

Anonyme. Revue (La) de l'art ancien et moderne. 1897-1937. 1905/07-12.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.

L'ESTHÉTIQUE DE GÉRICAULT

(PREMIER ARTICLE)



Un jeune homme riche, admirablement doué pour l'art, se livre avec une ardeur mal réglée à la double passion qu'il a pour la peinture et pour les chevaux. A peine âgé de vingt et un ans, il fait au Salon un début brillant; presque aussitôt il s'éclipse, disparaît pendant cinq ans; reparaît pour remporter un succès énorme avec une œuvre qui fait scandale. Au lendemain de ce succès, il fait une nouvelle fugue et meurt, après une agonie cruelle, à l'âge de trente-deux ans; léguant à l'histoire le nom de Théodore Géricault. Pour le public, il reste l'homme d'une page unique; à ceux qui l'ont approché, il laisse le regret de n'avoir pas fait rendre davantage à son génie.

Cependant, après sa mort, le bruit qu'il avait soulevé ne s'apaise pas; le *Radeau de la Méduse* devient et demeure populaire; les années s'ajoutent aux années sans le vieillir; puis les études, les croquis accumulés par l'artiste sont livrés au public, recueillis par les curieux, acquis par les collections nationales.

On s'aperçoit alors que cet amateur brillant a été, en réalité, doué d'une vraie divination; qu'il a, à l'aurore du XIX^e siècle, senti des façons de penser qui ne se sont déclarées que quarante ou cinquante ans plus tard, et qui, par certains côtés, restent les nôtres. Au milieu des renommées qui se classent historiques, la sienne demeure, actuelle. Il grandit avec le temps; parce qu'il est précurseur. Tel, pour la poésie philosophique, Alfred de Vigny.

¹ Sous ce titre, M. Léon Rosenthal a bien voulu autoriser la *Revue* à publier le dernier chapitre d'une remarquable monographie de Géricault qui paraîtra prochainement. — N. D. L. R.

Le destin qui a voulu qu'il mourût jeune, lui a ainsi assigné une place à part dans l'évolution de l'art français. Il est né sous le règne de David; il est mort à l'heure où s'affirmait Delacroix; et il n'a été ni classique ni romantique. Etranger à ces doctrines que les ans ont également usées, il entrevit une formule qu'il n'eut pas le loisir de développer, formule encore vivante aujourd'hui et qu'ont reprise les maîtres du réalisme.

Lorsqu'on essaye de rassembler en un faisceau unique les traits du génie de Géricault, on ne peut se défendre d'un peu d'incertitude.

Il est mort très jeune et n'a certainement pas exprimé tout ce qu'il avait à dire. Chenavard prétendait, il est vrai, que sa gloire avait été servie par sa fin prématurée; que c'était un jeune homme brillant et rien de plus qu'il était « vidé » et n'aurait pu que décliner; mais Chenavard était un esprit paradoxal et chagrin; et les projets dont Géricault entretenait ses amis jusqu'à la veille de sa mort nous font concevoir une toute autre opinion. Il méditait trois ou quatre tableaux; il les voyait par avance et avait commencé à en étudier la composition. Son esprit, exalté par la souffrance, apparaissait riche et puissant. Ce qu'il a fait eût été, sans doute, peu de chose au prix de ce qu'il voulait faire.

De l'édifice qu'il eût construit et qu'il était capable d'achever, il ne nous demeure que quelques assises. C'est sur des fragments qu'il nous réduit à le juger. Et l'interprétation de ces fragments est malaisée. S'ils s'enchaînaient entre eux suivant un ordre interne, s'ils formaient une suite interrompue mais cohérente, un examen un peu attentif en dégagerait sans effort l'intime signification. Par malheur, il n'en est rien. Géricault évoluait pas par une progression constante; très sensible aux impressions extérieures, il les subissait avec une intensité telle qu'elles masquaient parfois le développement de sa personnalité. Plusieurs fois il a oscillé. Rome, Londres, lui ont fait éprouver de violentes commotions. De là, des écarts déconcertants. *Le Cuirassier blessé*, la *Course de chevaux libres*, le *Radeau de la Méduse*, le *Derby d'Epsom*, ne sont pas les produits d'un même art; ils ne sont pas non plus les manifestes d'une formule qui se développe. *Le Derby d'Epsom* contredit le *Radeau* et nie la *Course de chevaux libres*.

Dans cet embarras, Géricault lui-même viendra-t-il nous éclairer? Consultons les quelques pages manuscrites qu'il a laissées, ses lettres, les



Géricault, pinx

Héliog Braun Clément & C^{ie}

AMAZONE

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Georges Petit

conversations, que ses disciples ont pieusement notées¹. Directs ou indirects, l'ensemble de ces témoignages se réduit à trop peu de lignes. Ils nous éclairent sur plusieurs points de détail ; ils sont peu explicites sur l'essentiel. Géricault avait eu, un instant, la velléité d'exposer au public ses idées. Il avait commencé la rédaction d'un manifeste et cela seul est important comme témoignage du sentiment qu'il avait d'apporter de décisives nouveautés. Mais il la laissa interrompue, peut-être parce que le temps lui manqua, peut-être aussi parce qu'il s'aperçut qu'il avait de la peine à exprimer ce qu'il sentait, et encore parce que ses idées lui apparurent moins nettes quand il essaya de les énoncer. Il n'était pas né pour écrire.

Son manifeste commençait par des tirades gauches et emphatiques, un peu creuses, surtout très vagues ; il se poursuivait par des vues fort contestables et évidemment confuses sur l'influence des milieux qu'il niait avec légèreté et se terminait par un morceau beaucoup plus ferme sur les écoles et sur le rôle du gouvernement, morceau que nous analyserons à son heure. Après avoir ainsi déblayé le terrain, le manifeste s'arrête court et reste muet sur les idées et les procédés préconisés par l'artiste.

Les contemporains ne peuvent suppléer à ce silence. Les plus rapprochés de Géricault l'ont jugé et l'ont compris avec leurs passions. Mêlés à une évolution dont on ne saurait perdre de vue l'extrême rapidité, ceux-là mêmes qui l'ont salué comme un guide l'ont aperçu à travers le mirage d'une exaltation qu'il n'avait pas connue.

Ainsi privé de tout appui solide, il n'est guère possible de définir en termes incontestables l'art de Géricault, et toute tentative pour le faire garder, par certains côtés, un caractère hypothétique.

Géricault ne peut être envisagé uniquement en lui-même. Pour grand artiste qu'il ait été, nous l'isolons difficilement du milieu dans lequel il a vécu et contre lequel il a réagi ; nous ne séparons pas ses productions du retentissement qu'elles ont eu ou qu'elles auraient pu avoir. Mais il n'a pas, d'autre part, été un chef d'école ; il n'a pas enseigné de doctrine et il serait illusoire de dégager de son œuvre les éléments d'une pédagogie méthodique. En définitive, il nous retient et nous attire, parce que nous avons le sentiment qu'il apportait avec lui des vérités et des affirmations nouvelles, qui se seraient peu à peu précisées et accentuées, s'il avait vécu, et par

1. Tous les documents cités ici ont été publiés par Ch. Clément dans son livre sur Géricault (3^e éd., 1878).

lesquelles il aurait agi. Ce sont ces vérités, et ces affirmations voilées par la mort que nous allons essayer de mettre en relief et, avant de souligner la souplesse complexe de son génie, nous nous efforcerons de rassembler la poignée d'idées qui constituent l'essentiel de sa figure, et qui, si les destins l'avaient permis, auraient fait de lui, dans toute la force de ce terme, un chef.

Avant tout, Géricault a proclamé l'idée libératrice qui devait émanciper l'art discipliné par David : il a nié l'École et exalté l'originalité. Rappelons-nous l'influence dominatrice exercée par l'École sur les peintres et sur l'opinion publique, ce préjugé universellement répandu que l'on était en possession des règles véritables de l'art, et qu'il y avait péril à s'écarter de la direction imprimée par David et ses grands élèves. Aux yeux des artistes, comme aux yeux de tous les amis des arts, le devoir le plus impérieux d'un peintre était de se conformer aux règles ; transgresser les règles était la moins pardonnable des erreurs. La recherche de l'originalité avait cessé d'être un mérite pour constituer un péril. La plus légère velléité d'indépendance provoquait de la part de la critique des objurgations et des avertissements sinistres : Prenez garde à la décadence, au faux goût, à la barbarie ! Les plus rétifs ne parvenaient pas à se dérober ; tel, comme Taillasson, écrivait des épigrammes contre l'École, qui en observait scrupuleusement les préceptes quand il avait la palette à la main. Tel, comme Guizot, attaquait l'art officiel, qui jugeait les artistes à la lumière de ses théories.

Géricault proclame le mérite absolu de l'originalité. Ce qui fait la gloire d'une nation, ce n'est pas, à ses yeux, la pléthore des talents médiocres ou corrects, c'est la valeur de quelques hommes de génie novateurs et audacieux. Ces hommes-là ne sont pas produits par les écoles, et, prenant précisément pour exemple le maître dont l'autorité pourrait lui être opposée : « David dit-il non sans finesse, le premier de nos artistes, le régénérateur de l'École, n'a dû qu'à son génie les succès qui lui ont attiré l'attention du monde entier. Il n'a rien emprunté aux écoles qui, au contraire, auraient pu lui être funestes, si de bonne heure son goût ne l'avait arraché à leur influence ».

Géricault s'attaque, non seulement à la doctrine régnante, mais à toute esthétique qui tendrait à devenir officielle ; il ne combat pas l'École du jour, mais l'idée même d'École. A ses yeux, la réunion des élèves pour un

enseignement commun, les concours, les médailles, les prix de Rome¹, provoquent par milliers l'éclosion de talents médiocres, et ne peuvent s'en-



GÉRICAULT. — CUIRASSIER BLESSÉ.
Musée du Louvre.

orgueillir, par contre, d'avoir formé les artistes les plus distingués. Les

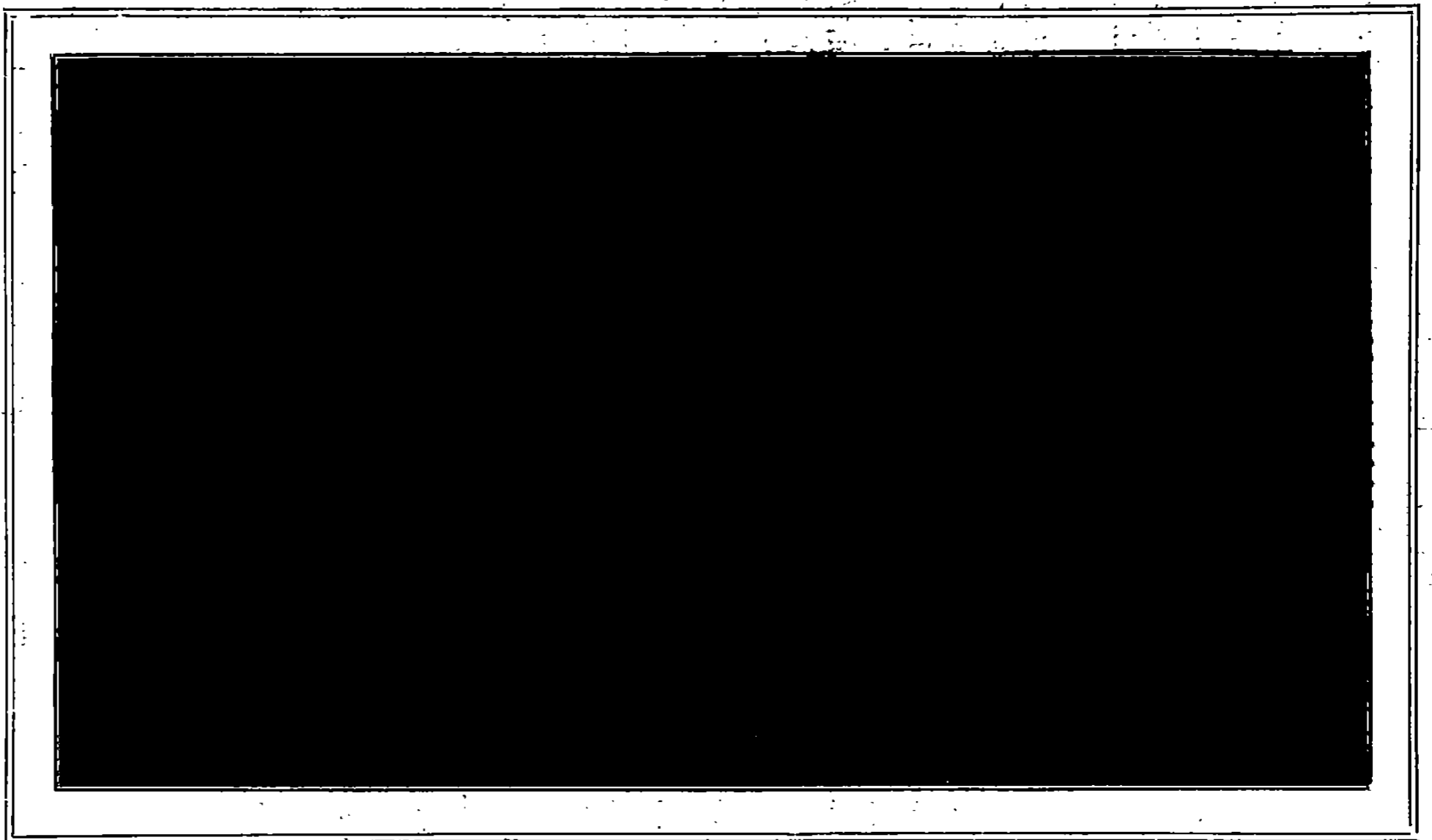
1. Dans une lettre écrite en Italie, le 25 novembre 1816, Géricault faisait le procès des pensionnaires de la Villa Médicis : « ils s'accoutument, écrivait-il, à vivre de l'argent du gouvernement, et passent dans le repos et la sécurité les plus belles années de leur vie. Ils sortent de là ayant perdu leur éner-

encouragements officiels, mal conçus, attirent une foule de jeunes gens « que l'amour seul n'eût point fait peintres et qui eussent pu s'honorer infiniment dans d'autres professions ». Que s'ils s'en trouvent parmi eux de mieux doués, les leçons qu'ils reçoivent leur sont détestables.

Un jour, Géricault, voyant un enfant faire un croquis sur un mur, fut étonné de la hardiesse du dessin : « Quel dommage, dit-il, l'École gâtera tout cela ». « Je suppose, écrivait-il, que tous les jeunes gens admis dans les écoles fussent doués de toutes les qualités qui doivent former les peintres ; n'est-il pas dangereux de les voir étudier ensemble pendant des années sous la même influence, copiant les mêmes modèles et suivant, en quelque sorte, la même route ? Comment espérer, après cela, qu'ils puissent encore conserver de l'originalité ? N'ont-ils pas fait malgré eux un échange des qualités particulières qu'ils doivent avoir, et fondu en quelque sorte en un seul et même sentiment les diverses manières propres à chacun de concevoir les beautés de la nature ? Les nuances qui peuvent encore survivre à cette espèce de confusion sont imperceptibles ; aussi est-ce avec un vrai dégoût que l'on voit chaque année dix ou douze compositions d'une exécution à peu près semblable, peintes d'un bout à l'autre avec une perfection désespérante, et n'offrant rien d'original. Ayant fait depuis longtemps abstraction de ses propres sensations, aucun des concurrents n'a pu conserver sa physionomie. Un même goût de dessin, une même couleur, des ajustements dans le même système et jusqu'aux gestes et aux expressions de tête, tout semble, dans ces tristes résultats de notre École, sorti d'une même source, inspiré par une seule âme, si toutefois on admet que l'âme puisse encore, au milieu de cette dépravation, conserver quelques-unes de ses facultés et présider en rien à de semblables travaux ».

Ces réflexions se légitimaient aux yeux de Géricault, par le spectacle de l'art contemporain. Il était facile de le voir : la vigoureuse révolte de David contre l'art du XVIII^e siècle avait provoqué une période de fièvre ; quelques artistes avaient alors surgi, remarquables eux aussi, moins brillants cependant que David lui-même. Ils s'étaient associés pour le

«... et ne sachant plus faire d'efforts... Les vrais encouragements qui conviendraient à tous ces jeunes gens habiles seraient des tableaux à faire pour leur pays, des fresques, des monuments à orner, des couronnes et des récompenses pécuniaires, mais non pas une cuisine bourgeoise pendant cinq années, qui engraisse leur corps et anéantit leur âme ».



GÉRICULT. — LA TRAITE DES NOIRS.

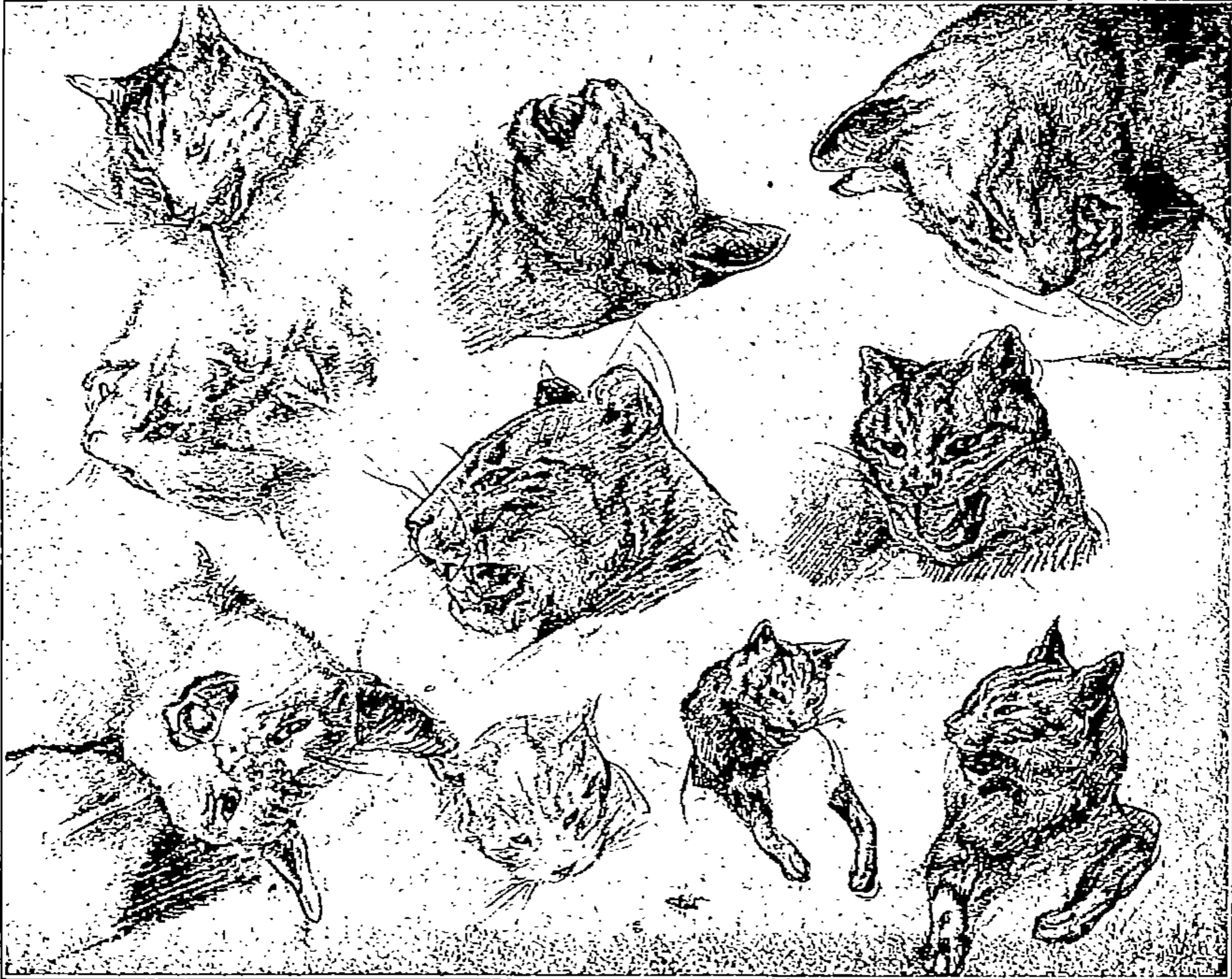
triomphe d'une esthétique. Mais cette pléiade avait beau travailler avec zèle à la diffusion de ses doctrines, elle ne suscitait, dans les jeunes générations, que la médiocrité. Les expositions nombreuses, trop nombreuses selon Géricault, étaient de plus en plus abondantes. Mais, tandis que les toiles s'y multipliaient, l'intérêt en était, chaque année, plus restreint. Tant de soins demeureraient infructueux, et ce n'était pas être grand prophète que d'annoncer, dans une décadence si marquée, la mort prochaine de l'École.

A ce mal, quels remèdes? Géricault croyait tout d'abord qu'il appartenait au gouvernement de réagir par une application plus judicieuse de sa sollicitude, et il proposait à ce sujet des vues dont quelques-unes sont empreintes d'une exagération qui porte sa date, mais dont une partie, tout au moins, mériterait, encore aujourd'hui, d'être méditée.

Il voulait que le gouvernement fermât les écoles, cessât de distribuer des encouragements et des récompenses : la carrière des arts en deviendrait moins aisée ; les fausses vocations cesseraient de se produire ; le nombre des artistes inférieurs en serait moins considérable ; seul, le génie n'en souffrirait pas. En effet, affirmait Géricault, « l'homme vraiment appelé ne redoute point les obstacles, parce qu'ils sent pouvoir les surmonter ; ils sont souvent même pour lui un véhicule de plus ; la fièvre qu'ils parviennent à exciter dans son âme n'est point perdue ; elle devient souvent même la cause des plus étonnantes productions. Si les obstacles et les difficultés rebutent un homme médiocre, ils sont au contraire nécessaires au génie et comme son aliment ; ils le mûrissent et l'exaltent ; il serait resté froid dans une route facile. Tout ce qui s'oppose à la marche dominante du génie l'irrite et lui procure cette fièvre d'exaltation qui renverse tout et produit les chefs-d'œuvre. Voilà les hommes qu'il est glorieux à une nation d'avoir produit, et ni les événements, ni la pauvreté, ni les persécutions ne ralentiront son essor. C'est le feu d'un volcan qui doit absolument se faire jour, parce qu'il est dans son organisation une nécessité absolue de briller, d'éclairer, d'étonner le monde ».

Cette théorie romantique, facile à un artiste à qui la fortune avait si largement souri, ne laisse pas que d'être fort contestable, mais Géricault ajoutait : « C'est vers ces hommes-là que toute la sollicitude d'un gouvernement éclairé doit se porter ; c'est en les encourageant, en les appréciant,

en employant leurs facultés, que l'on peut assurer la gloire de la nation ; ce sont eux qui feront revivre le siècle qui aura su les découvrir et les mettre en place » ; et, sans être exclusif comme lui, sans désirer la fermeture des écoles, on est en droit de penser que, bien souvent, au cours du



GÉRICAULT. — CHATS ET TIGRES, DESSIN.

Musée du Louvre.

xix^e siècle, des encouragements prodigués à des artistes médiocres, soutenus dans leur maturité parce qu'ils l'avaient été pendant leur jeunesse, auraient été mieux employés au profit des génies novateurs qui ont été tenus à l'écart comme suspects et révolutionnaires.

Malgré l'intérêt qu'offrent ces vues, nous n'oublions pas que Géricault n'était en posture ni de les faire triompher, ni même de les faire valoir,

et il aurait apporté peu de ressources aux artistes s'il ne leur avait présenté que ce moyen de développer leur originalité.

Fort heureusement, il leur offrait un remède plus immédiat pour se libérer du joug de l'École. A une jeunesse hypnotisée par l'admiration exclusive de ses maîtres, il proposait, comme voie d'émancipation, non l'irrespect et le sarcasme, mais bien, au contraire, l'admiration féconde, universelle, de toutes les formules d'art. Il restaurait la sympathie.

Il serait, sans doute, injuste et inexact de dire que David et ses émules n'avaient eu d'admiration que pour leurs propres œuvres et pour les antiques. Des preuves pourraient être produites qu'ils n'étaient ni fermés, ni insensibles et qu'ils étaient capables, à l'occasion, de s'incliner devant les mérites les plus étrangers aux vertus qu'ils préconisaient. On a pu recueillir, dans la bouche de David même, l'éloge de Rubens ou des petits maîtres hollandais. Mais ces hommages n'altéraient pas son orthodoxie. Il restait entendu que ces maîtres, d'ailleurs admirables, eussent été d'un exemple dangereux, et leur génie n'était reconnu qu'autant qu'il n'était pas contagieux. Semblables à ces dévots qui ont l'esprit assez large pour ne pas condamner en bloc les hétérodoxes, mais qui demeurent persuadés néanmoins qu'ils ne sauraient les écouter sans danger, les Davidiens accordaient leurs hommages, mais réservaient expressément leur adhésion.

Géricault ignore ces réserves ; il ne cherche pas à se défendre. Dans tout ce qu'il admire, — et il admire tout — il découvre quelque enseignement. « Chaque école, s'écrie-t-il naïvement, a son caractère ; si l'on pouvait parvenir à la réunion de toutes les qualités, n'aurait-on pas atteint la perfection ? » Doctrine détestable, dira-t-on, doctrine de l'éclectisme, ruine véritable de tout talent original et sincère. Sans doute, si l'on s'en tient au sens littéral, mais Géricault n'a pas l'humeur d'un Carrache, il ne songe pas à extraire de l'étude des maîtres une formule composite et orthodoxe de la beauté. Il veut, à leur contact, se donner des excitations perpétuelles ; par eux, il veut développer en son esprit une compréhension entièrement libre et, pour lui emprunter une image qu'il employait quand il exposait ses idées à ses amis, « en les étudiant, composer son miel à lui ».

(A suivre.)

LÉON ROSENTHAL

L'ESTHÉTIQUE DE GÉRICAULT

(SECOND ARTICLE)



Eux qui l'entourent l'entendent tour à tour célébrer en termes enthousiastes les Italiens et les Flamands, les anciens et les modernes. « Porte vers l'école italienne plus que vers toute autre; il professait, raconte Montfort, un grand enthousiasme pour Rubens et pour Rembrandt et ne parlait qu'avec amour des tableaux de genre hollandais et flamands. Malgré cela, lorsqu'il passait de ces grands génies aux hommes de son temps, il trouvait aussitôt des paroles pleines de chaleur et leur donnait les éloges les plus sincères ». Qu'il parlât avec une éloquence entraînée de Gros, qu'il dépeignit avec passion *la Peste de Jaffa*, *la Bataille d'Aboukir* ou *Wagram*, nous n'en sommes pas surpris; mais il parlait avec chaleur aussi de David, affirmait que la moitié du *Sacre* était magnifique, que c'était « aussi beau que Rubens »; il couvrait d'éloges *la Révolte du Caire*, de Girodet, pour passer ensuite aux louanges de Prudhon. Perspicace, au reste, il ne s'inclinait pas seulement devant les maîtres classés et sur son lit de mort, examinant un dessin fait à la mine de plomb par Ingres, par Ingres alors honni et bafoué, il le jugeait d'un mot destiné à devenir banal, mais à cette date bien neuf et hardi : « C'est, disait-il, comme Raphaël². »

1. Voir la Revue, t. XVIII, p. 291.

2. D'après Gigoux (*Causeries*, p. 88-89). « M. Ingres n'aimait pas Géricault. Il paraît que celui-ci lui fit une visite, un jour, à Florence, et qu'il admira sans réserve ses dessins d'après nature. M. Ingres était ravi de l'appréciation d'un artiste d'une telle valeur; mais quand il lui montra ses peintures, Géricault ne dit plus mot. J'ai toujours cru que c'était la cause de l'humeur de M. Ingres contre lui ».

Quel esprit, sinon lui, eût été à ce moment assez hardi pour associer, comme il le faisait, dans un même respect, Raphaël, Rubens et David, et quel ennemi plus dangereux pour l'École que cet adversaire courtois, qui, sans ironie, reconnaissait son mérite et, lui refusant seulement le droit d'être exclusive, la dépouillait de son empire pour la confondre parmi les grandes manifestations antiques et modernes du culte de la beauté?

N'eût-il eu aucun talent personnel, n'eût-il pas manié la palette, que Géricault, par cette chaude et communicative sympathie, eût été un agent puissant de révolution artistique. Mais sa pratique ne démentait pas ses paroles et, grand peintre, il creusait un sillon nouveau dont il nous faut, à présent, raviver la trace.

C'est ici que le doute se pose et qu'il est nécessaire, avant d'aller plus loin, de prendre parti. Géricault a paru adopter successivement, au moins trois formules principales : à Rome, il a élaboré, au contact de l'antiquité, un art tout plastique, dont la *Course de chevaux libres* est le manifeste essentiel ; à Paris, il a, dans *le Radeau de la Méduse*, appliqué à la réalité contemporaine un tempérament épique ; à Londres, il a paru rompre avec ce passé et se préoccuper uniquement d'une observation directe et minutieuse. De ces trois systèmes, quel est celui auquel il s'était donné le plus complètement, quel est celui qui se serait épanoui dans sa maturité?

A nos yeux, la période romaine n'est que le prélude de la période parisienne, c'est un stade que Géricault avait dépassé ; au contraire, la période anglaise dans laquelle il semblait oublier le meilleur de son acquis, où il abandonnait ses facultés de généralisation dans la pensée et dans la forme pour des sensations étroites et un faire étriqué et mince, n'eût été qu'une déviation temporaire, et c'est l'art du *Radeau de la Méduse* qui représente le plus complètement ce qu'aurait été Géricault. Les derniers projets de l'artiste, conçus à la veille de sa mort, montrent qu'il y revenait.

La Traite des Noirs, *L'Ouverture des portes de l'Inquisition en Espagne*, *la Reddition de Parga*, tels étaient les sujets des œuvres qu'il méditait, et les titres seuls font présumer qu'elles auraient constitué autant de pendants à *la Méduse*. A défaut de ce témoignage, la supériorité même d'intérêt qu'offre l'esthétique de *la Méduse* sur celle du *Derby d'Epsom*, suffirait à

nous déterminer. De l'adoption de ce point de vue qui, nous le recon-



GÉRICAULT. — UN CARABINIER.

Musée du Louvre.

naissons, pourrait être contesté, dépendent les réflexions que nous allons proposer à présent.

Chez Géricault, l'originalité est double; elle existe dans le métier et dans la conception; sa technique est personnelle et elle traduit des idées nouvelles. Il faut donc examiner successivement la main qui exécute et le cerveau dont elle traduit les intentions.

Géricault voit dans la nature des formes ou des masses; il est plus sensible à la structure des choses et des êtres qu'aux taches colorées. Il est, avant tout, un dessinateur. Son dessin s'est formé par une élaboration complexe. L'influence de l'École y est très faible et il en a répudié la sécheresse, avec le concours de Prudhon, de l'antiquité, sans doute aussi des Italiens.

Avec l'aide de Prudhon, il s'est débarrassé du détail excessif pour dégager les ensembles, masser les lumières et les ombres; il a visé à traduire les formes plutôt qu'à définir des lignes. L'étude de l'antique a mûri chez lui le sens de la généralisation, de la grandeur; il est à présumer aussi qu'il a éprouvé de la sympathie pour certains Bolognais, pour le Dominiquin peut-être, surtout pour le Guerchin, et qu'ils l'ont encouragé à l'ampleur un peu creuse dont il est légèrement entaché.

Ces conseils demandés à des autorités si diverses, à des maîtres dont le tempérament était quelquefois si éloigné du sien, n'ont servi, en définitive, qu'à alimenter une flamme interne. Son dessin est bien à lui. Il s'appuie sur une étude scientifique de l'anatomie qui soutient toutes les audaces et les justifie. Enfin, si armé qu'il puisse être, Géricault se fie très rarement à son imagination ou à sa mémoire. « Un jour qu'il parlait devant moi, dit Montfort, de faire d'après nature un détail assez insignifiant, je lui demandai si c'était une obligation de tout faire d'après le modèle; c'est alors qu'il me répondit: Assurément; pour moi, je ne ferais pas un torchon-pinceau sans nature ». Toute exagération écartée, il est certain que Géricault, même quand il travaillait très vite et paraissait improviser, ne s'est jamais dispensé de consulter les modèles, modèles de profession ou modèles de circonstance.

Son crayon sommaire et précis assure, d'abord, d'un trait accusé, les silhouettes: « Pour moi, dit-il, si je pouvais tracer les contours avec un fil de fer, je le ferais ». De fait, parfois le crayon s'écrase pour appuyer davantage, et certaines esquisses peintes apparaissent cernées comme des vitraux sertis dans le plomb. Quand il étudie une composition, il se sert



GÉRICAULT. — CHEVAL ARRÊTÉ PAR DES ESCLAVES.
Esquisse pour la *Course de chevaux libres*. — Musée de Rouen.

de calques successifs, dans lesquels intervient le trait seul, et il n'introduit les modelés, les jeux de lumière et d'ombre, que lorsque le contour est définitivement arrêté.

Et pourtant, cette ligne à laquelle il paraît attacher un rôle si important, il ne l'aime pas pour elle-même; il n'en joue pas comme un virtuose et ne s'amuse ni aux ondulations ni aux arabesques; elle est, avant tout, pour lui, représentative des formes qu'elle enveloppe; il ne s'en sert que comme d'un moyen abrégé pour les désigner. Dans cette prison sévère, le modelé se souligne avec puissance et simplicité: sur le papier teinté, de larges grumeaux de gouache accentuent le relief; sur le papier blanc, le crayon ou la plume, par des noirs vigoureux, poussent les clairs et les font saillir. En réalité, il dessine pour ou par les milieux et, s'il n'est pas assuré qu'il ait appris à Delacroix la méthode des *noyaux*, il n'en est pas moins vrai qu'elle est en germe dans sa manière.

Ainsi se constitue un dessin un peu massif, un peu lourd, mais en revanche singulièrement sobre et puissant. Les êtres qui surgissent sur le papier ne sont pas absolument tels que la nature les montre à nos yeux. Comme les grands dessinateurs, comme Michel-Ange qu'il avait passionnément étudié, comme Puvis de Chavannes, comme Rodin, Géricault déforme ou reconstruit l'humanité: il voit des créatures sommairement charpentées, aux attaches robustes, aux muscles pleins d'une force mûre. Il les voit avec un idéal charnel, une préoccupation absolue de vie physique. Le corps humain qui, sous le crayon des Davidiens, est de bois ou de marbre, que Prudhon pétrit de *morbidezza*, est, pour Géricault, de la chair où le sang circule; son dessin exalte la plénitude organique.

Aussi éprouve-t-il un plaisir particulier à dessiner les formes nues; il leur a ménagé une large place dans *le Radeau de la Méduse*, où toutes les figures principales sont partiellement ou totalement dévêtues. *La Traite des Noirs*, *la Reddition de Parga*, lui auraient fourni des ressources analogues, et le croquis de *l'Ouverture des portes de l'Inquisition* témoigne que la nudité y aurait dominé. S'il procède ainsi, ce n'est pas pour étaler sa science, que d'ailleurs il ne dissimule pas, ce n'est pas pour développer des conceptions métaphysiques sur la beauté, c'est parce qu'il éprouve, à dire la forme humaine, le même plaisir qu'il a à peindre ou dessiner des

1. Jean Gigoux, *Causerie sur les artistes de mon temps*, p. 81.

chevaux ou des animaux : parce qu'il aime ce qui est matériel et vivant.



GÉRICAULT. — LE RETOUR DE RUSSIE.

Lithographie.

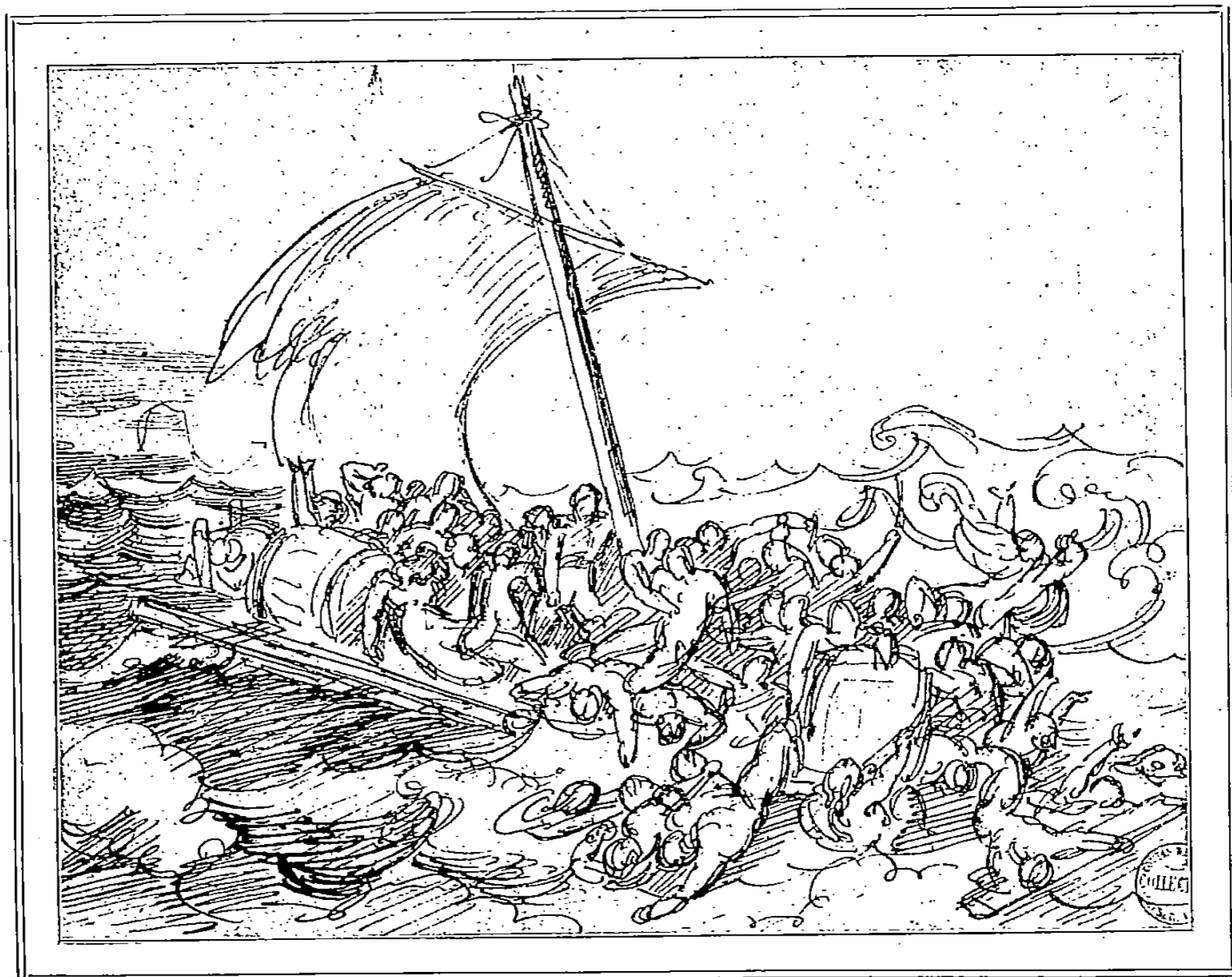
La grâce n'est pas de son domaine ; il introduit la vigueur, sinon la brutalité, dans tout ce qu'il touche : s'il copie *la Justice et la Vengeance*

divines de Prudhon, il en modifie le caractère, fait la lumière plus franche, les draperies plus décidées; s'il fait poser Delacroix pour une tête d'étude, il ne rend pas la délicatesse aristocratique de son modèle. Il évite de dessiner la femme et ne sépare guère l'idée de la force de celle de la beauté. Une académie de femme nue, au musée de Rouen, massive et lourde, traduit ces tendances, exclusives de toute coquetterie et de toute légèreté.

En revanche, sa passion de la réalité l'a amené à examiner de près toutes les tares, toutes les déformations physiologiques qui assiègent le corps humain : qu'elles soient produites par la privation, comme dans *le Radeau de la Méduse*, par la torture dans *l'Inquisition* et *la Traite des Noirs*, par la folie, comme dans ses portraits d'aliénés, par une mort violente, dans les têtes de suppliciés, il les analyse, il les décrit avec complaisance, et la seule énumération des sujets qu'il a pu ainsi aborder montre assez combien est fécond le domaine qu'il ouvre aux artistes, arrêtés avant lui, sauf un jour Gros, par les interdictions académiques et le souci d'une chimérique pureté.

Au moment de sa mort, Géricault avait-il fixé définitivement son dessin? L'examen de certains travaux, et en particulier des lithographies de la série anglaise, conduit à penser qu'il évoluait encore; il serait devenu plus hardi, plus sommaire encore dans le modelé; il aurait substitué en partie au dessin des formes celui des apparences; son métier libre se serait encore libéré.

Géricault disait « qu'il n'y avait pas besoin du secours des couleurs pour faire de belles choses, et que les maîtres avaient produit des œuvres admirables avec du noir et du blanc ». N'en eût-il pas fait l'aveu, que nous aurions deviné chez lui ce sentiment. Avec le crayon, il exprime pleinement sa pensée. Sensible, avant tout, au relief, il ne demandera à la couleur que de s'associer intimement aux formes, de les souligner, de renforcer les jeux de la lumière et de l'ombre; il la réduit à un rôle secondaire. Ce n'est pas qu'il soit rebelle au mérite des couleurs et qu'il soit incapable d'harmonie. Le *Derby d'Epsom* et quelques aquarelles témoignent qu'il aurait pu tenter avec succès le morceau de facture; mais la virtuosité lui est inutile, elle pourrait contrarier les effets essentiels qu'il poursuit, il ne la recherche pas.



GÉRICHAULT. — PROJET POUR « LE RADEAU DE LA MÉDUSE ».

Dessin. — Musée de Rouen.

Sa palette est pauvre, chargée de tons opaques ou bruyants, d'ocre, de terres ou de vermillon, les laques en sont presque bannies.

Quand il exécutait *le Radeau de la Méduse*, « il peignait, raconte un témoin oculaire, sur la toile blanche sans aucune ébauche ou préparation quelconque en dehors du trait bien arrêté, et la solidité de l'ouvrage n'était pas moindre. Quelle saillie! surtout lorsqu'une partie n'était encore que préparée; cela ressemblait à un fragment de sculpture à l'état d'ébauche ». L'impression est nette; ce qui frappe le plus dans son travail, c'est la conquête du modelé. Aussi bien *le Radeau de la Méduse*, malgré la beauté de quelques morceaux, conserve-t-il la presque totalité de son mérite, lorsqu'on l'examine dans une photographie fidèle ou dans une bonne gravure.

Pourtant, cette couleur qu'il subordonne, Géricault ne la traite pas comme faisaient les Davidiens. Je ne parle pas de la prédilection qu'il affecte pour les ciels couverts; pour les effets que développe un horizon nuageux, car, depuis la *Scène du Déluge* de Girodet, plusieurs Davidiens usaient d'artifices semblables. La façon même dont il manie le pinceau est nouvelle. Je m'appuie, ici, sur une haute autorité: Fromentin veut caractériser la manière abondante, légère et facile de Rubens, il l'oppose au métier de nos peintres modernes, à la méthode ou à l'abus des empâtements, et, quand il essaye de retrouver l'artiste qui rompit avec la facture mince et lisse en honneur parmi les disciples de David, c'est le nom de Géricault qui se présente à lui. Dans son langage vigoureux d'ouvrier, il montre la brosse qui « s'engloutit et traîne après elle le gluant mortier qui s'accumule au point saillant des objets, et fait croire à beaucoup de relief, parce que la toile elle-même en devient plus saillante ».

L'impression de Fromentin est-elle exacte? Il semble qu'elle soit tout au moins exagérée. Géricault ne chargeait pas, il ne bâtissait pas; selon les préceptes de Gros, il cherchait longtemps le ton juste, le formait sur sa palette, posait et laissait. Mais le relief auquel il arrivait facilement par un heureux instinct, il invitait d'autres artistes à le conquérir par des artifices. D'une manière directe ou indirecte, il mérite les imprécations de Fromentin et condamne la touche exsangue de l'École.

Avec ces procédés personnels, Géricault est armé pour entreprendre de grandes compositions. Quelque prix que nous attachions aux croquis,



GÉRICAULT. — LE RADEAU DE LA MÉDUSE.
Musée du Louvre.

aux études qu'il nous a laissés, il ne faut pas oublier qu'il ne s'épanouit que dans de vastes machines. La notion du *tableau*, loin de s'affaiblir chez lui, se fortifie par des préoccupations nouvelles.

Il compose comme il dessine, en sculpteur, et les exigences qu'il a pour chaque morceau, il les conserve pour l'ensemble. C'est un sens qu'il a fortifié en Italie. Souvent ses études ressemblent à la copie de quelque groupe ou de quelque bas-relief. *Le Radeau de la Méduse* est composé d'une façon toute plastique, et Étex, qui avait la manie de transformer les tableaux en bas-reliefs, n'a pas commis une faute de goût trop considérable quand il l'a interprété en pierre sur le tombeau de l'artiste.

Géricault, d'autre part, est hanté par le besoin du colossal; il l'a manifesté dès *le Cuirassé blessé*; il ne l'a pas assouvi dans *la Méduse*, qu'il traite, devant ses familiers, de peinture de chevalet. Il rêve d'une peinture faite avec des baquets de couleur, sur des toiles de cent pieds; il parle de compositions où l'on verra des chevaux grands comme nature, envie le sort des peintres de la Renaissance, auxquels on confiait la décoration de chapelles entières, et c'est bien, en effet, une rénovation de l'art monumental que son goût de simplification épique paraît préparer.

Ainsi Géricault a répudié les errements techniques de l'École; plus décisive encore que cette libération matérielle est l'émancipation de la pensée.

Un des reproches les plus graves qu'il reçut au sujet de *la Méduse* concernait le choix même des dimensions qu'il avait adoptées: « On ne peut nier que la peinture de cet accident désastreux, écrivait Landon, ne soit digne d'exciter vivement la compassion, mais c'est une scène particulière, et l'on peut s'étonner que, pour en retracer le souvenir, le peintre ait employé ce cadre immense et ces dimensions colossales, qui semblent réservées pour la représentation des événements d'un intérêt général, tels qu'une fête nationale, une grande victoire, le couronnement d'un souverain ou un de ces traits de dévouement sublime qui honorent la religion, le patriotisme ou l'humanité. » Du point de vue où il se plaçait, Landon avait parfaitement raison. Il exprimait avec force les préjugés de l'École. Une hiérarchie étroite réservait aux sujets antiques les vastes proportions. On les avait vues à regret employées par les peintres officiels pour des sujets

modernes, et l'on avait toléré, par nécessité, pour Napoléon, les mêmes honneurs que pour Romulus ou Léonidas. Mais traiter ainsi un épisode auquel nul grand nom n'était mêlé, c'était un scandale intolérable. Aurait-on admis à la scène une tragédie dont les héros auraient été des marins anonymes et des contemporains inconnus ? Pour des sujets semblables, *tableaux de genre*, exercices secondaires, la toile de chevalet était un champ suffisant. Une touche spirituelle, une aimable fantaisie, l'habileté à faire ressortir l'intérêt anecdotique, étaient les mérites que réclamaient des œuvres chez lesquelles on ne cherchait ni l'inspiration ni le style.

Géricault brise les barrières traditionnelles. Par l'ampleur qu'il donne à son développement, il affirme qu'il répudie les préjugés dont s'entoure l'École. La réalité présente, sans mélange d'apparat officiel ou d'éclat factice, est, pour lui, égale en noblesse aux exploits des princes ou aux fastes antiques : il la magnifie, l'exalte, et la proclame épique. Pour voir grand, il n'est pas besoin qu'il soit ébloui par des actes dont retentira l'univers ou par un homme devant lequel se plient les nations. Il ne demande pas, à vingt-cinq siècles écoulés, à la demi-lumière du passé, à la vénération traditionnelle de cent générations, d'auroler ses héros ; le naufrage d'une poignée de malheureux l'inspire, comme d'autres les infortunes d'Enée ou d'Ulysse.

Mais, comme l'émotion est plus directe, elle devient plus intense et plus féconde. Evoqués dans leur lointain sommeil, les dieux mythologiques, les Romains et les Grecs, ne renaissent pas entièrement à la vie : c'est dans une atmosphère purifiée et vague que leurs corps embellis et inconsistants reprennent un fantôme d'existence idéale et incomplète. Le drame qui s'est déroulé naguère sur les côtes d'Afrique et dont on peut encore interroger les survivants, c'est la vie directe avec son intensité, son acuité immédiate. Le peintre qui le transcrit ne l'aperçoit pas décoloré par l'atmosphère bleuâtre du passé ou de l'éloignement, il le jette palpitant sur la toile.

Ce n'est pas parce que la scène est dramatique qu'elle nous touche plus étroitement. Il y avait drame aussi dans la *Scène du Déluge* de Girodet, et l'émotion s'exprime ici avec sobriété. Il n'y a pas de surcharge, pas de déformation emphatique, pas de mouvements forcés : l'expression du drame est maîtrisée par un sens de la forme auquel elle se subordonne ; l'œuvre est avant tout plastique.

C'est parce que le feu y circule, parce que nous sommes en présence



GÉRICAULT. — LE JOUEUR DE CORNEMUSE.

Lithographie.

de créatures que la vie anime et non pas d'entités, que nous sommes émus.

Géricault aurait affirmé le même sens intime de la vie et de la grandeur dans les œuvres qu'il préparait. Il aurait dit avec la même chaleur *la Traite des Noirs* et *la Délivrance des victimes de l'Inquisition*. Comme pour *la Méduse*, il se serait gardé de l'anecdote vaine et aurait conçu la réalité actuelle sous l'angle de l'éternité.

Il y aurait aussi affirmé un autre souci, le besoin d'agir par l'éloquence de la forme. Il serait passé du réalisme contemplatif au réalisme militant; voie dangereuse, mais profondément moderne, et dans laquelle il aurait su renfermer le plaidoyer dans les limites de l'art.

Quelles que fussent d'ailleurs ses destinées, *la Méduse* était déjà plus que le manifeste d'une esthétique particulière. Par cette toile retentissante, il avait réintégré dans la peinture quelque chose d'essentiel et de général, « ce nerf, cet osé qui est à la peinture ce que la *vis comica* est à l'art¹ », pour emprunter à Delacroix une forte et décisive expression. Dans la somnolence ou s'engourdissait l'École, il chantait un hymne nouveau à la vie.

Gros, sans doute, avait déjà soulevé un coin du voile et annoncé le réveil, et Géricault, moins que personne, n'aurait souffert qu'on oubliât le rôle de son précurseur et qu'on lui sacrifiât un maître pour lequel il avait une si vive admiration. Mais Gros n'avait eu de verve que pour célébrer Bonaparte, et quand il avait abandonné l'épopée contemporaine, il était retombé lourdement. Lui-même avait fait amende honorable, répudiait des écarts funestes, condamnait son propre génie. Quelque admiration, au reste, que l'on ressentit pour ses toiles tumultueuses, il eût été périlleux de lui emprunter son dessin strapassé et son coloris bruyant.

Il n'en avait pas moins préparé les voies à Géricault, et cela ne laisse pas que d'offrir un haut intérêt. Du sein de l'École, un élève chéri de David tendait la main à l'artiste noyateur. C'est qu'en effet Géricault ne rompait pas la chaîne des temps; entre le passé et lui, il n'élevait pas une barrière infranchissable. Son effort nouveau ne reniait pas les efforts antérieurs. Il ne ressentait pour ses prédécesseurs ni colère ni mépris et ne rejetait pas leur héritage. Il professait, comme ils l'avaient fait, le respect de la nature et de l'antiquité, le dédain du XVIII^e siècle. Comme eux, il s'asservissait au modèle; avec eux il avait une prédilection pour le

¹ *Journal*, 5 mars 1857.



GÉRICAUT. — LE DERRY D'EPSOM.

Musée du Louvre.