

Michelet, comme beaucoup d'autres de sa génération, s'est forgé un mythe de Géricault et il lui a consacré une leçon d'un de ses cours du Collège de France, en 1846, et une autre leçon, non professée, parce que son cours venait d'être suspendu par le gouvernement, mais publiée, à la veille de la Révolution de février 1848. Ces leçons publiques, qui couronnent des réflexions privées antérieures, ont été un facteur fort important de la fortune *post mortem* de Géricault auprès des connaisseurs et du grand public, au-delà des cercles de peintres et d'amateurs. Le Géricault de Michelet, c'est aussi le nôtre. Il faudra dire comment Michelet a été amené progressivement à s'approprier la figure de Géricault, à partir des réflexions des peintres et des connaisseurs, et à partir de sa propre *ekphrasis*, de sa description de la manière de peindre l'histoire de Géricault : au départ en voyant dans ses figures mimétiques, dans son espace narratif, ses raccourcis, bref dans sa forme héroïque, des symboles idéologiques (*libéraux*), militaires, ou tragiques... Et son idée de Géricault, une fois révélée et mise en circulation, Michelet semble bien la faire disparaître ensuite de son horizon mental, pour laisser la place à d'autres figures de peintres, de 1848 à 1874.

Pour commencer, risquons-nous à dire pourquoi Michelet a été un vecteur si important du mythe de Géricault pour le grand public, et les connaisseurs — pour l'historien d'art, dirions-nous aujourd'hui. Nous avons montré naguère, dans un article de *La Gazette des Beaux-Arts* de 1984 consacré à « Michelet et l'histoire de l'architecture... », comment Michelet qui avait le goût de sa génération (né en 1798, il a lu Winckelmann, des guides et des traités de spécialistes mineurs — normands — de l'architecture médiévale comme Hyacinthe Langlois et Auguste Le Prévost, mais non la référé-

rence obligée pour les classiques de l'École des beaux-arts, Quatremère de Quincy), comment Michelet, donc, avec le deuxième volume de son *Histoire de France* apparaît en 1833 comme « incontournable » sur l'histoire de l'art religieux gothique en France. C'est ce qu'il est manifestement pour les deux auteurs qui dirigent les revues notables d'architecture du premier demi-siècle, successivement Didron et César Daly, qui l'un et l'autre se présentent, dans leur correspondance, comme les obligés de Michelet. Rien d'étonnant à cela si on veut bien considérer que le champ de l'historien de l'architecture, dans la mesure où il s'agit désormais avant tout d'histoire, et non plus d'abord de *technè* et de critique, est inclus dans le champ de l'histoire générale, ou, pour le moins, lui est subordonné. Or, depuis 1833, Michelet est l'historien qui dispose de la plus grande notoriété parmi ses pairs : Augustin Thierry se survit, Guizot a été repris par la politique, il est donc perdu pour l'histoire — c'est même précisément à Michelet que Guizot cède pour un temps la suppléance de sa chaire à la Sorbonne. Il ne paraîtra pas étonnant que, de même qu'en histoire de l'architecture (la discipline la plus importante dans la hiérarchie des Beaux-Arts), il puisse arriver qu'un spécialiste en histoire de la peinture, tel Louis Batissier avec, on le verra, sa brochure sur Géricault, vienne chercher la reconnaissance que peut lui conférer la notoriété de l'historien, notoriété supérieure à celle d'un spécialiste.

Soit donc à clarifier quelques jugements et quelques pensées, picturales et non picturales, de Michelet sur quelques peintres et sur Géricault, en comparant ces pensées et jugements de Michelet avec les jugements de quelques autres. Il y a, pour commencer, quinze années, de 1831 à 1846, de maturation de l'intérêt que peut porter Michelet à Géricault, dans des conversations privées, dans l'intimité de son *Journal*, lequel nous conserve, à la date de juillet 1840, comme on le verra, une première grande page sur Géricault, un *Ur-texte* matriciel.

Le *Journal* de Michelet, qui est conservé continûment à partir du dernier tiers de l'année 1841, se présente avant cette date comme des fragments significatifs sauvés pour une raison ou pour une autre : il s'y trouve, donc, des mentions de Géricault. La première de ces mentions oppose l'effet raté d'un tableau de Hilaire Belloc, *Le Repos après la fuite en Égypte*, exposé au Salon de 1831, peint en 1829, à l'effet réussi du *Radeau de la Méduse* (fig. 1) au Louvre

depuis 1826. Nous pensons que le texte du *Journal* est de 1831, et non de 1829, date à laquelle il est donné, par erreur, dans l'édition du *Journal* de 1959 : « Tableau de monsieur Belloc ; deux natures dans son tableau : âne de carton, feuille fausse ; sa Vierge est occidentale, son saint Joseph est oriental ; le désert est trop bleu. Répéter les effets, disent Poussin, Lesueur. C'est ce qu'a exécuté Géricault : deux lignes de la mort et du désespoir à l'espérance. »

Arrêtons-nous sur cet Hilaire Belloc si inférieur à Géricault. Il sera pendant fort longtemps, jusqu'à sa mort en 1866, le principal informateur spécialiste de Michelet pour la peinture et la gravure, y compris pour Géricault. Et il ne devrait pas être aussi oublié qu'il l'est aujourd'hui par presque tous les historiens d'art : Belloc, né en 1786, de douze ans l'aîné de Michelet, fut l'élève de Jean-Baptiste Regnault et de Gros, et, depuis 1810, date à laquelle il obtient une médaille de première classe pour *La Mort de Gaul, ami d'Ossian*, il a exposé régulièrement et jusqu'en 1850 au Salon ; il fut surtout pendant plus de quarante ans directeur de l'École municipale de dessin de Paris, l'ancêtre de notre École des arts décoratifs, après 1875. Plus tard s'y formèrent notamment Fantin-Latour, Whistler, Carolus-Duran, le graveur Bracquemond et, en style de dictionnaire, « les plus illustres maîtres de l'école réaliste française ». De fait, cette école gratuite de dessin, fondée en 1777 pour mille cinq cents enfants et installée par le roi dans les anciens locaux de l'École de chirurgie avec un amphithéâtre, encore existant aujourd'hui, rue de l'École-de-médecine, était une alternative populaire au *cursus* de l'École des beaux-arts. On y enseignait les mathématiques appliquées à l'industrie et au commerce, le dessin d'ornement et d'imitation, et la sculpture d'ornement. Que Belloc fût directeur de cet établissement accueillant au peuple ne pouvait que plaire à Michelet. La notoriété de Belloc lui vint surtout d'être un portraitiste : en 1824, un portrait de la duchesse de Berry, en 1830 un autre de Boissy d'Anglas et un portrait de Michelet de 1845 (fig. 349), pour mémoire (avec quelques velléités de peinture d'histoire, dont une *Mort de saint Louis* en 1838, commande du gouvernement ; fig. 350). C'est ce personnage plus institutionnel que génial avec qui Michelet parle peinture, auprès de qui il recueille des anecdotes d'atelier sur Géricault – mais en gardant à part lui ses jugements de goût, comme on l'a vu par son jugement, sévère, sur la *Fuite en Égypte* de Belloc, sur ses gaucheries de coloris, de dessins, sa falote absence d'unité, qu'il oppose fortement à l'unité de

composition de la *Méduse* : « Deux lignes de la mort et du désespoir à l'espérance ». En louant, classiquement, chez Géricault, la « répétition des effets » préconisée par Lesueur et Poussin.

Et en effet Michelet, qui est à cette date — en 1831 — âgé de trente-quatre ans, a son goût propre. Ce goût est tout idéal. Peut-être précisément parce que malgré deux ans de cours de dessin dans ses douzième et treizième années, il n'aura jamais le moins du monde un coup de crayon avisé (son professeur d'occasion avait été un Italien, graveur de quelque estampe dans un des livres du père de Michelet, imprimeur, lequel était graveur qui en était resté à Van Loo et à Boucher, et qui logeait sous les toits) ; sans doute aussi parce que le jeune Michelet allait, à dix ans, au Salon, et quoiqu'il aimât aussi, comme tout badaud parisien et probablement Géricault, les gravures anglaises, coquines, aux étalages des boulevards : mais c'est ainsi qu'il a découvert les quarante-quatre salles du Louvre, et celles du Luxembourg, pour la première fois, à vingt-deux ans, en compagnie de sa future femme : « Au musée, je lui ai fait un cours de mythologie ; elle a beaucoup admiré la beauté du Romulus, du Léonidas et surtout de l'Endymion. En récompense, j'ai prouvé de manière visible que la statue de Vénus assise sur le bouc me faisait impression. » Loisir d'amateur très sensible, goût d'amateur lettré, et non d'artiste praticien... C'est bien le même Michelet, au goût mental, cérébral, qui, au moment de quitter l'Italie (Florence, Rome, Bologne) dix ans plus tard à Pâques de 1830, écrit dans son *Journal de voyage*, cette fois-ci fort synthétiquement : « Analogie de la peinture italienne hors de l'Italie. / École vénitienne, flamande, coloris. / École allemande, florentine et romaine, dessin symbolique. / École bolognaise et française, ou napolitaine et française, réflexion. / École lombarde du Corrège, sans analogie (peut-être la mauvaise école de Van Loo). »

Ainsi, le coloris, c'est-à-dire le sensible, la matérialité (la matérialité flamande, la sensualité du Titien), ne suffit pas ; mais le « symbole », nous dirions le signe, que signifie le dessin (par exemple, Vinci), ne suffit plus. Mais aussi quand la grâce (Le Corrège) ou même le sublime (Michel-Ange), selon Michelet, sont « sans postérité », parce qu'« ils ne s'imitent pas comme le coloris et le dessin », reste donc la « réflexion », les Carrache apparemment, et la grande peinture, « réfléchie », française de Poussin... et, pourquoi pas, sans doute la grande

peinture d'histoire française contemporaine, vue au Louvre, et à venir ? Pour faire bref, Michelet aime apparemment la peinture dont on voit qu'elle a été pensée avant d'avoir été exécutée ; en ce sens il n'aime pas que « l'intelligence du symbole » ait été étouffée, « après Raphaël », par « le sentiment de la grâce et de la beauté ». Dans le cas de *Judith et Holopherne* d'Horace Vernet (fig. 351), vu à Rome au musée du Capitole, Michelet ne veut pas qu'on se contente comme Horace Vernet, dit-il, des qualités rationnelles d'un Poussin — que Vernet comprend, pourtant — aux dépens du « génie mystique » des vieux peintres : plutôt qu'une belle meurtrière, sa Judith, certes bien composée, n'est que « le boucher d'Holopherne », fautive, en définitive, d'avoir saisi l'idée — car, en l'occurrence, « l'idée religieuse n'y est pas ». Certes Michelet a plus de goût que Vernet, ou que George Sand — qui, elle, voyant la même *Judith* au musée du Luxembourg en janvier 1831, la jugeait : « Ce que j'ai vu de plus beau dans ma vie. »

Mais cela ne veut pas dire que Michelet trouve l'idée hors du tableau : les « deux lignes de la mort et du désespoir à l'espérance » que Michelet note en 1831, sont bien dans *Le Radeau de la Méduse* (fig. 1). C'est Stendhal, et non pas Michelet qui a écrit le 18 novembre 1826 (mais Stendhal est-il dupe ?) : « Les croupes d'une quarantaine de chevaux, mais pas une seule tête. Ils ont l'air de manger. Cette plaisanterie à l'adresse des poètes inféodés aux Jésuites fait que tout Paris court à l'exposition pour les Grecs ». Laissons à ce « tout-Paris » qui jouait à l'opposition contre Villèle la responsabilité de telles interprétations... *libérales*. Sans doute est-ce aussi de cette manière que l'on a sacré « le chef de la nouvelle école, Géricault », selon l'expression de *La Revue française* de janvier 1828, chef que suivent, toujours selon cette *Revue*, Delacroix, Scheffer... et encore quelques transfuges de David : Ingres, Delaroche... Quoi qu'il en soit, dès 1830 la *Biographie universelle et portative contemporaine* note que, après sa mort, les moindres croquis ont été vendus à des prix extravagants.

La Révolution de 1830 une fois victorieuse, dans la « Revue des arts » du journal *La Liberté*, en décembre 1832 et janvier 1833, Alexandre Descamps enrôle avec assurance Géricault contre l'école de Rome et l'académisme, et le même journal donne en novembre 1832 pour la première fois un extrait d'un manuscrit de Géricault, donné par Dedreux-Dorcy, qui semble aller dans le même sens, avec, en introduc-

tion, une tirade de Jeanron (futur directeur du Louvre en 1849, avec qui Michelet visitera le musée à cette date), contre les davidiens, école qui, dit Jeanron, « a produit sans caractère et sans nationalité sous l'Empire et les rois de 1815 ». À cette date, Michelet, en bon orléaniste, ne peut qu'être d'accord. Il ne fait pas bon être tiède aux yeux des nouveaux ultra-libéraux : David d'Angers, ridiculisé par une anecdote d'atelier vénéneuse, rapportée par Petrus Borel dans le même *Liberté, journal des arts*, en septembre 1832, se doit d'envoyer une réponse pour dire qu'il a « toujours été lié à Géricault, à Delacroix [...] dont s'honore la nouvelle école ». Après les petites revues et les dictionnaires biographiques, consécration définitive, la très officieuse et guizotiste *Revue des Deux Mondes* décide, en mai 1838, par la plume de Frédéric Mercey, que Géricault, « à la tête des opposants à l'école du bas-relief » — lisez : les davidiens —, a montré « le réel poétisé autant qu'il peut l'être », en un mot que « Géricault croyait au beau moderne, et qu'il l'eût peut-être trouvé ».

Tout est en place pour qu'en 1840 nous retrouvions tout cela chez Michelet (il a, outre ses notes prises sur la *Biographie universelle et portative*, très probablement connu l'article de Mercey dans *La Revue des Deux Mondes*, qu'il lit, en 1838). L'année 1840 est celle du comité pour le monument funéraire de Géricault, comité dont font partie Charlet, Delacroix, Delaroche, Ary Scheffer, Horace Vernet, la fine fleur de l'orléanisme et du bonapartisme, fort rapprochés sous Thiers, ministre, et inventeur du retour des cendres de Napoléon. Il est dit que Géricault sera patriotique, moderne, et le maître français du « réel poétisé » — éloge suprême depuis Aristote.

Or en 1840, donc, Michelet, qui a apparemment quelque projet de cours en tête, commence à collectionner les anecdotes épидictiques sur Géricault. Ainsi, le 12 mai 1840 : « Hier soir M^{lle} Mongolfier (avec M^{lle} Belloc) est venue nous voir et nous a conté comment, lorsqu'elle peignait l'*Arcadie* du Poussin à Trianon en 1816, elle avait entendu le jeune homme racontant à M. Paulin Guérin l'enlèvement des tableaux [...] Il s'était tenu sur la place du Louvre pour les voir partir et les pleurer un à un [...] ¹. Le récit était plein de grâce. Quoique les deux dames, qui peignaient seules à Trianon, craignissent l'inconvenance de ses visites, il revenait frapper aux croisées — portes qui donnaient sur le parc, et il fallait bien qu'elles ouvrirent — il apportait des marrons d'Inde, et avec un canif les taillait à ravir d'après les figures

du Poussin [...] ². Pour diminuer l'inconvenance, il avait imaginé d'amener un petit blondin de trois ans qui l'appelait son parrain [...] Il reconduisait ses dames par le grand froid, et le petit disait : "Mon parrain, le chemin est bien long par cette allée..." En causant ainsi, nous tenions dans nos mains le beau, l'horrible plâtre, ce noble masque si fier et si triste, si doux pourtant, sans l'âpreté artistique et l'ardeur de faucon qui happait et gardait les formes... » Autre anecdote, plus gaillarde, sur la vitalité non pas seulement artistique de Géricault, contribution à la doxographie par Monsieur Belloc, cette fois : « Géricault rougissait de prendre des précautions avec ses éphémères maîtresses, et quand il s'en trouvait mal, il disait : "Comment vouliez-vous que je, dégradasse par ces défiances une belle créature..." Dans les moins nobles plaisirs, il conservait quelque chose du sentiment de l'amour. »

La coutume du plâtre, du masque mortuaire, Jules Janin – l'auteur non pas immortel de *L'Âne mort et la femme guillotinée* – avait beau s'être élevé contre elle, dans *L'Artiste* en 1834, contre la pratique barbare de couper la tête pour faire le plâtre qui n'est plus alors que mensonge, tels celui de Napoléon et celui de Géricault, qui « a l'air d'avoir soixante ans et d'être mort de la vie des libertins » (fig. 322), malgré tout, cette coutume demeurait. Michelet l'année précédente, en 1839, avait fait faire un plâtre mortuaire de sa première femme, qui aidera Tony Toullion, peintre « de sève plébéienne », à en comprendre le caractère, à en faire le portrait ³. Cela nous montre bien quel engagement tout personnel a Michelet dans de telles opérations de « résurrections », pour employer la métaphore par laquelle Michelet désigne l'opération qu'accomplit l'histoire, son histoire, et qu'il va bientôt pratiquer sur Géricault.

Il faudrait encore dire que, outre ses lectures, article de *La Revue des Deux Mondes* et dictionnaire, outre les Belloc, Michelet a eu pour informateur secondaire Louis Batis-sier. En juin 1839, on les voit se rendre ensemble au Louvre. Médecin (docteur à Paris en 1842) et érudit (inspecteur des Monuments historiques de l'Allier en octobre 1839), Batis-sier a collaboré à *L'Ancien Bourbonnais* : c'est à l'occasion de cette publication que Michelet se retrouvera nommé, en mai 1841, expert et arbitre (avec Charles Nodier et Tissot) dans un procès pour plagiat du *Voyage pittoresque de l'ancien Bourbonnais*. À la faveur d'une rencontre entre eux pour débrouiller cette affaire, en juillet 1841, Batis-sier donne à Michelet sa notice sur Géricault qu'a publiée une imprimerie rouennaise.

Nous voici enfin à la première page du *Journal* de Michelet sur Géricault, sa plus belle page. *Ur-texte*, texte originel, dont découlent les cours de 1846 et 1848. La voici, en date du 20 juillet 1840 : « 1. Géricault. L'élan (non le départ) car le riche costume est déjà fatigué. Ta culotte de peau est déjà bien tannée, mon brave (1812)⁴.

« Le cheval est vrai, et pourtant fantastique, par le raccourci qui en fait un griffon. Toutefois ce n'est pas le cheval pâle et apocalyptique qu'auraient fait les romantiques. C'est un vrai limousin, vivant, très fin, de race pure. Terrible écart pour éviter un canon, déjà presque enterré. La bataille par-dessus les ruines de la bataille (c'étaient souvent des batailles de trois jours).

« Le cavalier est mûr, non fatigué, mais tanné par la guerre. Le cheval, bien plus jeune, a encore un feu terrible ; il pince la terre des deux pointes du sabot, la queue flamboyante. L'homme admirablement ferme en selle, sur un cheval cambré ; il est si guerrier qu'il n'a plus même la furie de la guerre, parfaitement nerveux, ayant tant sué, le bras mince en comparaison de la cuisse (partie inactive du cavalier), mais ce bras doit imprimer une rotation vive et brève au petit sabre courbe. Il se tourne vers nous et pense ?⁵ Cette fois, c'est probablement pour mourir... Pourquoi pas ? Ni ostentation, ni résignation. C'est tout bonnement un homme ferme et de bronze, comme s'il était mort déjà plusieurs fois.

« Le fond, c'est la tempête de la guerre. À gauche, de noirs profils de chevaux, des naseaux rouges... à droite, un volcan d'artillerie, des batteries foudroyées, démontées.

« Et pourtant sous cette destruction fleurit la nature. La terre est verte et belle, un pauvre petit ruisseau, dont on voit une belle flaque verte, nous avertit que sans la fumée de la poudre nous verrions peut-être un beau ciel ; car il y a une terre et un ciel encore.

« 2. Le carabinier, beau, grandiose, géant de taille, et pourtant si homme et si touchant dans sa pâleur, se roidit pour retenir le coursier colossal sur la descente rapide, glissante, où l'Empire roule vers l'abîme qu'on ne voit pas encore... derrière un noir tourbillon d'hiver et de Russie. »

Cette exégèse de Michelet appelle un commentaire, facile à ce point de notre exposé. Qu'il s'agisse, pour le premier tableau, de la « prosopopée de 1812 », comme l'a nommée Régis Michel, cela va avec l'idée du dernier élan de la France de l'Empire, avant la campagne de Russie, et surtout avec la compréhension que Michelet a de l'idée du

tableau, idée à la fois patriotique et picturale. La composition est vue : arrière-plans qui cadrent le tableau (canons, terre verte), raccourci, écart dramatique de la bête, tournoiement militaire du bras, héroïsme skopasique, dirait-on, du *Chasseur* (fig. 18), et surtout, du *Cuirassier* (fig. 19). Au reste, les héros militaires de (Kléber, Desaix...) sont des doux. Mieux encore, ce chasseur, et aussi le carabinier de la défaite, qui suit, *sont* le peuple de France jeté dans la Grande Armée ; sans nulle métaphore, prétend Michelet, et pour une raison qui frappe d'inanité le doute qu'on pourrait avoir qu'il s'agirait de peinture de genre, et non du grand genre de l'histoire : parce que le cheval, un limousin, est *vrai*, « n'est pas le cheval pâle et apocalyptique qu'auraient fait les romantiques » — lisez Devéria, le conservateur du cabinet des Estampes et l'ami de Victor Hugo, ou Vernet, ou Charlet : toutes les chevauchées de Lénore, transformées en chevauchées de Napoléon, et tous les Mazeppas d'une fort légendaire Ukraine⁶.

Or que dira de Géricault Charles Blanc, le futur fondateur de *La Gazette des Beaux-Arts*, en 1842, dans *Le National* ? « La pensée de son temps sans en avoir la conscience » : *topos* du génie, à la Diderot, en circulation depuis les tout premiers articles de Jal à propos du *Radeau de la Méduse* (fig. 1) ; mais surtout, en conclusion de son article : « L'influence de Géricault n'a été qu'un appel au bon sens, un retour à cette tradition du Poussin, qui a constitué l'originalité de l'art français et qui, sans lui, peut-être, serait tombée en désuétude et en oubli. » Cela est, semble-t-il, la position de Michelet en 1840, quoique l'historien soit plus explicite. Thoré nous fera, en 1843, un Géricault d'une inspiration plus passionnée, source d'une autre tradition, celle de Proudhon et, pour faire bref, des socialistes, qui voient en lui, comme en Delacroix, déjà un « réalisme » passionné démocrate-socialiste à la Courbet. Nous l'avons vu, ce n'est pas en ce sens que Michelet comprenait le *vrai* dans l'art. Ni effet romantique, au sens de la couleur, ni effet « réaliste » avant la lettre, le Géricault de Michelet, c'est, et ce n'est que le Vrai historique comme idée belle — et non pas le symbole du Vrai, ou du Bien (Michelet s'est assez plaint que Heine l'ait surnommé, avec les étudiants du Quartier latin, « Monsieur Symbole ». Si mythe de la mort il y a, et de l'impuissance de la modernité, c'est la personne de Géricault qui devient mythe, non ses tableaux, aussi peu nombreux soient-ils.

Le livre de Charles Blanc, *Histoire des peintres français au XIX^e siècle*, parut « un livre de réaction classique »

aux yeux de ses détracteurs. Il n'y a pas lieu de s'étonner de ce que Michelet, né en 1798, et d'une culture toute néo-classique, la culture de l'âge des philosophes *idéologues* de ce temps-là, se rencontre avec lui, à propos de Géricault, sur des positions qui doivent si peu à une mode passagère (celle de l'âge que l'on nomme, en littérature, romantique, et en philosophie : *doctrinaire* ⁷).

Les 5 et 12 février 1846, dans son cours du Collège de France, Michelet prend Géricault comme vérité de la nationalité française en peinture, en l'opposant à l'école de David ⁸. Résumons. David copiait l'Antiquité : fausse tradition, car ses élèves jouaient à la balle dans son atelier contre un tableau de Lebrun. Géricault, lui, connaissait non seulement les formes copiées, mais les causes du mouvement, comme les avaient observées les grands peintres du XVI^e siècle, férus d'anatomie et de dissections. Il ne manque, pour rétablir la figure « enfouie » de Géricault, que de bonnes lithographies, et de voir ses travaux, ses ébauches, que se sont partagés les acheteurs (ainsi le peintre et lithographe Alexandre Colin) : où sont les études pour la *Méduse* ? Mais Géricault, qui se révéla à ses compagnons d'atelier en dessinant à la caserne de Courbevoie des files de croupes de chevaux (fig. 206) exprimant races, âges, force, poil, etc., avait ainsi senti la peinture comme spécifiante.

Naturam sequere : chacun interprétera ce précepte à sa manière. Géricault avait entrepris de tout repeindre au moment de l'enlèvement des tableaux du Louvre, de refaire la peinture de toute l'Europe. Chacun a interprété Géricault à sa manière : Scheffer l'a peint mort en en gardant la « sentimentalité profonde », Delacroix en a gardé la « matérialité violente ». Etex, l'impression byronienne du radeau, Barye, l'intelligence de l'animal. Il lui a manqué la haute sérénité de Raphaël. Nous n'avons de lui que l'époque de lutte : il ne pouvait faire une femme, sans qu'elle ne devint un lion — disait-il à Belloc —, car il n'en était pas encore arrivé à la grâce. Cependant nulle jalousie, nulle impatience du succès, il vivait déjà dans l'éternité ⁹. Simplement d'Horace Vernet, ce grand faiseur, son voisin de la rue des Martyrs, il disait : « Cet homme-là a toujours fini avant que je n'aie commencé. »

En définitive, et c'est la conclusion de ces deux leçons de 1846, le peintre du *Radeau de la Méduse* (fig. 1) n'a pas peint la mort de la France, mais le sentiment que la

France se mourait, protestant ainsi de sa vie. Michelet redira cela beaucoup plus brièvement deux ans plus tard, dans la cinquième leçon, non professée, de son cours au Collège de France de 1848. Ensuite, à une exception près dans un ouvrage, inachevé, et non publié, de 1854, nulle mention de Géricault. Outre que la résurrection de la France revenait désormais à l'auteur de l'*Histoire de la Révolution*, à Michelet lui-même, un autre génie héroïque est maintenant la figure principale de la résurrection en histoire, et de l'art renaissant : Michel-Ange, qui s'impose auprès de Michelet dans les premiers temps du Second Empire¹⁰.

Quant à la peinture française sous Napoléon III, c'est désormais un paysagiste de ses amis qui symbolise le siècle : Paul Huet, encore un élève de Gros, mais dont l'œuvre ne prend tout son sens qu'avec la substitution du paysage à la peinture d'histoire comme premier genre, au moment où l'histoire de la France, aux yeux d'un républicain, s'arrête et se suspend sous le Second Empire plus encore qu'elle ne l'avait fait après 1812. Voici ce que Michelet écrit en janvier 1869, dans un article nécrologique sur Huet, où ses phrases sonnent, croyons-nous, encore comme la volonté d'un adieu au romantisme, dont Géricault n'est plus, désormais, l'antagoniste : « [...] le restaurateur du paysage en ce siècle. Ce beau mouvement d'art a commencé par lui. À l'époque où durait le genre absurde de l'Empire, ses paysages grecs peuplés de beaux Dunois, le seul Huet regarda la nature.

« Il était à Saint-Cloud, et les inondations fréquentes qui s'étendaient sous les grands arbres, le touchèrent, l'inspirèrent (1822).

« Il était né triste, fin, délicat, fait pour les nuances fuyantes, les pluies par moments soleillées. S'il faisait beau, il restait au logis. Mais l'ondée imminente l'attirait, ou les intervalles indécis, quand le temps ne sait s'il veut pleuvoir [...].

« [...] Il est vrai que l'Empire, ce temps si dur, ces grandes destructions, nous avaient laissés tristes et amis de la solitude. De là l'élan du paysage, de là Huet, et ce talent mystérieux. des bois, des eaux, des retraites cachées. "Mais plus d'hommes ! surtout plus d'hommes !... Ne nous peignez plus d'hommes." C'était le sentiment commun.

« Le romantisme vint, avec divers courants. D'une part, les faux mélancoliques, la poésie testamentaire de jeunes gens qui se portaient bien ; de l'autre, les violents, avec des éclairs mirifiques, d'étonnantes fantasmagories, une grande brutalité aussi, et une préoccupation excessive des procédés. On croyait

ne pouvoir plus peindre que par taches (grossières à regarder de près). On prenait en pitié les Ruysdaël et les Hobbema.

« Des œuvres très fortes parurent, qui cependant ne se supportent qu'aux vastes galeries, où l'on peut regarder de loin. Celui qui jouit seul, profondément, de la peinture, le penseur, le rêveur, une âme recueillie, qui, dans son cabinet, veut avoir la nature, avoir à lui un paysage pour y loger ses rêves, aura un Paul Huet. Cela fait moins de bruit : pas plus qu'une mélodie de Schubert à demi-voix.

« Il est bien entendu que, pendant le tapage du gros torrent, ce chant exquis n'était plus entendu. Cela a ajourné sa gloire. On lui reprochait justement ce qu'il avait d'original, de ne pas être subjugué par le procédé, de sentir qu'il y a quelque chose au-dessus, d'éviter la manière, l'effort et les effets heurtés qu'on obtient à si bon marché. Ces effets ont perdu beaucoup. Et lui, il reste. Il avait précédé. Il survit, survivra [...] »

Le texte, qui n'est pas inintéressant pour la compréhension de la vogue nouvelle du *paysage*, sonne pour nous, faut-il le dire, comme un retour à des considérations de genre, qui souffrent de la comparaison avec les textes consacrés à Géricault qui, eux, n'ont toute cette fermeté dans la compréhension du tableau, que parce qu'ils sont, et que le tableau est, d'abord, une abstraction.

Pour conclure, la culture de Michelet, jeune *doctrinaire* « romantique » — en termes de philosophie — ou, si l'on veut, en termes de littérature, fait qu'il n'apprécie ni ne connaît même Quatremère de Quincy, maître de l'âge des « idéologues » de l'arrière-garde condillacienne, et qu'il n'apprécie pas le prétendu néo-clacissisme de David. Mais, s'il est spiritualiste, Michelet n'est ni hégélien ni saint-simonien ni socialiste, il ne croit pas au *Geist*, aux âges de l'esprit en art. C'est pourquoi il ne préconise pas, comme Delacroix, la modernité de la couleur et l'intimité de tout dans tout, pour parler comme Baudelaire : la couleur d'un Deveria n'est que l'effet, et si l'esprit du temps c'est l'éclectisme libéral d'un Victor Cousin ou d'un Horace Vernet (du reste, on est à la fois orléaniste, napoléonien, royaliste quand il s'agit du duc de Richelieu et de Louis XVIII, aussi bien dans le cercle de Géricault, de Vernet, que de Michelet), alors l'esprit du temps ne l'intéresse pas. Pour la même raison il ne croit pas non plus que le réalisme, ou le réalisme socialiste, celui d'un Courbet, d'un Proudhon, succède au romantisme comme dans une phénoménologie de l'Esprit, et comme dans une périodisation de Géricault qui le ferait finir en « réaliste ». Michelet

est, mais il est *seulement* idéaliste : ainsi l'idée de Géricault ce n'est pas exactement la France révolutionnaire, c'est certes la France de la Révolution, éternelle (il est vrai quelque peu eschatologique), qui ne veut pas mourir. Ce qui signifie que Géricault n'est l'égal de Poussin que parce que Poussin, c'est l'Idée. Ne confondons pas avec l'esprit du temps : sous le Second Empire, Michelet est conduit à désigner comme un *idéaltipe* les barbizonneries de Huet. La gêne qu'il montre en mettant dans son *Journal* que M^{me} Michelet est fascinée, troublée, par l'*Olympia* de Manet (fig. 352), indique assez que ce qui lui donne à penser, c'est le tableau, l'idée du tableau. Nous voulons dire que, dans le cas de Manet comme dans le cas de Géricault, la fascination du désir, comme pour la figure de la Mort dans la *Méduse* (fig. 1), est surmontée, pour désigner, montrer le *tableau*, cette abstraction, qui est au-delà de tout problème de composition, disposé pour inclure comme un objet une ligne (ou deux lignes, qu'importe – lignes qui montent vers l'Avenir, ou la Résurrection, mais qu'importe aussi). Dans le cas du *Chasseur* (fig. 18), le tableau est disposé pour y montrer, *sans figure* – ici Michelet fait de Géricault la même exégèse exactement que Delacroix –, un objet, en l'occurrence un cheval (limousin, prolétaire, mais qu'importe encore).

Michelet's Géricault

Michelet built up, until 1848, a personal myth of Géricault which is still very much alive. An historian being a higher authority than an art specialist, Michelet's view of the painter has gained an immediate aura. It was elaborated under the July Monarchy in the pages of his Journal, where the first mention of Géricault, dating back to 1831, compares him to Hilaire Belloc, an academic painter and important figure to the Arts. In 1838, Frédéric Mercey published an article in La Revue des Deux Mondes praising Géricault, of which it is very likely that Michelet was aware. He also knew the work of Louis Batissier, Géricault's first biographer. Yet as early as June 1839 we hear of both men visiting the Louvre together. The most beautiful tribute by Michelet to Géricault, written on 20 July, is a striking interpretation of Le Chasseur de la Garde and of Le Cuirassier blessé that portrays Géricault as an historical painter. The horse, a « motif d'après nature » as Delacroix would say, and the soldiers of the Empire are transformed into tragic allegories of a fallen France. « The carabineer, beautiful, grandiose, giant in size and yet so human and endearing in his paleness, stiffening his body to hold back the colossal steed on the rapid and slippery slope where the Empire is sliding down into an abyss we cannot yet see... a black Russian winter whirlwind in the background. » Michelet anchored Géricault in the nation and in so doing he was not so far removed from Charles Blanc who invoked French art in Poussin's, but far from Théophile Thoré's tradition which anticipates Proudhon's socialist reference. In 1846, in his lectures at the Collège de France, Michelet promoted the artist to the status of one who revived the truth of the French School, betrayed by David's followers. Le Radeau de la Méduse was used as a metaphor for France's shipwreck. The historian repeats himself at the eve of the Revolution, in a

lecture devoted to Géricault which he never actually delivered. Under the Second Empire Michelet changed models, trading Géricault for... Paul Huet, historical painting for landscape painting. Later Manet disconcerted him with his perverse Olympia. But it is Géricault alone who incarnated – for a time – Michelet's idealism, that is, the France of the Revolution, together with the very idea of a painting.

Notes

1. Les tableaux sont ceux que Napoléon avait fait venir au Louvre de toute l'Europe, et que la France dut restituer.
2. À cette date, dans le même sens, on disposait, depuis 1833, du témoignage de Charles Lenormant qui avait écrit comment Géricault « ébauchait au couteau, sur les murs de son atelier, des motifs dignes de la frise du Parthénon ».
3. Natif de Paray-le-Monial, Toullion a été recommandé par Dargaud, ami de Lamartine. Élève d'Amaury-Duval, le maréchal de Metz et de Belloc, a exposé aux Salons de 1848 à 1880. Le musée de Moulins conserve de lui un portrait de Géricault.
4. On lit bien sur le manuscrit, conservé à la Bibliothèque de l'Institut, 1812, et non 1815 comme il est imprimé dans l'édition de 1959 du *Journal*.
5. Le point d'interrogation est dans le manuscrit.
6. C'est ce que Delacroix nommerait « l'effet immense du motif d'après nature ».
7. Michelet retourne voir les Géricault au moins deux fois entre 1840 et 1846 : en 1843, avec Couture, il va voir le *Chasseur* et le *Cuirassier* et en septembre 1845, le *Radeau*. En mars 1847 encore, et en février 1848, on trouvera dans son *Journal* de brèves mentions de visites d'expositions.
8. La publication, dans *La Revue des Deux Mondes* de 1896, des « Souvenirs du Collège de France de 1846 » est un montage tout à fait arbitraire de documents de plusieurs provenances, parmi lesquels les papiers de ce cours. Réédition, en l'état : J. Michelet, *Géricault*, Caen. Les véritables documents sont, mais en désordre, à la Bibliothèque historique de la ville de Paris.
9. Malgré la jalousie : « M. Belloc a reçu en 1840 une délégation de l'Institut pour empêcher que le nom de Géricault ne soit pas sur le programme des sujets proposés aux élèves de son école. »
10. Son gendre Alfred Dumesnil est, dans ce sens, plus explicite dans le cours d'histoire de l'art qu'il donne au Collège de France, où il est le suppléant d'Edgar Quinet de 1848 à 1851.

Géricault



Cet ouvrage réunit en deux volumes (bilingues) les textes inédits d'une trentaine d'auteurs aux horizons multiples. Son dessein primitif est d'ordre libertaire. Il vise à exorciser le mythe imposteur qui fait de Géricault un séquestré de l'histoire : un pur produit contre nature de l'idéal classique et de la morale bourgeoise, bref un peintre... académique ! Ce vrai scandale qui a son origine dans un livre-culte, la biographie puritaine de Charles Clément (1867), se perpétue depuis lors au mépris

des œuvres et des textes. Non qu'il s'agisse en l'espèce de troquer un credo pour un autre. Ce livre n'est pas un exercice gratuit d'érudition positive, mais un effort massif de réflexion critique, étayée sur ces vertus cardinales de la post-modernité, la différence et la dissémination. Aussi ne prétend-il aucunement fonder un savoir (douteux) sur des certitudes (illusoires). Ces pages substantielles campent un artiste réfractaire au discours réducteur de la vérité : un Géricault versatile, plurivoque et même contradictoire. Un Géricault *en miettes*, aurait dit Nietzsche, prophète du fragment. Le temps des grands récits, doctoraux alibis de la science et du pouvoir, est aujourd'hui révolu. Et l'histoire de l'art, cet avatar fâcheux de l'historicisme allemand, est bien finie : elle ne fut jamais qu'une histoire des artistes, grevée d'apories par la crise du sujet (la mort de l'auteur). Ainsi commence une ère nouvelle, que cet ouvrage espère favoriser : l'ère de l'interprétation.

R. M.

La documentation Française
29-31, quai Voltaire
75344 Paris Cedex 07

9 782110 033277



Prix des deux volumes :
550 F
Imprimé en France
DF 5 2748-3
ISBN : 2-11-003327-4
ISSN : 1158-677X