

# GIRODET FACE À GÉRICAUT

OU LA BATAILLE  
ROMANTIQUE  
DU SALON DE 1819

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

12.10.2019  
— 12.01.2020

MONTARGIS  
MUSÉE GIRODET

EXPOSITION D'INTÉRÊT NATIONAL CONÇUE PAR L'AGGLOMÉRATION MONTARGOISE



# SOM MAIRE

<u>Introduction à l'exposition</u> .....	03
<u>Pistes pédagogiques</u> .....	04-13
<u>Cycle 1 et cycle 2</u> .....	04
<u>Cycle 3</u> .....	05
<u>Cycle 4 et lycées</u> .....	08
<u>Fiche thématique #1 : Pygmalion et Galatée</u> .....	14
<u>Fiche thématique #2 : Le Radeau de la Méduse</u> .....	22
<u>Fiche thématique #3 : Le Salon</u> .....	30
<u>Bibliographie sélective</u> .....	40
<u>Informations pratiques</u> .....	41

**Musée Girodet**

2 rue du Fbg de la chaussée

45200 Montargis

02 38 98 07 81

[anne-marie.duboucher@agglo-montargoise.fr](mailto:anne-marie.duboucher@agglo-montargoise.fr)

# INTRO DUCTION

En 1967, le musée d'art et d'histoire de Montargis prend le nom du peintre montargois Anne-Louis Girodet-Trioson et célèbre le bicentenaire de sa naissance, à travers une exposition rétrospective sans précédent. En changeant de nom, le musée Girodet s'engage à orienter ses recherches, ses acquisitions et ses actions de médiation en direction de cet artiste phare du début du 19<sup>e</sup> siècle. **Cinquante-deux ans plus tard**, l'institution poursuit sa mission en fêtant un autre bicentenaire : celui du **Salon de peinture et de sculpture de 1819**.

Lors de cette manifestation artistique incontournable, Girodet présente son dernier chef-d'œuvre, *Pygmalion et Galatée*, tandis que Théodore Géricault expose le célèbre *Radeau de la Méduse*. La confrontation de ces deux œuvres, qui incarnent respectivement l'esthétique de l'école néoclassique et les aspirations thématiques et formelles d'une nouvelle génération, ouvre la voie à la **bataille romantique** qui animera les Salons suivants. Tel est l'événement que le musée Girodet se propose de commémorer autour de ces deux artistes célèbres, disparus la même année en 1824.

Afin d'être au plus proche de l'esprit de l'époque, les quelques quatre-vingts œuvres retenues\* pour cette exposition ont été exposées ou évoquent celles présentées au Salon de 1819 et seront présentées dans les galeries historiques du musée, ces dernières ayant été conçues sur le modèle de celles du Louvre, où se tenait traditionnellement le Salon. Les tableaux exposés permettront d'illustrer **les différents genres en vogue à l'époque** : peinture d'Histoire, peinture religieuse, allégorique, troubadour, peinture de bataille, scène de genre, portrait ou encore paysage.

Replacé dans son contexte historique et politique, ce vaste panorama de la peinture française post-révolutionnaire sera aussi l'occasion d'aborder **les rapports entre le pouvoir et la scène artistique**, sans oublier le développement et l'importance de la critique d'art d'une part et de la lithographie d'autre part.

Labellisée « **Exposition d'intérêt national** »\*\*, cette manifestation implique une grande variété de pistes thématiques susceptibles d'être abordées avec les scolaires de tous niveaux, de la grande section de maternelle à la terminale.

*\*Dont plusieurs prêts exceptionnels de la part du musée du Louvre, du musée des Beaux-Arts d'Orléans, du musée des Beaux-Arts de Pau, de la BNF, du musée de l'Armée et du Centre national des Arts plastiques.*

*\*\*Cette exposition est reconnue d'intérêt national par le ministère de la Culture, direction générale des Patrimoines, service des Musées de France. Elle bénéficie à ce titre d'un soutien financier exceptionnel de l'Etat.*



# PISTES PÉDAGOGIQUES

## CYCLE 1 (GS) ET CYCLE 2 (CP-CE1-CE2)

### PISTE UNIQUE | DES HISTOIRES DE TOUTES SORTES

Les œuvres présentées au Salon de 1819 regorgent d'histoires en tous genres ! Certaines sont réelles, d'autres imaginaires. Quelques-unes sont amusantes, d'autres dramatiques. Certaines ont pour héros des hommes, des femmes et des enfants... d'autres, des animaux ou encore des êtres surnaturels...

#### POUR ALLER PLUS LOIN...

- Proposer d'autres versions des œuvres rencontrées pendant la visite et s'interroger sur leurs similitudes et leurs différences. Exprimer ses préférences.
- Selon le niveau, les élèves peuvent à leur tour illustrer l'histoire ou le personnage de leur choix.
- Préparer des images qui illustrent les différentes étapes d'une histoire simple. Sans la connaître, les élèves les remettent dans l'ordre qu'ils pensent être le bon et racontent l'histoire qu'ils en déduisent. A la fin, l'enseignant raconte la véritable histoire en remettant les images dans le bon ordre.
- Faire découvrir aux élèves un tableau détail par détail, en formulant des hypothèses. Après avoir recueilli l'ensemble des hypothèses des élèves, dévoiler le tableau et raconter la véritable histoire dont il est question.

#### LIENS AVEC LES PROGRAMMES DE CYCLE 1

- ✓ Stimuler l'imagination et le sens de l'observation
- ✓ Structurer sa pensée avant de s'exprimer
- ✓ Mobiliser le langage pour écouter, expliquer et répondre
- ✓ Prendre conscience de son corps en observant la gestuelle et l'expression des personnages
- ✓ Se sensibiliser aux arts visuels

#### LIENS AVEC LES PROGRAMMES DE CYCLE 2

- ✓ Stimuler l'imagination et le sens de l'observation
- ✓ Structurer sa pensée et formuler des hypothèses
- ✓ S'ouvrir à l'altérité en écoutant les pairs et en prenant leurs apports en compte
- ✓ Se sensibiliser à l'art en général et aux arts visuels en particulier
- ✓ S'interroger sur les émotions des personnages
- ✓ Appréhender le rôle de témoignage et de narration des images
- ✓ Amorcer la constitution d'une culture générale historique et artistique

# PISTES PÉDAGOGIQUES

## CYCLE 3 (CM1-CM2-6<sup>e</sup>)

### PISTE 1 | DES HISTOIRES DE TOUTES SORTES

A l'époque du Salon de 1819, les œuvres regorgent d'histoires en tous genres ! Certaines sont réelles, d'autres imaginaires. Quelques-unes sont amusantes, d'autres dramatiques. Certaines ont pour héros des hommes, des femmes et des enfants... d'autres, des animaux ou encore des êtres surnaturels...

#### POUR ALLER PLUS LOIN...

- Proposer d'autres versions des œuvres rencontrées pendant la visite et s'interroger sur leurs similitudes et leurs différences. Exprimer ses préférences. A leur tour, les élèves peuvent illustrer l'histoire ou le personnage de leur choix, en suivant leur imagination.
- Donner un nouveau sens à une œuvre choisie en redessinant dessus ou en inventant un dialogue de circonstance entre les personnages présents.
- Faire une sélection de tableaux très différents. Demander aux élèves d'inventer un récit qui les unit, en les mettant dans l'ordre de leur choix.
- Faire découvrir aux élèves un tableau détail par détail, en formulant des hypothèses sur le sujet du tableau. Après avoir recueilli l'ensemble du récit imaginé par les élèves, dévoiler le tableau et raconter la véritable histoire dont il est question.

### PISTE 2 | C'EST QUEL GENRE ?

Un paysage n'est pas une nature morte... de la même façon qu'une scène de genre n'est pas une peinture d'Histoire ! Derrière ces typologies se cache une hiérarchie qui date du 17<sup>e</sup> siècle et qui perdure au Salon de 1819. Cette thématique est aussi l'occasion d'aborder les divergences formelles qui opposent le courant néoclassique dominant au courant romantique naissant.

#### POUR ALLER PLUS LOIN...

- Soumettre plusieurs tableaux aux élèves et leur demander de les classer par genre. Une variante peut consister à classer les œuvres en fonction de leur appartenance au Romantisme ou au néoclassicisme.
- Soumettre différentes œuvres aux élèves pour qu'ils proposent eux-mêmes un classement (par couleur, par thématique, par format, par artiste, etc.)
- Utiliser le principe du collage pour bouleverser les genres et transformer un portrait en peinture d'Histoire, un paysage en scène de genre, etc.
- Interroger les élèves sur la notion de « romantisme ». Qu'évoque-t-elle pour eux ? Partir des clichés pour expliquer ce qu'est le Romantisme à l'origine.

# PISTES PÉDAGOGIQUES

## CYCLE 3 (CM1-CM2-6<sup>e</sup>)

### PISTE 3 | L'ARTISTE ET SON ŒUVRE

D'un côté, Girodet peint *Pygmalion et Galatée* avec le même amour que Pygmalion lui-même portait à sa création. De l'autre, Géricault s'enferme dans son atelier avec des cadavres qui lui servent de modèles. Chacun ses goûts et chacun sa manière ! Le sujet de certains tableaux du Salon, ainsi que le processus créatif des artistes eux-mêmes, permettent de savoir en quoi consiste le génie artistique en ce début du 19<sup>e</sup> siècle.

#### POUR ALLER PLUS LOIN...

- Demander aux élèves s'ils connaissent des « génies » de la peinture et de la sculpture. chefs-d'œuvre et apprennent à reconnaître le style de l'un ou l'autre.
- Proposer aux élèves de mener des recherches iconographiques sur les artistes célèbres (par exemple ceux de la Renaissance) et comparer la façon dont ils sont représentés.
- Interroger les élèves sur ce qui, selon eux, fait un grand artiste. Le talent ? L'excentricité ? Le succès ?
- Sous forme de jeu (par exemple un jeu de memory), relier divers portraits d'artistes à leur(s) œuvre(s). De cette façon, les élèves prennent conscience des artistes présents derrière leurs
- Proposer aux élèves de réaliser une exposition de travaux artistiques, pour les mettre dans la situation des artistes exposants du Salon 1819.

### PISTE 4 | ESPRIT CRITIQUE !

« J'aime, je n'aime pas », mais encore ? En visitant l'exposition, les élèves comprendront quels étaient les enjeux du Salon de peinture et de sculpture pour les artistes de l'époque. L'accent sera mis sur le rôle de la critique d'art, qui influence alors l'opinion des dirigeants et des visiteurs, tout en orientant la distribution des récompenses et des prix...

#### POUR ALLER PLUS LOIN...

- Demander aux élèves de choisir une œuvre de l'exposition et d'en faire la critique positive ou négative. L'exercice peut être écrit ou oral selon le niveau. La forme du débat avec un parti « pour » et un parti « contre » peut être une variante.
- Rejouer l'Histoire, en proposant aux élèves de voter pour les œuvres du Salon qu'ils préfèrent. Ils établiront ainsi un nouveau palmarès du Salon 1819, deux cents ans plus tard.

# PISTES PÉDAGOGIQUES

## CYCLE 3 (CM1-CM2-6<sup>e</sup>)

### LIENS AVEC LES PROGRAMMES DE CYCLE 3

- ✓ Stimuler l'imagination, l'acuité d'observation, l'interprétation et l'esprit critique

#### ARTS PLASTIQUES

- ✓ S'interroger sur la pratique de l'auteur et ses intentions
- ✓ Établir une relation avec la pratique des artistes
- ✓ La représentation plastique et les dispositifs de présentation
- ✓ La matérialité de la production plastique et la sensibilité aux constituants de l'œuvre (projet susceptible d'être poursuivi avec le Musée nomade 2 « Secrets d'atelier »).

#### HISTOIRE DES ARTS

- ✓ Se repérer dans un musée, un lieu d'art, un site patrimonial
- ✓ Donner un avis argumenté sur ce que représente ou exprime une œuvre d'art
- ✓ Dégager d'une œuvre d'art ses principales caractéristiques techniques et formelles
- ✓ Relier les caractéristiques d'une œuvre d'art à des usages ainsi qu'au contexte historique et culturel de sa création

#### HISTOIRE

- ✓ Le temps des rois (CM1)
- ✓ Le temps de la Révolution et de l'Empire (CM1)
- ✓ Récits fondateurs, croyances et citoyenneté dans la Méditerranée antique au 1<sup>er</sup> millénaire av. J.-C.



# PISTES PÉDAGOGIQUES

## CYCLE 4 (5<sup>e</sup>-4<sup>e</sup>-3<sup>e</sup>) ET LYCÉES

### PISTE 1 | DES HISTOIRES QUI ONT FAIT L'HISTOIRE

Tandis que Girodet trouve l'inspiration de son *Pygmalion et Galatée* dans la mythologie gréco-latine, Géricault s'inspire de l'actualité de son temps pour *Le Radeau de la Méduse*. Du fait divers au fait historique, en passant par les légendes et l'actualité, rien n'échappe à l'attention des artistes qui racontent des histoires... avant de passer à l'Histoire.

#### POUR ALLER PLUS LOIN...

- Organiser un concours de dessin ou de photographie au cours duquel les élèves présenteront leur version d'une histoire choisie en amont.
- Faire visionner aux élèves un reportage documentaire sur Géricault et *Le Radeau de la Méduse*, pour mieux connaître l'envers du tableau.
- Proposer aux élèves de faire des recherches iconographiques et textuelles sur d'autres mythes gréco-romains de la création (sculpture, peinture, dessin...). Ces recherches mettront en avant la composante magique de tout art.
- Faire un travail d'invention à partir d'un tableau de l'exposition pour détourner, par l'écriture ou les arts plastiques le sujet qu'il représente. Les élèves pourront s'inspirer des détournements du *Radeau de la Méduse*.

### PISTE 2 | DES GENRES ET DES MOUVEMENTS

Le rattachement du *Radeau de la Méduse* au Romantisme n'exclut pas l'admiration que Géricault portait aux maîtres du néoclassicisme. Quant au *Pygmalion et Galatée* de Girodet, il renvoie à une esthétique classique à laquelle il n'a pas toujours été fidèle... Le Salon de 1819 présente l'ensemble des mouvements artistiques d'une époque et les luttes esthétiques qui se profilent. Plus largement, la diversité des genres présentés (Histoire, paysage, allégorie, scène de genre, etc.) permet de connaître les goûts de cette période.

#### POUR ALLER PLUS LOIN...

- Sélectionner des tableaux de 1780 à 1820 et demander aux élèves de les replacer dans les différents courants picturaux de la période, en insistant sur le Romantisme et le néoclassicisme.
- Inviter les élèves à se renseigner sur le panorama de l'art actuel et les interroger sur la hiérarchie des genres. Est-elle toujours valable ? Retrouve-t-on les mêmes catégories (paysage, portrait, scène de genre, etc.) ? Existe-il de nouvelles catégories ?
- Proposer aux élèves des parallèles musicaux et/ou littéraires avec les courants picturaux présents au Salon. Sous forme de jeu, les élèves peuvent proposer une musique ou une chanson (ancienne ou actuelle) qui, selon eux, correspond à tel ou tel tableau de l'exposition (soit par le thème, soit par l'atmosphère, etc.).



# PISTES PÉDAGOGIQUES

## CYCLE 4 (5<sup>e</sup>-4<sup>e</sup>-3<sup>e</sup>) ET LYCÉES

### PISTE 3 | DANS LES COULISSES DE LA CRÉATION

Si *Pygmalion et Galatée* évoque les origines légendaires de la sculpture, la façon dont Girodet travaillait à son tableau n'en est pas moins mythique. La création du *Radeau de la Méduse* par Géricault est tout aussi curieuse. Les sujets peints par les artistes de cette époque, ainsi que leur façon de travailler, nous donnent de précieuses indications sur la naissance d'un nouveau mythe : celui du génie artistique et incompris.

#### POUR ALLER PLUS LOIN...

- Interroger les élèves sur la notion de « génie ». Certains apports philosophiques peuvent appuyer cette exploration thématique.
- Proposer un approfondissement sur les secrets d'atelier de l'époque : comment peignait-on ? Avec quoi ? Comment obtenait-on des couleurs ? (projet susceptible d'être poursuivi avec le Musée nomade 2 « Secrets d'atelier »).
- Proposer un atelier de copie aux élèves afin de se familiariser avec un exercice d'atelier incontournable de l'époque.

### PISTE 4 | ART ET POLITIQUE

Le Salon de peinture et de sculpture de 1819 se déroule dans un contexte politique agité : instaurée depuis quatre ans et quelque peu bouleversée à ses débuts par les Cent-Jours, la Restauration de Louis XVIII ne laisse pas les artistes indifférents, qu'ils recherchent le soutien du pouvoir ou, au contraire, manifestent leur opposition. De ce point de vue, les sujets des peintures exposées sont loin d'être neutres.

#### POUR ALLER PLUS LOIN...

- Refaire un point sur l'Histoire de France en remettant dans l'ordre, les dirigeants et régimes successifs de la France depuis la Révolution française jusqu'à la Monarchie de Juillet. Relier chaque dirigeant à quelques faits incontournables de son règne.
- *Le Radeau de la Méduse* est une image forte de l'opposition au pouvoir. Demander aux élèves de proposer d'autres images de l'histoire de l'art qui, selon eux, ont marqué l'Histoire (Guernica de Picasso, El Dos de mayo de Goya peuvent être des exemples).
- Interroger les élèves sur la notion de propagande en établissant des parallèles avec le programme d'histoire.
- Par extension, les élèves peuvent choisir un sujet sociétal ou politique actuel qui leur semble critiquable ou défendable, et proposer une traduction graphique de leur opposition ou de leur soutien.

# PISTES PÉDAGOGIQUES

## CYCLE 4 (5<sup>e</sup>-4<sup>e</sup>-3<sup>e</sup>) ET LYCÉES

### PISTE 5 | LES MÉCANISMES DU SALON

**Apparu en 1663, le Salon de peinture et de sculpture connaît toujours le même succès auprès des artistes et du public en 1819, malgré les changements imputés par la Révolution française. Jury, sélection, prix et critiques sont autant d'éléments qui gravitent autour de cet événement incontournable dans la carrière des artistes.**

#### POUR ALLER PLUS LOIN...

- Présenter des illustrations des galeries du Louvre au 18<sup>e</sup> et au 19<sup>e</sup> siècles ainsi que des aperçus des différents Salons de peinture et de sculpture à travers l'histoire et demander aux élèves de les comparer avec des images d'une exposition dans un musée actuel. La comparaison peut aussi porter sur les manifestations actuelles similaires au Salon (FIAC, Biennale de Venise, salon du dessin, etc.)
- Fournir aux élèves les reproductions des tableaux présentés au Salon (en respectant les rapports de dimensions entre chaque œuvre) et leur demander de réinventer l'accrochage en suivant un mode d'organisation dont ils auront convenu ensemble : combien de rangées, combien de colonnes, par thème, par taille, par auteur, etc.
- Proposer aux élèves de se renseigner sur l'art actuel et d'imaginer à quoi ressemblerait le Salon 2019, à partir des œuvres d'artistes contemporains.
- Expliquer le système de prix et de récompenses au Salon de 1819 et inviter les élèves à voter pour leurs artistes préférés, afin d'établir un nouveau palmarès du Salon 1819, 200 ans plus tard.
- Proposer aux élèves de lire plusieurs critiques du Salon de 1819 (positives et négatives). Ils pourront les comparer à des critiques actuelles (dans des revues d'art comme *L'Œil*, *Connaissance des arts*, etc.).
- Les élèves pourront à leur tour s'exercer à la critique, par oral ou par écrit, en choisissant une œuvre du Salon de 1819.
- Rappeler le rôle de la caricature à l'époque et proposer aux élèves d'imaginer la version caricaturale d'une œuvre du Salon.

# PISTES PÉDAGOGIQUES

## CYCLE 4 (5<sup>e</sup>-4<sup>e</sup>-3<sup>e</sup>) ET LYCÉES

### LIENS AVEC LES PROGRAMMES DE CYCLE 4

#### FRANÇAIS

- ✓ Se chercher, se construire
- ✓ Vivre en société, participer à la société
- ✓ Regarder le monde et inventer des mondes
- ✓ Agir sur le monde

#### ARTS PLASTIQUES

- ✓ La représentation ; les images, la réalité et la fiction
- ✓ L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur
- ✓ Histoire des arts
- ✓ Le sacre de l'artiste (14<sup>e</sup> siècle / début 17<sup>e</sup> siècle)
- ✓ L'art au temps des Lumières et des révolutions (1750-1850)

+ **Croisements** : Art et pouvoir / Les mythes fondateurs et leur illustration / Emergence des publics et de la critique, naissance des médias / L'art, expression de la pensée politique.

#### HISTOIRE

- ✓ Thème 3, transformations de l'Europe et ouverture sur le monde aux 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles - Du Prince de la Renaissance au roi absolu (5<sup>e</sup>)
- ✓ Thème 1 : le 18<sup>e</sup> siècle. Expansions, Lumières et révolutions – La Révolution française et l'Empire : nouvel ordre politique et société révolutionnée en France et en Europe (4<sup>e</sup>)

# PISTES PÉDAGOGIQUES

## CYCLE 4 (5<sup>e</sup>-4<sup>e</sup>-3<sup>e</sup>) ET LYCÉES

### LIENS AVEC LES PROGRAMMES DE LYCÉES

#### FRANÇAIS

- ✓ La littérature d'idées et la presse du 19<sup>e</sup> siècle au 21<sup>e</sup> siècle (2<sup>nde</sup>)

#### HISTOIRE – GÉOGRAPHIE

Chapitre 2. L'Europe entre Restauration et révolution (1814-1848) (1<sup>ère</sup>)

#### ENSEIGNEMENTS DE SPÉCIALITÉ | 1ÈRE

- ✓ Littérature, langues et cultures de l'Antiquité : « Amour, Amours »
- ✓ Arts plastiques : La monstration et la diffusion de l'œuvre, les lieux, les espaces, les contextes / La réception par un public de l'œuvre exposée, diffusée ou éditée / L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre
- ✓ Histoire de l'art : L'artiste / Les lieux de l'art / la réception

#### ENSEIGNEMENTS OPTIONNELS | 2NDE

- ✓ Arts plastiques : La figuration et l'image / La présentation et la réception de l'œuvre
- ✓ Histoire des arts : L'Allemagne et l'Europe centrale romantiques, du 18<sup>e</sup> siècle au 19<sup>e</sup> siècle.

#### ENSEIGNEMENTS DE SPÉCIALITÉ | TERM.

- ✓ Arts plastiques : La monstration et la diffusion de l'œuvre, les lieux, les espaces, les contextes / La réception par un public de l'œuvre exposée, diffusée ou éditée / L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre
- ✓ Histoire des arts : Les conditions de la commande, de la pratique et de la réception dans une période donnée / la présentation, la circulation et la fortune critique des œuvres et des idées / la complexité et la diversité des rapports entre l'art, les artistes et l'autorité politique
- ✓ Littérature, langues et cultures de l'Antiquité : L'étude des grandes figures mythologiques, historiques et littéraires

#### ENSEIGNEMENTS OPTIONNELS | TERM.

- ✓ Langues et cultures de l'Antiquité : L'étude de grandes figures mythologiques, historiques et littéraires / Figures mythiques d'artistes et d'artisans
- ✓ Arts plastiques
- ✓ Histoire des arts

# FICHE / THÉMATIQUE#1

## PYGMALION ET GALATÉE

### 1. LE MYTHE DE PYGMALION ET GALATÉE : ORIGINES, SIGNIFICATIONS ET INTERPRÉTATION PAR GIRODET

**Ovide (1<sup>er</sup> siècle av. J.-C.) a donné sa forme la plus aboutie au mythe de Pygmalion et Galatée dans son poème *Les Métamorphoses*.**

(Traduction de Marie Cosnay aux Editions de l'Ogre, 2017)

« Pygmalion les a vues passer leur vie dans le crime. / Offensé par les défauts que la nature a donnés / à l'esprit des femmes, il vit sans épouse, célibataire. / Il évite de partager son lit. / Avec un art étonnant, avec bonheur, / il sculpte l'ivoire de neige ; il lui donne une beauté que nulle / femme n'a. Il prend de l'amour pour son œuvre. / Le visage est d'une vraie jeune fille, tu croirais qu'elle vit, / qu'elle veut bouger, le respect l'en empêche. / L'art se cache à force d'art. Pygmalion est émerveillé, il puise / dans son cœur des feux pour le corps imité. / Souvent il approche ses mains de l'œuvre, il touche : est-ce / un corps, est-ce de l'ivoire ? Il ne dit pas que c'est de l'ivoire. / Il donne des baisers, il pense qu'ils lui sont rendus, il parle, serre, / croit qu'il touche un corps, y appuie les doigts, / craint qu'elle ait des bleus sur les membres qu'il presse, / une fois fait des caresses, une fois donne des cadeaux / que les filles adorent, des coquillages et de petits cailloux polis, / de minuscules oiseaux, des fleurs de mille couleurs, / des lys, des balles peintes et des larmes tombées / de l'arbre des héliades. Il orne son corps de vêtements, / donne des bagues à ses doigts, donne de longs colliers à son cou, / de légères perles à son oreille, des rubans à sa poitrine. /



Anne-Louis Girodet-Trioson, *Pygmalion et Galatée* (ou *Pygmalion amoureux de sa statue*), huile sur toile, 202 x 253 cm, Paris, musée du Louvre © Musée du Louvre, distr. RMN-Grand Palais/Angèle Dequier – prêt exceptionnel

*Tout lui va. Nue, elle n'est pas moins belle. / Il l'installe sur des couvertures teintes du coquillage de Sidon, / l'appelle compagne d'oreiller, place son cou incliné / sur les doux coussins de plume, comme si elle pouvait sentir. / Le jour de fête de Vénus, très célébré à Chypre, / arrive. On applique de l'or sur les cornes courbes / des jeunes vaches et, frappées à leur cou de neige, elles tombent. / Les encens fument. Pygmalion dépose son offrande, s'arrête / devant l'autel, timide : « Si vous pouvez, dieux, tout donner, / je veux que mon épouse soit (il n'ose pas dire : / la fille d'ivoire) pareille à la fille d'ivoire. » / Vénus d'or, présente à ses propres fêtes, comprend / ce que signifie ce vœu ; présageant l'amitié de la déesse, / la flamme s'allume trois fois, envoie sa pointe dans les airs. / Il rentre chez lui,*

*cherche le simulacre de la jeune fille, / s'allonge sur l'oreiller, lui donne des baisers. On la croirait tiède. / Il approche sa bouche, tâte de ses mains la poitrine. / L'ivoire tâté mollit, abandonne sa dureté, / s'enfonce sous les doigts, cède, comme au soleil / la cire d'Hymette mollit, malaxée sous l'ongle se plie / en plusieurs figures, devient bonne à chaque usage. / L'amant, stupéfié, craint une fausse joie. / Encore il prend dans sa main l'objet voulu, encore. / C'est un corps. Sous le pouce les veines tâchées palpitent. / Le héros de Paphos prononce de riches paroles, / par lesquelles il remercie Vénus. De sa bouche / il presse une vraie bouche. La fille sent les baisers donnés. / Elle rougit, à la lumière lève son œil de lumière, timide, / en même temps voit le ciel et l'amant. / Aux noces, qu'elle a faites, la déesse est présente. Lorsque / neuf fois les cornes de la lune se sont assemblées en cercle plein, / est née Paphos, fille de qui l'île a pris le nom. »*

### **Ce mythe est un incontournable de la création artistique depuis l'Antiquité**

Il correspond au rêve de tout artiste démiurge : celui de donner vie à la matière inerte. Il fait également allusion au pouvoir illusionniste de l'art du sculpteur, dont les œuvres sont plus vraies que nature. Il se réfère enfin à la recherche d'idéal, en l'occurrence l'idéal féminin de la beauté.

Il a été revisité comme tel par la suite, en particulier par Jean-Jacques Rousseau en 1771 dans une pièce de théâtre lyrique en un seul acte, sur une musique d'Horace Coignet.

Le cinéma s'en est également emparé, à travers des réalisations aussi diverses que *Pygmalion* (Anthony Asquith, Leslie Howard, 1938), *My Fair Lady* (George Cukor, 1964), *Mighty Aphrodite* (Woody Allen, 1996) ou encore *La Piel que habito* (Pedro Almodovar, 2011).

### **D'autres mythes et histoires antiques font référence à l'acte de création**

- Le mythe de Dibutade (ou l'invention du dessin)
- Le mythe d'Icare et Dédale (ou la naissance de la sculpture)
- Le mythe de Pandore (pour la sculpture)
- Les légendes autour de Zeuxis : le raisin (illusionnisme de la peinture), les femmes de Crotone (idéal féminin)
- Les légendes autour d'Apelle : son amour pour Campaspe (idéal féminin, relation artiste-muse) et ses portraits d'Alexandre (illusion de la peinture).

### **Girodet réinterprète librement le sujet dans sa toile**

Girodet a une excellente connaissance des sources antiques et du latin. Fervent lecteur, poète autant que peintre, il réécrit ce mythe à la fin du Chant V de son long poème autobiographique *Le Peintre* : « *Ce fut là que fuyant le joug de l'hyménée, / Pygmalion rêva la céleste beauté / Qui lui dut et la vie et l'immortalité. / A peine il en conçoit l'image enchanteresse, / Son ciseau créateur en reproduit les traits : / C'est Vénus elle-même avec tous ses attraits. / L'albâtre, sous sa main, s'amollit et respire ; / La naïve pudeur, l'ineffable sourire, / Les charmes les plus doux paraissent animer / La parfaite beauté qu'il se plut à former : / Lui-même il est surpris en la voyant si belle ». [...] « Secourable Vénus, sois propice à mes feux, / Accorde à mes désirs une épouse aussi belle / Que celle dont mes mains ont formé le modèle. / Il n'osa préférer que ces vœux imparfaits ; / Mais Vénus a compris ses sentiments secrets. / Trois fois, comme l'éclair de la nue électrique, / S'élève de l'autel la flamme prophétique, / Présage fortuné des faveurs de Cypris. / Soudain d'un vol léger, sur l'écharpe d'Iris ; / L'amour descend du ciel que sa trace illumine / [...] / Il paraît, le bloc cède, et le marbre est sensible ».*

Girodet a également proposé une description de son tableau, parue en 1819 pour l'expliquer aux visiteurs du Salon : « *Le lieu de la scène est dans l'endroit le plus retiré de la maison du sculpteur ; il y a fait transporter la statue dont il est épris, non loin de celle de Vénus. Au moment du prodige, une auréole brillante paraît sur la tête de la déesse, et une lumière surnaturelle se répand dans tout le sanctuaire et forme, avec la fumée des parfums, le fond du tableau, sur lequel se détache, avec une magie surprenante, la figure de Galatée* ».

L'iconographie du tableau est décrite de façon très exhaustive par le chevalier Landon dans son compte-rendu du Salon de 1819 : « *M. Girodet, usant du droit qu'ont les artistes de créer ou de modifier leur sujet, ne s'est pas conformé au trait mythologique aussi scrupuleusement que les peintres ont coutume de le faire. Rien ne fait connaître ici Pygmalion pour l'auteur de sa statue : le lieu de la scène n'indique pas l'atelier d'un sculpteur, mais une espèce de galerie ou de sanctuaire consacré à Vénus, et décoré avec autant de richesse que de goût ; on y voit le simulacre de la déesse et l'autel où brûlent les parfums qui lui sont offerts : c'est là que Pygmalion s'est enfermé mystérieusement avec le nouveau chef-d'œuvre de son ciseau, pour le dérober aux regards importuns, et se livrer sans contrainte aux illusions d'un fol amour. Un bouquet est déposé aux pieds de Galatée ; Pygmalion lui-même est couronné de fleurs, et n'a pour vêtement qu'un manteau de pourpre qui laisse à découvert ses bras et ses épaules. Le peintre, dans le choix des accessoires, n'a rien omis de ce qui pouvait rendre le style de sa composition voluptueux, élégant, et même un peu recherché. Enfin Vénus vient d'exaucer le vœu de Pygmalion. Un jet de flamme qui s'élève au-dessus de la tête de la déesse, marque l'instant où le prodige s'accomplit. Cupidon lui-même a voulu y prendre part, et il se dispose à unir Pygmalion et Galatée. Le petit dieu paraît comme enveloppé dans une atmosphère lumineuse. De sa blonde chevelure sortent plusieurs rayons, dont l'éclat prolongé se confond avec l'espèce de nuage que forme, derrière le groupe, la fumée de l'encens. Déjà le sang cir-*

*cule dans les veines de Galatée ; ses joues sont colorées d'un vif incarnat ; ses pieds seuls ont encore la teinte et l'insensibilité du marbre dont elle a été formée. Pygmalion, ému tout-à-la-fois de surprise, d'admiration et d'amour, mais craignant d'être abusé par le témoignage même de ses yeux, contemple avec autant de réserve que de ravissement l'effet du prodige qui met le comble à ses désirs* ».

### Girodet dans le rôle de Pygmalion

Bien qu'il soit peintre et non sculpteur, Girodet entretient quelques ressemblances avec Pygmalion : voué comme lui au célibat, travaillant ses œuvres sans relâche en recherchant la perfection... Son « épouse de cœur », Julie Candeille, va plus loin dans la ressemblance (lettre du 14 octobre 1814) : « *Je sais que vous faites Pygmalion : cela sera beau. Vous savez ce que c'est d'animer une femme. Quand vous me rendîtes ce service, j'étais déjà une assez vieille Galatée.... [...] Pensez à moi en terminant le Pygmalion* ».

## 2. LES AFFRES DE LA CRÉATION, DE LA COMMANDE À LA RÉALISATION

### Une œuvre de commande

Le tableau est commandé à la fin de l'année 1812 par le comte Giovanni-Battista Sommariva (1760-1836), ancien dirigeant milanais écarté du pouvoir après la chute de Napoléon I<sup>er</sup>, et fixé à Paris en 1806. Il commence dès 1808 une collection consacrée aux meilleurs artistes de son temps, avec Prud'hon et Canova en tête. Les œuvres qui en font partie répondent toutes au goût anacréontique (en lien avec la poésie lyrique et amoureuse du poète grec Anacréon) et appartiennent au néoclassicisme le plus gracieux. Il possède notamment *L'Amour et Psyché* de David. À défaut d'avoir pu obtenir *Le Sommeil d'Endymion*, le comte demande à Girodet un Pygmalion en hommage discret à son artiste préféré et ami : le sculpteur Antonio Canova.

## 7 ans de création laborieuse

La première difficulté vient du choix des tons clairs sur fond clair. (Lettre de Girodet à François-Xavier Fabre, Paris, 20 juin 1819) : *« Je suis fort occupé encore d'un tableau qui me tient depuis longtemps, et que j'ai recommencé plusieurs fois sans succès, ne sachant même pas si je serai plus heureux cette dernière. Le sujet est Pygmalion et sa statue. Pour vous donner l'idée de la difficulté principale que je me suis imposée, figurez-vous une femme très-blonde, toute dans le clair et se détachant décidément en demi-teinte sur un fond plus clair et avec l'effet de la dégradation et du passage, le plus doux qu'il m'a été possible de le faire, de la partie animée avec celle qui est encore de marbre ; un fond de ciel et presque point d'ombre dans le tableau. Je ne sais, en vérité, comment je m'en sortirai, mai le sort de cet ouvrage doit être d'avoir un succès décidé ou de tomber tout à plat ; je n'y vois pas d'alternative. »*

La seconde difficulté majeure découle du sujet lui-même : le mythe évoque l'idéal féminin. Girodet a rapidement arrêté la composition générale de son tableau, mais il n'a cessé de refaire Galatée, toujours insatisfait de lui-même. Grand admirateur de Girodet, il n'est pas impossible que Balzac se soit inspiré de lui pour créer l'artiste incompris et démentiel Frenhofer du *Chef-d'œuvre inconnu* (1831).

David dira de Girodet (cité par Delécluze, en 1855) : *« Voilà cinq ans qu'il travaille comme un galérien dans le fond de son atelier, sans que personne ne voie rien de lui. Il est comme une femme qui serait toujours dans les douleurs de l'enfantement, sans accoucher jamais... J'aime bien la peinture, assurément, mais si on ne pouvait la faire qu'à ce prix, je la laisserais là »*.

La troisième difficulté est plutôt conjoncturelle : Girodet souffre alors de maladie et d'une perte de confiance en lui, est harcelé par les visiteurs à qui il doit la célébrité, ne peut avancer son tableau qu'en été pour que ses modèles nus n'attrapent pas froid, a perdu son mentor et père

adoptif le père Trioson et doit s'occuper de sa succession, sans oublier d'autres commandes officielles qui lui incombent à la même date.

Initialement prévu pour le Salon de 1814, le tableau ne sera présenté qu'en 1819. Le comte de Sommariva se montre compréhensif, même s'il s'irrite parfois de ces retards successifs (lettre du comte de Sommariva, Rome, 18 mars 1818) : *« S'il est vrai que l'être vit en proportion du temps qu'il met à naître, je crois que le Pygmalion du bon larron [Girodet !] vivra éternellement. J'espère aussi qu'il sera admiré et canonisera la haute opinion de l'auteur »*.

## Une œuvre inscrite dans l'histoire de l'art et l'œuvre de Girodet

Pour sa Galatée, Girodet s'inspire de la *Vénus Médicis* et de la *Vénus Capitoline* de Rome, présentes au Louvre quand il commence son tableau. De la première, il retient la coiffure, de la seconde l'attitude ainsi que la draperie et le vase qui équilibrent la statue.

Pour son Pygmalion, Girodet s'inspire de l'Oreste qu'il a déjà réalisé vers 1800 pour illustrer *Andromaque*, aux éditions de Pierre Didot.

Quant à l'amour, présent sous la forme d'un Cupidon frisé et malicieux, on le retrouve dans presque toutes les œuvres mythologiques de Girodet, depuis le Zéphyr ailé du *Sommeil d'Endymion* jusqu'aux lithographies des *Amours des dieux*.

Très sensible aux effets d'atmosphère et de lumière (dont *Le Sommeil d'Endymion* et *L'Ossian* témoignent aussi), Girodet donne une importance toute particulière aux nuées de son tableau, pour en rendre l'aspect à la fois vaporeux et « électrique ». De la même manière, il reproduit avec une finesse infinie la métamorphose progressive de l'onyx en albâtre, puis de l'albâtre en cire, puis de la cire en chair vivante.



## Dans les secrets de l'atelier

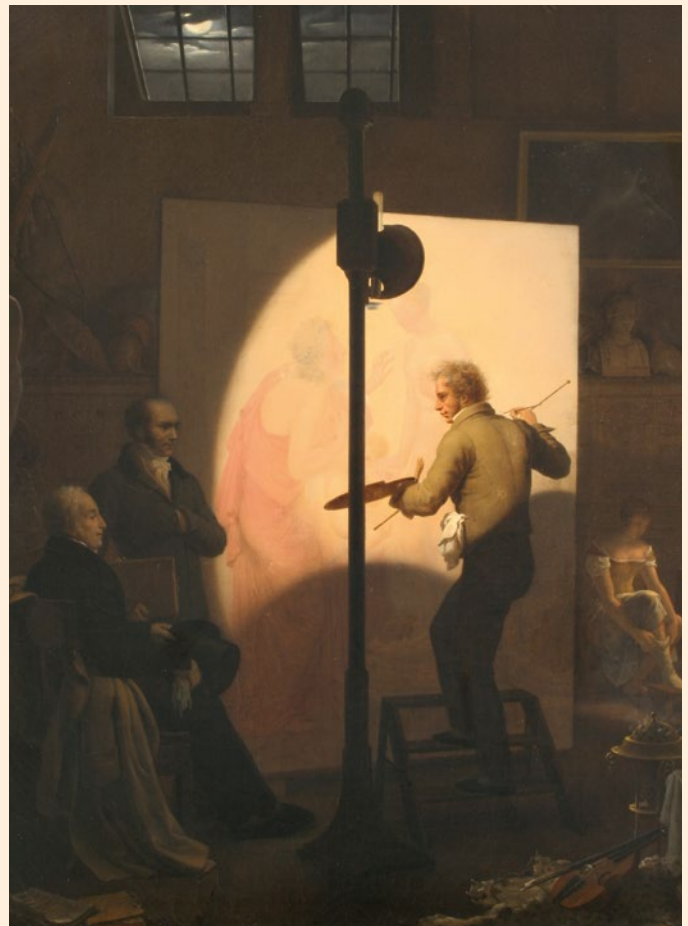
Dans un tableau commandé par le comte de Sommariva, François-Louis Dejuinne, fidèle élève de Girodet, représente ce dernier en train de peindre *Pygmalion et Galatée*, en présence du comte et de lui-même. Girodet est juché sur un escabeau face à sa toile, palette, pinceau et canne de peintre en main. Au premier plan, une petite table, sur laquelle reposent des flacons, un brûle-parfum et un violon (dont l'artiste savait jouer). Derrière le tableau, une collection de plâtres, *l'Endymion* et surtout les deux modèles de Galatée : *la Vénus Médicis* et un modèle vivant en train de se rhabiller.

Le tableau insiste sur la façon très particulière dont Girodet peint dès 1804 : de nuit, à la lumière d'une grande lampe confectionnée par son élève Pannetier, d'après la lampe d'Argand-Quinquet, en usage à la comédie française depuis 1785.

Ce qui permettait d'abord à Girodet de consacrer ses journées aux mondanités et ses nuits au travail est devenu une nécessité pour lui. Une nécessité qui, déjà à son époque, alimente sa réputation de peintre bizarre, mystérieux et angoissé, comme un avant-goût du génie romantique.

Ce tableau contribue à forger la légende de l'artiste, au même titre que d'autres représentations d'artistes dans leur atelier, dont le salon de 1819 présente plusieurs exemples (Van Dyck, Titien, Michel-Ange, etc.)

Avant que Dejuinne n'immortalise la magie de la création de Girodet, ce dernier s'était déjà mis en scène comme le rappelle Delécluze, en 1855 : « *De toutes ses manies, la plus étrange était le petit charlatanisme qu'il mettait en usage lorsqu'il était censé être sur le point de terminer un tableau et que, par une prétendue faveur spéciale, il admettait la haute société et quelques artistes dans son atelier. Girodet n'était pas homme à montrer un ouvrage sans l'avoir revu et corrigé plutôt vingt fois qu'une ; aussi ses confrères n'étaient-ils pas dupes du piège qui leur était tendu. Quoi qu'il en fût, on était introduit mystérieusement dans le sanc-*



François-Louis Dejuinne, *Girodet peignant "Pygmalion et Galatée"*, huile sur toile, 1821, musée Girodet, Montargis.

*tuire où se trouvait déjà nombreuse compagnie. Là, il laissait, près de son tableau sur chevalet, une boîte à couleurs ouverte, avec la palette chargée et l'appui-main tout préparés. Puis, de temps en temps, et comme s'il lui était venue une idée soudaine, il faisait des excuses aux assistants, leur demandant en grâce la permission de donner encore quelques touches... quelques touches seulement à un endroit qui avait besoin de correction ; et saisissant un pinceau qu'il agitait près de la palette, il le promenait légèrement sur les contours comme s'il eût cherché à leur donner plus de pureté ou de mollesse. [...] Cette petite manœuvre avait ordinairement le plus grand succès auprès des belles dames de Paris qui racontaient ensuite qu'elles avaient vu peindre Girodet, et qu'il n'était pas étonnant que les ouvrages de ce peintre fussent si parfaits puisqu'il les corrigeait jusqu'au dernier moment ».*

### 3. AMBITION, RÉCEPTION ET POSTÉRITÉ DU TABLEAU DE GIRODET

#### Un tableau inscrit dans le plus pur néoclassicisme ?

Peintre rebelle qui a tôt fait de s'éloigner de l'enseignement de son maître Jacques-Louis David, Girodet réaffirme ici son appartenance à l'école classique et se donne à voir comme le digne successeur de son maître, exilé depuis la chute de Napoléon I<sup>er</sup>.

Le néoclassicisme de Girodet n'est cependant pas celui de David : si le sujet est bel et bien emprunté à l'Antiquité, il privilégie le mythe plutôt que l'histoire héroïque. Dans son tableau, Girodet ne transmet aucune valeur morale, mais simplement un idéal poétique de beauté. La raideur davidienne cède le pas, sous son pinceau, à un arrondi charmant, loin de toute vigueur.

Le traitement, en revanche, effectué par couches de glacis successives et sans aucune trace de pinceau, rattache bel et bien Girodet à la grande tradition de la peinture néoclassique, reconnaissable à son aspect lisse. Le résultat est un manifeste de grâce à l'antique, que Girodet veut emblématique du courant pictural qu'il défend, mais toujours selon ses propres conceptions.

#### Réaliser un poème pictural

Poète autant que peintre, Girodet souhaite allier les deux dans sa démarche artistique et sa pratique picturale. Ce tableau en est la preuve. Il se prête à merveille à l'exercice de l'*ekphrasis*. Avec son tableau, Girodet inverse la célèbre expression latine « *ut pictura poësis* » en affirmant que la peinture est comme la poésie.

#### Peindre un dernier chef-d'œuvre

Girodet a 52 ans quand son tableau est achevé. Sa santé est fragile. Il décèdera cinq ans plus tard. Il est conscient que le *Pygmalion* sera son dernier tableau d'histoire et surtout son der-

#### Le néoclassicisme en quelques mots

Ce mouvement pictural prend son essor au milieu du 18<sup>e</sup> siècle en réaction au style rocaille (ou rococo), jugé futile, frivole, trop sensuel et représentatif d'une monarchie en décadence. En accord avec les principes des Lumières, mais aussi en lien avec une redécouverte de l'Antiquité issue de fouilles récentes, le néoclassicisme prône le retour à l'antique, à la simplicité et au naturel, en choisissant des sujets nobles et « éducatifs » censés inspirer des valeurs morales comme l'honneur, le courage, le patriotisme ou encore la piété filiale, en lien étroit avec la Révolution française.

Dans la forme, le néoclassicisme abandonne les rondeurs, les joyeux coloris et les compositions surchargées du style rocaille, au profit de corps athlétiques et tendus, de coloris plus sobres et contrastés, ainsi que de compositions rigoureuses savamment régies par les lois de la perspective. Le résultat, loin de la sophistication rocaille, ressemble à un bas-relief antique empreint de dignité « glacée ».

Sous la conduite de son représentant majeur Jacques-Louis David (futur maître de Girodet), le néoclassicisme devient une école à part entière dont les principes se diffusent à travers toute l'Europe jusque dans les années 1830, en privilégiant le genre de la grande peinture d'histoire. *Le Serment des Horaces* (1785), œuvre incontournable de David, demeure le manifeste de cette esthétique.

nier chef-d'œuvre. Girodet a mis toute l'énergie qu'il lui restait dans son ouvrage. Il repousse les limites de son art, quitte à s'y perdre et attend le jugement de ses pairs avec philosophie, comme il l'avait déjà fait pour *Ossian* en 1801 (lettre de Girodet à Bernardin de Saint-Pierre, novembre 1805) : « *On s'égaré dans l'espace, on ne suit plus de routes certaines. Eh bien ! Quand on échouerait, il est beau de tomber*

*des cieux. Icare ne put s’y soutenir, mais il donna son nom à la mer Icarienne et sa chute fut presque un triomphe ».*

### Une réception mitigée

Le salon de 1819 ouvre ses portes le 25 août, mais le tableau de Girodet n’est accroché que le 5 novembre, le temps d’être achevé et dans le but de faire une entrée fracassante. L’effet recherché est obtenu : le tableau éclipse tous les autres à son arrivée.

*Le Journal de Paris* (6 novembre 1819) : « Enfin la Galathée de M. Girodet, vient d’être apportée au musée. La foule des curieux se presse autour de ce tableau qu’on a longtemps annoncé comme le chef-d’œuvre d’un de nos premiers peintres ».

Pourtant, le tableau ne rencontre ni le triomphe attendu, ni l’indifférence redoutée. L’opinion se range en deux camps. Les « pour » saluent la beauté plastique de l’œuvre, sa perfection technique : « *Tout est poésie, tout est magie dans ce tableau* » (Coupin, « Notice sur l’exposition des tableaux, en 1819, premier article », *La Revue encyclopédique*, IV, 1819). Les « contres » reprochent la confusion du tableau, plus poétique que pictural, d’autres critiquent l’attitude des personnages (le regard baissé de Galatée, la mollesse de Pygmalion et l’air mesquin de l’amour), d’autres accusent tout bonnement Girodet de plagier ouvertement son rival Gérard. D’autres reprochent enfin au peintre son caprice d’exposer son tableau plus tard que les autres.

Commentaire de M. Landon, compte-rendu du salon 1819 : « *Ce programme, tel que l’artiste paraît l’avoir conçu, pouvait fournir à la poésie une suite d’images gracieuses, dont quelques-unes auraient l’attrait de la nouveauté ; mais la disposition en est un peu chargée d’idées accessoires, et, par cette raison, elle est moins favorable à la peinture. L’art n’a pas de moyens d’imitation assez puissants pour rendre d’une manière satisfaisante ces rayons, cette explosion lumineuse, électrique, dont M. Girodet pa-*

*raît avoir fait le principal ressort de sa composition, et qui, loin d’en augmenter l’intérêt, ne fait qu’affaiblir, en détournant l’objet essentiel de l’attention du spectateur. Cet effet de lumière, purement fantastique, alors même qu’il eût été possible de lui donner un air de vérité, n’eût offert que le mérite de la difficulté vaincue, mérite dont le public tient généralement peu de compte, quand il n’en résulte pas une beauté réelle. [...] C’est là seulement, nous le répétons, ce qui constitue le sujet et la composition du tableau ; le reste est surabondant, pour ne pas dire abus d’esprit et d’imagination. Si M. Girodet se fût tenu au programme le plus simple, il se serait évité bien du travail, et son succès aurait été tout-à-la-fois plus facile et plus complet. Il a tenté de reculer les bornes de son art, et du moins on doit lui savoir gré de l’intention ; mais il faut convenir qu’il s’est proposé un but que la peinture ne saurait atteindre, et créé sans utilité des difficultés insurmontables ».*

Monsieur Landon conclut néanmoins : « *Quelles que puissent être les légères imperfections que nous avons fait remarquer dans ce tableau, et même celles que nous avons dû omettre pour ne pas fatiguer nos lecteurs par des observations minutieuses, M. Girodet, en se renfermant, comme il ne cesse de le faire, dans les nobles principes de l’art ; en repoussant cette manière vicieuse et négligée qui s’introduit de jour en jour dans l’école actuelle, parce qu’elle favorise l’inexpérience et la paresse de jeunes talents, trop pressés de se produire au grand jour ; M. Girodet, disons-nous, acquiert un droit incontestable à l’estime et à la reconnaissance des véritables amis de la peinture. Le tableau de Galatée, destiné, même avant qu’il fût commencé, pour le cabinet de M. le comte de Sommariva, tiendra, sans contredit, le premier rang parmi les productions modernes de nos meilleurs artistes, que cet amateur se plaît à recueillir depuis quelques années. »*

Finalement, le plus grand reproche adressé au *Pygmalion* découle d'une trop grande ambition de la part de Girodet qui, en bon peintre-poète, a voulu aller au-delà des limites plastiques de la peinture pour livrer un poème peint, trop hermétique : « *Girodet est trop savant pour nous [...] copions tout simplement la nature et ne nous donnons pas tant de soucis pour bien faire ; ça vient mieux quand ça vient tout seul* ». (Jacques-Louis David, cité par Delécluze).

### La postérité du Pygmalion

Pensé par Girodet et perçu par ses contemporains comme le nouveau chef-d'œuvre de l'école française néoclassique, le tableau a par la suite été considéré comme le chant du cygne de ce mouvement qui arrivait en fin de course.

Si les contemporains ont jugé le salon de 1819 comme celui de Girodet et *Pygmalion*, la lecture actuelle en fait le salon de Géricault et du *Radeau*.

Ce tableau n'en demeure pas moins énigmatique : difficile à placer, il n'est pas néoclassique au sens où David le comprenait, mais n'est certainement pas comme d'autres tableaux antérieurs de Girodet, tels que la *Scène de déluge* (1806) qui, lui, annonce clairement le sublime tragique et morbide du *Radeau de la Méduse*. Cette ambivalence reflète le caractère de Girodet lui-même, fidèle au néoclassicisme jusqu'à la fin, non sans quelques tentatives d'originalité.

A la mort de Girodet, l'école classique davidienne est privée de chef et sera définitivement supplantée par les romantiques et d'autres mouvements à venir, comme le réalisme. Dans l'enchaînement des courants picturaux, Girodet a été aussi vite oublié que glorifié, tout comme le *Pygmalion et Galatée*, littéralement oublié car perdu en 1913 jusqu'à sa redécouverte en 1967.



# FICHE THÉMATIQUE#2

## LE RADEAU DE LA MÉDUSE

### 1. UNE TRAGIQUE HISTOIRE SUR FOND POLITIQUE

**Le Radeau de la Méduse représente un fait divers qui a pris les proportions d'un drame monstrueux.**

La frégate de la Méduse est un navire royal français envoyé avec trois autres bâtiments au Sénégal, afin d'y rétablir l'autorité française à l'issue du traité de Paris, par lequel l'Angleterre rétrocédait cette colonie à la France.

Le commandement en revient à Hugues Duroy de Chaumareys, officier de l'Ancien Régime, dont la carrière ne manquait pas de mérite avant la Révolution. Emigré en Angleterre, il revient en France en 1804, et est promu capitaine de frégate après la prise de pouvoir de Louis XVIII, à la faveur de son allégeance à la couronne. Il a alors 53 ans et n'a pas navigué depuis une vingtaine d'années.

Le navire quitte l'île d'Aix le 17 juin 1816 avec près de 400 personnes à bord, dont le nouveau gouverneur du Sénégal et sa famille, de nombreux militaires, des fonctionnaires, des explorateurs, des ouvriers, des prêtres...

Dès le départ, des tensions opposent le capitaine Chaumareys à ses officiers, plus compétents que lui. Il s'en remet aveuglément aux indications d'un aventurier présomptueux, Richefort.



Eugène Ronjat, d'après Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, huile sur toile, 286 x 194 cm, Rochefort, musée de la Marine.

Le 2 juillet, la frégate, qui a depuis longtemps distancé les autres bateaux qui l'accompagnaient, s'échoue sur le banc d'Arguin, obstacle bien connu des navigateurs, à une très grande distance des côtes africaines. C'est la consternation à bord. Un radeau de 20 mètres sur 7 mètres est construit à la hâte, à partir de la mâture de la frégate, pour y déposer les vivres, afin d'alléger la Méduse et de la dégager, sans succès : la frégate finit par prendre l'eau et commence à couler.

Le 5 juillet, l'ensemble des passagers abandonne la Méduse : les officiels s'installent confortablement dans les 4 canots de sauvetage, tandis que 147 passagers, moins « importants », sont entassés sur le radeau. Impossible à manoeuvrer, celui-ci est tiré par les 4 canots... jusqu'à ce que le capitaine, mécontent d'être ralenti et craignant de chavirer à cause du poids du radeau, décide de rompre les cordes. Les canots arriveront sans encombre à Saint-Louis du Sénégal trois jours plus tard. Dès le lendemain, l'Argus (le brick qui accompagnait la Méduse) est envoyé à la recherche des naufragés et des vivres restés à bord de la Méduse.

Face à cet acte d'abandon, les naufragés du radeau passent de la consternation à la terreur et au désespoir. La chaleur est extrême. Le radeau flotte à peine : les passagers debout ont de l'eau jusqu'à la taille et glissent sans cesse entre les poutres qui leur broient les jambes. Seule une petite plateforme au centre permet aux plus forts d'être moins en danger que les autres. Ils n'ont pour tous vivres qu'un sac de biscuits et des tonneaux de vin.

Dès le 6 juillet, les passagers s'entretuent pour obtenir la meilleure place, d'autres tentent de détruire le radeau pour mourir plus vite, les plus faibles sont jetés à la mer. Sous l'action du vin et de la faim, ils commencent à boire leur urine et se nourrissent de la chair des morts. Le groupe de survivants se réduit de jour en jour.

Le 17 juillet, il ne reste que 15 personnes à bord, toutes squelettiques et à moitié folles. Elles aperçoivent l'Argus à l'horizon, qui disparaît aussitôt pour ne reparaître que 2 heures plus tard. Sur les 15 moribonds, seuls 10 arriveront vivants à Saint-Louis, où ils seront soignés dans un hôpital anglais.

Pour un récit exhaustif du drame, consulter la page suivante : <http://rozsavolgyi.free.fr/cours/arts/conferences/Gericault%20-%20Le%20radeau%20de%20la%20Meduse/index.htm>

### **Le scandale ne tarde pas à éclater à Paris, puis dans toute l'Europe.**

En septembre 1816, *Le Journal des débats* publie un rapport confidentiel d'un des rescapés, le chirurgien Savigny, dans lequel aucun détail n'est épargné. Par la suite, un récit plus exhaustif est publié le 1<sup>er</sup> novembre 1817, par le même Savigny et un deuxième rescapé, le géographe Corréard.

Le retentissement du scandale dans l'opinion publique est immense. Rapidement, ce fait divers morbide prend une tournure politique : les opposants au régime en place – la Restauration de Louis XVIII – accusent ce dernier d'être à l'origine du drame, en ayant désigné un capi-

taine en vertu de son nom et de son allégeance à la couronne et non en fonction d'une réelle expérience maritime.

Les rescapés reçoivent l'appui moral et financier de la population, touchée par le drame. Quant à Chaumarays, il est jugé par ses pairs, dégradé, radié de la légion d'honneur, de l'ordre de Saint-Louis et condamné à 3 ans de prison. A sa sortie, il se cloître dans sa demeure, d'où il ne peut sortir sans subir les insultes et accusations du voisinage.

*Le récit publié par Savigny et Corréard est consultable en ligne sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1036098/f5.planche-contact>*

### **Géricault décide de peindre une toile sur le sujet.**

Géricault représente le moment où, pour la première fois, les naufragés du radeau retrouvent l'espoir en apercevant au loin, sous un ciel lumineux et dégagé, les voiles de l'Argus. Ils ne sont plus que 15 survivants, agglutinés sur la plateforme centrale du radeau, ballotés par les vagues menaçantes.

Cet apparent chaos, où tant de corps tiennent sur une si petite surface, est en réalité savamment organisé : en bas à droite, des cadavres pêle-mêle, des personnages désespérés, méditant ou complètement apathiques. A mesure que l'on avance vers la gauche, les personnages se relèvent et se retournent dans un enchevêtrement d'émotions. Celles-ci se lisent sur le visage, mais plus encore sur les mains et dans la torsion des dos. Ils forment une pyramide humaine au sommet de laquelle un personnage agite un drapeau en direction du minuscule point à l'horizon.

L'emploi d'un clair-obscur sculptural contribue à donner une atmosphère dramatique et orageuse à la scène, tandis que les couleurs tendent à confondre la mer et les corps dans une même tonalité verdâtre et cadavérique.

Voici la description qu'en offre Chesneau en 1861 : « *Sur les vagues bondissantes, un assemblage de poutres mal jointes porte une poignée d'hommes abandonnés aux angoisses d'une mort imminente, ou par la faim, ou par le couteau. Au pied du mât de fortune, quelques-uns d'entre eux se sont tassés. Tirés par un cri de salut de leur hallucination léthargique, ils se dressent lentement, et avec toute sorte d'efforts ils se traînent à une extrémité du radeau. Là, un nègre, soutenu par ses compagnons en détresse, s'est hissé sur un tonneau vide ; il agite au vent de la mer un lambeau d'étoffe. C'est un signal désespéré adressé à l'équipage du brick, dont les moins défaits d'entre les naufragés ont distingué la grise silhouette à l'horizon. Ils étaient cent-cinquante ; en douze jours, les neuf dixièmes ont succombé. Et les lames qui se brisent contre ce débris de mâture et d'agrès, lavent encore de leurs flots réguliers les derniers cadavres accrochés çà et là par quelque membre raidi. [...] Le centre moral de son tableau, c'est L'Argus, le bâtiment sauveur presque imperceptible dans la réalité. Comment l'indiquer au spectateur ? Au premier plan, l'artiste a placé un cadavre ; cet accessoire pittoresque inspirant, quoique nécessaire, une certaine répulsion, il a jeté sur le corps un lambeau de voile qui laisse deviner les formes rigides en les dissimulant. Au second plan, il pose un second cadavre ; mais ici l'intérêt commence, c'est le corps d'un jeune homme ; le contraste de la jeunesse et de la mort soulève un sentiment de pitié qui sauve de la répugnance ; de plus, il le met sur les genoux d'un vieillard, son père à n'en pas douter ; triple opposition réellement pathétique qui sert de transition entre l'immobilité funèbre et la vie, plus active déjà dans le personnage voisin, un fou, dont les lèvres s'ouvrent à un rire insensé, vie qui s'exprime plus fortement encore dans le groupe de naufragés qui s'agenouillent et s'accrochent aux vêtements les uns des autres pour se soulever de manière à voir, eux aussi, le point de l'horizon où se concentre l'attention des trois personnages pleins d'énergie qui occupent le sommet de la pyramide. La progression s'établit donc ainsi : la mort absolue, la mort pitoyable, la vieillesse, la folie, l'homme mûr alangui par l'épuisement, puis la*

*réaction de la vie, les bras se dressent, les corps se relèvent et agissent dans leur plein exercice, et tous dans la même direction, vers ce que nous avons appelé le centre moral. »*

## 2. UN PROCESSUS CRÉATIF LOIN D'ÊTRE BANAL

### Une retraite quasi ascétique

D'abord installé dans un atelier de la rue des Martyrs, Géricault doit déménager pour créer *Le Radeau*, auquel il souhaite donner les dimensions monumentales de 5 mètres sur 7 mètres environ.

Une fois dans son grand atelier de la rue du Faubourg Saint-Honoré à l'automne 1818, il s'isole du monde et s'enferme dans une retraite qui durera près d'un an. Le tableau est prêt au printemps 1819, après... 9 mois de travail environ !

Houssaye, 1879 : « *Géricault s'enferma dans son atelier ; il y vécut six mois dans une claustration presque absolue, travaillant du matin au soir, sortant rarement et ne recevant que des modèles et deux ou trois amis intimes ».*

### Être au plus près de la réalité

Géricault mène un véritable travail d'enquête et constitue un immense dossier rempli de pièces authentiques et de documents de toute sorte. Sa rencontre avec Corréard et Savigny lui permet d'obtenir toutes les réponses à ses questions.

Il réalise aussi de nombreuses études des différents épisodes du naufrage, avant de choisir celui qui lui convient. Pour chacun, il creuse de manière obsessionnelle tous les détails de l'accident. Géricault a du mal à arrêter sa composition et ne choisit l'épisode final qu'après une quarantaine d'essais différents. Ce nouveau choix nécessitera encore une soixantaine de dessins pour étudier les mouvements et les attitudes des personnages présents sur le radeau.

D'abord tenté de représenter ce qu'il y avait de pire dans le naufrage (le cannibalisme), il privilégie une composition moins sordide, où seuls quelques détails nous mettent dans le doute (le thorax du personnage à gauche, la hache présente à droite).

Chesneau, 1861 : *« Il la combina dans tous les sens, cherchant le plus pathétique et le plus pittoresque. Il existe dans le cabinet de M. Marcille un certain nombre d'esquisses, de croquis sur le même sujet, et chacun d'une composition différente. Dans l'un, l'artiste avait choisi le moment où, d'un coup de hache, le radeau est violemment détaché des canots remorqueurs ; il avait exprimé la déception, le désespoir et la rage des victimes de cette trahison ; dans un autre, il avait représenté le combat de la faim ; dans un troisième, il s'était arrêté à la dernière heure du drame, celle où les naufragés sont recueillis par les matelots de L'Argus. Les trois variantes étaient belles ».*

Dans sa recherche d'authenticité, Géricault fait également poser plusieurs rescapés du naufrage. *« Il usait généralement des modèles de profession ; quelques figures, pourtant, sont des portraits, telle par exemple celle de M. Corréard afin d'en rester à la relation écrite du naufrage du radeau et du sauvé du naufrage. Il est placé au milieu du tableau. Le corps du turc c'est Joseph [un modèle noir très demandé à l'époque] ; le bras tendu vers l'horizon, il montre le brick l'Argus dont la mâture apparaît au-dessus des vagues. Il peignit aussi parmi les têtes, un charpentier également échappé du naufrage. [...] un des morts s'appuyant sur le cadavre d'un nègre, fut posé par Eugène Delacroix, le peintre ».*

Pour représenter la mer de façon véridique, Géricault s'est également déplacé jusqu'au Havre où il a réalisé plusieurs études de la houle, des couleurs de la mer et du ciel, dont il s'est resservi de retour à Paris.

Géricault a aussi commandé une réduction du radeau : *« Le charpentier de la méduse dont le nom m'échappe et qui lui avait exécuté un petit radeau en bois parfaitement semblable au*

*modèle sur lequel, une fois sa composition arrêtée, M. Géricault place dans l'atelier propre de petites maquettes de cire qu'il avait modelées lui-même. »* (le rapin Montfort, *Notes sur M. Géricault à l'attention de Charles Clément*, 1866).

Pour réaliser son tableau, Géricault n'a pas non plus hésité à se rapprocher de la mort elle-même afin d'observer les carnations et les expressions mortuaires.

Houssaye, 1879 : *« Pour la préparation du Radeau de la Méduse, il avait loué un grand atelier au haut du faubourg Saint-Honoré, près de l'hôpital Beaujon. [...] Son atelier devint la succursale de la Morgue. Il s'était entendu avec les internes et les infirmiers qui lui apportaient pour ses études des membres coupés et des cadavres. Géricault les gardait jusqu'à ce qu'ils tombassent en pleine décomposition [...]. Il s'obstinait à travailler dans ce charnier, dont ses amis les plus dévoués et les plus intrépides modèles ne bravaient qu'à grand peine et pour un moment l'infection. [...] Il allait souvent dans les salles des malades pour suivre sur le visage des agonisants toutes les phases de la souffrance, pour étudier toutes les expressions de la douleur et des suprêmes angoisses ».*

### Modèles et technique picturale

Les corps héroïques, tendus et musclés du Radeau rappellent les peintures de Michel-Ange pour la Chapelle Sixtine. Les couleurs morbides, en revanche, rappellent *La Scène de déluge* de Girodet. Deux œuvres que Géricault connaît et admire.

Témoignage de Montfort : *« Sa manière de procéder, toute nouvelle pour moi, ne m'étonnait pas moins d'ailleurs que sa profonde assiduité ; il peignait au premier coup sur la toile blanche sans aucune ébauche ou préparation quelconque et la solidité de l'ouvrage n'en souffrait nullement. J'observais aussi avec quelle intensité d'attention il fixait le modèle, avant de toucher la toile, ayant l'air d'aller lentement, quand par le fait il exécutait rapidement posant de suite chaque touche. Nul mouvement, d'ailleurs*



désordonné, soit du corps soit des bras, il avait l'air parfaitement calme, et la verve et l'énergie de son exécution me surprenaient d'autant plus. Quelle saillie ! [...] Cela ressemblait à un fragment de sculpture à l'état d'ébauche. Le soir venu, M. Géricault laissait sa palette et profitait encore des dernières lueurs du jour pour contempler son travail. C'est alors qu'assis près du poêle, il nous expliquait ses espérances ou ses mécomptes. Généralement, il était peu satisfait, mais parfois pourtant il croyait avoir trouvé le moyen de modeler, c'est-à-dire de donner le relief convenable à ses figures et il semblait satisfait. Le lendemain, malheureusement, et après une journée aussi bien employée que la veille, il nous avouait qu'il n'était pas sur la voie et qu'il fallait de sa part de nouveaux efforts. Un jour, entre autres, il était allé au Luxembourg, et ayant vu les tableaux de M. David, les Sabines et le Léonidas, il en était revenu découragé ».

Comme beaucoup de peintres de son époque, Géricault a employé du bitume dans sa peinture. Ce pigment procure une très belle teinte brunâtre ou noirâtre, mais il vieillit mal et tend à boursoufler et assombrir le tableau au fur et à mesure qu'il migre dans les autres couches de peinture sur la toile.

### 3. AMBITIONS, RÉCEPTION ET POSTÉRITÉ DU TABLEAU DE GÉRICAULT

#### Représenter une tragédie tout en manifestant ses opinions

Contrairement au *Pygmalion* de Girodet, *Le Radeau de la Méduse* n'est pas un tableau de commande. Géricault le doit à sa seule initiative. On y lit clairement ses intentions.

Il a 27 ans en 1819. Avec son tableau, il veut se faire un nom, d'autant plus qu'il a fait des débuts prometteurs avec ses cavaliers, qui lui ont valu une certaine reconnaissance de la critique : « *En quelques jours Géricault fut mis au courant des travaux en cours d'exécution dans les ateliers. Il jugea l'occasion favorable pour se mesurer*

*avec les noms illustres de l'école ; il crut l'instant venu de manifester son talent d'une manière éclatante.* » (Chesneau, 1861)

Géricault souhaite donner un nouvel élan à la peinture d'histoire, le genre noble par excellence. Il transgresse les règles en choisissant de donner à ce « fait divers » les dimensions habituellement réservées aux scènes héroïques et aux narrations historiques, religieuses ou mythologiques. Même si la peinture d'histoire peut recourir à des épisodes contemporains, Géricault choisit le pire d'entre tous : un naufrage désastreux.

Ce tableau sert de réquisitoire contre l'incompétence, l'irresponsabilité et la corruption du régime des Bourbons en général et de l'administration de Louis XVIII en particulier, qui confie de hauts postes sur la base de la noblesse et non des capacités techniques. Géricault accuse le gouvernement français et insiste sur la lâcheté militaire de la hiérarchie et l'échec de sa mission, les Anglais ayant fini par rester sur place au Sénégal. Par extension, *le Radeau* est une sorte d'allégorie de la France à la dérive depuis les dernières conquêtes napoléoniennes. Certains y ont également vu une sorte de nouveau *memento mori*, qui rappelle la fragilité de l'homme et de la vie face aux éléments naturels déchaînés.

Géricault prend la défense des rescapés, qui ont été rejetés et martyrisés pour avoir osé raconter ce qui s'était réellement passé sur le radeau. Il fait également de son tableau un réquisitoire contre l'esclavage, toujours d'actualité au Sénégal, malgré l'abolition de 1817 : « *C'est un nègre qui est peint au sommet de la toile, s'épuisant à faire des signaux avec des lambeaux de draperie. Mais quoi ! Ce nègre n'est plus à fond de cale, et c'est lui qui sauvera l'équipage ! N'admirez-vous pas comme ce grand malheur à tout à coup rétabli l'égalité parmi les races ! C'est un pauvre esclave qui va délivrer tous ces hommes qui l'ont asservi et dédaigné, et cela se passe sur cette même côte du Sénégal où l'on va prendre ses frères pour les conduire en servitude ! Noble idée que celle d'avoir ainsi inversé les rôles !* » (Charles Blanc, 1842)

Pour finir, Géricault recherche une nouvelle vérité dans la peinture : malgré son observation méticuleuse de la réalité, les personnages ne sont ni squelettiques, ni décharnés, ni brûlés par le soleil comme c'était le cas sur le radeau. Géricault présente des corps musculeux et entiers qui accentuent le drame de la scène. Son tableau ne flatte pas le regard, mais il sait le retenir.

### Un succès paradoxal : rejet global en France ; succès unanime en Angleterre

Si le tableau est accepté par le jury, le titre, lui, est censuré, par crainte de provoquer une polémique. *Le Radeau de la Méduse* devient donc une simple *Scène de naufrage*, mais personne n'est dupe et la polémique a bien lieu.

Le scandale est grand, mais l'effet est immense. Pour la première fois, le public est confronté à une toile d'une violence et d'une nouveauté déconcertantes.

L'horreur se mêle à l'admiration : tout le monde parle du *Radeau*, on dénombre quelques 40 écrits à son sujet dans la presse, mais tous ne sont pas élogieux. Deux camps se dessinent.

D'un côté, le camp du classicisme, désarmé devant cet amas de cadavres désorganisé et sans grâce : « *Il aurait pu être horrible, il n'est que dégoûtant* ». (Coupin, 1819) La critique de Landon dans son compte-rendu du salon 1819 résume assez bien l'incompréhension suscitée par les couleurs, la lumière et surtout la composition du tableau : « *On ne peut nier que la peinture de cet accident désastreux ne soit digne d'exciter vivement la compassion : mais c'est une scène particulière ; et l'on peut s'étonner que, pour en retracer le souvenir, le peintre ait employé ce cadre immense et ces dimensions colossales qui semblent réservés pour la représentation des événements d'un intérêt général, tels qu'une fête nationale, une grande victoire, le couronnement d'un souverain, ou un de ces traits de dévouement sublime qui honorent la religion, le patriotisme ou l'humanité. [...] ; car on ne peut guère considérer cette scène de naufrage que comme une réunion de figures ou*

*de groupes académiques, mais d'une manière quelconque en action. Mais, il faut en convenir, cette action est bien faible et bien peu sentie. Où en est le centre ? A quel personnage paraît-elle se rattacher principalement, et quelle est l'expression générale du sujet ? Des cadavres à moitié submergés, des morts et des mourants, des hommes livrés au désespoir et d'autres que soutient un faible rayon d'espérance, tels sont les éléments de cette composition, que l'artiste, malgré le talent distingué qu'on lui reconnaît, n'a pu ordonner d'une manière satisfaisante. Serait-ce donc la faute du sujet, dont le récit, tout plein d'intérêt, se prête difficilement aux crayons du peintre d'histoire ? L'artiste aurait peut-être atteint son but, s'il n'eût voulu faire qu'un tableau de marine, ou du moins s'il se fût restreint dans les mesures d'un tableau de genre. Quant à l'exécution, elle laisse également beaucoup à désirer. Le peintre ayant tiré son jour du fond du tableau, la lumière ne fait qu'effleurer les objets, et cette lumière est grise et monotone ; tout le reste est noir et opaque. Le dessin ne manque pas de chaleur et de nerf ; mais il est loin d'être correct. Au surplus, on remarque dans l'ensemble, qui du moins a le mérite de l'originalité, une certaine verve du pinceau, dont l'artiste pourra tirer un bon parti quand il aura appris à le modérer, et surtout lorsqu'il sera parvenu à se diriger dans une meilleure voie. ».*

De l'autre côté, les chantres de la modernité perçoivent toute la nouveauté de ce tableau, à commencer par Delacroix lui-même, fidèle ami de Géricault : « *Quelles mains, quelles têtes ! Je ne puis exprimer l'admiration qu'il m'inspire.* » La critique parue dans *La Renommée* est également enthousiaste : « *Quel mouvement, quelle verve dans ce tableau ! Les voilà bien, ces malheureux, si lâchement abandonnés à la merci des flots. La mort plane sur ce radeau fatal ; elle a moissonné les plus faibles ; elle va frapper ceux qui déjà se sont abandonnés au plus sombre désespoir : épargnera-t-elle le petit nombre dont l'espérance soutient encore le courage ? La vue de cette grande composition frappe de terreur, et cependant l'artiste a sauvé avec beaucoup d'art tout ce qui pouvait faire*

*naître le dégoût et révolter les sens. Il est impossible d'avoir été ni mieux ni plus vivement inspiré ».*

Malgré le discours politique sous-jacent du tableau, le roi Louis XVIII lui-même manifesterait son admiration au peintre, lors de sa visite au Salon le 28 août 1819 : « *Le Naufrage, par M. Géricault, a fixé longtemps ses regards et lui a donné lieu d'adresser à l'artiste un de ces mots heureux qui font le jugement de l'ouvrage et l'encouragement de l'auteur* ». Voilà ce que, selon les témoins, le Roi lui aurait dit : « *Monsieur Géricault, vous venez de faire un naufrage qui n'en est pas un pour vous !* ».

Géricault sera récompensé, avec 31 autres artistes, d'une médaille d'or. Cependant, son tableau ne sera pas acheté par l'État. Globalement rejeté en France, *Le Radeau* sera exposé au Egyptian Hall de Londres pendant six mois l'année suivante, où il rencontrera un succès unanime, dont témoignent les 40 000 visiteurs qui ont payé l'entrée pour le voir. La presse française signale ce succès : « *Nous apprenons, par notre correspondant de Londres, que cet ouvrage obtient le plus grand succès. De tous les points de la Grande-Bretagne, accourent, pour le voir, les gentlemen les plus riches, qui semblent se faire un point d'honneur de venger M. Géricault de l'indifférence de quelques-uns de ses concitoyens. [...] Son exhibition lui a déjà plusieurs fois rapporté près de 500 francs par jour. On nous écrit qu'il propose de faire un pendant à son tableau qu'il laissera aussi en Angleterre. On nous fait même craindre que nous ne soyons privés pour longtemps, et peut être pour toujours, de la présence et du talent de ce peintre, qui est destiné à tenir un rang distingué dans les arts. Que n'aurons-nous à nous reprocher, si M. Géricault se fixe chez nos voisins !* » (*Le miroir*, 11 avril 1821, n°56).

En dépit des essais répétés du directeur du musée du Louvre pour que le tableau soit acquis par l'État, ce n'est qu'à la mort de Géricault en 1824 qu'il entrera au Louvre pour 6000 francs.

## **Le Radeau de la Méduse, icône du Romantisme**

Désormais, Géricault et le *Radeau* ne font qu'un : « *Pauvre Géricault ! [...] Avec le Radeau de la Méduse commence et finit la vie artistique de Géricault, de ce Michel-Ange des temps modernes, comme se plaisaient à l'appeler ses élèves, en tête desquels nous placerons Delacroix* ». (Darroux, 1839).

Sur le monument funéraire qu'a réalisé pour lui son ami Antoine Etex, et qui se trouve aujourd'hui encore au cimetière du Père-Lachaise à Paris, c'est à nouveau *Le Radeau de la Méduse* qui est choisi pour orner le sous-bassement principal du monument. (Le musée Girodet possède d'ailleurs l'épreuve en plâtre de ce bas-relief en bronze).



Antoine Etex, *Bas-relief du Radeau de la Méduse*, plâtre, 1839, musée Girodet, Montargis

Surtout, *Le Radeau* est indissociable du Romantisme. Les contemporains s'en rendent déjà compte, comme Arnold Scheffer nous l'apprend en 1828 : « *Une composition pathétique, sans le moindre effort, un dessin d'un grand caractère et entièrement puisé dans la nature, une énergie d'exécution qu'on n'a jamais surpassée, enfin un coloris qui, bien que sombre et uniforme, est en harmonie parfaite avec le sujet ; telles sont les qualités qui placent *Le Radeau de la Méduse* au niveau des plus belles productions de la peinture moderne. Géricault est le chef de cette nouvelle école qui se propose pour but la représentation fidèle des émotions fortes et touchantes, et qu'à tort ou à raison on appelle école romantique* ».

## Un tableau sans cesse réinventé

Aujourd'hui, il est évident que *Le Radeau de la Méduse* a plus d'admirateurs que de détracteurs. Il est sans cesse évoqué, à travers des citations légères (dans *Astérix et Cléopâtre*, *Les copains d'abord* de Georges Brassens...) ou caricaturales, mais aussi des réinterprétations artistiques à vocation politique dont voici quelques exemples :

- Frank Stella, *Radeau de la Méduse*, partie I, 1990
- Peter Saul, *Les derniers moments du radeau de la Méduse*, 2015
- Martin Kippenberger, *Le Radeau de la Méduse*, installation de 16 tableaux, 19 dessins, 9 photographies, 14 lithographies et un grand tapis tissé
- Julien Beneteau, *Le Radeau de la Méduse*, carton, 2019

## Le Romantisme en quelques mots

A l'instar du néoclassicisme, le Romantisme naît en réaction au style rocaille du dernier tiers du 18<sup>e</sup> siècle, mais s'exprime d'une façon totalement différente.

Le Romantisme est lié au mal du siècle qu'éprouvent les écrivains et les artistes qui ne trouvent pas leur place dans une nouvelle société régie par l'abolition de l'Ancien Régime et les échecs successifs de la Révolution et de l'épopée napoléonienne.

Contrairement au néoclassicisme qui recherche l'édification et les exemples de vertu, le Romantisme préfère la contestation et la remise en question. De la même manière, et tandis que le néoclassicisme, héritier des Lumières, privilégie la Raison et le contrôle des passions, le Romantisme cherche à exprimer l'individualité et les sentiments personnels, dans un élan de subjectivité.

Le Romantisme privilégie tantôt les sujets de l'actualité politique et littéraire, tantôt des épisodes d'un passé lointain, et les met en scène dans des compositions bouillonnantes et désaxées, voire désordonnées, en jouant sur le cadrage et les couleurs pour servir le propos des peintres, qui recherchent souvent à créer un malaise chez le spectateur.

# FICHE THÉMATIQUE#3

## LE SALON

Jamais événement artistique n'a eu une telle longévité ni une telle importance : malgré toutes les crises dont son histoire est ponctuée, le Salon a survécu aux changements politiques et demeure aujourd'hui un très bon outil d'analyse de la vie artistique en France, de la fin du 17<sup>e</sup> siècle à la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Manifestation artistique principale de cette période, le Salon permet de retracer l'évolution du statut de l'artiste, du goût et des courants picturaux.



Anonyme, *Vue de la grande galerie au Louvre pendant le Salon de 1819*, aquarelle sur papier, 16,7 x 18,7 cm, musée du Louvre, Paris  
© Musée du Louvre, distr. RMN-Grand Palais / Martine Beck-Coppola

### 1. ORIGINES ET ÉVOLUTION DU SALON À TRAVERS L'HISTOIRE

#### L'Académie royale de peinture et de sculpture

Bien que le concept d'académie surgisse à Rome dès la seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle, c'est en France qu'elle connaît son plus parfait développement, au point d'être perçue, aujourd'hui encore, comme une institution éminemment française.

Créée par Louis XIII en 1648, l'Académie royale de peinture et de sculpture a pour but de libérer les artistes du système corporatiste, où ils étaient cantonnés au rang d'artisans, sans perspective d'évolution de carrière.

A peine mise en place, l'Académie se dote d'un lieu (le palais du Louvre où elle s'installe en 1692), d'un personnel et d'une doctrine qui lui permettra de constituer une élite artistique et de contrôler sa production, au service de la couronne. Ce contrôle passe par un enseignement rigoureux qui s'appuie sur les règles suivantes : la primauté du dessin sur la couleur, l'idéalisation de la réalité, une touche lisse et brillante,

sans oublier la stricte observation de la hiérarchie des genres (cf. encadré page suivante).

#### Organiser des expositions pour présenter les œuvres des académiciens

Discours de l'Académie en 1704 : « *L'Académie a toujours été persuadée qu'elle ne pouvait faire connaître son application et son zèle pour la perfection des beaux-arts sinon en exposant de temps en temps quelques morceaux de peinture et sculpture faits par les académiciens qui la composent. Elle sait que, quoi que la plupart de leurs ouvrages soient faits pour contribuer à la majesté des temps et à la magnificence des palais il ne laisse pas d'y en avoir un grand nombre d'autres qui ne sont pas plutôt placés dans les cabinets où ils sont destinés, qu'ils sont aussitôt dérobés aux yeux du public et qu'ainsi le progrès que l'Académie fait dans cet art pourrait être ignoré, si elle n'avait soin de lui fournir de quoi réveiller son attention* ». Ces expositions (qui ne s'appellent pas encore les Salons) ont donc pour but de présenter les travaux des académiciens, qui n'ont alors aucun

autre moyen de montrer leur ouvrage au public, mais aussi les « morceaux de réception » des jeunes artistes désireux d'être reçus dans la noble institution.

Si la première manifestation de ce type a lieu en 1663, ce n'est qu'en 1737, après bien des tâtonnements, qu'elle prend son essor avec soixante-neuf artistes et 289 œuvres, sous le nom de « Salon », par allusion au salon carré où elle se déroule depuis 1725. Dès lors, le Salon contribue largement à l'émergence d'un goût et d'une peinture à la française : le classicisme.

### Le Salon, ouvert au plus grand nombre

D'abord ouvert à la Cour et aux collectionneurs seulement, le Salon s'ouvre très vite au grand public et devient ainsi un événement populaire incontournable : *« le salon a été rempli, pendant cinq semaines, d'une foule de gens de toute espèce ; et je suis persuadé que les spectateurs auraient souvent attiré votre attention, préférentiellement aux choses mêmes qu'ils venaient voir. Figurez-vous une salle immense, où se réunissent sept ou huit cents personnes de toutes les Provinces et de toutes les Nations. »* (1763). Deux ans plus tard, Diderot renchérit en listant les comportements des visiteurs, non sans humour : *« Les gens du monde jettent un regard dédaigneux et distrait sur les grandes compositions, et ne sont arrêtés que par les portraits dont ils ont les originaux présents. L'homme de lettres fait tout le contraire ; passant rapidement sur les portraits, les grandes compositions fixent toute son attention. Le peuple regarde tout et n'entend rien. »*

### La fin de l'Académie

La Révolution souhaite faire table-rase du passé. Face à une Académie qui refuse de se moderniser et se fossilise en acceptant de moins en moins de nouveaux membres, les artistes – Jacques-Louis David en tête – ne cachent pas leur colère. En 1791, ils obtiennent la suppression de l'Académie, qu'ils remplacent par une « commune des arts », puis par l'École des beaux-arts, au sein du tout nouvel Institut de

### Qu'est-ce que la hiérarchie des genres ?

Formulée en 1676 par André Félibien dans ses *Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des Autres Arts Qui en Dépendent*, la hiérarchie des genres consiste à classer les différents sujets de peinture en fonction de leur degré de difficulté et de leur noblesse.

Il établit ainsi une claire distinction entre les genres dits « mineurs », qui proposent des sujets plaisants, mais sans intérêt, et « le grand genre », qui à l'inverse traite des sujets nobles et instructifs. Le premier regroupe la nature morte (une représentation d'objets inanimés – nourriture, objets, végétaux, etc.), supplantée par le paysage (qui se doit d'être un paysage historique, autrement dit un décor pour une scène d'histoire et non un paysage autonome sans figures), lui-même supplanté par la scène de genre (une représentation de la vie quotidienne et anonyme), au-dessus de laquelle se trouve le portrait. Le second regroupe les sujets historiques, religieux, mythologiques ou encore allégoriques, qui s'inscrivent généralement dans de grands formats et impliquent nécessairement plusieurs des genres mineurs.

L'Académie royale reprend ces principes à son compte et n'aura de cesse de juger la production artistique des siècles à venir à partir de cette classification, qui sera finalement remise en cause par l'avant-garde du deuxième tiers du 19<sup>e</sup> siècle.

Dans les faits, la stricte hiérarchie des genres n'exclut pas certaines entorses, qu'il s'agisse de sous-genres – tels que la marine pour le paysage ou les fêtes galantes pour la scène de genre – ou encore de genres transversaux comme certains portraits qui deviennent des scènes de genre ou des allégories, tableaux d'histoire qui sont avant tout des portraits... La frontière entre la peinture d'Histoire et la scène de genre devient particulièrement floue à compter du Salon de 1819.

France. Malgré cette disparition, les traditions académiques perdurent à travers l'enseignement dispensé à l'École des beaux-arts, tournée vers le dessin et le respect de la hiérarchie des genres.

### Le Salon de la Révolution aux années 1830

En dépit des bouleversements politiques qui accompagnent et suivent la Révolution, le Salon demeure le principal événement de la vie artistique et mondaine de Paris, au point qu'il ouvre ses portes sans encombre en 1789. Les différents régimes en place, en particulier l'Empire et la Restauration, en profitent pour démontrer leur soutien aux artistes, dans la continuité du mécénat royal. Quant à ces derniers, ils n'hésitent pas à coller à l'actualité en proposant des images susceptibles de flatter le pouvoir en place, soit en critiquant le régime précédent, soit en glorifiant le pouvoir présent.

L'organisation du Salon connaît néanmoins quelques changements : en accord avec les nouveaux principes d'égalité et de liberté de la Révolution, le Salon de 1791 est ouvert à tous, sans jury de sélection. En conséquence, il accueille cette année-là 615 artistes contre 215 deux ans plus tôt, dans un désordre que souligne la critique de l'époque : *« il y avait aux environs de mille objets, tableaux, sculptures, dessins, gravures, architectures. J'y vois du sublime, du beau, du médiocre, de la croûterie. Enfin le concours est prodigieux et chacun exprime son sentiment »* (de Wille). Ce choix chaotique ne sera pas reconduit. Il est en plus décidé de fermer le Salon aux étrangers, afin de favoriser la renaissance d'une école française.

Par la suite, le succès du Salon ne cesse de croître, au point qu'il s'étend dans d'autres salles du Louvre. Désormais, le Salon n'a plus pour unique objectif d'exposer le talent d'une élite artistique : y être présent constitue pour les artistes une condition *sine qua non* de la réussite. Ils espèrent s'y faire connaître et y obtenir honneur et commandes, à une époque où il existe peu d'autres possibilités de montrer son travail au public.

### La décadence progressive du Salon

Cet engouement ne réjouit pas tout le monde : bien plus tard, en 1839, Balzac commente amèrement ce qu'il considère comme une décadence : *« depuis 1830, le Salon n'existe plus. [...] Tout fut perdu lorsqu'il se continua dans la galerie. Le Salon aurait dû rester un lieu déterminé, restreint, de proportions inflexibles, où chaque genre eût exposé ses chefs-d'œuvre. Une expérience de dix ans a prouvé la bonté de l'ancienne institution. Au lieu d'un tournoi, vous avez une émeute ; au lieu d'une exposition glorieuse, vous avez un tumultueux bazar ; au lieu d'un choix, vous avez la totalité. Qu'arrive-t-il ? Le grand artiste s'y perd »*.

Certains artistes se rangent à cet avis tels que Ingres, dont le rapport au Salon est complexe et ponctué de mauvaises expériences : *« Le Salon étouffe et corrompt le sentiment du grand, du beau ; les artistes sont poussés à y exposer pour l'appât du gain, par le désir de se faire remarquer à tout prix, par la prétendue bonne fortune d'un sujet excentrique propre à produire de l'effet et à apporter une vente avantageuse. Aussi le Salon n'est-il plus, à la lettre, qu'un magasin de tableaux à vendre, un bazar où le nombre énorme des objets assomme et où l'industrie règne à la place de l'art »*.

Dès 1820, le monopole de l'État sur l'organisation de la vie artistique en général et du Salon en particulier, ainsi que la toute-puissance d'un jury sévère et conservateur, suscitent la controverse. Les artistes se plaignent de plus en plus de ce fonctionnement, mais veulent toujours autant être admis au Salon : ils sont prêts à affronter rejets, critiques et humiliations dans l'espoir d'obtenir une reconnaissance publique, voire une distinction officielle.

### La fin du Salon

Tout au long du 19<sup>e</sup> siècle, la scène artistique se modifie considérablement à mesure que le courant néoclassique, incarné par l'École des beaux-arts, est progressivement remis en cause par l'émergence de fortes personnalités artistiques. Face aux innovations de Géricault et

Delacroix puis de Courbet, le jury se montre toujours plus intransigeant. Cette crise devenue endémique atteint son paroxysme en 1863, date d'ouverture, sur autorisation de Napoléon III, d'un Salon des refusés pour accueillir les 3000 œuvres refusées sur les 5000 œuvres soumises à l'examen du jury.

Une telle dérogation signe la fin du Salon qui, dès lors, verra se multiplier les expositions de toute sorte, depuis la première manifestation impressionniste de 1874 jusqu'au salon des XX ou de la Rose-Croix, sans oublier le célèbre Salon des indépendants, constitué en 1886. Ce foisonnement, qui répond à la diversité artistique de la fin du siècle, sonne le glas du monopole académique. Rebaptisé Salon des artistes français en 1880, le Salon perdure, non plus comme le lieu incontournable de la création artistique, mais comme un lieu d'exposition comme un autre.

Aujourd'hui, le Salon tel qu'il était au 19<sup>e</sup> siècle n'existe plus, mais trouve une certaine continuité dans de grandes manifestations artistiques actuelles, telles que le Salon du dessin, qui a lieu tous les ans à Paris, la FIAC (Foire internationale de l'art Contemporain) ou encore la biennale de Venise.

## 2. ORGANISATION ET FONCTIONNEMENT

### Le lieu

Au départ, l'exposition de l'Académie royale de peinture et de sculpture se déploie dans la galerie du Palais Royal et la cour du Palais Richelieu. Ce n'est qu'en 1699 que la manifestation se déplace au Louvre, où elle occupe le salon carré dès 1725. A compter de cette date, le Salon occupera exclusivement cet espace.

Par la suite, et pour faire face au nombre croissant d'exposants dès la Révolution, il investit parfois d'autres salles supplémentaires, telles que la grande galerie ou la galerie d'Apollon en 1817. Ces derniers espaces sont cependant

considérés comme « la Sibérie des arts », le seul endroit prestigieux demeurant le salon carré. Pour pallier les inégalités entre les exposants, il n'est pas rare que l'accrochage change au cours du Salon. Ce fut le cas pour Géricault et son *Radeau de la Méduse*, d'abord exposé trop haut dans le salon carré, puis plus bas dans une pièce adjacente.

En 1855, le Salon est compris dans l'Exposition universelle à la demande de Napoléon III et quitte définitivement le Louvre pour s'installer dans le tout nouveau Palais des beaux-arts (aujourd'hui connu comme le Grand Palais), construit à cet effet.

### L'accrochage

Jusqu'à la Révolution, c'est un académicien, le « tapissier », qui est chargé de l'accrochage du Salon. Les tableaux sont étagés sur différents niveaux jusqu'au plafond, sans ménager le moindre espace, sur un mur entièrement recouvert de drap uniformément vert ou rouge selon l'époque. Quant aux gravures, on leur trouve à peine un peu de place dans les embrasures de portes. Les sculptures, pour leur part, sont posées sur des tables de façon anarchique. Louis-Sébastien Mercier en témoigne à la fin du 18<sup>e</sup> siècle : *« on y voit des tableaux de dix-huit pieds de long qui montent dans la voûte spacieuse et des miniatures larges comme le pouce, à hauteur d'appui. Le sacré, le profane, le pathétique, le grotesque, tous les sujets historique et fabuleux y sont traités et pêle-mêle arrangés ; c'est la confusion même. »*

Suite à la Révolution et la création du musée du Louvre en 1793, l'accrochage du Salon revient au directeur du musée. L'agencement demeure à peu près le même : toujours aussi fourni, quoique mieux ordonné, par genre, auteur, sujet et dimensions.

### Le jury de sélection

Déjà du temps de l'Académie royale, les postulants qui souhaitaient devenir membres devaient se soumettre au jugement des académi-



ciens. Si leur « morceau de réception » était jugé trop original, provocant ou indigne d'intérêt, il était refusé. Malgré la suppression du jury de sélection en 1791 et en 1848, à la demande des artistes, celui-ci perdure tout au long de l'histoire du Salon, non sans provoquer de nombreuses réactions.

Composé de l'ensemble des académiciens jusqu'à la Révolution, le jury est ensuite constitué d'artistes nommés par le gouvernement sous le Consulat et l'Empire. Sous la Restauration de Louis XVIII, il change à nouveau de composition et comprend le directeur du musée du Louvre, quelques amateurs et plusieurs artistes. Il en sera toujours ainsi, malgré la demande réitérée des exposants, de constituer un jury d'artistes élus en assemblée générale et renouvelé à chaque Salon.

Quelques jours avant l'ouverture du Salon, le jury se réunit en plusieurs séances pour examiner les ouvrages au fur et à mesure de leur arrivée et vote par scrutin à la simple majorité (ce qui n'est pas sans problème dans la mesure où, d'une séance à l'autre, le jury est rarement au complet et donc, rarement le même). Le système, s'il fonctionne relativement bien au départ, quand les exposants sont peu nombreux, suscite l'incompréhension et la colère des artistes quand ils s'aperçoivent que, pour faire face au nombre démesuré d'œuvres envoyées, le jury passe moins d'une minute à examiner chaque ouvrage. La colère atteint son paroxysme en 1863, lorsque 3000 des 5000 œuvres envoyées sont refusées, comme rapplé plus haut.

### La critique, corollaire indispensable du Salon

À sa création, le Salon est une manifestation modeste fréquentée par des entendus en matière d'art. Mais à mesure que l'audience s'élargit, une demande d'explication se fait jour. C'est ainsi qu'en 1673, les Académiciens publient un guide pour aider les visiteurs à s'orienter dans le dédale du Salon, sous le titre *Explication des peintures, sculptures et gravures fournies à l'Académie royale de peinture et de sculpture*.

Vendu aux portes du Salon, le livret ne contient aucune illustration, mais de simples numéros pour se repérer dans les salles. Plus le public afflue, plus les livrets se multiplient : brochures, feuillets et pamphlets, accompagnés ou non de caricatures, font leur apparition jusqu'à la Révolution. Peu à peu, cette littérature évolue vers la critique, qui émerge dans les années 1750 et se professionnalise tout au long du siècle suivant.

Unanimement considéré comme le père de la critique, Denis Diderot publie ses *Chroniques du Salon* de 1759 à 1781. Il y pose les bases de cette nouvelle discipline, en interrogeant la notion de goût et en tentant d'imposer ses perceptions esthétiques. De façon très libre, Diderot commente le travail des artistes et va jusqu'à inventer de véritables histoires à partir de ce qu'il voit sur les tableaux ! De son côté, le visiteur néophyte est ravi de pouvoir enfin percer les secrets de la création et comprendre la signification des tableaux qu'il a sous les yeux.

Né d'un désir conjoint de comprendre et d'expliquer, la critique prend son essor à la suite de Diderot et s'épanouit surtout dans la presse du 19<sup>e</sup> siècle, qu'elle soit spécialisée – *L'Artiste* – ou non – *La Revue des deux mondes*, *Le Temps*, *La Revue de Paris*, *Le journal des débats*, etc. Les comptes-rendus des Salons deviennent des rubriques à part entière qui se déploient au fil des numéros sous la forme de véritables feuillets comptant parfois jusqu'à quinze épisodes ! En suivant le modèle des livrets de l'Académie, puis de Diderot, les critiques abordent le Salon en suivant la hiérarchie des genres, en commençant par le grand genre avant de poursuivre avec les genres secondaires.

Indiscutablement liée au goût et à la subjectivité, la critique donne aux auteurs l'occasion de s'exprimer sur leurs préférences et de commenter celles du public, qui ne coïncident pas toujours avec les leurs. Tant que le gouvernement le leur permet, les chroniqueurs font preuve d'une grande liberté d'expression, volontiers polémique, et sont souvent à l'origine de nombreux débats politiques et artistiques, surtout passé le Premier Empire. Ils trouvent au

Salon un terrain propice pour critiquer le pouvoir en place, soit en malmenant les artistes officiels, soit en appuyant les novateurs.

Les noms de Champfleury, Stendhal, Baudelaire, des frères Goncourt ou encore de Maupassant sont liés à la défense de plusieurs artistes, voire de mouvements à part entière, mais ont également laissé derrière eux des pages sévères à l'encontre de ceux qui n'obtenaient pas leur approbation. Tous révèlent, à leur manière, les tensions latentes entre un art officiel, monopolisé par l'École des beaux-arts post-révolutionnaire et les artistes de l'avant-garde. Pour toutes ces raisons, la critique devient vite un instrument autoritaire que les artistes redoutent pour ses moqueries, autant qu'ils la recherchent pour ses louanges.

### Le système de récompenses

Véritables jeux olympiques des arts, le Salon propose, depuis la Révolution, un certain nombre de récompenses qui d'une part, consacrent l'importance de l'exposition officielle, et d'autre part affirment le rôle mécène du dirigeant, qui se fait un devoir de protéger et encourager les artistes. Si Napoléon I<sup>er</sup> dirige pour beaucoup la distribution des récompenses (dans une perspective de propagande), Louis XVIII s'appuie sur le rapport de son administration qui se fait plus ou moins l'interprète de l'opinion publique. Ces récompenses servent tantôt à donner une marque de l'estime officielle aux artistes, tantôt à les encourager, tantôt à les soutenir, tantôt à les glorifier au nom de la Nation, etc. Elles font l'objet d'un compte-rendu à part dans les chroniques des critiques.

Il y a d'abord les « médailles d'encouragement ». En or, elles sont mises en place sous le Premier Empire et sont distribuées par l'Empereur, puis le Roi à la clôture du Salon. Elles sont destinées à récompenser les artistes dont l'œuvre a été remarquée par le public ou le dirigeant lui-même. Face au nombre de médaillés, chaque fois croissant et injustifié selon la critique, il est décidé dès 1827 que des médailles de première classe seront distribuées aux artistes les

plus distingués, tandis que des médailles de seconde classe reviendront aux artistes moins remarquables, mais dignes d'encouragement.

Viennent ensuite les décorations : la croix de la légion d'honneur et le cordon de Saint Michel (ce dernier étant rétabli par Louis XVIII, au profit des hommes distingués en sciences, arts et lettres), sont uniquement réservés à ceux qui pratiquent le grand genre et sont décernés par ordonnance impériale ou royale.

Les prix sont également importants : instaurés à la Révolution sous le nom de « prix de la nation », ils sont rebaptisés « prix décennaux » sous Napoléon I<sup>er</sup>, avant de devenir des « prix d'émulation » sous la Restauration. Comme son nom l'indique, il s'agit d'un prix qui doit susciter la renaissance de l'école française en encourageant les artistes à se dépasser pour l'obtenir. Il correspond à une somme d'argent, élevée à 6000 francs pour la meilleure peinture d'histoire, 6000 francs pour la meilleure sculpture et 4000 francs pour la meilleure œuvre de genre secondaire. Leur mise en place s'avère pourtant difficile, surtout sous la Restauration, qui exige que les membres de l'Institut jugent les artistes qui en sont dignes, sans prendre eux-mêmes part au concours.

Les encouragements sont, quant à eux, une innovation de la Révolution. Comme les prix, ils consistent en une somme d'argent, distribuée aux artistes *« qui annoncent des talents susceptibles d'être perfectionnés et à qui des secours sont nécessaires »*. Sous l'Empire, ces encouragements deviennent des « prix d'encouragement » qui consistent désormais en des commandes ou des acquisitions.

Les acquisitions et les commandes font en effet partie du système de récompenses : de cette manière, le pouvoir en place affirme son rôle de protecteur des arts et garantit aux artistes choisis une subsistance. Les tableaux acquis dans ce cadre rejoignent généralement les résidences du pouvoir, les locaux de l'administration, les musées de province ou sont tout simplement conservés dans les réserves du Louvre. Les ta-

bleaux jugés les meilleurs sont directement exposés au musée d'art vivant du Luxembourg, créé en 1818. Il s'agit pour les artistes du plus grand honneur dans la mesure où, à leur mort, leur œuvre entre automatiquement au Louvre, rejoindre les grands maîtres.

Il existe pour finir des récompenses informelles, sous forme de billets écrits par les visiteurs et appliqués sur le cadre des toiles qu'ils admirent ou de couronnes de lauriers placées au sommet des tableaux jugés les meilleurs par la foule (le *Pygmalion* de Girodet en obtient plusieurs). A ce sujet, le peintre Hennequin rappelle cette anecdote sur *Le Retour de Marius Sextus* de Guérin, exposé au Salon de 1799 : *« la prose et les vers pleuvaient alors de toutes parts, c'était à qui en placerait autour du cadre, au-dessus, au-dessous, au point que la large bordure en était disparue, ce qui en motiva, à ce qu'on m'assure, à M. Carle Vernet, ce calembour qui courut tout Paris : Mon dieu, si l'on ne s'arrête pas, ce tableau finira par être mangé par les vers »*.

Hormis les récompenses informelles, l'ensemble des prix n'est décerné qu'aux artistes qui ne font pas partie de l'Institut et de l'École des beaux-arts.

### 3. LE SALON DE 1819

#### Un Salon inscrit dans la Seconde Restauration

1815 marque le début de la seconde Restauration, lorsque le frère de Louis XVI, Louis XVIII, reprend le pouvoir après l'abdication de Napoléon I<sup>er</sup> et remet la monarchie des Bourbons en place, jusqu'à la Révolte des Trois Glorieuses en 1830. Second du règne, le Salon de 1819 intervient dans une atmosphère propice aux beaux-arts, comme le rappelle Philippe de Chennevières dans ses *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts en 1889* : *« on a transformé, pour les masses populaires, cette époque [La Restauration] bienfaisante et lumineuse en un temps d'oppression étroite et niaise. Mais le Louvre ne saurait avoir la mémoire si courte, et ce que les arts et nos musées doivent à ces quinze années*

*est véritablement merveilleux »*. En effet, bien que ces années correspondent aux années romantiques qui ont par la suite été injustement perçues comme des années de répression des nouveaux talents, les deux rois successifs (Louis XVIII et Charles X) prennent leur rôle de mécène très au sérieux, à travers des commandes et, bien entendu, le maintien du Salon.

Celui-ci est désormais organisé par la direction des Musées, qui est elle-même rattachée au ministère de la maison du Roi. Cette année-là, le comte de Forbin est le directeur du musée, sous l'autorité directe du comte de Pradel, directeur général du ministère de la maison du Roi. Les deux hommes ont d'excellentes relations qui leur permettent de faire fonctionner le Salon sans problème.

Le jury est alors composé d'un conseil honoraire des musées royaux, dont les membres sont des artistes et des amateurs nommés par le Roi. Il comprend aussi le comte de Forbin lui-même et le Premier peintre du roi, Gérard.

Les œuvres sont attendues avant le 8 août pour être examinées par le jury. Tous les artistes s'y soumettent, hormis ceux qui ont déjà obtenu médailles et récompenses au Salon précédent et ceux qui ont été pensionnaires à Rome. Le jury fait preuve d'une relative libéralité et accepte de nombreux noms inconnus et plusieurs femmes, à tel point que Charles Paul Landon regrette une trop grande indulgence qui, selon lui, a conduit à des choix médiocres. Les travaux retenus sont accrochés dès le 26 juillet jusqu'à l'ouverture du Salon qui a lieu le 25 août, jour de la Saint-Louis, en accord avec la monarchie des Bourbons. L'exposition durera deux mois, comme le veut la tradition.

#### L'allure du Salon

Tandis que l'exposition de 1817 surpasse les précédentes, dans une volonté de revanche nationale après le démantèlement du musée du Louvre, forcé de restituer la plupart de ses collections aux pays européens (en 1815), le Salon de 1819 surpasse à son tour le précédent par la

quantité d'œuvres présentées : « *cette immense réunion de productions dans tous les genres atteste tout-à-la-fois la multitude d'artistes que possède la France, et l'émulation qui les anime* » (Charles Paul Landon). 1702 œuvres en tout sont présentées (dessins, sculptures et gravures confondues) et ce, malgré l'interdiction faite aux artistes de présenter plus de 3 œuvres par genre (interdiction rarement respectée par ces derniers). La hiérarchie est toujours aussi prégnante comme l'indique l'ouvrage de Charles Paul Landon qui sépare en deux tomes le grand genre et les genres secondaires.

La peinture d'histoire, qui demeure considérée comme le genre le plus noble, est représentée par un vaste ensemble de quatre-vingts peintures, presque toutes de grandes dimensions. Les sujets religieux, déjà très en vogue en 1817, continuent de l'être, même s'ils commencent à lasser le public. De la même façon, la critique constate avec amertume que les sujets mythologiques et antiques intéressent de moins en moins le public et tentent de ranimer leur intérêt en vantant les mérites du *Pygmalion* de Girodet.

Ils constatent aussi que cet abandon se fait au profit des sujets français, comme le démontre le baron Bros avec *La Duchesse d'Angoulême à Pauillac*, et du versant familial de la grande peinture d'histoire : le style troubadour (*ci-dessous*). Ce courant pictural qui met à l'honneur les grands personnages et les épisodes les plus



Philippe Jacques Van Brée, *Marie Stuart au moment où on vient la chercher pour aller à la mort*, huile sur toile, 115 x 136 cm, Paris, Musée du Louvre © Musée du Louvre / RMN-Grand Palais / Adrien Didierjean

glorieux de l'histoire de France ou d'Europe, en insistant sur le Moyen-Âge et la Renaissance, favorise le renouvellement et l'expansion de la scène de genre, comprise parmi les genres secondaires. On trouve par exemple dix représentations différentes de Jeanne d'Arc au Salon de 1819. La scène de genre est particulièrement présente chez un groupe de treize peintres largement soutenus par les ducs d'Orléans et de Berry, très vite qualifiés d'« école de Lyon », en raison de leurs origines. On y trouve les peintres troubadours Pierre Révoil, Fleury Richard ou encore Jean-Claude Bonnefond et Michel Genod.

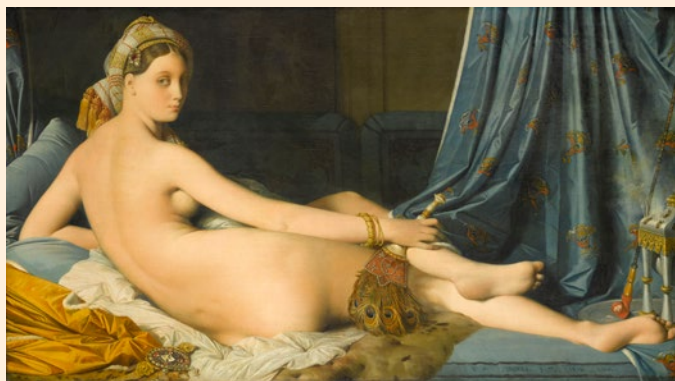
Variante de la scène de genre, les intérieurs architecturaux tantôt vides de toute présence humaine, tantôt habités, suscitent également l'enthousiasme du public qui apprécie leur touche anecdotique et leurs effets de lumière. Marius Granet et son *Chœur des capucins de la place Barberini* remporte ainsi un succès inouï et est récompensé d'une médaille (*ci-dessous*).



François-Marius Granet, *Intérieur du chœur de l'église des Capucins de la place Barberini à Rome*, huile sur toile, 93.3 x 74.4 cm, Lyon, Musée des beaux-arts

Quant au paysage, il connaît également un regain d'intérêt, non sans lien avec l'expansion du Romantisme, qui privilégie un retour vers la méditation et la nature. Le paysage est toutefois rarement autonome : il sert encore et toujours de décor à une action noble, dans la plus pure tradition classique. C'est ce que rappelle, par exemple, *La Mort de Roland* du peintre Michallon. Les scènes de marine continuent d'être prisées, comme le démontre *La Poursuivante* de Louis Philippe Crépin.

Dans la catégorie des genres nouveaux, l'orientalisme se distingue également, sans avoir encore les accents romantiques que Delacroix lui réserve. En attendant, la célèbre *Odalisque* d'Ingres en est un bel exemple (*copie ci-dessous*), même si elle est rudement critiquée pour ses « formes incorrectes », ses « contours secs » et son « absence de modelé ».



Jules Flandrin d'après Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Grande Odalisque*, huile sur toile, 91 x 160 cm, Musée Ingres, Montauban.

Quant au portrait, genre aristocratique et royal qui avait curieusement connu un bel épanouissement après la Révolution, il demeure présent, mais en moindre quantité : il suscite peu d'intérêt et encore moins de commentaires (*ci-contre*).

Dans l'ensemble, nombreux sont les peintres qui cherchent à s'attirer les faveurs du pouvoir, en choisissant des sujets loin d'être neutres. C'est le cas de Louis Hersent, qui présente *L'abdication de Gustave Wasa*, revenu d'exil pour être roi de Suède (allusion subtile à Louis XVIII lui-même), ou encore d'Ary Scheffer qui propose *Les Bourgeois de Calais* pour assimiler les libérateurs de la ville au libérateur de la France,



Pierre-Narcisse Guérin, *Portrait de Louis de la Rochejaquelein*, huile sur toile, 216 x 142 cm, Musée des guerres vendéennes, Cholet  
© RMN-Grand Palais / Gérard Blot

Louis XVIII, quand il a débarqué à Calais même le 26 avril 1814. A l'inverse, certains artistes n'hésitent pas à manifester leur opposition comme Géricault avec *Le Radeau de la Méduse* qui fait sensation.

### Quels commentaires ?

Avec la Restauration, la presse retrouve une certaine liberté que l'Empire lui avait ravie et que la Monarchie de Juillet contribuera à réduire. En d'autres termes, le Salon de 1819 est l'un des derniers où la critique s'exprime sans ménagement pour faire et défaire les réputations et manifester son soutien ou son opposition au pouvoir.

D'une manière générale, les chroniqueurs regrettent le laxisme du jury qui, selon eux, s'est

montré trop généreux, au point d'accepter beaucoup de tableaux médiocres. En revanche, plusieurs camps s'opposent rapidement sur les contenus du Salon : d'un côté, les critiques conservateurs tels que Charles Paul Landon et Etienne-Jean Delécluze soutiennent le néo-classicisme qui perdure à travers certains élèves de David (à défaut de David lui-même, alors exilé en Belgique) et pourfendent sans hésitation les novateurs tels que Géricault ou même Ingres, dont ils ne comprennent pas le savant alliage de classicisme et de bizarrerie.

Le Salon de 1819 est le dernier de l'Histoire, où les peintres classiques règnent en maîtres. Ils seront bientôt supplantés par d'autres courants tels que le Romantisme et le réalisme. D'ores et déjà, une autre partie de la critique se rallie à la cause du Romantisme naissant, en soutenant la grande composition de Géricault et la manière moderne de son ami Horace Vernet.

D'autre part, une bataille se livre entre les partisans du grand genre et ceux de la petite scène de genre. Critiquée par les premiers comme un abâtardissement de la peinture d'histoire, cette dernière est louée par les seconds comme un style de peinture plus agréable à l'œil et à l'esprit, qui a en outre le mérite de donner une approche intime et anecdotique de l'Histoire.

### Quelles récompenses ?

Le roi visite consciencieusement le Salon le 28 août, pendant deux heures, en chaise roulante. Il est accompagné du directeur de la maison du roi, du ministre de l'intérieur, du capitaine des gardes et de plusieurs autres représentants officiels. Le comte de Forbin et le premier peintre du roi, Gérard, sont là pour lui présenter un à un les tableaux les plus remarquables de l'exposition en présence des artistes eux-mêmes. Le roi en profite pour accorder quelques commentaires élogieux çà et là, qui constituent déjà une récompense pour les artistes.

Par la suite, le roi prononce un discours pour féliciter les artistes et nomme, d'après la liste qui lui a été fournie, ceux qui sont dignes d'être récompensés de la légion d'honneur et du cordon de Saint-Michel. Après son départ, les médailles sont distribuées aux artistes et l'on proclame le nom de ceux dont l'œuvre sera acquise par l'Etat ou qui seront gratifiés d'une commande à venir.

En tout, soixante-cinq médailles sont distribuées et cinq artistes obtiennent la légion d'honneur. Quant au prix d'émulation, il est annulé en raison de l'incapacité des membres de l'Institut à se décider sur les artistes qui en sont le plus dignes.

Parmi les tableaux présentés, 155 sont issus d'une commande de l'administration ou acquis par elle.

# BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

## CES OUVRAGES SONT CONSULTABLES AU MUSÉE

• **Feigen Richard L.**, *Neo-classicism and romanticism in french painting 1774-1826*, New York, Richard L. Feigen and co, 1995

• **Dumoulin Cécile**, *Néoclassicisme et Romantisme, Dossier pour enseignants*, Paris, Musée du Louvre, 2000

### SUR GIRODET ET LE NÉOCLASSICISME

• **Girodet**, *romantique et rebelle*, hors-série n°122, *Dossier de l'art*, Paris, septembre 2005

• **Bellanger Sylvain**, *Girodet, 1767-1824*, Paris, musée du Louvre éditions, 2005

• **Lafont Anne**, *Girodet*, Ligugé, Aubin imprimeur, 2005

• **Dagorne Richard** et **Lemeux-Fraitot Sidonie**, *Girodet sous le regard de Dejuinne, portrait du maître dans son atelier*, musée Girodet, 2006

• *Au-delà du maître, Girodet et l'atelier de David*, Paris, Somogy éditions d'art, 2005

### SUR GÉRICAUT ET LE ROMANTISME

• *Géricault* (cat. exp.), Paris, Editions de la RMN, 1991

• **Michel Régis**, *Géricault, l'invention du réel*, Paris, Gallimard, 1992

• *Les années romantiques, la peinture en France de 1815 à 1850*, hors-série, *Beaux-arts Magazine*, Paris, 1996

• **Chenique Bruno**, *Géricault, au cœur de la création romantique*, Paris, Nicolas Chaudin, 2012

• **Caracciolo Maria TERSA**, *Le Romantisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013

### SUR LE SALON

• **Chaudonneret Marie-Claude**, *L'Etat et les Artistes, de la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999

• **Lemaire Gérard-Georges**, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004

# INFORMATIONS PRATIQUES

**Des temps d'information à l'attention des enseignants** sont prévus le mercredi 2 octobre, de 10h à 12h et de 14h à 16h.

**Une visite privilégiée** de l'exposition sera proposée aux enseignants le mercredi 16 octobre à 10h.

Les **créneaux réservés aux classes** pour visiter l'exposition temporaire avec un médiateur sont les suivants :

- Le lundi de 9h à 12h et de 14h à 17h
- Le mardi de 9h à 12h et de 14h à 17h
- Le mercredi de 9h à 12h (pour les collégiens et lycéens)
- Le jeudi de 9h à 12h
- Le vendredi de 9h à 12h

**La visite de l'exposition ne pourra se faire que sous la conduite d'un médiateur.**

Les visites guidées commenceront dès le lundi 4 novembre 2019.

Sauf demande exceptionnelle en lien avec un projet défini en amont, **le musée ne proposera pas d'atelier de pratique artistique** en lien avec l'exposition.

Sauf demande exceptionnelle en lien avec un projet défini en amont, **le musée n'assurera pas de visite guidée du parcours permanent** pendant la durée de l'exposition temporaire.

Le musée ne peut recevoir qu'**une seule classe à la fois**. Au-delà de 20 élèves, les classes de maternelle, primaire et collège seront divisées en deux groupes qui se

répartiront entre les salles consacrées à Girodet et les salles d'exposition temporaire. Dans le cas des lycéens, le groupe peut rester entier à condition de ne pas excéder 27 personnes (accompagnateurs compris).

**Les visites commentées sont gratuites pour les scolaires et les enseignants.**

Les **réservations** se font au moins 3 semaines à l'avance.

Contactez la médiatrice du musée : **anne-marie.duboucher@agglo-montargoise.fr** ou au **02 38 98 07 81**.

Pour chaque réservation, merci de préciser le nom de l'établissement, le niveau de la classe, le nombre d'élèves et la nature de la visite souhaitée, en vous aidant des pistes thématiques proposées plus haut.

**Renvoyer signé et scanné le formulaire de réservation rempli et transmis par le musée.**

**BONUS :** le centre de ressources du musée est ouvert sur réservation aux enseignants et aux élèves qui souhaiteraient consulter des ouvrages sur les thèmes développés par l'exposition.

*Contactez le musée pour plus d'informations.*



# INFORMATIONS PRATIQUES

## POUR VENIR...

- 1** Votre bus peut se garer à l'emplacement prévu, Rue du Fbg de la Chaussée, devant l'hôtel communautaire, juste en face du musée.
- 2** Votre bus peut faire un temps d'arrêt le long du Boulevard Durzy. La classe longe alors le parc jusqu'à l'entrée la plus proche.
- 3** Votre bus peut se garer sur le parking du Pâtis (Rue du Port) et la classe peut longer le canal de Briare jusqu'au musée (environ 5 minutes de marche).





**Musée Girodet**

2 rue du Fbg de la chaussée

45200 Montargis

02 38 98 07 81

[anne-marie.duboucher@agglo-montargoise.fr](mailto:anne-marie.duboucher@agglo-montargoise.fr)