

## Pourquoi *Les Pestiférés de Scio* ? : la carnation des Grecs dans les *Scènes des massacres de Scio* d'Eugène Delacroix\*

YUASA Mai

*Université de Tokyo, Tokyo / Université Paris Nanterre, Nanterre*

### Introduction

Au Salon de 1824, Eugène Delacroix (1798-1863) fait sa deuxième entrée avec une peinture d'histoire intitulée les *Scènes des massacres de Scio* (fig. 1), dont le sujet est relatif aux brutalités exercées, en avril 1822, par l'armée ottomane sur les habitants grecs de l'île de Chios, lors de la guerre d'Indépendance grecque (1821-1829)<sup>1</sup>. Au premier plan de la toile, on voit les familles grecques grièvement blessées, presque à l'agonie. Nous savons que les *Massacres de Scio* est un tableau vivement controversé chez les peintres et les critiques de l'époque, bien plus que l'œuvre précédente *Dante et Virgile aux Enfers* (fig. 2)<sup>2</sup>. C'est une des raisons pour laquelle, de son vivant et surtout pour la postérité, Delacroix est qualifié d'« objet d'antipathie pour l'école » ou de « représentant le plus éminent du romantisme<sup>3</sup> ». En fait, que provoque ce tableau ? Pour essayer d'éclaircir le problème, nous nous arrêtons sur une expression utilisée par Charles Baudelaire qui, en

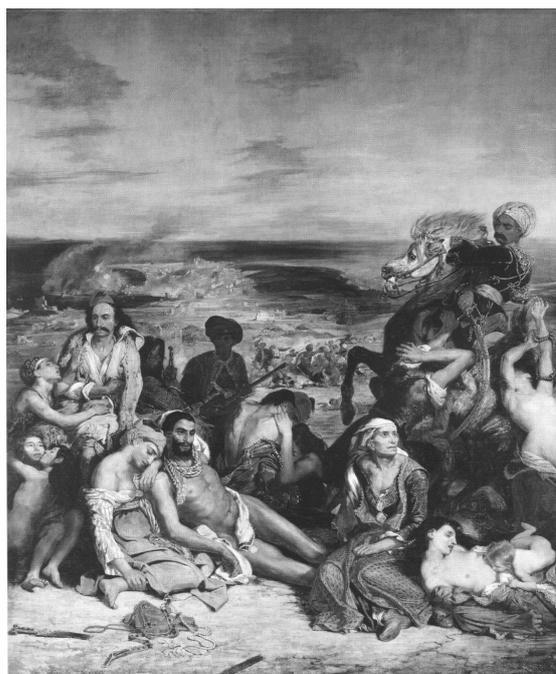


Fig. 1  
Eugène Delacroix, *Scènes des massacres de Scio*,  
1824, huile sur toile, 417 × 354 cm, Paris, Musée du  
Louvre

\* Cet article est partiellement issu d'un texte en langue japonaise publié par le *Collegium Mediterranistrarum* et imprimé dans *Mediterraneus*, vol. XLI (2018), pp. 81-108. Je remercie vivement pour ses précieux conseils Monsieur Marc Décimo, professeur à l'Université Paris Nanterre. Mes recherches sont financées par The Ishibashi Foundation (Scholarship 2018-2020).

<sup>1</sup> Voir Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer, *French Images from the Greek War of Independence, 1821-1830: Art and Politics under the Restoration*, New Haven, London, Yale university press, 1989, p. 29.

<sup>2</sup> L'article anonyme de *L'Etoile* résume la réaction du public et des critiques à l'égard du tableau de Delacroix : « Voici un tableau qui déjà a donné lieu à des éloges et à des critiques qui nous semblent également exagérées, c'est le *Massacre de Scio* par M. Delacroix » ((Anonyme), « Exposition de 1824 ; Beaux-Arts », *L'Etoile*, n° 1599, 29 août 1824, p. 2).

<sup>3</sup> Achille Piron, *Delacroix, sa vie et ses œuvres*, J. Claye, Paris, 1865, p. 66 ; Barthélémy Jobert, *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, rééd. *ibid.*, 2018, p. 75.

1846, renomme le tableau : *Les Pestiférés de Scio*<sup>4</sup>. En intitulant ainsi cette œuvre, le poète réplique avec ironie aux critiques sévères adressées à la toile. Il semble que la parole de Baudelaire, qui nous paraît bien significative, n'ait pas suffisamment sollicité l'attention des chercheurs. Afin d'examiner cette appellation, nous allons d'abord nous référer aux critiques de l'année 1824 aussi bien qu'à celles des années 1860, sans oublier de prêter attention à une différence qui existe entre celles-ci et celles-là. En outre nous allons analyser le procédé technique de Delacroix pour mettre en lumière les caractéristiques de la représentation de la peau des Grecs dans la toile.



Fig. 2  
Eugène Delacroix, *Dante et Virgile aux Enfers*, 1822, huile sur toile, 189 × 246 cm, Paris, Musée du Louvre

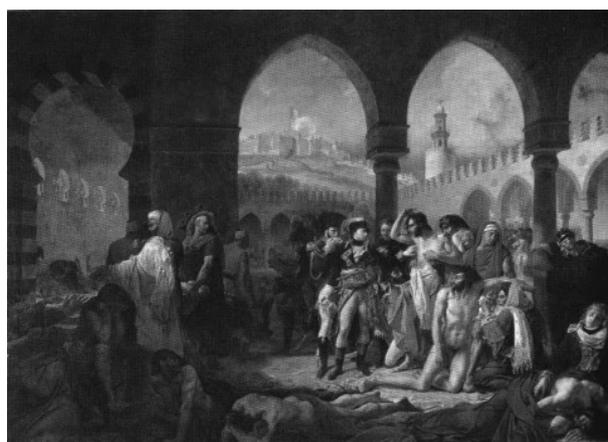


Fig. 3  
Antoine Jean Gros, *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa (11 mars 1799)*, 1804, huile sur toile, 523 × 715 cm, Paris, Musée du Louvre

## 1. Les références aux *Pestiférés de Jaffa*

Bien des contemporains de Delacroix ont pensé que le tableau des *Massacres de Scio* (fig. 1) se référait à celui de *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa (11 mars 1799)* (fig. 3), réalisé par Antoine-Jean Gros. La toile de Gros datant de 1804 s'appuie sur l'histoire contemporaine : lors de l'expédition de Napoléon Bonaparte en Syrie, en 1799, la peste atteint l'ensemble de l'armée française. Le maître représente le général Bonaparte qui visite et reconforte les pestiférés souffrant dans la cour d'une mosquée transformée en hôpital de campagne<sup>5</sup>.

Charles Blanc, dans un article de *Gazette des Beaux-Arts* en 1864, a raconté un épisode : Gros, prodiguant des louanges à Delacroix pour la toile de *Dante et Virgile aux Enfers*, invite le jeune peintre dans son atelier où Delacroix est vivement impressionné par ce tableau du maître :

Il [Delacroix] admirait les beaux nus de la *Peste*, ces tons cadavéreux si énergiquement osés, ces têtes de désespérés et de mourants touchées avec tant de volonté, tant de fierté,

<sup>4</sup> Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », dans *Œuvres complètes de Baudelaire*, Claude Pichois (éd.), t. 2, bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1976, p. 429.

<sup>5</sup> Voir Walter Friedlaender, « Napoleon as 'Roi Thaumaturge' », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 4, 1941, pp. 139-141.

et cette exécution enfin toujours vivante, même dans la représentation de la mort... [...] Le *Massacre de Scio* avait été conçu par lui sous l'influence de la *Peste de Jaffa*, qui l'avait si fortement impressionné. Il n'en fut que plus hardi à peindre tout ce qu'il y avait d'horrible dans un spectacle qui devait exprimer son indignation et soulever celle des autres<sup>6</sup>.

Et Alexandre Dumas affirme que Delacroix a raconté, lors de leur entretien dans la salle du Salon de 1824, ce qui lui avait inspiré le tableau des *Massacres de Scio* :

—Eh bien, mon cher, je vois dans le livret *Une scène des massacres de Scio*. [...] Mais je ne sache pas qu'il y ait eu de peste à Scio.

Delacroix me regarda tout étonné et avec un tressaillement nerveux.

—Chut ! me dit-il, en appuyant son bras sur le mien ; vous avez frappé juste sur le clou, vous, tandis que tous les autres ont frappé à côté. C'est devant les *Pestiférés de Jaffa* que m'est venue la première idée de mon massacre ; j'ai mal lavé la palette de Gros, seulement il ne faut pas le dire<sup>7</sup>.

Il ne faudrait pas croire, sans réserve, ce qu'ils relatent. Pourtant on ne pourrait pas douter que le tableau de Gros, présenté au Salon de 1804, a été conçu comme un grand exemple pour représenter une scène de souffrances déroulée en Orient<sup>8</sup>. Avec sa toile, dont la grande dimension est conforme à la peinture d'histoire, le maître fait preuve de virtuosité sur le plan technique et esthétique, et réussit de mettre en relief les rayons du soleil aussi bien que le lustre d'habits exotiques. Lee Johnson fait cas de l'influence exercée par l'œuvre de Gros sur celle des *Massacres de Scio*. Il se réfère aussi à l'ouvrage de Pouqueville intitulé *Histoire de la régénération de la Grèce comprenant un précis des événements depuis 1740 jusqu'en 1824*, publié en 1824, qui signale une épidémie de peste se propageant un mois plus tard que le déclenchement d'un massacre en Chios<sup>9</sup>. D'après lui, Delacroix a envisagé de réaliser sur la toile non seulement des actes de cruauté commis par l'armée ottomane mais aussi une épidémie<sup>10</sup>.

Or il faudrait noter que l'artiste, dans la période de la création de son œuvre, ne mentionne aucun mot lié à l'épidémie, la peste ou encore la maladie, ni dans son Journal ni dans ses lettres. Il est vrai que Delacroix a été fortement impressionné par le tableau de Gros ; néanmoins nous mettons en doute l'argument de Johnson qui considère les victimes de la guerre comme malades. En outre on ne devrait pas oublier que les témoignages formulés par Blanc et Dumas qui exagèrent, nous semble-t-il, l'influence de l'œuvre de Gros sur celle de Delacroix paraissent

<sup>6</sup> Charles Blanc, « Eugène Delacroix », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1864, pp. 14-15.

<sup>7</sup> Alexandre Dumas, « Causerie sur Eugène Delacroix et ses œuvres faite par Alexandre Dumas le 10 décembre 1864 dans la Salle d'exposition des Œuvres d'Eugène Delacroix », *La Presse*, 4 janvier 1865.

<sup>8</sup> Voir Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue. 1816-1831, Volume I*, Oxford, Oxford University Press, 1981, p. 87.

<sup>9</sup> Charles Hugues Laurent Pouqueville, *Histoire de la régénération de la Grèce comprenant un précis des événements depuis 1740 jusqu'en 1824*, t. 3, Paris, 1824, p. 492.

<sup>10</sup> Johnson, *op. cit.*

quarante ans plus tard après la présentation des *Scènes des massacres de Scio* ; il nous reste donc à examiner les circonstances sociales aussi bien que la réaction des critiques de l'année 1824.

Nous savons que le Salon de 1824 a eu lieu au temps de la Restauration pendant lequel Gros a certainement, supposons-nous, dissimulé au fond de son atelier ses œuvres relatives à Napoléon, de peur d'être inquiété. De plus d'après ce qu'a écrit l'artiste dans la lettre adressée à Achille Piron, un ami et son légataire universel, Delacroix était reconnaissant à Gros de lui avoir fait voir, juste après le Salon de 1822, ses œuvres exécutées sous le Premier Empire. Le geste du maître lui a paru un témoignage de grande confiance à son égard : « Je lui demandai, incontinent, de me laisser voir ses fameux tableaux de l'Empire qui, dans ce moment, étaient dans l'ombre de son atelier, ne pouvant pas être exposés au grand jour, à cause de l'époque et des sujets. [...] en un mot, il me donna les marques de la plus grande confiance, et Gros était un homme très inquiet et très soupçonneux<sup>11</sup> ».

De fait, au moment où le tableau des *Massacres de Scio* a été exposé au Salon, la plupart des critiques n'ont pas fait référence à la toile des *Pestiférés de Jaffa*. Seulement il semble qu'ils ont été d'avis de considérer le tableau de Delacroix comme une représentation de la scène des pestiférés. Nous sommes donc amenés à nous interroger sur la raison pour laquelle, dans des écrits concernant la toile de Delacroix, il se trouve partout des mots relatifs à la « peste ».

## 2. Les critiques du Salon de 1824

Adolphe Thiers, un des admirateurs de Delacroix, écrit dans un article du *Globe* publié le 28 septembre 1824 : « Tout le monde sans exception, a pris ce massacre pour une peste<sup>12</sup> ». En outre Stendhal signale ainsi :

Cet ouvrage me semble toujours un tableau destiné originairement à représenter une peste, et dont l'auteur, sur les récits des gazettes, a fait un Massacre de Scio. Je ne puis voir, dans le grand cadavre animé qui occupe le milieu de la composition, qu'un malheureux pestiféré qui a tenté sur lui-même l'extirpation du bubon pestilentiel. C'est ce qu'indique le sang qui paraît sur le côté gauche de cette figure. Un autre épisode, que tous les jeunes élèves ne manquent jamais de placer dans leurs tableaux de la peste, c'est un enfant qui demande du lait au sein de sa mère, déjà morte ; il se trouve à l'angle droit du tableau de M. Delacroix<sup>13</sup>.

Le romancier s'indigne que Delacroix, tout en choisissant comme sujet du tableau un événement historique contemporain, ne fasse que picturaliser une scène des pestiférés dans un épisode du *Premier Livre de Samuel*, dans lequel les Philistins, ayant pris l'Arche d'Alliance aux Israélites, sont frappés de tumeurs à Asdod<sup>14</sup> ; voilà un thème traditionnel par excellence. Il est probable

<sup>11</sup> Achille Piron, *Delacroix, sa vie et ses œuvres*, Paris, J. Claye, 1865, p. 51.

<sup>12</sup> Y. (Louis-Adolphe Thiers), « Beaux-arts—Exposition de 1824. M. Delacroix », *Le Globe*, n° 7, 28 septembre 1824, p. 27.

<sup>13</sup> Stendhal, « Salon de 1824 », *Revue de Paris et des Départements*, 9 octobre 1824.

<sup>14</sup> Voir *Premier Livre de Samuel*, V, 1-5.

que Stendhal s'est plu à rapprocher ce tableau de celui de Nicolas Poussin intitulé *La Peste d'Asdod* (fig. 4). Là, en effet, il se trouve une mère allongée sur le dos avec des enfants à côté, dont l'image évoque celle de mère-enfant dans le tableau des *Massacres de Scio* (fig. 1).

Or à ces opinions Baudelaire riposte par des propos ironiques dans un article de « Salon de 1846 ». Au tableau des *Scènes des massacres de Scio*, le poète donne comme titre *Les Pestiférés de Scio* avec la note marginale : « Je mets *pestiférés* au lieu de *massacre*, pour expliquer aux critiques étourdis les tons des chairs si souvent reprochés<sup>15</sup> ». Selon le poète, le traitement de la carnation des personnages chez Delacroix a donné lieu à des critiques sévères dans lesquelles on prenait la scène des massacres pour celle de la peste.

Maintenant nous allons revenir sur les critiques de l'année 1824. Thiers, comme nous l'avons vu, a affirmé que la toile des *Massacres de Scio* était interprétée par beaucoup comme celle des scènes de « la peste ». Voici qu'il entreprend d'expliquer les traits du pinceau de Delacroix :

Cette négligence de pinceau n'est qu'apparente : l'auteur, profondément dégoûté de tout ce qu'on fait aujourd'hui, s'est jeté dans les contraires, avec préméditation ; il a affecté le hardi des couleurs et de la touche ; il a, presque sans motifs, fait des corps verts, d'autres jaunes, d'autres rouge-bruns ; il a opposé les carnations les plus différentes ; il a dispersé la lumière, de peur de la concentrer, suivant l'usage ordinaire ; il a répandu sur son tableau une crudité toute volontaire ; et s'il avait pu le noircir jusqu'à lui donner, en apparence, deux cents ans de date, on voit qu'il l'aurait fait volontiers<sup>16</sup>.

En outre Étienne-Jean Delécluze, qui défend les idées de Jaques-Louis David, relève des points problématiques dans les *Massacres de Scio* et remarque la carnation des personnages du tableau :

Non seulement la disposition de la scène est effroyable comme on en peut juger, mais il semble qu'on ait pris à tâche de la rendre plus hideuse encore par le choix des formes ignobles, et par une teinte cadavéreuse étalée sur ce tableau<sup>17</sup>.



Fig. 4  
Nicolas Poussin, *La Peste d'Asdod*, 1630-31, huile sur toile, 148 × 198 cm, Paris, Musée du Louvre

<sup>15</sup> Baudelaire, *op. cit.*

<sup>16</sup> Y. (Thiers), *op. cit.*, p. 28.

<sup>17</sup> Étienne-Jean Delécluze, « Exposition du Louvre. MM. H. Vernet, Schnetz, Delacroix. », *Journal des Débats*, 5 octobre 1824.

D'autres critiques concernant la toile de l'artiste font des remarques plus ou moins identiques : « Toutes ces carnations pouries [*sic*] [...] donnent au tableau l'aspect sinistre qu'il doit avoir pour nous faire frémir<sup>18</sup> » et « ses carnations annoncent par anticipation la pourriture et la dissolution<sup>19</sup> ».

Tout bien considéré, la raison pour laquelle on a pris le tableau des *Scènes des massacres de Scio* pour celui qui représentait la « scène de la peste » demeure dans le fait que non seulement les personnages assis ou allongés par terre ont un air de pestiférés mais aussi et surtout ils paraissent conserver la carnation fanée des malades. Il semble que dans les années 1860, les critiques ont établi un rapport entre le tableau des *Massacres de Scio* et celui de *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*. Il est probable que leur argument est appuyé sur ce qu'en disent Delécluze et Blanc. L'un évoque « une teinte cadavéreuse<sup>20</sup> ». L'autre « ces tons cadavéreux<sup>21</sup> ». Ainsi la représentation de la peau de la chair des personnages chez Delacroix correspondait difficilement à ce qu'attendaient les contemporains du peintre. Nous pourrions penser que c'est pour cela que la toile de Delacroix, représentant un événement tragique des Grecs, a été considérée comme œuvre liée à la « scène de la peste ».

### 3. L'étude de Rubens

Maintenant nous allons aborder, sur le plan technique, le problème de la carnation dans le tableau de Delacroix. Nous allons d'abord examiner ce que le peintre a appris à travers l'étude des œuvres de l'époque précédente et voir comment il a envisagé le « nu ».

En 1822, Antoine-Jean Gros a formulé ainsi une observation sur la toile de Delacroix, intitulée *Dante et Virgile aux Enfers* (fig. 2), avec laquelle le jeune artiste a débuté au Salon : « c'était du Rubens châtié ». Bien des années plus tard, Delacroix se rappelle ces paroles du maître : « Pour lui [Gros], qui adorait Rubens, et qui avait été élevé à l'école sévère de David, c'était le plus grand des éloges<sup>22</sup>. »

Pour comprendre la « modernité » chez ce maître baroque, il faudrait d'abord s'arrêter sur une controverse soulevée à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'un conflit d'opinions entre les défenseurs du dessin, ou poussinistes qui respectent les idées de l'Académie et les partisans du coloris, ou rubénistes qui s'intéressent à l'école vénitienne<sup>23</sup>. Les poussinistes affirment que le dessin, travail intellectuel, fait appel à l'esprit des hommes et que le coloris se borne à faire plaisir au sens : aux yeux. Tandis que les rubénistes pensent que, pour rendre réels avec exactitude des objets, il faut faire grand cas des couleurs. Et

<sup>18</sup> Fabien Pillet, *Une matinée au Salon, ou Les peintres de l'École passés en revue, critique des tableaux et sculptures de l'Exposition de 1824*, Paris, 1824, p. 25.

<sup>19</sup> (ANONYME), « Exposition de 1824 : M. Delacroix – *Le Massacre à Scio* », *L'Oriflamme*, n° 1, Paris, 1824, p. 346.

<sup>20</sup> Delécluze, *op. cit.*

<sup>21</sup> Blanc, *op. cit.*, p. 14.

<sup>22</sup> Piron, *op. cit.*, p. 51.

<sup>23</sup> Voir Jennifer Montagu, « The Quarrel of Drawing and Color in the French Academy », *Ars naturam aduvans : Festschrift für Mattias Winner*, Mainz am Rhein, 1996, pp. 548-556 ; Bernard Teyssède, *Roger de Piles et les coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, 1965.

nous savons qu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle les rubénistes finissent par, pour ainsi dire, dominer le monde pictural en France. Ensuite, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous voyons naître le mouvement néoclassique dont David a pris la tête. Les néoclassiques ont accordé l'importance au dessin et non au coloris ; et alors Rubens est presque tombé dans l'oubli.

Dans ce contexte, Gros, tout en étant le successeur de premier rang de David, a réhabilité l'idée de Rubens. En un certain sens, c'est par ses œuvres que Gros a initié les jeunes artistes romantiques, dont Théodore Géricault et Delacroix, à l'étude de Rubens<sup>24</sup>. Son tableau *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* (fig. 3), ayant été longtemps considéré comme modèle des *Scènes des massacres de Scio* (fig. 1), nous fait observer la chaleur du coloris et en particulier l'insistance sur les rouges et les bruns ; ce qui pourrait nous évoquer la palette de Rubens.

Si nous essayons de chercher la raison pour laquelle Gros a vivement critiqué la toile de 1824 de Delacroix, nous pourrions émettre une hypothèse : pour Gros du Rubens est absent du tableau des *Massacres de Scio*<sup>25</sup>. Néanmoins, il faudrait s'arrêter sur des remarques suivantes de Delécluze :

La femme nue attachée à la queue d'un cheval est une imitation fidèle d'une des divinités marines qui amarrent le vaisseau de Marie de Médicis dans le tableau de Rubens (fig. 5). Au surplus, il paraît que M. Delacroix affectionne cette figure dont il a peut-être une étude dans son atelier, car il l'avait encore reproduite, il y a deux ans, dans son tableau du Dante et de [sic] Virgile<sup>26</sup>.

Il semble que ce critique bien éclairé a pu déceler du Rubens dans la toile de 1824.

De fait, vers 1822, Delacroix a réalisé un dessin d'après *le Débarquement de Marie de Médicis à Marseille, le 3 novembre 1600* (fig. 6) et une étude à huile représentant la



Fig. 5  
Pierre Paul Rubens, *le Débarquement de Marie de Médicis à Marseille, le 3 novembre 1600*, détail des Néréides, vers 1622-1625, huile sur toile, 394 × 295 cm, Paris, Musée du Louvre



Fig. 6  
Eugène Delacroix, Dessin d'après *le Débarquement de Marie de Médicis à Marseille* de Rubens, vers 1822, Mine de plomb sur papier, 29 × 25.5 cm, Paris, Musée du Louvre, RF 32249

<sup>24</sup> Sébastien Allard (dir.), *Dante et Virgile aux Enfers d'Eugène Delacroix*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 2004, pp. 83-84 ; Sébastien Allard, Marie-Claude Chaudonneret, *Le suicide de Gros. Les peintres de l'Empire et la génération romantique*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2010.

<sup>25</sup> Allard, *op. cit.*, 2004, p. 84.

<sup>26</sup> Delécluze, *op. cit.*

Néréide (fig. 7). Ce dessin à mine de plomb dont la partie inférieure paraît être dessinée avec minutie nous fait savoir que le peintre observe attentivement les Néréides en particulier<sup>27</sup>. Il est couvert d'annotations relatives aux couleurs et aux ombres. D'où nous pourrions penser que Delacroix, dans ses recherches sur les peintures de Rubens, s'intéressait à leur technique plutôt qu'à leur composition. Pour la copie à l'huile, l'artiste, avec un coup large et ralenti de pinceau, tente de reproduire la chair tendre, moelleuse et douce de la Néréide. Les reins tordus, elle se renverse en arrière ; et sa posture dynamique évoque celle d'une femme grecque placée à droite des *Massacres de Scio* (fig. 8). En fait Delécluze a qualifié la figure de cette femme d'« imitation fidèle » de la Néréide<sup>28</sup>. Delacroix représente la chair de la Grecque nue avec le mouvement large de pinceau, effectue les passages peu abrupts du coloris et réussit à obtenir l'effet moelleux. Ce qui nous paraît certain, c'est que le jeune artiste a cherché à apprendre la manière qu'avait le maître d'Anvers de faire jaillir la lumière à partir des chairs.



Fig. 7  
Eugène Delacroix, Étude de Néréide, d'après Rubens, vers 1822, huile sur toile, 45.7 × 37.5 cm, Bâle, Kunstmuseum Basel – Öffentliche, Kunstsammlung

Il semble que pour le tableau de *Dante et Virgile aux Enfers*, Delacroix avait déjà entrepris de faire jaillir la lumière à partir du corps des damnés. Cet effet de lumière, on pourrait l'observer sur la poitrine de la femme à droite qui tient la barque et sur le corps de l'homme renversé en bas à gauche. Tandis que l'homme avec lequel la femme lutte aussi bien que le nocher Phlégyas dont le dos se montre bien musculeux sont représentés dans une forme riche d'empâtements avec la lumière ocre et les ombres noires-brunes ; ce qui nous fait savoir l'attention plastique accordée aux corps chez Delacroix et évoque le coloris des corps de naufragés du *Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault (fig. 9)<sup>29</sup>.



Fig. 8  
Eugène Delacroix, *Scènes des massacres de Scio*, détail d'une femme attachée à la queue d'un cheval



Fig. 9  
Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1819, huile sur toile, 491 × 716 cm, Paris, Musée du Louvre

<sup>27</sup> Dans un article intitulé « Gros », Delacroix a fait remarquer l'ambivalence de la représentation rubénienne (Eugène Delacroix, *Revue des Deux Mondes*, nouvelle série, vol. 23, n° 5, 1<sup>er</sup> septembre 1848, pp. 649-673).

<sup>28</sup> Delécluze, *op. cit.*

<sup>29</sup> Johnson, *op. cit.*, p. 76.

Dans les *Scènes des massacres de Scio*, nous observons moins un grand clair-obscur dramatique propre à Géricault que dans *Dante et Virgile*. Or, le peintre représente les corps d'un couple en bas à gauche en usant du procédé de l'« ébauche » ; tandis qu'il réalise le nu de la femme à droite attachée à la queue d'un cheval avec la technique rubénienne. C'est-à-dire que dans le tableau de 1824 la carnation est plus recherchée et plus complexe ; on pourrait dire qu'avec ce tableau Delacroix a poussé plus loin ses recherches pour trouver son propre procédé pictural. Les phrases de Thiers résument ce procédé : « Il a affecté le hardi des couleurs et de la touche ; il a, presque sans motifs, fait des corps verts, d'autres jaunes, d'autres rouge-bruns ; il a opposé les carnations les plus différentes<sup>30</sup> ». C'est précisément, nous semble-t-il, « les carnations les plus différentes » qui excitent l'indignation de Gros regrettant qu'il ait manqué de Rubens dans les *Massacres de Scio*.

Seulement il faudrait faire des réserves sur les propos de Thiers tels que « presque sans motifs », c'est-à-dire sans modèle précis. Car le jeune Delacroix, tout en effectuant ses recherches sur les peintures de Rubens, n'a pas du tout négligé l'étude du nu d'après le modèle vivant, recommandée dans les ateliers et à l'École des Beaux-Arts.

#### 4. La Chair et le nu

On conserve à Berlin une académie de femme, exécutée vers 1820-1821 (fig. 10)<sup>31</sup>. Cette magnifique étude, d'après probablement un modèle surnommé Rose, a été mise à la vente à la suite du décès de Delacroix, survenue en février 1864. Nous savons qu'elle a été acquise par un critique, Théophile Thoré qui y reconnaissait, a-t-il écrit dans un article concernant la vente et publié la même année, l'influence des « Sirènes », c'est-à-dire des Néréides.

Lorsqu'il était à l'atelier de Guérin, Delacroix a peint aussi des académies, dont un certain nombre s'est retrouvé à sa vente, l'année dernière. J'y ai acheté la plus belle, une étude de femme nue, assise, à laquelle se rattache une tradition d'atelier, que Riesener m'a racontée. Jusque-là Delacroix avait suivi la manière crayeuse de Champmartin, qui passait pour le révolutionnaire de l'école. Un soir, oubliant Champmartin et songeant à Rubens et à Rembrandt qu'il pratiquait le jour au Louvre, Delacroix remarque sur le modèle qui pose, des plans et des tons qu'il n'avait encore jamais vus : il brosse d'emblée sa figure, la termine en deux séances, l'emporte chez lui et déclare à ses amis qu'il sait peindre—depuis la veille. On pourrait, en effet, mettre cette Femme nue, d'Eugène Delacroix, entre les Sirènes de Rubens, dans le *Débarquement de Marie de Médicis* (no.



Fig. 10  
Eugène Delacroix, *Académie de femme. Mademoiselle Rose*, vers 1820-1821, huile sur toile, 81,5 × 65 cm, Berlin, Staatliche Museen-Nationalgalerie

<sup>30</sup> Y. (Thiers), *op. cit.*, p. 28.

<sup>31</sup> Voir Johnson, *op. cit.*, pp. 4-6.

439 du Louvre) et la *Suzanne* de Rembrandt (collection de M. Lacaze, à Paris)<sup>32</sup>.

Il faudrait cependant faire des réserves sur l'influence de Rembrandt. Car, dans son *Journal*, Delacroix ne mentionne Rembrandt qu'après l'année 1847. Néanmoins, dans le texte de Thoré, une observation parmi d'autres nous paraît bien intéressante et significative : en copiant les œuvres de Rubens, « Delacroix remarque sur le modèle qui pose, des plans et des tons qu'il n'avait encore jamais vus ». En effet pour peindre un nu, l'artiste s'attache moins à soigner les détails de l'anatomie du modèle—le raccourci du bras droit est même un peu exagéré—qu'à représenter l'éclat de la chair irisée de la femme. Or le nu de Jean-Auguste-Dominique Ingres exécuté vers 1819 nous fait observer une carnation sans taches ni rides ; le maître représente la chair féminine avec un passage délicat des clairs-obscur et choisit un fond de couleur de même ton (fig. 11). Pour accentuer la souplesse du mouvement corporel, Ingres donne à cette femme le bras un peu trop long, plié d'une façon artificielle et même forcée. Ici le maître, contrairement à Delacroix, ne se préoccupe nullement de représenter un corps féminin où la vie palpète sous la peau<sup>33</sup>.

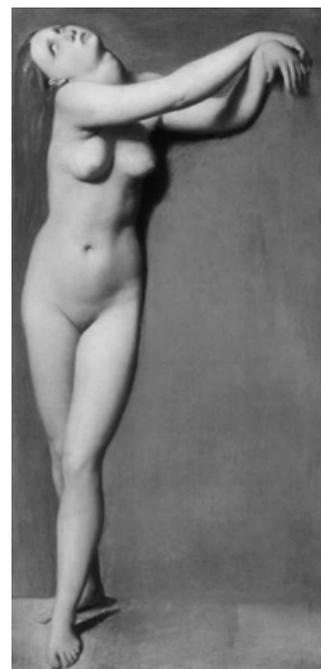


Fig. 11  
Dominique Ingres, *Étude pour Roger délivrant Angélique*, vers 1819, huile sur toile, 85 × 43 cm, Paris, Musée du Louvre

La carnation de la femme nue chez Delacroix passe du rose au vert, puis du vert au brun. Il a, pour ainsi dire, découvert la vie secrète dissimulée sous la peau. La révélation que le peintre a eue était beaucoup due à l'étude du cycle de *Marie de Médicis* et, par la suite, à la découverte du rôle des reflets<sup>34</sup>. Des observations attentives sur les œuvres de Rubens ont conduit Delacroix à une méthode toute personnelle de peindre qu'il perfectionnera tout au long de sa carrière. Pour les cuisses de la femme nue, nous remarquons que la peau est représentée par des hachures de couleurs différentes juxtaposées par des coups de pinceau. Là, nous trouvons le mélange optique qu'il pratiquera de façon plus systématique à partir du début des années 1830. De plus il choisit un fond sombre en vue d'obtenir l'effet de projeter le corps en avant et d'accroître la luminosité.

En outre, il faudrait signaler, comme l'ont fait Johnson et Sébastien Allard, que le plus grand fruit de l'étude des reflets dans les œuvres rubéniennes se trouve dans la représentation des gouttes d'eau<sup>35</sup>. Cette remarque a été faite tout d'abord par Pierre Andrieu, disciple de Delacroix, qui s'exprimait, en 1876, sur *Dante et Virgile aux Enfers* :

<sup>32</sup> William Bürger (Théophile Thoré), « Eugène Delacroix. Exposition de ses œuvres à Paris », *L'Indépendance belge*, 28 août 1864.

<sup>33</sup> Ingres note : « Ce qu'on appelle "la touche" est un abus de l'exécution. [...] La touche, si habile qu'elle soit, ne doit pas être apparente, sinon elle empêche l'illusion et immobilise tout. Au lieu de l'objet représenté elle fait voir le procédé, au lieu de la pensée elle dénonce la main » (Henri Delaborde, *Ingres : sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*, Paris, Henri Plon, 1870, p. 150).

<sup>34</sup> Sébastien Allard, « Delacroix et le modèle : peindre les chairs », dans Sébastien Allard (dir.), *Delacroix. De l'idée à l'expression (1798-1863)*, cat. exp., Madrid, CaixaForum, Barcelona, CaixaForum, 2011, pp. 112-119.

<sup>35</sup> Allard, *op. cit.*, 2004, pp. 88-91 ; Johnson, *op. cit.*, p. 76.

Delacroix se sentit fort embarrassé pour rendre en toute vérité naturelle les gouttes d'eau qui découlent des figures nues et renversées. Ces gouttes d'eau le firent chercher. Le souvenir des sirènes de Rubens, dans *le Débarquement de Marie de Médicis à Marseille*, et l'étude des gradations de l'arc-en-ciel, ce fut là son point de départ<sup>36</sup>.

Néanmoins, Allard, qui a examiné ces gouttes d'eau, rejette l'idée de « l'étude de gradations de l'arc-en-ciel » ; en revanche il retient celle de la référence à Rubens qu'il trouve même capitale. D'après Allard, le maître d'Anvers a suggéré au jeune artiste ce qui allait devenir l'une de ses préoccupations majeures : la recherche d'une division rationnelle de la forme dans ses composantes colorées, indépendamment de tout clair-obscur<sup>37</sup>.

Maintenant nous allons analyser et comparer le rendu des gouttes d'eau chez Rubens et chez Delacroix. Pour représenter les gouttes d'eau sur le corps de ses Néréides, Rubens se contentait de quelques touches de couleur. Il circonscrit la chair des Néréides d'un petit ovale blanc formant la goutte (fig. 12). Pour exprimer l'éclat d'eau, il accroche, vers le centre, un blanc plus froid. L'ombre se compose d'un coloris orangé légèrement plus sombre que le ton de la chair. Du blanc et de l'orangé lui suffisent. Tandis que pour Delacroix une prise de conscience du pouvoir de couleur est son point de départ ; il tente de pousser plus loin le procédé du maître. Pour les gouttes sur le corps des damnés, la lumière est représentée par un blanc brillant et la demi-teinte par un vert (fig. 13). Là où Rubens n'utilise que du blanc et de l'orangé, Delacroix recourt à quatre couleurs. Le jeune artiste n'a donc pas copié les gouttes d'eau des Néréides du *Débarquement de Marie de Médicis à Marseille*, mais il a profondément réinterprété les détails du Rubens<sup>38</sup>.



Fig. 12  
Pierre Paul Rubens, *le Débarquement de Marie de Médicis à Marseille*, détail des gouttes d'eau sur le corps des Néréides



Fig. 13  
Eugène Delacroix, *Dante et Virgile aux Enfers*, détail des gouttes d'eau sur le corps des damnés

<sup>36</sup> Alfred Bruyas, *La Galerie Bruyas*, Paris, 1876, p. 361.

<sup>37</sup> Allard, *op. cit.*, 2004, pp. 90-91.

<sup>38</sup> Allard résume ainsi ce qu'était du Rubens pour Delacroix : « Ce qui chez le Flamand soulignait l'extraordinaire économie de moyens d'un décorateur génial, mais n'était qu'un détail, prenait, chez un jeune artiste avide de faire montre de ses qualités de peintre, presque valeur de manifeste, avec tout ce que cela supposait de démonstratif » (*Ibid.*, p. 90).

Ici, il faudrait signaler que non seulement dans *Dante et Virgile* mais aussi dans les *Scènes des massacres de Scio*, Delacroix a recherché le procédé de rendre les gouttes d'eau. Les gouttes que l'artiste représente dans le tableau de 1824, ce sont les larmes versées par la femme assise à côté d'un homme en avant à gauche dans la toile (fig. 14). Ses larmes coulent le long de son nez, jusqu'au dos de sa main. Il semble que Delacroix recoure aux gouttes d'eau transformées en larmes pour accentuer la profonde désolation du peuple grec, et en même temps pour expérimenter l'effet des reflets. Le procédé de figurer une goutte avec du blanc foncé et l'ombre avec du ton orangé nous évoque celui de Rubens ; de plus le jeune peintre multiplie, comme il l'a fait dans le tableau de 1822, les reflets jaunâtres. Seulement, dans les *Massacres de Scio*, il ne recourt plus à la demi-teinte en vert, utilisée dans le tableau de 1822 pour former des gouttes d'eau sur le corps des damnés. Il est probable que l'artiste, dans le tableau de 1824, met en valeur les gouttes d'eau en mouvement, alors que celles des damnés paraissent plutôt fixes. Un coup de pinceau en couleur blanche et visqueuse trace le trait des larmes et correspond avec le rehaut blanc brossé sur le front ; il est possible que, dans sa recherche de la carnation, Delacroix lie l'étude des gouttes d'eau à celle du rehaut<sup>39</sup>.

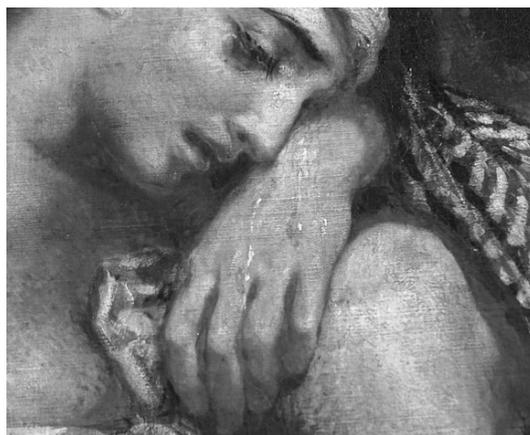


Fig. 14  
Eugène Delacroix, *Scènes des massacres de Scio*,  
détail des larmes versées par la femme

Ainsi la carnation dans les *Massacres de Scio* est le fruit de recherches sur les œuvres rubéniennes et d'études d'après le modèle nu.

## 5. L'intérêt pour le « mulâtre » : « ce bon noir, cette heureuse saleté »

Pour pousser plus loin l'analyse des carnations différentes dans les *Scènes des massacres de Scio*, nous allons faire remarquer que Delacroix, qui tient tant à l'éclat du coloris, s'attache en même temps à une « saleté » ou à un « noircissement ». Nous pourrions penser que c'est justement là que demeure la plus grande particularité des *Massacres de Scio*. D'après Thiers, le tableau de 1824, tout rempli de lumière, paraît noirci<sup>40</sup>. Un paradoxe remarqué par Thiers pourrait suggérer le problème fondamental du coloris chez Delacroix. Le peintre, à la page de son Journal daté du 7 mai 1824, note :

Mon tableau [les *Massacres de Scio*] acquiert une torsion, un mouvement énergique qu'il faut absolument y compléter. Il y faut ce bon noir, cette heureuse saleté, et de ces

<sup>39</sup> Nous essayons d'examiner le rendu des gouttes d'eau chez les peintres contemporains de Delacroix. Or, jusqu'à maintenant, nous ne pouvons trouver aucun peintre qui s'intéresse à l'expression des gouttes. Il nous semble que ni Girodet dans la *Scène du déluge*, ni Géricault dans *Le Radeau de la Méduse* ne montrent d'intérêt à l'éclat des gouttes d'eau sur les corps de leurs personnages. Cet examen pourrait nous faire savoir à quel point, dans son temps, Delacroix était un peintre particulier, voire exceptionnel qui n'a cessé de poursuivre sa quête du coloris et du reflet.

<sup>40</sup> Y. (Thiers), *op. cit.*, p. 28.

membres comme je sais, et comme peu les cherchent. —Le mulâtre fera bien ; il faut remplir. Si c'est moins naturel, ce sera plus fécond et plus beau. Que tout ça se tienne<sup>41</sup>.

Les mots tels que « ce bon noir » et « mulâtre » sont relatifs à un portrait à l'huile : *Aspasie* (fig. 15). Ce tableau compte parmi les œuvres de petit ou moyen format exécutées vers 1824 dans la même période que la réalisation des *Scènes des massacres de Scio*<sup>42</sup>. Qui est le modèle ? Aujourd'hui, il reste encore flou. Seulement le Journal, daté du 1<sup>er</sup> avril et du 4 octobre 1857, informe que l'artiste l'appela « Aspasie<sup>43</sup> » ; depuis la vente posthume de l'artiste en 1864, le modèle était considéré comme « une mulâtresse<sup>44</sup> ».

Quoi qu'il en soit, il semble que l'originalité de l'œuvre est due à la couleur de la peau de la femme, qui n'est ni noire, ni blanche. À l'époque, on l'appelait « sang-mêlé<sup>45</sup> ». Ici encore, Delacroix concentre toute son attention sur le rendu de la carnation ; et là l'élément « métis » fournit la diversité et la richesse à ses recherches. Il s'agit d'exprimer la manière dont la peau colorée renvoie la lumière et la qualité particulière de son grain. Le peintre accentue d'un brun foncé les aisselles et le dos de la main qui sont en général oubliés dans le nu académique. De plus, il expérimente le contraste de couleurs entre la peau brune et les lèvres rouges.

Il est probable que le procédé de la peau brune d'*Aspasie* peut s'appliquer à celui d'un homme grec allongé en avant à gauche dans les *Massacres de Scio* (fig. 16). Comme *Aspasie*, le Grec a la peau rendue avec les rehauts de blanc et son nez est peint en blanc clair. Sans doute c'est à ce personnage-là que fait allusion l'auteur d'un article anonyme du *Mercur*

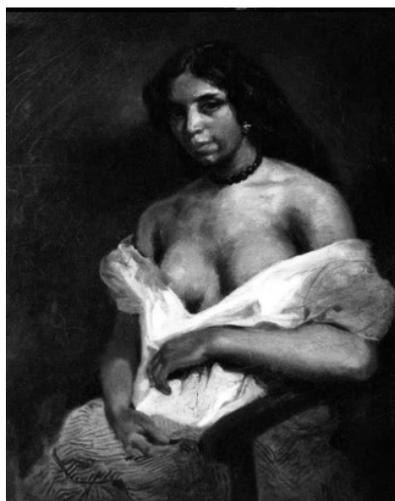


Fig. 15  
Eugène Delacroix, *Aspasie*, vers  
1824, huile sur toile, 81 × 65 cm,  
Montpellier, Musée Fabre



Fig. 16  
Eugène Delacroix, *Scènes des massacres de Scio*, détail d'un  
homme allongé

<sup>41</sup> Michel Hannoosh, (éd.), *Journal d'Eugène Delacroix*, t. 1, Paris, José Corti, 2009, p. 156.

<sup>42</sup> Voir Johnson, *op. cit.*, pp. 52-53.

<sup>43</sup> Hannoosh, *op. cit.*, p. 1137, p. 1176.

<sup>44</sup> Philippe Burty, (préf.), *Catalogue de la vente qui aura lieu par suite de décès d'Eugène Delacroix*, Paris, Hôtel Drouot, 17-19 février 1864, p. 26.

<sup>45</sup> Allard, *op. cit.*, 2011, p. 113 ; Sébastien Allard, Côme Fabre (dir.), *Delacroix*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, New York, The Metropolitan Museum of Arts, 2018, pp. 46-52.

*neuvième siècle* : « des visages ou brûlés par le soleil comme ceux des Africains, ou souillés, de cette espèce de couleur sale, jaunâtre et sombre que font contracter l'âge, les souffrances et surtout la longue habitude de la détresse<sup>46</sup> ».

Il semble que l'intérêt de Delacroix pour la peau colorée soit étroitement lié à celui qu'il porte aux Grecs, ses contemporains. Dans son Journal daté du 7 mai 1824, il note : « Dufresne [le beau-frère de Gros] me recommande surtout de donner la couleur locale et de faire des gens du pays<sup>47</sup> ». Il est donc bien naturel que le peintre tienne à rendre le réel des « Grecs de son temps<sup>48</sup> ».

## 6. Le procédé de fini : du point de vue de l'« ébauche »

Pour clore cet article, nous essayons d'étudier le procédé de fini chez Delacroix en analysant en quoi l'« ébauche » envisagée dans les ateliers privés de l'époque.

Dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les jeunes, qui se destinaient à être peintres, se trouvaient, pour la plupart, dans les ateliers privés dirigés par les peintres, professeurs par ailleurs à l'École des Beaux-Arts<sup>49</sup>. Dans les ateliers, les apprentis-peintres préparaient leur concours d'entrée de l'École des Beaux-Arts. En 1815 Delacroix s'est fait l'élève de Pierre-Narcisse Guérin et a été admis, l'année suivante, à l'École des Beaux-Arts ; c'est-à-dire qu'au bout d'un an d'apprentissage chez Guérin, il a fait preuve d'une capacité de peindre. Dans le concours le critère majeur pour sélectionner les candidats demeure dans la capacité technique de représenter les personnages avec un procédé spécialisé. Une fois admis dans l'École, les apprentis-peintres se font diriger par les professeurs, mais ils ne quittent pas leurs ateliers et travaillent toujours sous la direction de leurs maîtres. Par la suite les élèves, se présentant aux petits concours donnés régulièrement à l'École des Beaux-Arts, font des efforts pour gagner le Prix de Rome. L'atelier privé a donc joué un grand rôle, à l'époque, dans le domaine de l'art pictural.

Ensuite nous allons examiner de près l'« ébauche », appelée en anglais « painting instruction », qui occupe une place importante dans un programme éducatif de l'atelier privé<sup>50</sup>. Les élèves, qui ont appris à procéder à l'esquisse académique, se donnent aux exercices d'« ébauche » pour laquelle pose un modèle, afin d'étudier, en particulier, la tête des personnages (fig. 17).



Fig. 17  
Léon Cogniet, *Tête de jeune homme*,  
étude pour *Cain et Abel*, vers 1820,  
huile sur toile, 46 × 34 cm, Orléans,  
Musée des beaux-arts

<sup>46</sup> (ANONYME), « Salon de 1824 », *Le Mercure du dix-neuvième siècle*, t. 7, Paris, 1824, pp. 199-200.

<sup>47</sup> Hannoosh, *op. cit.*, p. 155.

<sup>48</sup> Voir Darcy Grimaldo Grigsby, « 'Whose colour was not black nor white nor grey, But an extraneous mixture, which no pen can trace, although perhaps the pencil may' : Aspasia and Delacroix's *Massacres of Chios* », *Art History*, vol. 22, n° 5, december 1999, pp. 676-704.

<sup>49</sup> Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven, Yale university press, 1986 ; Philippe Grunhech, *Le Grand Prix de peinture. Les concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1983.

<sup>50</sup> Boime, *op. cit.*, p. 36.

L'« ébauche », terme technique, vient d'un mot italien « abozza<sup>51</sup> » qui signifie l'esquisse, et désigne en français la peinture préparatoire à l'huile qui servira de base à une œuvre définitive.

Pour réaliser l'« ébauche », on recourt à la palette qui se divise en trois : clairs, ombres et demi-teintes. Dans un manuel de peinture, publié en 1829 par Paillot de Montabert, l'auteur recommande comme procédé de l'« ébauche » : « empâtez les clairs ; peignez légèrement les ombres<sup>52</sup> ». C'est-à-dire que les élèves ont été amenés à rendre opaques les clairs en les peignant en pleine pâte et à, par contre, accentuer avec le frottis la transparence des ombres.

Pour commencer une « ébauche », les élèves réalisent la masse générale des ombres sans trop penser aux détails. Les ombres, sans être parfaitement unifiées au début, devraient laisser place aux clairs et aux nuances intermédiaires<sup>53</sup>. Une fois les clairs les plus brillants ont été colorés, on ajoute le rehaut et, par la suite, la demi-teinte. On utilise au moins six couleurs de ton intermédiaire afin d'unir les clairs et les ombres. Car la demi-teinte, nécessaire pour esquisser des plâtres, a été considérée comme indispensable pour l'effet pictural. Et sans mélanger des couleurs sur la toile, on juxtapose des couleurs l'une à côté de l'autre, à la manière de la peinture en mosaïque<sup>54</sup>. L'« ébauche » ainsi réalisée peut donner, si on a un recul suffisant, la sensation de relief et, en même temps, elle garde la pureté et l'éclat des couleurs. Les élèves, qui ont effectué ces différentes étapes de travail, envisage d'unir des couleurs divisées ; ainsi de même que la demi-teinte s'efface à la surface du tableau, le passage d'une couleur à l'autre se voit difficilement. Enfin, lorsqu'à la dernière étape du travail on étend un léger glacis sur le tableau, les clairs et les ombres finissent par disparaître.

Ici il est à noter que dans le processus d'exécution de l'« ébauche » on juxtapose les couleurs sans les mélanger à la manière mosaïque et prend compte d'un recul des spectateurs ; ce qui permet d'obtenir le relief aussi bien que l'effet général. D'après Boime, cette technique mosaïque, à laquelle on ne recourt, en principe, que dans une étape préparatoire de la création du tableau, s'appuie sur une conception nouvelle, non héritée de l'époque précédente<sup>55</sup>. Et ce procédé technique attire les jeunes peintres de la première moitié du XIX<sup>e</sup> qui ne se contentent pas de suivre l'idée de l'Académie ; parmi lesquels tout d'abord peut se compter Delacroix.

Nous allons revenir au tableau de 1824 (fig. 1). Là, nous allons examiner la tête de deux personnages : celle d'une femme assise à gauche et celle d'une mère allongée à droite. Le profil d'une femme à gauche est bien éclairé (fig. 18). Sa mâchoire inférieure, plongée dans l'obscurité,



Fig. 18  
Eugène Delacroix, *Scènes des massacres de Scio*, détail  
d'une femme assise

<sup>51</sup> Voir E. Tietze-Conrat, « Titian's Workshop in His Late Years », *The Art Bulletin*, vol. 28, n° 2, juin 1946, p. 80.

<sup>52</sup> Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, t. 9, Paris, 1829, p. 37.

<sup>53</sup> P. L. Bouvier, *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture*, Paris, 1827, pp. 252-253.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 256 ; Paillot de Montabert, *op. cit.*, p. 40.

<sup>55</sup> Boime, *op. cit.*, p. 38.

se peint en pleine pâte. La partie inférieure de son visage est réalisée en couleurs plutôt sombres ; tandis que le peintre brosse le haut de la joue avec des rehauts de blanc clair. C'est-à-dire que Delacroix, en recourant au contraste entre le clair et l'obscur, essaie de faire accuser les reliefs du visage. Ici, le passage d'un ton à l'autre ne s'effectue pas progressivement et nous y voyons à peine la demi-teinte ; de plus, les demi-tons juxtaposés qu'on y découvre rarement ne sont pas bien joints l'un à l'autre. Par conséquent le profil de cette femme paraît plus ou moins aplati, mais il a le rehaut plus accentué. Tout cela nous amène à penser que Delacroix, afin d'accentuer les reliefs dans la représentation de la peau, choisit le procédé du rehaut plutôt que celui du glacis. L'éclat du ton produit par le rehaut n'est pas du tout du même genre que la clarté obtenue par le glacis.

Passons au personnage d'une mère allongée à droite (fig. 19). Il semble que Delacroix ne procède pas à la représentation de la mère de la même façon qu'il réalise la femme à gauche. Il est probable que le peintre ajoute aux couleurs une quantité d'huile, les étend légèrement et achève ainsi le personnage de la mère. Ici, nous remarquons que le passage des clairs aux sombres n'est toujours pas effectué avec soin. Son corps devenu pâle, son cou et ses seins découverts nous font apercevoir les vaisseaux sanguins ; cette image correspond exactement à celle d'« une teinte cadavéreuse<sup>56</sup> ». De même, concernant cette figure, Anne-Louis Girodet commente : « quand je m'approche, je ne retrouve plus le dessin de l'œil, à peine si je distingue les paupières. Pourquoi ne terminez-vous pas cet œil si expressif<sup>57</sup> ? » En effet, les tons restent flous sans précision des détails.

D'où on pourrait affirmer que les carnations dans le tableau des *Scènes des massacres de Scio* paraissent celles à l'état d'« ébauche » considérée comme œuvre préparatoire pour le tableau. À ce point, Girodet a eu raison de critiquer la toile avec les mots suivants : « ne pas terminer<sup>58</sup> ». Or nous savons la réponse formulée par le jeune Delacroix : « si pour apercevoir les défauts, vous êtes obligé de vous approcher, permettez-moi de vous prier de rester à distance<sup>59</sup> ». Sa réplique suggère que le jeune artiste avait parfaitement conscience de la position du maître concernant l'« ébauche ». En outre un article anonyme de *La Semaine, gazette littéraire*, dont l'auteur critique sévèrement la toile, nous suggère la caractéristique de l'« ébauche » : « [...] dans les figures les mieux colorées, on regrette quelquefois l'absence de ces teintes délicates, de ces tons intermédiaires qu'une étude



Fig. 19  
Eugène Delacroix, *Scènes des massacres de Scio*, détail d'une mère allongée

<sup>56</sup> Delécluze, *op. cit.*

<sup>57</sup> Piron, *op. cit.*, pp. 65-66.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*

scrupuleuse du modèle vivant peut seule indiquer, même aux talents [*sic*] les plus distingués<sup>60</sup> ».

En bref, les critiques et les peintres académiques s'intéressaient aux finitions des peintures ; tandis que Delacroix portait l'intérêt au processus de la création des œuvres afin de réaliser des effets particuliers et originaux<sup>61</sup>. Il est à signaler que pour l'importance de l'« ébauche », les deux, l'Académie et Delacroix, partagent la même idée. Seulement, comme explique Paillot de Montabert, les autorités exigent que l'« ébauche » ne s'effectue que dans une étape préparatoire du tableau : « En général il faut, dans la peinture à huile plus que dans toute autre, s'occuper du travail préparatoire, et ne pas confondre le procédé d'ébauche avec le procédé de fini<sup>62</sup> ». Autrement dit, dans un grand tableau exposé au Salon les deux procédés, ébauche et finitions, ne doivent pas être présents ensembles. Delacroix, élève de Guérin, académicien et professeur de l'École des Beaux-Arts, devait en être parfaitement conscient. Pourtant il prend le pari audacieux d'appliquer le procédé d'« ébauche » à la peinture d'histoire qui est « le Grand style ».

## Conclusion

Pour achever sa peinture d'histoire, Delacroix s'est livré avec passion à la représentation de la carnation de ses personnages. Sans écarter la « saleté » de la chair, il n'a cessé de fixer son attention sur la peau, les muscles, les veines et même les poulx. Là, sa prise de position diffère de celle des peintres de son temps et surtout elle caractérise ses œuvres dans la première période de sa carrière artistique. Par exemple, il est certain que dans la toile de *Léonidas aux Thermopyles* (fig. 20) réalisée par David en 1813, qui représente les sacrifices d'un héros de la Grèce antique<sup>63</sup>, nous observons l'intérêt du peintre pour la qualité de la peau. Mais le peintre néoclassique semble ne jamais s'intéresser aux vaisseaux sanguins ou aux muscles qui palpitent sous la peau ; il ne s'attache pas non plus à des taches ou à la saleté sur la peau. Par contre Delacroix, dans le respect des diversités de la carnation, fait grand cas du « réel » des Grecs qu'il représente. Autrement dit, pour le peintre la peau raconte, en un sens, la personnalité de chaque personnage et, en



Fig. 20  
Jacques Louis David, *Léonidas aux Thermopyles*, 1813-14 (1799-1803), huile sur toile, 395 × 531 cm, Paris, Musée du Louvre

<sup>60</sup> (ANONYME), « Salon de 1824 », *La Semaine, gazette littéraire*, t. 1, Paris, 1824, p. 130.

<sup>61</sup> Voir George P. Mras, « Literary Sources of Delacroix's Conception of the Sketch and Imagination », *The Art Bulletin*, XLIV, 1962, pp. 103-111.

<sup>62</sup> Paillot de Montabert, *op. cit.*, p. 44.

<sup>63</sup> Cette œuvre a été accrochée en 1826, deux ans plus tard que la présentation des *Massacres de Scio*, dans l'exposition à la galerie Lebrun qu'a organisée le comité philhellène de Paris, en vue de soutenir la guerre d'Indépendance grecque. Voir Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer, « Under the Sign of Leonidas : the Political and Ideological Fortune of David's *Leonidas at Thermopylae* under the Restoration », *Art Bulletin*, LXIII, n° 4, 1981, pp. 633-649.

même temps, elle constitue un élément majeur qui reflète la réalité.

Ici, nous allons nous référer à une lettre datée du 4 juin 1832, adressée à Augustin Jal, écrivain et critique d'art demeurant à Paris, écrite par Delacroix pendant son séjour à Tanger au Maroc : « Il y a ici quelque chose de plus simple encore et de plus primitif : il y a moins d'alliage turc ; les Romains et les Grecs sont là à ma porte : j'ai bien ri des Grecs de David, à part, bien entendu, sa sublime brosse. Je les connais à présent<sup>64</sup> ». Cette citation corrobore sa prise de position picturale : il considère les Grecs comme des existences qui respirent et vivent dans le temps actuel et dans le monde réel.

### Sources des figures

Figs. 1, 2, 3, 6 : Sébastien Allard (dir.), *Dante et Virgile aux Enfers d'Eugène Delacroix*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, 2004.

Fig. 4 : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062502> (consulté le 15 juillet 2021)

Figs 5, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 16, 18, 19 : photo © Mai YUASA

Fig. 9 : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059199> (consulté le 15 juillet 2021)

Fig. 11 : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059998> (consulté le 15 juillet 2021)

Fig. 15 : Sébastien Allard (dir.), *Delacroix. De l'idée à l'expression (1798-1863)*, cat. exp., Madrid, CaixaForum, Barcelona, CaixaForum, 2011.

Fig. 17 : *Esquisses peintes de l'époque romantique : Delacroix, Cogniet, Scheffer*, cat. exp., Paris, Musée de la vie romantique, 2013.

Fig. 20 : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065425> (consulté le 15 juillet 2021)

---

<sup>64</sup> André Joubin, (éd.), *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, t. 1, Paris, Plon, 1935, p. 330.