

Géricault

artiste d'exposition

Oskar BÄTSCHMANN
Professeur à l'université de Berne

*Pour Hans A. Lüthy, à l'occasion de son
soixantième anniversaire*

Artiste d'exposition

La formule *artiste d'exposition*, que nous appliquons à Géricault, est introduite ici pour la première fois. Avant de l'explicitier, nous devons peut-être écarter le soupçon d'employer le terme avec une nuance péjorative. Sous ce titre, nous avons entrepris une recherche qui porte sur l'histoire de l'artiste moderne*. L'expression se réfère directement au livre de Martin Warnke : *Hofkünstler*, artiste de cour (1985), qui décrit la préhistoire de l'artiste moderne¹.

L'artiste de cour était jusqu'à la fin du XVIII^e siècle un des deux types majeurs d'artiste. L'autre était l'entrepreneur. Les carrières artistiques se développèrent suivant ces deux types ou à mi-chemin des deux. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle se manifesta un nouveau type d'artiste, qui prit la relève, et domine encore la scène. La formule proposée nous semble décrire avec grande précision cette figure dominante des temps modernes.

L'*artiste d'exposition* se définit par l'exposition de ses œuvres, par son rapport au public et au jugement collectif, enfin par la diffusion de ses ouvrages au moyen de reproductions (fig. 317). Ces ouvrages d'un type nouveau sont destinés au public, quand le destinataire naturel de l'artiste de cour est le prince, et que l'entrepreneur se tourne vers des commanditaires multiples ou vers le marché. Le destinataire prin-

cier ne pouvait être, par son humeur changeante, par son degré variable de générosité, par le rôle de ses conseillers comme par les intrigues de cour, qu'un partenaire difficile et peu sûr. L'entrepreneur devait son activité à différents commanditaires ou aux contraintes du marché. Mais l'obtention de travaux restait régulièrement liée à la commande ².

L'artiste d'exposition travaille au contraire sans commande. Il s'adresse à un public qui, à plusieurs égards, est indéfini. On ne connaît le nombre, la composition et le jugement du public que lors de l'exposition, voire lorsqu'elle s'achève. L'intérêt du public est un objet purement spéculatif, et ses réactions peuvent osciller de la cabale la plus haineuse aux acclamations les plus enthousiastes. Afin d'assurer son succès, l'artiste doit devenir l'enjeu de discussions publiques et de publications. Il doit, par l'intermédiaire de l'exposition, gagner à sa cause des partisans, des personnes intéressées, des acheteurs et des commanditaires. Il lui faut triompher de ses ennemis. L'exposition devient le forum d'une compétition, l'arène d'une lutte pour attirer l'attention. Les stratégies élaborées dans les expositions se distinguent de celles que nécessite une carrière d'artiste de cour ou le travail pour le marché de l'art.

L'institutionnalisation des expositions et les relations entre artiste, œuvre d'art et public ont fait l'objet de récentes et importantes recherches. Nous nous appuyons, pour ce qui concerne la seconde moitié du XVIII^e siècle, sur les travaux de Jon Whiteley, Michael Fried, Thomas Crow, sur les sources publiées par Elizabeth Gilmore Holt, enfin sur le catalogue *David* publié sous la direction d'Antoine Schnapper ³. De telles recherches permettent d'approcher la définition du nouveau type d'artiste, qui doit être mis en relation avec le développement des expositions à Paris et Londres, comme avec la fonction nouvelle de la critique d'art et du public. Ce changement profond peut être daté de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Donnons ici deux exemples pour illustrer la naissance de *l'artiste d'exposition* comme la naissance même des expositions. Vers 1790, les artistes ne pouvaient compter que sur deux destinataires : le roi et le public, c'est-à-dire le Salon. Johann Heinrich Füssli (Henry Fuseli) cite dans une lettre de 1790 un commentaire de Benjamin West qui va dans ce sens : « *There are, says Mr. West, but two ways of working*

successfully, that is, lastingly, in this country, for an artist – the one is, to paint for the King; the other, to meditate a scheme of « your own ». The first he has monopolized; in the second he is not idle: [...] In imitation of so great a man, I am determined to lay, to hatch, and crack an egg for myself too, if I can. What it shall be, I am not yet ready to tell with certainty; but the sum of it is a series of pictures for exhibition, such as Boydell's and Macklin's.» Füssli note avec un mépris jaloux que Benjamin West s'est distingué dans les deux domaines, alors que lui-même ne travaillait que pour l'exposition, c'est-à-dire pour sa *Milton Gallery*⁴. Il est clair que l'exégèse et la critique de Füssli changent de nature, lorsqu'on le reconnaît comme *artiste d'exposition*.

Dans les deux volumes de l'*Encyclopédie méthodique* dédiés aux beaux-arts et parus chez Panckoucke à Paris en 1788, l'exposition fait l'objet d'un article, alors que le thème n'est traité ni dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, ni dans l'*Allgemeine Theorie* de Johann Georg Sulzer (1772-1774). L'article, rédigé par Charles Lévesque, distingue deux sens du terme : le transport d'une peinture dans un lieu prévu pour cet usage, et le fait de montrer des peintures dans un espace public. Les institutions citées en exemple sont les Salons de l'Académie royale à Paris, de la Royal Academy de Londres et les expositions publiques des peintres anciens. Le combat de l'ignorance et du goût est évoqué brièvement, de même que la concurrence des artistes : « L'ignorance multiplie, dans ces occasions, les jugemens absurdes; et c'est du concours des jugemens du goût, et de l'ignorance, que se forme celui qui donne aux vrais talens la place qu'ils méritent. Ces expositions ont un autre avantage; celui d'entretenir l'émulation qui s'affoiblirait dans le calme des ateliers. Chaque artiste redouble d'effort, parce qu'il sait que le public doit le comparer avec ses rivaux. »⁵

Captiver l'attention des spectateurs

Pour l'exposition des *Sabines* au Louvre en 1799 (fig. 299), Jacques-Louis David publia une brochure, comme on avait coutume de le faire en Angleterre à cette date. L'opuscule contient une explication détaillée de son entreprise. David s'y voit dans l'obligation de légitimer le principe de l'*exposition payante* qui, en France, au contraire de l'Angle-

terre, n'était ni appréciée ni commune. Les arguments du peintre sont les suivants.

Le premier concerne l'indépendance financière et la liberté de l'artiste, qui est, pour David, la condition nécessaire au développement du génie, laquelle n'est pas conçue en termes politiques, mais en termes financiers. Sans cette liberté, le feu créateur de l'artiste s'éteint. David énumère le coût des matériaux utilisés par le peintre, des modèles, des costumes, et la durée de trois ou quatre ans souvent nécessaire à la mise en œuvre d'une peinture d'histoire. La pauvreté empêche l'artiste de travailler, ou le corrompt en le forçant à gagner quelque argent par des besognes qui sont au-dessous de son art : « Je vais plus loin : combien de peintres honnêtes et vertueux, qui n'auroient jamais prêté leurs pinceaux qu'à des sujets nobles et moraux, les ont dégradés et avilis par l'effet du besoin ! Ils les ont prostitués à l'argent des Phrynés et des Lais : c'est leur indigence seule qui les a rendus coupables ; et leur talent, fait pour fortifier le respect des mœurs, a contribué à les corrompre. »⁶

Le deuxième argument touche à la frontière du public et du privé. La vraie légitimité de l'art réside selon David dans le but de *servir la morale et d'élever les âmes, en faisant passer dans celles des spectateurs les sentiments généreux rappelés par les productions des artistes* ! Les systèmes féodaux, qui renferment les œuvres d'art dans la sphère privée, ont exclu la société de toute participation, et éloigné les arts de leur fonction initiale. L'argument est connu, surtout par l'appel révolutionnaire de Sulzer à soustraire l'art à la tutelle des princes qui en font mauvais usage⁷. Au contraire, l'exposition publique permet à chacun de partager les œuvres d'art, de se laisser toucher par elles, et donc de réaliser la fonction de l'art. Ainsi se justifie, pour David, la perception d'un droit d'entrée.

Le troisième argument souligne que le succès financier obtenu par la perception du droit d'entrée offre à l'artiste une reconnaissance honorable. L'insuccès causé par l'abstention du public lui enseigne à corriger ses erreurs et à attirer l'attention des spectateurs par de meilleures œuvres. Le public s'initie aux arts, forme son goût. Son jugement naturel, qui se fonde non sur la connaissance mais sur le sentiment, peut éclairer les artistes. C'est pourquoi David écrit qu'il n'est pas d'honneur plus grand que celui d'avoir le public pour juge.

D'autres arguments sont avancés, comme l'antique tradition de l'*exposition payante*, où s'amortit le coût de cette prestation d'utilité publique, auquel David, notoirement ladre, semble avoir pensé tout particulièrement. David fut le premier artiste d'exposition à obtenir en France du succès. Sa première entrée fort remarquée dans ce domaine date de son exposition du *Serment des Horaces* à Rome en 1785⁸ (fig. 29). Il se montra toujours infiniment habile à anticiper les goûts du public, tout à la fois metteur en scène hors pair, professionnel de l'usage des médias – des *public relations* –, maître dans l'art de s'adapter aux circonstances, de la peinture de cour ou de la peinture révolutionnaire. David oscilla entre les caractères de l'artiste de cour, du génie indépendant, de l'artiste d'État sous la Révolution, enfin de l'artiste d'exposition. Nul ne comprit mieux avant lui que la production artistique, le succès comme le gain dépendaient tout à la fois de l'autorité, de la satisfaction des désirs des commanditaires et du public, de la mise en scène spectaculaire des œuvres d'art, de la presse, et de la diversification de la production⁹. Dans sa brochure publiée pour l'exposition des *Sabines*, David a défini le moyen d'obtenir le succès : *captiver l'attention des spectateurs*.

Les Sabines sont une peinture d'exposition (*exhibition picture*) exemplaire. Dans quelle mesure l'exposition correspondait-elle à l'idée que David avait du public ? Les conditions de présentation sont-elles pour lui seulement extérieures, ou sont-elles, avec les conditions de la réception, fonction du choix du thème et de la représentation ? Poser cette question, c'est se demander si les images d'exposition – *exhibition pictures* – sont à comprendre comme formes propres et nouvelles de présentation, qui signalent une mise en perspective par l'artiste de son œuvre pour un public d'exposition.

On peut distinguer trois moments dans l'image davidienne : le choc, l'effort épique et l'actualité du thème. Le choc fut obtenu en montrant nues des figures masculines. Lorsque David dessina sa première idée des *Sabines* en prison (1793-1794), il ne pensa pas à la nudité des figures. On ne retrouve cet élément ni dans une esquisse détaillée, ni dans aucun des dessins préparatoires. Dans le projet pour la composition, les figures masculines portent des cuirasses, qui sont d'usage chez les peintres d'histoire romaine. Comme le montre la brochure de l'exposition, David était pleinement conscient du

pouvoir fascinant et choquant de ses héros nus sur les dames, comme de l'offense faite à la morale et à la science des antiquaires. Il ne pouvait que s'attendre à une réaction de la presse sur la nudité de ses figures comme sur la taxe d'entrée.

Le deuxième moment est, d'après la description de Benjamin West, celui de l'*epic representation*. On entend par là que la composition et la mise en place des figures doivent produire un sentiment qui conduise à l'identification du visiteur avec les personnages. Ses héros contemporains – le général Wolfe, le comte de Chatham (1778-1786) ou lord Nelson (1806) – sont représentés par West au centre d'une composition en trois parties, qui actualise elle-même des modèles chrétiens et populaires. Les passions – comme le choix des couleurs – sont conçues de telle sorte qu'elles centrent l'attention sur le héros comme victime, dans une représentation pathétique. La puissance maximale des fonctions émotionnelles, tous les moments de la représentation servent l'*epic representation*. Dans son commentaire de la toile *The Death of Lord Nelson* (1806 ; fig. 318), on trouve la phrase suivante, décisive : *To move the mind there should be a spectacle presented to raise and warm the mind, and all should be proportioned to the highest idea conceived of the Hero*¹⁰.

La brochure de David s'inspire de l'exemple donné par West dans ses représentations du général Wolfe et du comte de Chatham, même si par erreur il les cite comme modèles de grands succès financiers. Nous trouvons dans *Les Sabines* de David – sans que nous voulions ici analyser le tableau, ni discuter le problème complexe des références visuelles – une source d'empathie (puisque les femmes, avec la figure centrale d'Hersilia, forment un centre émotionnel), qui contraste avec le fond saturé par les figures de guerriers, figures de l'agressivité. Au contraire des thèmes actuels traités par West et John Singleton Copley, celui choisi par David – le combat entre Romains et Sabins – n'est actuel que dans un sens allégorique, par sa présentation d'une mission pacifique. Cette mission fut interprétée par la presse, dès le début de l'exposition, comme un appel, pour que la patrie cesse de sacrifier ses enfants à une guerre épouvantable. L'appel à la fraternité dans le présent fut présenté par la brochure comme un accident, mais la presse le commenta.

Cependant David sembla ne pas confirmer cet appel à la paix, dans la mesure où l'année suivante il exposa deux portraits équestres de Napoléon (fig. 163). Comme l'a montré Antoine Schnapper, l'effet de ce cumul fut de susciter une rumeur publique contre l'enrichissement de David. Personne à Paris ne croyait au désintéressement d'un artiste aussi arrogant et aussi âpre au gain. Lorsqu'il exposa les deux premiers exemplaires du *Bonaparte franchissant les Alpes au Grand-Saint-Bernard*, on lui reprocha de se dédommager deux fois par l'exposition d'œuvres déjà bien payées par leur commanditaire. Il convient d'établir un rapport entre ces affaires rediscutées par la presse et le succès durable, inouï, de l'exposition¹¹.

Les peintures d'exposition

Il semble, à lire Charles Clément, que Géricault se soit compris comme *peintre d'exposition* dès le début. Son chapitre sur *l'Officier de chasseurs à cheval (Portrait équestre de M.D..., 1812 ; fig. 18)* commence par ces lignes : « On était en 1812. Le Salon allait s'ouvrir ; Géricault, qui se sentait de force, voulait exposer. Mais il lui fallait un sujet. »¹² Pour expliquer le choix d'un tel sujet actuel, et davantage encore, lié à la guerre, Clément cite l'exemple de Gros, de Carle et Horace Vernet : « On était bien las de la guerre en 1812 ; mais elle était pourtant la principale, et on peut dire l'unique préoccupation d'un peuple qui jouait de gré ou de force, et chaque jour, son sort dans les batailles. Avec son instinct de la réalité, de la vérité actuelle et palpable, Géricault se tourna tout naturellement de ce côté. » Clément restreint aussitôt la signification du choix par une remarque : « C'était d'ailleurs pour lui un prétexte pour peindre des chevaux. »

Cependant, les intérêts du peintre ne se laissent pas assimiler sans autre formalité avec l'objectif d'entrer au Salon et de s'y affirmer. Cet objectif et le fait de la compétition ne permettent pas d'analyser le sujet simplement comme un prétexte. Lorenz Eitner a étudié la relation du *Portrait équestre de M. D...* au portrait par Gros du général Murat dans *La Bataille d'Aboukir* (1806), et par contraste avec le *Portrait équestre de Joachim Murat, roi de Naples* (1812 ; fig. 21) du même auteur¹³. Ce sont des œuvres auxquelles Géricault se mesure, mais elles n'expliquent pas son choix. Dans sa première toile exposée, le néophyte a, tout comme Gros dans

l'effigie de Murat, relevé le défi lancé par David avec le *Bonaparte franchissant les Alpes au Grand-Saint-Bernard* (fig. 163). Deux détails pointent sans doute dans cette direction. L'un est la surenchère des formats choisis par Gros et Géricault, qui dépassent ceux des peintures de David. Les dimensions des toiles du maître atteignent 2,60 sur 2,21 m, Géricault inscrit son *Officier de chasseurs* dans un format de 3,49 sur 2,66 m, et Gros 3,43 sur 2,80 m. L'autre détail tient à l'anecdote narrée par Clément sur la Foire à Saint-Cloud. Peut-être n'est-ce pas seulement le motif du cheval observé par hasard qui fut décisif, mais également la présence à Saint-Cloud de l'un des cinq exemplaires du *Bonaparte franchissant les Alpes au Grand-Saint-Bernard* par David¹⁴.

La remarque biographique à cet égard la plus importante de Clément tient à la quête par Géricault d'un sujet propre au Salon. Le sujet comme l'intérêt du passionné de chevaux qu'était Géricault coïncidèrent avec la thématique des ouvrages d'exposition propres à David comme à Gros. Il choisit un objet qui correspondait à son intérêt propre, mais qui le mettait en compétition avec David et Gros, et qui pût attirer l'attention du public. L'espoir calculé d'un succès ne pouvait que s'appuyer sur l'exemple de David et de son portrait équestre de Bonaparte. Une question plus difficile est de savoir si le fait de la compétition et la spéculation sur l'intérêt du public ont également déterminé la préparation et la composition de la peinture.

Dans le *Portrait équestre de M. D.*, le cheval se cabre en diagonale sur un fond où apparaissent les fragments d'un affût brisé. À droite, le ciel est éclairé par des feux ; sous l'avant du cheval, on aperçoit des cavaliers et des affûts à contre-jour. Au centre s'affirme le motif du cheval qui se cabre avec la plus grande énergie, tandis que son cavalier se rejette en arrière. Il existe une série de références picturales à cette attitude. On a cité Giulio Romano, les *Chasses au lion* de Rubens ou son *Saint Georges*¹⁵. Mais dans ces œuvres, la partie diagonale est occupée de manière effective, et le geste correspond à un mouvement réel du combat. Dans la peinture de Géricault, l'espace en diagonale est occupé par un motif de fuite, que l'artiste avait pu rencontrer en exécutant sa copie du *Martyre de saint Pierre dominicain*, peint vers 1526-1530 par Titien (fig. 319). Butin de guerre, l'ouvrage fut transporté de Venise à Paris en 1797, pour être exposé dans ce qui devint le musée Napoléon. D'après Hans A. Lüthy, Géricault

l'a copié entre 1810 et 1812¹⁶. La peinture de Titien comporte entre les arbres le motif oblique du cavalier à l'assaut. Dans la copie de Géricault, ce motif est, si on le compare à la gravure sur bois de Martin Rota, plus rapproché, et accentué par son éclairage¹⁷.

Cette mise en mouvement, dans le *Portrait* de Géricault, s'oppose aux effigies de cavaliers chez David et chez Gros. Mais l'altération la plus importante, par rapport à toutes les références visuelles, touche à la relation avec le spectateur¹⁸. Ce cavalier de la garde impériale, sur son cheval fougueux, semble ordonner qu'on le suive. Son ordre s'adresse au public, et non à la troupe. Au contraire, dans leurs représentations de cavaliers, David et Gros avaient tenté d'associer ce geste comminatoire à une scène de parade.

En 1814, après l'entrée des troupes russes, prussiennes et anglaises dans Paris, à la suite du bannissement de Napoléon à l'île d'Elbe, Géricault réexposa sa toile au Salon avec le *Cuirassier blessé quittant le feu* (fig. 19). D'après Clément, le peintre n'avait, une fois encore, rien préparé pour l'exposition. Il conçut son ouvrage à la dernière minute, au vu des ultimes événements. Clément juge : « C'est le sentiment universel que Géricault exprima dans son tableau, qu'il résuma dans la figure pathétique du *Cuirassier blessé* », et refuse d'opposer le *Chasseur au Cuirassier*¹⁹. Mais il est évident que, pour le public, Géricault peignit dans *Le Cuirassier blessé* un membre d'élite de l'armée napoléonienne vaincu et perdant ; son pendant figurait le sursaut du héros, le retour du vaincu au combat. Albert Boime rappelle avec raison que la toile de Géricault fut conçue pendant la première Restauration sous Louis XVIII, qu'elle fut exposée durant cette période ; l'artiste était alors partisan des Bourbons²⁰.

Mais en 1814, le peintre avait mal calculé l'intérêt du public, de la critique et du jury. Deux ans après 1812, il n'obtint que peu d'attention et nulle récompense. Clément remarque, laconique : « Géricault fut très abattu par son insuccès. Il n'avait eu cette fois ni médailles, ni paroles flatteuses ; de commandes il n'en était pas question. »²¹ Il n'existe que très peu de témoignages sur la réaction psychique des artistes au succès ou à l'insuccès de leurs productions auprès du public. Il semble que Géricault ait dévalorisé l'importance de ses peintures après l'échec de 1814. C'est ainsi

que *Le Cuirassier blessé* ne lui était plus rien. Il en refusa la reproduction à Jamar et exigea au contraire qu'on détruisît la peinture. Cet iconoclasme agressif suscité par l'échec à l'exposition, trahit une réaction d'une intensité extraordinaire, et mériterait une enquête sur la souffrance de l'artiste et sur le mode de sa solitude.

Le Radeau de la Méduse et la participation du public

Le Radeau de la Méduse (fig. 1), qui fut exposé pour la première fois en 1819, est l'*exhibition picture* par excellence de Géricault. On connaît l'événement qui marque l'actualité de 1816, le naufrage tragique d'une frégate de la Marine royale au large du Sénégal. La naissance de cette toile, l'histoire de son exposition ont fait l'objet de recherches très complètes, grâce à Lorenz Eitner en particulier²². Il n'est guère besoin d'insister sur le caractère actuel ou sensationnel du sujet présenté au Salon. Géricault a patiemment élaboré le motif pathétique du naufrage. Il a su en accroître l'intensité par des figures, des scènes d'horreur et de compassion²³. Nous ne ferons ici qu'examiner la vision que Géricault avait de son public et des expositions de son œuvre.

On ne peut apprécier les conséquences tirées par Géricault de son échec en 1814, ni comprendre la direction prise par son travail, sans se rappeler que la même année David exposa *Les Sabines* et son *Léonidas aux Thermopyles* (fig. 299 et 300), et qu'il publia de nouveau une description des deux peintures accompagnées d'une reproduction. David a décrit le *Léonidas* comme son chef-d'œuvre. S'il ne suscita pas l'admiration coutumière, il attira du moins l'attention. Une interprétation de la comtesse Lenoir-Laroche établit un parallèle entre le courage héroïque des Spartiates et l'appel aux soldats de Napoléon : *les guerriers devant ce tableau viendront apprendre à mourir pour la patrie et la loi*²⁴.

Là-dessus, l'artiste ne s'exprima point, mais sur le seul *moment* de la représentation : « Le moment de ce tableau est celui où les trompettes, en sentinelles sur une hauteur, signalent les premiers mouvemens de l'armée de Xerxès. Chacun court aux armes, s'embrasse pour la dernière fois, et se dispose au combat. Léonidas, roi de Sparte, assis sur une roche au milieu de ses trois cents braves, médite, avec une

sorte d'attendrissement, sur la mort prochaine et inévitable de ses amis. » Thomas Gaehtgens a montré que la focalisation sur le moment qui précède le combat décisif correspond aux idées développées dans l'essai de Lessing sur le *Laocoon*, essai traduit en français dès 1802²⁵. Le premier argument de Lessing – la beauté – concerne la destination des beaux-arts, le deuxième – la théorie du moment fructueux – touche à l'activation des capacités cognitives et émotionnelles du spectateur. De nouveau, dans le *Paragone*, Lessing note que le peintre ne peut représenter que des actions simultanées et non consécutives. Le moment le plus prégnant est celui qui permet de saisir l'instant précédent comme le suivant. À cet égard, la peinture réclame donc un effort du public, qu'elle invite à compléter la chronologie de l'instant prégnant²⁶. On peut penser que le *Léonidas aux Thermopyles* se propose de susciter ce type d'effort. L'interprétation patriotique de la comtesse Lenoir-Laroche tente de compléter la représentation sur le plan émotionnel.

Le Radeau de la Méduse peint l'antithèse de l'horreur la plus noire et de l'espoir le plus ténu, sur la surface tumultueuse de l'océan. Le peintre a choisi le moment où le vaisseau *Argus* apparaissant à l'horizon rend aux naufragés l'espoir d'être sauvés – renversement dialectique propre à la tragédie. Dans ses dessins, il travaille le caractère dramatique de la scène de naufrage, de la mutinerie et du cannibalisme ; dans les esquisses préparatoires pour la composition, il porte son attention sur la distance entre l'*Argus* et le radeau. La première esquisse (fig. 320) montre que l'incertitude du sauvetage est totalement dissipée par l'approche d'un gros navire. Dans la peinture achevée, le vaisseau est éloigné, renforçant le contraste entre la misère la plus extrême et l'espoir le plus infime. Les corps nus, qui pendent en grappes à l'avant du radeau, durent effrayer le public. Nous citons une critique anonyme de l'exposition de Londres en 1820 : « *The great picture of M. Jerricault [sic] represents the raft of the Medusa, at the moment, when the vessel appeared, which rescued from death the fifteen miserable survivors of one hundred and fifty persons who embarked from the wreck upon this raft, which was at first towed by five boats, but very soon abandoned by them all. Of all the horrid stories of human sufferings, that of the miseries endured upon this raft is the most appalling we remember. M. Jerricault has represented, with stern fidelity, the shocking group of emaciated wretches, still lingering and clinging to life in spite of the*

raging ocean, the horrors of famine, thirst, disease, and murder. Some of the figures are grand in their sufferings and despair; but these subjects of physical horror are ill-chosen, because they excite disgust. »²⁷

Le Radeau de la Méduse tente de produire une illusion totale en suscitant une émotion mêlée d'horreur et d'espoir. À l'opposé du *Léonidas aux Thermopyles*, image épique, la composition agressive de Géricault force l'attention du spectateur. Ce dernier ne peut contempler sans effroi les terribles figures de l'avant-plan, grandeur nature, et qui semblent presque sortir de la toile. Elles paraissent exprimer toute l'horreur des hommes et de la nature. La distance narrative entre le radeau et l'*Argus* est saturée d'émotions comme le dégoût, la compassion, l'angoisse et l'espoir. La présentation de l'horrible et du répulsif à l'avant-plan du tableau n'est pas une invention de Géricault. Au Salon de 1808, Gros montrait déjà son grand tableau de *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau* (fig. 302). Des victimes du combat, grandeur nature, jonchent le premier plan. Mais le héros de la bataille chevauche devant ces martyrs de la guerre, sensible à leur misère et distribuant ses ordres. L'horrible regard des morts est adouci par la neige. Ils apparaissent comme des victimes nécessaires, sacrifiées aux desseins du maître²⁸.

Chez Géricault, la dialectique de la détresse et de l'espoir ne doit rien à cette confrontation du chef militaire avec les misères de la guerre. L'illusion émotionnelle du *Radeau de la Méduse* y substitue le jeu de l'espoir et de la misère absolue, que dépeignent motifs et figures. L'artiste captive son public par une mise en scène analogue à celle proposée par le panorama durant cette période : l'illusion totale que produit la topographie, et que renforce l'illusion supplémentaire du vécu²⁹. La *Scène de naufrage* de Géricault doit sans doute moins à la peinture d'histoire dans le style de Gros qu'à ce type de spectacle qui, forme d'art vulgaire et éphémère, devait fasciner et susciter le mépris tout à la fois.

Malgré cette attention particulière de l'artiste à son public, Géricault fit une erreur capitale lorsqu'il exposa sa toile au Salon de 1819. Selon Clément, le peintre aurait exigé que son œuvre fût accrochée assez haut, et non pas au niveau de l'œil des spectateurs. Les amis de Géricault, comme le public, auraient été déçus par une œuvre aussi mal exposée.

Lorenz Eitner a fait l'analyse des critiques du temps ; ses conclusions jettent le doute sur l'interprétation de Clément, même si l'accrochage trop élevé ne dut pas contribuer à faire apprécier la peinture ³⁰.

En 1820, Géricault montra sa toile dans l'*Egyptian Hall* de James William Bullock, situé dans le quartier de Piccadilly à Londres. Lethière avait eu une idée analogue en exposant à Londres et à Dublin son *Brutus condamnant ses fils à mort* (fig. 321) en 1816, également chez Bullock. Il avait organisé le transport de son immense toile, et Géricault s'en remit à ses services lorsqu'il dut faire l'envoi de sa propre peinture. Bullock annonça les deux expositions au moyen de brochures et d'articles de journaux. La publicité du *Times* promettait deux sensations aux futurs spectateurs du tableau de Lethière : l'illusion totale, « vraie », d'un événement de l'histoire romaine, et le sommet de l'art pictural, réunissant « *the warm tints of Titian, the colder chastity of Guido, the mild radiance of Corregio [sic] and the harmonious combinations of Rubens* ». Cette publicité fut légèrement modifiée pour l'exposition de la toile de Géricault, laquelle obtint un grand succès à Londres, mais fut moins heureuse à Dublin, où elle ne put concurrencer l'attrait du *Peristrepthic Panorama of the Fatal Raft* ³¹.

La sensibilité aux exigences du Salon et du public, la recherche d'un sujet sous la pression de délais brefs, le désir et la nécessité de se faire connaître par l'exposition d'une toile à succès, tous ces éléments se retrouvent chez le jeune Delacroix dix ans après la première exposition de Géricault. « Je désirerais vivement faire un tableau pour le Salon prochain, surtout s'il pouvait quelque peu me faire connaître. Comme je suis fort pressé de besogne dans ce moment, je n'entrevois guère la possibilité d'en venir à bout, car il reste bien peu de temps jusqu'à l'Exposition prochaine », écrivait l'artiste en juillet 1821 à son ami Soulier ³². Peu auparavant, Delacroix se plaignait que sa *Vierge du Sacré-Cœur* – une commande dont Géricault s'était déchargé sur lui – ne lui arrachât aucune inspiration. Il trouva son thème en 1822 ; il y travailla avec hâte et intensité. *La Barque de Dante* (fig. 238), exécutée dans un temps record, associe les procédés de la nouvelle peinture d'histoire et le défi d'un art noble, celui de Michel-Ange, Rubens, Gros et Géricault. Au Salon de 1824, le thème d'actualité remplaça le sujet littéraire : ce furent les *Scènes des massacres de Scio ; familles grecques*

attendant la mort ou l'esclavage (fig. 236) en mémoire de la lutte des Grecs pour la liberté³³.

Le 14 mai 1824, Delacroix nota dans son *Journal* une réflexion sur la solitude de l'artiste et sur la mise à nu de son âme devant le public, sur le bonheur de se livrer à l'aide des formes par la grâce de son œuvre – bonheur que Rousseau et lord Byron auraient pu décrire. Quelle force oblige donc l'artiste à produire, mais surtout à s'exprimer publiquement ? Outre le goût des éloges, c'est le plaisir d'aller vers les âmes qui peuvent comprendre la vôtre et qui se retrouvent parfois dans votre peinture³⁴. Le public, ou plutôt la communauté, de l'artiste, quitte alors le rôle passif d'un pur destinataire, pour s'intégrer à l'acte créateur. La réception du public est pour l'artiste d'exposition le moteur de son activité – peut-être est-elle même devenue la source de son inspiration.

Géricault : An Exhibition Artist

The court artist (Hofkünstler), to whom Martin Warnke has devoted a monograph (1985), was for a long time a dominant figure of the art world, along with the entrepreneur. However, at the end of the eighteenth century a new type emerged which was to survive up to our time: the exhibition artist. Such an artist does not work for a prince – as a court painter – but for the public. He does not work on commission, as the entrepreneur. The exhibition of his paintings allows him to face up to public opinion, and to market his production. His works are discussed by critics, and are priced accordingly. The new artist's aim is to obtain a great success with the public, rather than to win the favour of the prince. The exhibition allows the public to develop its taste, as the Encyclopédie méthodique proposed. But above all, the exhibition creates a competitive environment. When David exhibited his Sabines at the Louvre (1799), he tried to justify his demand of an entrance fee. For him, the autonomy of the artist, the publicity given to the painting and the useful purpose of criticism were at stake. But what influence did the new status of the artist bear on his painting? David would often blend three ingredients into his images: some shocking nudes, an epic pathos, and a direct reference to contemporary politics. He knew that undressing his figures would spark a scandal. By centering his composition on the victims – the group of women – he appealed to the beholders, ready to identify themselves with the epic characters of the painting. He clothed a modern scene of reconciliation in antique garments, thereby introducing contemporary ideology into history painting.

From the very beginning, Géricault was – according to his biographer Charles Clément – an exhibition artist. A fringe artist and a newcomer, he began his Salon career early. His

Chasseur de la Garde (*Salon of 1812*) tried to outmatch David's Bonaparte and Gros's Murat in his combination of themes and horses. The horseman is turned towards the beholder, as if he wanted to rally him. *Le Cuirassé blessé* is based on similar principles, but it was not acclaimed at the next Salon. *Le Radeau de la Méduse* is par excellence an exhibition painting. A recent, controversial event is depicted. A single instant, as Lessing defined it, is represented. The dramatic accent of the scene reminds the beholder of David's Leonidas. Géricault plays with the strong contrast between hope and despair, between the survivors clinging to the raft and the saviours coming to their rescue. In 1808 Gros had already used the same dialectics in his *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau*. But Géricault endeavoured to give a new impact to the scene – that characteristic of the panorama. Such a strategy was rewarding, for Géricault met with great success, particularly in London. Three years later, Delacroix would send his *Barque de Dante* to the Salon of 1822 with the same wish as Géricault: « To make himself known ». The reception given by the public to the exhibition artist provides him with a major incentive. It may even be his main source of inspiration.

Notes

* Nous avons pu entreprendre cette recherche grâce à l'invitation du Getty Center for the History of Art and the Humanities où nous fûmes Getty Scholar de 1990 à 1991. Nous remercions son directeur, le professeur Kurt W. Forster, le vice-directeur Tom Reese, ainsi que notre collègue et ami Albert Boime, UCLA. Au colloque Géricault nous avons pu profiter des discussions d'Albert Boime, Lorenz Eitner, Michael Fried, Louis Marin et Régis Michel.
Traduit de l'allemand par Pascal Griener.

1. Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln, Dumont, 1985 ; la traduc-

tion française a paru sous le titre : *L'artiste et la cour : aux origines de l'artiste moderne* (Sabine Bollack ed.), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990.

2. À titre d'analyse exemplaire, on peut citer : Warnke, *Hofkünstler* (note 1) ; Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London, Chatto & Windus, 1963 ; Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Clarendon Press, 1972 ; Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise*, Chicago, University Press, 1988.

3. Ernst Kris et Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien, Krystall-Verlag, 1934 ; la deuxième édition allemande, avec introduction par E. H. Gombrich originellement destinée à l'édition anglaise, a paru en 1980 à Frankfurt/M, chez Suhrkamp. Georg Friedrich Koch, *Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin, de Gruyter, 1967 ; Jon Whiteley, « Exhibitions of Contemporary Painting in London and Paris 1760-1860 », in Francis Haskell (éd.), *Saloni, Gallerie, Musei* (Atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte, Bologna, 1979), Bologna, Clueb, 1981, pp. 69-87 ; Elizabeth Gilmore Holt (éd.), *The Triumph of Art for the Public. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Washington, Decatur House Press, 1980 ; Elizabeth Gilmore Holt (Hrsg.), *The Art of all Nations 1850-1873. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Princeton N. J., University Press, 1982 ; Elizabeth Gilmore Holt (éd.), *The Expanding World of Art 1874-1902. Universal Exhibitions and State-Sponsored Fine Arts Exhibitions*, vol. 1, New Haven, London, Yale University Press, 1988 ; Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven & London, Yale University Press, 1985 ; Ekkehard Mai, *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München und Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1986.
4. John Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, vol. 1, London 1831, pp. 174-175. La lettre est adressée à William Rcscoe, Füssli y mentionne sa Milton Gallery ; voir David Irwin, « Fuseli's Milton Gallery : Unpublished Letters », in *The Burlington Magazine*, 101, 1969, pp. 436-440.
5. *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, 2 vol. et tables, Paris, Pancoucke, et Liège, Plomteux, 1788, vol. 1, p. 272 ; Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 5 vol., Paris, L. F. Prault, 1792, vol. 2, pp. 219-220.
6. Jacques-Louis David, *Le tableau des Sabines, exposé publiquement au Palais national des sciences et des arts*, Paris, Didot l'aîné, an VIII [1799], pp. 2-3.
7. Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2 vol., Leipzig, M. G. Weidemanns Erben und Reich, 1771-1774 ; voir la *Neue vermehrte zweite Auflage*, 4 vol. et registre, Leipzig, Weidmann, 1792-1794, ainsi que la réimpression anastaltique avec introduction par G. Tonelli, Hildesheim, G. Olms, 1967-1970 ; Johannes Dobai, *Die bildenden Künste in Johann Georg Sulzers Aesthetik. Seine « Allgemeine Theorie der Schönen Künste »* (308. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur), Winterthur, 1978. — Pour le problème de l'œuvre d'art confinée à la sphère privée, voir Quatremère de Quincy sur l'Angleterre : « Ce pays n'a pas de collection dominante, malgré toutes les acquisitions faites par des particuliers, qui naturellement s'en sont réservé la jouissance. Qu'en résulte-t-il ? Ces richesses sont éparses dans tous les châteaux ; il vous faut aller dans tous les comtés, faire plusieurs centaines de lieues pour voir ces recueils partiels », *Lettres au général Miranda*, Paris, Fayard, 1989 (reprint de l'édition de 1836), p. 227.
8. Le rapport le plus complet sur l'exposition du *Serment des Horaces* à Rome en 1785 se trouve dans Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, article de février 1786 dans le *Teutscher Merkur*, pp. 169-185 ; voir Holt, *The Triumph of Art for the Public* (voir note 3), pp. 16-24 ; Jacques-Louis David, *1748-1825*, cat. exp. Louvre 1989-1990, Paris, Éditions des musées nationaux, 1989, n^{os} 67-72, pp. 162-171.
9. Cat. exp. *David* (voir note 8), *passim* ; Thomas E. Crow, *op. cit.*, surtout le chapitre VII : « David and the Salon », pp. 211-254 ; voir notre contribu-

tion : « Jacques-Louis David's Paintings in the Salon of 1789 », *La Grecia Antica. Mito e Simbolo per l'Età della Grande Rivoluzione. Genesi e Crisi di un Modello nella Cultura del Settecento*, Milan, Guerini, 1991, pp. 225-237.

10. Helmut von Erffa et Allen Staley, *The Paintings of Benjamin West*, New Haven and London, Yale University Press, 1986, n° 108, pp. 220-222.

11. Antoine Schnapper, « Les Sables », in cat. exp. *David* (voir note 8), pp. 323-338. L'exposition dura jusqu'en mai 1805, et attira environ 50 000 visiteurs. David gagna la somme incroyable de 75 000 francs. Déjà en 1801, le peintre investit 80 000 francs dans une propriété foncière, qui lui rapportait 5 800 francs d'annuités. Ses imitateurs en France (Regnault, Boizot, Isabey et Vernet) ne tirèrent rien de l'exposition payante.

12. Charles Clément, *Géricault. Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, Didier et C^{ie}., [1867] 1868, p. 47.

13. Lorenz Eitner, *Géricault. His Life and Work*, London, Orbis, 1983, pp. 9-36 ; Sylvain Laveissière et Régis Michel, *Géricault*. Catalogue de l'exposition du Grand Palais 1991-1992, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, pp. 30-35.

14. Cat. exp. *David* (voir note 8), n°^{os} 161-162, pp. 381-386, sur l'emplacement des cinq versions, voir pp. 383-385.

15. Klaus Berger, « Beginnings of Modern Art : David and the Development of Géricault's Art », in *La Gazette des Beaux-Arts*, 90, 1946, pp. 41-62, rappelle *La Bataille de Constantin* par Giulio Romano, Vatican ; Lorenz Eitner, « Reversals of Direction in Géricaults Compositional Projects », *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstges-

chichte, Bonn, 1964), vol. 3, *Theorien und Probleme*, Berlin, de Gruyter, 1967, pp. 126-133.

16. Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*. Vol. I : *The Religious Paintings*, London, Phaidon, 1969, n° 133, pp. 153-155 ; voir Hans A. Lüthy, « Géricaults Kopien nach Tizian », in *Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresberichte 1967-1973*, Basel, 1975, pp. 189-199.

17. Selon Clément, cette copie d'après Titien était accrochée, parmi d'autres, au-dessus de son lit. La peinture d'Ary Scheffer, *La Mort de Géricault* (1824) montre surtout la *Méduse*, le *Cuirassier* et l'*Officier de chasseurs* ; voir le catalogue *Géricault* (note 13), n° 152, p. 255, fig. 391 ; É.-J. Delécluze, *Journal*, éd. par R. Baschet, Paris, B. Grasset, pp. 19-20 ; Clément, *Géricault* (note 12), p. 263 ; Eitner, *Géricault* (note 13), pp. 277-280.

18. Jules Michelet, *Géricault* (texte de 1846), rééd., Paris, L'Échoppe, 1991, p. 37.

19. Clément, *Géricault* (note 12), p. 65 ; cat. exp. *Géricault* (note 13), pp. 50-59.

20. Albert Boime, *Art in an Age of Bonapartism 1800-1815 (A Social History of Modern Art, vol. 2)*, Chicago and London, University Press, 1990, pp. 628-629.

21. Clément, *Géricault* (note 12), p. 69.

22. Lorenz Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa*, London et New York, Phaidon, 1972 ; Lee Johnson, « The Raft of the Medusa in Great Britain », in *The Burlington Magazine*, 96, 1954, pp. 249-252 ; cat. exp. *Géricault* (note 13), pp. 136-171.

23. Voir, pour le motif du naufrage : Benedict Nicolson, « The « Raft » from

the point of view of subject-matter », in *The Burlington Magazine*, 96, 1954, pp. 241-249.

24. [David] *Explication du tableau des Thermopyles de M. David, membre de l'Institut de France, officier de la Légion d'honneur, etc., avec gravures*, Paris, Imprimerie d'Hacquart, 1814 ; cat. exp. *David* (note 8), n^{os} 215-226, pp. 486-512.

25. [David], *Explication* (voir n. 24), p. 5 ; Thomas Gaehtgens, « Jacques-Louis David : Leonidas bei den Thermopylen », in *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, H. Beck, P. C. Bol, E. Maek-Gérard (ed.) (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 11), Berlin, Mann, 1984, pp. 211-251.

26. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin, 1766, ch. XVI.

27. « Fine Arts », in *The New Monthly Magazine*, 1 sept. 1820, part 2, pp. 316-317.

28. Sur cette peinture et le concours de 1897 qui lui a donné naissance, voir Pascal Griener, « L'art de persuader par l'image sous le Premier Empire. À propos d'un concours officiel pour la représentation de Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau (1807) », *L'Écrit-voir (Revue d'histoire des arts,*

Panthéon-Sorbonne) n^o 4, 1984, pp. 9-21.

29. Stephan Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt/M, Syndikat, 1980 ; Ralph Hyde, *Panoramania ! The Art and Entertainment of the « all-embracing » View*, London, Barbican Art Gallery and Trefoil Publications, 1988.

30. Clément, *Géricault* (note 12), pp. 147-148 ; Eitner, *Raft* (note 22), pp. 57-67.

31. Johnson, « Raft of the Medusa » (note 24) ; Eitner, *Raft* (note 24), pp. 61-65 ; Whiteley, « Exhibitions » (note 3), pp. 74-75.

32. Eugène Delacroix, *Correspondance générale*, 5 vol., éd. par André Joubin, Paris, Librairie Plon, 1935-1938, t. I, p. 122, lettre à Soulier, alors à Naples ; voir aussi vol. 5, p. 106.

33. Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue*, Oxford, Clarendon Press, 1980, vol. 1, n^o 100, pp. 72-78, n^o 105, pp. 83-91 ; James H. Rubin, *Eugène Delacroix. Die Dantebärke. Idealismus und Modernität*, Frankfurt/M, Fischer, 1987.

34. Eugène Delacroix, *Journal*, 3 vol., A. Joubin (éd.), nouvelle édition, Paris, Librairie Plon, 1950, vol. 1, p. 102.



Fig. 299
 Jacques-Louis David (1748-1825),
Les Sabines,
 huile sur toile, 1799,
 Paris, musée du Louvre

Fig. 300
 Jacques-Louis David (1748-1825),
Léonidas aux Thermopyles,
 huile sur toile, 1814,
 Paris, musée du Louvre





Fig. 301
Antoine-Jean Gros (1771-1835),
Les Pestiférés de Jaffa,
huile sur toile, Salon de 1804,
Paris, musée du Louvre

Fig. 302
Antoine-Jean Gros (1771-1835),
Napoléon à la bataille d'Eylau,
huile sur toile, Salon de 1808,
Paris, musée du Louvre



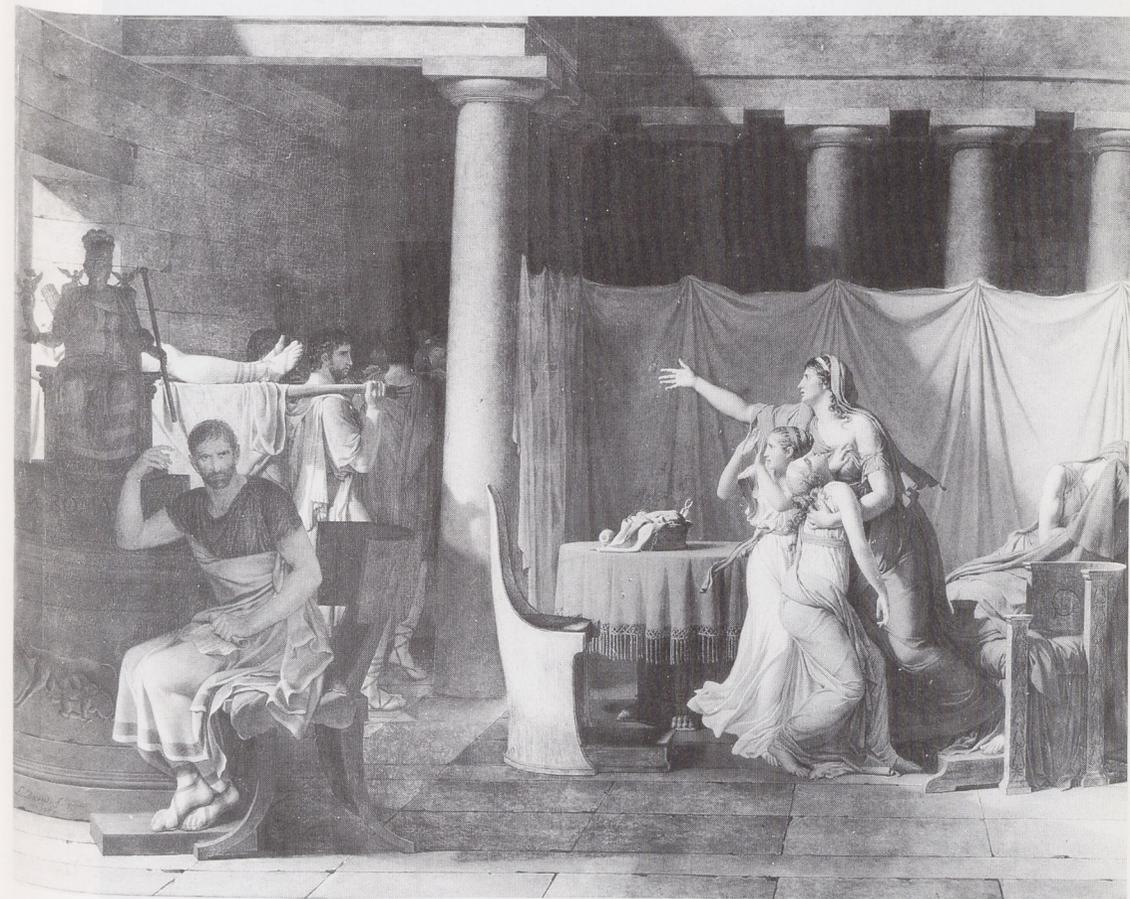


Fig. 303
Jacques-Louis David (1748-1825), *Brutus*,
huile sur toile, Salon de 1789, Paris, musée du Louvre



Fig. 304
Théodore Géricault (1791-1824),
Cheval cabré, dit Tamerlan,
huile sur toile, Rouen, musée des Beaux-Arts



Fig. 305
Théodore Géricault (1791-1824),
La Course de chevaux libres,
huile sur toile,
Rouen, musée des Beaux-Arts

Fig. 306
Théodore Géricault (1791-1824),
La Course de chevaux libres,
huile sur toile,
Paris, musée du Louvre



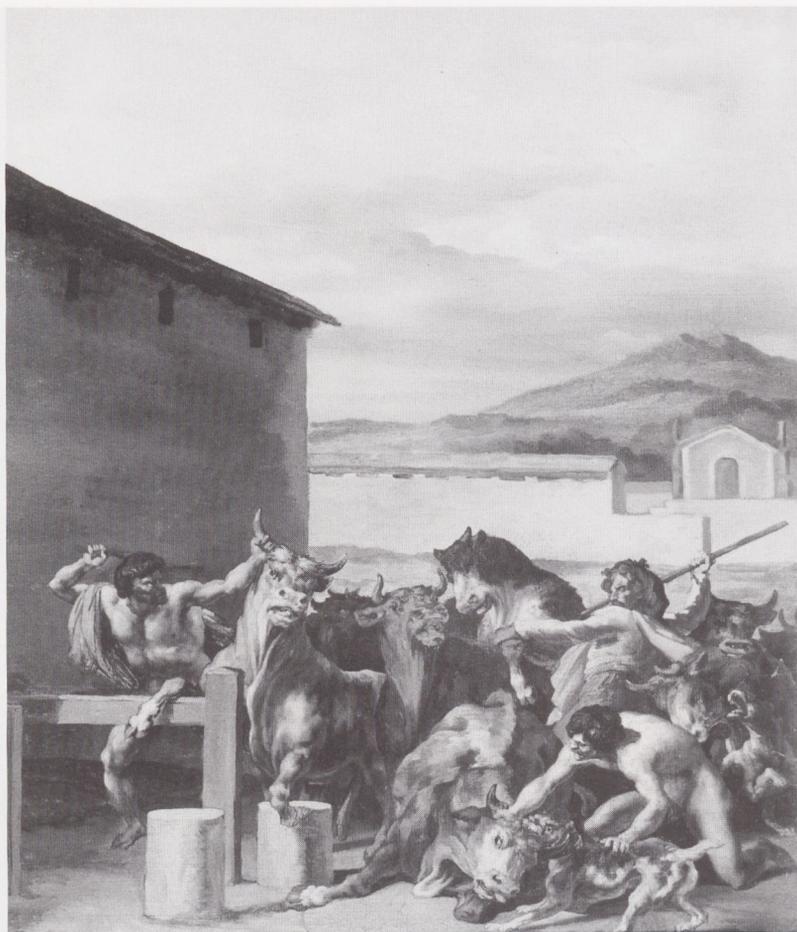


Fig. 307
Théodore Géricault (1791-1824), *Le Marché aux bœufs*,
huile sur toile, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum

Fig. 308
Théodore Géricault (1791-1824), *Entrée des Adelpi à Londres*,
lithographie, 1821, Paris, Bibliothèque nationale





Fig. 309
Gustave Courbet (1819-1877),
Un après-dîner à Ornans,
huile sur toile, Salon de 1849,
Lille, musée des Beaux-Arts

Fig. 310
Gustave Courbet (1819-1877),
Les Casseurs de pierres,
huile sur toile, Salon de 1851
(détruit en 1945)





Fig. 311
Gustave Courbet (1819-1877), *Les Cribleuses de blé*,
huile sur toile, Salon de 1855, Nantes, musée des Beaux-Arts

Fig. 312
Claude Monet (1840-1926), *Camille à son lit de mort*,
huile sur toile, 1878, Paris, musée d'Orsay



Fig. 312
Albert Besnard (1849-1934), *La Mourante*,
gravure, 1885, Paris, bibliothèque Jacques-Doucet



Fig. 313
Claude Monet (1840-1926), *Camille à son lit de mort*,
huile sur toile, 1879, Paris, musée d'Orsay



Fig. 314
Léon Cogniet (1794-1880),
Tintoret peint sa fille morte,
huile sur toile, Salon de 1843,
Bordeaux, musée des Beaux-Arts



Fig. 315
Ferdinand Hodler (1853-1918),
Tête de Valentine Godé-Darel,
plume et gouache, 1915,
Suisse, collection particulière



Fig. 316
Théodore Géricault (1791-1824), *Main gauche de l'artiste*,
crayon noir et aquarelle, Paris, musée du Louvre

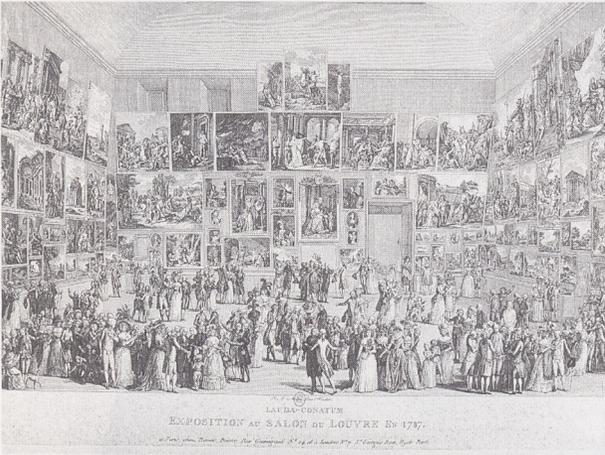


Fig. 317
 Pier Antonio Martini (1738-1797),
Le Salon du Louvre en 1787,
 gravure, Paris, Bibliothèque nationale

Fig. 318
 Benjamin West (1738-1820),
The Death of Lord Nelson,
 huile sur toile,
 Liverpool, Walker Art Gallery





Fig. 319
Théodore Géricault (1791-1824), *Le Martyre de saint Pierre dominicain*
(d'après Titien), huile sur toile, Bâle, Kunstmuseum



Fig. 320
Théodore Géricault (1791-1824), *Le Radeau de la Méduse : l'Argus en vue* (esquisse),
huile sur toile, Paris, musée du Louvre

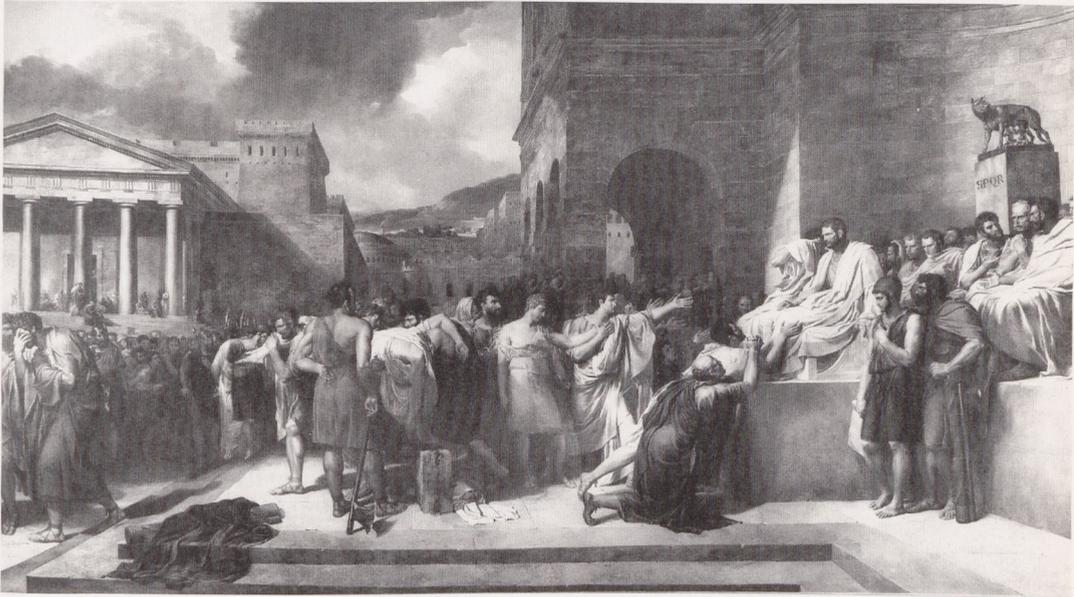


Fig. 321
Guillaume Guillon dit Lethière (1760-1832),
Brutus condamnant ses fils à mort,
huile sur toile, Salon de 1812, Paris, musée du Louvre