

Anonyme. Revue (La) de l'art ancien et moderne. 1897-1937. 1924/01-05.

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.



A PROPOS DU CENTENAIRE DE THÉODORE GÉRICAULT

L'ART ET L'INFLUENCE DE GÉRICAULT

CENT ans se sont écoulés depuis la mort prématurée de l'illustre et infortuné Géricault, et sa gloire, victorieuse de l'épreuve d'un siècle, s'affirme durable, éclatante, pure. Il est, nous pouvons désormais le proclamer d'une façon définitive, un des chefs de la peinture française; il a montré la voie dans une étape de l'évolution; il projette, encore aujourd'hui, de vives lueurs sur l'avenir.

Pour le grand public, il a été et il est demeuré l'homme d'une seule page, et *le Radeau de « la Méduse »* continue à émouvoir les foules, troublées par l'horreur du drame évoqué, arrêtées, sans s'en rendre compte, par l'autorité véhémement de l'exécution. Riche, jeune et beau, il s'est éteint, après une maladie cruelle, à l'âge de trente-deux ans, et jouit du douloureux prestige qui s'attache à ceux auxquels il n'a pas été donné d'accomplir leur destinée. Mais une toile dramatique, une fin lamentable ne sont pas des états suffisants pour établir une gloire, et le nom de Théodore Géricault se serait depuis longtemps amorti, il n'éveillerait plus aujourd'hui qu'une image fugitive et vague si, dès le début, il n'avait, sur les meilleurs de ses condisciples, exercé un prestige singulier, s'il n'avait été un frère aîné pour Delacroix qui ne cessa de chérir sa mémoire, et si son œuvre, interrogé par les générations successives, ne s'était pas révélé riche de grandeur, riche d'enseignements.

Parmi ses leçons, il nous semble qu'il est possible de distinguer trois éléments : il a, de la façon la plus générale, appris à aimer la peinture et encouragé l'éclosion libre des tempéraments; il a, d'autre part, repris et

souligné des indications dont l'initiative avait appartenu à Gros ; enfin, il a préconisé une conception originale, synthèse d'esprit classique et de réalisme. Son influence s'est ainsi étendue à tous les peintres, elle n'a pas été indifférente au succès du Romantisme, elle a déterminé notre école réaliste. C'est ce que je vais brièvement expliquer.

Géricault ne prit jamais l'allure d'un révolté, ni auprès de ses camarades dans l'atelier de Guérin en 1810, ni à aucune autre période de sa vie. Il parla toujours avec respect de Guérin aussi bien que de David, et ce respect était sincère : il les admirait profondément ; dans la mesure où sa nature le lui permettait, il leur demandait des directions. Il n'essaya pas de ruiner le crédit de ses maîtres ; pas davantage, il ne tenta d'opposer à leurs doctrines des théories nouvelles. Dans les quelques pages qu'il a écrites, dans sa correspondance, dans les conversations qui nous ont été conservées, on ne trouve rien qui laisse soupçonner une conception abstraite, une philosophie de la peinture. Cette indifférence constitue un des éléments les plus essentiels, les plus féconds de son action. Tout l'art de l'Europe procédait, en somme, à cette époque, du triomphe de quelques abstractions. C'est l'esthétique de Winckelmann développée par Quatremère de Quincy qui dominait avec David. Ceux qui se permettaient de combattre David opposaient système à système et contestaient le Beau idéal en exaltant la nature choisie. Sans effort, en toute simplicité, Géricault a montré que la peinture ne consistait pas en l'application savante de quelques formules ; il a rappelé qu'elle était un art, et un art savoureux ; il a restauré la joie de peindre. Qu'une telle révélation fût utile à ce moment, c'est ce qui, pour nous, est de toute évidence. En réaction contre les prestiges superficiels, la facture lâche et brillante du XVIII^e siècle, David avait imposé à la peinture un véritable carême : dessin appauvri et couleur anémiée. Mais, à l'approche de la Révolution, sous la Révolution et dans les premières années de l'Empire, une ardeur interne, une tension puissante soutenaient cette rigueur janséniste. Dès la fin de l'Empire, autour de Géricault, les préceptes davidiens se vidaient peu à peu de leur signification et, sous la Restauration, il n'en demeura plus qu'un mécanisme sans substance. Dès lors, l'École ne recruta plus que des esprits dociles, sans originalité. Ceux qui étaient nés pour la peinture consultèrent Géricault. Il couvrait la toile avec allégresse, triturait la pâte

et, sans entasser un « gluant mortier », il réclamait, de l'exécution matérielle, les effets multiples et la jouissance sensuelle qu'elle doit donner ; « cuisinier » ou « pâtissier de Rubens », ainsi que le surnommaient plaisamment ses camarades, il restaurait cette vérité trop longtemps oubliée que la peinture était, d'abord, un beau métier.

Gros, sans doute, avait affirmé, avant lui, que l'on ne faisait pas de



TH. GÉRICAULT. — CONCERT CHAMPÊTRE (1817).

Dessin. — Musée du Louvre.

peinture « à la spartiate » et il avait, le pinceau à la main, donné d'impérissables exemples ; mais Gros, inconsistant, versatile, sujet d'ailleurs à recommander des recettes faciles, se repentait de ses chefs-d'œuvre comme d'autant de trahisons envers son maître David. La Restauration venue et quand l'exil de David eut fait de lui le chef de l'École, il renia définitivement ses péchés. Pour la jeunesse injuste, il ne fut plus que l'auteur des tristes plafonds du Louvre ; il devait sombrer avec le déplorable *Diomède* dont l'échec le poussa au suicide. S'il fut le précurseur et l'auxiliaire de Géricault, ce fut, par un paradoxe étrange, malgré lui.

Géricault aimait la peinture ; il aimait toutes les peintures. David, en haine contre un art, à ses yeux, dégénéré, n'avait pas seulement rompu avec ses prédécesseurs immédiats : il avait renié toute tradition. Sans doute, il entourait d'un respect vague Poussin et Raphaël, mais il ne s'attardait pas auprès d'eux et se réclamait uniquement de l'antiquité classique. Une telle entreprise aurait, à d'autres moments, paru insensée ; il fallut, pour qu'elle s'imposât, l'esprit absolu de son temps. Elle ne pouvait engendrer qu'un art artificiel. Mais, au lendemain même du jour où elle venait de triompher, les abus de la victoire vinrent accumuler, dans le Louvre hypertrophié, le plus extraordinaire ensemble de chefs-d'œuvre qui ait jamais été réuni, fleurs de toutes les écoles qui, depuis la Renaissance, s'étaient épanouies dans tous les pays européens.

Géricault se jeta sur ce trésor. Sans choix apparent, il interrogea tous les pays et toutes les époques. Il est aisé de montrer qu'en réalité son instinct le guidait vers les maîtres les plus capables de nourrir son propre génie. Mais ceux qui le virent enthousiasmé, tour à tour, pour Rubens et pour Raphaël, pour Caravage et pour Lesueur, que la génération précédente avait négligés en bloc et que les générations antérieures avaient opposés les uns aux autres, apprirent de lui la compréhension. Il enseigna la plus large sympathie. En même temps, il prouva qu'il était possible d'être indépendant et personnel sans ignorer le passé, et cette leçon ne devait être perdue ni pour Delacroix, ni pour Courbet, ni pour Manet, ni pour Degas, ni pour Cézanne.

A cette impulsion générale, susceptible d'agir sur les organisations les plus diverses, Géricault a ajouté des leçons plus précises et dont l'action, par conséquent, devait rester moins étendue. Parmi ces leçons, il en est, — et ce sont, à nos yeux, les moins essentielles, — pour lesquelles il n'a fait que reprendre les indications de Gros ; ce sont celles, d'ailleurs, qui ont eu l'effet le plus immédiat. Après Gros, il a donné des exemples de beaux morceaux de facture ; c'est à ce titre, surtout, que l'*Officier de chasseurs chargeant* a été admiré et, dans ce tableau, la peau de tigre qui sert de selle, que l'on a considérée comme un tour de force. Après Gros, il a appelé l'attention sur l'intérêt pittoresque offert par les animaux. Passionné pour les chevaux, il les a célébrés, depuis les pur-sang nerveux jusqu'aux percherons massifs, depuis les nobles bêtes en pleine vigueur jusqu'aux



TH. GÉRICAULT. — LE RADEAU DE « LA MÉDUSE » (1819).

Musée du Louvre.

rosses poussives et efflanquées. Il a aussi conseillé l'étude des félins. Les études ethniques, la description des formes morbides qui apparaissent dans *le Radeau de « la Méduse »* et dans les travaux préparatoires à cette grande entreprise, n'offrent rien d'inédit après *les Pestiférés de Jaffa*.

De tout cela, les Romantiques se sont emparés, mais Géricault n'était pas un romantique, — j'essayerai de le prouver dans un instant, — et ces éléments n'avaient pour lui ni l'importance ni le caractère qu'on leur a alors attribués.

Le souci du morceau de facture, de l'exécution poursuivie pour la joie qu'elle donne indépendamment de la signification totale de l'œuvre, n'apparaît que par exception chez Géricault. A l'*Officier de chasseurs*, son début au Salon de 1812, s'opposent la presque totalité des œuvres exécutées ou esquissées depuis lors, le *Cuirassier blessé* de 1814, les travaux de Rome, *le Radeau de « la Méduse »* de 1819, jusqu'au voyage en Angleterre en 1820. Le séjour à Londres, la découverte d'une grande école de coloristes agissent, à ce moment, sur lui. *Le Derby d'Epsom*, vers 1821, est d'une exécution plus raffinée et plus sèche. Mais tout laisse à penser que c'était velléité passagère, et *le Four à plâtre*, 1822-1823, revient à des harmonies plus sobres et plus sévères.

De même, s'il a peint des nègres, s'il a analysé les déformations que provoquent la maladie et la mort, ce n'est ni par goût du pittoresque, ni par névrose. A l'aurore du siècle qui devait porter au plus haut degré l'amour de la science, il a été possédé par l'esprit de curiosité scientifique. C'est un besoin d'information précise qui le conduisait au chevet des malades de l'hôpital Beaujon ; c'est avec un souci absolu de la vérité qu'il copiait les têtes de cadavres ou les fragments d'amphithéâtre qui nous sont conservés¹. Avec la même conscience il modelait son célèbre cheval écorché. Les dessins d'anatomie dont on a, jadis, exagéré l'importance, lorsque avant les travaux de M. Cuyer² on les croyait absolument originaux, attestent les mêmes dispositions. Les Romantiques qui ont pu, par la méditation du *Radeau de « la Méduse »*, se laisser entraîner à des rêveries baudelairiennes, ont dénaturé les exemples qu'il leur proposait.

Ils l'ont, au contraire, vraiment compris, et ils l'ont suivi dans la voie magnifique qu'il leur traçait, lorsqu'ils ont appris de lui à aimer, à exalter

1. *Les Suppliciés*, au musée de Rouen ; — *Têtes et pieds*, au musée de Montpellier.

2. *Chronique des arts*, 1898.

la vie. Les êtres vivants ne sont pas simplement, ainsi que semblaient le croire David et son école, des combinaisons plus ou moins heureuses de



TH. GÉRICAULT. — OFFICIER DES CHASSEURS DE LA GARDE IMPÉRIALE, CHARGEANT (1812).

Musée du Louvre.

formes et de lignes. Ces formes et ces lignes sont les résultats extérieurs et les conséquences visibles des ressorts internes qui les animent. La

peinture ne remplit pas son objet quand elle se borne à un équilibre statique et à des harmonies graphiques ; il faut, sous les apparences, qu'elle nous laisse deviner les forces ; le peintre n'a pas d'ambition plus noble que d'exalter la vie et, pour être vivante, sa plastique doit être dynamique. Voilà ce que Gros avait largement entrevu, voilà ce que Géricault proclame. C'est dans cet esprit qu'il s'éprend de myologie ; ce sont des forces agissantes qu'il aime dans les chevaux et, s'il s'attache aux félins, c'est que leurs corps sont, avant tout, de souples et puissantes machines. Nulle suggestion plus féconde que celle-là : elle encourage Barye aussi bien que Delacroix ; elle est de portée universelle.

Peu à peu, nous nous sommes rapprochés de Géricault : il faut essayer de le serrer davantage et, parmi tant de volontés généreuses, de discerner l'objet exact qu'il poursuivait.

Tout d'abord, la liste même des sujets qu'il a traités montre qu'il ne se dérobaît à aucun thème ; il a fait quelques croquis religieux, mais, évidemment, sans inclination ; il s'est parfois, comme devaient le faire les Romantiques, inspiré de Shakespeare ou de Byron. Il a fait de magnifiques compositions mythologiques. Ceci dit, dans ses tableaux, ses croquis, ses lithographies, c'est la vie actuelle à laquelle, tout de même, il revient constamment. Elle est, sinon son unique, au moins son essentielle inspiratrice. Il l'aime sous ses aspects les plus divers, raconte des faits historiques, — scènes de guerres, épisode de la retraite de Russie, — des incidents de la vie populaire : fêtes, courses, travaux ; il s'empare d'un événement déterminé, naufrage de *la Méduse*, assassinat de Fualdès, ou traduit les gestes coutumiers : rouliers, mendiant, marché aux bœufs. Épris de la vie, de la vérité, comme nous l'avons établi tout à l'heure, préoccupé par son temps, il est de tempérament réaliste.

Mais, par ailleurs, ce réaliste répugne à ce qui est particularité, détail mesquin, anecdote. Loin d'aimer à souligner le trait qui date ou qui situe la scène, il tend, d'instinct, à l'éliminer. Son dessin synthétique efface les indications secondaires pour s'arrêter à de grands partis et, de même, son imagination épique passe, par une pente irrésistible, du fait accompli en un point de l'espace et dans un moment de la durée, au geste éternel dont la réalité n'a fourni qu'un des innombrables reflets. La seule inspection de quelques dessins célèbres, — *l'Homme terrassant un taureau*,

le Marché aux bœufs, la Traite des noirs, — souligne cette tendance. Elle apparaît avec évidence lorsque l'on suit la série des compositions qui l'ont conduit, de la course des *barberi*, notation pittoresque d'une scène romaine,



TH. GÉRICAULT. — CONVOI DE BLESSÉS.

Lithographie de C. Motte.

à *la Course des chevaux libres*, dépouillée de tout élément accidentel. De même, si *le Radeau de « la Méduse »* demeure indéfiniment populaire, c'est qu'il est au fond et essentiellement une « scène de naufrage ».

C'est dire que, chez Géricault, le réalisme s'associe à un esprit épique, et, par une conséquence qui ne pourra surprendre, ce réalisme épique a

besoin, pour s'exprimer, d'une forme plastique et rythmique. Géricault conçoit et exécute en sculpteur : ses gouaches ressemblent à d'harmonieux bas-reliefs. Ses moindres dessins ont une autorité et une ampleur qui dérivent de leur plénitude et de leur construction. Je voudrais pouvoir montrer comment, renouant la chaîne des temps, il a repris les méthodes de composition en honneur dans toutes les écoles de l'Europe dès la seconde partie du xvi^e siècle. On raconte qu'à la veille de l'ouverture du Salon, il improvisa la figure qui, dans *le Radeau de « la Méduse »*, occupe l'angle droit du tableau, parce qu'elle lui paraissait nécessaire pour équilibrer la composition. Vraie ou fausse, l'anecdote démontre qu'à ses yeux tous les éléments d'un tableau devaient concourir, pour l'œil, à une résultante unique.

Ce sont là des scrupules vraiment classiques et, en dernière analyse, c'est un réalisme classique que proposait Géricault. Il s'appuyait solidement sur la vie et disciplinait son imagination selon les lois que formule la raison. Par là, il différa profondément des Romantiques.

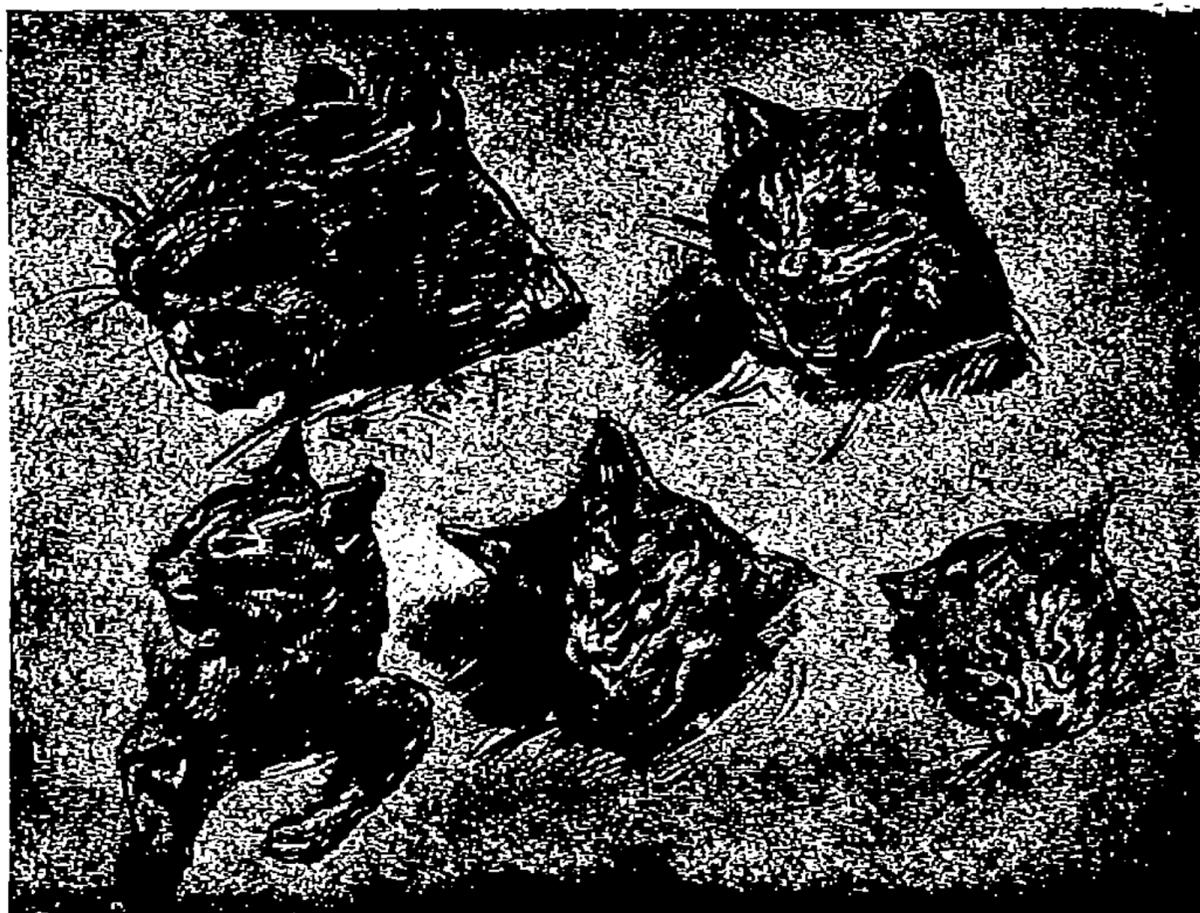
Il s'oppose encore aux artistes pour qui la peinture fut un pur jeu, parce que, en dehors de toute idée théorique, son tempérament le poussait à l'action. Par la lithographie, il a fait la guerre à la Restauration ; *Le Radeau* est, dans son origine, un gigantesque pamphlet. S'il avait vécu, il aurait développé des thèses libérales ; il voulait peindre *la Traite des Noirs*, *l'Ouverture des portes de l'inquisition*. Celui qui aime la réalité, peut-il la contempler, impassible ?

Géricault apportait, pour le dessin, des suggestions libératrices ; il est le premier qui ait dégagé les possibilités esthétiques de la lithographie ; c'est lui qui a signalé l'importance du paysage anglais et de Constable. Que sais-je encore ? Si imparfait que soit mon exposé, je crois, cependant, avoir fait deviner quelle source rayonnante d'énergie il a été et peut toujours être. Il a exercé une influence diffuse sur toute la peinture contemporaine. En particulier, aux moments où l'art risquait de se perdre dans les abstractions, la mièvrerie ou le rêve, il a guidé ceux qui le retrempaient au contact du réel. Il a soutenu Courbet, et quand les zélés de ce champion du réalisme lui cherchèrent dans le passé des précurseurs, ils évoquèrent naturellement le nom de Géricault : « Un seul tableau comme *le Naufrage de « la Méduse »* de Géricault, venant un quart de siècle après *le Marat expirant*, écrivait Proudhon dans son

livre *du Principe de l'art et de sa destination sociale*, rachète toute une galerie de madones, d'odalisques, d'apothéoses et de saints Symphorien ; il suffit à indiquer la route de l'art à travers les générations et permet d'attendre ». Cinquante ans avaient été nécessaires pour que l'œuvre de Géricault reçût sa véritable signification. Mais, depuis le jour où elle a été véritablement comprise, elle n'a cessé de garder son intérêt actuel, et ce maître qui n'eut pas de disciple immédiat, exerce encore son influence sur l'esprit de nos contemporains ; il mérite, à l'heure présente, d'être consulté par les jeunes maîtres qui, en réaction contre l'impressionnisme, tentent de nouveau, comme il le fit lui-même, l'alliance, si conforme au génie français, de la vérité et de la raison¹.

LÉON ROSENTHAL,
Professeur au Lycée Louis-le-Grand.

1. Le livre de Charles Clément, *Géricault*, reste l'ouvrage essentiel à consulter. On pourra lire aussi Léon Rosenthal, *Géricault* (Collection des Maîtres de l'art). Michelet dans son cours de 1847-1848, réimprimé en 1877 sous ce titre : *l'Étudiant*, a consacré à Géricault une brillante et paradoxale déclamation (cinquième leçon, non professée).



Cl. « Figaro artistique ».

TH. GÉRICAULT. — ÉTUDES DE CHATS.

Dessin. — Musée du Louvre.