

– Philippe Lançon, *Delacroix et manière*,
Libération, « story », jeudi 17 décembre 2009

Le 29 septembre 1931, ayant ouvert l'édition à paraître du *Journal* de Delacroix par André Joubin, la seule disponible jusqu'à cet automne et dont l'unique tome, tant aimé et toujours réédité par Plon, va désormais rejoindre les oubliettes d'une maison de campagne, André Gide note : « Du temps que j'admirais encore Delacroix, la lecture de son *Journal* a été une grande déconvenue. Pas plus dans son style que dans son art, il ne parvient à être tout à fait près de lui-même, comme font Baudelaire, Stendhal ou Chopin, qu'il savait pourtant admirer. »

La minutieuse édition de Michèle Hannoosh, professeur à l'université du Michigan, rappelle d'abord exactement le contraire : aussi bien dans son style que dans son art, Delacroix s'efforce d'être tout à fait près de lui-même, puisqu'« une triste chose de notre misérable condition » est « l'obligation d'être sans cesse vis-à-vis de soi-même ». Malheureusement, pour tout cœur lucide, « soi-même » est un personnage infréquentable et Delacroix constate « qu'avec un esprit aussi vagabond et impossible, une fantaisie chasse l'autre plus vite que le vent ne tourne dans l'air et ne la voile dans le sens contraire ».

Le premier objectif du *Journal* est donc d'observer les caprices et variations de ce « soi-même », de s'en rapprocher pour mieux le tenir à distance et le régler, afin d'en tirer sobriété, tenue, concentration, métier, art et gloire. Le second objectif, vingt ans après, n'est plus de dresser la bête, c'est à peu près fait, mais de décrire ses va-et-vient intérieurs et extérieurs. André Gide sent partout l'effort programmé, c'est ce qu'il n'aime pas et c'est ce qu'on aime : la lutte d'un homme avec ses anges, sa volonté de n'être jamais complaisant ni avec lui-même ni avec

«les gens à conscience souple». Delacroix est un Alceste que la peinture sauve, élève et civilise.

D'où l'importance de cette nouvelle édition. Elle établit l'exacte chronologie d'un texte que son auteur relisait et prolongeait sans cesse, mais à d'autres dates, à la manière des «allongails» de Montaigne, son guide préféré avec Pascal, Marc-Aurèle, Voltaire (le *Dictionnaire philosophique*) et Addison (le *Spectateur*) : Delacroix lit sans cesse et pense avec une admiration sévère tout ce qu'il lit.

Ses jugements ne lui ont pas fait que des amis. Quand paraît en 1893 la première édition du *Journal*, le duo des Goncourt écrit : «De bien imbéciles jugements littéraires a ce Delacroix ! Notamment sur Balzac et sur ce chef-d'œuvre, Eugénie Grandet. Et pas peintre du tout, en écriture, des gens qu'il a rencontrés dans la vie... Et pas styliste non plus. Je n'ai guère rencontré de bien dans ces deux volumes que cette phrase : « L'arrêté, le tendu de la peau qu'a seulement une vierge. » Le goût des Goncourt pour l'enflure et le style «petit monsieur» leur fait aimer Balzac comme il leur fait détester Delacroix : pour de mauvaises raisons. Qu'écrit en effet Delacroix en 1854 ? «Lu la triste Eugénie Grandet : ces ouvrages-là ne supportent guère l'épreuve du temps ; le gâchis, l'inexpérience, qui n'est autre chose que l'imperfection incurable du talent de l'auteur, mettra tout cela dans le rebut des siècles. Point de mesure, point d'ensemble, point de proportion. » Si le début ne rend pas justice à Balzac, la fin définit Delacroix : plus il avance en âge, plus la pureté classique et la sensation d'une décadence générale par mauvais goût le travaillent.

Couleurs. Le peintre ne se préoccupe pas de la lisibilité de ces pages. Il ne les a pas incluses dans son testament, lui qui écrivait à 25 ans : «Faut-il qu'un misérable et fragile papier se trouve être, par ma faiblesse humaine, le seul monument d'existence qui me reste ? L'avenir est tout noir.» Mais il est vrai qu'il écrivit aussi le contraire. A sa mort, les carnets et agendas se dispersèrent entre la gouvernante, Jenny Le Guillou, un vieil ami, Constant Dutilleux, et le légataire du peintre, Achille Piron. La gouvernante affirma qu'elle avait sauvé du feu les carnets que son maître voulait brûler : on ne saura jamais si elle a dit vrai.

Mais l'ensemble fut préservé, réparti, recopié ou ballotté selon des méandres romanesques contés, dans la mesure du possible, par la préface de Michèle Hannoosh.

Entre manuscrits originaux et copie effectuée par le neveu de Dutilleux, le *Journal* a connu deux éditions : celle de Paul Flat (1893-1895) et celle d'André Joubin (1932). Michèle Hannoosh travaille depuis 1991 à la recherche des manuscrits. Elle a renoncé à signaler les fautes qu'elle a rectifiées, car elles « sont par trop nombreuses, rendant quelquefois le sens absolument ridicule ». Une rapide comparaison semble indiquer que la remarque n'est pas exagérée.

Ce qu'on appelle le *Journal* provient des cinq cahiers écrits de 1822 à 1824 ; puis, après une période de silence de vingt-trois ans, des quinze mémentos allant de 1847 à 1862 ; et enfin des cahiers de notes écrits pendant les années intermédiaires, dont les découvertes progressives forment l'essentiel des inédits de la nouvelle édition. Parmi eux, le fameux Carnet héliotrope (1833-1859), où Delacroix recopie des paragraphes entiers de ses lectures : Byron, Goethe... et Balzac se taillent la part du lion.

On trouve enfin les carnets du Voyage au Maghreb et en Andalousie (1832), si déterminant pour l'œil de Delacroix. Ils figuraient déjà dans l'édition Joubin, mais il manquait des manuscrits, dont celui de l'arrivée à Tanger : « J'ai été vivement frappé surtout de trois figures assises gravement à mi-côte au-dessous de l'un des forts. Celui du milieu entièrement en rouge. C'était l'aspect le plus grave, le plus singulier pour un homme civilisé : exactement les trois figures d'évangélistes du temps de Dante que j'ai dans ma suite de vieilles gravures italiennes [...]. Ces hommes rappellent d'une manière frappante les costumes de ce temps. Le capuchon qu'ils ont presque tous donne ce caractère. » Page essentielle : le Maroc révèle aussitôt à Delacroix l'étendue de ses propres visions.

Les carnets sont suivis des Souvenirs du voyage au Maroc, livre que Delacroix écrit douze ans plus tard (avec ses notes et marginalias, également publiées). On peut ainsi comparer ce qu'il écrivit sur le moment, des notes brutes chargées de couleurs, de corps et de gestes, de vraies notes de peintre, et ce qu'il

créa par la suite, «à travers un nuage», d'après les «circonstances» qui lui «paraissent autant de rêves»: un voyage théorique et esthétique.

Delacroix suit le comte de Mornay et dessine à toute heure, sans épuisement, même quand les autres s'endorment. On est dans l'ébriété qui suit la révolution de 1830: tout le monde chante volontiers la Marseillaise, ça ne durera pas.

L'éditrice a déniché les journaux tenus par les consuls d'Angleterre et de Suède à Tanger, qu'elle cite. On y apprend par exemple que le consul sarde donna un bal masqué en l'honneur des Français. Les Arabes s'agglutinent et pensent que les chrétiens déguisés ont perdu la tête. Ils en rient poliment, «jusqu'à ce que Delacroix arrivât, habillé en Maure et portant une belle barbe fausse, si bien costumé et maquillé qu'ils le prirent d'abord pour l'un des habitants. Lorsqu'ils s'aperçurent de leur erreur et qu'ils surent que le chrétien s'était donné et le vêtement et l'aspect d'un fidèle, ils se fâchèrent tant que ce ne fut qu'avec difficulté qu'il échappa à la violence».

L'appareil critique de l'édition regorge de perles du même genre. Il éclaire aussi sans commentaire certaines erreurs de Delacroix. 7 mai 1824: «Que je hais tous ces rimeurs avec leurs rimes, leurs gloires, leurs victoires, leurs rossignols, leurs prairies. Combien y en a-t-il qui aient vraiment peint ce qu'un rossignol fait éprouver? Et pourtant leurs vers ne sont pleins que de cela. Mais si le Dante en parle, il est neuf comme la nature, et l'on n'a entendu que celui-là.» Tout cela est fort bien dit, mais une note précise: «En fait, Dante ne parle pas du rossignol.»

Colères. On trouve de tout chez Delacroix, comme chez son maître Montaigne: des citations, des aphorismes, des jugements contredits par d'autres jugements, mais aussi des scènes de toutes sortes, infiniment répétées, comme des miroirs reflétant sa sensualité, ses colères, ses faiblesses. Il en est une qui, en dénonçant sa tendance à la procrastination, plagie Proust par anticipation. Mai 1823: «Je suis possédé à présent de la fine tournure de la camériste de Mme de Puységur. Depuis qu'elle s'est installée dans la maison je la saluais amicalement. Avant-hier soir, je la rencontrais sur le boulevard. Elle donnait le bras

à une femme en service aussi chez sa maîtresse. Il me prit une forte tentation de la prendre sous le bras. Mille sottises considérations se croisaient dans ma tête, et je m'éloignais toujours d'elles, en me disant avec colère que j'étais un sot et qu'il fallait profiter de l'occasion... lui parler un peu, prendre les mains, que sais-je... enfin faire quelque chose. Mais sa camarade, mais deux femmes de chambre sous le bras, je ne pouvais guère les mener prendre des glaces chez Tortoni. Puis enfin quand il n'était plus temps de les retrouver, je cours sur leur trace et parcours inutilement le boulevard. » Comme on écrit bien avec ce qu'on ne fait pas !

Tous les chemins de Delacroix mènent à l'homme, mais cet homme, qui est-il ? Observons la splendide photo d'Etienne Carjat, datant de 1861 et figurant en couverture des deux volumes. Delacroix a 63 ans et il lui reste deux ans à vivre : un fier hippocampe en redingote noire, sensible, ironique et nerveux, tout redressé dans les algues du génie, par caractère et peur de l'ennui, ce mal du siècle. On voit le dandysme, la sobriété classique, tout le travail décapant la graisse et les humeurs d'un cœur solitaire, le travail d'un homme qui écrit : « Quel fruit tirerai-je de ma presque solitude, si je n'ai que des idées vulgaires ? » Et aussi : « Quand tu as découvert une faiblesse, au lieu de la dissimuler, abrège ton rôle et tes ambages, corrige-toi. »

Le *Journal* de Delacroix est celui de l'imagination comme puissance dominante et dominée : comme acte féroce et inquiet de volonté. Quand il reprend le *Journal* en 1847, la gloire est là. Il y croyait dès sa jeunesse : « La gloire n'est pas un vain mot pour moi. Le bruit des éloges enivre d'un bonheur réel. La nature a mis ce sentiment dans tous les coeurs. Ceux qui renoncent à la gloire ou qui ne peuvent y arriver font sagement de montrer, pour cette fumée, cette ambrosie des grandes âmes, un dédain qu'ils appellent philosophique [...]. C'est que ces gens regardent comme une chose surtout dont ils doivent tirer vanité, cette renonciation volontaire à des dons sublimes qui ne sont point à leur portée. » Les amis de la modestie égalitaire et de la sagesse similitaïste peuvent passer leur chemin.

Delacroix vieillissant est un notable qui continue de surveiller sa pente. Dînant chez le président Louis-Napoléon, bientôt

putschiste, avec Ingres qu'il déteste, Lamartine et Mérimée, il sait écrire ce qu'il sait voir. Lamartine ? « Il donne le pénible spectacle d'un homme perpétuellement mystifié. Son amour-propre, qui ne semble occupé qu'à jouir de lui-même et à rappeler aux autres tout ce qui peut ramener à lui, est dans un calme parfait, au milieu de cet accord tacite de tout le monde à le considérer comme une espèce de fou. » Une note nuance la charge en rappelant que le « fou » Lamartine avait tout de même formé le gouvernement de février 1848 et qu'il avait attribué à Delacroix, en les couvrant d'éloges, les tableaux d'un peintre secondaire. L'hippocampe est orgueilleux.

Ombre. S'il saura fort bien ménager le second Empire, on ne sait pas comment il vécut les journées de 1848 : le carnet de cette année-là a sans doute été perdu dans un fiacre. Mais son caractère intérieur n'a guère changé. Le voici, à 52 ans, un matin de mai 1850 : « Je crois que les pâtisseries d'hier mangées à mon dîner pour égayer ma solitude ont contribué à me donner ce matin la plus affreuse et la plus durable morosité. » *Le Journal* des premières années, cette montagne de conscience dressée devant lui, projette toujours son ombre sur l'homme mûr. Continuons : « Me sentant mal disposé pour quoique ce soit, j'ai, vers neuf heures, gagné la forêt et été directement jusqu'au chêne Prieur. Quoique la matinée fût magnifique, rien n'a pu me distraire de cette humeur noire. J'ai fait un petit croquis du chêne ; le frais qui commençait à s'élever m'a chassé. » Et voici l'élévation : « J'ai été particulièrement frappé, sans en être égayé, de cette pourtant charmante musique des oiseaux du printemps. Les fauvettes, les rossignols, les merles si mélancoliques, le coucou dont j'aime le cri à la folie, semblaient s'évertuer pour me distraire. Dans un mois au plus, tous ces gosiers seront silencieux. L'amour les épanouit pour le sentiment ; un peu plus, il les ferait parler. Bizarre nature, toujours semblable, inexplicable à jamais ! » La déconvenue de Gide, on la lui laisse.

– Richard Blin, *Le Matricule des Anges*,
n° 108, novembre-décembre 2009

D'un *Journal* – et, sans doute plus encore lorsqu'il s'agit de celui d'un artiste – on espère toujours qu'il va nous donner l'homme derrière l'auteur, nous introduire dans l'intimité de la personne. Rien de cela ici, ou si peu. Ni narcissisme, ni révélations. Rien, par exemple, sur le père dont on dit qu'il n'aurait peut-être pas été Charles Delacroix, ministre des Affaires extérieures, mais Talleyrand, qui lui succéda d'ailleurs à ce poste. Rien non plus sur d'éventuelles amours secrètes. Pas de confession donc, mais le désir d'assagir ses tourments intérieurs – «Ce papier me reprochera mes variations» –, d'offrir un exutoire à des préoccupations d'ordre métaphysique. «Je suis un homme. Qu'est-ce que ce Je ? Qu'est-ce qu'un homme ?». Eugène Delacroix a 24 ans quand il commence son *Journal*, le 3 septembre 1822, jour anniversaire de la mort de sa mère, et début «officiel» de sa carrière, son premier grand tableau, *Dante et Virgile*, venant d'être acheté par l'État.

Tenir un *Journal* lui apparaît comme le seul moyen d'avoir un peu prise sur sa vie et sur son passé. «Ma mémoire s'enfuit tellement de jour en jour que je ne suis plus le maître de rien ; ni du passé que j'oublie, ni à peine du présent, où je suis presque toujours tellement occupé d'une chose, que je perds de vue, ou crains de perdre, ce que je devrais faire». Pourtant ce *Journal*, il va brusquement l'interrompre, en 1824, comme s'il avait finalement mieux à faire. Peindre sans doute, peindre comme un enragé : des combats aux allures d'épopée, des fresques exotiques, des scènes mythologiques, des décorations murales. Il va peindre toutes les passions, toutes les démences, toutes les aspirations – la cruauté, la fureur, l'extase, la douleur ; le sérail, les

barricades, des filles nues, des bêtes fauves, des naufrages, des scènes bibliques (De-la-croix ?...). Enlèvements, batailles, massacres que son art rend avec cette originalité, cette puissance, ce relief ardent qu'ont loués Gautier, Dumas, Baudelaire surtout : « Delacroix, lac de sang, hanté des mauvais anges ». Et puis soudain, en 1847, il reprend son *Journal*, qu'il tiendra jusqu'à sa mort, en 1863. Sans explication, sans un mot sur les vingt-trois années qui viennent de s'écouler.

Mais entre-temps, en 1832, il a effectué un voyage de six mois au Maghreb et en Andalousie, au cours duquel il a tenu non pas un *Journal* mais des carnets, qui nous sont ici donnés. Plus qu'intéressants parce qu'un style s'y cherche, entre notes prises sur le vif, recension de formes et de couleurs, relations d'événements, remarques diverses sur les moeurs et les coutumes. Et c'est un oeil qui parle. Delacroix ne décrit pas ce qu'il voit, il donne à voir. Chaque scène est une aquarelle virtuelle – nonobstant celles qu'il réalisa réellement. « Une jeune négresse accourant par une petite rue. Tétons sous la chemise », un homme nu arrangeant son vêtement près d'un tombeau, un cheval blanc se reposant sous des orangers, le jeu d'ombres des étrières, des effets de camp la nuit... Expérience capitale qui lui rend ses propres yeux, comme l'écrit Michèle Hannoosh, lui montre à quel point sa vision avait été précédemment déterminée – entravée – par les images de la tradition picturale, par la convention et par le métier de peintre. Toute une série de souvenirs et d'émotions qui seront décisifs dans ses choix esthétiques.

Reprenant donc son *Journal* en 1847, c'est le registre de ses pensées, de ses sensations, de ses idées, que Delacroix veut tenir. On est loin du *Journal* de jeunesse dans lequel on pouvait voir un jeune homme « risquant la vérole » avec ses modèles, luttant contre la délicieuse agitation que lui causaient les femmes – « ces grâces, ces tournures, toutes ces divines choses que je vois et que je ne posséderai jamais me remplissent de chagrin et de plaisir à la fois » — ou s'affolant à l'idée de prendre pour une femme une véritable passion. C'est qu'à présent, à presque 50 ans, c'est un homme arrivé qui écrit. Pour se souvenir et

pour faire le point – sauvegarder « ce qui se passe dans mon existence et surtout dans mon cerveau ». Un homme qui dévore livres et journaux, un solitaire qui dîne en ville, se promène dans les bois, va au théâtre et à l'opéra, fréquente les salons parisiens, adore le matin et aime admirer la nature au clair de lune. Un inquiet hanté par le spectre de l'ennui contre lequel il lutte en travaillant sans relâche. Un mondain accepté dans les cercles officiels, membre de nombreuses commissions, titulaire de la Légion d'honneur et jouissant d'une certaine faveur de l'État. Mais un homme à la santé capricieuse, qui ne se mariera jamais, et qui est aussi un peintre contesté. Si bien que l'on peut se demander si ce n'est pas par crainte d'être maudit qu'il cultive ainsi les apparences et les honneurs. Car il n'est pas dupe : « L'homme est un animal sociable qui détecte ses semblables ».

À l'instar des *Essais* de Montaigne, Delacroix – pour qui le génie ne consiste pas tant à avoir des idées neuves qu'à être convaincu que « ce qui a été dit ne l'a pas encore été assez » – confie donc au papier « pensées détachées », observations, sujets de tableaux, recommandations techniques. « La grande affaire, c'est d'éviter cette infernale commodité de la brosse ». Écriture souple, libre, spontanée, qui donne à ce *Journal* tantôt l'allure d'une rêverie d'un promeneur solitaire, tantôt l'aspect d'un aide-mémoire ou même parfois d'un livre de comptes avec recettes de cuisine, remèdes contre le mal de gorge, coupures de faits divers et longues citations de lectures. Un ensemble à l'image de la multiplicité du moi – « Il y a dix hommes dans un homme et souvent ils se montrent dans la même heure » – et de la variabilité du beau.

Par-delà les mérites respectifs de la littérature, de la musique – « l'art expressif par excellence » – et de la peinture – dont l'un des plus sûrs avantages est qu'on peut la saisir dans son entier –, il s'attache à démontrer l'importance de l'imagination et celle de la palette. « Ma palette fraîchement arrangée et brillante du contraste des couleurs suffit pour allumer mon enthousiasme ». Essentiel le rôle de la couleur car c'est elle qui doit faire expres-

sion et effusion. Couleur qu'il dramatise, module, tord, retord, surexcite, disait Signac. Car c'est cela un tableau : une torsion, une contorsion lumineuse, un bouquet mouvant de couleurs. C'est ainsi que la peinture peut parler au corps et à l'esprit, donner ce plaisir durable et renouvelable qui fait tout son charme. Instantanéité, simultanée, concentration d'effets, la fonction de l'art est de faire sortir de soi. La peinture, pour Delacroix, est cet art du défini qui mène à l'indéfini et à l'indéfinissable. « Le joli amuse la pensée, le beau soutient l'âme, le sublime l'étonne ou l'exalte ; mais ce qui séduit et passionne les coeurs, ce sont les beautés plus vagues et plus étendues, peu connues, mystérieuses et ineffables ».

En somme, plus qu'à l'intimité du peintre, c'est à l'intimité de la peinture que nous donne accès ce *Journal*. Aux rapports entre compétence et performance, aux mérites de l'esquisse moyens de distribuer la lumière comme d'amplifier une sensation, à la nécessité de savoir sacrifier pour attirer l'attention sur ce qui le mérite. C'est en peintre que Delacroix analyse et comprend les tableaux de ses maîtres. Rubens, « cet Homère de la peinture » qui représente la quintessence du sublime, et chez qui, toujours, il trouve « le suc, la moelle du sujet avec une exécution qui semble n'avoir rien coûté ». Raphaël et « l'admirable balancement de ses lignes ». Vélasquez chez qui il a trouvé « cet empâté ferme et tant fondu » dont il rêvait. Titien, Corrège, exemple même du génie « incorrect et sublime ». En peintre toujours qu'il critique David, dont les tableaux « manquent d'épiderme », ou Ingres et son École : « puritanisme léché, pré-tention et gaucherie ». En privilégiant l'effet plutôt que l'exactitude, c'est quelque chose de vrai, c'est-à-dire de naturel, de non-imité, de non-cherché, qu'il s'agit de construire. Quelque chose comme une peinture qui serait l'égal du rêve – sinon l'ombre portée d'un souvenir comme venu d'une autre vie. En fusionnant littérature, peinture et histoire. En mettant en fête et en flammes gestes et couleurs.

• Isabelle Martin, *Le Temps*, 23 janvier 2010

Le plus littéraire des peintres a laissé un passionnant *Journal* dont l'intérêt est non seulement privé mais public. Il paraît dans une remarquable nouvelle édition intégrale.

«Le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'oeil»: deux mois avant sa mort en 1863, cette note célèbre est la dernière du *Journal* de Delacroix. Ces 1400 pages (auxquelles l'éditrice a ajouté 400 pages de carnets, notes et fragments en partie inédits) datent pour l'essentiel de la maturité du diariste. Car le peintre a renoncé en octobre 1824 au projet romantique formé deux ans plus tôt, au moment où l'État lui achète un premier tableau: «Ce que je désire le plus vivement, écrivait-il alors au début de son *Journal*, c'est de ne pas perdre de vue que je l'écris pour moi seul; je serai donc vrai, je l'espère. J'en deviendrai meilleur. Ce papier me reprochera mes variations.»

Quoique toujours discuté depuis la réception assez fraîche de sa *Mort de Sardanapale* (1828), chef-d'œuvre convulsif à la somptueuse diagonale de chair et de carmin, Delacroix est un artiste reconnu quand il reprend enfin la plume, en 1847. Il a appris à lutter par le travail contre la mélancolie de sa jeunesse ou contre l'ennui, son ennemi de toujours. Ce solitaire qui avoue trouver «un charme infini» à la société des femmes ne se livre jamais à la moindre confidence, désignant par la simple initiale J. ou F. sa maîtresse Joséphine de Forget. A Paris, il sort beaucoup, quitte à le regretter («Je mourrai de tous ces dîners»), mais il aime surtout se promener dans la forêt domaniale de Sénart, proche de sa maison de Champrosay, pour «respirer l'odeur de la verdure».

Immense lecteur (y compris des auteurs qu'il ne goûte guère comme Balzac), Delacroix trouve souvent ses sujets chez les grands écrivains: Dante, Shakespeare, Goethe, Byron... S'il a beaucoup écrit sur son art, sur sa pratique et son esthétique, en cherchant à formuler une vision picturale qui charme et donne à penser, il a également beaucoup réfléchi sur l'écriture et ce qui la différencie de la peinture, plus instantanée. D'où sa prédilection pour la forme libre du *Journal* (qu'il lui arrive de relire et d'annoter), où s'exprime si bien sa personnalité, mélange de lucidité farouche et de vivacité dans les impressions quand il parle de ce qu'il préfère – l'art de Rubens ou de Mozart, le chant «diamanté» du rossignol, les nuances de la couleur.

Le plus littéraire des peintres ne s'est pas enfermé dans sa tour d'ivoire, malgré son pessimisme historique. Sensible aux malheurs de la Grèce et aux soubresauts des révolutions, il a aussi été membre pendant dix ans du Conseil municipal de Paris présidé par le baron bâtisseur Haussmann. Enfin entré à l'Institut en 1857 après huit échecs, il jouit d'une position dans la société qui en fait un rare témoin de son temps, d'abord en raison de ses curiosités multiples: pour la photographie, les communications, la technologie et même la mode, quand il critique celle des robes amples «qui fait ressembler toutes les femmes à des tonneaux». Par ses relations avec nombre d'artistes ensuite: son cher Chopin, Corot qu'il admire, Berlioz qui le convie à une lecture privée des Troyens, Dumas qui l'amuse toujours malgré sa facilité, George Sand chez qui il séjourne à Nohant, Baudelaire qu'il reçoit dans son atelier, etc.

Le répertoire biographique de 300 pages qui renseigne sur tous les personnages cités par lui donne une juste idée de ce riche réseau social, collectionneurs, fournisseurs, marchands et clients compris. Dans la forme que lui a donnée Michèle Hannoosh, ce *Journal* est une mine.

• Julian Barnes, *Times Literary Supplement*, May 5, 2010

A great fiery explosion called Delacroix, by Julian Barnes, *Times Literary Supplement*, May 5, 2010

Julian Barnes asks if the artist succeeded in being honest with himself in his *Journal* – and what else he did with this extraordinary work

In 1937, the American art critic Walter Pach edited and translated the first English-language version of Eugène Delacroix's *Journal*. In his introduction he recorded a story told him decades previously by Odilon Redon. In 1861, the young Redon, yet to make his name, had gone to a ball at the Hôtel de Ville in Paris with his musician brother Ernest. When presented to Delacroix, the two hardly dared speak, so instead followed him round the room “from group to group in order to hear every word he had to say”. Famous men and women fell silent at the approach of the famous painter who, though not handsome, carried himself like “a prince”. When Delacroix left the ball, the two Redons followed him:

We walked behind him through the streets. He went slowly and seemed to be meditating, so we kept at a distance in order not to disturb him. There had been rain, and I remember how he picked his steps to avoid the wet places. But when he reached the house on the Right Bank where he had lived for so many years, he seemed to realize that he had taken his way toward it out of habit, and he turned back and walked, still slowly and pensively, through the city and across the river, to the Rue de Furstenberg where he was to die, two years afterwards.

Redon himself, in *À Soi-même*, also left an account of the incident, which he dated to 1859. Though theoretically more authentic, this version feels more written-up. Thus, instead of the young men simply being introduced to Delacroix, Ernest “by

instinct” points out the great man. The two youngsters shuffle up to him, whereupon

He cast on us this blinking, unique glance that darted more sharply than the light of the chandelier. He was very distinguished. He had the grand’croix on his high stand-up collar and from time to time he looked down at it. He was accosted by Auber who introduced him to a very young Princesse Bonaparte, “anxious”, Auber said, “to see a great artist”. He shivered, leaned over smiling, and said: “You see, he is not very big.”

Redon’s account makes Delacroix both the heroic myth that the younger man’s imagination required and the ordinary human who engages our sympathy. Thus: “When I saw Delacroix . . . he was magnificent as a tiger; same pride, same finesse, same power”. Yet at the same time he had “sloping shoulders, bent posture” and “was of medium height, thin and nervous” (some tiger). Crossing nocturnal Paris alone, the artist was “walking like a cat on the most narrow sidewalks”. And then this moment, absent from the version Redon gave to Pach – perhaps because it sounds too good to be true:

A poster, which read “Tableaux” (“Paintings”) attracted his eye; he approached, read, and went away with his dream – I would say, with his obsession.

The story was clearly one of Redon’s party pieces, and perhaps exists elsewhere with other variations. But for all that, it contains much of Delacroix: pride and self-doubt, social success and solitude, an intense presence and a dreaminess, a love of honours and a shrinkingness, a feline ability to negotiate Paris and a lostness. And though fans might trail this great Romantic figure, the artist himself had few followers. He arrived, performed, and left to walk damp streets alone.

Delacroix was twenty-four when he began the *Journal* on September 3, 1822. It opens with a simple declaration and an alluring promise:

I am carrying out my plan, so often formulated, of keeping a *Journal*. What I most keenly wish is not to forget that I am writing for myself alone. Thus I shall always tell the truth, I hope, and thus I shall improve myself. These pages will reproach me for my changes of mind. I am starting out in a good humour.

You can quite see why some believe all *Journals* are written to be read by others. Despite the excludingness of that second sentence, the paragraph as a whole invites us in. If this were a novel, the narrative hook would have already been inserted: we want and need to know whether the diarist does tell the truth, whether he improves himself as a result, whether he changes his mind, and whether or not his initial good humour dissipates. Furthermore, Delacroix has chosen a particularly auspicious day on which to begin writing, one which commands him, and allows us, to look to both the past – it is the anniversary of his mother’s death – and the future: his first important painting, “Dante and Virgil”, has just been bought by the French government and hung at the Luxembourg. In addition, his heart has recently been excited by a girl – somehow it is inevitable that she is called Lisette – who has “a quality that Raphael understood so well: arms like bronze and a form both delicate and robust”. He has kissed her for the first time, in some dark passage of the house, after returning from the village by the garden. How can all this not turn out to be a Stendhalian story of love and ambition, the more so since the painter-hero’s origins are novelistically mysterious? (There were rumours, even in his lifetime, that Delacroix was the natural son of Talleyrand.) But if Lisette’s expectations were to be disappointed – her young pursuer was already dreaming of looking back at her from the future as “a lovely flower on the road of life and in my memory” – so too may be the diary reader’s. For a start, the *Journal* contains an early, huge gap from 1824 to 1847, so that the diarist leaps from his mid-twenties to his late forties. Further, and more tellingly, that expected Stendhalian narrative fails to unfold. The Romantic artist’s life was not especially Romantic. Much as Delacroix admired Byron, he did not imitate the En-

glishman's passions or transgressions. Apart from a formative trip to Morocco in 1832, he rarely left Paris; he did not even go to Italy, as so many of his colleagues did, to admire the originals of what he knew in reproduction. And though he had sexual entanglements, there are no great amours to be anatomized and celebrated. He thought love was time-consuming, and despite briefly deluding himself with the dream of a wife who might be his equal, or even his superior, he soon settles into the complacency that "a woman is only a woman, always basically very like the next one". Delacroix well knew – and partly chose – "this inevitable solitude to which our hearts are condemned", but recognized its artistic advantages: "things you experience when alone are much stronger and more virgin". So he faced the world with an exquisite cold courtesy. Only a year into his habit of diary-keeping, he writes of it as "a way of calming the emotions that have troubled me for so long". The diary was about self-mastery, and the purpose of self-mastery was the better to become a great artist. The Lisettes of this world stood no chance against that dominant passion. "Neglect nothing that will serve to make you great", Stendhal advised Delacroix, who also noted down Voltaire's opinion that laziness was a sign of mediocrity.

So although the *Diary of a Romantic Artist* contains some of what we might expect, it also served as many other things: work *Journal*, travel notebook, jotter for the proposed *Dictionnaire des Beaux-Arts*, aide-memoire, file of sent letters, chrestomathy, address book, and so on; there are train and omnibus timetables interspersed, along with press cuttings and receipts. Delacroix left no testamentary instructions about these "écrits intimes". In 1853 he had allowed his friend Théophile Silvestre to see the manuscript and quote a few extracts from it; however, we know that he didn't want the *Journal* published in his lifetime (or in the lifetimes of those about whom he had written disobliging comments); further, his long-time femme de charge Jenny le Guillou claimed that the painter had tried to burn the manuscript a few days before his death, but that she had saved it from the flames. As Michèle Hannoosh observes, in her intro-

duction to the first new French edition of the *Journal* since 1932, a “perfect ambiguity” hangs over Delacroix’s intentions. Nor are the limits of the “work” itself at all clear. Previous editors have chosen to prioritize certain volumes of notes over others, in order to make something that most resembles what we might call a *Journal* – though there is little evidence that Delacroix was more interested in the jottings that make up the main corpus than in those relegated to the appendix. Hannoosh calls it “un document étonnamment complexe, hybride, chaotique, labyrinthique”. The artist wrote it “on the run”, as he put it, using whatever piece of paper or notebook was at hand; so that narrative progression and even chronological order are often lacking. He returns to his text and corrects it, or adds to it; sometimes there are multiple entries assembled under the same nominal date. For stretches the text resembles less a diary than a rough working draft for something akin to Montaigne’s *Essais* or Voltaire’s *Dictionnaire philosophique*, works Delacroix much admired.

Walter Pach, despite declaring thirty-five years of devotion to “the great artist”, was not in the least regretful or abashed about cutting “pages of dross” for his edition:

I have met but few persons who have even tried to get through the three solid volumes of the French editions. Most of those who have begun, with whatever pious intentions, to read the famous work have given up after floundering among allusions to permanently forgotten people, among pages of expense accounts . . . and among interminable lists of colours – the data from which the master’s assistants worked on the great decorations – but of no use to artists today when Delacroix is no longer here to direct the proportion of colours used in one combination or another.

Now Michèle Hannoosh has expanded on those “three solid volumes”. The original manuscripts have been entirely re-examined, new supporting documentation added, while sumptuous annotation pushes the original text higher and higher

up the page as those “permanently forgotten people” are given fresh temporary life, and those “interminable lists of colours” restored to favour. It is a prodigious piece of editorial work and may set a whole new generation of readers floundering. It could also be the basis for a new abbreviated English edition (the Phaidon one currently in print here goes back to 1951). Nor would two such editions really be in competition. The short version serves readers who know in advance what parts of a Romantic artist’s life they are interested in – and those readers might genially quote Delacroix’s entry of 1857 that “Lengthiness in a book is a capital defect”. The full version serves those who are interested not just in the stories and the opinions and the self-portraiture, but in everything that the artist himself is interested in, including all the necessary professional drudgery and trudging. The complete *Journal* might be a hard read at times, but it brings you much closer to the daily truth about an artist’s life.

And the more truth you get, the harder Delacroix becomes to pigeonhole. He belonged to that generation of French Romantics who were inspired by Shakespeare and Byron, Scott and Goethe; yet he also held tight to Voltaire as an exemplar. He seems to share a kinship with Berlioz and Stendhal, yet is frequently harsh in the *Journal* on the “insupportable” composer whose work was as slapdash as that of Alexandre Dumas, and whose *Damnation of Faust* is “a heroic mess”. And though Stendhal was one of the first to recognize Delacroix, calling him “a pupil of Tintoretto” in 1824, that was the very year in which Delacroix writes in his diary that “Stendhal is rude, arrogant when he is right, and often nonsensical”. Unlike Berlioz, Delacroix does not welcome Beethoven as the great musical liberator; he admires him, often greatly, but also finds him fatiguing and uneven, and prefers Mozart, who “breathes the calm of a well-ordered period”. Like many who are strikingly original in their own art, he is less accepting of new forms and methods in the other arts: so he is instinctively distrustful of Wagner – without having heard a note of his music – on the grounds that the composer wants to be “innovative” both in

music and in politics. “He thinks he has reached the truth; he suppresses a great many of the conventions of music, believing that conventions are not founded on necessary laws.” (Ironically, Nietzsche was later to conclude, in the course of a largely negative judgement, that “Delacroix is a sort of Wagner”.) Nor is there any normal easy association, as with other Romantic artists, between the art and the life. Delacroix’s art speaks of extravagance, passion, violence, excess; yet his life was that of a self-defended man who feared passion and valued above all tranquillity, hoping and believing that man was “destined one day to find out that calm stands above all else”. He qualified as a dandy, not by outer garb but by inner superiority of spirit. He was, in Anita Brookner’s words, “perhaps the most glamorous artistic personality since Rubens”; but he was also (still in her words) of a “fastidious and somewhat miserly temperament”, and “a recluse and an ascetic” in “everything but his pictorial imagination”. He disliked voluptuaries, and was suspicious of the “terrifying luxury” on display at the salon of the demi-mondaine La Paiva, whose dinners left him “still feeling heavy the next morning”. He lacked Romantic optimism, believing that the arts had been in a “perpetual decadence” since the sixteenth century, when all the great problems of painting had been solved. He also disliked the way those who took his side “have enlisted me, whether I would or no, in the Romantic coterie”. When some attempted flatterer praised him as “The Victor Hugo of painting”, he replied coldly, “Vous vous trompez, Monsieur, je suis un pur classique”. Though his most popular painting was probably “Liberty Guiding the People” (which many nowadays misread as referring to 1789 rather than 1830), its author’s instincts were generally reactionary. He judged man an “ignoble and horrible animal”, whose natural condition was mediocrity. He thought truth existed only among superior individuals, not among the masses. He disapproved of agricultural machinery because its introduction might give the peasant too much idleness (though one of his own working dicta, as reported by Redon, was “Rest often”). Like Flaubert and Ruskin he hated the railways, and pessimistically imagined that the future would contain “a world of brokers”, with cities full

of ex-peasants checking their stocks and shares, “human cattle fattened by philosophers”. He judged sentimentality a great defect, and humanitarianism an even greater one (this from a man who adored George Sand). There are times when it seems sensible not to think of him as a Romantic at all, but rather to consider him as some great fiery explosion happening at the same time as Romanticism.

And he is constantly surprising. He admired Holman Hunt’s work. He thought the women of Périgueux more beautiful than those of Paris. He claimed he had just as good a time talking to “imbeciles” as to “thinking men”. He was convinced (and it was a “blasphemy” for his time) that Rembrandt was “a far greater painter than Raphael”. In 1851 he became a founder member of the Société héliographique – the first learned society to devote itself to photography – and thus one of the earliest painters to consider the processes and likely consequences of the new art. No “From today painting is dead” for him. In May 1853 he examines a set of photographs by Eugène Durieu of nude models, “some of them poorly built, overdeveloped in places and producing a disagreeable effect”. But a more disagreeable effect is produced by comparing this living evidence with some engravings of Marcantonio: an “effect of repulsion, almost disgust, at their incorrectness, their mannerism, and their lack of naturalness”. The benefits of photography are not, however, straightforward: on the one hand, Delacroix believes that “a man of genius” might use the daguerreotype to “raise himself to a height that we do not know”; but for the moment this “machine-art” has only managed to “spoil masterpieces”, without “completely satisfying us”. The following year, though, in August, he is again making drawings from Durieu’s daguerreotypes, and by October 1855 he is much less ambiguous, considering “with passion and without fatigue those photographs of nude men, that admirable poem, that human body from which I am learning to read”.

Alongside such open-mindedness ran a great fear of tying himself down – either artistically or personally – and an even

greater fear of being tied down. He allowed himself to be fond of Jenny Le Guillou, and enjoyed her devotion to him, no doubt because such emotions were calm and calming. Yet despite not wanting to be beholden to anyone, he also wanted that grand'croix around his neck. And as with many other original French artists and writers, repeated rejection by the Institut merely increased his determination to belong (he was finally elected at the eighth attempt in 1857). Baudelaire was puzzled by such conformism, and in a letter to Sainte-Beuve three years after Delacroix's death recalled asking the painter to justify such "obstinate persistence" when "many young people would prefer to see him as a pariah and a rebel". Delacroix replied:

My dear sir, if my right arm were struck with paralysis, membership of the Institut would give me the right to teach, and providing I were still well enough, the Institut would serve to pay for my coffee and cigars.

This is reminiscent of our contemporary artistic knights and lordlings who with mock self-deprecation explain that the main point of a gong is that it makes restaurant-booking easier.

At the same time – and there is a lot of "at the same time" with Delacroix – the painter had little desire to be viewed as "a pariah and a rebel". That was how Baudelaire wanted young people to see him, and much of the complicated relationship between the two men consisted of Baudelaire seeking to co-opt Delacroix and the painter declining co-option. This was partly fastidiousness, but also a pride which demanded that he be praised for the correct reasons. Baudelaire may have puffed him as "emphatically the most original painter of ancient and modern times", but the poet also sought to lay on him what Anita Brookner has called "his deathless and morbid imprint". Delacroix did not want "The Death of Sardanapalus" or "Les Femmes d'Alger" interpreted according to the brooding necessities of Baudelaire's private temperament. There are revealingly few references to Baudelaire in the *Journal*, the most telling of which seems at first sight prosaic, indeed calm:

M. Baudelaire came in as I was starting to work anew on a little figure of a woman in Oriental costume lying on a sofa, undertaken for Thomas of the rue du Bac. He told me of the difficulties that Daumier experiences in finishing. He ran on to Proudhon, whom he admires and whom he calls the idol of the people. His views seem to be of the most modern, and altogether in the line of progress. Continued with the little figure after his departure, and then went back to the Femmes d'Alger.

This is the literary equivalent of that catlike figure on the narrow pavement, keeping perfect balance. The critic comes to see the artist. He talks of this and that. He is modern and progressive; the artist is not. The critic leaves, and the artist goes back to work, first on a "little figure", then on a masterpiece.

Walter Pach may have excised those "interminable lists of colours" from his English-language edition, but such colours and their terminable variations were what Delacroix devoted his life to. Maxime Du Camp, in his *Souvenirs littéraires*, remembered the artist sitting one evening near a table on which was a basket full of skeins of wool. He kept picking up the skeins, grouping them, placing them one across the other, separating them shade by shade, and producing extraordinary effects of colour. I also recall hearing him say, "Some of the finest pictures I have seen are certain Persian carpets".

French art in the nineteenth century was, in broadest terms, a struggle between colour and line. So an additional reason why Delacroix sought the imprimatur of the Institut was that, in a society where the arts have always been highly politicized, it would officially endorse his kind of painting. At the start of the century, line held sway through David and his school; at the century's end, colour triumphed through Impressionism; in between, the mid-century was taken up with a combat between the champion of line and the champion of colour (in the square corner, Ingres, in the round corner, Delacroix). Nor was this confrontation always high-minded: once, after Delacroix had

visited the Louvre, Ingres pointedly had the windows opened to dispel “the smell of sulphur”. Du Camp tells the story of a banker who, innocent of artistic politics, managed mistakenly to invite both painters to dinner on the same evening. After much glowering, Ingres could no longer restrain himself. Cup of coffee in hand, he accosted his rival by a mantelpiece. “Sir!” he declared, “Drawing means honesty! Drawing means honour!”. Becoming over-choleric in the face of the cool Delacroix, Ingres upset his coffee down his own shirt and waistcoat, then seized his hat and made for the door, where he turned and repeated, “Yes, sir! It is honour! It is honesty!”.

From the comfort of posterity, we may declare them both practitioners of honour and honesty, and sometimes closer to one another than they might either bear or recognize. Both grounded their work in that of the Old Masters; both believed that “conventions are founded on necessary laws” and looked to literature and the Bible for subject matter; while in the murals and ceilings Delacroix painted in public buildings throughout his working life – from “Orpheus Bringing Civilization” or “Virgil Presenting Dante to Homer” to “Jacob Wrestling with the Angel” and “Heliodorus driven from the Temple” – it is not just the titles that suggest the two rivals were approaching similar truths and declarations by merely different paths. At the time, however, their quarrel seemed to be both vital and mortal: one form of high seriousness would perish and the other survive. If colour offered immediate appeal — vigour, movement, passion, life – this was also its tactical disadvantage. Delacroix wrote sarcastically in his *Journal* on January 4, 1857:

I know well that the title of colorist is more of an obstacle than a recommendation The opinion is that a colorist busies himself only with inferior and, so to speak, earthly phases of painting: that a fine drawing is much finer when it is accompanied by tedious colour, and that the main function of colour is to distract attention from the more sublime quality, which can get along very easily without any prestige that colour can give.

On the other hand, as he points out in one of the notes for his Dictionnaire, the “superiority” of colour, “or its exquisiteness, if you prefer”, comes from its effect upon the imagination. In a Delacroix, colour leads: it directs the eye and the heart before the mind addresses the question of line and subject. Looking back from the end of the nineteenth century, when colour had seemingly triumphed (before Cubism restored the balance between colour and line), Odilon Redon wrote of Delacroix finding “his true way, which is expressive colour, colour one might call moral colour”. This, Redon declares, had constituted a new raising of the stakes: “Venice, Parma, Verona have seen colour only from the material side. Delacroix touches at moral colour; this is his oeuvre and his claim to posterity”.

When he lay dying at the age of sixty-five, Delacroix lamented the fact that he still had another forty years of work in him. As for posterity, he several times expressed the wistful hope that he might be allowed to return in a hundred years’ time and find out what was thought of him then. When he mentioned this desire to Du Camp, the latter stopped himself from saying what he really felt: “They will place you between Tiepolo and Jouvenet”. This unspoken remark tells us much about the taste and opinion of the time, which Delacroix had spent so many decades trying to overcome.

