

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 3 (1955)
Heft: 2

Artikel: Delacroix et le massacre de Scio
Autor: Coullery-Mira, Marie-Thérèse
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-727706>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DELACROIX ET LE MASSACRE DE SCIO

par Marie-Thérèse COULLERY-MIRA

A propos d'une esquisse du Musée de Genève

INTRODUCTION

C'EST au Salon de 1824 qu'Eugène Delacroix expose son *Massacre de Scio*. Cette toile, en provoquant le déchaînement de la critique, va le consacrer chef de file de l'école romantique.

En cette année, le jeune peintre a vingt-six ans. Il s'est fait connaître, deux ans auparavant, par une première œuvre, *Dante et Virgile aux Enfers*, qui lui valut l'article prophétique de Thiers prononçant les noms de Michel-Ange et de Rubens. Dandy à la mode, il fréquente les salons de la capitale, se passionne pour la musique, la poésie, le théâtre, les chevaux et poursuit parallèlement, en cette période de son existence, une vie mondaine et une activité créatrice fiévreuse.

Toute une jeunesse batailleuse remet en question les principes reçus de l'art classique. Mais si Delacroix, grand causeur, participe avidement à ces discussions, son apport fut surtout de trouver les valeurs picturales correspondantes aux intentions souvent trop littéraires. Il retrouve la joie de peindre, d'appliquer en une technique large, colorée et généreuse la belle pâte qu'il rend sensuelle en ses empâtements, voluptueuse en sa couleur. Tout cela s'affirme à l'opposé des leçons de l'école davidienne. Hauteœur l'exprime en ces termes : « Toute l'histoire au lieu de l'Antiquité, la couleur au lieu du dessin, le vêtement pittoresque au lieu du nu, le caractère au lieu de la beauté, la nature sauvage au lieu du palais anonyme, l'homme, tous les hommes au lieu de l'honnête homme. »¹

A la recherche d'un style à la fois très réaliste et très lyrique, Delacroix va chercher dans la vie contemporaine des sujets de tableaux.

¹ HAUTEŒUR, L., *Les origines du romantisme* in *Le Romantisme et l'Art*, Paris, H. Laurens, 1928, p. 4.

Rappelons que la révolte des Grecs contre le Sultan et leur lutte désespérée pour l'indépendance avaient commencé en 1820, enflammant dans toute l'Europe la jeune génération romantique. Le philhellénisme régnait sur le monde qui suivait avec angoisse les péripéties de la guerre. Casimir Delavigne célébrait les exploits de Canaris et Botzaris, des colonels français allaient soutenir en Morée la cause de la civilisation. Les mémoires de l'un deux, le colonel Voutier, serviront directement à Delacroix pour son tableau. En même temps, des descendants de Washington, des lords répondaient à l'appel de la liberté menacée et parmi eux Lord Byron, un des poètes favoris du peintre.

SOURCES ET GENÈSE DE L'ŒUVRE

Dès le mois de janvier 1821, Delacroix songe à s'inspirer des événements dont nous venons de parler. N'est-ce pas là un sûr moyen d'intéresser le public ? Le 15 septembre de cette année, il écrit à son ami Raymond Soulier alors à Naples :

« Je me propose de faire pour le Salon prochain un tableau dont je prendrai le sujet dans les guerres récentes des Turcs et des Grecs. Je crois que dans les circonstances présentes, s'il y a d'ailleurs quelque mérite dans l'exécution, ce sera un moyen de le faire distinguer. Je voudrais donc que tu m'adresses quelques sites de ton pays de Naples, quelques esquisses pochées de sites marins ou de montagnes bien pittoresques, je ne doute pas que cela m'inspire pour le lieu de ma scène. »

Ce goût de l'Orient, Delacroix le possédait d'ailleurs dès 1817, année où on le voit copier des miniatures persanes. En lithographie, il composait le portrait de l'ambassadeur de Perse et de sa favorite. En 1818 il dessinait à la sépia le *Portrait d'un Officier turc*. Il écrivait avant Hugo ses *Orientales* : la Guerre de l'indépendance lui inspira une première toile en 1821 déjà : *Cavalier turc au Coup de Feu*. Et, profitant de l'enseignement de ses amis anglais Bonnington et Fielding qui l'initiaient à l'aquarelle, il en peignit deux en 1822 : *Grec en Embuscade* et *Episode de la Guerre entre Turcs et Grecs*.

C'est en avril de cette même année que se produisit l'événement historique qui inspira le « Massacre ». Les tueries de Tripolidza amenèrent de la part des Turcs une terrible réponse : les pacifiques habitants de Chio (ou Scio) qui n'avaient pas pris une part active à la révolte furent égorgés en masse. Vingt mille personnes environ moururent et le reste de la population, des jeunes et des enfants, fut emmené en esclavage. Canaris arriva trop tard pour sauver l'île et n'y trouva guère que neuf cents survivants.

Un colonel français au service de la Grèce, Voutier, publia ses mémoires qui donnaient une description détaillée de ces faits. Delacroix, d'après André Joubin,

les aurait lus et s'en serait inspiré. Il a en tout cas rencontré le colonel Voutier. On peut à ce sujet citer ce passage du *Journal* :

Paris, lundi 12 janvier 1824.

— Ce matin, rendez-vous avec Raymond Verninac (beau-frère de Delacroix) pour voir M. Voutier, qui vient de la Grèce où il a été employé avec distinction, et qui va y retourner...

— *Massacre de Scio* durant un mois...

Le colonel français décrit la répression des Turcs et donne le détail qui inspira à Delacroix le groupe de la mère et de l'enfant :

« Le plus beau pays est dévasté, les maisons brûlées, la population entière est massacrée, les enfants sont écrasés contre les pierres, les églises sont souillées, les os des morts jetés dans les rues, et mille horreurs, dont l'histoire n'offre pas d'exemple, sont commises. (Un voyageur, témoin des désastres de Chio, m'a dit que rien n'avait produit sur son âme une impression plus douloureuse que la vue du cadavre d'une jeune femme dont un enfant pressait de ses mains avides les mamelles flétries.) C'est le crime d'une soldatesque effrénée et fanatique, que la présence des principaux officiers de l'empire ne peut arrêter... »²

Le *Journal* de Delacroix va nous permettre de suivre la genèse de son œuvre. En mai 1823, on peut lire :

Je me suis décidé à faire pour le Salon des scènes du *Massacre de Scio*. Je verrai Cousin demain.

Il commence alors de longues études préparatoires, s'attachant aux costumes, aux armes, aux types humains de l'Orient. Bien plus, il lui faut aussi posséder la science du cheval arabe qui convenait bien à l'homme du monde et au dandy qu'il était. Escholier a raison de noter : « Peintres et poètes romantiques ont fait une grande consommation de chevaux, surtout d'anglo-arabes, de pur sang fougueux et indomptables. »³

Il va au manège où il multiplie les études rigoureuses de chevaux vivants et morts. Toutefois, Delacroix n'a jamais vu l'Orient dont il devra la connaissance à « Monsieur Auguste », ce singulier personnage qui avait parcouru l'Asie Mineure, la Grèce, l'Égypte, le Maroc même, et qui avait rassemblé un bric-à-brac fastueux de costumes, de parures, d'ustensiles, d'accessoires et de bibelots divers. Les artistes et les écrivains fréquentaient sa maison et l'on peut comprendre aisément l'influence qu'il exerça sur l'orientalisme romantique.

La composition de sa vaste toile, le jeune artiste la recherchera durant bien des mois.

² VOUTIER, colonel. *Mémoires sur la Guerre actuelle des Grecs*, Paris, 1823, p. 251-252.

³ ESCHOLIER, Raymond : *Delacroix, peintre, graveur, écrivain*, Paris, H. Floury, 1926.

Enfin, ce lundi de janvier 1824 où il rencontre Voutier, il semble s'être décidé ; il écrit :

— En sortant de déjeuner avec Raymond Verninac et M. Voutier, été au Luxembourg. Je suis rentré à mon atelier saisi de zèle et, Hélène (son modèle) étant arrivée peu après, j'ai de suite fait quelques ensembles pour mon tableau...

— C'est donc proprement aujourd'hui *lundi* 12 que je commence mon tableau...

Ses amis seront ses modèles. Le *Journal* nous cite à plusieurs reprises le nom de Pierret (un de ses compagnons de collège auquel il était resté très attaché) qui vient poser pendant plusieurs séances de travail pour le Turc du fond et même pour d'autres personnages : l'homme assis et l'homme nu couché. Ils seront aussi ses rapins. Là encore le *Journal* nous signale qu'il ébauche le fond avec Soulier en février, et que Fielding le lui arrange en mars.

Ses notations journalières vont nous indiquer maintenant les diverses étapes de son travail. Suivons-les :

Paris, dimanche 18 janvier 1824.

— Aujourd'hui, Emilie Robert (son modèle pour la femme attachée au cheval). — Hier samedi et avant-hier vendredi, fait en partie ou préparé la femme du devant...

— J'ai eu Provost (un autre modèle) mardi 13, et commencé par la tête du mourant sur le devant.

Le même jour Delacroix note aussi ses comptes dans son *Journal*, ainsi nous avons ces lignes :

— A Provost, environ	8 francs
— A Emilie Robert, aujourd'hui	12 francs

S'étant arrêté une semaine, il reprend son travail :

Paris, samedi 24 janvier 1824

— Aujourd'hui, je me suis remis à mon tableau : dimanche dernier 18 inclusivement, j'ai cessé d'y travailler. J'avais commencé le lundi précédent quelques croquis seulement, ou plutôt le mardi 13 : j'ai dessiné et fait aujourd'hui la tête, la poitrine, etc., de la femme morte qui est sur le devant...

— A l'exception de la main et des cheveux, tout est fait.

Et le peintre va maintenant poursuivre son œuvre avec ardeur, allégresse, mais le *Journal* nous révèle parfois des moments d'aridité, d'hésitation.

Paris, lundi 1^{er} mars 1824.

— Je n'ai point travaillé de la journée.

Paris, mercredi 3 mars 1824.

— Remets-toi vigoureusement à ton tableau. Pense au Dante. Relis-le. — Continuellement secoue-toi pour revenir aux grandes idées. Quel fruit tirerai-je de ma presque solitude, si je n'ai que des idées vulgaires... Je suis donc comme un sabot ? Je ne suis remué qu'à coups de fourche : je m'endors sitôt que manquent les stimulants.

Le *Journal* est le témoin de ses recherches, de son goût passionné de la vérité. Il signale :

Paris, jeudi 18 mars 1824.

— Achevé Ture montant à cheval.

Mais, sans doute mécontent du dessin ou de la couleur du cheval peint d'après des études, il va se retremper dans la nature et consacre deux dimanches de mars au manège.

Paris, dimanche 21 mars 1824.

— Fait une étude au manège avec Scheffer.

Paris, dimanche 28 mars 1824.

— Chez Scheffer. Au manège, peint le cheval gris.

Non seulement il travaille d'après nature, mais encore s'inspire des grandes œuvres. Il visite les musées et donne aussi des jugements sur les maîtres contemporains :

Paris, dimanche 11 avril 1824.

— Au Luxembourg : *Révoltés du Caire* (Girodet), plein de vigueur : grand style. Ingres charmant et puis mon tableau (*Dante et Virgile*) qui m'a fait grand plaisir. Il y a un défaut qui se retrouve encore dans celui que je fais (*Massacre de Scio*), spécialement dans la femme attachée au cheval : cela manque de vigueur, d'empâtement. Ces contours sont lavés et ne sont pas francs : il faut continuellement avoir cela en vue.

Ce même dimanche, il note son enthousiasme pour un Vélasquez qui déclenche en lui une fièvre de travail et un « entrain complet ».

— Vu le Vélasquez et obtenu de le copier. J'en suis tout possédé. Voilà ce que j'ai cherché si longtemps, cet empâté ferme et pourtant fondu.

Le vendredi 7 mai, après une période de travail intense accompli dans l'exaltation, il note dans son *Journal* l'admirable passage tant de fois cité par fragments. C'est ce morceau qui a permis à plus d'un critique de dégager maintes explications profondes de l'œuvre du peintre. Dans ces lignes se manifeste l'explosion d'un lyrisme ardent :

— ... Mon tableau acquiert une torsion, un mouvement énergique qu'il faut absolument compléter. Il y faut ce bon noir, cette heureuse saleté, et de ces 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 ! O sourire d'un mourant ! Coup d'œil maternel ! Etreintes du désespoir, domaine précieux de la peinture ! Silencieuse puissance qui ne parle d'abord qu'aux yeux, et qui gagne et s'empare de toutes les facultés de l'âme ! Voilà l'esprit, voilà la vraie beauté qui te convient, belle peinture, si insultée, si méconnue, livrée aux bêtes qui t'exploitent : mais il est des cœurs qui t'accueilleront encore religieusement : de ces âmes que les phrases ne satisfont pas, pas plus que les inventions et les idées ingénieuses. Tu n'as qu'à paraître avec ta mâle et simple rudesse, tu plairas d'un plaisir pur et absolu. Avouons que

j'y ai travaillé avec la raison. Je n'aime point la peinture raisonnable. Il faut, je le vois, que mon esprit brouillon s'agite, défasse, essaie de cent manières, avant d'arriver au but dont le besoin me travaille dans chaque chose. Il y a un vieux levain, un fond noir à contenter. Si je ne me suis pas agité comme un serpent dans la main d'une pythonisse, je suis froid : il faut le reconnaître et s'y soumettre, et c'est un grand bonheur. Tout ce que j'ai fait de bien a été fait ainsi...

Ce mois de mai fut celui d'un excellent travail. Le 20 mai il « trouve le fond ». Au mois de juin il termine et retouche.

C'est alors que se produit une rencontre capitale pour lui : celle de Constable. En se promenant avec des amis il visite des marchands de tableaux. Il voit d'abord *Le Radeau de la Méduse*, puis chez Arrowsmith les trois œuvres que le peintre anglais destinait au Salon : *La Charrette de Foin*, *Canal en Angleterre* et *Vue de Hampstead Heath*. Cette vision le plonge à la fois dans un ravissement et un accablement dont son carnet nous donne la preuve :

— Vu le tableau de J. Géricault. Vu les Constable. C'était trop de choses dans un jour. Ce Constable me fait grand bien. Revenu vers cinq heures j'ai été deux heures à mon atelier. Grand manque de sexe, je suis tout à fait abandonné.

Paul-Henri Michel précise que cela se produisit le 19 juin et non le 19 mai comme l'écrit Escholier. Son tableau est trop avancé pour qu'il puisse utiliser à son sujet l'immense découverte qu'il vient de faire dans cette façon nouvelle de rendre la lumière. Constable avait su voir qu'une couleur paraissant uniforme dans la nature était formée de la réunion d'une quantité de teintes diverses et il avait rendu le vert de ses prairies en juxtaposant des petites touches de verts différents.

C'était la révélation, trop tardive, hélas : l'ouverture du Salon est fixée au 25 août et le *Journal* tenu bien irrégulièrement de mai-juillet au 25 août nous fait bien comprendre les jours de fièvre que Delacroix traverse. Seules les affirmations des contemporains peuvent nous renseigner de façon précise. L'artiste passe certes par des moments de découragement profond, il n'aime plus son tableau. Il l'envoie cependant au Louvre avec les deux études déjà citées.

Le jury, présidé par le duc de Doudeauville, comprenait douze membres parmi lesquels se trouvaient le baron Gérard et le comte de Forbin favorables à Delacroix. Le baron Gros qui avait, rappelons-le, défendu la *Barque de Dante* deux ans auparavant semblait cette fois plus indécis. Citons encore les noms de Girodet, Bosio, Lemot, Quatremère. On rapporte que l'envoi de Delacroix fut discuté mais finalement accepté. Les trois tableaux furent inscrits au catalogue (on disait alors au « livret ») sous le même numéro 450.

Tout semble terminé. Pourtant, saisi de dépit devant sa toile finie, poursuivi par le regret de n'avoir pu mettre à exécution la leçon de Constable, Delacroix n'y tient plus et obtient par faveur spéciale de retoucher son tableau. Selon le témoignage d'un contemporain, Frédéric Villot : « Après avoir passé à l'examen du jury, il descend sa toile dans une des salles des Antiques, empâte les lumières, introduit

de riches demi-teintes, remplace l'huile par le vernis qui cristallise ses couleurs et les fait scintiller comme des pierres précieuses, change souvent la brosse contre le pinceau, pour exprimer plus finement les détails, donne par des glacis nombreux de la transparence aux ombres, du chatoiement aux clairs, met une extrême richesse dans la netteté de la touche et répète sans cesse que s'il faut ébaucher avec un balai, on doit terminer avec une aiguille. » ⁴

Nous connaissons mal, il est vrai, la composition de la palette du peintre à cette époque. Toutefois cette retouche de la dernière heure a transformé la toile qui s'est ensoleillée grâce à une nouvelle distribution des touches colorées. Delacroix a martelé ses couleurs et les a fait vibrer à l'aide de glacis transparents. Bannissant les ocres et les terres, il avait déjà introduit quelques couleurs pures comme le bleu de cobalt et la laque de garance. Toutefois la nature du sujet le préservait d'un trop grand éclatement et le poussait à garder des lueurs argentées. C'est peut-être en cela qu'on peut parler de « somptuosité crépusculaire », terme souvent appliqué dès le *Massacre de Scio* à l'art de Delacroix.

Nous pouvons conclure avec Paul-Henri Michel : « C'est ainsi que le *Massacre de Scio* médité un an, et dont l'exécution proprement dite (sans compter les études préparatoires) avait demandé plus de sept mois d'un travail assidu, fut transformé en quatre jours. »

DE QUELQUES DESSINS ET ESQUISSES PRÉPARATOIRES AU « MASSACRE DE SCIO »

Avant de suivre pas à pas l'artiste dans les esquisses, aquarelles et dessins préparatoires que nous avons rassemblés ici, il importe d'essayer de définir un peu le dessin de Delacroix et sa façon de travailler.

Il est à noter que notre sensibilité contemporaine est parfois davantage émue par les dessins de Delacroix que par ses peintures qui ont perdu souvent un certain caractère de spontanéité.

Focillon a su vraiment voir quelle était la place réelle de ses dessins dans son œuvre : « Il faut les prendre non comme le chapitre de la scolarité et de la préparation, mais comme une prise de possession abrégée du tout. » ⁵

Mais on n'a pas pensé toujours ainsi. Delacroix a subi longtemps les attaques des critiques qui l'accusaient de ne pas savoir dessiner. Léon Rosenthal écrit encore que « Delacroix dessine mal. » ⁶

⁴ Préface au Catalogue des tableaux, aquarelles, etc., provenant du cabinet de M. Frédéric Villot, février 1865.

⁵ FOCILLON, Henri : *La Peinture au XIX^e Siècle*, Paris, H. Laurens 1927.

⁶ ROSENTHAL, Léon : *La Peinture romantique*, Paris, A. Fontemoing, s.d.

Les gens mêmes qui ne lui en voulaient pas signalent cette « imperfection ». Auguste Barbier écrit : « ... son dessin est souvent maigre et incorrect, mais les fautes en disparaissent sous la fougue de la composition et l'éclat du coloris. ... Ce qui lui manqua, ce fut le sentiment du beau dans la ligne et dans l'expression, une fleur de tendresse qu'il a rarement cueillie. » ⁷

Ce qui attire de nos jours, c'est justement cette fougue, cette hardiesse. Le caractère mouvementé de ses figures n'est là que pour traduire son extraordinaire puissance d'invention. Pour Delacroix, dessiner n'est pas cerner un contour d'une ligne maigre, mais créer le mouvement qui, en négligeant un détail, permet de faire palpiter une masse vivante. En effet, Delacroix peut raccourcir, désarticuler un membre, mais il anime par ce procédé les êtres tirés de son enthousiasme débordant. Gautier l'a bien compris, lui qui a écrit : « Son dessin qu'on a si souvent critiqué, et qui est très savant malgré de visibles incorrections que le moindre rapin peut relever, ondoie et tremble comme une flamme autour des formes qu'il se garde de délimiter pour n'en pas gêner le mouvement : le contour craque plutôt que d'arrêter l'élan d'un bras levé ou tendu. » ⁸

Il serait intéressant de voir maintenant comment il travaillait. Delacroix exécute d'abord un premier croquis, embryon de son idée, qui contient tout. Puis le peintre reprend son dessin et dégage de ce tout les parties qui le composent en y introduisant les détails empruntés au réel. C'est en cela seulement que l'art de Delacroix est réaliste. Car ce qui compte pour lui, c'est l'unité de conception et d'aspect, essence de l'œuvre d'art. Les détails devront s'effacer à nouveau dans le tableau et c'est là qu'interviennent pour l'artiste le choix, les sacrifices nécessaires à l'ensemble, cette présence de l'intelligence, de la raison. Ainsi son premier jet est donc retravaillé pour en dégager l'intention générale.

On a vu que Delacroix s'était occupé de l'Orient bien avant les épisodes de la Guerre d'indépendance des Grecs. Les années 1821, 1822, 1823 l'ont vu produire des huiles, des aquarelles qui le préparaient à l'œuvre de 1824. Citons à titre d'exemple des portraits d'officiers turcs, de guerriers grecs, de mulâtresses, des études de costumes, d'armes et les deux études marginales exposées en même temps que le *Massacre de Scio* (fig. 24) : *Orpheline au Cimetière* et *Tête de Vieille Femme*.

Le monde dans lequel nous allons entrer est bien différent de celui des toiles finies. C'est celui de l'ébauche, de l'inachevé, mais celui où souvent Delacroix nous révèle un génie d'une qualité extraordinaire. Pourtant les quelques croquis joints à cette étude ne permettent pas de porter un jugement de valeur sur l'art du dessin chez Delacroix. En fait, nous ne les étudierons qu'en fonction de la toile finie, recherchant dans la mesure du possible des procédés de composition et non des jugements esthétiques nécessairement arbitraires sur un ensemble aussi fragmentaire. Ces

⁷ BARBIER, Auguste : *Souvenirs personnels et Silhouettes contemporaines*. Paris, 1883.

⁸ GAUTIER, Théophile : *Histoire du Romantisme*. 1884.

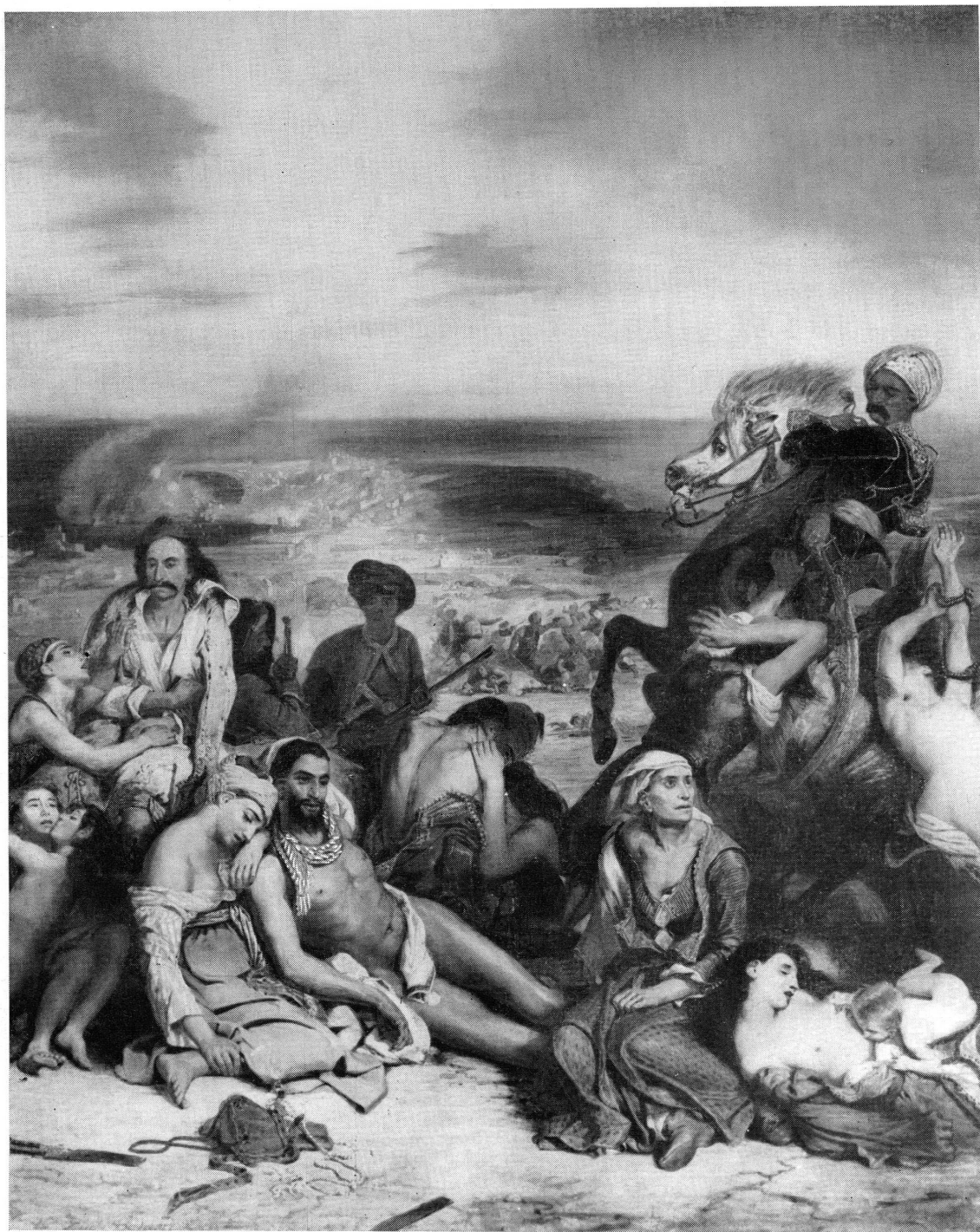


Fig. 24. — E. DELACROIX. *Scènes du Massacre de Scio*. 1824.
(Musée du Louvre.)

feuilles du Cabinet des dessins du Louvre sont avant tout des feuilles d'études où l'artiste n'a pas cherché à transcrire une émotion, mais à construire sa composition.

Si nous reprenons le *Journal*, nous voyons qu'il notait le lundi 12 janvier :

Je suis rentré à mon atelier saisi de zèle et, Hélène (modèle) étant arrivée peu après, j'ai de suite fait quelques ensembles pour mon tableau.



Fig. 25. — E. DELACROIX. Esquisse (Musée du Louvre, Cabinet des dessins, RF 9203.)

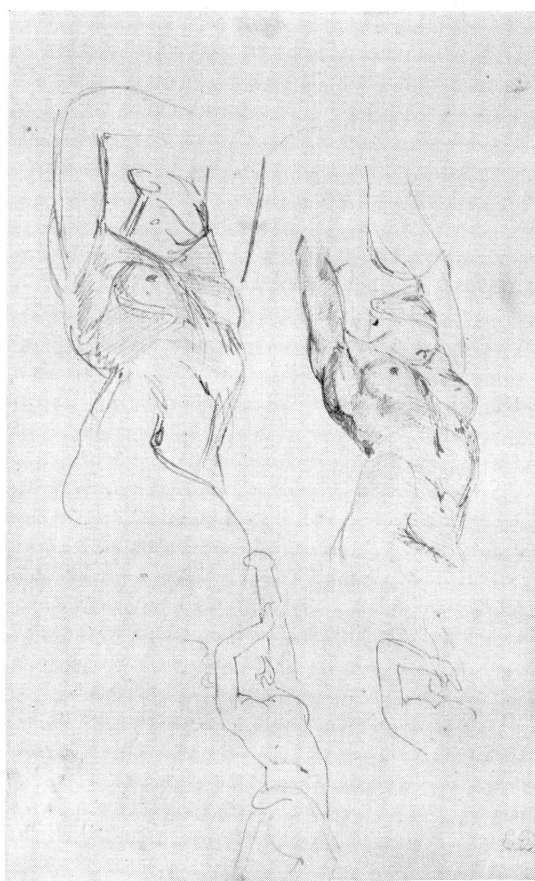


Fig. 27. — E. DELACROIX. Esquisse (Musée du Louvre, Cabinet des dessins, RF 9207.)

Un des premiers projets de sa toile, il semble que nous pouvons le trouver dans cette feuille d'études de dessin à la plume (fig. 25)⁹. Nous remarquons d'abord la technique en « noyaux », cette façon de dessiner par cercles superposés, avec déjà

⁹ 0,235-0,378 — Fonds Moreau-Nélaton, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins — RF 9203.

des indications de valeur soulignant les articulations. C'est déjà l'apparition d'un groupe tumultueux, d'une véritable scène de massacre. Cet ensemble encore confus nous montre une composition pyramidale dont la pointe converge vers le bas. On peut y découvrir la présence de cavaliers et déjà le cavalier entraînant une jeune captive au torse nu.

De ce groupe, Delacroix nous a laissé de nombreuses recherches. Ainsi dans la fig. 26¹⁰ nous avons, à droite, une étude du cheval cabré et de la captive, mais

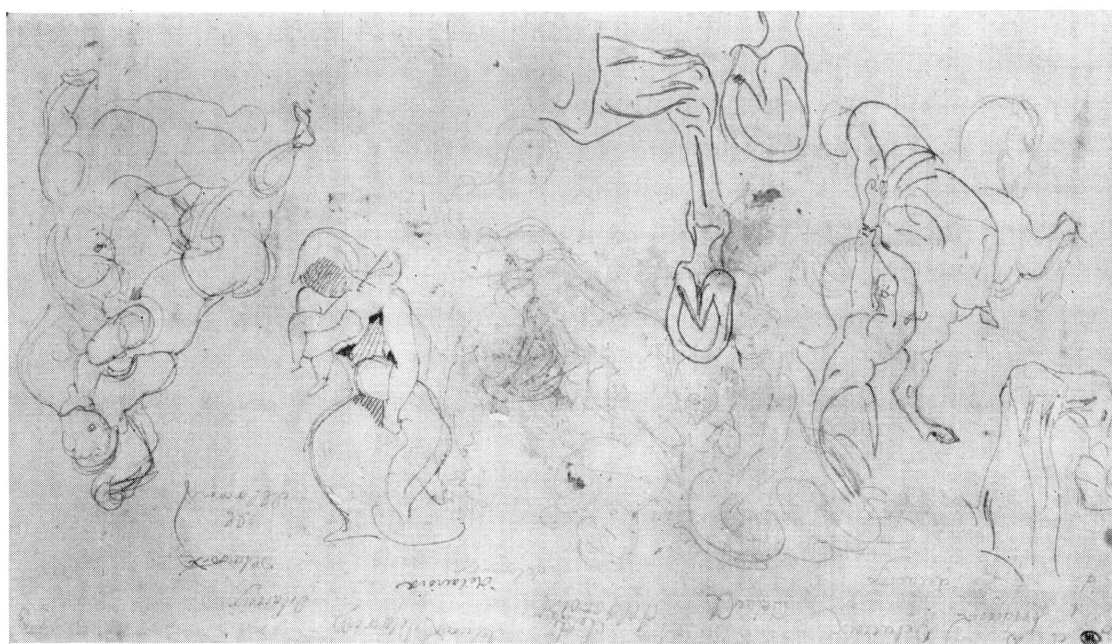


Fig. 26. — E. DELACROIX. Esquisse.
(Musée du Louvre, Cabinet des dessins, RF 9204.)

le groupe est inversé par rapport à la composition finale. De plus, l'homme semble occupé à s'assurer des liens qui retiennent la jeune femme qu'il enlève. Sur cette feuille de papier calque, Delacroix a dessiné des études de jambes de cheval et des groupes (celui de l'extrême gauche est à l'envers), femmes et enfants, combattants, groupes qu'il a abandonnés par la suite. Pourtant l'on peut deviner, sous la jambe du cheval, les deux personnages s'appuyant l'un sur l'autre. Autre particularité de cette feuille : les nombreuses signatures du peintre. La technique ici est plus linéaire. Dessinés sur papier calque, ces croquis sont peut-être la copie de recherches antérieures où Delacroix a reproduit un contour simplifié.

¹⁰ 0,186-0,332 — Crayon sur papier calque, Musée du Louvre, Cabinet des dessins. Fonds Moreau-Nélaton — RF 9204.

Le *Journal* nous signale le dimanche 25 janvier 1824 :

J'ai reçu, aujourd'hui que j'ai commencé la femme traînée par le cheval, Riesener, Henri Hugues et Rouget.

Son beau modèle, Emilie Robert, l'inspirera pour la jeune femme enlevée. Dans la fig. 27¹¹, Delacroix a travaillé, cherchant la ligne, les valeurs à donner en construisant par plans plus secs. Le visage ici repose sur le bras gauche. Dans le tableau, le peintre l'a renversé sur la droite, dans un mouvement de contrepoint, accentuant ainsi l'effort de libération que tente vainement la captive.

C'est en février qu'il s'occupa du cavalier.

Paris, mardi 24 février 1824.

— Aujourd'hui eu Bergini (modèle) : 5 francs. Fait d'après lui un croquis pour l'homme à cheval et refait l'homme couché. Ivresse de travail. — Le soir chez Pierret. Le Salon retardé.

Il fit plusieurs études du cavalier et de sa tête ; pour en juger il n'y a qu'à regarder la fig. 28¹². Ce qu'il recherche c'est l'attitude du haut du corps, le mouvement du bras gauche tenant les rênes et le contraste de la tête qui se retourne méprisante.

Avant de continuer cette présentation de figures séparées, il nous faut citer une autre version d'ensemble que nous découvrons au verso d'un dessin représentant les Natchez (fig. 29)¹³. Delacroix a mûri son projet. Le massacre, il le relèguera au second plan (on y devine les figures de combattants), il fera de son tableau l'expression de la douleur résignée des survivants. Au premier plan, il disposera ses personnages assis ou étendus, blessés, mourants, prisonniers. L'horreur, il l'exprime non par la violence des tueries, mais par l'attente d'un destin sans espoir. Le groupe du giaour et de la captive est esquissé, la vieille femme n'est pas encore trouvée ; devant il dessine de l'eau, un petit chien. Il met en place le groupe de la femme et du mourant, qu'il dessine à la plume.

Sur la fig. 30¹⁴ nous voyons croqués la scène du massacre proprement dit qui apparaîtra dans le fond du tableau et les études de la femme qui s'appuie sur l'épaule du mourant.

Nous avons vu dans les esquisses d'ensemble jusqu'à maintenant que le groupe de la mère morte n'existait pas, mais Delacroix avait prévu la présence d'un enfant

¹¹ 0,273-0,195 — Crayon, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds Moreau-Nélaton — RF 9207.

¹² 0,251-0,196 — Mine de plomb, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds Moreau-Nélaton — RF 9212.

¹³ 0,198-0,305 — Mine de plomb, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds Moreau-Nélaton — RF 9219.

¹⁴ 0,305-0,231 — Crayon, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds Moreau-Nélaton — RF 9202.



Fig. 28. — E. DELACROIX. Esquisse. (Musée du Louvre, Cabinet des dessins, RF 9212.)



Fig. 30. — E. DELACROIX. Esquisse. (Musée du Louvre, Cabinet des dessins, RF 9202.)

Fig. 29. — E. DELACROIX. Esquisse. (Musée du Louvre, Cabinet des dessins, RF 9219.)



ainsi que nous le montre la fig. 31 ¹⁵. Soucieux d'exactitude, travailleur acharné, le peintre a rendu ici la rondeur, le fondu de la chair enfantine, le potelé des mains.

Delacroix ne se contentait pas d'esquisser au crayon les ensembles qu'il rêvait pour son tableau. Il y consacrait parfois plus de temps et de peine, comme nous le prouve cette aquarelle (fig. 32) ¹⁶. Le cavalier turc emportant sa captive n'est pas rendu ici avec toute la fougue et la violence qui apparaîtront dans le tableau. Au premier plan à droite, une femme à la poitrine découverte est assise, tandis qu'un bébé rampe vers elle. A ses pieds gît un fusil tordu. A gauche, le groupe de la femme et du mourant sur lequel elle s'appuie forme un tout qui les isole des autres figures de l'aquarelle. Le visage de l'homme exprime plus de souffrance ; sa nudité est couverte d'une grande étoffe qui disparaîtra dans le tableau. De même, la femme, revêtue ici d'un corsage montant à grandes manches, se trouvera sur la toile les épaules et la gorge découvertes. Au second plan, les prisonniers sont disposés d'une manière encore confuse. Ainsi la pyramide de gauche qui répondra à celle de droite n'a pas encore son sommet : dans l'aquarelle le prisonnier blessé est couché, et s'appuie sur sa main. La vieille femme apparaît, mais au second plan et le dos tourné. Un Turc se dresse, surveillant les captifs affalés derrière lui. Le paysage n'est pas particulièrement travaillé, il ne rend pas encore l'impression de lointain : il est limité par une colline, et le ciel apparaît déjà chargé d'orages.

L'ensemble qui se présente dans la fig. 33 ¹⁷ est, pour la composition générale, semblable au tableau. Les groupes bien qu'esquissés à traits légers renferment tous les personnages dans l'attitude qu'ils ont sur la toile définitive. La vieille femme a pris place au premier plan près de la mère étendue. Seul le groupe à l'extrême gauche (les enfants) paraît encore indéterminé. Mais dans l'ensemble, les groupes principaux sont établis, sommairement du point de vue technique, dans leurs lignes définitives.

Dans la fig. 34 ¹⁸ nous avons la reproduction d'une feuille d'étude où Delacroix a travaillé la vieille femme accroupie qui nous apparaît ici comme chauve, ainsi que le personnage, vu de dos, du centre du tableau, qu'il traite en lignes et par plans. Un détail à signaler est la présence de notes manuscrites relatives aux couleurs.

Avec l'esquisse de la fig. 35 ¹⁹ sur toile, nous approchons de plus en plus de l'œuvre définitive. Escholier nous apprend l'origine de cette ébauche : « C'est chez le

¹⁵ 0,173-0,118 — Mine de plomb, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds Moreau-Nélaton — RF 9210.

¹⁶ 0,340-0,298 — Aquarelle sur traits à la mine de plomb, Musée du Louvre, Cabinet des dessins — RF 3717.

¹⁷ 0,251-0,202 — Crayon, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds Moreau-Nélaton — RF 9201.

¹⁸ Crayon, Musée du Louvre, Cabinet des dessins — RF 9209.

¹⁹ DELACROIX : *Les Massacres de Scio*, 1822. Esquisse peinte. N° 281. Exp. 1930.

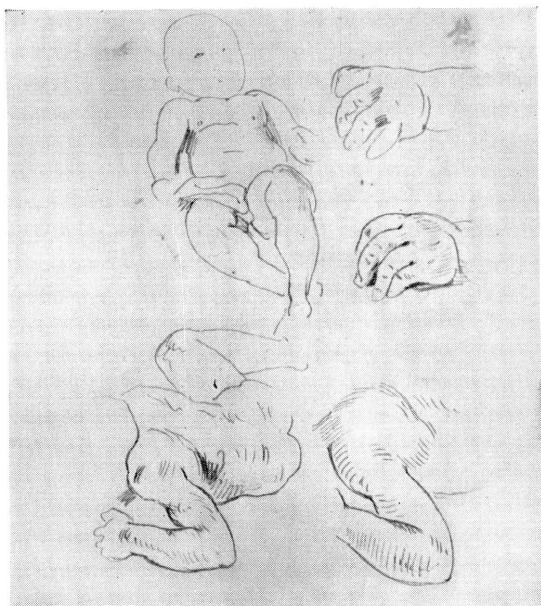


Fig. 31. — E. DELACROIX. Esquisse. (Musée du Louvre, Cabinet des dessins, RF 9210.)

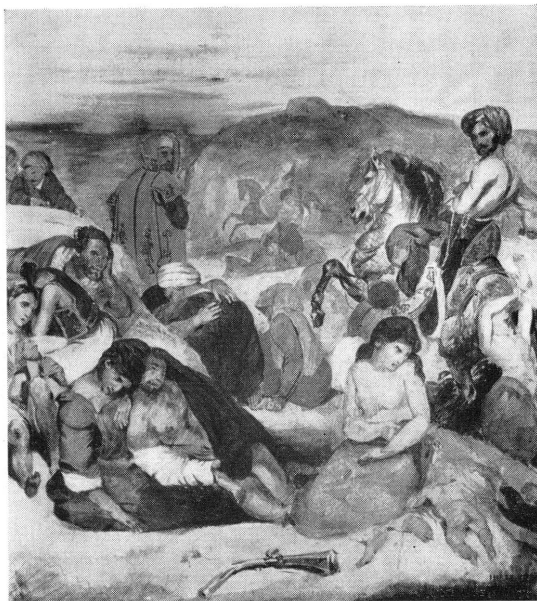


Fig. 32. — E. DELACROIX. *Les Massacres de Scio*. Aquarelle. (Musée du Louvre, Cabinet des dessins, RF 3717.)



Fig. 33. — E. DELACROIX. Esquisse. (Musée du Louvre, Cabinet des dessins, RF 9201.)



Fig. 34. — E. DELACROIX. Esquisse. (Musée du Louvre, Cabinet des dessins, RF 9209.)

baron Gérard que Delacroix rencontra la charmante élève du maître, Julie Duvidal de Montferrier, qui devint la comtesse Abel Hugo et à qui il donna une petite



Fig. 35. — E. DELACROIX. *Les Massacres de Scio*. Esquisse peinte (P. P.).

esquisse du *Massacre de Scio*, inconnue jusqu'à ce jour et que possède le descendant de Julie Duvidal, M. le marquis de Montferrier.»²⁰ La technique paraît ici assez lâche, quoi qu'il soit difficile de s'en rendre compte sur la simple vue d'une photo. Nous avons là tous les personnages et les groupes du tableau, à leur place et avec leurs valeurs respectives. Le ciel en revanche n'est pas travaillé et le fond est rendu par un simple jeu de valeurs. Le premier plan, à savoir les accessoires que nous trouvons dans le tableau (sabre cassé, sac, cordes), n'est pas détaillé. Tout est traité en touches larges et légères, laissant apparaître la trame de la toile. Le dessin des personnages est obtenu non par une technique linéaire, mais par l'opposition des masses diversement colorées d'une pâte généreuse.

L'ESQUISSE DU MUSÉE DE GENÈVE

Il convient de s'arrêter plus longuement sur cette dernière esquisse, exposée au Musée d'Art et d'Histoire (fig. 36)²¹. Elle a été acquise en 1888 et provient de la collection d'un certain marquis de Saint-Aubin. Une lettre du 29 septembre 1888, rédigée par le conservateur d'alors à l'intention du directeur, nous donne ces précisions :

« On m'a avisé que de bons tableaux modernes et anciens étaient en vente et déposés chez M. Humbert, joailler sur le quai des Bergues. J'y suis allé et voici ce que m'a dit M. Humbert : Il s'agit de la collection d'un marquis de St-Aubin décédé et dont l'héritier, homme fort riche, mais point amateur, veut faire argent, avant de

²⁰ ESCHOLIER, Raymond : *Delacroix, peintre, graveur, écrivain*, Paris, H. Floury, 1926.

²¹ N° 1888-18, 0,46-0,36 — huile sur toile.

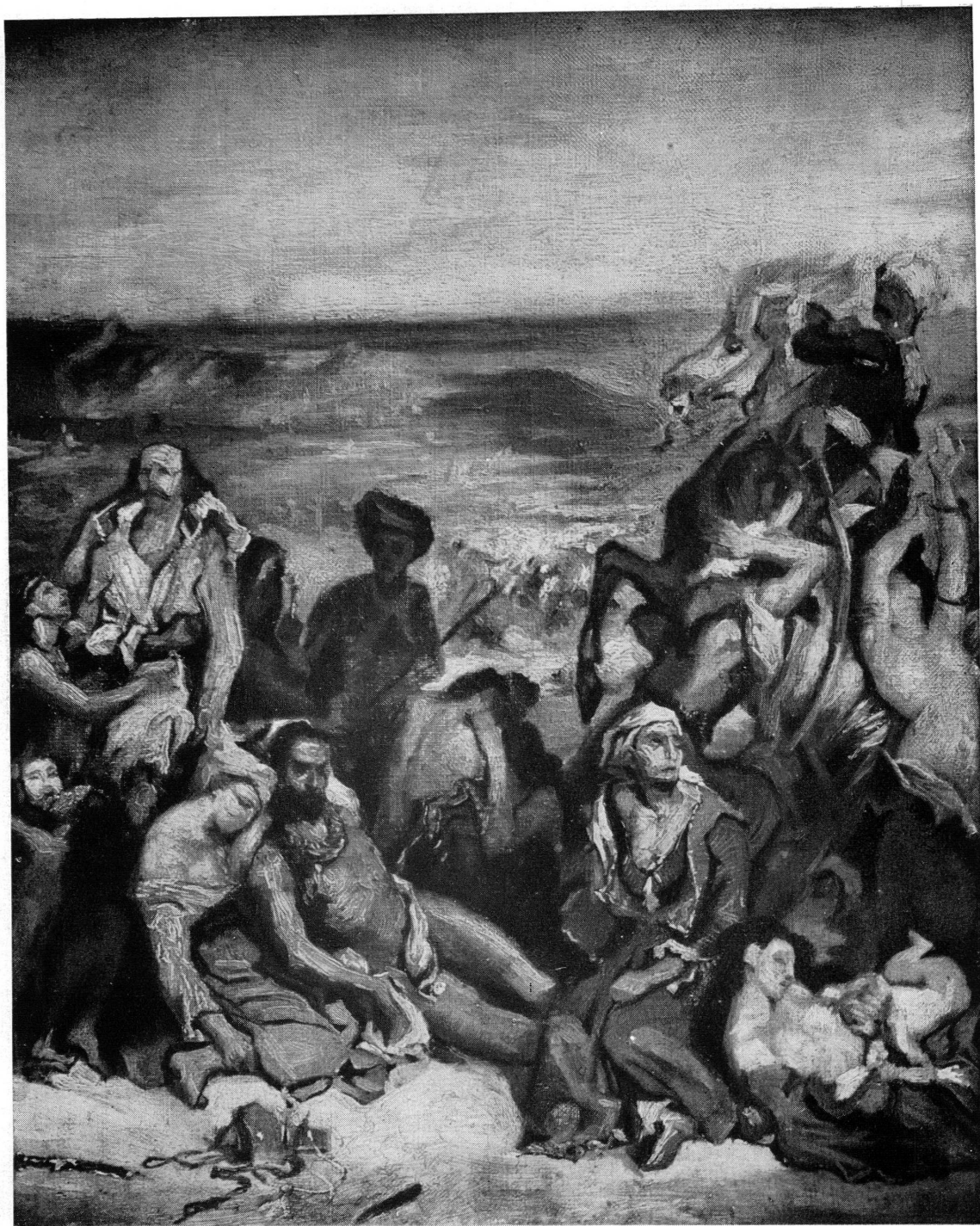


Fig. 36. — E. DELACROIX. *Etude pour le Massacre de Scio*. Huile sur toile.
(Musée d'Art et d'Histoire.)

les envoyer à l'hôtel Drouot et pour éviter les ennuis d'une vente publique il préférerait trouver l'occasion de les placer à l'amiable, soit en bloc, soit au détail. M. Humbert n'a chez lui que quatre de ces tableaux, les autres étant restés chez le propriétaire en France.

...

» Ces quatre tableaux m'ont paru bien authentiques et je regrette beaucoup que le reste de la collection ne soit pas à Genève, en particulier les deux Millet et le Delacroix. Peut-être pourrait-on les faire venir? »

...

Le compte rendu de l'Administration municipale de la ville de Genève pendant l'année 1888 nous confirme : « Il a été acheté pour le Musée un projet de tableau, *Les Massacres de Scio*, par Eugène Delacroix (le tableau est au Louvre à Paris) ; prix : Fr. 8000,—. »

Dans l'esquisse, une chose frappe d'emblée : les personnages du premier plan forment, si l'on peut dire, plus que l'essentiel du tableau ; ils apparaissent nettement détachés par rapport à un fond très confus. On pourrait dire, il me semble, qu'on leur a donné un grossissement démesuré, de sorte que l'ensemble auquel ils devraient se rattacher n'existe plus à côté d'eux, sinon comme une zone complémentaire.

De gauche à droite, la première figure que nous rencontrons est celle, verticale, d'un Grec qui dignement maintient de la main droite son flanc gauche blessé. Un enfant s'accroche à lui en levant sa tête d'un mouvement pathétique. Dans l'ombre à ses pieds deux autres enfants s'embrassent ; l'un semble bien recevoir un dernier baiser, car son visage est d'une couleur cadavérique. Devant le Grec debout se place le couple de l'homme nu qui s'alanguit, trop atteint pour se lever et de la femme au corsage défait laissant apparaître la ligne douce du dos et de la nuque ; elle sert d'appui au blessé, laissant retomber sa tête sur son bras gauche qui se pose lui-même sur l'épaule droite de son compagnon. Devant eux s'éparpillent les accessoires qui rappellent la défaite : sabre brisé, sac vidé aux cordons cassés. Interrompant la ligne fuyante de ce triangle dont la tête serait le Grec blessé et le côté l'homme couché, se dresse la vieille femme assise dont la tête en un mouvement opposé implore le ciel. Auprès d'elle s'est étendue la mère mourante aux longs cheveux épars sur laquelle un nouveau-né cherche encore sa source de vie. Derrière ce groupe un cavalier sur un cheval cabré emporte une jeune femme attachée à sa selle qui s'efforce de dénouer les liens qui l'enserrent. D'une main le giaour tient les rênes de sa monture, de l'autre il saisit son sabre pour repousser le personnage qui tente de s'opposer à cet enlèvement et se protège des coups par son bras levé. Au milieu et au second plan un groupe de dos comprenant deux personnages enlacés, comme effondrés, est traité en teintes foncées pour marquer leur éloignement au premier plan. Près d'eux se détachent les deux Turcs, masses encore plus sombres, gardant le groupe de prisonniers blessés, d'enfants et de femmes. Entre le turban bleu d'un de ces

Turcs et la jambe du cheval cabré, le peintre a rassemblé des taches diversement colorées indices de mouvements confus. Dans le lointain apparaissent des fumées d'incendie en traînée et les replis de terrain découvrant la mer qui constitue l'horizon. Enfin la partie supérieure du tableau est formée d'un ciel entièrement envahi de nuages gris ou dorés laissant toutefois çà et là un bleu lavé en taches étalées.

La première constatation à faire est sans doute la similitude frappante de l'esquisse et du tableau. Si l'on reprend la description de la toile finie (fig. 24) faite plus haut, on s'aperçoit très vite que l'esquisse présente tous les personnages dans l'attitude définitive et que les détails y figurent dans leur totalité. Nous reviendrons plus loin sur la technique qui seule nous permet de mesurer la différence. En effet, le Grec blessé, accompagné de l'enfant souffrant à ses côtés dresse de la même manière sa figure douloureuse. Le pompon bleu de son bonnet rouge, l'échancrure de sa chemise, le col rejeté de sa veste sont semblables dans l'une et l'autre œuvre. Pour le groupe de l'homme et de la femme, Delacroix avait déjà dans l'esquisse souligné les plis de la robe, ceux de la manche, tacheté l'écharpe entourant le cou de l'homme étendu et bordé de vert l'étoffe qui lui ceint les reins. Les accessoires du premier plan là encore sont identiques dans leur disposition et dans leurs couleurs (sabre en deux morceaux, ruban vert et rouge, corde blanche). La vieille femme se retrouve, semblable à elle-même, avec sa robe rouge et son corsage vert, la tête protégée par une coiffe blanche. La mourante qui gît près d'elle a déjà dans l'esquisse l'épaule et la poitrine découvertes et le désordre de sa robe laisse apparaître aux mêmes endroits la blancheur du linge. Ses longs cheveux noirs sont disposés de la même façon autour de son profil et l'enfant qui s'agrippe est disposé de manière identique sur l'esquisse et dans le tableau. Le groupe du giaour, de la captive et du personnage qui s'interpose est disposé également sans changement. Les liens toutefois qui enserrant la jeune femme apparaissent plus solides dans la toile achevée. Quant aux deux Turcs, leur masse sombre est aussi dense dans le tableau que dans l'esquisse. Certes la composition définitive a poussé plus loin la représentation de la bataille qui se poursuit dans le lointain et qui ne figure dans l'esquisse que par des taches colorées. Elle a pu même préciser la ville et les habitations répandues dans l'île. En revanche, le paysage subsiste sans modifications : la presqu'île s'enfonçant en une pointe dans la mer, l'horizon formé par cette dernière, le ciel nuageux. Nous reviendrons sur cette question du ciel un peu plus loin.

L'artiste a suivi dans l'esquisse les mêmes règles qui s'appliquent à la composition du tableau. On a souvent expliqué le *Massacre de Scio* par deux pyramides ou deux triangles séparés par une zone sombre. Cette manière de composer presque géométrique n'est pas nouvelle et peut nous rappeler celle des grands Renaissance. Deux triangles : le premier a pour sommet le Grec blessé et pour côté l'homme couché ; l'autre comme pointe le noir giaour, comme côté le personnage cherchant à s'interposer et comme base la mourante. Mais ce schéma paraît trop sec si l'on voit

qu'on peut prolonger le côté du premier triangle jusqu'à la mère et l'enfant. Les triangles ainsi s'interpénètrent. On pourrait aussi expliquer la composition de cette esquisse par une parabole dont le contour engloberait la tête du Grec blessé, le corps du mourant pour remonter jusqu'à la tête du cavalier. On aurait là l'expression d'un mouvement intense, plus dynamique, faisant ressortir toute l'antithèse morale de la composition : le prisonnier blessé et le Turc vainqueur.

Remarquons que l'esquisse est entièrement travaillée pour faire ressortir la masse, les valeurs, les volumes, cela par le moyen unique de la couleur. Le dessin n'est pas ici le principal procédé technique. Il n'y a d'ailleurs là rien de surprenant si l'on n'oublie pas que nous sommes en présence d'une simple esquisse. Sans aller jusqu'à le reconnaître inexistant, nous dirons qu'il n'est pas précis, qu'il cerne moins les contours auxquels la couleur surtout donnera forme. Il n'est pour s'en convaincre que de regarder les visages, celui de l'homme étendu, de la mère et d'autres encore. Les contours n'apparaissent que par contraste avec des valeurs opposées.

L'esquisse est peinte dans un ton général brun jaune, assourdi ; peut-être est-ce là l'effet du vernis. Les rouges, tel celui de la robe de la vieille femme, n'éclatent pas, dominés qu'ils sont par un reflet orangé. Les bleus sont un peu sourds excepté ceux plus légers et comme lavés du ciel.

L'artiste semble avoir par endroit étendu sa couleur d'une manière assez large et légère qui laisse parfois apparaître le grain de la toile. Mais bientôt il reprend tout cela en procédant par petites touches, d'une façon impressionniste si j'ose dire, ainsi qu'il apparaît dans la tête du cheval. Dans les personnages de gauche, nous voyons le peintre empâter au moyen de blancs, par touches plus larges la veste du Grec blessé, accentuant ainsi les plans éclairés du personnage, le corsage de la femme près du prisonnier étendu, soulignant les plis chiffonnés, le bras droit et la jambe gauche de cet homme, en manière d'opposition. Il fait de même avec la vieille Grecque dont la coiffe s'illumine de traits de pâte épaisse et blanche.

L'esquisse du Musée de Genève nous pose une première question : peut-on l'attribuer à Delacroix ? La critique externe n'a pu nous apporter des preuves irréfutables. Nous n'avons pas eu la possibilité ni les moyens de pousser suffisamment loin les recherches pour retrouver les traces du marquis de Saint-Aubin et savoir ainsi comment il avait acquis l'esquisse.

Sans aller jusqu'à l'expertise, il nous reste les preuves de critique interne. Examinons d'abord la possibilité que cette œuvre ne soit pas de Delacroix. Deux hypothèses se présentent : ou bien nous avons affaire à un faux que son auteur aurait voulu faire passer pour une esquisse préparatoire, ou bien nous sommes en présence d'une simple copie du tableau. Prenons la première hypothèse : nous écarterons d'emblée l'idée d'une fausse ébauche ; en effet, la similitude des deux ciels est complète (nous y reviendrons d'ailleurs plus loin). Or, il était connu que Delacroix avait

retouché son tableau, et tout particulièrement le fond, au dernier moment. Le faussaire aurait donc commis une erreur trop criarde en donnant à son esquisse un ciel si semblable à celui de l'œuvre définitive. S'agit-il alors de l'œuvre d'un copiste ? Pour répondre, il nous faut voir si la technique employée dans l'esquisse est bien celle du peintre. Remarquons d'abord la rapidité et l'aisance de l'exécution : nous sommes là vraiment devant l'œuvre d'un maître. Cette liberté nous montre que le copiste éventuel serait un peintre de talent, ce qui restreint déjà les possibilités d'inauthenticité. De plus, nous retrouvons dans l'esquisse la belle matière que recherchait Delacroix, cet « empâtement ferme et fondu ». Pour cela, nous n'avons qu'à observer de près le corps de la belle captive, le poitrail du cheval, et les Turcs dans l'ombre. Un autre élément décisif : sur ce premier fondu, Delacroix retravaille, imprimant sa « patte » avec des touches de pâte blanche, véritables éclairs de lumière. Nous reconnaissons cette façon de procéder d'une part dans un détail de l'œuvre définitive (le corsage défait de la femme appuyée sur l'épaule du mourant), d'autre part dans le *Roger délivrant Angélique* et encore dans un *Vase de Fleurs* de 1847²². L'esquisse est donc à notre avis authentique.

Une double question se pose alors : a-t-elle précédé ou suivi le tableau ? Il nous faut pour cela relever à nouveau l'identité si frappante des deux œuvres, en une partie surtout : le ciel. En effet, comme nous l'avons déjà constaté, elle reproduit les nuages dans la même teinte rose doré du tableau et surtout laisse apparaître aux mêmes endroits, exactement, les mêmes taches de ce bleu lavé, légèrement émeraude. La mer, encore, se fonce en un violet sombre ; elle forme une traînée semblable dans l'esquisse et la toile achevée. Delacroix, on l'a rappelé, a retouché au dernier moment son fond. Souvenons-nous de la rencontre avec Constable et du témoignage de Villot cités plus haut. L'esquisse n'a donc pas été faite longtemps avant l'œuvre définitive. On pourrait encore admettre qu'elle a précédé de très peu le tableau (à cause de sa grande ressemblance avec lui). Les jours de fièvre vécus par Delacroix, durant le mois précédant l'ouverture du Salon, les heures ardentes passées à la retouche du tableau, le silence de son *Journal*, nous montrent bien que le peintre n'avait pas le temps de s'occuper d'autre chose que de finir sa toile.

Ce serait donc non une esquisse préparatoire, mais une esquisse-souvenir. En effet, le *Massacre* ayant été acheté par l'Etat déjà en 1824, le peintre a pu vouloir garder un rappel de son œuvre. Ces raisons nous paraissent suffisantes pour établir la postériorité de notre esquisse par rapport au tableau.

²² CASSOU, Jean et MICHEL, Paul-Henri : *Delacroix*, Paris. Ed. du Dimanche, 1947 (Les demi-dieux N° 4), reproductions détail grandeur nature.

EN MATIÈRE DE CONCLUSION

Rappelons-nous Baudelaire qui sut diagnostiquer le caractère « molochiste » de l'œuvre de Delacroix et écoutons-le : « Tout, dans son œuvre, n'est que désolation, massacres, incendies : tout porte témoignage contre l'éternelle et incorrigible barbarie de l'homme. Les villes incendiées et fumantes, les victimes égorgées, les femmes violées, les enfants eux-mêmes jetés sous les pieds des chevaux ou sous le poignard des mères délirantes ; tout cet œuvre, dis-je, ressemble à un hymne terrible composé en l'honneur de la fatalité et de l'irréparable douleur. » ²³

Nous avons là certes un reflet du romantisme, car l'âme romantique fut inhumaine. Nés de la Révolution et des guerres de l'Empire, mais trop jeunes pour avoir pu partager les vrais dangers des temps héroïques, les hommes de cette époque gardaient au cœur un goût de la cruauté. Escholier le notait : « On ne massacra jamais autant qu'entre 1824 et 1840, dans les salons de peinture comme sur les tréteaux de Thalie. » ²⁴ Delacroix partageait cet état d'âme, lui qui écrivait qu'il avait dans le cœur « quelque chose de noir à contenter ». Lui aussi, avec les autres, il pensait qu'il était né trop tard dans un siècle trop vieux. Mais il savait aussi qu'il avait reçu en partage la liberté et l'intelligence, une très grande intelligence. D'où son pessimisme imbu de morale stoïcienne.

Pourtant, le peintre, qui appartient à la génération des « Enfants du Siècle », sera aux yeux et à la place de ses contemporains l'interprète magnifique de son temps, car il a su fixer, comme l'a noté Focillon « d'une manière immortelle l'inquiétude et la grandeur du XIX^e siècle » ²⁵.

²³ BEAUDELAIRE, Charles. *La Vie et l'Œuvre d'Eugène Delacroix*, Paris. R. Kieffer, 1928, p. 38.

²⁴ ESCHOLIER, Raymond : *Delacroix, peintre, graveur, écrivain*, Paris. H. Floury, T. I.

²⁵ FOCILLON, Henri : *La Peinture au XIX^e Siècle*, Paris, H. Laurens, 1927.

