

## Histoire d'une édition : le *Journal* de Delacroix, archéologie et reconstitution d'un document

Michèle Hannoosh

### Peer review and editing organized by:

Institut national d'histoire de l'art (INHA), Paris

### Reviewers:

François Fossier, Dominique Poulot

### Abstract

Delacroix's *Journal* is one of the most important works in the literature of art history. The new critical edition of the *Journal* (Paris, José Corti, 2009) offers a wholly new text, established from the original manuscripts and new manuscript sources; an important critical apparatus; a "Supplement" consisting of 400 pages of newly rediscovered or reconstituted notes; and a biographical dictionary of all contemporaries appearing in the diary. This article retraces the multiple processes by which Delacroix's work has been elucidated, restored to its original form and reintegrated from scattered or lost fragments, thus constituting a text which is a primary source on nineteenth-century France, an extraordinary reflexion on aesthetics, and a great work of literature in its own right.

### Contents

[Vers une nouvelle édition du \*Journal\*](#)

[Sources inédites et enrichissements nouveaux](#)

<1>

Mardi, 3 septembre 1822. – Je mets à exécution le projet formé tant de fois d'écrire un journal. Ce que je désire le plus vivement, 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.<sup>1</sup>

Témoignage d'une vie à la fois publique et privée, le *Journal* de Delacroix est l'un des textes les plus importants de l'histoire de l'art. Commencé le 3 septembre 1822, quand le peintre a 24 ans, suspendu deux ans plus tard, repris le 19 janvier 1847, le *Journal* se poursuit alors régulièrement jusqu'à la mort de l'artiste en 1863. Dans ces méditations intimes, Delacroix formulait ses idées avec une liberté extraordinaire, réfléchissant sur les arts, les événements, les personnes ; sur ses ambitions, ses joies, ses angoisses ; sur son travail, ses lectures, ses voyages ; sur l'amour, la vieillesse, le beau, le temps, la mort ; sur la pratique – et la philosophie – de la peinture.

<2>

Dans sa première phase, de 1822 à 1824, le *Journal* fait preuve des traits caractéristiques du journal intime romantique : dès le début, comme on voit plus haut, le jeune Delacroix cherche à se maîtriser, à calmer ses excitations, à arrêter la variabilité

---

<sup>1</sup> Eugène Delacroix, *Journal*, nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh, 2 vol., Paris, José Corti, 2009, p. 77 (désormais *Journal*, éd. Hannoosh).

dérégulée du moi, à s'améliorer en étant "vrai" envers lui-même. L'écriture devait garantir les résolutions prises, contenir et ordonner le moi insaisissable, conserver les souvenirs pour une mémoire qui échappe, témoigner d'une réalité menacée d'oubli. Mais Delacroix ne voyait que trop la difficulté, voire l'impossibilité, de se contrôler par l'écriture :

Mais quelques efforts que nous fassions, nous ne pourrions jamais parvenir à rendre notre raison souveraine de tous nos désirs. Il y aura toujours dans notre âme comme dans notre corps des mouvements involontaires.<sup>2</sup>

<3>

Ce premier projet a donc échoué : le *Journal* s'arrête le 5 octobre 1824. Lorsque Delacroix le reprend, vingt-trois ans plus tard, le but est tout autre : plutôt qu'un "reproche", le papier sera le *témoignage* de ses "variations", à l'exemple d'un modèle souvent évoqué – les *Essais* de Montaigne. Dans cette nouvelle phase, en effet, le *Journal* se rapproche du genre de l'essai : au lieu de chercher à se recueillir et à se contrôler, Delacroix prend plaisir à se répandre, suivant le mouvement capricieux de sa pensée et de son humeur. L'écriture est donc expansive, mobile, souple et d'une complexité labyrinthique : l'artiste relit, recopie, commente des passages antérieurs ; il revoit, corrige, propose des alternatives ; il confronte les notes, renvoie de l'une à l'autre ou à plusieurs autres. Des coupures de presse – articles, réclames, notices, comptes rendus – sont insérées parmi les pages des agendas, ainsi que listes d'adresses et de titres d'investissements, recettes, horaires, copies de lettres, notes relatives à son travail au Conseil municipal de Paris : toute l'armature de la vie quotidienne du xix<sup>e</sup> siècle vient dialoguer avec les méditations soutenues d'un peintre qui, au sommet de sa carrière, se met à réfléchir sur les arts, sur l'expérience humaine, sur ses contemporains et les événements de son époque.

<4>

Ce texte a donc un intérêt historique exceptionnel, fournissant un commentaire passionnant sur la société française du xix<sup>e</sup> siècle – sur cette histoire que nous appelons *modernité*. Delacroix était en contact avec toute la gamme des personnages de son temps. Pendant dix ans il fit partie du Conseil municipal de Paris, présidé par le baron Haussmann, au sein duquel étaient débattues toutes les questions touchant la vie quotidienne de la capitale. Il était membre de nombreuses commissions spéciales, comme celle de l'Exposition universelle de 1855 et du jury des Salons. Il fréquentait la haute société, comme le cercle des brillants Polonais dans lequel il fut introduit par son ami Chopin ou, avec une certaine réserve, celui de la famille impériale, à laquelle était apparentée son amie Joséphine de Forget. Il connaissait tous les artistes, critiques et intellectuels de son époque. Habitué des soirées mondaines, il y rencontrait toutes les

<sup>2</sup> Citation du *Traité de métaphysique* de Voltaire, *Journal*, 24/31 mai 1823, éd. Hannoosh, p. 104.

manies bourgeoises du temps : les tables tournantes, le magnétisme, les bibelots et les curiosités. Grâce au *Journal*, on le voit causer avec son marchand de couleurs, régler ses comptes avec ses fournisseurs, se promener dans la campagne avec sa gouvernante. Il lit régulièrement les grands journaux, dévore la littérature contemporaine française et étrangère. Amateur de musique, de théâtre, d'opéra, il assiste à la plupart des spectacles de la saison parisienne, commente les représentations, conseille les actrices sur leurs costumes et les décorateurs sur leurs scènes ou, réciproquement, s'en inspire pour ses tableaux. Il suit de près les développements de la technologie – photographie, télégraphie, transports rapides, machinerie industrielle et agricole, appareils ménagers. Le *Journal* fournit donc une source précieuse des pratiques de la vie quotidienne – publique et privée – aux origines de la modernité, vues à travers les yeux d'un individu qui les vivait et qui y réfléchissait longuement.

<5>

Delacroix accordait une importance immense à l'écriture du *Journal*. Moyen d'approfondir ses idées, de s'ouvrir l'esprit, d'associer au travail "matériel" de la peinture la méditation abstraite de l'écriture, le *Journal* était aussi remède contre la dévastation du temps : dévastation qui se définit non pas par la mort, mais par le temps trop long, le temps sans valeur, *l'ennui*. Avoir "l'esprit en travail sans cesse"<sup>3</sup> en notant ses réflexions, c'est se "nourrir", se fortifier, se donner un "front d'acier" à opposer au "terrible ennemi" qu'est l'ennui<sup>4</sup> Delacroix reconnaissait aussi que ce texte renfermait les pensées de toute une vie : au moment où, en 1857, il se met à rédiger un *Dictionnaire des beaux-arts*, la matière est à portée de main ; le *Dictionnaire* sera une rétrospective du *Journal*, fruit d'une relecture qui reportera sur les pages de l'agenda de 1857 les sujets des entrées et qui, pour le contenu, renverra à la note du *Journal*. Il savait aussi, sans aucun doute, l'intérêt de ce texte pour la postérité : "Le véritable grand homme est bon à voir de près", écrit-il de manière générale le 11 août 1850.<sup>5</sup> Voulait-il que son *Journal* soit publié ? Il n'a laissé aucun ordre à ce sujet et une ambiguïté parfaite plane sur ses intentions. D'une part, il est certain que Delacroix ne voulait point que le *Journal* soit publié de son vivant : il critique souvent ses contemporains qui publient leurs mémoires (Sand, Dumas, Véron), prétendant qu'ils ne peuvent pas être sincères. D'autre part, il ne l'a pas détruit et sa propre fascination pour les écrits intimes d'autrui, dont les exemples parcourent le *Journal*, suggère, par analogie, qu'il savait l'intérêt que d'autres trouveraient aux siens. Quoi qu'il en soit, à la mort du peintre, les cahiers et agendas

---

<sup>3</sup> *Journal*, 9 octobre 1853, éd. Hannoosh, p. 684.

<sup>4</sup> *Journal*, 11 août 1854, éd. Hannoosh, p. 807.

<sup>5</sup> *Journal*, 11 août 1850, éd. Hannoosh, p. 544.

contenant le *Journal* passèrent, par un chemin complexe, à divers héritiers avant d'être publiés dans une édition en trois volumes préparée par Paul Flat et René Piot pour la maison Plon en 1893-1895.<sup>6</sup>

<6>

Une partie des manuscrits étant entrée au fonds Jacques Doucet de la Bibliothèque d'art et d'archéologie (actuelle Bibliothèque de l'INHA) en 1925, André Joubin entreprit une nouvelle édition qui fut publiée, encore en trois volumes chez Plon, en 1932.<sup>7</sup> Ce texte est devenu rapidement le texte de référence ; il a été réimprimé en 1950 avec des corrections et des additions compilées par Joubin avant sa mort ; puis de nouveau en 1960 et en 1981.<sup>8</sup> Sur la page de titre de l'édition de 1981, est indiqué "édition revue", mais l'éditeur s'est contenté d'intégrer les addenda et corrigenda de Joubin, et d'ajouter, sur presque mille pages de texte, deux ou trois références bibliographiques. Enfin, l'édition de 1981 a été à son tour réimprimée, sans changement aucun, en 1996.

<top>

<7>

### **Vers une nouvelle édition du *Journal***

Il importe de revenir sur les motivations scientifiques qui ont conduit à l'élaboration d'une nouvelle édition du *Journal* de Delacroix, avant de donner une idée des différences qui la distinguent des éditions antérieures. J'indiquerai, en premier lieu, l'expérience qui est au début de ce long travail, ce qui m'a amenée à aller consulter les manuscrits du *Journal* une première fois. Lisant ce texte dans le cadre de mes recherches sur les rapports entre peinture et écriture chez Delacroix, je m'étais souvent heurtée, au niveau du texte, à des choses incompréhensibles : des mots dépourvus de sens dans le contexte, des remarques qui devaient se suivre mais qui ne se suivaient pas, des renvois qui ne menaient nulle part. Pourquoi, par exemple, le 9 janvier 1859, Delacroix écrit-il : "Il y a des génies fougueux dont le temps consacre les imperfections : Rubens, Raffet" en

---

<sup>6</sup> *Journal de Eugène Delacroix*, notes et éclaircissements par MM. Paul Flat et René Piot, Paris, Plon, 1893-1895 (désormais *Journal*, éd. Flat). Pour l'histoire des manuscrits et des éditions, voir *Journal*, éd. Hannoosh, p. 38-58.

<sup>7</sup> Bibliothèque de l'INHA, fonds Doucet, mss. 247 (1822-1824) et 253 (1847-1863), disponibles en ligne sur le site de la "Bibliothèque numérique" du site de l'INHA (<http://bibliotheque-numerique.inha.fr>). Eugène Delacroix, *Journal*, nouvelle édition publiée d'après le manuscrit original et avec une introduction et des notes par André Joubin, 3 vol., Paris, Plon, 1932.

<sup>8</sup> Eugène Delacroix, *Journal*, nouvelle édition publiée d'après le manuscrit original et avec une introduction et des notes par André Joubin (édition revue et augmentée), 3 vol., Paris, Plon, 1950 (désormais éd. Joubin) ; Eugène Delacroix, *Journal*, avant-propos de Jean-Louis Vaudoyer, introduction et notes par André Joubin, 3 vol., Paris, Plon, 1960 ; Eugène Delacroix, *Journal*, préface de Hubert Damisch, introduction et notes par André Joubin (édition revue par Régis Labourdette), Paris, Plon, 1981.

renvoyant à la note du 18 avril 1853 ?<sup>9</sup> *Raffet* laisse perplexe : comment Delacroix, qui avait l'œil fin, aurait-il pu lier Rubens et Raffet, peintre contemporain d'épopées napoléoniennes ? Le renvoi ne fait qu'accroître la confusion, car la note du 18 avril 1853 n'a à voir ni avec Rubens, ni avec Raffet :

Le jour des opérations du jury. J'ai vu, après le jury, ce pauvre Vieillard : il était au lit. Je le trouve bien affaibli et j'ai beaucoup de craintes. Quand je l'ai quitté, il m'a serré fortement la main et m'a accompagné d'un regard comme je ne lui en ai jamais vu.<sup>10</sup>

De tels exemples abondent. Mais ne doit-on pas accepter qu'un journal intime, presque par définition, ne se laisse jamais tout à fait comprendre ? Enfin la note du 25 septembre 1855 fut déterminante :

Baden, en arrivant, 25 7bre. J'ai vu hier, avec la bonne cousine à l'église Saint-Thomas, le tombeau du maréchal de Saxe : c'est le meilleur exemple de l'inconvénient que je signale.<sup>11</sup>

Quel inconvénient ? La note qui précédait n'en évoquait aucun : Delacroix y parlait seulement de ses rencontres à Bade où il était pour quelques jours. Y avait-il des lignes que Joubin avait omises ? La consultation des manuscrits à la Bibliothèque d'art et d'archéologie s'imposait alors.

<8>

Ce que j'ai trouvé n'était pas ce à quoi je m'attendais, mais en même temps j'y ai trouvé beaucoup plus. Il y avait, dans les manuscrits, bien des choses que Joubin avait supprimées, mais non pas dans ce cas-ci. Le texte du 25 septembre 1855 était en fait inscrit dans une note bien antérieure, celle du 23 mars (voir fig. 1). Cette dernière note traite du danger, pour l'artiste, de rester trop proche du modèle, précisément "l'inconvénient" signalé dans la note du 25 septembre à propos du tombeau du maréchal de Saxe. Séparée, dans les éditions précédentes, de son contexte thématique du 23 mars et reléguée à sa place chronologique du 25 septembre, la note sur le tombeau du maréchal de Saxe perd tout son sens.<sup>12</sup> Cet exemple révélait tout une pratique de relecture et de commentaire qui caractérise le *Journal*, où Delacroix ajoute, dans des notes antérieures, des remarques d'un moment ultérieur, ce qui crée un ordonnancement très particulier, contrariant l'écoulement du temps qui caractérise le genre du journal intime lui-même.

---

<sup>9</sup> Eugène Delacroix, *Journal*, éd. Joubin, 1950, III, p. 220.

<sup>10</sup> Eugène Delacroix, *Journal*, éd. Joubin, 1950, II, p. 21-22.

<sup>11</sup> Eugène Delacroix, *Journal*, éd. Joubin, 1950, II, p. 386.

<sup>12</sup> *Journal*, éd. Flat, III, p. 86 ; éd. Joubin, II, p. 386.

<9>

Quant à l'autre exemple, le génie fougueux comparé à Rubens n'était pas Raffet mais Rossini (voir fig. 2), faute de lecture élémentaire mais par trop commune dans les anciennes éditions, où l'on trouve une confusion fréquente entre f et s, par exemple "secondant" au lieu de "fécondant" et "familiarité" au lieu de "sensibilité".<sup>13</sup> En fait les éditions précédentes commettent des fautes de lecture très nombreuses : le grand prêtre dans l'*Athalie* de Racine n'est pas "verbeux", mais "vertueux" ;<sup>14</sup> ce n'est pas cette belle "lady" (Flat) ni "scenery" (Joubin) que Delacroix trouve si délicieuse lors d'une représentation au Théâtre italien, mais Mademoiselle *Demery*, la cantatrice ;<sup>15</sup> un carnet qu'il évoque en 1854 n'est pas "celui sur lequel j'ai fait des plans" mais "celui sur lequel j'ai fait des fleurs"<sup>16</sup> – ce qui m'a permis de l'identifier parmi les papiers du fonds Piron et du fonds Claude Roger-Marx (fig. 3) ; ce n'est pas un certain Subetti, inconnu, qui joue de la musique chez Pierret, ami de Delacroix, mais Juliette, fille de Pierret, dont Delacroix a d'ailleurs réalisé un portrait.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> *Journal*, 27 janvier 1847 : éd. Flat, I, p. 252 ; éd. Joubin, I, p. 174 ; cf. éd. Hannoosh, p. 338. *Journal*, 1<sup>er</sup> septembre 1849 : éd. Joubin, I, p. 305 ; cf. éd. Hannoosh, p. 407.

<sup>14</sup> *Journal*, 2 avril 1849 : éd. Flat, I, p. 359 ; éd. Joubin, I, p. 279 ; cf. éd. Hannoosh, p. 434.

<sup>15</sup> *Journal*, 17 juin 1824 : éd. Flat, I, p. 133 ; éd. Joubin, I, p. 114 ; cf. éd. Hannoosh, p. 169.

<sup>16</sup> *Journal*, 5 août 1854 : éd. Joubin, II, p. 228 ; cf. éd. Hannoosh, p. 804.

<sup>17</sup> *Journal*, 19 avril 1849 : éd. Flat, I, p. 368 ; éd. Joubin, I, p. 288 ; cf. éd. Hannoosh, p. 442. Pour le portrait, voir Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue*, 7 vol., Oxford, Clarendon Press, 1981-2002, vol. I, n° 86.



Janvier.

9 Dimanche. S. Forey, abbé. 9-356

— Sur la difficulté de conserver l'impression des croquis finis. De la ne copie des sacrifices. en suivant sur les artistes qui commencent finissent tout ce qu'ils ont de mauvais effet qui en résulte. 1854/23 et 5 avril.

— Nouveauté à la fin et à la suite au commencement en revue, de l'hermine. Plus de la de la sculpture, tant française, italienne que française révolutionnaire. 1853/13 mai - 11 mai

— Recette pour le riz en potes dans le genre du potau. 1853/3 mai

— avantages de l'éducation suivie aux Sabines. L'éducation se fait avec les hommes gens de. 1853/8 mai

— Sur la chose. Recherche, impression de la banque, à propos de la chose. Michel aux doit une partie de son effet au manque de proportion. 1853/9 mai

— tirade sur Girardin qui revenait sans cesse à cette époque sur le laboureur et le vaquer. La moralité ne paraît pas avoir gagné à ses yeux le honneur, de travail. de travail, se trouvent le pour la dépense de. 1853/18 mai 24 avril

— Sur la couleur. que les rubans et les vitres ont rempli de couleur belle et de la de couleur fines, de la sobriété, racine de la modernité. 1853/13 nov.

— Sur le mot distraction. on la cherche dans le travail, se trouve fort, y compris. On se distrait on se distrait avec des ouvrages qui se font à d'autre de distraction. 1853/12 nov

— Sur l'ébauche et sur le fini. Les impressions de Chopin, de la main que l'ouvrage qu'on se gâte par en finissant grand on est grand artiste. 1853/20 avril

— Suspicion de moines qui brûlent par le fait de la main. 1853/18 avril

— Il y a aussi les gens, toujours de la même Compagnie la, imagination. Habent, Hoffe même pag.

(P) même pag.

2 Page du Journal de Delacroix, 9 janvier 1859. Bibliothèque de l'INHA, Fonds Jacques Doucet, ms. 253





3 Eugène Delacroix, page du "carnet rouge de Champrosay",  
Bibliothèque de l'INHA, carton 120, autog. 1397/17, f° 15v

<10>

Pour en revenir à Raffet/Rossini, rappelons que le renvoi indiqué par Delacroix avait aussi posé problème, car la note du 18 avril 1853 n'avait à voir ni avec Rubens ni avec Rossini. En fait, cela révélait une tout autre pratique de Delacroix : il renvoie non pas à la date de rédaction, mais à la date imprimée sur la page où se trouve la note. Sur le manuscrit, le 18 avril était en fait la suite de la note du 21 avril, qui traite du sujet auquel Delacroix fait allusion – les génies fougueux dont le temps consacre les imperfections :

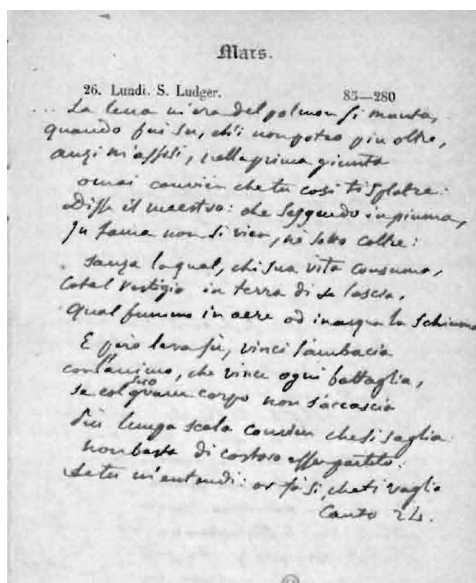
Rossini est un peu de cette famille. Après [...] le temps de lassitude et de réaction où l'on ne voit presque que ses taches, arrive celui où la distance consacre les beautés et rend le spectateur indifférent aux imperfections. C'est ce que j'ai éprouvé avec *Sémiramis*.<sup>18</sup>

<11>

Les éditeurs précédents avaient par ailleurs supprimé des notes qu'ils jugeaient peu importantes, la plupart du temps sans l'indiquer. Fragments de lettres, comptes et investissements, extraits de lectures font partie de l'écriture journalière et doivent trouver leur place dans le texte publié. Ils ont souvent un intérêt certain. Par exemple, la citation, en italien, du 24<sup>e</sup> chant de *L'Enfer* de Dante, inscrit dans le *Journal* du 26 mars 1855 (voir fig. 4) mais absente des anciennes éditions, mérite notre attention. C'est le moment où Virgile exhorte le Dante épuisé à reprendre ses forces et à continuer : "Jette le manteau de la paresse : on n'acquiert pas la renommée en couchant sur le duvet. L'homme dont la vie s'écoule sans renom ne laisse sur la terre qu'une trace pareille à celle de la fumée dans l'air, et de l'écume sur l'onde. Lève-toi, dompte la fatigue avec l'esprit, vainqueur dans toute lutte, lorsqu'il secoue le poids du corps. Il reste à franchir une plus longue échelle : ce n'est pas tout d'avoir escaladé les rochers : si tu m'entends

<sup>18</sup> *Journal*, 21 avril 1854, éd. Hannoosh, p. 639.

bien, reprends courage."<sup>19</sup> Delacroix ne fait aucun commentaire sur cet extrait et l'on a dû penser par conséquent qu'il ne méritait pas d'être publié. Mais le contexte nous éclaire. Accomplissant un travail surhumain pour finir les tableaux qu'il envoie à l'Exposition universelle de 1855, Delacroix est exténué. Depuis quinze jours, il note une santé chancelante et une fatigue extrême : le 16 mars, "c'est à partir de ce jour que j'ai été pris d'indisposition et forcé d'interrompre tout travail pendant un assez longtemps" : le 24, il décrit l'état de langueur critique dans lequel il se trouve, "voyant s'écouler le temps qui me reste pour terminer mes tableaux". En copiant l'extrait de *L'Enfer*, Delacroix s'identifie à Dante. Plus encore, l'appel au courage paraît avoir eu l'effet souhaité : le 31, il écrit : "Je vais mieux, j'ai repris mon travail."<sup>20</sup> Chez un peintre qui, dès sa jeunesse, adorait Dante et qui s'en inspirait souvent pour ses tableaux, cette identification personnelle a un intérêt certain. Pourquoi l'avoir supprimée ? D'ailleurs tout, dans un journal intime, doit être transcrit, le texte étant constitué, Delacroix le dit bien, de "brimborions, écrits à la volée" – de ces petits rien qui parfois révèlent un monde.<sup>21</sup>



4 Page du *Journal* de Delacroix, 26 mars 1855. Bibliothèque de l'INHA, Fonds Jacques Doucet, ms. 253

<12>

L'un des exemples les plus saillants de la suppression de notes est les centaines d'annotations qui se trouvent sur les pages de garde. Il s'agit principalement d'un carnet d'adresses pour chaque année – amis, clients, artistes, critiques, fournisseurs, modèles, ainsi que des références bibliographiques, comptes et investissements, recettes de

<sup>19</sup> *Journal*, 26 mars 1855, éd. Hannoosh, p. 895.

<sup>20</sup> *Journal*, éd. Hannoosh, p. 887, 890 et 895.

<sup>21</sup> *Journal*, 11 mars 1854, éd. Hannoosh, p. 737.



<13>

### Sources inédites et enrichissements nouveaux

La découverte des fonds Piron et Roger-Marx a révélé de nombreux inédits de Delacroix qui sont publiés dans la nouvelle édition et qui comptent parmi les écrits les plus intéressants du peintre.<sup>23</sup>

<14>

Tous les historiens de Delacroix connaissaient Achille Piron, ami et légataire universel de l'artiste : l'on savait qu'il avait publié, quelques années après la mort de Delacroix, un ouvrage sur son ami, contenant un essai biographique et de nombreux textes provenant non pas du *Journal*, que Piron ne possédait pas, mais de cahiers et de feuilles volantes. Il était fort probable que Piron, en tant que légataire, avait hérité des papiers personnels du peintre – tous les papiers qui se seraient trouvés dans l'atelier ou dans l'appartement de celui-ci au moment de sa mort et qui n'avaient pas été, pour la plupart, retrouvés. Il fut même possible de dresser une liste de papiers que Piron aurait eus en sa possession – des lettres écrites à Delacroix, par exemple, dont Piron avait rendu quelques-unes à leurs auteurs, mais dont la plupart manquaient encore ; des notes, brouillons et feuilles volantes, des archives familiales, des documents officiels. Piron avait possédé aussi au moins un tableau de paysage que Delacroix mentionne dans le *Journal* du 24 novembre 1856, et dont on avait fait une lithographie en 1885 (voir fig. 6 et 7) mais qu'on n'avait pas vu depuis. Où étaient les deux cents pages manuscrites d'extraits de Delacroix que Piron citait dans son livre ? Plus encore, d'après une lettre inédite de Charles Rivet, autre ami de l'artiste, il paraissait que Piron avait eu entre les mains un manuscrit du peintre se rapportant à son voyage au Maroc, manuscrit que personne, à ma connaissance, n'avait précédemment mentionné.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Sur Achille Piron (1798-1865), légataire universel de Delacroix, voir *Journal*, éd. Hannoosh, p. 2301-2302. Le fonds Piron comprenait la plupart des papiers qu'il avait hérités de Delacroix. Vendu en 1997, ce fonds a été dispersé mais bon nombre des pièces sont entrées dans des collections publiques, dont l'INHA. Claude Roger-Marx (1888-1977), écrivain, critique d'art, avait constitué une collection d'autographes de Delacroix qui est entrée en 2004 à la Bibliothèque de l'INHA.

<sup>24</sup> Lettre de Rivet à Philippe Burty, 19 septembre 1869 (INHA ms. 254) : "[...] je serai tout disposé à vous communiquer tout ce que j'ai conservé, parmi les documents que M. Piron m'avait remis. Mais, je crois lui avoir rendu le manuscrit du voyage au Maroc."



6 Alfred Robaut d'après Eugène Delacroix, *Cavaliers marocains au bord du fleuve Sebou*, in: Robaut, *L'Œuvre complet de Eugène Delacroix. Peintures, dessins, gravures, lithographies*, Paris, Charavay, 1885, n° 738, lithographie



7 Eugène Delacroix, *Cavaliers marocains au bord du fleuve Sebou*, huile sur carton, 27 x 37 cm, collection particulière

<15>

Où étaient tous ces documents ? S'ils avaient été vendus, ils se seraient présentés, après un siècle et demi, sur le marché d'autographes. Ou ce fonds avait été détruit d'un coup, ou bien il existait encore plus ou moins intact et probablement inconnu. Peut-être y avait-il une piste à chercher du côté des descendants de Piron. Malheureusement, il était

lui-même mort deux ans après Delacroix et ses héritiers paraissaient être des filles, donc des personnes difficiles à retrouver. Une lettre précisait "*M. de Courval*, l'héritier de Piron".<sup>25</sup> Courval était le gendre de Piron, mais restait inconnu : le nom ne figurait pas dans les sources biographiques ou archivistiques habituelles. Mais une autre lettre montrait que le nom était "*Collas de Courval*"<sup>26</sup> : tout ce qui se rapportait à Courval était en fait classé sous le nom de *Collas*. La ligne de succession commença alors.

<16>

Ce n'était que le début d'une longue enquête à la fois policière et archéologique. Courval avait épousé la fille aînée de Piron et elle était morte avant lui. Le couple n'avait pas eu d'enfant ; aussi, à sa mort en 1885, Courval avait-il tout laissé à un cousin qui travaillait à l'époque pour la Compagnie interocéanique du canal de Panama et vivait en Colombie. Une note dans les cartons de la Compagnie conservés aux Archives nationales indiquait que les archives du personnel avaient été détruites en 1902 lorsque le projet avait été cédé aux États-Unis. La recherche des manuscrits perdus s'arrêta donc là.

<17>

Il y a pourtant des moments où l'esprit continue à réfléchir sur une question, même quand on n'y fait pas attention. Plusieurs mois après, une idée germa qui pouvait faire avancer l'enquête : peut-être serait-il utile de rechercher ce nom dans la ville que la famille avait habitée au xix<sup>e</sup> siècle. Les Français, on le sait, ont tendance à conserver un lien avec leur pays d'origine, même longtemps après l'avoir quitté. La source la plus simple, et souvent la plus efficace, pour l'historien était à portée de main : l'annuaire. Collas de Courval était originaire de Rugles. Mais dans l'annuaire moderne de Rugles, aucun Collas, aucun Courval. En revanche il y avait le nom de Gournay, ce qui rappelait le nom *Collas* de Gournay présent dans les annuaires du xix<sup>e</sup> siècle. Comme M. de Courval, la famille de Gournay avait perdu la première partie du nom, Collas, qu'ils avaient en commun.

<18>

S'en est suivie une correspondance avec la famille de Gournay, qui répondit que le lien de parenté avec les Courval était trop lointain pour être utile. Mais on m'indiquait le nom d'un descendant de la famille Collas de Courval, M. Philippe Le Grontec, auteur d'un mémoire sur la famille Collas. J'écrivis à M. Le Grontec, en envoyant la liste des documents que Collas de Courval avait eus de son vivant et une photocopie de la lithographie du *Paysage*, qui avait appartenu à Piron. Mon correspondant n'avait ni les documents ni le tableau, mais il me fournit une liste de noms de cousins et de cousines,

<sup>25</sup> Lettre de Léon Riesener, cousin de Delacroix, à Philippe Burty, 20 juillet 1877 (INHA, ms. 255).

<sup>26</sup> Lettre (inérite) conservée aux Archives départementales de l'Eure, IIF 3898.

en signalant pourtant que, ayant fait un mémoire sur la famille, il doutait qu'un tel fonds existât. Les cousins et cousines reçurent donc à leur tour la liste et la photocopie. Une à une, les réponses revenaient : on ignorait que Collas de Courval eût possédé ces documents, on s'intéressait beaucoup à cette histoire, on précisait quelques détails biographiques sur la famille, on me souhaitait bon courage dans mes recherches. Enfin, une simple carte :

Suite à votre récent courrier, je puis vous confirmer que ma famille détient un certain nombre de pièces et de documents provenant des successions Piron et de Courval, et concernant Eugène Delacroix. Ces documents sont actuellement entre les mains de mon frère à qui j'ai transmis votre courrier. Voici son adresse.

C'était le 15 septembre 1996.

<19>

J'ai écrit encore, j'ai attendu – cette fois, pas de réponse. Enfin j'ai téléphoné. La conversation a été tendue, comme si mon interlocuteur avait des réticences à parler. Il me disait que ce qu'il possédait avait déjà été publié et qu'il n'y avait plus rien d'intéressant. Puis une question : "Cette photocopie que vous avez envoyée, dit-il, êtes-vous sûre que le tableau est un Delacroix ?" En effet, il avait le *Paysage* qu'il n'avait pas su être un Delacroix. Si les papiers n'avaient pas d'intérêt, lui demandai-je, est-ce qu'il possédait le manuscrit de l'ouvrage de Piron sur Delacroix ? – qui contenait sans doute au moins des annotations intéressantes. Il avait le manuscrit, dans lequel figuraient – chose curieuse, dit-il – des dizaines de feuilles écrites d'une autre main.

<20>

On aura deviné que cette main était celle de Delacroix. Au lieu de copier les notes du peintre, Piron avait attaché par une épingle la feuille autographe à son propre texte. Les autographes des deux cents pages d'extraits de Delacroix que Piron avait publiés dans son ouvrage se trouvaient donc insérés dans son propre manuscrit. Ce fonds avait été retrouvé dans une malle chez la tante du présent propriétaire : la tante était morte quelques années auparavant et l'on n'avait pas eu le temps de s'en occuper. C'était en effet le fonds recherché – presque tous les papiers que Piron avait récupérés à la mort du peintre, exception faite du *Journal* lui-même : pages de carnets, feuilles volantes, lettres et minutes de lettres, brouillons d'articles, six pages d'un carnet du voyage au Maroc, trente-sept pages d'un récit sur le Maroc ; des centaines de lettres adressées à Delacroix de la part de peintres, écrivains, critiques, marchands et amateurs, amis et parents, y compris toute une correspondance relative aux commandes de tableaux ; enfin, des papiers personnels comprenant les éléments de sa vie quotidienne – abonnements et locations, archives familiales, livres de comptes, factures et mémoires. C'est avec une

certaine émotion qu'on y trouve le reçu que Delacroix a obtenu en achetant le premier agenda lorsqu'il reprit son *Journal* en 1847, après un hiatus de vingt-trois ans, achat qu'il mentionne dans le *Journal* :

J'écris ceci au coin de mon feu, enchanté d'avoir été, avant de rentrer, acheter cet agenda que je commence un jour heureux. Puissé-je continuer souvent à me rendre compte ainsi de mes impressions. J'y verrai souvent ce qu'on gagne à noter ses impressions et à les creuser en se les rappelant.<sup>27</sup>

Les textes de Delacroix provenant du fonds Piron figurent dans la nouvelle édition, et les autres éléments de ce fonds enrichissent les notes en bas de page.

<21>

Un an après, la collection de manuscrits et d'autographes réunie par Claude Roger-Marx m'a été signalée par Lee Johnson, grand historien de Delacroix, et Sophie Join-Lambert, conservateur au musée des beaux-arts de Tours. Il est devenu vite apparent que le fonds Claude Roger-Marx complétait le fonds Piron. Quelquefois les feuilles se raccordaient au milieu même d'une phrase. Prenons un exemple particulièrement heureux. Dans le fonds Piron figuraient trois feuillets, découpés de toute évidence d'un carnet, qui portaient des notes traitant du 24 et du 25 janvier 1832, les deux premiers jours du séjour de Delacroix à Tanger.<sup>28</sup> À ces trois feuillets il a été possible d'en raccorder un quatrième qui était dans la collection Claude Roger-Marx, et qui contenait la suite de la phrase commencée sur l'un des feuillets Piron : "2 ou 3 soldats mis comme tous les autres faisaient *gravement des paniers*", ces trois derniers mots se trouvant sur le feuillet Roger-Marx (fig. 8). Ces feuillets sont importants car il ne reste aucun autre témoignage de ces deux premiers jours, le carnet de Tanger conservé au Louvre ne commençant que le 26 janvier.<sup>29</sup> Plus encore, les feuillets avaient les mêmes dimensions que ceux d'un carnet marocain conservé à Chantilly, qui contient principalement des dessins s'étendant du 19 janvier au 26 mai. En effet, à la fin du carnet de Chantilly figurent les restes de dix feuillets découpés, qui se mariaient exactement aux quatre feuillets Piron/Roger-Marx. Tout cela constituait un seul et même carnet.

---

<sup>27</sup> *Journal*, éd. Hannoosh, p. 327.

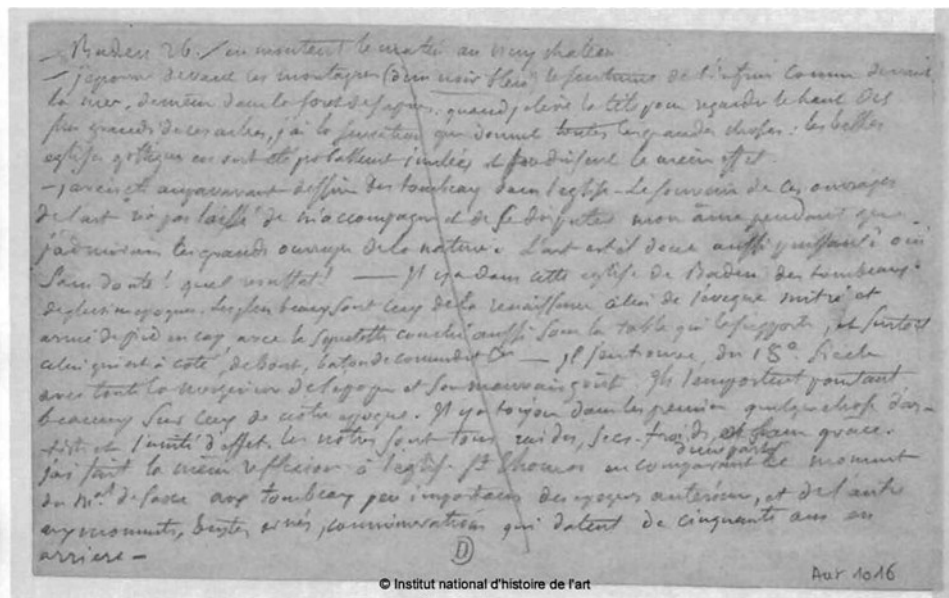
<sup>28</sup> Delacroix fut compagnon de voyage dans la mission extraordinaire dont fut chargé le comte Charles de Mornay auprès de l'Empereur du Maroc, Moulay Abd er-Rahman. Ils étaient partis de Toulon à bord de la corvette *La Perle* le 10 janvier 1832 et ils sont arrivés devant Tanger le 24 janvier. Sept carnets rapportés de ce voyage avaient figuré à la vente posthume du peintre.

<sup>29</sup> Musée du Louvre, *Inventaire général des dessins. École française. Dessins d'Eugène Delacroix 1798-1863*, éd. Maurice Sérullaz, avec la collaboration d'Arlette Sérullaz, Louis-Antoine Prat et Claudine Ganeval, 2 vol., Paris, Réunion des musées nationaux, 1984, n° 1755.





retournait et les prenait par la fin. À titre d'exemple, dans le fonds Piron, trois feuillets, dont l'un est daté "Baden 26. En montant le matin au vieux château" (voir fig. 9).<sup>33</sup>



9 Eugène Delacroix, page du "carnet de Bade/Strasbourg",  
Bibliothèque de l'INHA, ms. 577, autog. 1016, p. 44, 11,5 x 18,7 cm

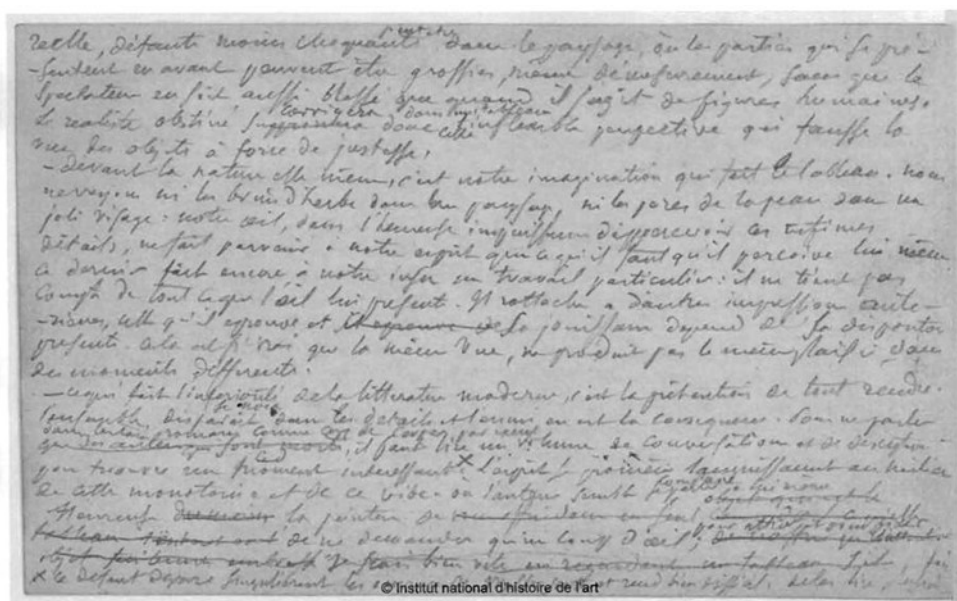
<23>

Il ne s'agit pas de 1859, comme on l'a identifié dans le catalogue de vente,<sup>34</sup> mais de 1855, comme le confirme le *Journal* du 26 septembre 1855, où Delacroix écrit justement "Après chaque montée, j'arrive au vieux château. *J'écris à diverses reprises sur mon calepin*" (souligné par nous). Les deux autres feuillets portent quelques notes datées de 1859. Dans le fonds Roger-Marx, trois autres feuillets.<sup>35</sup> Or, les feuillets puisés dans les deux fonds se raccordent, deux d'entre eux au milieu d'une phrase. En bas d'un feuillet Piron, Delacroix écrit : "Je sais bien vite en regardant un tableau s'il" (fig. 10), et la suite se trouve sur un des feuillets Roger-Marx : "mérite l'attention" (voir fig. 10bis).

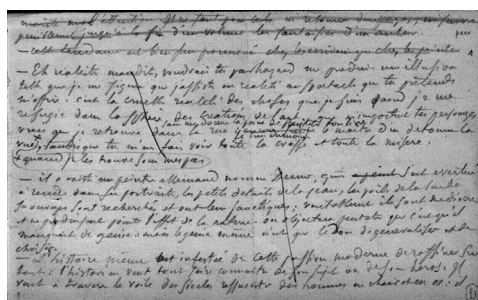
<sup>33</sup> INHA ms. 577, autog. 1016.

<sup>34</sup> *Vente Eugène Delacroix*. Caen, Hôtel des Ventes du Théâtre, 6 décembre 1997, Tancrede et Lô Dumont, commissaires priseurs.

<sup>35</sup> INHA, carton 120, autog. 1397/26.



10 Eugène Delacroix, page du "carnet de Bade/Strasbourg",  
Bibliothèque de l'INHA, ms. 577, autog. 1016, p.43, 11,5 x 18,7 cm



10bis Eugène Delacroix, page du "carnet de Bade/Strasbourg",  
Bibliothèque de l'INHA, carton 120, autog. 1397/26, 11,5 x 18,7 cm

<24>

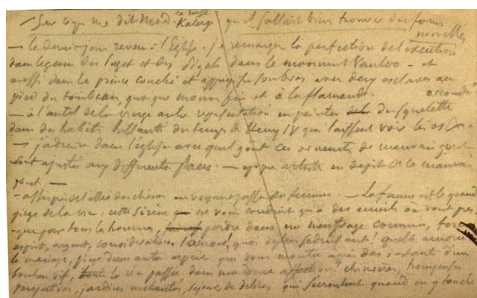
Une autre paire de feuillets se raccorde par le sens, le pronom "celui" d'un feuillet Piron se rapportant au mot "piège" d'un feuillet Roger-Marx :

feuillet Roger-Marx

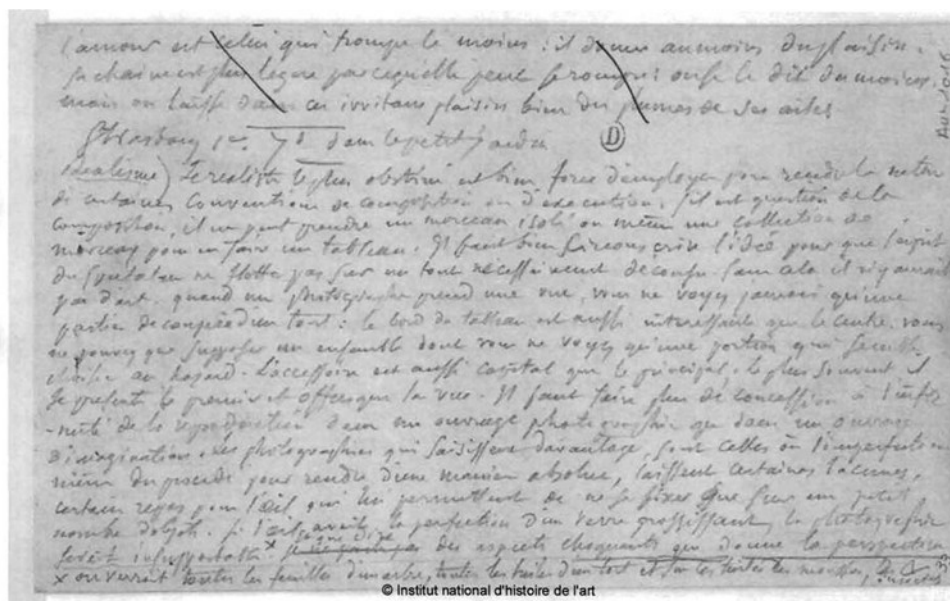
La femme est le grand piège de la vie. [...] Quelle amorce le mariage, piège d'une autre espèce [...]

feuillet Piron

L'amour est celui [c'est-à-dire le piège] qui trompe le moins : il donne au moins du plaisir." (fig. 11 et 11bis)



11 Eugène Delacroix, page du "carnet de Bade/Strasbourg",  
Bibliothèque de l'INHA, carton 120, autog. 1397/26, 11,5 x 18,7 cm



11bis Eugène Delacroix, page du "carnet de Bade/Strasbourg",  
Bibliothèque de l'INHA, ms. 577, autog. 1016, p. 43, 11,5 x 18,7 cm

<25>

Enfin, ces six feuillets s'insèrent dans le cahier de l'Art Institute de Chicago, de mêmes dimensions ;<sup>36</sup> les dessins que Delacroix prétend réaliser dans son cahier figurent effectivement dans le carnet de l'Art Institute : et les notes que, selon le *Journal*, il rédige en même temps que ces dessins, sont précisément celles qui sont écrites sur ces feuillets. Exemple : sur le feuillet Piron annoté "Baden 26", Delacroix écrit : "J'avais été auparavant dessiner les tombeaux dans l'église."<sup>37</sup> Les dessins de ces tombeaux, annotés par lui "Baden, 26 7b", se trouvent dans le carnet de l'Art Institute (feuillets 11v et 12r, voir fig. 12).

<sup>36</sup> Inv. 1970.297.

<sup>37</sup> Souligné par nous.



12 Eugène Delacroix, page du "carnet de Bade/Strasbourg", Art Institute de Chicago, inv. 1970.297, f° 12recto, 11,5 x 18,5 cm, annoté "Baden, 26 7b"

<26>

Dans le *Journal* de la même date, il écrit : "Deux tombeaux magnifiques dans le chœur [...] *J'ai remarqué, sur mon calepin*, ensuite, la différence de ce style à celui d'un autre tombeau, [...] lequel est dans le style Vanloo."<sup>38</sup> Or, ces réflexions sur la différence des deux styles sont inscrites sur le feuillet Piron : "Il y a dans cette église de Baden des tombeaux de plusieurs époques. Les plus beaux sont ceux de la Renaissance, celui de l'évêque mitré et armé de pied en cap, avec le squelette couché [...]. Il s'en trouve du xviii<sup>e</sup> siècle avec toute la mesquinerie de l'époque et son mauvais goût." Un autre dessin du carnet de l'Art Institute (feuillet 12v-13r), annoté "en descendant du vieux château", rappelle que, sur le feuillet Piron, Delacroix avait écrit "en montant au vieux château" (voir fig. 13). On peut maintenant réunir les feuillets entre eux, et ensuite les réintégrer dans le carnet d'où ils avaient été extraits.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> *Journal*, éd. Hannoosh, p. 950. Souligné par nous.

<sup>39</sup> Pour ce "carnet de Bade/Strasbourg" restitué, voir *Journal*, éd. Hannoosh, p. 1770-1781.



13 Eugène Delacroix, page du "carnet de Bade/Strasbourg", Art Institute de Chicago, inv. 1970.297, f° 12 verso- 13 recto, 11,5 x 18,5 cm, annoté "mercredi 26 7b en descendant du vieux château"

<27>

De nombreux carnets sont ainsi restitués, c'est-à-dire remis ensemble avec les feuillets existants. D'autres sont reconstitués à partir de textes qui sont connus mais dont les manuscrits manquent. Le cahier autobiographique, les "livres bleus" que Delacroix mentionne souvent dans le contexte du sublime,<sup>40</sup> le "carnet Berzélius", comptent parmi ceux-ci. La plupart des carnets et des cahiers auxquels Delacroix fait allusion dans le *Journal* sont enfin identifiés et publiés.<sup>41</sup>

<28>

L'on sait, en ce qui concerne le texte du *Journal* lui-même, que le manuscrit des années 1851, 1852, 1853, et une grande partie de 1854 manquent, et que, pour ces années-là, le texte qu'André Joubin a imprimé était celui de l'édition originale de 1893. Joubin évoque dans son introduction une copie faite par Alfred Robaut vers 1865, qu'il n'avait pas à sa disposition mais dont il savait l'existence.<sup>42</sup> Une partie de cette copie avait refait surface en 1988 et avait été achetée par le Getty Research Institute, où j'ai pu la consulter et la contrôler sur le texte de l'édition originale. Elle ajoute des précisions et des détails précieux, la nouvelle édition en témoigne. Peu après, au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de France, j'ai consulté, un peu par curiosité, l'exemplaire de l'édition originale qui avait appartenu à Étienne Moreau-Nélaton. Cet

<sup>40</sup> *Vague* (le). Il y a quelque chose d'*Obermann* sur le vague dans mes petits livres bleus" (*Journal*, 13 janvier 1857, éd. Hannoosh, p. 1070 ; cf. le "livre bleu, p. 1653-1654).

<sup>41</sup> Outre ceux déjà mentionnés, signalons le "petit cahier de Champrosay" (p. 1669-1671), le "carnet rouge de Champrosay" (p. 1673-1680), le "carnet de Belgique" (p. 1687-1689), le "petit cahier Ems/Cologne" (p. 1698-1702), le "carnet Ems/Dieppe" (p. 1706-1707), les "notes sur l'art de la guerre" (p. 1715-1719), le "carnet d'Augerville" (p. 1761-1769), le "carnet de Bade/Strasbourg" (p. 1782-1787).

<sup>42</sup> Imprimeur et lithographe, neveu et gendre du peintre Constant Dutilleux, Alfred Robaut (1830-1909) joua un rôle très important dans l'histoire de l'art de Delacroix : en 1864 il publia deux volumes de fac-similés de dessins de Delacroix, puis, en 1885, le premier catalogue complet de son œuvre, illustré de reproductions des ouvrages. En 1865-1866, il transcrivit l'ensemble du manuscrit du *Journal* alors confié à Dutilleux. Il se constitua une importante collection de tableaux, de dessins et d'autographes qui fut largement acquise par Étienne Moreau-Nélaton.

exemplaire contenait des annotations abondantes – corrections et ajouts – de son propriétaire, qui se référaient constamment à la "copie Robaut". Cependant, de façon très surprenante, ces annotations, censées être faites sur la copie de Robaut, ne correspondaient pas à la copie de Robaut conservée au Getty. Elles étaient beaucoup plus nombreuses, et presque toujours plus correctes, ce que l'on pouvait vérifier en se référant aux années dont les originaux existaient. Il s'agissait, de toute évidence, d'une copie *antérieure*, faite directement sur l'autographe de Delacroix. En réalité, Robaut avait fait deux copies : une première qu'il garda pour lui-même et qu'il prêta à Moreau-Nélaton, qui en prit des notes scrupuleuses ; et une seconde (faite principalement d'après la première), qu'il donna à publier, et qui fut la source de l'édition originale de 1893.

<29>

Telle que Moreau-Nélaton l'a utilisée pour corriger l'édition Flat, cette première copie a une importance immense, surtout pour les années dont les originaux manquent. Citons un exemple tiré de l'année 1853, dont le manuscrit, rappelons-le, manque encore. Au 18 mars 1853, la première copie de Robaut contient un passage entièrement inédit sur le romantisme :

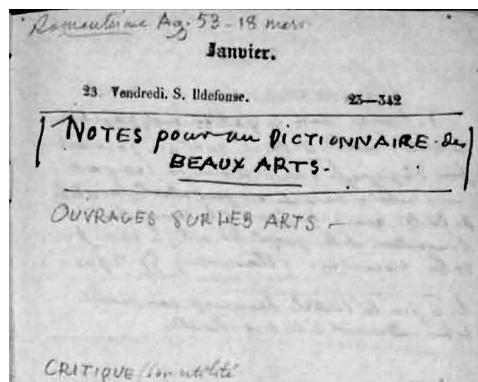
Le beau est ce qui plaît à une imagination élevée et délicate. L'imitation indiscrette d'écrivains incultes comme Shakespeare a donné l'idée que ce qu'on appelle le romantisme, dans la bonne acception du mot, ne pouvait se rencontrer qu'avec des formes bizarres ou relâchées ; mais ce romantisme exquis et fait pour passionner s'allie avec la forme la plus parfaite dans Virgile, dans Racine, dans Lafontaine [*sic*]. Le romantisme chez Lamartine et en général chez les modernes est une livrée qu'ils endossent, semblable à ces manteaux de deuil et à ces pleureuses dont on s'affuble aux enterrements ; ils sont romantiques de la tête aux pieds, le vague et la mélancolie sont partout, ces moments d'attendrissement ou de rêverie sont charmants chez les grands auteurs que je viens de citer et chez beaucoup d'autres ; mais on ne les trouve que ça et là ; le naturel se sent partout. Ils peignent l'homme et la vie comme ils sont ; l'homme est tantôt triste et tantôt gai ; la nature lui parle de cent façons diverses.<sup>43</sup>

Ce passage est d'ailleurs confirmé indépendamment dans le *Journal* (voir fig. 14) : lorsque, en 1857, Delacroix composait ses entrées pour le *Dictionnaire des beaux-arts*, projet inachevé rédigé pour la plupart dans le *Journal* de 1857, il s'y référa, en notant "Romantisme, agenda [18]53, 18 mars".<sup>44</sup> Les éditeurs précédents, ignorant le passage, ne comprenaient pas le renvoi et l'ont transformé "18 mars" en "17 mai" : entrée qui ne traite pas du romantisme, mais qui contient du moins le mot "romantique". Ultime ironie, une remarque de Robaut transcrite par Moreau-Nélaton nous apprend que la note du 17

<sup>43</sup> *Journal*, éd. Hannoosh, p. 626-627.

<sup>44</sup> *Journal*, éd. Hannoosh, p. 1084.

mai 1853 à laquelle les éditions précédentes renvoyaient ne provenait même pas du *Journal* mais d'un album à part !<sup>45</sup>



14 Page du *Journal* de Delacroix, 23 janvier 1857. Bibliothèque de l'INHA, Fonds Jacques Doucet, ms. 253

<30>

Outre des inédits, un texte et un ordonnancement plus corrects, des carnets restitués ou reconstruits, un réseau de relations personnelles précédemment inconnues, la nouvelle édition propose un appareil critique important : dans les notes en bas de page est fourni un contexte ; des points importants, curieux, intéressants sont relevés ; les œuvres, les personnes, les références, les faits évoqués sont identifiés ; les remarques obscures et les incertitudes sont éclaircies. À la fin de l'ouvrage figure un répertoire de près de 300 pages, basé souvent sur des archives et des sources peu exploitées, et dans lequel est donnée une petite biographie de tous les contemporains qui font apparition dans le texte de Delacroix – une source historique en soi. Des personnages qui étaient restés jusque-là inconnus sont à présent identifiés : l'une des dernières énigmes de la vie amoureuse de Delacroix, l'identité de la mystérieuse "J." qui parcourt le *Journal* de 1822 à 1824, femme que Delacroix courtisait ardemment, est maintenant résolue, avec des lettres de la dame, et une – passionnée et ridicule – de Delacroix lui-même. L'on verra qu'il s'agit de Louise de Pron, fille d'un puissant homme politique sous la Restauration – le marquis de La Maisonfort –, femme de l'aristocratie, mariée et mère de famille, aimée en même temps d'un camarade de Delacroix et du peintre lui-même, cousine germaine du général de Coëtlosquet (pour qui Delacroix peignit *Nature morte aux homards* aujourd'hui au Louvre – voir fig. 15) et avec qui elle paraît avoir eu un enfant.

<sup>45</sup> Voir le "carnet Berzélius", *Journal*, éd. Hannoosh, p. 1727.





15 Eugène Delacroix, *Nature morte aux homards*, 1826-1827, Paris, Musée du Louvre, 0,805 x 1,065 m

<31>

Ajoutons, à ces biographies nouvelles, l'étrange histoire de cette amante si intéressante de Delacroix, Mme Dalton, longtemps ignorée, femme peintre dont nous n'avions même pas le prénom ; Charles-Raymond Soulier, camarade de Delacroix, dont on ne savait absolument rien, et dont les traces sont conservées dans les archives de Grande-Bretagne où il avait passé sa jeunesse avec une famille d'émigrés anciennement puissante ; ce "M. Williams" rencontré à Séville, qui ne mérite même pas une note dans les éditions antérieures, mais qui s'avère avoir possédé l'une des collections de tableaux de l'école espagnole les plus importantes du monde, collection que Delacroix aurait donc vue ; ce "M. Wilson", propriétaire d'un des tableaux les plus contestés du siècle, *La Mort de Sardanapale*, tableau plus apte à figurer dans une collection d'État que dans la salle à manger d'un particulier. Et pourtant on n'avait aucun renseignement sur cet amateur courageux qui, nous le savons maintenant, a apporté en France l'éclairage au gaz, destiné à devenir l'un des moteurs les plus importants de notre modernité. Il y a de nombreux exemples de ce genre : d'un nom, jeté nonchalamment sur une page du *Journal*, qui révèle une existence inconnue et d'un intérêt extraordinaire.

<32>

"Travailler n'est pas seulement pour produire des ouvrages. C'est pour donner du prix au temps."<sup>46</sup> Les longues années passées sur ce projet d'un intérêt si absorbant donnent raison à cette note émouvante du *Journal*. Que le résultat fournisse aux lecteurs et

<sup>46</sup> *Journal*, 19 août 1858, éd. Hannoosh, p. 1257.

lectrices – citons encore Delacroix qui parle de sa propre écriture – "l'occasion d'une longue et fructueuse méditation".<sup>47</sup>

[<top>](#)

---

<sup>47</sup> *Journal*, 16 janvier 1860, éd. Hannoosh, p. 1292.