

L'Orient de Delacroix comme exutoire à la violence

Stephanie Black

Dalhousie University

Un Orient ensanglanté

Delacroix et les romantiques s'inspirent de l'Orient parce qu'ils y voient un espace d'émotivité, où les impulsions humaines ne sont ni opprimées par l'intellect, ni déformées par les coutumes superflues de la société «civilisée». Emanuel J. Mickel Jr. explique que «European society saw in the Orient its own wished for and suppressed subconscious feelings. Through the Orient the artist could vent his own sensual and violent emotions», et cela avant les découvertes de Freud¹. L'Orient constitue un espace où l'homme est plus près de sa nature originaire, un espace de liberté, de passion et de couleurs, mais aussi un lieu de violence et de sang. Delacroix est célèbre pour ses tableaux orientaux pleins de furie ; il a une fascination toute romantique pour le sang, la mort, et aussi pour les animaux féroces². Le cheval, en particulier, est un animal qui évoque souvent la violence chez Delacroix. Lors de son voyage au Maroc, il observe de nombreuses fantasias, expositions furieuses d'équitation et de fusillades. Les fantasias, les armes, les chevaux féroces et les foules chaotiques que le peintre observe pendant son séjour maghrébin semblent confirmer sa conception d'un Orient où les impulsions violentes de l'homme s'expriment librement.

Cela n'est pas sans rapport avec la préconception négative des Orientaux comme barbares. Pourtant, c'est justement cette capacité chez tout homme de s'adonner à la violence qui intéresse Delacroix. Par exemple, dans *Le Massacre de Scio* (1824), Delacroix représente un cavalier Turc qui contemple ses victimes souffrantes avec le plus complet sang-froid, tandis qu'un roi dirige une orgie de meurtre et de suicide dans *La Mort de Sardanapale* (1827). Dans *La Prise de Constantinople par les Croisés* (1840), ce sont les croisés qui piétinent sans pitié les Turcs blessés. Delacroix est connu pour cette violence orientale ; dans *Le Comte de Monte Cristo*, Alexandre Dumas décrit ainsi des tableaux chez Albert de Montcerf :

[I] y avait des cavaliers arabes de Delacroix, aux longs burnous blancs, aux ceintures brillantes, aux armes damasquinées, dont les chevaux se mordaient avec rage, tandis que les hommes se déchiraient avec des masses de fer³.

Cet extrait pourrait décrire une des deux versions du Combat du Giaour et du Pacha (1827 et 1835). Delacroix s'inspire d'un poème de Byron, *Le Giaour* (1813), où un guerrier Vénitien tombe amoureux de la concubine préférée d'un Pacha; le Pacha jette la femme à la mer, puis les deux hommes se livrent à un combat effrayant⁴. Les deux tableaux, l'un peint avant le voyage au Maroc et l'autre peint après, sont des images de violence absolue: les armes, les couleurs vives, les chevaux aux yeux rouges, la colère des combattants et le mouvement tourbillonnant de ces oeuvres confirment que pour Delacroix, l'Orient est souvent un lieu de brutalité.

Pourtant, la perception d'un Orient ensanglanté, où les hommes sont toujours prêts à tuer, ne se borne pas à Delacroix, ni à Byron. Au contraire, Lamartine décrit ainsi des pirates grecs dans ses *Souvenirs d'un Voyage en Orient*:

Jamais je n'ai vu des figures où le crime, le meurtre et le pillage fussent écrits en plus hideux caractères. On aperçoit quinze ou vingt bandits [...]. Tous sont armés de pistolets et de poignards dont les manches étincellent de ciselures d'argent⁵.

Hugo promeut également cette perception d'un Orient violent dans *Les Orientales*, oeuvre dans laquelle les titres des poèmes incluent *Cri de guerre de Mufti*, *Chanson de Pirates*, *La bataille perdue*, *La ville prise*, et *Malédiction*. Dans la *Chanson de Pirates*, Hugo décrit le rapt brutal d'une fille au couvent par des hommes sans conscience:

Elle veut fuir vers sa chapelle.
 - Osez-vous bien, fils de Satan?
 - Nous osons, dit le capitain.
 Elle pleure, supplie, appelle.
 Malgré sa plainte et ses clameurs,
 On l'emporta dans la tartane...

Les historiens de l'art croient que Delacroix a pu s'inspirer de ce poème pour peindre *Pirates Africains enlevant une jeune femme* (1852). La femme pure et innocente est mise en opposition avec les pirates monstrueux, qui sont représentés comme autant de prédateurs. Dans le poème de Hugo, cette opposition est renforcée par les références à la religion: la fille au couvent est le symbole de la bonté chrétienne, tandis que les pirates sont des «fils de Satan».

Ces idées d'un Orient violent relèvent en partie des événements politiques du dix-neuvième siècle. L'Europe est très émue par la Guerre d'Indépendance de la Grèce, et la tentative française de coloniser l'Algérie provoque naturellement beaucoup d'inimitié maghrébine envers les Européens. Dans *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, Delacroix explique le danger que l'équipe court lors du séjour, en tant qu'étrangers européens:

Nous fesions de fréquentes promenades dans les environs, accompagnés de nos soldats, précaution indispensable si on ne veut pas risquer d'être insulté et même assassiné pieusement comme chrétien⁷.

Dans son *Journal*, le peintre décrit leur arrivée à Alcazar, où l'équipe est protégée de la foule agitée par le «frère du pacha donnant des coups de bâton et de sabre»⁸. C'est une réponse violente à une menace de violence, et il y a malgré cela une tentative contre l'équipe :

Un homme perce la foule des soldats et vient tirer à notre nez. Il est saisi [...]. Sa fureur. Par le turban défait on l'entraîne, on le couche plus loin. Mon effroi. Nous courons ; le sabre était déjà tiré...⁹.

En effet, les fusillades sont intégrales à l'expérience marocaine de Delacroix. Les fantasias, ou jeux de poudre, sont à la fois des exercices frénétiques d'équitation et des exhibitions bruyantes de tir. Les cavaliers, les chevaux et les armes à feu s'unissent pour produire un phénomène qui renforce ultérieurement l'image d'énergie et de violence essentielle des Orientaux. Dans son *Journal*, Delacroix y fait sans cesse référence: «Jeu de poudre dans la plaine»¹⁰, «Courses. Coups de fusil»¹¹ et «Rencontré des cavaliers qui ont couru la poudre»¹², par exemple. Même le mot fantasia suggère une frénésie surréelle, où la violence de l'inconscient s'exprime librement. C'est un sujet qui reviendra dans l'oeuvre de

Delacroix, notamment avec *Fantasia ou exercices marocains* (1832). Dans ce tableau énergique, le ciel semble être en feu ; le cheval au premier plan se cabre et son chevalier brandit son fusil avec fierté. Le burnous tombé par terre suggère l'abandon complet des cavaliers, qui sont tellement absorbés par leurs activités qu'ils oublient les ornements de la société. Un autre tableau important où figurent les fusils est *La Perception de l'impôt arabe* (1863)¹³. C'est une scène de combat armé, avec deux cadavres tordus et un blessé qui appuie sa main contre sa plaie saignante.

Malgré toute cette violence, il est intéressant de noter que dans ses *Souvenirs*, Delacroix cherche à minimiser (jusqu'à un certain point) cette perception d'un Orient cruel. Il est conscient des stéréotypes, et il les relativise, tout en insérant une référence bien placée à l'Antiquité :

Dans ce pays où l'on prétend que le sultan Muley Ismaël, le Néron marocain, coupait régulièrement la tête de l'homme qui lui tenait l'étrier toutes les fois qu'il montait à cheval, il n'y avait pas eu, quand nous y arrivâmes, une exécution à mort depuis sept ans¹⁴.

D'ailleurs, Delacroix souligne que «les punitions corporelles y sont très rares»¹⁵, puisque les coups distribués lors de leur arrivée à Alcassar et à d'autres moments pendant leur voyage ne comptent pas; dans une logique un peu de travers, il affirme que «tombant sur tout le monde [ces coups] ne tombent sur personne»¹⁶.

Cette fascination pour la violence dans le cadre oriental relève à la fois des observations véritables du peintre et de son désir de trouver des expressions picturales de la furie humaine. Son imagination artistique, déjà aiguisée par les événements politiques de l'époque et par l'influence des récits orientaux, est nourrie par l'abondance de fantasias et de fusillades qu'il observe au Maghreb. Menacé par l'inimitié de certains Maghrébins, Delacroix découvre une culture où la violence semble être plus acceptée et plus apte à éclater. À cause de cette apparente capacité des Orientaux d'exprimer leur côté violent, que ce soit dans des fantasias bruyantes mais anodines ou dans des agressions sérieuses, Delacroix croit y trouver une société où les émotions puissantes, surtout la violence, s'expriment plus librement.

La fureur romantique des chevaux

Pour Delacroix, ainsi que nous y avons fait précédemment allusion, il y a un élément essentiel pour l'évocation de la violence: le cheval. Cet animal superbe représente à la fois la beauté physique, le lien avec la nature et la furie passionnée. L'association du cheval et de la violence est tout à fait naturelle à cette époque, car sur sa monture galopante, un cavalier devient un véritable engin de guerre. Lors d'un voyage en Angleterre en 1825, Delacroix demeure chez un marchand de chevaux, où il apprend l'équitation et commence des études approfondies de l'animal. Cependant, cette expérience ne fait qu'alimenter une fascination déjà présente chez lui; l'animal a déjà apparu en conjonction avec la violence dans des oeuvres orientales telle *Le Massacre de Scio* en 1824. Pourtant, c'est son séjour marocain qui contribue le plus fortement à sa fascination équine, car le voyage lui fournit des images de chevaux sauvages, féroces et fiers. Il observe des fantasias et notamment une lutte de chevaux à Tanger, qui renforce chez lui la métaphore du cheval comme représentation de la violence refoulée de l'homme.

L'intérêt de Delacroix pour les chevaux n'est pas surprenant, étant donné que dans l'imaginaire romantique le cheval représente l'émotion. Les peintres néo-classiques et romantiques voient l'animal de deux façons très différentes : le cheval classique est noble, mais ordonné et absolument soumis au contrôle de l'homme, tandis que le cheval romantique est impulsif et frénétique. Dans *The World of Delacroix: 1798-1863*, Tom Prideaux explique:

The Romantics drew sustenance from the Platonic myth of the soul as a charioteer driving a team of wild horses. To them it epitomized the struggle between Reason and Emotion within every human breast. They loved to identify their emotions with glorious steeds, pawing, snorting, breathing fire through their nostrils¹⁷.

Géricault, peintre romantique que connaissait Delacroix, est particulièrement connu pour ses images de chevaux vigoureux; les tableaux *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale* chargeant (1812) et *Course de chevaux libres à Rome* (1817) de même que la lithographie *Deux chevaux gris pommelé se battant dans une écurie* (1818) sont des exemples de chevaux violents et animés qui ont pu influencer Delacroix.

Dans son *Journal*, le peintre décrit la «scène des chevaux qui se battent»¹⁸ qu'il observe à Tanger. C'est une des descriptions marocaines

les plus complètes du Journal, ce qui indique l'importance de l'expérience pour le peintre. Comme il l'explique, la violence pure de la scène se prête parfaitement à la peinture:

D'abord ils se sont dressés et battus avec un acharnement qui me faisait frémir [...], mais vraiment admirable pour la peinture. J'ai vu là, j'en suis certain, tout ce que Gros et Rubens ont pu imaginer de plus fantastique et de plus léger¹⁹.

Il affirme avec enthousiasme dans ses Souvenirs que l'agresseur est «sous la forme de cheval une bête aussi féroce qu'un tigre: il passait pour avoir un jour tué un soldat»²⁰. Cet accès de furie hardie de la part des chevaux, qui les pousse à se débarrasser de leurs cavaliers et à continuer à se battre même dans la rivière, fait appel aux impulsions les plus primitives qui soient.

S'inspirant de cette scène, et peut être de Géricault, Delacroix peint Chevaux Arabes se battant dans une écurie (1860). Ce tableau correspond parfaitement à sa description de la lutte des chevaux dans *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*:

Les ruades, les coups de dents mêlés de petits cris féroces, l'accolade qu'ils semblaient se donner en se ruant des pieds de devant l'un sur l'autre et en marchant debout sur ceux de derrière comme deux lutteurs qui s'embrassent pour se déchirer, les nazeaux en feu, les yeux lançant des éclairs²¹.

Dans le tableau, les deux chevaux sont en vedette à cause de la lumière qui entre à travers la haute fenêtre à droite. Leurs yeux rouges et leurs mouvements tordus et baroques communiquent leur furie; les trois hommes dans l'écurie sont petits et impuissants en comparaison avec ces bêtes puissamment musclées.

Bien que le cheval soit l'animal le plus présent dans l'oeuvre de Delacroix, les lions et les tigres constituent également pour lui une métaphore exotique pour la violence. Dans *Souvenirs d'un voyage en Orient*, Lamartine décrit ainsi sa rencontre avec un lion en Turquie:

[J]'entends un rugissement qui fait vibrer la voûte, et je me trouve face à face avec un superbe lion enchaîné. Le lion s'élançait sur un beau lévrier qui me suivait. Le lévrier s'échappe, et se réfugie entre mes

jambes. Le lion se dressait sur ses pattes de derrière; mais sa chaîne le retenait contre la muraille²².

Le lion décrit par Lamartine est puissant et intimidant, mais néanmoins soumis au contrôle de l'homme. Ce n'est pas le cas avec les lions et les tigres de Delacroix, qui sont des créatures libres, nobles et redoutables²³. Ils sont aussi liés à la chasse, sujet qui fascine le peintre à cause de l'action acharnée et de la primitivité de la lutte entre l'homme et les animaux. Emanuel J. Mickel Jr. souligne l'importance de ce thème:

Numerous painters of the Near East, including Vernet and Delacroix, depict animals in violent action. There is the sense that violence and death lie at the heart of this place yet untamed by the structures of an orderly society. The animals, in fact, reflect less a place where animals are still a threat to man than the violence of his primitive nature still close to the surface and not yet suppressed²⁴.

Delacroix produit de nombreuses scènes de chasse, notamment *Chasse au Tigre* (1854) et *Chasse aux Lions* (1855). Cette dernière, dont une partie fut malheureusement détruite par le feu, représente une lutte intense et brutale entre des lions terrifiants et des Orientaux habillés de costumes opulents; les hommes, leurs chevaux et les lions deviennent une masse sinieuse de destruction.

Pour Delacroix, les animaux constituent le sujet parfait pour exprimer la violence en général et particulièrement le côté animal de l'homme. Contrairement aux êtres humains, les animaux ne sont pas contrôlés par l'intellect ni par des moeurs. La violence supprimée de l'homme est libérée à travers ces animaux, le cheval surtout. Si le cheval apparaît également dans des scènes paisibles chez le peintre, il est rarement absent des scènes de violence. Même *La Mort de Sardanapale*, dont l'action se déroule à l'intérieur, inclut un cheval terrifié et impressionnant. D'ailleurs, le caractère puissant du cheval semble plus évident en Orient; comme l'explique Lamartine, le magnifique cheval arabe «perd de sa beauté [...] quand on le transplante [...] dans nos climats froids et dans l'ombre et la solitude de nos écuries»²⁵. Dans un style romantique par excellence, le cheval devient quasiment inséparable de l'image de violence orientale de Delacroix.

La mort et la religion en Orient : perceptions dramatiques

Dans «L'Orient et la mort dans les récits romantiques du XIXe siècle», Dimitri Roboly souligne qu'«en Orient, la mort est partout. Tout d'abord dans ses villes ; les cimetières sont construits en plein centre»²⁶. La mort, conséquence inévitable de la violence, constitue un élément central de la perception romantique de l'Orient. Aux yeux des romantiques, les coutumes et la religion en Orient rendent la mort plus poétique qu'en Europe. Muriel Détrie affirme que pour Théophile Gautier, l'Orient constitue un mythe à travers lequel il lui a été possible d'exorciser sa peur de la mort. En effet, dans les pratiques orientales de la transe, de la danse extatique, de la drogue, de la momification, et dans la familiarité que les peuples orientaux entretiennent d'une manière générale avec leurs morts, l'écrivain a trouvé le modèle d'une civilisation où la séparation du corps et de l'âme ne signifie pas la mort irréversible mais représente au contraire un état bienheureux et enviable²⁷.

Roboly déclare que «[c]ette poétique de la mort évoque, chez les romantiques, des pulsions quasi érotiques»²⁸. Quant à Delacroix, il est moins fasciné par la mort que par la violence qui pourrait mener à la mort. Cependant, ses écrits démontrent que, comme Gautier, le peintre admire l'approche orientale du trépas. D'ailleurs, il est sensible à la religion en Orient, mais presque uniquement lorsqu'elle fournit des images énergiques ou passionnées.

Dans son Journal, Delacroix fait souvent référence à l'omniprésence de la mort sous forme de tombeaux et de cimetières au Maghreb: «Tombeau dans la campagne»²⁹, «Les tombeaux au milieu des aloés et des iris»³⁰, «passés le long du tombeau d'un saint»³¹, «Cimetière juif»³², et «L'usage des femmes d'aller le vendredi sur les tombeaux»³³ n'en sont que quelques exemples. Dans ses Souvenirs, le peintre déclare son dégoût vis à vis de la destruction des cimetières algériens par les colonisateurs français et il rappelle que ce crime est d'autant plus affreux à cause du «respect et [de] la dévotion superstitieuse des Orientaux pour les morts»³⁴. Delacroix trouve que les Orientaux ont une conception plus agréable de la mort que les Européens:

[L]a vue de ces tombeaux n'a rien de funèbre et inspire plutôt des idées riantes. Rien ne rappelle l'idée de la mort, de cette mort puante, effroyable, dérobée aux yeux et reléguée dans de néfastes lieux comme

sont ces horribles cimetières où il semble que nous avons hâte de pousser nos morts³⁵.

D'ailleurs, les cimetières orientaux donnent au peintre la possibilité mélancolique de commenter la situation difficile des Juifs au Maghreb; à Tanger, il observe «le cimetière des Juifs, dernier asile où leur dépouille du moins n'est point inquiétée»³⁶.

La violence et la mort, ces partenaires inséparables, sont essentielles dans l'oeuvre de Delacroix. Très souvent, ses personnages viennent tout juste de mourir, ou sont sur le point de s'éteindre. Les cimetières font donc partie de son oeuvre, mais de façon dramatique: dans *La Grèce expirant sur les Ruines de Missolonghi* (1826), la main d'un cadavre saillit sous les pierres, ce qui crée un tombeau spectaculaire et macabre, tandis que dans *La Mort de Sardanapale*, les personnages sont en train de créer un charnier. Delacroix représente un véritable cimetière dans le tableau préparatoire pour *Le Massacre de Scio, Jeune orpheline au cimetière* (1823); pourtant, le but du tableau n'est pas de représenter des tombeaux, mais plutôt d'illustrer les effets de la mort et de la guerre sur la fille seule et dévastée. Dans *L'Arabe au tombeau* (1838), Delacroix met en scène un cavalier solitaire qui s'accroupit respectueusement devant un tombeau rudimentaire tandis que son cheval baisse la tête. C'est une scène solennelle mais chargée d'émotion, car le ciel troublé et l'obscurité du sol créent une atmosphère de douleur, voire de colère. Il est clair que les tombeaux paisibles que Delacroix admire à l'écrit ne font pas l'affaire pour la peinture; dans ses tableaux, il met l'accent plutôt sur le côté spectaculaire de la mort.

Delacroix traite la religion musulmane de la même façon que le trépas: il préfère insister sur ce que l'Islam a de dramatique³⁷. Presque tous les romantiques, à l'exception de Chateaubriand, ont une conception positive de l'Islam, que Lamartine appelle «la religion des héros»³⁸. Ils voient du rousseauisme dans cette religion liée au romantisme car elle opère une «alliance fascinante des extrêmes»³⁹. L'Islam leur semble mystique et séduisant; dans ses *Souvenirs*, Delacroix avoue qu'il est enchanté par les mosquées et par les prières. Pourtant, les romantiques s'intéressent à l'Islam aussi parce qu'à leurs yeux, il représente la passion, voire la violence⁴⁰. Sarga Moussa explique que dans le *Vélocé* de Dumas, «[c]ertaines figures du récit illustrent même l'idée d'une cruauté propre à l'Islam», «religion qui relève du sabre», comme le dit le narrateur⁴¹. Cette

tendance existe chez Delacroix, qui se plaît à trouver ce qu'il y a de furieux ou de frénétique dans cette religion. Dans ses Souvenirs, il écrit :

Le ramadan ayant commencé le 4 février, c'est-à-dire quelques jours après notre arrivée, nous ne tardâmes pas à être témoins et victimes de la ferveur des croyans. Au lever de la lune qui commençait le mois solennel, nous entendîmes de tous côtés un vacarme de coups de fusil et de trompettes ou de cornets à bouquin⁴².

Le choix des mots dans cette description semble négatif a priori, mais le chaos du spectacle est justement ce qui attire Delacroix. Pour lui, ce spectacle représente l'être humain gouverné par ses impulsions violentes au lieu de son intellect. Comme l'explique Emanuel J. Mickel Jr., «a nature less rationally controlled is [...] apparent in the representation of what was seen as religious fanaticism or a kind of mystical, irrational behaviour»⁴³. L'exemple par excellence de cette frénésie religieuse serait *Les Convulsionnaires de Tanger* (1838). Dans ce tableau, Delacroix représente des Aïssaouas, disciples de Sidi Mohammed Ben Aïssa, qui fonda la secte au XVI^e siècle. La foule violente et chaotique emplit la rue et semble abandonner toute rationalité. Sur un fonds contrastif d'immeubles blancs et droits, les hommes laissent sortir leur côté primitif.

La violence existe dans l'esprit de tout homme, mais le cadre oriental permet à Delacroix de faire ressortir ce côté «animal» de la nature humaine avec éclat. Les fantasias, les chevaux furieux, les foules frénétiques et l'omniprésence de la mort en Orient relèvent d'une approche à la violence qui diffère de celle de l'Europe, et le peintre profite au maximum de ce milieu dramatique et exotique pour évoquer la violence universelle. Ces représentations d'Orientaux plus dominés par leurs émotions bouillonnantes que par la rationalité font frémir les spectateurs européens, déjà prédisposés à voir l'Orient comme un lieu de barbarie à cause des stéréotypes de l'époque; si Victor Hugo parle du «rouge Orient»⁴⁴, c'est pour évoquer non seulement la vivacité des couleurs orientales, mais aussi pour recouvrir la perception européenne de l'Orient avec du sang. Delacroix, comme Hugo et tous les romantiques, vise la passion et l'intensité dans ses oeuvres, ce qui se manifeste souvent par la violence acharnée, à laquelle l'Orient fournit une toile de fond idéale. Ainsi, d'une façon toute freudienne, Delacroix, dandy et intellectuel, crée des oeuvres orientales dont la violence est frappante, passionnée et émouvante.

Notes

- 1 Emanuel J. Mickel Jr., «Orientalist Painters and Writers at the Crossroads of Realism», *Nineteenth-Century French Studies* 23.1.2 (automne-hiver 1994-1995): 5.
- 2 Soulignons que la violence dans les tableaux de Delacroix ne se borne absolument pas à ses tableaux orientaux. Baudelaire affirme dans *La vie et l'oeuvre d'Eugène Delacroix* que tout «n'est que désolation, massacres, incendies» (38) dans l'oeuvre globale du peintre.
- 3 Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte Cristo*. Ed. J.H. Bornecque (Paris : Garnier, 1956) 602. Extrait de la base des données ARTFL.
- 4 En fait, sur une période de trente ans, Delacroix peint quinze tableaux représentant diverses scènes du *Giaour* de Byron, tel *Le Giaour poursuivant les ravisseurs de sa maîtresse* (1849).
- 5 Alphonse de Lamartine, *Souvenirs d'un voyage en Orient dans Oeuvres Complètes*, Tomes 6,7,8 (Paris, 1861) 100. Extrait de la base de données ARTFL.
- 6 Victor Hugo, *Les Orientales, Les Feuilles d'automne* (Paris: Gallimard, 1998) 75.
- 7 Eugène Delacroix, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, Ed Laure Beaumont-Maillet, Barthélemy Jobert et Sophie Join-Lambert (Paris: Gallimard, 1999) 117.
- 8 Eugène Delacroix, *Journal: 1822-1852*. Vol. 1 (Paris: Librairie Plon, 1950) 133.
- 9 Delacroix, *Journal: 1822-1852* 133.
- 10 Delacroix, *Journal: 1822-1852* 133.
- 11 Delacroix, *Journal: 1822-1852* 134.
- 12 Delacroix, *Journal: 1822-1852* 138.
- 13 Le titre originaire du tableau est *Combat d'Arabes dans la montagne*.
- 14 Delacroix, *Souvenirs* 106.
- 15 Delacroix, *Souvenirs* 106.
- 16 Delacroix, *Souvenirs* 106.
- 17 Tom Prideaux, *The World of Delacroix: 1798-1863* (New York: Time Incorporated, 1966) 59. Emanuel J. Mickel Jr. est d'accord

avec cette observation; il affirme que «man and the animal as representing two conflicting forces, reason and the senses, can be observed in the Romantic fascination with the horse in such painters as Géricault, Gros, Delacroix, and Fromentin, among others. [...] How often what one sees is the horse in vigorous movement or, if standing still, a focus on the wild snorting head with eyes that bespeak a violent, frenzied nature» (25).

18 Delacroix, *Journal: 1822-1852* 124.

19 Delacroix, *Journal: 1822-1852* 124. Il reprend cette observation dans ses *Souvenirs*: «Nous vîmes s'établir alors avec une sorte de stupeur la lutte la plus acharnée, la plus furieuse qu'on puisse imaginer entre ces deux animaux excités encore par la retraite forcée de leurs cavaliers [...] tout cela formait un spectacle comme les peintres de chevaux les plus emportés par le verve, comme ni Gros ni Rubens dans toute la fougue de leur imagination n'en ont jamais rêvé» (118).

20 Delacroix, *Souvenirs* 117.

21 Delacroix, *Souvenirs* 118.

22 Lamartine 434.

23 Delacroix étudie ces grands chats au Jardin des Plantes et en observe même des dissections, ce qui contribue à leur réalisme chez le peintre.

24 Mickel 23.

25 Lamartine 248.

26 Dimitri Roboly, «L'Orient et l'écriture de la mort dans les récits romantiques du XIXe siècle», *French Studies Bulletin: A Quarterly Supplement* 82 (printemps 2002): 9.

27 Muriel Détrie, «L'Orient au miroir de la littérature», *Revue de Littérature Comparée* 67. 4 (octobre-décembre 1993): 526.

28 Roboly 9.

29 Delacroix, *Journal: 1822-1852* 125.

30 Delacroix, *Journal : 1822-1852* 127.

31 Delacroix, *Journal : 1822-1852* 139.

32 Delacroix, *Journal : 1822-1852* 144.

33 Delacroix, *Journal : 1822-1852* 152.

34 Delacroix, *Souvenirs* 110.

- 35 Delacroix, *Souvenirs* 123. Cette opinion très positive est liée à la perception de l'Orient comme un lieu naturel, simple et pur. Dans ses *Souvenirs*, Delacroix explique qu'autour des tombes orientales, «[l]e voisinage d'un champ, d'une fontaine, l'ombrage d'un arbre qui a poussé librement, le chant des oiseaux, le passage des troupeaux qui y viennent brouter l'herbe, éloignent l'idée de la destruction ou lui ôtent ce qu'elle a de révoltant pour notre nature. Quelques fois la tombe n'est qu'une simple enceinte formée d'humbles pierres posées irrégulièrement par la main d'un ami» (123).
- 36 Delacroix, *Souvenirs* 120.
- 37 Notons pourtant que lors de son séjour au Maghreb, Delacroix connaît mieux la communauté juive que la communauté musulmane. Dans ses *Souvenirs*, il se livre à une description de certains aspects du Judaïsme au Maghreb, honneur qui n'est pas accordée à l'Islam dans ses *Souvenirs*, ni dans son *Journal*. Il écrit: «ce qu'il faut dire [au] louange [des Juifs] c'est qu'une position si contrainte et si malheureuse ne fait que renforcer entr'eux ce lien si puissant qui fait encore l'unité de cette singulière nation, toujours si vivante au milieu des ruines de ses tyrans et de ses persécuteurs. Placé hors de la loi commune chez ces maîtres jaloux, le Juif retrouve une patrie sous son toit au milieu de sa famille. Les pratiques de la loi de Moÿse y sont observées dans la rigueur et celle du sabbat surtout ne souffre point de tempérament. Ce jour vénérable est célébré par une fénéantise universelle; hommes et femmes, tous parés de leurs plus beaux habits, se lèvent, s'asseyent, rôdent dans leur maison ou les uns chez les autres, mais sans faire acte quelconque qui puisse passer pour une occupation. Les chrétiens ont beaucoup à souffrir de cette dévote habitude, je parle de ceux qui ont des relations avec des Juifs, surtout ceux qui les ont pour domestiques» (114).
- 38 Lamartine 154.
- 39 Roboly 8.
- 40 Le but de ce bref commentaire n'est pas de plonger dans une examination de la perception occidentale de l'Islam, ni de la relation historique entre les Musulmans et les Chrétiens. Il s'agirait d'un sujet par trop compliqué: si Edward Saïd arle d'une hostilité entre l'Islam et le Christianisme, d'autres affirment le

contraire. Dans «Orientalism: The Romantics Added Dimension», Naji B. Oueijan souligne la coopération historique entre «Western Christians and Eastern Moslems and [...] the compatibility of both religions» (39).

41 Sarga Moussa, «Orientalisme et récit de voyage: l'exemple du Véloce», *Dumas, une lecture de l'histoire*, Ed. Michel Arrous (Paris: Maisonneuve & Larose, 2003): 366.

42 Delacroix, *Souvenirs* 114.

43 Mickel 23.

44 Hugo, *Orientales* 59.

S.B.