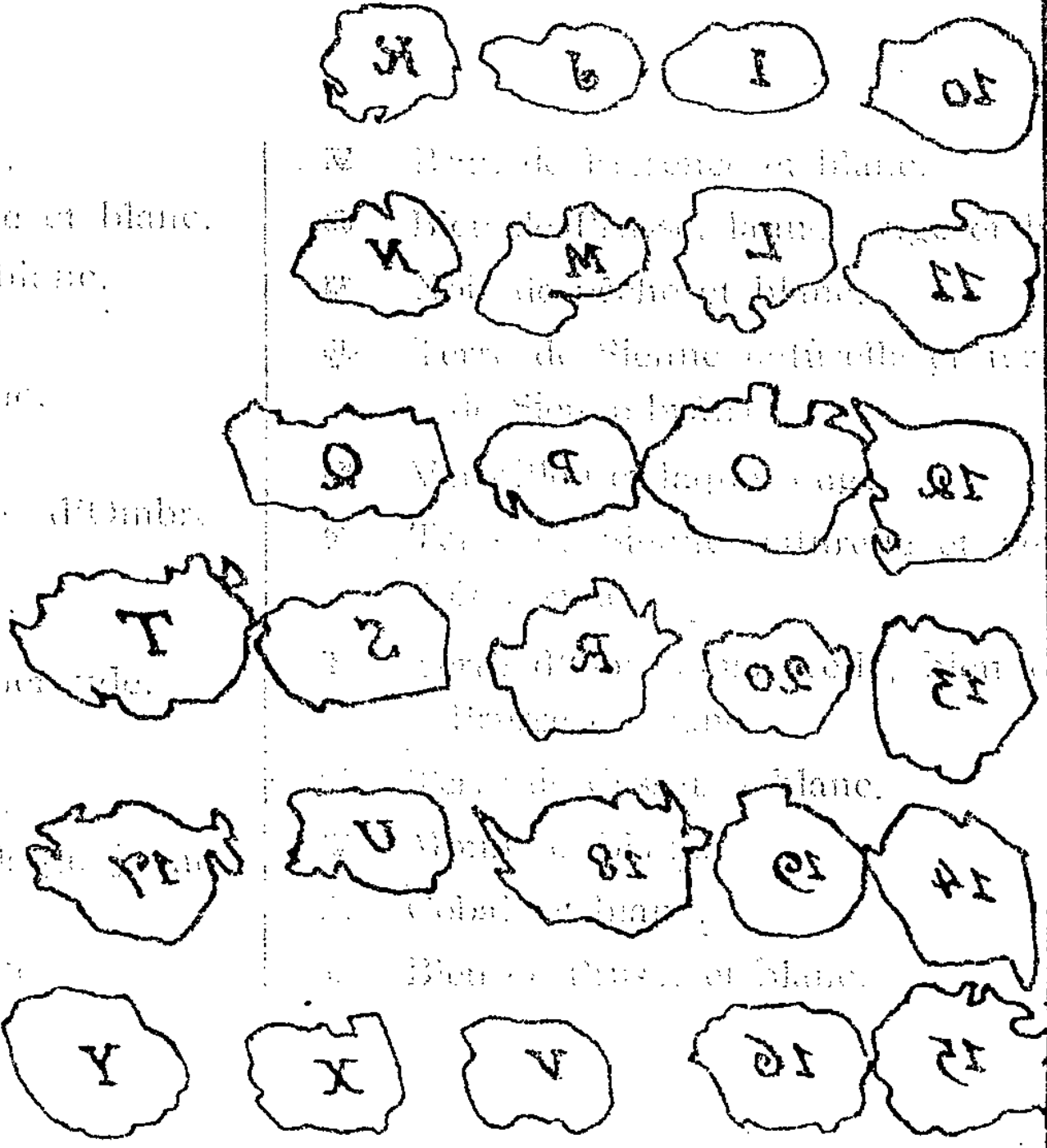


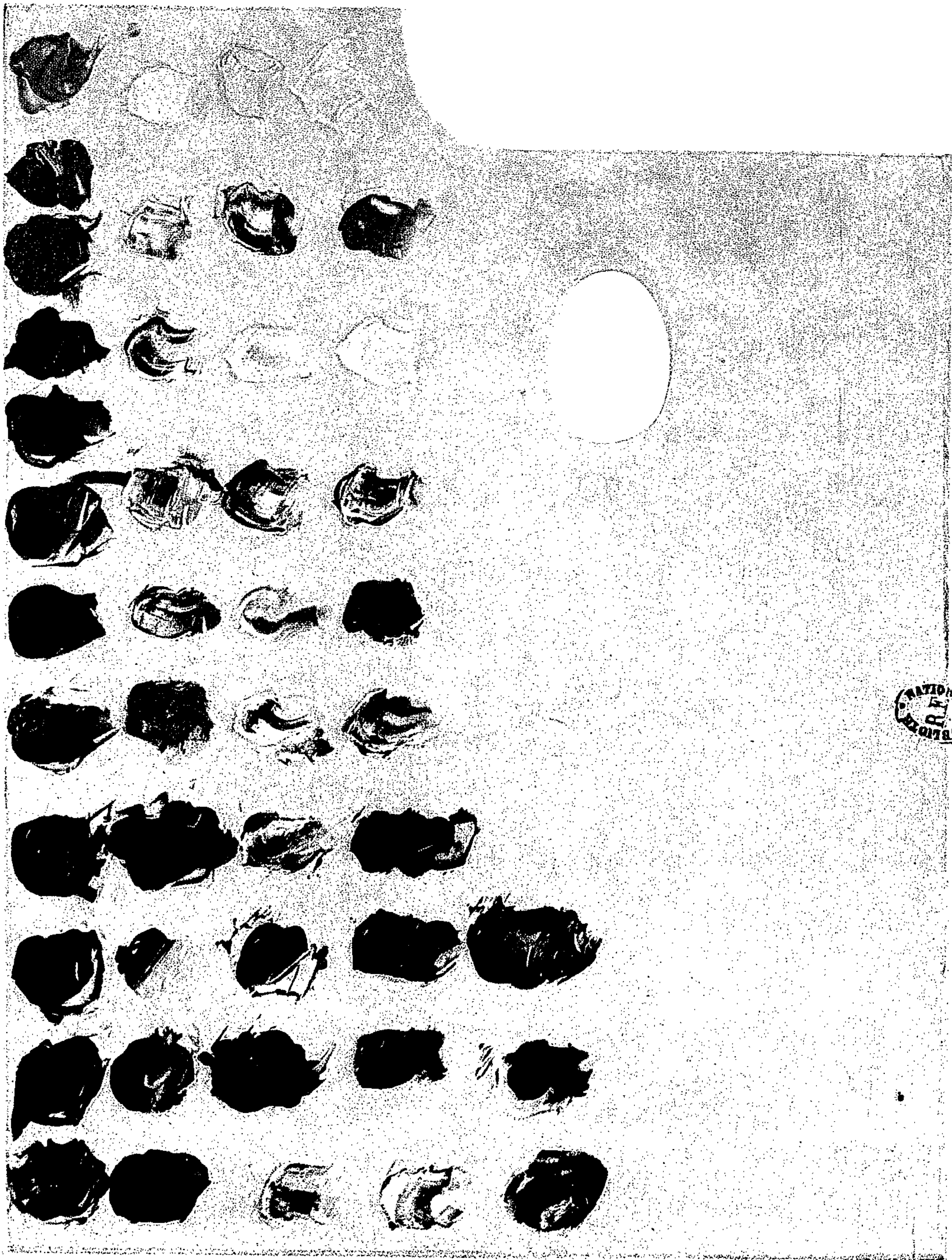
- 7 Rouge de Venise.
- 8 Cobalt.
- 9 Vert émeraude.
- 10 Lait de chaux.
- 11 Terre de Sienne.
- 12 Terre de Cassel.
- 13 Terre de Cologne.
- 14 Noir.



COLORS COMPOSEES

- A Terre de Cassel et blanc.
- B Terre d'Ombre naturelle et blanc.
- C Cobalt, laque rouge et blanc.
- D Cadmium et blanc.
- E Jaune de Naples et blanc.
- F Vermillon et blanc.
- G Bleu de Prusse, terre d'Ombre
naturelle et blanc.
- H Laque rouge et blanc.
- I Jaune de Suse et vert émeraude.
- J Ocre jaune et blanc.
- K Ocre rouge et vermillon.
- L Cadmium, vermillon et
bleu de Prusse.
- M Rouge de Venise et blanc.





INTERNATIONAL
PAPER
CORPORATION

VIII

PALETTE POUR LE SALON DE LA PAIX A L'HOTEL DE VILLE

1853

Le plafond d'*Apollon* est peint à l'huile sans mélange de cire vierge et verni. Pour le plafond de la Paix, la cire vierge fut reprise. Cette suite de travaux d'Hercule vainqueur et pacificateur (sujets de caissons et de dessus de porte) prêtant beaucoup à la convention: « Soyons bien pénétrés, disait le Maître, du caractère allégorique. Il faudrait peindre cela à la Véronèse, figures brunes sur fond clair. »

Nous avons vu, en 1836-1837, Delacroix obsédé par Véronèse au salon du Roi. Cette obsession de Véronèse le reprit au salon de la Paix en 1853, à seize ans de distance. Aussi la palette de Delacroix fut ici très montée pour les chairs.

Il s'était pris d'un amour extrême pour les vigueurs. En faisant ces peintures du salon de la Paix pour être vues — le salon tout illuminé ou par un jour très lumineux — il manqua d'abord son effet:

aussi fut-il obligé de revenir sur cette méprise, de repeindre bien des parties de son ouvrage et de changer le fond des huit grands figures de huit pieds chacune, qui occupent les huit caissons.

Delacroix fut tellement affecté d'un tel mécompte qu'il partit pour Champrosay, me laissant le soin de faire couvrir d'étoffes tendues ses travaux jusque après une fête qui allait avoir lieu, ne voulant pas laisser ces peintures exposées en tel état à la critique. Ces travaux furent repris après ladite fête et, dès lors, le Maître, modifiant sur place sa palette, corrigea son effet.

La planche ne représente que la palette employée dès le début de l'ouvrage. Ces peintures décoratives de l'Hôtel de Ville ayant été brûlées par la Commune, je n'en ai pu reproduire que la palette primitivement essayée.

PALETTE POUR LES PEINTURES
DE LA CHAPELLE. DES SAINTS-ANGES

A SAINT-SULPICE

1855-1861

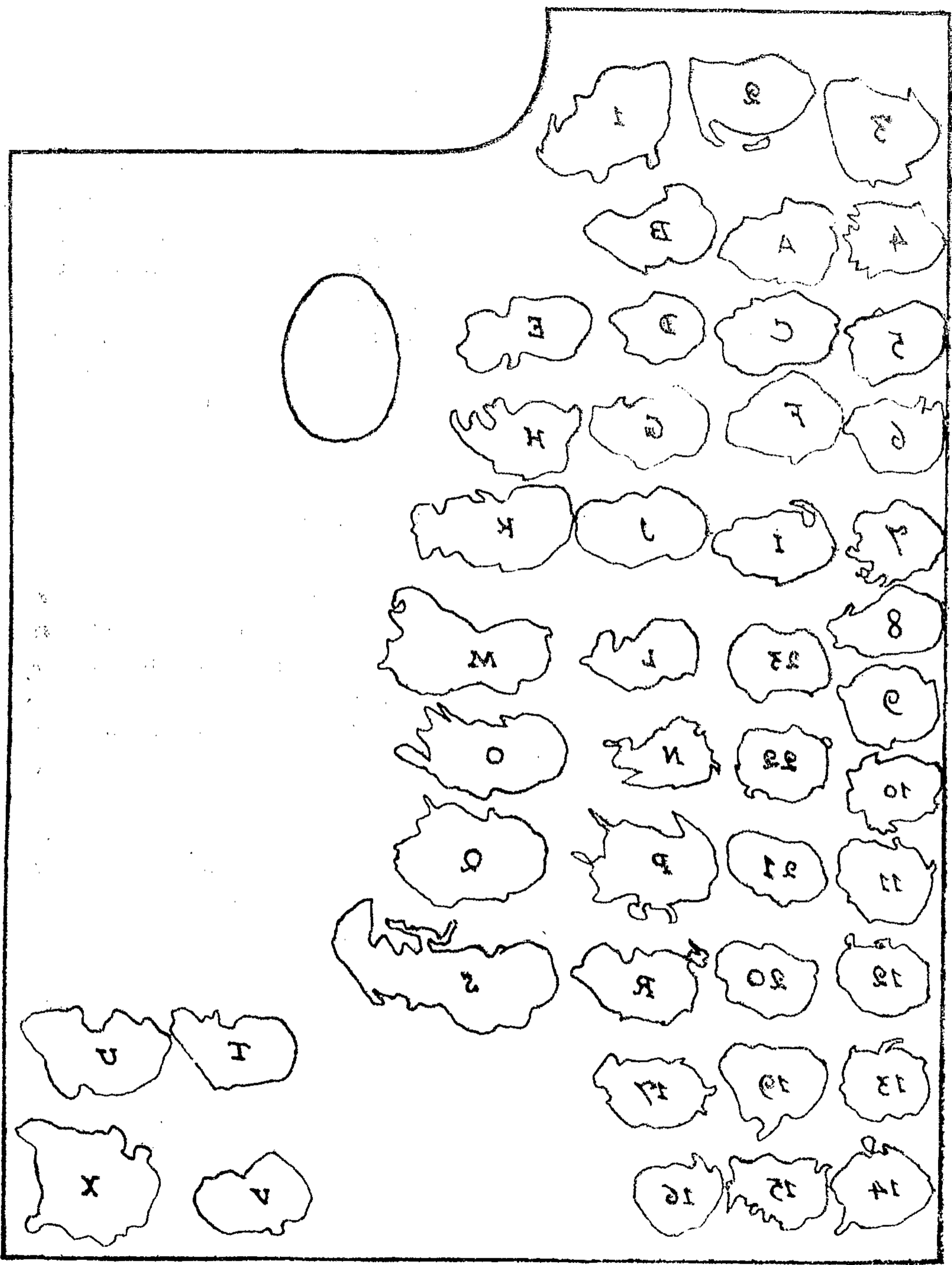
COULEURS PRIMITIVES:

1 Blanc.	9 Vert émeraude	18 Laque brun foncé ⁽¹⁾ .
2 Jaune de Naples.	10 Terre de Sienne nat.	19 Laque de garance pourpre.
3 Ocre jaune.	11 Terre de Sienne brûl.	20 Laque jaune de gaud.
4 Ocre de ru.	12 Terre de Cassel.	21 Cadmium.
5 Vermillon.	13 Noir d'ivoire.	22 Terre verte.
6 Brun rouge.	14 Terre d'Ombre nat.	23 Jaune de zinc ou de strontiane.
7 Cobalt.	15 Bleu de Prusse.	
8 Brun de Florence.	16 Terre d'Ombre brûlée.	
	17 Momie.	

COULEURS COMPOSEES:

A Laque de garance et blanc.	N Cobalt, vermillon et blanc.
B Cadmium et blanc.	O Laque de garance, bleu de Prusse et blanc.
C Bleu de Prusse et blanc.	P Terre de Sienne naturelle et vert émeraude.
D Laque jaune de gaude et blanc.	Q Laque de garance et vermillon.
E Jaune de Naples et blanc.	R Terre de Sienne naturelle, terre de Sienne brûlée et brun rouge.
F Vermillon et blanc.	S Bleu de Prusse, terre d'Ombre naturelle et blanc.
G Ocre jaune et blanc.	T Terre de Cassel et blanc.
H Brun de Florence et blanc.	U Noir d'ivoire et blanc.
I Momie et blanc.	V Terre d'Ombre naturelle et blanc.
J Brun rouge et blanc.	X Terre d'Ombre brûlée et blanc.
K Vert émeraude et blanc.	
L Vermillon, cadmium et blanc.	
M Vermillon, cadmium et laque jaune de gaude.	

⁽¹⁾ Sous le numéro 18, figure dans les légendes des planches d'Andrieu une *Laque brun foncé*, qui n'apparaît pas sur la palette.





BRITISH MUSEUM
LONDON

IX

PALETTE POUR LES PEINTURES DE LA CHAPELLE DES SAINTS-ANGES A SAINT-SULPICE

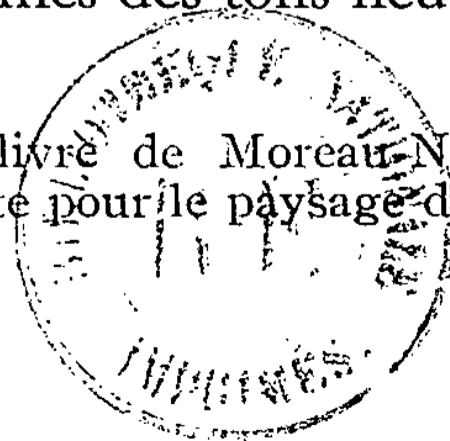
1855-1861

La crainte d'un effet d'ensemble trop sombre pour la chapelle des Saints-Anges, comme il était arrivé au salon de la Paix, fit prendre cette fois au Maître d'extrêmes précautions: une palette fut par lui très soigneusement combinée et resta la même du commencement à la fin, c'est-à-dire telle que vous la voyez reproduite par la planche D ⁽¹⁾.

Cette palette pour *l'Héliodore chassé du temple* et la *Lutte de Jacob avec l'Ange* est la dernière de Delacroix; elle lui a servi jusqu'à sa mort. On la reconnaît dans ses grandes esquisses, *Les quatre Saisons*, restées des ébauches et dans la *Surprise du camp des Tartares par Botzaris*.

Dans la combinaison de cette dernière palette, Delacroix avait pour but de tirer du mélange des couleurs voisines des tons neutres sur

(1) La palette que j'ai reproduite pour le livre de Moreau-Nélaton : *Delacroix raconté par lui-même*, est une légère variante pour le paysage du Jacob.



lesquels les couleurs plus vives viennent s'harmoniser. Il faisait toujours contraster sa lumière et son ombre, sa demi-teinte et son reflet. Exemple: Ombre violette, clair jaune; ton local rouge, demi-teinte, bleu-gris, — se guidant sur le ton local placé entre la demi-teinte et le clair; ton local qui, s'il n'était juste, désaccorderait tout le reste. Ainsi faisait Paul Véronèse, ne donnant aux objets que juste peu de leur couleur réelle.

La lumière, la demi-teinte, l'ombre et le reflet modifient presque toutes choses.

Et il faut être subtil.

« Ah! disait le Maître, cela valait bien la peine d'être cherché! »

TABLE

LES PALETTES DE DELACROIX	I
Première loi	37
Deuxième loi	41
Troisième loi	43
Quatrième loi	45

LA GALERIE BRUYAS, PAR ALFRED BRUYAS.

I. Palette de Delacroix chez Guérin	71
II. Palette pour les Massacres de Scio	73
III. Palette pour la Mort de Sardanapale	75
IV. Deux palettes pour divers tableaux	78
V. Palette pour la Bibliothèque du Salon du Roi au Palais- Bourbon	79

VI. Palette pour les Peintures de la Bibliothèque du Luxembourg	83
VII. Palette pour le Plafond de la Galerie d'Apollon	87
VIII. Palette pour le Salon de la Paix à l'Hôtel de Ville	93
IX. Palette pour les Peintures de la Chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice	97

