

JÉRÔME THÉLOT

Géricault

Généalogie de la peinture

Studiolo

L'ATELIER CONTEMPORAIN

*Nous sommes toujours deux. Un vivant et un mort.
Et ils sont constamment aux prises.*

Bram van Velde

TABLE

Avant-propos, p. II

I. LA CONSCIENCE DE SOI DE LA PEINTURE, *p. 19*

1. La double passion, *p. 19*
2. La vie et l'existence, *p. 29*
3. La naissance de l'art, *p. 45*

II. VIOLENCE ET REPRÉSENTATION, *p. 63*

1. L'invention de l'homme, *p. 64*
2. La généalogie, *p. 80*
3. Origine et inachèvement, *p. 110*

III. L'INSTANT SUBLIME, *p. 131*

1. L'histoire et l'instant, *p. 131*
2. Le sublime dédoublé, *p. 147*
3. Le moment des corps, *p. 160*

IV. IMAGE ET COMPASSION, *p. 177*

1. La kénose de l'art, *p. 180*
2. Classicisme et modernité, *p. 191*
3. Les petits poèmes en prose de Géricault, *p. 206*

- V. LA POSSIBILITÉ DE L'ŒUVRE, p. 223
1. Un noir, un soldat, une épouse, p. 225
 2. Les enfants et les fous, p. 243
 3. « Peut-être l'avenir appartient-il
aux hommes *déclassés* ? », p. 251

Notes, p. 261

Bibliographie, p. 277

AVANT-PROPOS

Un tableau est arrivé au Louvre en 2003 qui à la mort de Géricault en 1824 avait été inventorié parmi un lot d'études et acheté par un amateur lors de la vente de l'atelier : *Le Chat mort*. C'est une huile sur toile de 50 centimètres sur 61. Un chat mort est déposé sur une sorte de table, ou de coffre. Il est aussi léger qu'un chat qui bondit, et pourtant plus pesant que le grand fond nocturne. Un catalogue rapporte l'anecdote du chat tombé d'une mansarde et peint aussitôt après sa chute. Le commissaire du Louvre chargé de l'acquisition, Sylvain Laveissière, écrit ceci :

Sur ce coin de table à la géométrie sommaire et brutale, c'est avec la sensibilité en effet d'un Chardin que le peintre brosse le pelage gris, blanc et crème, d'une présence fascinante. La tête tombe, les pattes sont raides, les yeux mi-clos sont dans l'ombre : la réalité est sans fards, mais non sans pudeur ni émotion. On ne saura sans doute jamais s'il s'agissait d'un chat quelconque qui hantait le quartier de Géricault à la Nouvelle Athènes, ou d'un animal familier du peintre, que sa disparition aurait particulièrement touché : mais du

tableau émane une présence analogue à celle d'un portrait, moins d'un animal mort que de la mort même¹.

En effet, c'est une peinture noire d'un peintre français qui eut à porter le poids des morts, mais qui aimait par-dessus tout ce qui réellement existe. Et c'est un témoignage rendu au mystère de la vie et du néant, l'un des meilleurs témoignages, malgré la mort, que nous puissions donner de notre dignité.

*

La disproportion est frappante entre la puissance extraordinaire de l'œuvre de Géricault et la relative méconnaissance dans laquelle le tient encore l'opinion dominante des amateurs d'art, en dépit de la quantité d'ouvrages qui lui sont consacrés, parmi lesquels d'admirables travaux d'historiens spécialisés, et en dépit d'expositions depuis plusieurs années plus fréquentes et plus savantes qu'autrefois. Quant à la place qu'occupent ses œuvres dans la philosophie de l'art, elle est à peu près nulle, tant prévaut la vocation des philosophies de questionner des textes, alors que Géricault a laissé très peu d'écrits. Pourtant, l'évidence s'imposera peu à peu ou brusquement que ce peintre est l'un des plus grands qui aient jamais peint, et, en France, le plus audacieux depuis deux cents ans.

La marginalité de Géricault dans l'actuel jugement esthétique comme dans la pensée commune s'explique par cette singularité qui lui est intime, qu'il s'est risqué à ouvrir, sous chacun de ses pas, un lieu critique et autocritique, susceptible d'ébranler, pour peu qu'on s'y expose, tout préjugé reçu. Le présent essai, qui ne sera ni une biographie ni une analyse historiographique, répètera cette critique. Il accompagnera l'artiste en ce lieu difficile, souvent obscur à lui-même, où il s'est avancé sans dévier de son destin, où sa rigueur et son inquiétude, sa vie durant, ont mis en question par des recommencements inachevables – dessins, peintures, lithographies – les fondements mêmes de l'art de peindre.

*

Un essai conçu comme un exercice spirituel n'a d'obligation qu'à l'endroit de son intuition fondamentale. Que la peinture de Géricault soit une affaire sérieuse, que s'y décide en plusieurs de ses ouvrages la possibilité même de l'humanité de l'homme, et qu'elle soit l'un des modes de la pensée, de la recherche de la vérité, et, comme telle, qu'elle puisse ouvrir en chacun de ceux qui s'en approchent une compréhension nouvelle de son rapport à soi-même, aux autres et au monde, c'est ce qui justifie qu'elle soit questionnée sans relâche avec confiance. Cette disposition affective de la confiance conditionne

l'entreprise de l'essai. Celui-ci doit se faire hospitalier à l'étrangeté irréductible de l'œuvre peinte qu'il traduit dans son régime d'écriture. Confiant, l'interprète des tableaux et des dessins du grand artiste recueille sans la trahir la singularité inentamable de chacun d'eux, dont il attend l'aide, dont il intériorise l'écart pour s'accroître de lui, pour éprouver par lui des émotions neuves, et ainsi exister davantage. Il n'est pas nécessaire, il n'est d'ailleurs pas possible d'être exhaustif dans les mentions et dans les analyses des œuvres. Surtout, il est indispensable de ne pas rabattre leur portée sur leur seule signification circonstancielle. Et il faut tirer entre celles que l'émotion privilégie le fil d'une recherche qui leur est propre, mais qui réclame sa verbalisation. L'essai qu'on va lire dégagera de principales peintures, comme de splendides lithographies et de saisissants dessins, une pensée inchoative, quoique déterminée, dont ces images sont l'invention sensible, et cherchera à traduire cette pensée figurale dans le discours herméneutique où elle peut être poursuivie, précisée, relancée aussi nettement que possible. Il s'agira non de réduire l'œuvre en termes de thèses, ni de prétendre épuiser par la verbalité l'inépuisable impression esthétique, mais de contribuer à conduire jusqu'à lui-même le Géricault qui se saisit de nous.

L'hypothèse de l'essai est dite par son titre: *l'œuvre de Géricault est une généalogie de la peinture*. Une telle

hypothèse n'est susceptible de devenir une vérité partageable qu'à la triple condition qu'elle soit maniable, féconde, et préférable à une autre. On sait depuis Rousseau ce que « généalogie » veut dire : élucidation des conditions de possibilité d'une donnée empirique, remontée de l'esprit à l'amont de cette donnée pour en exhiber les principes et l'origine, décèlement de ce qui précède et de ce qui détermine ce qu'on cherche à comprendre. Postuler que l'œuvre de Géricault se laisse interpréter comme une *généalogie* de la peinture, c'est, pour mieux la voir, admettre qu'il y a en elle une auto-compréhension de ses conditions, une réflexion des fondements sur lesquels elle repose, auxquels elle doit d'être ce qu'elle est. Cela veut dire, conformément au modèle de la réflexion qu'on assure qui lui est intérieure, que ses réalisations les plus significatives questionnent l'amont d'elles-mêmes, où se révèlent les causes et les motifs de toute image. Conjecturale, cette intuition doit prouver sa pertinence par sa capacité d'aiguiser le regard et d'éclairer les tableaux. Si l'hypothèse que l'œuvre de Géricault est une généalogie de la peinture donne accès à maints aspects et aux structures profondes de ses divers travaux, de ses tentatives et de ses réalisations, alors, érigée d'abord en méthode descriptive et en herméneutique de leur symbolisme, il faudra peu à peu l'adopter comme une vérité de plein droit, comme la *pensée en acte* immanente à cette œuvre.

*

Toute pensée de la peinture se devant par principe d'être une enquête singularisée, menée sur une œuvre particulière, et cette enquête devant *aimer ce qu'elle veut comprendre*, donc épouser la courbe d'une aventure existentielle, suivre la personne de l'artiste parmi ses hasards et ses fatalités, il importe de prendre en vue les périodes successives de la carrière de Géricault, et de montrer le souci essentiel dominant chacune. Cette périodisation ainsi nécessitée donne au livre son organisation globalement chronologique, dont le centre est occupé par l'analyse du chef d'œuvre du peintre, *Le Radeau de la Méduse*, mais dont le dessein étant d'exhiber à la fin la possibilité la plus éminente de son œuvre conduit le dernier chapitre à analyser des tableaux de toutes les périodes, pour autant que cette possibilité a été par Géricault non pas découverte tardivement, mais réalisée dès ses débuts. Il s'ensuit cette forme simple en cinq chapitres analogues à cinq actes, dont le dénouement impliqué par l'exposition initiale est sous-jacent aux péripéties qui se nouent au centre avec le *Radeau*.

Le premier chapitre repère dans l'originalité de ses premiers ouvrages, exécutés à partir du décès de sa mère, le tourment originel de Géricault, qui est de questionner la différence entre l'homme et l'animal; ce chapitre définit son travail de 1808 à 1814 comme *conscience de soi*

de la peinture, où cette dernière se comprend elle-même comme *existence* humaine sortant de la *vie* par la représentation. Le deuxième chapitre recueille la suite cohérente de cette recherche, qui de 1814 à 1817, de l'*Enseigne du maréchal-ferrant* aux études conçues en Italie, remonte jusqu'à l'origine de la représentation dans la violence instauratrice. C'est fort de ce savoir aussi profond qu'amer que Géricault revenu à Paris en 1817 engage son grand combat dans ce qui constitue alors sa troisième période, visitée dans le troisième chapitre, la période du *Radeau de la Méduse*: alors l'immense tableau, parvenant à synthétiser ses postulats contradictoires, descend au plus profond du vouloir-vivre, dont il est conjointement l'expression et l'autoréflexion. Le quatrième chapitre reconnaît que les saisons postérieures au *Radeau*, jusqu'à la mort du peintre, forment une seule dernière période, durant laquelle se manifeste clairement la force la plus audacieuse, cette *force de la compassion* qui aura donné à toute l'œuvre sa lucidité, et qui, traversant la violence de la représentation, fait en particulier l'éclat sans pareil des lithographies. Pour finir, le dernier chapitre approche les œuvres dans lesquelles l'artiste tout uniment le plus vulnérable et le plus compatissant, le plus savant et le plus exposé, a réalisé depuis ses débuts la possibilité la plus haute de son art, à savoir les nombreuses études de tête et quelques portraits, dans lesquels, témoignant de la *présence* d'autrui, et de

la transcendance de cette présence par rapport à toute image, il avance vers l'inconnu, affirmant inlassablement l'esprit de vie devant la mort.

*

Le portrait de Géricault composé par ce livre est celui d'un penseur, aussi grand penseur qu'il fut grand artiste, et parce qu'il fut tel. Ce portrait doit son inspiration principalement à Baudelaire. Mais il faut dire avec reconnaissance qu'il n'aurait pas été possible sans les magnifiques travaux des auteurs qui y sont convoqués, historiens et critiques d'art, anthropologues et romanciers, philosophes et poètes.

Mes plus vifs remerciements vont aux éditeurs :

à François-Marie Deyrolle, pour la confiance qu'il m'a faite ;

à Mathilde Ribot et Jean-Jacques Gonzales, pour leur consentement à laisser reparaître ici, légèrement modifié sous la forme du chapitre central, l'essai qu'ils avaient publié en 2013 : *Géricault, Le Radeau de la Méduse, Le sublime et son double*, Éditions Manucius, collection « Écrits sur l'art ».

Et ma grande gratitude va à Bruno Chenique, à Georges Formentelli, et à Jean Nayrolles, qui m'ont fait l'amitié de lire les épreuves et de me suggérer de précieuses corrections.

I. LA CONSCIENCE DE SOI DE LA PEINTURE

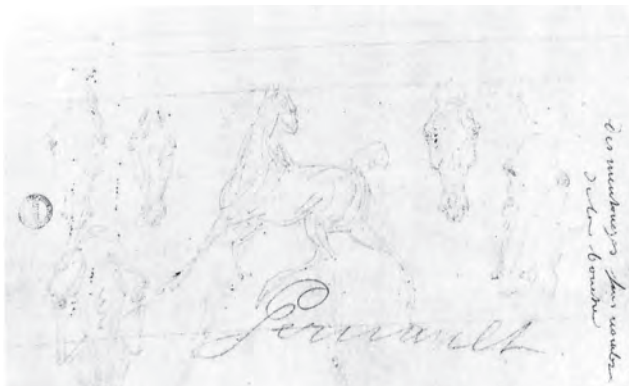
Ce premier chapitre est consacré aux commencements. On dégage de la vocation du peintre une intuition première, celle de l'hétérogénéité d'essence entre la verbalité, dont l'artiste se détourne, et la vie pathétique, à laquelle il se consacre. Puis on décline les décisions fondamentales du travail de Géricault.

1. La double passion

Le recto du folio 1 du carnet de jeunesse rempli de dessins du premier Géricault, carnet inaugural daté de 1808, du tout début de la formation de l'adolescent de dix-sept ans (c'est un registre comptable, destiné aux calculs et aux sommes de l'entreprise familiale, où, pour la première fois, le novice exerce sa faconde) montre à droite deux têtes de chevaux vues de face, à gauche trois têtes de chevaux dont l'une sensiblement plus grande que ses voisines, et au centre le principal sujet de la feuille: un grand cheval en sa longueur, du côté montoir, au trot, tournant derrière soi l'encolure (*ill.* 1).

Ce document a deux particularités frappantes : l'une est l'énorme signature étalant le nom du dessinateur sous le cheval central, « démonstration encore un peu infantile d'égoïsme », selon Germain Bazin², et l'autre est une inscription à la plume, à droite des chevaux de droite, de deux lignes – sinon deux vers – parallèles à la hauteur de la feuille, laquelle il faut donc faire pivoter pour les lire : « *des mensonges sans nombre / de la bouche* ».

Nul doute qu'une décision, ici, a été prise, et qu'une question aussitôt s'est ensuivie. Décision inquiète, orgueilleuse, de parvenir à s'identifier à une idée de soi, à cette idée impatiente qu'exalte la signature ostentatoire. Celle-ci revendiquant si hautement ce premier carnet – signature d'un commencement, d'une prise de conscience – expose la demande que se fait à soi-même le signataire de parvenir à sa propre idée par la double entremise des chevaux *et* de l'art : des chevaux, de face, le regardant, et de cet art qu'il engage résolument contre les leurres du langage, contre les « *mensonges sans nombre / de la bouche* ». Ce congédiement du parler, dont cette feuille prend en incipit la résolution initiale, est une rencontre de soi-même comme instinct, vitalité, et comme énigme. L'adolescent qui se sent de même nature que les chevaux, et qui en éprouve une fierté et une inquiétude dont sa signature, gonflée, est la preuve, demande aux magnifiques animaux qu'ils l'éclairent sur son identité. Il le demande à la belle apparence du



1. « *Des mensonges sans nombre de la bouche* », folio 1 r° du carnet de 1808, mine de plomb et encre, collection particulière [Bazin II, n° 24].

pur-sang, au centre, se retournant en arrière, et il le demande au regard que fixent sur lui les cinq têtes de face. Sa signature est l'acte par lequel le jeune homme, qui vient de perdre sa mère décédée peu auparavant, et qui vient aussitôt d'abandonner ses études au lycée, décide soudain, et d'un coup, de se faire artiste et de discréditer les mots, de se chercher lui-même par rien que le dessin, la forme, la figure, en se refusant aux « mensonges sans nombre / de la bouche ». Ce qui arrive ainsi à cet adolescent livré à soi, et prenant conscience de soi, c'est la montée en lui de son propre instinct et de sa vie frémissante – un « pur-sang » –, auprès de quoi les représentations verbales ne peuvent lui sembler que « mensonges ». À droite de sa feuille, l'inscription des deux lignes qui ne se laisse pas lire selon le même axe que les dessins, et qui, condamnant les mots, se dresse en épigraphe d'un carnet d'artiste entièrement voué à la vie immédiate dont ses chevaux portent l'appel, cette inscription occupe la place d'une tête manquante d'un troisième cheval, ici absent, qui aurait rendu l'ensemble parfaitement symétrique. C'est sur cette épigraphe en cela solennelle – une promesse, exactement, qu'un jeune homme exigeant se fait à lui-même, en cet instant précis sortant de son enfance – que le cheval central se retourne, qui s'en éloigne au trot, ce cheval nerveux tout en vigueur et sauvagerie, soutenu en signe de reconnaissance par le nom magistral de son dessinateur.

Aussi cette signature est-elle la réclamation d'un exceptionnel destin. L'adolescent qui s'y choisit se déclare à lui-même décidé à souffrir ce double sort : l'assomption de la fougue et le refus des mots.

« Ce jeune homme, écrit Bazin, semble savoir que le langage a été créé par l'homme pour dissimuler sa pensée bien plus que pour l'exprimer.³ » Or c'est en effet ce savoir qui va orienter son existence entière et qui va donner à son art sa direction fondamentale. Si le langage n'est pas fiable – alors qu'il est le propre de l'homme – et si les mots sont « mensonges », une première question d'emblée se pose qui est de savoir quelle différence réelle il faudra que l'art révèle entre l'animal et l'homme, entre la vie superbe de la bête et celle de l'artiste non moins emporté qu'elle. Géricault retirant aux mots sa foi, quittant du coup le lycée pour le dessin, et si ravi de s'identifier à la vie animale, a rencontré cette question dès son commencement, et son premier carnet la reformule presque à chaque page.

Par exemple, le recto du folio 19 de ce même carnet montre à gauche une tête de cheval de face, et juxtaposées à celle-ci trois têtes d'homme, de face, à la droite desquelles se trouve une autre tête de cheval, de face, elle-même juxtaposée à une énorme tête de cheval *de profil* – le tout à l'encre de chine déposée au pinceau sur des tracés à la mine de plomb, et plus ou moins biffé de rayures (ill. 2).

Il y a là, comme en bien d'autres croquis, la poursuite d'une obstinée réflexion menée par le dessin, réflexion qui a pour étonnement l'impression d'une identité secrète entre les faces, qu'elles soient d'hommes ou de chevaux. *Géricault a fait très tôt cette hypothèse qu'il n'y a peut-être pas de différence essentielle entre les hommes et les bêtes* – avant de devoir y renoncer, comme on verra plus loin. Et ce qu'il a d'abord cru qui pourrait témoigner pour cette apparente identité, pour cette double possibilité de l'animalité de l'homme et de l'humanité du cheval, c'est l'expérience qu'il a faite du regard, du moins du regard affolé dans l'épreuve que font l'un comme l'autre le cheval et l'homme, d'un surcroît du visible sur leur pouvoir de voir, et d'un effarement consécutif de leur vision. D'où les taches noires de ce dessin (et de tant d'autres), tourbillons d'effroi, trous opaques ou points aveugles, qui y figurent les yeux. Hommes et bêtes vues de face paraissent semblables par leurs yeux, qui ne sont que grumeaux d'encre. Le jeune Géricault voit dans l'œil des bêtes, dans l'œil des hommes, l'invisible panique qui est en eux le fonds de leur vulnérabilité commune. Et à plusieurs reprises dans ce carnet de 1808 il dessine l'œil d'un cheval, ou, grandeur nature, l'œil vitreux d'un lièvre, on ne sait si vivant ou mort, et ici ou là l'œil encore d'un homme⁴. Une inscription, sur un dessin de la carcasse d'une maquette de cheval, dit ceci: «*yeux et sabots de bois*»⁵. Ces faces de cheval fixant le dessinateur anticipent de loin le grand



2. Folio 19 r° du Carnet de 1808, encre de Chine sur tracés à la mine de plomb, collection particulière [Bazin II, n° 55].

portrait du Louvre, sur fond de sang, *Tête de cheval blanc*, aussi impressionnant que les études de fous. Elles reparaissent souvent dans le carnet de 1808 et sont parfois déjà saisissantes, en particulier quand elles se détachent, comme suspendues par le vide, sur le fond désert du papier nu, telles des apparitions, ou des têtes décapitées. Ce sont des faces aussi intrigantes que des visages, et on ne peut plus *présentes*: elles vident tout l'espace autour d'elles, elles ne ressortissent pas à l'espace sur le fond duquel elle surgissent, elles sont d'une autre essence que l'espace. Dessiner s'apparente ici à s'inquiéter, à se demander ce que signifie l'apparence. Et de même, outre les nombreux dessins figurant des jambes d'homme, une feuille au moins du carnet présente une « comparaison d'une jambe d'homme vue de profil et d'un antérieur de cheval »⁶: ce qui intrigue ici le dessinateur est la force logée dans la jambe autant que l'effroi dans l'œil, car si les membres de l'homme et ceux du cheval ne sont pas exactement semblables par leurs aspects, du moins une même énergie intérieure est leur commune essence. Enfin le verso du folio 39 présente, à gauche de cinq études de main à la mine de plomb, un croquis à la plume: *l'index d'une main replié dans la position d'un antérieur de cheval*⁷; ce dessin est une preuve supplémentaire du tourment de l'adolescent, que sa décision inaugurale de rompre avec les mots a rendu anxieux de savoir si c'est *seulement* par leurs membres que l'homme et la bête sont analogues.

Dès son commencement, donc, l'art de Géricault est investi d'une recherche, son dessin porte en lui le projet de se comprendre, et ce projet se poursuivra dans toute sa peinture future. C'est pourquoi il ne convient pas d'isoler de celle-ci la passion que l'artiste a toujours montrée pour les chevaux, dès son enfance et jusqu'à sa mort. L'amour pour tous les chevaux, une « hippomanie picturale » a-t-on pu dire⁸, et l'amour pour les diverses façons de l'art de peindre – en vertu d'un éclectisme du goût en matière de peinture qui n'aura d'égal que son éclectisme en matière de chevaux – sont la même passion double, qui doit à sa duplicité d'être aussi une réflexion. L'animal pose à l'artiste le problème de sa propre représentation, et inversement l'art (dans les chevaux de Rubens, ou de Gros, ou de Vernet qui sont ses maîtres d'alors) lui renvoie l'image de son analogie et de sa différence avec son modèle animal. La passion équestre n'est pas chez Géricault une singularité psychique qu'il faudrait scruter avec les concepts d'une psychologie extérieure au problème de son art, elle n'est pas le trait bizarre d'une idiosyncrasie personnelle dont ce problème comme tel serait indemne; au contraire, cette passion est intime à sa vocation de peintre, pour autant que cette vocation s'est levée de sa confrontation inaugurale avec les bêtes, avec l'énigme qu'elles sont, en particulier avec la vie qui fuse en elles, cette vie immédiate qui excède les mots, qui les disqualifie

comme « mensonges », conduisant très tôt l'adolescent à se détourner d'eux, à choisir contre eux son destin d'artiste. La formule par laquelle Raymond Régamey, en 1926, a donné à percevoir une part de cette dialectique interne à la passion double de Géricault: « Il faisait en artiste la conquête du cheval »⁹, mérite ainsi d'être aggravée: *il faisait en cavalier la conquête de la peinture.*

La double passion comme double conquête inaugure une généalogie réciproque. L'artiste rencontrant la vie du cheval comme ce qui n'est pas « mensonge », le cheval pose à son art la question de sa propre essence. D'où l'excellente proposition de Robert de la Sizeranne dans un bel article de 1924: « Il venait de faire une découverte précieuse dans l'art et bien longtemps différée, au moins par les peintres, et surtout en France. Il avait découvert le cheval.¹⁰ » Non seulement Géricault *a découvert le cheval* (« pour la première fois, depuis Phidias, on voyait, dans l'art, un cheval vif, nerveux, capable de courir »¹¹), mais ce faisant *il a découvert la peinture*. L'art découvrant l'animal se découvre capable d'une telle découverte, et par là s'apparaît à lui-même comme autodécouverte.

2. La vie et l'existence

Que la peinture selon la passion de Géricault soit à son commencement cette double apparition de l'animalité et de l'art lui-même, c'est ce dont fait preuve l'un des plus fameux tableaux de sa première période, *Les Croupes*, par lequel il est loisible de déterminer les fondements de sa recherche entière (ill. 3). Sur la foi d'un récit de Louis Batisser paru en 1841, l'exécution de cette toile est souvent datée de 1813, réputée postérieure, donc, à l'exposition de l'*Officier de chasseurs* au Salon de 1812, et antérieure à celle du *Cuirassier blessé quittant le feu* qui sera présenté au Salon de 1814¹². C'est une étude puissante dont la pensée intérieure se laisse aisément dégager, qui atteste que l'acte propre de la peinture telle que la pratique le premier Géricault est celui de sa conscience de soi. Et c'est sous ce titre de *conscience de soi de la peinture* qu'elle autorise que soit ressaisie la première période de l'art géricaldien.

Trois traits de la composition collaborent à l'étrangeté radicale de cette image : la juxtaposition serrée des modèles, la superposition de leurs rangées, et la focalisation sur leur croupe. L'étrangeté se signale à elle-même et au spectateur avec un peu d'ironie – avec conscience du *jeu* mis en œuvre – par le retournement d'un seul modèle à l'extrême gauche de la rangée centrale, montré presque de face et presque entier.

Ce qui surprend le spectateur et ce qui déconcerte ses habitudes de perception, c'est que coïncident ici de façon paradoxale la proximité avec l'éloignement, et la frontalité avec la multiplication. Il faut supposer que le regard du peintre fut on ne peut plus proche des bêtes, de la chair de leurs croupes, pour que soient à ce point distincts les rendus de leur robe et pour que touchent au cadre leurs jambes fines et gracieuses; mais il faut en même temps que ce regard fût bien éloigné pour que toutes soient rassemblées ainsi dans la même vue synthétique et plurielle. Cette vue impose autant la massivité frontale de ses parallèles superposées qu'elle donne à savourer les différences des modèles multipliés à loisir. D'une part, ce tableau (de 73,5 cm sur 92,5 cm) assure la double proposition formulée ci-dessus: Géricault fait en artiste la conquête du cheval, dans la mesure où il fait en cavalier la conquête de la peinture. D'autre part, il met en œuvre les trois intuitions fondamentales de la pensée du peintre en sa première période, qu'on retrouvera plus ou moins conscientes et plus ou moins questionnées dans les principales de ses œuvres jusqu'à son départ pour l'Italie.

La première intuition est ontologique; elle a pour objet l'essence même de ce qui est. Le travail de cette intuition dans le tableau des *Croupes* se laisse inférer du regard qui y est posé sur la matérialité de la matière, sur les animaux perçus comme matière, et sur l'extériorité



3. *Les Croupes. Vingt-quatre croupes et un poitrail*, 1813, huile sur toile, 73,5 × 92,5 cm, collection particulière [Bazin II, n° 625].

des apparences, déshabitées d'esprit. Un rigoureux matérialisme est d'emblée intrinsèque au regard de Géricault: il voit et donne à voir les aspects comme seulement des aspects, l'extériorité du réel comme impénétrable opacité, et il recueille et il expose ce qui est – et les animaux mêmes – comme matière identique à soi, énigmatique de n'être que soi, métaphysiquement insignifiante. *Les Croupes* sont ce premier mémorial d'une intuition du monde désert, dépourvu de sens théologique et dénué d'arrière-monde.

La deuxième intuition est esthétique-éthique; elle a pour objet la singularité sidérante de chaque vivant. On la devine dans *Les Croupes* à la fascination du peintre s'attachant aux infinies différences individuelles, manifestées à chaque fois par ce pelage sans équivalent, par cette présence distincte, par cette chair-ci auprès de cette autre, chacune n'ayant pas sa pareille. Malgré l'unité de l'espèce, malgré le concept de «cheval» dont chaque individu ici représenté est partiellement l'incarnation, le travail électif du peintre se consacre à séparer, à distinguer chaque croupe de chaque autre, à révéler l'individualité excédant l'espèce, outrepassant le concept, et à témoigner du *visage* de chaque vivant, si *visage* est le nom d'une singularité radicale. Les croupes rassemblées sous la forme d'une communauté matérielle sont juxtaposées par l'abîme de leurs inexplicables différences, soulignées encore par leur exhibition fragmentée.

La troisième intuition, qui se déclare dans l'étrangeté de la composition, n'a pas pour corrélat la chose peinte – matière, individus – mais le peintre lui-même, et la subjectivité humaine en tant qu'elle peint. C'est donc une intuition anthropologique : elle remonte de la relation ontologique et esthétique jusqu'à son fondement dans l'acte même de représenter, pour autant que cet acte est le propre du peintre et le propre de l'homme.

Peignant comme il peint, superposant les fragments aux fragments, accumulant les robes juxtaposées aux robes, avançant son regard jusqu'au plus individuel de ce qui vit, mais aussi le reculant jusqu'à circonscrire dans la même image les singularités infinies, travaillant à multiplier les différenciations de la matière vivante – mais aussi jouant : renversant une croupe pour en faire une face –, Géricault *prend conscience de sa propre différence*, de sa différence d'homme en tant qu'artiste, producteur de cette représentation. Devant ces bêtes aussi matériellement identiques à elles-mêmes que singulièrement individuées, devant cette insignifiance des magnifiques apparences, devant cette opacité et cette munificence de ce qui vit, le peintre s'adonnant à la représentation érige sa propre altérité, et sa propre manière d'être, par rapport à ce qu'il représente.

La fonction de la peinture se découvre alors : elle se saisit d'elle-même comme fondation anthropologique, arrivée de l'humanité comme telle, fondation

de la conscience de soi comme représentation. Tout adonné à la vie qu'il peint, mais s'approchant, reculant, et réfléchissant, l'artiste comme subjectivité inventrice se pose en s'opposant à cette chose fascinante, singularisée autant que matérielle, qui se dresse devant lui: *il s'oppose à la vie même*. C'est, du coup, la différence de l'homme qui s'érige en ce travail. Tel est le sens ultime de ce tableau initiatique. *La représentation de la vie par la peinture fonde l'humanité du peintre en tant qu'existence qui se distingue de cette vie*.

Léon Rosenthal a lui aussi parlé de la « double passion » du jeune Géricault « pour la peinture et pour les chevaux »¹³, non pas de deux passions distinctes, mais bien d'une seule passion dont les deux versants se réfléchissent l'un dans l'autre. L'étude des *Croupes*, comme celle des *Poitrails* ou celle des *Cinq chevaux vus par la croupe dans une écurie*, qui montrent également les aspects particuliers des animaux individués sur fond d'insignifiance de leur constitution matérielle, témoigne de l'étonnement qui transit le peintre depuis la mort de sa mère (et depuis son départ du lycée) devant la révélation, double aussi, qui à la faveur de cette passion s'impose à lui.

Révélation, d'une part, de la vie immédiate, de la pulsion qui surabonde dans le corps animal, et, d'autre part, de la représentation réfléchie, de la conscience de soi qui s'y découvre et de l'existence qui s'ensuit, sortie de cette vie. Une telle révélation s'intériorise aussitôt

comme vocation. Géricault endeuillé de sa mère comprend qu'il se doit d'être peintre, et ce que cela signifie. Il comprend auprès des chevaux admirables qu'il doit se consacrer à la splendeur de la vie, de cette vie qui déferle par leur muscles, par leurs membres agiles et leurs yeux effarés. Et pour les voir il faudra donc qu'il les peigne, de telle sorte – ce sera un surcroît d'étonnement – qu'il se découvrira différent d'eux. Le peintre sera ce vivant parvenant à l'existence spécifiquement humaine par l'exercice de ce pouvoir que les bêtes n'ont pas, de la représentation qui lui donnera de se saisir de soi.

De superbes études réitèrent l'événement de cette vocation : en particulier le *Cheval effrayé par la foudre* de la National Gallery de Londres, et le non moins sublime *Cheval arabe gris-blanc* du musée de Rouen (ill. 4), qui datent des mêmes saisons que *Les Croupes*¹⁴. Car ces études sont des autoportraits de cet étonnement – lumière et choc, passion et révélation – soudain traversant le peintre se découvrant semblable *et non semblable* à ces chevaux. Les représentations de ces modèles ravis par l'éclair, stupéfaits d'être et transis d'instinct vital, sont en effet sublimes au sens de ce mot chez Burke, parce que l'intensité de la vie y est ombragée de terreur menaçante, dont le peintre, délicieusement, est épargné par la distance que sa conscience lui ménage¹⁵. Sublime de la vie frémissante, frayée par la foudre, ou, dans ce portrait magnifique conservé au musée de Rouen, rivée à soi par l'automouvement

de l'effroi saturant la chair. Mais sublime, aussi, de la représentation que cet effroi ne détruit pas, et qui prend conscience d'elle-même. Alors le sujet représentant – l'homme peintre – se découvre et se comprend : d'une autre essence que cette vie qu'il a quittée, c'est à l'image qu'il doit son humaine existence. Aussi ces autoportraits non pas tant de l'artiste que de l'art, et de la révélation d'une vocation fondamentale, sont-ils au fond analogues aux peintures pariétales, à Chauvet, à Lascaux, qui datent du commencement préhistorique de la représentation. Chez Géricault comme chez les peintres du paléolithique, ce qui se donne par l'image est l'étonnement de la vie, le premier étonnement proprement humain tel qu'il arrive à la conscience – à la conscience d'un peintre qui se révèle à soi par la naissance de l'art.

Peindre et dessiner les chevaux comme Géricault invente de le faire, c'est au commencement de sa carrière s'étonner de ce dont, jadis, se sont étonnés les premiers peintres : de la vie, de la vie vivante qui dans les animaux éclate. Mais cette peinture donne à cet étonnement sa conscience, sa différence – qui étonne elle aussi – d'avec cette vie qu'elle figure. La passion pour les animaux, chez Géricault comme chez les artistes d'avant l'histoire, est aussi celle de la figuration, par laquelle l'étonnement de la vie se distingue de celle-ci, et s'étonne de lui-même. La figuration des chevaux est double, comme est double la passion qui les peint. D'un côté, témoignant pour



4. *Cheval arabe gris-blanc*, vers 1813, huile sur toile, 60 × 73,5 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts [Bazin II, n° 602].

la vie, elle célèbre l'animation merveilleuse des corps vivants, leur splendeur, la mystérieuse autorité qui meut ces croupes, ces encolures et ces foulées tout envahies par elle. Mais d'un autre côté, cette même figuration s'étonne de son acte propre qui la distingue, et se révélant à la fois identique et non identique à cette vie insatiable, elle prend conscience de ce que peindre, peindre de cette façon fatale, institue un écart alors vécu comme originaire – car il l'est – entre conscience et vie, entre le mode d'être du peintre et la présence animale.

La figuration des chevaux dans les carnets de Géricault, et d'études en études, comme sur les parois des grottes du paléolithique, est conjointement une célébration de la vie, de la « vie vivante » dirait Dostoïevski, et une apparition de la conscience qui s'en distingue, et qui, s'en distinguant, se comprend elle-même. La conscience est ce qui permet à la vie d'apparaître en image. Donnant à voir cette vie dans sa représentation, et produisant à même celle-ci l'autoapparition de la conscience, la peinture selon Géricault est cette vocation spécifique de faire le départ entre l'animalité immédiate et l'humanité figurative, de vivre ainsi d'une double vie, animale et non animale. Disons que la vocation de cette peinture est de susciter une vie *humaine* : d'inventer l'*existence*.

Que l'art selon Géricault, comme celui des peintres au commencement préhistorique de la figure, soit essentiellement l'art de fonder l'existence comme sortie de

l'humanité hors de la vie animale, puisque c'est le sens étymologique de ce mot d'*existence*; qu'il soit l'art de glorifier cette vie dont, en la représentant, il sort, et d'autoposer la conscience humaine comme séparation d'avec l'animalité; et en outre, que Géricault lui-même fût conscient de ce sens de son art, conscient de sa peinture comme conscience de soi, – plusieurs œuvres de sa première période en font la preuve¹⁶. Ici on en analysera deux: d'abord une peinture à l'huile, ensuite un dessin à la mine de plomb.

La peinture du *Portrait d'un carabinier* conservé à Rouen (*ill.* 5) date encore de ce moment qui va du *Chasseur* de 1812 au *Cuirassier* de 1814, ceux-ci les deux grands tableaux de Salon dont il permettra de comprendre tout à l'heure les enjeux. C'est probablement de ce *Portrait*, sinon de celui du Louvre, que Delacroix l'ayant vu en 1823 chez Géricault s'est promis dans son *Journal* de mémoriser la leçon: «S'en souvenir. C'est un jalon. Les belles études! Quelle fermeté! quelle supériorité!¹⁷» L'impression d'extrême puissance est frappante en effet, que tous les commentateurs ont d'ailleurs reçue de toutes les peintures d'hommes de Géricault: «C'est le gars bien bâti, admirablement musclé, bien pris dans des proportions, que Géricault peindra toute sa vie.¹⁸» «Géricault démontre qu'il est le peintre de l'homme à l'apogée de sa force.¹⁹» Mais dans le *Carabinier* de Rouen cette puissance ne serait

pas à ce point impressionnante si le cheval noir sur lequel elle se détache n'en exposait l'étrange solitude.

Le vigoureux contraste qui oppose la figure de l'homme éclairée vivement, modelée avec grand relief, sculpturale, et, derrière ce premier plan qui en somme *existe* – exhibe une présence distincte –, la tête et la crinière du cheval uniformément sombres et presque dépourvues d'épaisseur, comme schématiques, ou silhouettées, ce contraste dispose suggestivement le cheval de derrière comme s'il était *l'ombre* du soldat. Assurément, l'homme selon Géricault est suivi d'un cheval comme de son ombre, et cette suggestion donne une clef de son rapport à soi. Aussi une telle peinture peut-elle apprendre au spectateur sa part obscure qui derrière lui se révèle, l'inaperçu de son être-centaure. Cet art enseigne que l'homme est double: vie et existence, instinct et conscience, immédiateté et représentation. Mais il y a encore autre chose, ici, que ce symbolisme aisément déchiffrable.

Parce que l'homme sort de l'ombre comme l'existence sort de la vie, parce que sa cuirasse est le signe de ce que cet homme est tout requis par sa fonction sociale enserrant son corps – tandis qu'on ne devine du cheval que sa nuit –, enfin parce que ce militaire au visage exposé est appelé à la guerre, au départ et peut-être à la mort, alors il forme avec son double équestre le même rapport que celui, primordial, de l'amant légendaire avec son ombre

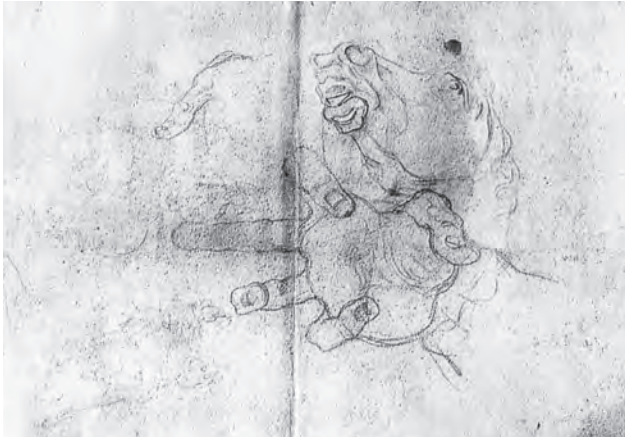


5. *Portrait d'un carabinier en buste avec son cheval*, 1812-14, huile sur toile, 65,5 × 54,5 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts [Bazin II, n° 841].

sur le mur, son ombre circonscrite par Dibutade, la fille du potier de Corinthe qui selon la légende inventa la peinture²⁰. L'amant de Dibutade, selon Pline, lui aussi allait partir « pour l'étranger » ; et la jeune fille traçant au trait sur le mur le bord de son ombre créait par amour le dessin qui lui resterait après ce départ. Nul doute que le tableau de Rouen n'est pas seulement l'exhibition de l'homme double selon Géricault, et que ce Centaure moderne est aussi une figure renouvelée de l'invention de la peinture. Le grand artiste dont les pouvoirs formels sont considérables est ici un grand poète, en la composition duquel la peinture s'autoreprésente et se comprend. Son art se porte à son propre commencement, accomplissant lui-même sa généalogie : il s'invente lui-même dans son portrait d'homme.

Une autre preuve de la réflexion conduite par Géricault, par cette conscience de soi de sa peinture, se trouve dans l'extraordinaire dessin conservé au musée Bonnat de Bayonne : *Étude de main, tête de cheval, et deux cavaliers* (ill. 6), dont on ignore la date, mais qu'on peut présumer d'avant 1816. Ici la main par laquelle le dessinateur s'examine est si ouverte et si nerveuse, élégante autant que forte, qu'on peut dire qu'elle *galope*.

Main surgissant du vide comme hennit le cheval ; sortant de l'encolure et faisant se dresser la tête de l'animal ; son poignet se confondant avec le poitrail ; ses doigts comme engendrés par l'énergie de la bête. Pourtant,



6. *Étude de main, tête de cheval, et deux cavaliers*, mine de plomb, 20,9 × 27,2 cm, Bayonne, Musée Bonnat [Bazin V, n° 1440].

cette main n'a pu se dessiner elle-même qu'en tant que l'autre de cette bête, arrivée à soi d'une autre modalité du vivre que celle dont la bête est animée. La même intensité traverse sinon ravage le cheval et la main, la même fureur, la même surabondance soulève l'animal et les doigts; mais l'ouverture de ceux-ci expose au regard du dessinateur sa propre paume, charnue, virile, d'où jaillissent ensemble les doigts étoilés: et ce regard d'artiste sur ce qui le distingue – cette main que le cheval n'a pas –, sur cet organe qui l'humanise, est fasciné conjointement par l'identité de la vie dans l'homme et dans la bête, et par la différence de leur destin. De la main à la bête le rapport est le même, ici, que celui qui sépare le Carabinier de son ombre dans le tableau de Rouen. L'œil de l'artiste, le verrait-on, serait sans doute analogue à l'œil effaré du cheval; il n'empêche que celui-ci, faute de main, ne se voit pas, rivé qu'il est à sa vie aveugle, quand l'artiste, lui, doit à sa main de se voir, de se savoir créateur de la représentation. C'est sur cette différence que l'art de Géricault dans sa première période ne cesse de s'interroger, cette différence métaphysique entre l'œil ébloui de la vie et la main qui voit, entre l'immanence à soi-même de la pulsion animale et la transcendance de l'existence humaine qui, par la représentation, diffère de cette vie.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS

Catalogues

- BAZIN, Germain, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, I, *L'Homme. Biographie, témoignages et documents*, Wildenstein Institute, 1987 – II, *L'œuvre: période de formation*, 1987. – III, *La gloire de l'Empire et la première Restauration*, 1989. – IV, *Le voyage en Italie*, 1990. – V, *Le retour à Paris: synthèse d'expériences plastiques*, 1992. – VI, *Génie et folie. Le Radeau de la Méduse et les Monomanes*, 1994.
- BELLENGER, Sylvain, *Girodet, 1767-1824*, Gallimard et Musée du Louvre Éditions, 2005.
- BERTRAND DORLÉAC, Laurence, *Les désastres de la guerre, 1800-2014*, Lens, Musée du Louvre-Lens, Somogy, 2014.
- BRUGEROLLES, Emmanuelle, *Géricault. Dessins et estampes des collections de l'École des Beaux-Arts*, ENSBA, 1997.
- CHENIQUE, Bruno, et al., *Quatre peintres pour un modèle. Cogniet, Géricault, Navez, Schnetz. Autour de la Vieille Italienne de Géricault*, Flers, Musée du château, Le Havre, Musée Malraux, Éditions Cahiers du temps, 2002.
- CHENIQUE, Bruno, et RAMOND, Sylvie, *Géricault. La folie d'un monde*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Hazan, 2006.
- CHENIQUE, Bruno, *Géricault au cœur de la création romantique. Études pour Le Radeau de la Méduse*, Nicolas Chaudun, Musée d'art Roger-Quilliot de Clermont-Ferrand, 2012.
- CHENIQUE, Bruno, *Girodet face à Géricault, ou la bataille romantique au salon de 1819*, Musée Girodet, Lienart éditions, 2019.
- GARNIER-PELLE, Nicole, *Géricault au musée Condé de Chantilly*, Domaine de Chantilly, Éditions Faton, 2018.
- GRUNCHEC, Philippe, *Gericault*, Academia di Francia a Roma, Villa Medici, Edizioni dell'Elefante, 1979.

LAVEISSIÈRE, Sylvain, et MICHEL, Régis, *Géricault*, Galerie nationale du Grand Palais, Réunion des Musées Nationaux, 1991.

Écrits sur Géricault

- AIMÉ-AZAN, Denise, *La passion de Géricault*, Fayard, 1970.
- ARAGON, Louis, « Géricault et Delacroix ou le réel et l'imaginaire », *Les Lettres françaises*, n° 500, 21-28 janvier 1954.
- ATHANASSOGLOU-KALLMYER, Nina, *Théodore Géricault*, Phaidon, 2010.
- BARBE, Norbert-Bertrand, *Les thèmes du Radeau de la Méduse de Théodore Géricault étudiés à travers leur récurrence dans l'œuvre du peintre, et dans l'art et la littérature du XIX^e siècle*, Bès éditions, 2001.
- BATISSIER, Louis, « Géricault », *Revue du dix-neuvième siècle*, sans date [1841].
- BELHOSTE, Jean-François, « Le Chasseur à cheval et la manufacture. Géricault à la Manufacture de tabac », *Revue de l'art*, n° 203, 2019-1.
- BLANC, Charles « Étude sur les peintres français. Géricault », *Le National*, 30 août 1842.
- BOUCHET, André du, « La violence de Géricault » [1946], *L'Étrangère*, n° 16-17-18, 2007.
- BRUNET, Claire, « Le silence de Baudelaire », in *Géricault*, sous la direction de Régis Michel, t. II, La Documentation française, 1996.
- BURTY, Philippe, « Mouvement des arts et de la curiosité. Vente Raffet », *Gazette des Beaux-Arts*, t. VI, 1^{er} juin 1860.
- CATHELINEAU, Anne-Charlotte, « Géricault, "le Michel-Ange de notre nation" », in *Géricault au cœur de la création romantique. Études pour Le Radeau de la Méduse*, Éd. Nicolas Chaudun, Musée d'art Roger-Quilliot de Clermont-Ferrand, 2012.
- CHENIQUE, Bruno, *Les Cercles politiques de Géricault (1791-1824)*, T. 1 et 2, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, Thèse à la carte, 1998.
- CHENIQUE, Bruno, « Paris-Rome ou l'allégorie du peuple libre. Corps et message politique dans la *Course des chevaux libres* de Géricault (1817) », in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. D'Ingres à Degas. Les artistes français à Rome*, dir. Olivier Bonfait, Académie de France à Rome, 2003.

- CHENIQUE, Bruno, «À l'extrême gauche de Géricault», in *Géricault. La folie d'un monde*, Hazan, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2006.
- CHENIQUE, Bruno, *Les chevaux de Géricault*, Bibliothèque de l'image, 2007.
- CHENIQUE, Bruno, «Géricault et la démente des foules», *Libres Cahiers pour la psychanalyse*, 2011/2 n° 24.
- CHENIQUE, Bruno, «D'après le modèle: la politique des corps», in *Géricault au cœur de la création romantique, Études pour Le Radeau de la Méduse*, Nicolas Chaudun, Musée d'art Roger-Quilliot de Clermont-Ferrand, 2012.
- CHENIQUE, Bruno, «Théodore Géricault. *Le Cuirassier blessé, quittant le feu*, 1814», in *Les désastres de la guerre, 1800-2014*, sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac, Lens, musée du Louvre-Lens, 2014.
- CHENIQUE, Bruno, «Géricault dans le laboratoire du docteur Frankenstein», in *Visages de l'effroi. Violence et fantastique de David à Delacroix*, direction Jérôme Farigoule et Hélène Jagot, Musée de la Vie romantique, Musée de La Roche-sur-Yon, 2015.
- CHENIQUE, Bruno, «Géricault en Italie: libre arbitre et république du génie. Deux siècles de recherches (1816-2016)», *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome – Villa Médicis*, n° 13, 2016.
- CHENIQUE, Bruno, «Les enjeux de la bataille romantique du Salon de 1819», in *Girodet face à Géricault*, Lienart éditions, 2019.
- CHENIQUE, Bruno, *Citoyens du Monde. Noirs et Orientaux de Géricault*, Musée Denon, Chalon-sur-Saône, et Lienart éditions, 2020.
- CHESNEAU, Ernest, «Le mouvement moderne en peinture. Géricault», *Revue européenne*, t. XVII, octobre 1861.
- CLÉMENT, Charles, «Géricault (premier article)», *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII, 1^{er} mars 1867.
- CLÉMENT, Charles, *Géricault. Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître* [1868], troisième édition augmentée d'un supplément et orné de trente planches, Librairie académique Didier et Cie, 1879.
- COCKERELL, Charles, *Journal* [pour l'année 1821], publié par L. Johnson, traduit par Bruno Chenique in *Géricault*, Galerie nationale du Grand Palais, Réunion des Musées Nationaux, 1991.

- COURTHION, Pierre, *Géricault raconté par lui-même et par ses amis*, Pierre Cailler Éditeur, 1947.
- DEBERLE, Alfred, « Les Historiens de l'art », *L'Année philosophique*, t. 1, 1867-1868.
- EITNER, Lorenz, *Géricault. Sa vie, son œuvre*, Gallimard, 1991.
- FEHLMANN, Marc, « Géricault et l'Italie », in *Géricault. Dessins et estampes des collections de l'École des Beaux-Arts*, ENSBA, 1997.
- GERMER, Stephan, « Peurs plaisantes : Géricault et l'inquiétante étrangeté à l'aube du XIX^e siècle », in *Géricault. La folie d'un monde*, Hazan, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2006.
- GEORGEL, Pierre, « "Quel dommage ! L'étude gâtera tout cela." De Girodet à Géricault », in *Géricault*, t. II, dirigé par Régis Michel, La Documentation française, 1996.
- GUÉDRON, Martial, *La plaie et le couteau. La sensibilité anatomique de Théodore Géricault (1791-1824)*, Kimé, 1997.
- HANNIET, Michel, *La véridique histoire des naufragés de la Méduse*, Préface de Théodore Monod, Actes-Sud, 1991.
- KÉRATRY, « Deuxième lettre d'un vieil ami des arts à son ami, sur l'exposition des tableaux, statues et produits de l'industrie nationale, en 1819 », *Le Courier*, n° 67, 26 août 1819.
- LACHÈVRE, Henri, « Détails intimes sur Géricault », *Nouvelliste de Rouen*, n° 60, 1^{er} mars 1870.
- LACOSTE, Jean, « Géricault et le beau moderne », in *Géricault*, t. II, dirigé par Régis Michel, La Documentation française, 1996.
- LAVEISSIÈRE, Sylvain, « Le chat mort », *Bulletin de la Société des Amis du Louvre*, 2^e trim. 2004.
- LEBEL, Robert, « Géricault. Ses ambitions monumentales et l'inspiration italienne », *L'Arte*, t. XXV, n° 4, oct.-déc. 1960.
- LEMEUX-FRAITOT, Sidonie, « Géricault, un maître de la tête d'étude », in *Géricault au cœur de la création romantique. Études pour Le Radeau de la Méduse*, Nicolas Chaudun, Musée d'art Roger-Quilliot de Clermont-Ferrand, 2012.
- LEROY, Claude, « Sous la lame. Façons de sombrer dans l'imaginaire de quelques modernes », *Le Naufrage, Actes du colloque tenu à l'Institut Catholique de Paris (28-30 janvier 1998)*, Honoré Champion, 1999.

- LEYMARIE, Jean, « Introduction », in *Géricault*, Accademia di Francia a Roma, Edizioni dell'Elefante, 1979.
- MICHEL, Régis, « Le nom de Géricault », in *Géricault*, t. I, ouvrage collectif dirigé par Régis Michel, La Documentation française, 1996.
- MICHELET, Jules, « David, Géricault. Souvenirs du Collège de France, 1846 », *La Revue des deux Mondes*, t. CXXXVIII, 15 novembre 1896.
- MICHELET, Jules, *Cours du Collège de France*, t. II, Gallimard, 1995.
- MICHELET, Jules, *Jacques-Louis David et Théodore Géricault*, Rumeur des âges, 2006.
- NOËL, Bernard, *Géricault*, Flammarion, 1991.
- OPRESCU, Georges, *Géricault*, La Renaissance du livre, 1927.
- PETIT, Sylvie, *Le Radeau de la Méduse dans la littérature et l'imaginaire aux XIX^e et XX^e siècles*, Thèse de Doctorat, Université de Franche-Comté, 2001.
- RÉGAMEY, Raymond, *Géricault*, F. Rieder & C^{ie} Éditeurs, 1926.
- ROSENTHAL, Léon, *Géricault*, Librairie de l'art ancien et moderne, 1905.
- SCHNEIDER, Michel, *Un rêve de pierre. Le Radeau de la Méduse*. *Géricault*, Gallimard, 1991.
- SILHOL, Robert, « *Le Radeau de la Méduse*: Ou le sexe des anges », *Gradiva*, 1996.
- SIZERANNE, Robert de la, « Géricault et la découverte du cheval », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} mai 1924.
- TRÉVISE, Édouard de, « À propos du centenaire de Théodore Géricault. Géricault, peintre d'actualités », *La revue de l'art ancien et moderne*, XLV, mai 1924.
- VIAL, Charles-Éloi, « Géricault et les écuries impériales », *Revue de l'art*, n° 203/2019-1.
- WHITNEY, Wheelock, *Géricault in Italy*, Yale University Press, 1997.
- ZERNER, Henri, « Le portrait, plus ou moins », in *Géricault*, Éditions Carré, 1997.

Esthétique, poétique, philosophie, histoire

- ALLARD, Sébastien, *Dante et Virgile aux Enfers d'Eugène Delacroix*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2004.
- ARAGON, Louis, *La Semaine sainte*, Gallimard, 1958.

- BATAILLE, Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, 1955.
- BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.
- BAUDELAIRE, *Correspondance*, Gallimard, Folio, 2000.
- BELL, David A., *La première guerre totale. L'Europe de Napoléon et la naissance de la guerre moderne*, Champ vallon, 2007.
- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire* [1896], PUF, 2012.
- BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant* [1938], PUF, 2009.
- BONNEFOY, Yves, *La présence et l'image*, Mercure de France, 1983.
- BONNEFOY, Yves, *Le Grand espace*, Galilée, 2008.
- BURGAT, Florence, *L'humanité carnivore*, Seuil, 2017.
- BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1857], Vrin, 1990.
- BRO, Louis, *Mémoires du Général Bro, recueillis, complétés et publiés par son petit-fils le Baron Henri Bro de Comères*, Plon, 1914.
- CANETTI, Élias, *Masse et Puissance* [1960], Gallimard, Tel, 2004.
- CHAGNIOT, Claire, *Baudelaire et l'estampe*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016.
- CORRÉARD, Alexandre, et SAVIGNY, Jean-Baptiste, *Nauffrage de la Méduse, faisant partie de l'expédition du Sénégal en 1816* [1817], Gallimard sous le titre : *Le Nauffrage de la Méduse*, Folio, 2005.
- CROW, Thomas, *L'atelier de David. Émulation et révolution*, Traduction par Roger Stuveras, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1997.
- DELACROIX, Eugène, *Journal. 1822-1865*, Plon, 1996.
- DU CAMP, Maxime, *Souvenirs littéraires*, Hachette, 1883.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961.
- GROSOS, Philippe, *Signe et forme. Philosophie de l'art et art paléolithique*, Cerf, 2017.
- HENRY, Michel, *L'amour les yeux fermés*, Gallimard, Folio, 1976.
- HONOUR, Hugh, *L'image du Noir dans l'art occidental. De la révolution américaine à la première guerre mondiale*, I, *Les trophées de l'esclavage*, Gallimard, 1989.
- HUGO, *Les Contemplations* [1856], in *Œuvres poétiques II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.
- JULIET, Charles, *Rencontres avec Bram van Velde*, Fata morgana, 1978.

- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [1790], Gallimard, Folio, 1985.
- LABARTHE, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, 1999.
- LABRUSSE, Rémi, *Préhistoire. L'envers du temps*, Hazan 2019.
- LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire*, Livre XI, Seuil, 1973.
- LAFORGUE, Pierre, *Ut pictura poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Presses universitaires de Lyon, 2000.
- LEMPERT, Bernard, *Critique de la pensée sacrificielle*, Seuil, 2000.
- LESSING, *Laocoon, ou Des frontières de la peinture et de la poésie* [1766], Hermann, 2002.
- LEVINAS, Emmanuel, *Éthique et infini*, Fayard, 1982.
- MAISTRE, Joseph de, *Soirées de Saint-Petersbourg, ou Entretiens sur le gouvernement temporel de la providence* [deux tomes], Paris, 1821.
- MASON, Rainer Michael, *Bram van Velde. Les Lithographies. 1923-1973*, Yves Rivière éditeur, 1973.
- NAYROLLES, Jean, *Du sacrificiel dans l'art*, Kimé, 2019.
- NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie* [1872], *Œuvres philosophiques complètes, I*, Gallimard, 1967.
- NYGREN, Anders, *Erôs et Agapè. La notion chrétienne de l'amour et ses transformations*, Aubier 1944.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle, XXXV, La peinture*, Les Belles Lettres, Classiques en poche, 1997.
- REY, Marie-Pierre, *L'effroyable tragédie. Une nouvelle histoire de la campagne de Russie*, Flammarion, Champs, 2014.
- RILKE, *Briefve aus den Jahren 1906 bis 1907*, Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig, 1930; traduit par Philippe Jaccottet, *L'Éphémère*, n° 18, 1971.
- ROUSSEAU, *Discours sur les sciences et les arts* [1750], *Œuvres complètes III*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964.
- SCHNEIDER, Pierre, *Les dialogues du Louvre*, Denoël, 1972.
- STAROBINSKI, Jean, *Largesse*, Réunion des Musées nationaux, 1994.
- STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie* [1817], Gallimard, Folio, 1996.
- THOMAS, Antoine Jean-Baptiste, *Un an à Rome et dans ses environs. Recueil de dessins lithographiés*, Imprimerie Firmin Didot, 1823.

- TOCQUEVILLE, *De la démocratie en Amérique* [1840] in *Œuvres*, II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992.
- TOLSTOÏ, *La Guerre et la Paix* [1865-1869], Gallimard, Folio, 1972.
- VIOULAC, Jean, *Science et révolution. Recherches sur Marx, Husserl, et la phénoménologie*, PUF, 2015.
- VIOULAC, Jean, *Approche de la criticité. Philosophie, Capitalisme, Technologie*, PUF, 2018.

DU MÊME AUTEUR

- Poétique d'Yves Bonnefoy*, Droz, 1983.
Baudelaire. Violence et poésie, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1993.
La poésie précaire, PUF, 1997.
Les inventions littéraires de la photographie, PUF, 2003.
Au commencement était la faim, Les Belles Lettres, Encre marine, 2005.
Contre la mort, Fissile, 2007.
La poésie excédée. Rimbaud, Fissile, 2008.
L'Idiot de Dostoïevski, Gallimard, Foliothèque, 2008.
Ou l'irrésignation. Benjamin Fondane, Fissile, 2009.
Critique de la raison photographique, Les Belles Lettres, Encre marine, 2009.
Pas même du ciel, Fissile, 2010.
L'Immémorial. Études sur la poésie moderne, Les Belles Lettres,
Encre marine, 2011.
Le travail vivant de la poésie, Les Belles Lettres, Encre marine, 2013.
Géricault. Le Radeau de la Méduse, Manucius, 2013.
Les avantages de la vieillesse et de l'adversité. Essai sur Jean-Jacques Rousseau,
Les Belles Lettres, Encre marine, 2015.
Un caillou dans un creux. Notes sur le poétique, Manucius, 2016.
Sophocle. La condition de la parole, Desclée de Brouwer, 2019.
Le travail photographique de Jean-Jacques Gonzales,
suivi de *La fiction d'un éblouissant rail continu*, *Journal photographique*
de Jean-Jacques Gonzales, L'Atelier contemporain, 2020.
Marlyne Blaquart. La vie simple. Peintures, Conférence, 2020
(avec Alain Madeleine-Perdrillat).
Baudelaire e la fotografia, Chieti, Solfanelli, 2020.

Traductions

John Millington Synge, *Douze poèmes*, Grèges, 2002.

Angelus Silesius, *Le Voyageur chérubinique*, Les Belles Lettres, Encre marine, 2008.

Georg Büchner, *Woyzeck*, Éditions du geste, 2019.

Éditions

Pierre Jean Jouve, *Dans les années profondes, Matière céleste, Proses*, Poésie/Gallimard, 1995.

Charles Baudelaire, *Correspondance*, Gallimard, Folio, 2000
(avec Claude Pichois).

Une briqueterie de Bhaktapur, Photographies de Stéphane Lecaille et

Alain Gualina, Catalogue d'exposition, Université de Lyon, 2015.

Yves Bonnefoy, *Alexandre Hollan. Trente années de réflexions*, L'Atelier contemporain, 2016.

Cédric Demangeot, revue *Europe*, n° 1104, avril 2021.

STUDIOLO

Georges Bataille, *Manet*

Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*

Alain Borer, *Déploration de Joseph Beuys*

Alain Borer, *Dürer. Le Burin du graveur*

Alain Borne, *Le Facteur Cheval et son Palais idéal*

Alain Jouffroy, *Aimer David*

Alain Jouffroy, *Piero Di Cosimo ou la forêt sacrilège*

Louis Scutenaire, *Avec Magritte*

Jérôme Thélot, *Géricault. Généalogie de la peinture*

Kenneth White, *Hokusai ou l'horizon sensible*

Édition originale

En couverture:

Le Chat mort, 1820,

Huile sur toile, 50 × 61 cm, Paris, Musée du Louvre

Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojeda

En 4^e page de couverture:

Horace Vernet. *Portrait de Géricault*, 1822-23, MET

Jérôme Thélot, photographie d'Arthur Thélot, 2020

La collection *Studiolo* a été créée grâce au concours
de la DRAC et de la Région Grand Est,
et de la Fondation Michalski.

Éditeur: François-Marie Deyrolle

Conception graphique: Juliette Roussel

Impression: Jelgavas Tipografija

© L'Atelier contemporain, février 2021

ISBN 978-2-85035-033-7

www.editionslateliercontemporain.net