

Université de Montréal

Le masque de Géricault : une relique romantique

par
Manuel Bourget

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)
en histoire de l'art

Avril 2014
© Manuel Bourget, 2014

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Le masque de Géricault : une relique romantique

présenté par
Manuel Bourget

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Nicole Dubreuil
Président-rapporteur

Johanne Lamoureux
Directrice de recherche

Suzanne Paquet
Membre du jury

SOMMAIRE

Au 19^e siècle, la pratique du masque mortuaire connut, en France, une popularité rarement vue dans l'histoire. Le masque de Géricault nous apparaît comme un objet emblématique de la culture matérielle française de cette période. Ce mémoire cherche d'abord, en l'inscrivant dans la mouvance du romantisme, à expliciter la signification historique de cet objet. La reproduction du masque, sa manipulation et son exposition dans les ateliers des artistes romantiques, ont contribué à construire la mythologie et la figure posthume de Géricault comme martyr de l'art. C'est ainsi que le masque participe pleinement du romantisme, que nous comprenons, avec Paul Bénichou et Éric Michaud, comme «relevant» le christianisme et ses stratégies de construction de mythe. Il nous apparaît alors nécessaire de considérer notre objet comme une relique séculaire qui supporte le nouveau culte de l'artiste. À partir de là, nous explorons, en nous appuyant sur l'anthropologie des images d'Hans Belting, la manière dont la réalisation du masque de Géricault renoue avec certaines pratiques dévotionnelles chrétiennes et même avec certaines pratiques funéraires des premières sociétés humaines. Le masque acquiert alors, parallèlement à l'œuvre, la signification anthropologique d'être un substitut pérenne du cadavre destiné, par le culte, à «re-socialiser» le défunt, à lui faire don d'une vie posthume. Nous analysons ensuite les principaux usages du masque de Géricault dans les années 1830-1840 en portant une attention particulière à ses lieux d'accueil : le musée, la collection et l'atelier. Nous approfondissons ensuite les témoignages de l'historien Jules Michelet et du peintre Eugène Delacroix. Finalement, nous explicitons les liens qui existent entre la figure posthume de Géricault et l'œuvre même du peintre, en tant qu'elle est habitée par une stratégie de fragmentation.

Mots clés

Géricault; masque mortuaire; romantisme; relique; anthropologie des images.

ABSTRACT

In 19th century's France, the practice of death mask has reached a level of popularity rarely seen in history. The mask of Géricault is an emblematic object of french's material culture of this time. By inscribing this object in romanticism, this thesis intends to elucidate its historical signification. The reproduction of the mask, its manipulation and its exhibition in the romantic artist's studios contributed to construct the mythology and the posthumous figure of Géricault as a martyr of art. Thus, the mask fully pertains to romanticism. On the base of the research of Paul Bénichou and Éric Michaud, we understand this movement as "sublating" Christianity and its strategies of myth construction. We therefore acknowledge the necessity to consider our object as a secular relic, which supports the new cult of the artist. From that point, with respect to Hans Belting's anthropology of images, we explore the way the production of this mask renews some Christian devotional practices, as well as some funerary practices of the first human societies. Concurrently to the painter's work of art, the mask acquires the anthropological signification of being the corpse's perennial substitute. Through the cult, the mask "resocializes" the dead and gives it a posthumous life. We next analyze the principal uses of the mask of Géricault in the 1830-40's by focusing on the locations of its reception : the museum, the collection and the studio. Then, we examine the account of the historian Jules Michelet and the painter Eugène Delacroix. Finally, we articulate together the posthumous figure of Géricault and his work in its strategy of fragmentation.

Keywords

Géricault; death mask; romanticism; relic; anthropology of images.

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	iii
Abstract	iv
Table des matières	v
Liste des illustrations	vi
Remerciements	x
Introduction	1
1. Romantisme et culte	11
1.1 La Révolution française : entre fragments et inquiétude	11
1.2 Le malaise dans l'esthétique : la bataille romantique.....	18
1.3 Le transfert du sacré vers l'art : le romantisme comme «relève du christianisme» ...	24
1.4 L'artiste comme nouveau Christ : le dolorisme romantique	28
1.5 Le romantisme et ses objets de culte : le masque de Géricault	33
2. Anthropologie des images et des reliques	40
2.1 La fonction d'incarnation des images	41
2.2 L'objet-relique et la fonction-personne : le régime de la croyance	47
2.3 La relique et l'image au Moyen Âge : le corps du Christ	52
2.4 Le masque de Géricault : entre image, relique et fétiche	57
2.5 L'incarnation, le symptôme et la survivance	63
3. Le masque de Géricault : usages de l'empreinte.....	66
3.1 La mémoire matérielle de Géricault	66
3.2 Lieux et témoignages	69
3.3 Le masque comme empreinte : reproductibilité et nouvelle imagerie au 19 ^e siècle ..	74
3.4 Le masque de Géricault selon Michelet : de Méduse à Véronique	81
3.5 Le masque de Géricault selon Delacroix : la tentation du baiser	86
3.6 L'empreinte et la mort : entre corps et corpus	89
Conclusion	99
Bibliographie	103

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1. Anonyme, *Masque Mortuaire de Géricault* bronze, Rouen (France), Musée des beaux-arts.

Source : [En ligne], consulté le 22 avril 2014.

<http://www.photo.rmnm.fr/cf/htm/CPicZ.aspx?E=2C6NU0H28XI5>

Figure 2. Villeneuve, *Ecce Custine*, 1793, gravure, 18 x 14 cm, Paris (France), Musée Carnavalet.

Source : [En ligne], consulté le 19 avril 2014.

<http://blogthucyde.wordpress.com/2009/02/01/un-portrait-de-guillotine/portrait-de-custine-guillotine/>

Figure 3. Marie Grosholtz (futur Mme Tussaud), *Masque de Marat*, 1793, plâtre, Lyon (France), Bibliothèque municipale.

Source : [En ligne], consulté le 26 avril 2014.

<http://www.laboiteverte.fr/masques-mortuaires-de-personnages-historiques/>

Figure 4. Hubert Robert, *La violation des caveaux des rois dans la basilique de Saint-Denis en octobre 1793*, huile sur toile, 54 x 64 cm, Paris, Musée Carnavalet.

Source : [En ligne], consulté le 19 avril 2014.

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:HubertRobertViolationDesCaveauxASaintDenis.JPG>

Figure 5. Hubert Robert, *Intérieur du temple de Diane à Nîmes*, 1771, huile sur toile, 73 x 103 cm, Paris, Musée du Louvre.

Source : [En ligne], consulté le 19 avril 2014.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hubert_Robert_-_Interior_of_the_Temple_of_Diana_at_Nimes.JPG

Figure 6. Delacroix, *La barque de Dante*, 1822, huile sur toile, 189 x 242 cm, Paris, Musée du Louvre.

Source : [En ligne], consulté le 19 avril 2014.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eugène_Ferdinand_Victor_Delacroix_006.jpg

Figure 7. Albrecht Dürer, *La sainte Face aux deux anges*, 1513, burin, 10 x 14 cm.

Source : [En ligne], consulté le 20 avril 2014.

http://rembrandt.louvre.fr/_commun/rembrandt/zoom_jpg/r06.jpg

Figure 8. Albrecht Dürer, *Autoportrait de Munich*, 1500, huile sur bois, 67 x 47 cm, Munich (Allemagne), Alte Pinakothek.

Source : [En ligne], consulté le 20 avril 2014. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Durer_selfporitrait.jpg

Figure 9. Jacques-Louis David, *La mort de Marat*, 1793, huile sur toile, 165 x 128 cm, Bruxelles (Belgique), Musées royaux des beaux-arts.

Source : [En ligne], consulté le 20 avril 2014.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Death_of_Marat_by_David.jpg

Figure 10. Pierre-Nolasque Bergeret, *Honneurs rendus à Raphaël après sa mort*, 1806, huile sur toile, 108 x 197 cm, Ohio (États-Unis), Allen Art Museum.

Source : [En ligne], consulté le 20 avril 2014.

<http://chretienssocietes.revues.org/docannexe/image/2734/img-7.jpg>

Figure 11. Crâne de Jéricho, 7^e millénaire av. J.C., Jérusalem (Israël), Musée des Antiquité.

Sources : [En ligne], consulté le 20 avril. http://www.dinosoria.com/art_neolithique.htm

Figure 12. Raphaël, *La transfiguration*, 1518-1520, huile sur bois, 405 x 278 cm, Rome (Italie), Musées du Vatican.

Source : [En ligne], consulté le 20 avril 2014. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Transfiguration_Raphael.jpg

Figure 13. Claude Mellan, *Visage du Christ*, 1649, gravure, 42,8 x 31,5 cm, Londres (Grande-Bretagne), British Museum.

Source : [En ligne], consulté le 20 avril 2014.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Mellan_-_Face_of_Christ_-_WGA14764.jpg

Figure 14. Léon Cogniet, *Géricault*, 1824, lithographie, 15,4 x 14,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale.

Source : [En ligne], consulté le 20 avril 2014.

http://www.elizabethharvey-lee.com/home_selections/012_homeselect_2013.htm

Figure 15. Alexandre Colin, *Géricault*, 1824, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale.

Source : [En ligne] consulté le 20 avril 2014.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Théodore_Géricault_by_Alexandre_Colin_1816.jpg

Figure 16. Achille Déveria, *Géricault*, 1824, lithographie, 17 x 12,9 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts.

Source : [En ligne], consulté le 20 avril 2014.

<http://www.mutualart.com/Artist/Achille-Deveria/9DB9F560606DF760/Artworks>

Figure 17. Ary Scheffer, *La mort de Géricault*, 1824, huile sur toile, 36 x 46 cm, Paris, Musée du Louvre.

Source : [En ligne], consulté le 19 avril 2014.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ary_Scheffer_-_La_Mort_de_Géricault_\(1824\).JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ary_Scheffer_-_La_Mort_de_Géricault_(1824).JPG)

Figure 18. Antoine Étex, *Troisième tombeau de Théodore Géricault*, 1884, granit et bronze, Paris, Cimetière du Père-Lachaise (12^e division).

Source : [En ligne], consulté le 20 avril 2014.

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Perelachaise-Gericault-p1000404.jpg?uselang=fr>

Figure 19. Théodore Géricault, *Le monomane du vol*, 1821-1823, huile sur toile, 61,2 x 50,2 cm, Gand (France), Musée des Beaux-Arts.

Source : [En ligne], consulté le 20 avril 2014.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Théodore_Géricault_-_L%27Aliéné.jpg

Figure 20. Jean-Baptiste Régnault, *L'origine de la peinture*, 1785, huile sur toile, 120 x 140 cm, Château de Versailles (France).

Source : [En ligne], consulté le 20 avril 2014. <http://en.wikipedia.org/wiki/File:ORIGENPINTURA.jpg>

Figure 21. Théodore Géricault, *Le radeau de la Méduse*, 1819, huile sur toile, 491 x 716 cm, Paris, Musée du Louvre.

Source : [En ligne], consulté le 21 avril 2014.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_\(Museo_del_Louvre,_1818-19\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_(Museo_del_Louvre,_1818-19).jpg)

Figure 22. Eugène Delacroix, *Le Massacre de Scio*, 1824, huile sur toile, 419 x 354 cm, Paris, Musée du Louvre.

Source : [En ligne], consulté le 20 avril 2014.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Eugène_Delacroix_-_Le_Massacre_de_Scio.jpg

Figure 23. Antoine-Jean Gros, *Napoléon à la bataille d'Eylau*, 1807, huile sur toile, 104,9 x 145,1 cm, Musée d'art de Toledo (États-Unis).

Source : [En ligne], consulté le 20 avril 2014. http://fr.wikipedia.org/wiki/Bataille_d'Eylau

Figure 24. Théodore Géricault, *Officier de chasseur de la garde impériale chargeant*, 1812, huile sur toile, 349 x 266 cm, Paris, Musée du Louvre.

Source : [En ligne], consulté le 21 avril 2014.

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:GericaultHorseman.jpg>

Figure 25. Théodore Géricault, *Cuirassier blessé quittant le feu*, 1814, huile sur toile, 358 x 294 cm, Paris, Musée du Louvre.

Source : [En ligne], consulté le 21 avril 2014.

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:GericaultWoundedCavalry.jpg>

Figure 26. Théodore Géricault, *Têtes de suppliciés*, 1818-19, huile sur toile, 50 x 61 cm, Stockholm, Nationalmuseum.

Source : [En ligne], consulté le 21 avril 2014.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Théodore_Gericault_Têtes-de-suppliciés.jpg

Figure 27. Théodore Géricault, *Fragments anatomiques*, huile sur toile, 46 x 37 cm, Rouen, Musée des Beaux-arts.

Source : [En ligne], consulté le 21 avril 2014.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anatomical_Pieces.JPG?uselang=fr

Figure 28. Hippolyte Bayard, *Autoportrait en noyé*, 1840, 25,6 x 21,5 cm, cliché à partir du positif direct, Collection Société française de photographie.

Source : [En ligne], consulté le 21 avril 2014.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hippolyte_Bayard_-_Drownedman_1840.jpg

Figure 29. Théodore Géricault, *Exécution capitale à Rome*, 1817, mine de plomb, plume et encre brune sur papier gris, 15,5 x 23,9 cm, Stockholm, Nationalmuseum.

Source : Fig. 134, dans ATHANASSOGLOU-KALLMYER Nina (2010), *Théodore Géricault*, Paris: Phaidon, p. 147.

Figure 30. Théodore Géricault, *Le gibet*, 1820, crayon noir et lavis d'encre brune sur papier gris, 40,8 x 32,2 cm, Rouen, Musée des Beaux-arts.

Source : [En ligne], consulté le 25 avril 2014. <http://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/page.7.3569-teodor-zheriko-xviii-xixe-theodore-gericault-250-rabot.html>

Figure 31. Théodore Géricault, *La main gauche de l'artiste*, 1823, crayon noir, lavis de sanguine, crayon bleu, 23 x 29,7 cm, Paris, collection particulière.

Source : [En ligne], consulté le 21 avril 2014.

http://www.latribunedelart.com/spip.php?page=docbig&id_document=13881

Figure 32. Anonyme, *Moulage de la main droite de Géricault*, 1824, plâtre platiné, 9 x 22,5 x 14,5 cm, Paris, collection particulière, Galerie Norman.

Source : [En ligne], consulté le 21 avril 2014.

<http://www.artnet.com/artwork/426233167/131732/theodore-gericault-moulage-de-la-main-droite-de-theodore-gericault.html>

REMERCIEMENTS

Pour l'intelligence de ses commentaires, la confiance qu'elle a mise en mon projet et les encouragements qu'elle a su me prodiguer, je remercie cordialement Johanne Lamoureux, qui a généreusement dirigé ce travail.

À tous ceux, nombreux et nombreuses, qui m'ont questionné durant le processus de rédaction, qui ont prêté une oreille précieuse à l'élaboration de mes idées ou qui m'ont aidé d'une façon ou d'une autre, je leur exprime ici ma reconnaissance. Je pense particulièrement à Marion et à Bianca.

Je tiens aussi à remercier le comité des études supérieures, dont la responsable est Suzanne Paquet, pour son soutien financier.

INTRODUCTION

S'il est un évènement dont les effets symboliques ont grandement contribué à l'essor du romantisme pictural français, c'est la mort de Théodore Géricault, survenue le 26 janvier 1824, à un moment charnière de la lutte que menait la nouvelle génération d'artistes contre le classicisme davidien (Allard 2005 : 1). Non que cette mort soit en elle-même un évènement marquant de l'histoire de l'art (l'exposition du *Radeau de la Méduse* au Salon de 1819 avait fait bien plus de bruit), mais l'investissement qu'elle reçut par la postérité immédiate du peintre en fait un moment important de l'affirmation première du romantisme français. Dès le salon de 1824, qui débutait durant l'été, quelques mois après la mort de Géricault, les peintres de la nouvelle génération se sont empressés de faire de leur défunt ami un de leurs maîtres (Allard: 17). Quantité de portraits posthumes sont alors réalisés par de jeunes admirateurs, dont Léon Cogniet, Achille Déveria et Alexandre Colin. Le tableau d'Ary Scheffer, *La mort de Géricault* (1824), est produit dans ce même contexte. Ce tableau, qui s'inscrit pleinement dans le genre de l'*exemplum virtutis* analysé par Robert Rosenblum (1989), est un témoignage parmi d'autres de l'importance que les amis de Géricault ont accordée à sa mort. Comme les nombreuses effigies qui sont réalisées dans ce contexte, le tableau de Scheffer constitue une glorification, une sacralisation de Géricault. Il contribue à en construire le mythe. C'est aussi le cas du masque mortuaire de l'artiste rouennais, produit immédiatement après sa mort et qui, selon nous, est un artefact plus significatif encore de cette construction posthume de la figure de Géricault comme mythe romantique. C'est l'objet que nous analyserons dans ce mémoire.

Il existe plusieurs exemplaires du masque de Géricault. D'abord, nous n'avons pu découvrir si l'empreinte originale, le masque négatif, existait toujours. Selon Germain Bazin (1987 : 202), l'exemplaire le plus connu est le bronze du Musée de Rouen, acquis en 1836. Dans sa monumentale étude de l'œuvre de Géricault, Bazin mentionne aussi l'existence, dans une collection particulière qu'il n'identifie pas, d'une version en plâtre du masque. Édouard Papet (2001 : 21) fait mention de la présence de deux exemplaires du masque dans le fonds Geoffroy-Dechaume, actuellement au Musée des monuments français, fondé en 1879 sous le nom de Musée de sculpture comparée. Dans l'ouvrage

collectif dirigé par Régis Michel suite à l'important colloque sur Géricault qu'il a organisé au musée du Louvre en 1995, on trouve la reproduction d'une photographie de l'exemplaire en plâtre du masque qui est conservé au musée Fabre de Montpellier. Dans son article sur le masque de Géricault, Bruno Chenique reproduit la photographie d'une épreuve en plâtre du masque qui appartient au Musée national Jean-Jacques Henner, à Paris. Telles sont les copies du masque que nous avons pu retracer. Il est tout à fait possible qu'il en existe d'autres, tant il semble que le masque fut largement reproduit.

[illustration retirée]

Figure 1. Anonyme, *Masque de Géricault*, 1824, bronze, Musée de Rouen.

Il serait absurde de faire une étude sur un masque mortuaire sans évoquer l'ancienneté de ce type de production. Bien qu'il nous soit impossible de faire ici une histoire complète de cette pratique, il est important d'inscrire le masque de Géricault dans un horizon historique plus large. Nous porterons brièvement ici notre attention sur l'antiquité romaine et la Renaissance européenne, histoire de montrer que la pratique du masque mortuaire ne date pas du 19^e siècle.

Dans l'antiquité romaine, les rituels funéraires impliquaient la présence de portraits posthumes, les *imagines*. L'*imago* (il faut ici voir la racine étymologique de notre mot français «image») était une effigie moulée en cire qui permettait de conserver une empreinte des morts qui y avaient droit, les patriciens. Un négatif était produit par empreinte et servait de matrice au tirage positif en cire. L'*imago* romaine était d'abord destinée à établir et maintenir l'institution généalogique. Elle était conservée dans une niche installée dans l'atrium, pièce centrale de la maison familiale romaine. Le plus souvent, ces niches étaient fermées. C'est uniquement en temps de fête qu'on les ouvrait afin de faire participer à la cérémonie l'ancêtre qui s'y cachait (Dupont 1987 : 170). Lors des pompes funèbres, un cortège de ces effigies accompagnait le convoi funéraire, rendant ainsi présents, sous le mode de l'empreinte, les parents du défunt, son arbre généalogique (Didi-Huberman 2000 : 67). Par les *imagines*, les défunts continuaient à vivre dans la mémoire familiale.

C'est vers la fin du Moyen Âge et plus encore à la Renaissance qu'on voit réapparaître des pratiques funéraires qui impliquent la production de masques mortuaires. Bien qu'il existe quelques cas (incertains) datant de la fin du 13^e siècle (Isabelle d'Aragon en 1271, Philippe III le Hardi en 1298), le premier cas certain en France est celui de Charles VII, mort en 1461. Comme l'écrit Clémence Raynaud

Après l'embaumement du corps, on sait que «le visage dudit feu seigneur» fut «moulé et empraint par deux foiz». L'«empreinte» fut ensuite confiée au peintre Jean Fouquet, vraisemblablement chargé d'exécuter et de peindre l'épreuve définitive. (2002 : 17)

Nous sommes à une époque où les funérailles connaissent une théâtralisation de plus en plus complexe qui, allongeant considérablement le temps d'exposition du corps (Raynaud : 19), rendait nécessaire qu'une image s'y substitue. L'épreuve définitive de l'«empreinte» du visage de Charles VII, c'est-à-dire le tirage positif du masque, devait

servir de visage au mannequin qui allait prendre la place du cadavre pendant le convoi funèbre. En plus de cette fonction de substitution du corps en putréfaction, le masque mortuaire pouvait aussi servir de modèle pour les peintres. C'est en Italie que ce lien avec la pratique du portrait est le plus évident. À titre d'exemple, les différents portraits qui furent réalisés de Saint Bernadin de Sienne (1380-1444) après sa canonisation en 1450 s'inspirent de son masque mortuaire, réalisé en cire (Raynaud : 20). Un autre cas, celui de Sainte Jeanne de France (1464-1505), montre que la fonction de relique pouvait aussi être attribuée au masque mortuaire (Raynaud : 20). Une douzaine d'épreuves du masque de la sainte, dispersées dans différentes communautés religieuses de France, ont contribué à la diffusion de son culte. Ainsi, les masques mortuaires pouvaient, à la fin du Moyen Âge, avoir trois fonctions principales : substitut du corps pendant la cérémonie funéraire, modèle pour les futurs portraits et relique.

Le 19^e siècle connaîtra un engouement important pour les masques mortuaires. Ce siècle de révolution technique voyait apparaître un enthousiasme général pour les pratiques de reproduction par contact comme la lithographie, la photographie et le moulage. Le masque de Géricault prend son sens dans ce mouvement de transformation technique que nous aurons à commenter.

Mis à part celle de Bruno Chenique, publiée dans le catalogue de l'exposition *Le dernier portrait* (2002), aucune étude sérieuse n'a été menée sur le masque mortuaire de Géricault et sur le rôle qu'il joue dans le romantisme français et dans la culture matérielle du 19^e siècle. Jean Clay et Martial Guédron le mentionnent en passant, sans insister, mais ils proposent des pistes intéressantes pour nous.

Dans son livre *Romantisme* (1980), Jean Clay écrit que le masque de Géricault «sera souvent accroché, comme une *icône*¹, dans les ateliers des années 1830 et 1840» (1980 : 23). Dans ce contexte où les artistes investissent «la peinture comme *absolu*», Géricault, «partisan de la *théorie du génie*», se verra donner une «*stature christique*», lui qui «*incarne le destin romantique*» (*ibid.* : 23). Ces indications sont des plus précieuses pour notre travail mais, malheureusement, Clay ne définit ni n'élabore aucun des termes qu'il utilise. C'est, entre autres, le mandat que nous nous donnons dans ce mémoire.

¹ Tout au long de ce mémoire, sauf indication contraire, c'est nous qui soulignons.

Dans son texte «Le masque de Géricault ou la folle mémoire d'un culte sentimental et nauséabond» (2002), Bruno Chenique fait de cet objet le symbole de la construction d'un mythe du peintre comme «artiste maudit [...] *martyr de l'art*, sous-entendu un *héros*, symbole de la résistance au malheur mais aussi aux forces ennemies du *génie* et de la *liberté créatrice* (l'Académie)» (2002 : 165). En détarrant les documents essentiels à la compréhension de ce mythe romantique, les recherches de Chenique ont permis de pointer directement plusieurs aspects significatifs de l'investissement du masque par la postérité. La reproduction et la diffusion de cet objet lui donnent rapidement un statut de «*sainte relique*», de «*monument vénérable*» dressé en l'honneur d'un «*père tout-puissant – le père de la révolte romantique*» (*ibid.* : 166). Chenique considère que la construction de ce mythe, qui opère «une *déformation par divinisation*» (Chenique 2002 : 171), a nui à notre connaissance de l'œuvre de Géricault. S'il analyse cet objet et le culte qu'il supporte, c'est pour exorciser l'œuvre du peintre et permettre aux historiens de l'art de l'étudier sans les préjugés romantiques. Il propose de faire «*tabula rasa de la légende romantique*» (Chenique 2002 : 171) qui entoure peintre rouennais. Bien qu'il insiste sur le caractère religieux de cette construction de Géricault comme artiste maudit, Chenique ne précise pas quelle conception du romantisme pourrait justifier son emploi de la référence religieuse. C'est le travail que nous nous proposons de faire dans ce mémoire.

Dans son ouvrage *La plaie et le couteau : la sensibilité anatomique de Théodore Géricault*, Martial Guédron voit dans le masque «une *face christique*» qui constitue «un *objet de vénération* pour la génération romantique» (1997 : 19). Sa position peut se réduire à celle de Bruno Chenique.

La production de ce masque, probablement sous l'instigation de Léon Cogniet (Chenique 2002 : 159), témoigne d'un désir de pérenniser l'image de Géricault, déjà considéré par ses proches comme un artiste important. Son œuvre était déjà regardé par les jeunes romantiques comme un héritage inspirant. Il n'est pas inutile ici de rappeler que cette époque en France en fut une féconde en débats concernant l'héritage historique (Fraser 2005 : 108). Une génération avant la mort de Géricault, la création par Alexandre Lenoir du Musée des monuments français (1795), en réaction contre le vandalisme révolutionnaire, avait inauguré ces questionnements promis à une postérité considérable.

La Révolution avait plongé la France, morcelée par la guillotine et le vandalisme, dans un contexte de crise de la filiation qui se manifestait tant au plan politique, social, économique, qu'esthétique. Les débats concernant le patrimoine historique de la nation française répondaient à cette crise. Dans le monde pictural, les artistes «novateurs», comme certains critiques de l'époque les appelaient (Allard : 7), étaient en quête de nouveaux maîtres qui puissent remplacer l'enseignement davidien alors considéré comme dogmatique, arbitraire et étouffant. Géricault, par son indépendance et son originalité, est devenu le symbole de leur revendication de liberté artistique. Pour bien définir le caractère de nouveauté de cette revendication, nous nous appuyons sur la thèse que Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (1978) développent dans *L'absolu littéraire* et qui montre comment le romantisme opère un passage d'un paradigme mimétique à un paradigme expressif. Le masque de Géricault serait donc produit, en cette période de crise, comme figure du désir de ses héritiers de s'affirmer dans une filiation inédite qui donne sens à leur quête de liberté expressive.

L'enjeu premier de notre mémoire est d'étudier la transmission, par l'empreinte de Géricault, d'un idéal artistique proprement romantique. Nous proposons de prendre le masque de Géricault comme un cas emblématique d'objet de culte romantique, à côté du masque mortuaire de Napoléon, de la boucle de cheveux de Beethoven et de tant d'autres exemples. Plus précisément, nous l'analyserons en tant que relique romantique qui supporte matériellement le mythe de Géricault. À travers cet objet, nous aborderons le romantisme français d'un point de vue qui est rarement exploité et qui gagnerait à l'être davantage, celui de la production et de la circulation du sens dans la culture matérielle. Cet objet singulier, qui peut paraître insignifiant au premier coup d'œil, condense maints enjeux que nous aurons à déployer.

Le premier chapitre, intitulé «Romantisme et culte», aura pour fonction d'offrir à notre objet un cadre historique qui puisse justifier sa considération comme relique romantique. Ce cadre sera celui que Paul Bénichou définit dans le premier tome de sa monumentale étude du romantisme français intitulée *Le sacre de l'écrivain* (1973), celui d'un transfert du sacré vers le champ artistique. L'idée d'un «sacerdoce laïque» (1973 : 10) de l'écrivain s'accompagnant d'une «laïcisation du dolorisme chrétien» (*ibid.* : 310) nous aidera à cerner ce que nous percevons comme aspect religieux de la

construction de la figure posthume de Géricault. Étant donné que Bénichou ne développe ses thèses que du point de vue du romantisme littéraire, nous nous appuyerons aussi sur la pensée d'Éric Michaud qui, dans un article intitulé « L'Insensible. Mélancolie de la religion et manie de l'art » (1992), développe des idées complémentaires sur les rapports entre religion et art, en donnant une plus grande place au monde visuel. Michaud montre comment l'artiste romantique et son œuvre ont pu être investis d'une fonction de médiation avec le « dieu mort » (1992 : 11). Par cette hypothèse, nous approfondirons sa conception du romantisme artistique comme « relève du christianisme »² (Michaud 1992 : 12). La production et surtout la vénération du masque de Géricault nous semblent s'inscrire pleinement dans ce mouvement de relève.

Pour bien penser ce moment historique, nous l'aborderons dans son rapport avec la crise qui, ayant vu le jour au milieu du 18^e siècle, s'est accentuée sous l'effet du vandalisme révolutionnaire et de l'exécution du roi. L'inquiétude et l'enthousiasme qui surgissent de cet état de fait ont favorisé à la fois une relecture du passé à la lumière d'idéaux naissants et la production de nouvelles grandes figures historiques, débouchant sur une mythologie nationale, dont les représentants sont glorifiés officiellement ou non, comme ce sera le cas pour Géricault. Il s'est agi, pour les romantiques, de penser et de construire un nouvel ordre du sens sur les ruines de l'Ancien Régime (Bénichou 2004 : 979), d'où la production de nouveaux mythes. Les études de Georges Gusdorf (1982-83-84) sur le romantisme européen et celle de Xavier Tilliette (2002) sur la figure du Christ à cette époque nous aideront à penser les modalités du retour de la question religieuse dans ce contexte d'inquiétude qui succède à la Révolution. La pensée de l'artiste comme nouveau Christ y est très présente, que ce soit en France, chez Victor Hugo et le comte de Saint-Simon ou, quelques décennies plus tôt, en Allemagne, chez Friedrich Schlegel et Novalis. Nous tenterons de montrer comment le Christ est souvent utilisé comme modèle, ou paradigme, pour la construction de ces nouveaux mythes qui occupent la fonction régulatrice d'orienter l'activité humaine vers un avenir réuni en incarnant de nouvelles valeurs laïques. Les liens qui existent entre cette fonction mythologique de l'artiste médiateur et la glorification de la souffrance devront être explicités. Le cas de

² La notion de « relève » est ici utilisée en tant qu'elle traduit le concept hégélien de *Aufhebung*, qui signifie à la fois nier, conserver et dépasser.

Géricault sera particulièrement efficace à cet égard puisqu'il est érigé, parmi d'autres, comme *exemplum* (Rosenblum 1989;) de l'artiste génial qui se sacrifie à son art. Envisager les enjeux religieux et mythologiques tels qu'ils se déploient en cette crise du début du 19^e siècle nous permettra de justifier la considération du masque de Géricault comme relique romantique où les différentes connotations entourant la figure du Christ sont réinvesties sous un nouveau jour qu'on pourrait dire moderne.

Une fois le cadre historique bien posé, nous consacrerons nos efforts, dans un deuxième chapitre, à l'élargissement de notre étude vers ce que nous nommerons, suivant Hans Belting, une «Anthropologie des images et des reliques». Par une définition anthropologique de la relique, notre réflexion pourra éviter de se limiter aux seuls enjeux chrétiens, tout en ne les négligeant pas. Le masque de Géricault nous apparaîtra alors comme ayant une valeur anthropologique plus générale, qui transcende son sens strictement historique de relique romantique. Ce moment de notre recherche veut s'inscrire dans la continuité des travaux de Hans Belting (2004) et de Jean-Claude Schmitt (2002) concernant les pratiques de l'image à travers les différents âges de l'humanité. Ces deux auteurs font partie de cette nouvelle vague de chercheurs qui proposent de penser les images d'un point de vue anthropologique, en considérant la manière dont elles interagissent avec les communautés humaines et ce qu'elles instituent comme acte humain. L'image est alors pleinement pensée, en amont et en aval de sa production, dans son rapport intime avec les usages qu'elle sert, et à travers ceux-ci, avec l'expérience humaine.

Dans le chapitre intitulé « L'image et la mort. L'incarnation dans les cultures anciennes » de son livre *Pour une anthropologie des images* (2004), Hans Belting établit, d'une manière non universalisante, un paradigme pour penser la fonction de l'image dans l'expérience humaine. L'image serait d'abord une réponse à la mort d'autrui. Par des exemples puisés dans les premières sociétés, il montre comment l'image aurait d'abord eu pour fonction de donner un second corps au mort, un corps symbolique et fictif qui permette un réinvestissement par la communauté au moment où son corps organique tend vers l'anéantissement. En appliquant cette idée au cas de Géricault, il s'agirait pour nous de voir dans la production du masque une «transfiguration» de la mort du peintre en une seconde vie, une vie autre qui est celle de la transmission d'un idéal artistique

romantique. Un texte de Louis Marin intitulé « Transfiguration – défiguration », paru de façon posthume dans *Des pouvoirs de l'image* (1993), nous aidera à penser cette métamorphose par l'image. Marin y montre comment le très célèbre tableau de la *Transfiguration* de Raphaël (1520) est devenu, par une opération scénographique décrite par Vasari, le corps glorieux du peintre, transfigurant son corps mort dans sa dernière œuvre. Ce transfert glorifiant nous semble pouvoir se penser dans son rapport avec ce que Belting repère comme fonction préhistorique de l'image. L'image transfigure le mort en l'incarnant dans un nouveau corps. L'incarnation de l'image du mort dans une matérialité lui confère la pérennité nécessaire à l'établissement, par le culte et le rituel, d'une mémoire collective. Cette pensée de la fonction primitive de l'image comme incarnation du mort nous permettra de donner un sens anthropologique à la notion chrétienne d'un Christ comme incarnation du Verbe et prototype de l'image.

Grâce à cette idée d'un retour de la question de l'incarnation dans l'histoire (et la préhistoire) humaine, nous pourrons, avec Georges Didi-Huberman, aborder cette notion d'incarnation comme *symptôme* et *survivance*. Le type de « temporalité hétérogène » (Didi-Huberman 2000) mise en œuvre par ces notions héritées de Sigmund Freud et d'Aby Warburg ainsi que les différents enjeux matériels que la notion d'incarnation implique nous mèneront, dans le troisième chapitre, à considérer le masque de Géricault comme empreinte.

Alors que, dans les deux premiers chapitres, nous proposons d'explorer les raisons historiques et anthropologiques qui ont pu motiver les amis de Géricault à produire l'empreinte de son visage, dans le troisième chapitre, nous tenterons d'appréhender plus directement notre objet, dans sa présence et son effectivité matérielle. En ayant d'abord saisi le masque du point de vue du manque qu'il vient combler pour la génération romantique, nous serons mieux à même, ensuite, de l'aborder dans sa reproductibilité et ses usages.

Il est maintenant reconnu par les historiens de l'art que le 19^e siècle a été le théâtre d'un engouement rarement vu dans l'histoire pour les techniques d'empreinte et les nouvelles possibilités qu'elle offrait aux artistes. Cet engouement pour l'empreinte a tout à voir avec la crise de la représentation qui se manifeste au même moment et qui met en jeu des questions liées à la matérialité des œuvres, à la texture de l'image et à la

fragmentation que les nouvelles techniques de représentation font subir au corps humain. Avec l'aide des travaux de Philippe Hamon (2001), nous nous intéresserons au rôle que joue l'empreinte dans la transformation des modes de représentation au 19^e siècle.

Puisque le masque de Géricault a été maintes fois reproduit, nous aurons à questionner les enjeux qui concernent sa reproductibilité et les différents usages qu'ont connus ses épreuves. Le masque s'est retrouvé, dans les années 1830-1840, au musée de Rouen, ville natale de Géricault, dans la collection de Dumoutier, un célèbre phrénologue et dans des ateliers d'artistes de la génération romantique.

En abordant ensuite les témoignages de l'historien Jules Michelet et du peintre Eugène Delacroix, nous serons à même de dialectiser nos questionnements sur le masque considéré comme empreinte.

Finalement, nous tenterons d'explicitier les liens qui unissent le masque de Géricault et son œuvre même. Le fait que la mort et la fragmentation soient des thèmes centraux de l'œuvre de Géricault ne peut qu'enrichir notre propos. Il est à noter que plusieurs critiques de l'époque considéraient la peinture dite romantique comme un art malade, pathologique et morbide.

Au terme de cette réflexion, nous espérons avoir démontré que le masque de Géricault, par le statut que nous lui accordons d'objet emblématique de la culture matérielle du romantisme français, permet d'aborder l'histoire de ce mouvement d'une manière originale qui fournit l'occasion de lier ensemble des mouvances historiques jusqu'à maintenant étudiées isolément. Par la rencontre entre des enjeux qui relèvent de disciplines diverses, dont l'histoire de l'art, l'anthropologie et l'histoire des religions, nous souhaitons inviter les historiens de l'art à tourner leur regard vers des horizons différents qui peuvent considérablement enrichir notre discipline.

CHAPITRE 1

Romantisme et culte

La production du masque mortuaire de Géricault prend son sens premier à une période charnière de l'histoire de la France, l'époque dite romantique³. Les transformations qui s'étendent en France de la fin du 18^e siècle au premier quart du 19^e sont si nombreuses et polymorphes qu'il serait impossible d'en faire ici un inventaire. Paul Bénichou y voit un «bouleversement général des valeurs» (2004 : 259). Georges Gusdorf y décèle un «remembrement de l'espace épistémologique» (1982 : 20), un saut culturel (*ibid.* : 32). Pour les besoins précis de nos recherches, il nous suffira de nous en tenir aux aspects politiques, religieux et artistiques de cette mutation. Reportant l'étude directe du masque de Géricault, nous proposerons d'abord un détour historique afin de mieux lui donner un sens ainsi qu'à la mythographie qui s'y incarne.

1.1 La Révolution française : entre fragments et inquiétude

S'il est vrai, comme le prétend Gusdorf (1982 : 63), que le romantisme conserve comme un fardeau la mémoire de la Révolution, c'est par la considération de cet évènement historique, incontestablement le plus marquant de la fin du 18^e siècle, que nous devons commencer notre analyse. Parce qu'ils nous ouvriront le champ de l'inquiétude qui règne au début 19^e siècle, deux éléments importants retiendront notre attention : la guillotine, en tant qu'elle fragmente les corps, surtout le corps sacré du roi (Arasse 1987), et le vandalisme révolutionnaire, en tant qu'il attaque les symboles et les images de la monarchie et de l'Église (Souchal 1993).

Le médecin anatomiste Guillotin ne se doutait certainement pas que sa «machine à décapiter», d'abord destinée à uniformiser et humaniser la peine de mort, deviendrait l'image même de la Terreur (Arasse : 13). Il faut prendre la mesure du fait qu'un rituel

³ Dans les études littéraires et historiques, le terme «romantisme» pose plusieurs problèmes. À ce sujet, Robert Rosenblum, dans son livre *Transformations in Late Eighteenth Century Art* (1967), considère l'opposition entre néo-classicisme et romantisme comme insuffisante pour comprendre la diversité des styles qui émergent dans la peinture de la fin du 18^e siècle. Puisque notre propos ne concerne pas essentiellement des enjeux stylistiques, nous nous permettons de restaurer le terme «romantisme», en prenant soin de souligner que nous l'entendons d'abord, avec Sébastien Allard et les collaborateurs du colloque *Paris 1820 : l'affirmation de la génération romantique* (2005), comme désignant la génération de jeunes artistes qui émerge au début du 19^e siècle et les conflits qui la caractérisent.

de mise à mort est au cœur des enjeux de la Révolution et de sa représentation en image. Si nous insistons sur la fonction de fragmentation de cette machine à tuer en série, c'est pour souligner l'inscription de cette fonction dans l'imaginaire collectif et les modalités qui l'accompagnent au sein de la représentation (Nochlin 1994). Le genre du «portrait de guillotiné»⁴, qui représente le moment spectaculaire de la monstration à la foule de la tête coupée du condamné, est emblématique du lien qui se noue, durant la Révolution, entre la violence politique et la structure des images.

[illustration retirée]

Figure 2. Villeneuve, *Ecce Custine*, 1793.

⁴ Daniel Arasse voit dans le *portrait de guillotiné* « un écho révolutionnaire de la Véronique, de ce voile où, miraculeusement, s'est imprimé au revers pour apparaître en avant, sans intervention de la main humaine, le vrai visage du Christ, son vrai portrait, sa *vera icona*, dont tout visage peint du Christ n'est qu'une imitation, éloignée de tant de degré de la vérité» (1987 : 172). Nous aurons, ultérieurement, la chance d'exploiter et de prolonger cette analogie.

Proposant un lien avec la technique photographique, l'auteur de *La guillotine et l'imaginaire de la terreur* (1987) va même jusqu'à penser le «rasoir national» comme «machine à tirer le portrait» (Arasse: 167). Il établit par là un rapprochement fécond entre une représentation indicielle, une technique de fragmentation du corps et la mort. Cette triade thématique, qui est au cœur de la production du masque de Géricault, se retrouve aussi dans la pratique de Mme Tussaud (1761-1850), qui avait reçu de la Convention (1792-1795) le mandat de mouler la tête de certains guillotinéés célèbres, dont Marat et Robespierre (Adhémar 1978 : 208).

[illustration retirée]

Figure 3. Mme Tussaud, *Masque de Marat*, 1793.

Dans cette lignée, le masque de Géricault pourrait figurer dans le chapitre romantique d'une histoire de la représentation des têtes coupées. Cette histoire pourrait trouver son origine dans le «culte des crânes»⁵ (7000 ans av. J.C.), qui avait pour objectif «d'assurer aux vivants la maîtrise du commerce rituel avec leurs ancêtres» (Belting 2004 : 187). L'histoire du masque mortuaire, que nous avons brièvement évoquée en introduction, y figurerait bien sûr d'une manière importante. Le chapitre romantique de cette histoire

⁵ Nous y reviendrons plus en profondeur dans notre second chapitre.

devrait occuper une place considérable puisque, en ce 19^e siècle de guerres et de révolutions, le motif de la tête coupée⁶ obsède le champ de l'image (Clair 2010 : 36).

La Terreur (1793-94), par sa production d'environ 17 000 guillotins, est le moment inaugural de cette obsession. La guillotine, «objet fétiche de la révolution» (Cortequisse 1988: 17), prend tout son sens politique avec l'exécution de Louis XVI, le 21 janvier 1793, près de deux ans après la naissance de Géricault. Exécuter le roi n'était pas seulement tuer un homme, c'était attaquer la conception verticale et pyramidale de l'ordre politique selon laquelle le roi incarnait, dans son corps singulier, la nation toute entière (Arasse : 79). La scission du corps royal «en son articulation symbolique la plus forte» (Arasse : 10) visait en fait la théorie monarchique en ses fondements théologiques, qui octroyaient au roi le droit divin d'incarner à lui seul l'unité du pouvoir politique, d'être «l'autorité *capitale*⁷» (Beaubatie 2002 : 89). Ce privilège du roi, qui unit le politique au religieux, est clairement formulé chez Bossuet : «L'homme meurt, il est vrai; mais le roi, disons nous, ne meurt jamais : *l'image de Dieu est immortelle*» (cité par Arasse : 65). Pour les républicains, cette prérogative divine du roi était une fiction monstrueuse à détruire (Arasse : 70). Au nom de la Raison, la République devait se fonder sur le sacrifice du roi, sur le meurtre de la personne incarnant l'immortalité abjecte du pouvoir. Cependant, la violence révolutionnaire n'allait pas s'en tenir là. Selon le mot de Michel Vovelle, l'époque sera marquée par le «réveil d'une pulsion de mort collective» (Bizière et Liris 1991 : 9) qui frappera avec fracas les références culturelles de l'Ancien Régime. Ici, la Raison des Lumières et de la civilisation ne va pas, déjà⁸, sans une importante part d'ombre, de violence et de mort.

⁶ À ce sujet, le lecteur pourra aussi consulter l'article paru en ligne de LE MEN Ségolène et Anne LARUE (2006), «Un feuilleton à suspens : les *Mille et une nuits*», dans lequel les auteures montrent comment les illustrations de l'édition française (1838-1840) du célèbre recueil de contes arabes sont habitées par une imagerie révolutionnaire au goût du public, proche de celle du fait divers, où abonde le motif de la tête coupée.

⁷ Souligné par l'auteur. On peut ici rappeler que le terme «capital» trouve sa racine étymologique dans le latin *caput* qui signifie «tête». Tuer le roi, c'est, en quelque sorte, décapiter la nation. Le roi étant la tête de la nation, le décapitation du roi porte alors une double signification. Couper la tête du roi, c'est couper la tête de la tête de la nation.

⁸ Nous renvoyons ici le lecteur à l'ouvrage ADORNO Theodor W. et Max HORKHEIMER (1974), *La dialectique de la Raison*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris : Gallimard, [1947], où est élaborée l'idée selon laquelle les développements des Lumières (*Aufklärung*), suivant une logique du progrès, ont mené aux pires atrocités, notamment à travers le nazisme. Dans cette lignée, nous soutenons que déjà, au 18^e siècle, la dite Raison est productrice d'horreur, ou mieux, de Terreur. Hegel abonde dans ce sens lorsqu'il écrit, dans sa *Phénoménologie de l'esprit* (1807), que «l'œuvre unique et l'unique exploit

Le morcellement d'une grande quantité de corps sous la Révolution trouve un écho significatif dans ce que nous nommons encore, selon le néologisme inventé par l'abbé Grégoire, le «vandalisme»⁹ révolutionnaire.



Figure 4. Hubert Robert, *La violation des caveaux des rois dans la basilique de Saint-Denis*, 1793.

Dans son livre *Le vandalisme de la révolution* (1993), François Souchal explique comment la France, durant la dernière décennie du 18^e siècle, sera littéralement ruinée, d'un point de vue économique et matériel. La violence révolutionnaire, organisée et systématique (Souchal : 17), s'attaquera surtout aux symboles de l'Église et de la

de la liberté universelle [la Terre] est donc la mort, une mort qui n'embrasse rien et qui n'est remplie intérieurement par rien, [...] la mort la plus froide, la plus triviale, qui n'a pas plus d'importance que l'étêtage d'un chou ou qu'une gorgée d'eau» (1991 : 394). Les romantiques auront une conscience aiguë de cet héritage sanglant.

⁹ Le terme a été créé par l'abbé Grégoire dans ses «Rapports [à la Convention] sur les destructions opérées par le vandalisme et sur les moyens de le réprimer». Nous renvoyons le lecteur au petit ouvrage de BOULAD-AYOUD Josiane (2012), *L'abbé Grégoire et la naissance du patrimoine national* suivi des *Trois rapports sur le vandalisme*, Québec : Presses universitaires de l'université Laval.

Monarchie, dans le but avoué de détruire le pouvoir de ces institutions, de faire *tabula rasa* de l'Ancien Régime afin de libérer la voie pour la construction d'un nouvel ordre politique. De plus, les guerres dans lesquelles la France était alors engagée n'ont pas manqué de vider les coffres de l'État. Pour avoir une idée de l'ampleur des destructions dues au vandalisme, l'ultra-royaliste Chateaubriand, dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, décrit les scènes auquel il assista lors de son retour en France, en 1800 :

On eut dit que le feu avait passé dans les villages; ils étaient misérables et à moitié démolis : partout de la boue et de la poussière, du fumier, des décombres. À droite et à gauche du chemin se montraient des châteaux abattus, de leurs futaies rasées il ne restait que quelques troncs équarris, sur lesquels jouaient les enfants. On voyait des murs d'enclos ébréchés, des églises abandonnées, dont les morts avaient été chassés, des clochers sans cloches, des cimetières sans croix, *des saints sans têtes* et lapidés dans leur niche. (Cité par Souchal : 28-29)

Quelques années après l'épisode tranchant de la Terreur, Chateaubriand associait explicitement la ruine à la décapitation. Il n'était pas le premier. Déjà avant la Révolution, dans le champ de la peinture, la ruine avait été intimement liée à la décapitation, notamment dans un tableau d'Hubert Robert intitulé *Intérieur du temple de Diane à Nîmes*, réalisé en 1771.



Figure 5. Hubert Robert, *Intérieur du temple de Diane à Nîmes*, 1771.

Dans ce tableau, le statut de ruine du monument est d'abord explicite par l'absence de voûte. Un édifice sans toit n'est pas sans faire penser à un corps sans tête. Décelant un manque de totalité organique dans les œuvres d'Hubert Robert, la stratégie descriptive que Diderot utilisera pour les critiquer aura précisément pour fonction de ruiner son objet, en le fragmentant ou le triturant, redoublant par là le processus même de la ruine (Lamoureux 1990: 121).

Si la guillotine fragmentait les corps humains, c'est le corps historique de la France, dans ses monuments, que le vandalisme morcèlera. La France semble alors occupée à la production massive de ses propres ruines. Pour Souchal, le déséquilibre que cette crise a introduit dans l'histoire de la France n'a pas fini d'avoir des effets (il écrit en 1993). Une inquiétude radicale était en train de s'installer. Les nombreuses guerres de l'Empire ne feront rien pour apaiser cette état de tension. Comme le dira Félix Krämer, après la Révolution et les guerres napoléoniennes, «le monde [se] trouva disloqué» (2013 : 27). Concernant la France, les deux premiers chapitres de *La confession d'un enfant du siècle* (1836), d'Alfred de Musset, sont emblématiques. La génération dont il parle est celle qui naîtra durant cette époque de crise, précisément celle de Géricault et de ceux qui feront son masque mortuaire. Musset y décrit la «désespérance» qui règne alors sur la France :

Toute la *maladie du siècle* présent vient de deux causes; le peuple qui a passé par 93 [la révolution] et par 1814 [la chute de l'empire] porte au cœur *deux blessures*. *Tout ce qui était n'est plus; tout ce qui sera n'est pas encore*. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux. (Musset 2003 : 79)

La chaîne des temps était rompue, les anciennes croyances, sérieusement attaquées, et le pays, en ruines. La conscience du caractère essentiellement mortel des empires commençait à prendre racine. Déjà en témoignent les premières pages de l'ouvrage de Volney, *Les ruines ou méditation sur les révolutions des empires*, publié en 1791 mais conçu en 1785 (quatre ans avant la prise de la Bastille), où l'auteur raconte la méditation qu'il fit suite à sa rencontre avec les ruines de la ville de Hems, en Syrie : «Qui sait, me dis-je, si tel ne sera pas un jour l'abandon de nos propres contrées?» (2009 : 55).

1.2 Le malaise dans l'esthétique : la bataille romantique

« Alors s'assit sur un monde en ruines une jeunesse soucieuse. »

- Musset, *La confession d'un enfant du siècle*, Chapitre II.

Pour bien comprendre la nature de cette «maladie morale» (Musset : 57) et ce qu'elle implique sur le plan artistique, nous proposons de faire un léger pas de recul vers le siècle des Lumières, qui voit «la naissance d'une véritable poétique des ruines» (Mortier 1974 : 223), laquelle, en amont du romantisme, acquiert son autonomie esthétique. Nous verrons l'émergence de ce qui deviendra l'imaginaire romantique, fasciné par le noir, pris de malaise et peuplé de monstres, de fragments, de cadavres. Notre attention sera particulièrement portée vers le «romantisme noir»¹⁰ parce que, en plus de prolonger l'engouement pour les ruines, il exploite ces thématiques de la manière la plus extrême et la plus évidente.

Sophie Lacroix situe la naissance d'une «poétique de la ruine» aux alentours de 1740, au moment de l'échec de la conception métaphysique d'une «bienveillance universelle» (2007 : 15). Le christianisme, en tant qu'il promet un avenir bienheureux, commençait alors à être sérieusement attaqué par les philosophes. Au même moment, grâce à la découverte et à l'exploration des sites de Pompéï et d'Herculanum, naîtra une science des origines, qui baignera dans les ruines : l'archéologie. Dans les années 1740-50, les fouilles archéologiques attireront de nombreux artistes, dont Piranèse, et stimuleront la représentation picturale des ruines. C'est d'ailleurs par le biais de la peinture que des littéraires, comme Diderot, élaboreront la poétique nouvelle (Mortier : 90). Pour la première fois, la ruine se retrouvera au premier plan de l'image (Lacroix : 53). Représenter une ruine pour elle-même, c'est donner une visibilité à une perte, c'est donner une forme actuelle à une absence. La diffusion de ces représentations par la gravure encouragera l'émergence d'un investissement affectif et esthétique de la ruine, qui commencera à plaire pour elle-même et non uniquement parce qu'elle est la trace d'un passé glorieux qui, lui, est intéressant. Désormais, la ruine se conjuguera au

¹⁰ Nous renvoyons le lecteur au récent catalogue de l'exposition *L'ange du bizarre : le romantisme noir de Goya à Max Ernst* qui a eu lieu au Musée d'Orsay du 5 mars au 9 juin 2013. Cette exposition avait pour but avoué de «renouveler notre regard sur le romantisme en mettant en exergue son versant le plus sombre et intemporel.» (Fabre et Krämer 2013 : 12).

présent. Lui sera conférée «une existence *actuelle*¹¹, et non purement rétrospective» (Mortier : 10). Elle captivera par son étrange action sur l'affect et en ce qu'ici et maintenant elle «préfigure l'avenir de toute œuvre humaine» (Lacroix : 17). La ruine est anticipation plus qu'elle n'est mémoire. Elle ouvre l'imagination et l'art à une anticipation de l'œuvre du temps¹². De ce fait, elle s'inscrit au cœur du projet moderne d'une prise en charge par l'homme de son propre destin.

La déchirure temporelle que la représentation de la ruine matérialise ouvrira la sensibilité sur un plaisir ambigu qui donnera à l'inachèvement, au tronqué et au négatif, une valeur qu'ils n'avaient pas encore connue aussi fortement dans le champ artistique. Le thème des ruines imposera dans l'art le fragment et le mutilé contre la forme parfaite en stimulant un travail de l'imagination qui ouvre sur un ailleurs (Mortier : 11), qui détache du monde. Selon la formule que Diderot utilise dans son *Salon de 1761*, la ruine doit «nous inciter à la rêverie» (cité par Mortier : 91), d'où son intérêt pour les tableaux d'Hubert Robert, qui le plongent dans «une douce mélancolie» (*ibid.* : 93). Cette «posture mélancolique» (Lamoureux 2007 : 68) se retrouve aussi dans *Les ruines* de Volney.

Lacroix conçoit cette poétique des ruines comme le symptôme d'un malaise dans la conscience européenne face à la nouvelle entreprise de domination du monde par la raison (2007: 17). Ce malaise n'est pas d'abord romantique, mais il sera à la source du «mal du siècle» (Mortier : 142) qui apparaîtra chez les jeunes artistes. Cette crise est à penser dans son rapport étroit avec «une expérience de la perte» (Lacroix : 54) qui sera le berceau pulsionnel de l'imaginaire romantique. Il faut souligner ici le rôle de la production révolutionnaire des ruines de l'Ancien Régime. Lors de la Révolution, plus d'un siècle avant les destructions massives des deux guerres mondiales, les ruines n'étaient déjà plus des œuvres de la nature et du temps mais des œuvres humaines¹³.

¹¹ Souligné par l'auteur.

¹² À ce sujet, nous renvoyons le lecteur à l'article de LAMOUREUX Johanne (1991), «La théorie des ruines d'Albert Speer ou l'architecture «futuriste» selon Hitler», *RACAR*, XVIII, 1-2, où est montré «comment la théorie des ruines de Speer [le premier architecte de Hitler] apparaît comme l'actualisation la plus radicale de cet engouement pour l'anticipation ruiniste» (1991 : 58).

¹³ André Habib décrit ce qu'il comprend comme mutation moderne de la poétique des ruines en «pédagogie des décombres» : «plutôt qu'au patient lacis de la nature et de la culture qui suscitait les rêveries mélancoliques des Diderot, Burke ou Caspar Friedrich sur le «passage du temps», les ruines évoquent plutôt, pour nous, les ravages de la guerre, la fulgurance de la destruction et le deuil.» (2011 : 45) Le lecteur qui désire aborder la question des affinités que le thème des ruines entretient avec le champ

Progressivement, dans le champ de l'image, elles figureront le pouvoir destructeur de l'être humain. Par le thème de la ruine, l'homme moderne prendra acte de sa propre responsabilité comme agent catastrophiste. Cette distinction, Chateaubriand la formulait déjà en 1802, dans *Le génie du christianisme* :

Il y a deux sortes de ruines très distinctes : l'une, ouvrage du temps, l'autre, ouvrage des hommes. Les premières n'ont rien de désagréable, parce que la nature travaille auprès des ans. Font-ils des décombres, elle y sème des fleurs. Entr'ouvrent-elles un tombeau? Elle y place un nid d'une colombe; sans cesse occupée à reproduire, elle environne la mort des plus douces illusions de la vie.

Les secondes ruines sont plutôt des *dévastations* que des ruines; elles n'offrent que l'image du *néant*, sans une puissance réparatrice. *Ouvrage du malheur*, et non des années, elles ressemblent aux *cheveux blancs sur la tête de la jeunesse*. (cité par Habib : 46)

Au début du 19^e siècle, parallèlement à cette tension entre la ruine et la dévastation, l'expérience de la perte subira une subversion pour passer d'une «douce mélancolie», chez Diderot, à une «hypersensibilité à la catastrophe» (Lacroix : 301), caractéristique d'un certain romantisme qu'on pourrait dire apocalyptique. Après la Révolution, certains romantiques accuseront l'esprit des Lumières d'avoir tout détruit et donneront au thème des ruines une dimension cosmique, métaphysique. Pour Jean-Baptiste Grainville (1746-1805), par exemple, dans son livre *Le dernier homme* (1805), les ruines deviennent le signe d'une catastrophe universelle (Mortier : 158-161). Dans ce romantisme, la présence de la ruine n'est plus simplement celle qui anticipe le passage du temps et la fin des empires mais, plus radicalement, elle anticipe la fin des temps.

Les artistes romantiques feront de ce sentiment de perte radicale le principe tragique et traumatique de leur expérience et de leur pratique artistique. C'est comme s'ils reformulaient l'incipit de l'évangile de Jean («Au commencement était le Verbe»), en proposant à sa place, comme une thèse psychologique et anthropologique : «Au commencement était l'expérience de la perte» (Lacroix : 99).

Dans le romantisme, la ruine n'est plus seulement un lieu de méditation et de rêverie, elle devient médiation avec les forces obscures qui sont enfouies au cœur de la subjectivité. Elle donne une forme au travail de l'ombre qui habite le sujet. L'esprit du romantisme est tout entier dans cette phrase de Brentano, qui date de 1809 : «Il y a en

cinématographique trouvera plusieurs pistes de réflexion dans son ouvrage : HABIB André (2011), *L'attrait des ruines*, Crisnée, Belgique : Éditions Yellow Now.

moi un esprit sombre et instable qui ne cesse de m'éprouver et ne me laisse jamais en paix» (cité par Gusdorf 1984 : 55). Ce que le christianisme avait désigné comme puissance de l'enfer s'est intériorisé. Le thème de la ruine permet de donner une forme à cet «esprit» en mouvement. L'œuvre d'art en général deviendra une expression de ce qui gît, innommable, dans l'intimité de la subjectivité (Lacroix : 127). De ce point de vue, l'œuvre d'art romantique permettrait la monstration actuelle de l'action de la mort, telle qu'elle est vécue dans l'abîme de l'intériorité subjective (Lacroix : 135). Elle vise à saisir le spectateur, à le fasciner, le «méduser» (Grave 2013). Elle cherche à lui faire éprouver cette part effroyable de l'humain. Nous aurons, dans la suite de ce chapitre, à montrer comment l'œuvre romantique aura aussi pour fonction de racheter cet espace de la mort et de l'absence, de le convertir en une présence survivante.

Afin d'illustrer cette part sombre de l'imaginaire romantique, voyons, dans l'immense lot des œuvres qui en relèvent, un exemple qui établira un pont avec le thème des ruines : le célèbre *Frankenstein*, de Mary Shelley, publié en 1818. Soulignons que, dans ces mêmes années, Géricault préparait son célèbre *Radeau de la Méduse* (1819), et qu'il a côtoyé, pour ce faire, beaucoup de cadavres dont il a réalisé des études, notamment les *Têtes de suppliciés* (1818), que nous aurons à aborder ultérieurement.

Dans son texte «Frankenstein et *Les ruines* de Volney : l'éducation littéraire de la créature» (2007), Johanne Lamoureux montre comment le thème des ruines, avec lequel la créature entre en contact en lisant Volney, anticipe sur son destin destructeur et pose la question de sa «genèse morbide» (Lamoureux : 70). Étant elle-même produite à partir de ruines, c'est-à-dire de morceaux de cadavres, la créature a comme destin un «programme de dévastation» (Lamoureux : 67), culminant avec l'annonce de son propre suicide, de sa propre ruine. Il n'est pas insignifiant que se fasse jour, particulièrement dans la partie du récit narrée par la créature, cette «hantise du démembrement» (Lamoureux : 71) que les personnages éprouvent quand ils se sentent menacés. Pour en donner un exemple parmi d'autres, lorsque la créature, avant de formuler le projet de ruiner son créateur, dit à ce dernier : «Am I not shunned and hated by all mankind? You, my creator, would *tear me to pieces* and triumph» (cité par Lamoureux : 71). On peut aussi souligner le fait que la technique que la créature utilise pour tuer est l'étranglement, le contact meurtrier entre elle et sa victime se faisant en cette articulation du corps dont Arasse souligne la valeur

symbolique dans le cas des guillotins. Malgré la blancheur des glaces et des jours qui se trouve dans le roman de Shelley, les ruines, le meurtre, le morcèlement et la mort y sont partout au travail et font de cette œuvre un jalon incontournable du romantisme noir, qui s'inscrit parfaitement dans cette modernité que Linda Nochlin (1994) fonde dans un rapport métaphorique avec la question du fragment.

Bien que tout à cette époque ne soit pas aussi macabre que *Frankenstein* ou les *Têtes de suppliciés* (voir p. 92), cette tendance extrême et non négligeable de l'imaginaire romantique est un indice des transformations qui se produisent par les revendications de la nouvelle génération, plus spontanément portée vers l'envers de la raison (Krämer : 27), l'effroyable et le fragment. Un abîme, que Musset comparera à l'océan qui sépare l'ancien du nouveau monde (Musset : 65), s'installait entre la génération des Lumières, classique et austère, et la génération inquiète des «novateurs» (Allard 2005 : 7). L'enseignement de Pierre-Narcisse Guérin, dans l'atelier duquel passeront Géricault et plusieurs de ceux qui seront les figures de proue de la «bataille romantique» (Scheffer, Cogniet, Delacroix, entre autres), jouera un rôle important dans cette nouvelle posture esthétique. Mehdi Korchane (2005) montre comment la filiation entre Guérin et ses élèves est paradoxale. Tout en insistant sur les règles classiques que sont la primauté du dessin et l'imitation de l'antiquité, l'enseignement de Guérin aurait permis la transmission d'une «éthique de la création» (Korchane : 89) fondée sur l'indépendance et le respect de l'originalité, davantage axée sur le «pathétique de l'expression» (Allard et Chaudonneret 2010 : 127). Le «feu sacré»¹⁴ était considéré par Guérin comme plus important à entretenir que le respect de la tradition (Korchane : 92). Il aurait ainsi ouvert la porte à la révolte des romantiques en quête de nouvelles manières de peindre, et qui cherchaient des modes d'expression du côté de la couleur et de la touche. Certains critiques, comme Adolphe Thiers¹⁵ (1797-1877), ayant rapidement pressenti la transformation qui s'opérait dans la peinture, se rangeront du côté de la «nouvelle école», dont les adeptes s'employaient, en attaquant la perfection de la forme classique, à

¹⁴ C'est cette expression, «feu sacré», que Géricault lui-même emploiera dans son projet d'essai esthétique, dont il nous reste quelques bribes, publiées pour la première fois par Louis Batissier en 1842, dans la *Revue du dix-neuvième siècle*. Nous avons rencontré ce document dans la section «Témoignages et documents» de l'ouvrage de MICHEL Régis (1992), *Géricault : l'invention du réel*, Paris : Gallimard, p. 134-135.

¹⁵ Le lecteur intéressé à connaître la position de ce critique peut consulter l'ouvrage *Adolphe Thiers, critique d'art : Salons de 1822 et de 1824* (2005), Édition présentée et annotée par Marie-Claude Chaudonneret, Paris : Honoré Champion.

redéfinir les alliances avec le passé artistique. Élisabeth Fraser (2005) en prend pour exemple le cas de Delacroix qui, avec les figures tordues de son *Dante et Virgile* (1822), sape la référence classique à Raphaël et préfère s'affirmer dans une filiation avec des peintres plus expressifs et violents tels Michel-Ange, Rubens et Géricault.



Figure 6. Delacroix, *La barque de Dante*, 1822.

D'abord discrètement, puis de manière de plus en plus affirmée, les jeunes artistes commenceront à faire la promotion d'une nouvelle esthétique plus inspirée, dressée contre le beau idéal antique dont l'Académie défendait l'imitation. Il y a dans la génération romantique quelque chose comme la révolte de l'adolescent contre ses parents. Comme le dit bien Gusdorf : «La jeunesse [romantique] éprise de nouveau, en même temps que celui de ses pères, fait le procès de ses professeurs, figures de la paternité» (1982 : 143). Le malaise qui voit alors le jour dans l'esthétique manifeste un conflit de générations qui mènera à la transformation du statut social de l'art et de l'artiste.

1.3 Le transfert du sacré vers l'art : le romantisme comme «relève du christianisme»

«entre une foi éteinte et une foi à venir»

- George Sand, Lettre à Marcie (cité par Tilliette 2002: 128)

Une inquiétude générale, dont nous avons tenté de cerner certaines implications esthétiques, était en train de bouleverser la France. Une telle crise, vécue à la fois subjectivement et socialement, appelait des réponses. Le sentiment de perte radicale, répandu dans la génération d'après la Révolution, stimulera la volonté de construire du nouveau. Le contexte politique de la Restauration (1815-1830) en profitera pour encourager un retour en force du religieux. Le romantisme sera une tentative de recoller à tout prix les morceaux de ce qui avait été fracturé, de retrouver une unité de destin. Il voudra prendre en charge, par de nouvelles constructions symboliques, dont l'Art et la Nation¹⁶, ce qui était autrefois du ressort de l'Église et de l'État. Les romantiques seront obsédés par le désir de produire par l'art une unité sacrée qui pourrait les sortir de leur morcèlement cauchemardesque et fonder le nouveau destin de la nation. Nous insistons, dans ce retour de la quête du sacré, sur l'importance du surgissement de la question de la mort, que la pensée des Lumières avait tenté de refouler (Gusdorf 1984 : 27) au moment même où elle critiquait le dogme religieux. Il s'agira, pour les romantiques, de confier à l'art le rôle de gérer les effets de ce retour du refoulé. Le romantisme noir en sera une expression, un symptôme. La construction d'une mythologie nationale fondée sur le culte des grands hommes et le patrimoine esthétique sera une manière d'y proposer un remède social. Les deux tendances sont contemporaines et ne vont pas l'une sans l'autre. Pendant que la pulsion individuelle est en proie à un imaginaire monstrueux, le pouvoir et la pensée politique construisent les fondements symboliques d'un nouvel ordre social. Voyons d'abord comment la réponse donnée au vandalisme révolutionnaire permettra un pas important dans le transfert du religieux vers l'esthétique.

Certains, comme l'abbé Grégoire, se sont rapidement opposés aux destructions du vandalisme révolutionnaire. Référer aux Vandales¹⁷, à la barbarie, pour nommer cette

¹⁶ Parallèlement à la sacralisation de l'art, il se produit à cette époque une sacralisation de la nation, que nous devons ici mettre de côté, question d'espace et de cohérence.

¹⁷ Les Vandales, parmi plusieurs autres peuples, sont en cause dans ce que l'historiographie de l'Empire romain a appelé les «invasions barbares» (Souchal : 15).

violence, c'était déjà se dresser contre elle. C'était la désigner comme force qui agit contre l'ordre de la civilisation. Il y avait urgence d'y répondre, d'où la constitution de dépôts pour sauver et organiser les débris récupérables. Plusieurs de ces dépôts se retrouveront dans des bâtiments religieux abandonnés, comme ce sera le cas avec ce qui, en 1795, deviendra le Musée des monuments français, créé par Alexandre Lenoir dans les locaux du couvent des Petits-Augustins (Souchal : 44). Une nouvelle fonction, esthétique, pouvait alors être attribuée à ces objets anciennement voués au culte religieux ou à la reconnaissance politique. Un patrimoine national était en train de se construire à partir de fragments d'œuvres du Moyen Âge, autour des objets de ce qui commençait à s'appeler l'Art. Une nouvelle «conscience culturelle» (Boulad-Ayoud 2012 : 9) et historique se développait. Le musée, protecteur de l'art, devenait le nouvel hôte du sacré, le nouveau lieu vers lequel se déplaçait la transcendance.

Ce passé revisité, en plus de donner une nouvelle vie au Moyen Âge, sera aussi l'occasion d'enrichir le culte des grands hommes qui, ayant vu le jour en France au milieu du 18^e siècle, sera officialisé en 1791 par la création du Panthéon¹⁸, monument consacré à la mémoire des grands hommes de la nation. Ce nouveau culte laïc, qui se perpétuera tout au long du 19^e siècle, jusqu'à aujourd'hui, sera une laïcisation du culte médiéval des saints et servira de socle à la reconnaissance nationale. Si, comme le propose Gusdorf, la nation naissante «figure le nouveau corps mystique» (1983 : 211), on peut, pour compléter la métaphore, affirmer avec Bénichou que l'art et la poésie en sont «l'unique couronne mystique» (2004 : 449). En termes moins métaphoriques, l'Art et la Nation devenaient des signifiants fondateurs, des piliers de notre modernité qui, en s'appropriant le pouvoir de l'institution religieuse, allaient en prendre la place. Parmi les grandes figures de la nouvelle mythologie nationale, les écrivains et les artistes auront une place de premier choix, à côté des hommes politiques. Ce qui fait le privilège des artistes, c'est qu'ils sont les producteurs du beau, ce nouvel objet du sacré en mesure de capter la pulsion des hommes et de les rassembler autour d'une destinée commune. Ce lien que les romantiques établiront entre le beau et le sacré déterminera ce que Bénichou nomme la quête d'un «sacerdoce laïque» (2004 : 33) des artistes. L'ancienne foi

¹⁸ À ce sujet, nous renvoyons le lecteur au livre de BONNET Jean-Claude (1998), *Naissance du Panthéon : essai sur le culte des grands hommes*, Paris : librairie Arthème Fayard.

religieuse, toute dirigée vers Dieu, sera lentement éclipsée pas un nouvel enthousiasme orienté vers l'amour de l'art (Bénichou : 10) et recentré sur l'humain.

Dans ce cadre, nous affirmerons, avec Éric Michaud, que le romantisme est une «relève du christianisme» (1992 : 12), qu'il reprend à sa charge une tâche essentielle de cette religion : la promesse de salut et de rédemption. De la même façon qu'un individu en dépression espère et demande un remède à sa situation, la crise que l'Europe traversait suite au traumatisme de la Révolution exigeait une telle promesse. C'est dans une nouvelle définition de l'œuvre d'art que les romantiques allaient la formuler. Dans son texte «L'Insensible : mélancolie de la religion et manie de l'art», Michaud montre comment la définition romantique de l'œuvre d'art assigne à l'image un rôle de conversion du pouvoir destructeur du temps en un pouvoir de mise en œuvre. Autrement dit, l'œuvre d'art exprime «la volonté d'échapper à la fascination de l'objet perdu» (Michaud 1992 : 17). Cet objet perdu, pour les romantiques, c'est Dieu, en tant qu'il avait le pouvoir de conjurer l'horreur du monde et de maintenir les hommes dans un certain état d'amour. C'est l'œuvre d'art, produite par l'homme, qui devra dorénavant remplir cette fonction de fiction régulatrice, en devenant le lieu privilégié de la communion effective des esprits. L'œuvre, incarnée dans le sensible, s'appropriait le mystère divin : «tel le dieu qui *trône sur un monde d'horreurs*¹⁹, elle retourne l'horreur de ce qui meurt ou passe en jouissance du vivant parce qu'il s'éprouve comme survivant, qu'il survit à cette part de lui-même qui meurt» (Michaud 1992 : 15).

Dans l'imaginaire romantique, l'œuvre d'art n'est pas un objet parmi les autres. Elle transcende son objectivité et présente un pouvoir de guérison morale et de délectation qui permet de «détourner» la mort. L'œuvre d'art devient en quelque sorte le fétiche des Occidentaux, cet objet fabriqué de mains d'homme qui, à cause de cette genèse, ouvre sur un espace de transcendance²⁰. Loin d'éliminer la sphère du sacré, la critique rationaliste du christianisme en avait favorisé le transfert vers le champ de l'art.

¹⁹ Souligné par l'auteur

²⁰ Sur le fétichisme des modernes, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage LATOUR Bruno (1996), *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris : Synthélabo Groupe. L'auteur y montre comment le même renversement qui donne au fétiche, fabriqué de main d'homme, son autonomie sacrée, donne aussi au fait objectif, construit en laboratoire selon des conditions très précises, le statut autonome de réalité. Cherchant à abolir l'opposition théorique entre le constructivisme et le réalisme, Latour démontre que l'autonomie du fait par rapport à la volonté humaine, comme celle du fétiche, n'est possible que *parce qu'elle est construite et mise en scène*.

Il peut sembler y avoir contradiction entre le rôle symptomatique et cauchemardesque de l'œuvre d'art, tel que nous l'avons formulé à propos du romantisme noir, et le rôle de guérisseur idéal qu'il acquiert ici. Selon nous, à cette époque, les deux tendances coexistent. Si certains, comme Géricault avec ses *Têtes de suppliciés*, se sont effectivement plongés dans la fascination morbide, ceux qui cherchent à penser l'avenir de la société, que ce soit Claude Henri de Saint Simon (1760-1825) ou Victor Hugo (1802-1885), font de l'art une production du beau, un lieu de rassemblement et de guérison d'une humanité malade à régénérer. L'époque romantique est à comprendre dans cette tension entre un réel subjectif et social morcelé et des fantasmes qui donnent un rôle unificateur à la production esthétique. Si le romantisme «relève» le christianisme en tant que promesse de salut, il le relève aussi en tant que représentation de l'horreur. Le cas de Nodier, contemporain de Géricault, est à noter ici, dans la mesure où il considère la littérature à la fois comme soutien spirituel et comme conscience tragique d'une humanité sans Église (Bénichou : 319). Nous insistons sur cette tension romantique entre «la gloire et l'effroi» (De Baecque 1997), car l'objet de notre étude, le masque mortuaire de Géricault, nous semble en témoigner de manière exemplaire. Nous développerons davantage ce point dans la dernière partie de ce chapitre.

Il ne s'agira plus, pour les romantiques, d'imiter la nature selon les normes du beau antique, mais de produire une beauté qui donnera au spectateur à renouer avec sa propre humanité. Une mutation se produira dans le rapport que les artistes entretiennent avec leur pratique. De ce point de vue, bien qu'elle concerne exclusivement le romantisme d'Iéna, la thèse de Lacoue-Labarthe et Nancy est intéressante, dans la mesure où elle formule l'idée d'un passage du paradigme de l'imitation à celui de l'expression, passage qui se produit «sous le motif [...] de *l'artiste* [qui] accède au statut d'une véritable *figure*²¹» (1978 : 190). Les auteurs montrent, entre autres, comment Friedrich Schlegel (1772-1829), dans ses *Idées* (1800), fera de l'artiste, en l'érigant comme modèle, la figure centrale de l'éducation du genre humain (Lacoue-Labarthe et Nancy: 193). Le projet de faire de l'art la nouvelle religion était alors, en Allemagne, très répandu. Ce sera le cas aussi en France, lors de la Restauration et particulièrement dans les années 1820, au sein des «cénacles» parisiens (Junod 1985: 63-64), mais avec une

²¹ Souligné par les auteurs.

tonalité moins intellectuelle, plus pathétique. Selon ces théories romantiques, l'artiste, pénétré d'enthousiasme, aurait accès, «par l'exercice de l'imagination créatrice» (Gusdorf 1983 : 292), à la possibilité de produire le beau pour le bien de l'humanité. Ainsi se définira, en cette époque de crise, un nouveau rôle social de l'artiste comme médiateur et sauveur (Michaud 1992). Il nous reste, avant d'aborder le cas de Géricault, à montrer comment ce nouveau rôle de l'artiste prend tout particulièrement son modèle dans la figure du Christ.

1.4 L'artiste comme nouveau Christ : le dolorisme romantique

«Le génie est un Christ»

- Chateaubriand, *Mémoire d'outre-tombe* (cité par Bénichou : 312)

Que les penseurs du début du 19^e siècle se soient mis à repenser le rôle de l'art dans la société témoigne de transformations qui ont mis à mal la situation sociale des artistes. Comme l'explique Albert Boime, la Révolution fera tomber l'Académie, encore considérée comme un refuge inféodé à l'aristocratie (Boime 1971 : 5), ce qui modifiera grandement le rapport des artistes à la tradition. Plusieurs critiques du 19^e siècle verront dans le manque de qualité de la formation artistique la cause d'une dégénérescence des arts (Boime : 3), d'une nouvelle permissivité et d'une prolifération des artistes. Parallèlement, le bouleversement du mécénat, lui aussi associé à l'Ancien Régime, favorisera une marginalisation des artistes, dont beaucoup allaient souffrir, souvent volontairement. Les artistes se mettront alors à rêver d'un statut social gratifiant²². Ce désir des artistes d'une reconnaissance sociale prendra souvent des allures passionnées, et même des allures de Passion. Dans ce contexte, la figure souffrante du Christ sera propre à susciter une identification soit personnelle, dans les autoportraits «christomorphes» (Junod : 60), ou collective, dans la glorification posthume d'un pair «martyr», comme ce sera le cas avec Géricault. Cette identification au Christ cristallisera le lien étroit qui s'établissait alors entre la création artistique et la souffrance, le sacrifice.

²² En contraste avec cet état de fait, voir le tableau de François Ménageot, *La mort de Léonard de Vinci*, 1781, où le peintre est représenté mourant dans les bras de François 1^{er}, c'est-à-dire reconnu par le pouvoir politique.

D'abord, il faut savoir que l'identification de l'artiste au Christ n'est pas apparue au 19^e siècle. Déjà à la Renaissance, dans ses fameuses *Vies* (1568), Giorgio Vasari (1511-1574) faisait de la vie de Raphaël un récit dont la structure narrative rappelle la vie de l'Enfant Jésus (Lamoureux 1998 : 188). Le motif du sein maternel, auquel Raphaël aurait eu un rapport particulier dans sa jeunesse, venait intimement souder la vie de l'artiste à son œuvre, dont le «sujet de prédilection [était] la Madone à l'Enfant» (*ibid.* : 188). Sur le modèle du Christ, Vasari fait de Raphaël un fils glorieux. On peut alors comprendre qu'au 19^e siècle, qui voit l'émergence d'une génération parricide, la vie de Raphaël ait pu être si souvent représentée (*ibid.* : 186). Le fils devenait un modèle à imiter. Selon nous, ce Raphaël christique sera un modèle latent dans le cas de Géricault.

Dans le contexte de la Renaissance, où se développe une certaine autonomie esthétique de l'art, Albrecht Dürer (1471-1528), de son côté, réalisera plusieurs auto-portraits où la référence au Christ est explicite. Sans en faire ici l'inventaire, notons le burin sur papier daté de 1513 qui s'intitule *La Sainte Face aux deux anges* dans lequel Dürer aurait pris ses propres traits pour représenter le visage du Christ imprimé sur le voile de Véronique. Dans l'*Autoportrait de Munich* daté de 1500, c'est dans la position du Christ triomphant que Dürer se représente, de face, comme une icône médiévale.

[illustration retirée]

Figure 7. Albrecht Dürer, *La sainte Face aux deux anges*, 1513.



Figure 8. Albrecht Dürer, *Autoportrait de Munich*, 1500.

Dans son texte, «(Auto)portrait de l'artiste en Christ», Philippe Junod associe cette identification à la doctrine de l'*imitatio christi*, qui fait de la vie du Christ le modèle même de la vertu. Nous y reviendrons plus longuement dans notre second chapitre.

Contrairement à la Renaissance, où l'identification au Christ est présente bien que ponctuellement, l'époque des Lumières en connaîtra la quasi disparition. Le rationalisme des Lumières aura tendance à considérer la divinité du Christ comme une fantaisie, une simple métaphore (Tilliette : 25). C'est à l'époque révolutionnaire, qui pourtant avait violemment tenté de se défaire du christianisme, que la figure du Christ fera un retour marqué, dans le champ politique. La Révolution, prise avec la nécessité de produire les références culturelles d'un nouvel ordre politique, sera une grande créatrice de martyrs.



Figure 9. Jacques-Louis David, *La mort de Marat*, 1793

Le *Marat* (1793) de Jacques-Louis David, qui place «l'Ami du peuple» dans la même position que le Christ de la *Mise au tombeau* (1603-04) du Caravage, le bras pendant, en est un exemple célèbre et très étudié. Les oraisons funèbres récitées lors de la mort de Marat confirment la parenté symbolique qui se nouait entre lui et le Christ. Un

orateur ira jusqu'à entonner : «Ô cœur de Jésus! Ô cœur de Marat!»²³ (cité par Rosenblum 1989 : 71). Le tableau de David s'inscrit dans la mouvance de l'*exemplum virtutis*, qui regroupe des oeuvres «ayant pour finalité la leçon de vertu» (Rosenblum 1989: 54). C'est durant la décennie qui précède la Révolution que le ton de ces *exempla* deviendra de plus en plus violent, préfigurant l'«horreur romantique». Comme le dit Rosenblum, «des thèmes inédits de mort extraordinaire et de martyr commencent à jouer un rôle de premier plan, qui atteindra son apogée avec l'œuvre de Jacques-Louis David» (Rosenblum 1989 : 58). L'imaginaire révolutionnaire allait lui-même, préfigurant par là la posture romantique, s'appropriier les symboles religieux en construisant ses propres mythes laïcs.

Si l'époque révolutionnaire l'a souvent reprise à son compte, c'est durant le romantisme, «sur les ruines de la Révolution» (Tilliette : 39), que le retour de la figure du Christ connaîtra son triomphe. S'il est vrai, comme nous le rappelons, que le romantisme prenne la relève du christianisme, il n'est pas étonnant qu'il se nourrisse de sa figure centrale. Dans son livre *Jésus romantique* (2002), Xavier Tilliette propose une «vision prismatique ou polygonale de la christologie romantique» (*ibid.* : 15) dans laquelle il décline les différentes variations qu'a connues l'investissement du Christ à l'époque romantique, que ce soit le Christ errant du *Songe* de Jean Paul (1796), le Christ enfant que les romantiques allemands (1798) admiraient tant dans les tableaux de Raphaël ou le Christ prolétaire de Lamennais (1834). Sans entrer dans cette diversité étonnante, nous nous concentrerons sur la version doloriste du portrait de l'artiste en Christ qui, en France, à l'époque qui nous intéresse, est incontournable. Le romantisme français est, selon Tilliette, davantage un «état d'âme» qu'un «état d'esprit» (*ibid.* : 71) Ses accents, contrairement au romantisme allemand, donneront une place plus importante à l'effusion sentimentale qu'à la spéculation philosophique.

Si Chateaubriand, avec *Le génie du christianisme* (1802), inaugure dans la littérature romantique française le portrait doloriste du Christ (*ibid.* : 76), c'est chez Vigny et Musset que ce portrait «bascule [...] dans l'humanité, dont [le Christ] est le

²³ Le lecteur intéressé par les différents enjeux entourant la glorification de Marat pourra consulter l'ouvrage : GUILHAUMOU Jacques (1989), *La mort de Marat*, Bruxelles : Éditions complexe. Il y trouvera, entre autres, à la page 68, la citation d'une courte poésie lue durant la pompe funèbre de Marat : «Marat est mort / Mais son génie vit encore / Il nous dit Enfants vous pleurez un Mortel / Consolez-vous, il est devenu immortel / Tant qu'il y aura de vrais républicains / Le nom de Marat n'aura point de fin.»

représentant insigne et souffrant» (*ibid.* : 117). Ce passage est à comprendre, selon Paul Bénichou, comme une «laïcisation du dolorisme chrétien» (2004 : 311), dont participaient déjà les oraisons funèbres à Marat. En France, jusqu'à l'avènement de «l'unité romantique», contemporaine de la mort de Géricault en 1824, le thème des «malheurs du génie» (Bénichou : 310) est partagée par tous les camps littéraires, tant royalistes que libéraux. Le nouveau rôle que les écrivains se donnent au sein de la société est souvent vécu comme une tragédie, une Passion. Comme l'écrit Bénichou, la douleur deviendra «l'attribut par excellence de qui incarne l'humanité» (2004: 311). L'artiste ou le «génie», comme «un Christ laïque» (Bénichou: 311), est une incarnation de l'humanité et en devient un modèle, un *exemplum*. Malgré le déplacement qui s'opère du Christ à l'artiste concernant le privilège de la médiation avec l'Autre, le lien entre l'incarnation et la souffrance demeure intact. Le rapport intime qui se noue entre la création artistique et le malheur existentiel prend même une dimension cosmique chez certains écrivains, comme madame de Staël (Bénichou: 312). Qu'on en condamne l'air de complaisance et la dimension rhétorique n'enlève rien à la présence effective du motif dans l'imaginaire et les productions esthétiques de l'époque.

C'est ainsi qu'en cette époque inquiète, un culte de la souffrance se cristallise autour de la figure d'un Christ laïque. Le développement de ce culte sera l'occasion pour les artistes de produire ce que Bénichou nomme «une galerie historique des grands esprits persécutés» qui se dressera contre celle des autorités qui les ont «martyrisés», et entrera par là en rivalité avec le martyrologe chrétien (2004 : 311). Cette galerie imaginaire de grandes figures maudites donnera aux artistes la possibilité de s'inscrire dans une filiation de l'inquiétude, une filiation de fils soucieux. En fait, cette filiation fictive qui se formule à travers le prisme de la figure souffrante d'un Christ laïcisé est une expression de l'inquiétude et du désir de reconnaissance des artistes romantiques.

C'est un sentiment de marginalisation qui mènera certains artistes, dont le graveur Pierre Hawke (1801-1887) et le sculpteur Théophile Bra (1797-1863), deux exemples d'«artistes maudits» de l'époque romantique, à se tourner vers le saint-simonisme (McWilliams 2007 : 129). Les promesses de reconnaissance sociale faites aux artistes par les saint-simoniens établissent un contraste intéressant avec la version doloriste de l'artiste que nous venons de développer et qui s'installe pleinement, et parfois même

volontairement dans la douleur et l'inquiétude. La synthèse désirée par les saint-simoniens entre la tradition polythéiste, associée à la matérialité et à la féminité, et la tradition chrétienne, liée à la spiritualité et à la masculinité, les mène à penser une figure plus féminine du Christ²⁴ qui incarnerait la résolution des antagonismes sociaux. Charles Duveyrier (1803-1866) aura même le projet «d'un temple représentant un personnage féminin colossal - «la femme-messie» - qui dissimule dans les plis de sa jupe les portails par lesquels la congrégation pénètre dans cet imposant édifice» (McWilliams : 103). Dans cette perspective, où les Beaux-arts sont compris comme une expression matérielle de la moralité divine, le rôle de l'artiste demeure de médiation, mais subordonnée au pouvoir politique. Cette subordination à l'idéologie, puisqu'elle implique un renoncement à l'autonomie créatrice revendiquée, justifie le peu de succès qu'a connu le saint-simonisme chez les artistes.

Si la figure du Christ n'est pas partout la même en France au début 19^e siècle, la version doloriste est d'une importance capitale en ce qui a trait à l'identification des peintres. C'est cette version qui, selon nous, est en cause dans la glorification posthume de Géricault. Comme l'écrit Junod, «l'identification au Messie a dès lors tendance à se fixer sur son martyr» (1985 : 69).

1.5 Le Romantisme et ses objets de culte : le masque de Géricault

«J'ai vu le masque moulé de mon pauvre Géricault. Ô monument vénérable!»

- Eugène Delacroix, Journal, 1^{er} avril 1824.

Après ce détour historique condensé, on voit mieux que le romantisme, en tant qu'il répond à une crise dont il est lui-même une expression, est un important producteur de valeurs et de figures historiques. Il participe à la construction d'un nouvel ordre symbolique qui, pour prendre la place de l'ancienne foi, doit produire sa propre mythologie. Nous concevons ici le mythe non pas comme synonyme d'erreur ou de fausseté mais comme construction symbolique dont la fonction est d'incarner les valeurs

²⁴ À travers sa longue histoire, la figure du Christ oscille entre la masculinité et la féminité. Le lecteur intéressé par l'enjeu de la sexualité du Christ pourra consulter les deux ouvrages suivants : STEINBERG Leo (1987), *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris : Gallimard, [1983]; WALKER BYNUM Caroline (1982), *Jesus as Mother : Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley : University of California Press.

de la culture sans le détour par la discursivité de la raison. Comme le dit Gusdorf (1983 : 62), le mythe est un objet de monstration (et non de démonstration) qui remplit une fonction de régulation des visées d'une communauté. Le mythe offre une orientation au désir en lui donnant une forme. Ainsi, au lieu de critiquer cet «esprit de fiction» (Bénichou : 984) qui caractérise le romantisme, il nous semble plus pertinent de donner à la mythologie romantique la fonction qui lui revient, celle d'être un ordre de symboles et d'images qui répond à une inquiétude historique. De ce point de vue, nous nous rangerons aux côtés de Charles Rosen et Henri Zerner qui, dans leur livre *Romantisme et réalisme* (1986), proposent de «rendre aux idéologies artistiques la place qui leur revient dans l'histoire» (1986 : XII) et de donner au terme «romantisme» le rôle d'un cri de bataille qui rallie les artistes de la nouvelle génération autour d'une conscience de leur différence, fut-elle fantasmatique. On ne saurait en effet négliger l'effectivité historique des fantasmes.

Le mythe de Géricault comme artiste martyr s'inscrit dans cette inquiétude romantique qui pousse les jeunes peintres à vouloir donner un sens à leur quête nouvelle d'une expressivité picturale. Le fait que Géricault soit mort jeune, à 32 ans, âge quasi-christique, n'ayant pas accompli artistiquement tout ce qu'il pouvait espérer, ne fait qu'ajouter à l'aspect tragique de sa disparition, telle qu'elle est vécue par ses proches. Le culte de Géricault permet aux artistes romantiques (Cogniet, Delacroix, Scheffer, etc.) la symbolisation de leur souffrance, en ouvrant la possibilité d'un deuil empreint d'admiration, voire de vénération. Cette vénération est le véhicule de la transmission d'une éthique nouvelle de la création fondée sur l'expressivité. De ce point de vue, le masque de Géricault serait une figure du désir de ses amis de s'inscrire dans une filiation inédite à un jeune, un fils, qui soutiendrait leur quête de liberté expressive et de reconnaissance sociale.

La question de savoir pourquoi nous abordons la postérité de Géricault à travers son masque et non à travers son œuvre mérite d'être posée. Bien sûr, il existe une filiation immanente, d'œuvre à œuvre, entre Géricault et les artistes qui le suivent. À l'occasion de la vente après décès des œuvres du peintre, ses admirateurs ont d'ailleurs acheté plusieurs de ses dessins, esquisses et tableaux, ce qui, paradoxalement, contribua à la dispersion de son œuvre (Guédron : 20), qui ne pouvait plus, dès lors, s'établir comme

corpus officiellement reconnu. De plus, à cause de la récupération politique du *Radeau de la Méduse* par des groupes très critiques du gouvernement, Géricault avait été, chez les représentants du pouvoir, associé aux partis d'opposition, ce qui ne facilitait pas la reconnaissance publique de son œuvre. Il a d'ailleurs fallu un certain temps, comme nous l'avons évoqué plus haut, avant que l'œuvre de Géricault soit officiellement reconnue dans le patrimoine national (1846). Dans ce contexte, la production d'images ou d'objets commémorant le peintre devait provisoirement, contre cette absence de reconnaissance par le pouvoir, supporter l'investissement de son œuvre par la nouvelle génération d'artistes. Voilà ce qui nous intéresse. Le masque ne doit pas être compris comme prenant la place de l'œuvre pour les romantiques. S'il fut d'abord produit comme un *memento* de l'ami, il prit ensuite, par sa reproduction et sa présence dans des ateliers d'artistes, la fonction de soutenir la transmission de ce que Géricault avait laissé comme héritage artistique.

La question du deuil est centrale dans notre analyse. En plus de concerner le cercle immédiat de Géricault, ses amis, elle renvoie plus largement au romantisme français, dont Xavier Tilliette souligne la tendance vers «le deuil élégiaque» (2002 : 41). L'élégie est un genre poétique de lamentation et de plainte qui répond à la perte d'un être cher. La réponse des amis de Géricault est un cas de cette tendance du romantisme français vers la lamentation.

Le tableau d'Ary Scheffer, *La mort de Géricault* (voir p. 67) présenté au Salon en janvier 1825, illustre bien ce que Rosenblum nomme la «laïcisation du thème des lamentations» (1989 : 42) qui se produit à l'époque. On peut d'ailleurs y noter la présence du peintre Dedreux-Dorcy, ancien camarade de Géricault dans l'atelier de Guérin, dont nous avons déjà souligné l'importance dans la bataille romantique. Le tableau de Scheffer s'inscrit dans le nouveau genre de «la mort de l'artiste» que Johanne Lamoureux a analysé (1998). La naissance de ce genre était, à l'époque, l'affirmation d'une conscience de l'historicité de la peinture. Alors que les représentations picturales de la mort de l'artiste s'attardaient davantage aux grands peintres du passé, soutenus par le pouvoir politique, le tableau de Scheffer témoigne d'une volonté de situer Géricault, un jeune contemporain, dans l'histoire des «grands» mais en insistant sur sa solitude et l'absence de reconnaissance sociale. Pour bien faire voir cette distinction, on peut établir

un contraste avec un tableau de Pierre-Nolasque Bergeret (1782-1863) intitulé *Honneurs rendus à Raphaël après sa mort* (1806), qui met en scène le récit que fait Vasari de la mort du grand peintre italien.

[illustration retirée]

Figure 10. Pierre-Nolasque Bergeret, *Honneurs rendus à Raphaël après sa mort*, 1806.

Le peintre y est glorifié, entouré de ses œuvres et des figures du pouvoir. Cette complicité avec le pouvoir politique est précisément ce qui fait défaut dans le tableau de Scheffer (p. 67), où l'expression glorificatrice du deuil passera par la «mise en martyre» du défunt. C'est pourquoi Pierre Georgel peut affirmer que cette oeuvre met en scène «le martyre absolu de l'artiste» (1987 : 115). Elle oriente la prise en charge d'une glorification posthume que le pouvoir en place s'assurera pas.

La production du masque mortuaire est importante dans cette mise en martyre de Géricault. En plus de répondre immédiatement au deuil de ses amis, le masque est une réponse à l'inquiétude générale des artistes de l'époque. Il nous reste à montrer que cette réponse s'inscrit à la fois dans la morbidité romantique, et dans la volonté de faire de l'artiste un pilier de l'ordre social. Par la sacralisation de l'artiste, par la glorification de sa souffrance, cette réponse participe de ce que Michaud a repéré dans le romantisme comme «relève du christianisme».

Léon Cogniet est l'auteur de la première mention du masque. En voici l'extrait, qui fait partie d'une lettre du 18 février 1824 de Cogniet à Musigny, autre ancien disciple de l'atelier de Guérin. «Il ne nous reste de notre ami qu'une triste effigie qui rappelle sa mort et ses souffrances bien plus que sa force et son énergie : son visage a été moulé» (cité par Chenique 2002 : 159).

La production d'un masque mortuaire, directement sur le cadavre, est une manière d'immortaliser ce qu'il reste du corps après la mort. Elle répond à la perte de l'être cher en donnant à son visage, partie hautement symbolique du corps, une forme pérenne. Alors que le négatif rend manifeste, en creux dans la matière, l'absence du défunt, sa présence fantomatique, le tirage positif convertit cette absence en la présence d'un objet, le masque. Par la trace qu'il conserve de la souffrance de Géricault, son masque est à comprendre dans la tendance du romantisme noir, dont l'imaginaire sombre était obsédé par le macabre et le monstrueux. Vu de cet angle, le masque de Géricault est un symptôme de l'inquiétude et du malaise des artistes romantiques. Le fait qu'il soit une empreinte d'une partie du corps, le visage, lui donne aussi sa place dans l'iconographie du 19^e siècle qui, selon Jean Clair, est dominée par l'obsession de la tête coupée. Cette question de la fragmentation positionne notre objet à la fois dans la modernité, telle que Nochlin l'analyse, et dans la lignée des reliques médiévales qui, souvent, étaient des morceaux du corps d'un saint ou des fragments d'objets ayant été en *contact* avec lui ou lui ayant appartenu.

En plus de faire partie du romantisme noir, la production du masque de Géricault est un cas emblématique de la sacralisation de l'art qui se produit à l'époque et que nous avons analysée plus haut comme relève de la promesse de salut du christianisme. Bien que la figure du Christ ne soit pas explicitement revendiquée par les amis de Géricault, elle nous semble y être implicite, latente, en accord avec une tendance de l'esprit de l'époque qui nourrissait le désir de voir advenir un monde gouverné par l'art, un ordre humain dont l'art serait la nouvelle religion. Géricault n'a pas échappé à ce que Bruno Chenique nomme «les sortilèges de la *légende dorée*²⁵» (1996b : 939) moderne. Bien que ce ne soit qu'en 1838 que sera mis en branle le projet d'une sépulture «digne» de

²⁵ Souligné par l'auteur. Dans le même ordre d'idées, nous renvoyons le lecteur au livre de HEINICH Nathalie (1991), *La gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris : Éditions de Minuit, où l'auteure analyse le mythe entourant la figure de Van Gogh sur le modèle de la *légende dorée*.

Géricault, que Delacroix considérait comme le «plus grand peintre que la France ait connu depuis le Poussin» (Delacroix cité par Chenique 1996a : 729), on trouve déjà dans la production du masque mortuaire le désir de faire du peintre, en tant que grand artiste, une fierté nationale. De ce point de vue, au-delà du deuil du cercle immédiat du peintre, le masque de Géricault serait produit dans la visée d'en faire une pierre dans l'édifice symbolique du nouvel ordre social dont les fondations sont, entre autres, l'Art et la Nation, et dont l'artiste est le «nouveau Christ». Contrairement aux nombreux autoportraits christomorphes du 19^e siècle que Junod analyse en termes de narcissisme et d'hypertrophie du moi (1985: 66), le cas de Géricault n'est pas une auto-sacralisation mais bien une glorification posthume. Son masque est un lieu de condensation pour l'imaginaire glorificateur des peintres romantiques. Il est l'objet d'une sacralisation christomorphe posthume. Ainsi, il faut toujours garder à l'esprit que si nous parlons ici d'une *imitatio christi*, l'élan vers le Christ ne vient pas de Géricault lui-même mais de ses amis, qui en ont fait un Christ moderne.

Ainsi, le masque de Géricault est à la fois une expression du malaise romantique, un symptôme, et une tentative d'en sortir, en faisant de l'artiste le représentant d'une nouvelle génération qui cherche sa place dans le monde moderne. On retrouve dans cet objet les deux faces de l'imaginaire romantique, la souffrance et la gloire, qui sont aussi «les deux pages de la vie du Christ» (Bowman 1973 : 231). De la même manière que la glorification du Christ passe d'abord par la Passion et la mort, celle de Géricault passe par une souffrance dont le masque conserve la trace. C'est en cela que notre objet, selon nous, est emblématique de la culture matérielle du romantisme français en tant qu'il relève certaines stratégies du christianisme. La souffrance dont le masque porte la trace devient, par le culte qui s'y fixe, une incarnation de la souffrance romantique. Le masque de Géricault est à la fois une figure de l'ombre, qui porte une trace matérielle de la souffrance et de la maladie, et une figure de la lumière, qui éclaire et soutient le désir d'expression des jeunes peintres. En ce sens, on peut le rapprocher du célèbre oxymore de Nerval : «le *soleil noir* de la mélancolie» (1958 : 693).

Au terme du versant historique de notre analyse, on peut voir que l'engendrement du mythe et du culte de Géricault est lié, sans pouvoir s'y réduire, à la production d'un objet, le masque mortuaire, qui sera ensuite abondamment reproduit et diffusé dans les

ateliers des artistes des années 1830-1840 (Chenique 2002). Nous espérons avoir montré que les thèses que Bénichou développe, à partir de son étude de la littérature romantique française concernant la sacralisation de l'art, peuvent éclairer certains enjeux de la culture matérielle du romantisme. Dans le cas de Géricault, la sacralisation de l'art passe par la production d'un objet, le masque mortuaire, qui soutient matériellement le nouveau rôle sacré de l'artiste. L'objet, en tant que s'y incarne un mythe, s'en trouve en quelque sorte lui-même sacralisé. C'est ce qui nous mène à le considérer comme une relique, c'est-à-dire comme un objet qui s'offre à la vénération, qui s'ouvre à un investissement pulsionnel singulier. La relique est un objet qui, parmi d'autres types d'objet (le fétiche et l'œuvre d'art), remplit, selon Nathalie Heinich (1993), une «fonction de personne». Lorsque Delacroix, dans son journal, avoue avoir été tenté de «baiser» le masque de Géricault (1980 : 59), il contribue à faire du masque un objet-personne, le traitant comme s'il était vivant, comme s'il prenait la relève du corps de l'artiste (Marin 1993).

La production d'une relique d'artiste au début du 19^e siècle témoigne d'un déplacement du sacré vers le champ esthétique. Par le cas de Géricault, on peut bien voir que le romantisme reprend au christianisme certaines stratégies de construction de mythe. Ainsi, la rupture esthétique revendiquée par les artistes romantiques doit être comprise dans son rapport avec le retour, ou la survivance, de pratiques culturelles qui avaient cours au Moyen Âge et même, nous allons tenter de le montrer, dans les premières sociétés humaines. Ces pratiques, chargées d'une signification anthropologique fondamentale, sont intimement liées aux questions de l'image et de l'incarnation, qui seront centrales dans notre second chapitre. La considération du masque de Géricault comme image-relique ouvrira ensuite notre recherche vers des enjeux anthropologiques et religieux qu'aucun historien de l'art n'a encore corrélés de manière satisfaisante avec notre objet.

CHAPITRE 2

Anthropologie des images et des reliques

Les différentes réponses qu’au fil des âges les êtres humains ont élaborées face à la perte des leurs sont autant de manières de conserver des liens sacrés avec les disparus. Outre la sépulture, certains objets matériels remplissent une fonction essentielle dans ce tissage de relations entre les vivants et les morts. C’est le cas, entre autres, des reliques. La définition anthropologique qu’Yves Gagneux donne de cette catégorie d’objet peut nous servir de point de départ.

La relique sera désormais considérée comme *les restes* de la personne élue ou de ses biens, dans la mesure où ils servent à établir des *relations*, une *communication*, un *culte*, soit directement avec le sujet, soit indirectement, avec son avoir. [Selon cette définition, la] relique cesse d’être nécessairement d’Église, l’utilisation d’un *fragment* humain ou d’un objet pour créer une relation avec celui qui l’a possédé dépasse les milieux catholiques et concerne aussi bien – pour rester dans la culture occidentale – des idoles du sport ou du spectacle. (2007 : 27)

La relique²⁶ est un objet qui soutient la mémoire que les vivants ont des morts. Elle prend la place que le mort a laissée vide et permet à la pulsion des vivants de s’investir sur un nouvel objet qui, ainsi, acquiert un statut particulier. À travers la relique, le mort trouve à survivre pour les vivants. C’est dans ce sens que nous parlerons de survie, et peut-être même de survivance²⁷. Pour bien saisir cette fonction animique de la relique et par là donner une signification plus anthropologique à l’objet de notre recherche, le masque mortuaire de Géricault, nous proposons d’élargir notre étude vers le champ que Hans Belting et Jean-Claude Schmitt développent dans les termes d’une *anthropologie des images*. Avec eux, nous considérerons les images du point de vue de leurs fonctions et des usages qu’elles servent (Schmitt 2002 : 29), dans une relation dynamique avec les pratiques culturelles qui les impliquent. Nous aborderons ensuite la question de la relique, premièrement, dans ses rapports avec ce que Nathalie Heinich définit comme

²⁶ Le lecteur curieux d’en apprendre davantage sur les reliques d’artiste à l’époque du romantisme pourra consulter l’ouvrage de MARTIN Russel (2001), *Beethoven’s hair*, New-York : Broadway Book.

²⁷ Le terme «survivance» est ici entendu en tant qu’il traduit le terme allemand *Nachleben* (littéralement «après-vie») qu’Aby Warburg utilise dans l’Appendice de son essai «L’art du portrait et la bourgeoisie florentine», dans ses *Essais florentins*. Sans nous positionner dans les débats sur la justesse de cette traduction, nous voulons insister sur le fait que la survivance d’une pratique suppose un moment d’éclipse de cette dernière, ce qui la distingue de la survie.

fonction-personne; deuxièmement, dans sa spécificité chrétienne occidentale. Finalement, nous aurons les outils nécessaires pour donner un sens anthropologique à la relique romantique qui fait l'objet de notre recherche, que nous devons, encore une fois, mettre temporairement de côté afin de mieux la retrouver à la fin de ce chapitre.

2.1 La fonction d'incarnation des images

Il est maintenant devenu un lieu commun d'affirmer que notre société est une société de l'image. En plus de l'envahissante production d'affiches publicitaires, les développements technologiques des dernières décennies ont favorisé une démocratisation des moyens de production des images. Il est de plus en plus facile pour chacun de réaliser, modifier et diffuser, via Internet, des photographies ou des vidéos. Sans nier ce bombardement contemporain d'images dans lequel nous sommes tous impliqués, il ne faudrait pas oublier, comme le rappelle Schmitt, que la civilisation occidentale, par ses attaches «avec le christianisme médiéval et son vieil attrait pour la représentation anthropomorphe, place depuis fort longtemps les images au centre de ses modes de penser et d'agir» (Schmitt : 21-22). Bien que les racines chrétiennes de l'Occident soient indéniables, nous proposons, afin de jeter un éclairage encore plus ancien sur notre objet, de faire un pas de recul supplémentaire vers les premières sociétés humaines, notamment vers ce qu'il est convenu de nommer «le culte des crânes», datant du néolithique (environ 7000 ans av. J.-C.). L'image nous apparaîtra alors comme un phénomène anthropologique fondamental. Nous pourrions ensuite mieux préciser ce qui spécifie la civilisation chrétienne occidentale dans son rapport complexe avec les images.

Dans son ouvrage *Pour une anthropologie des images* (2001), Belting examine le rapport essentiel qui unit l'image et la mort, qu'il dit lui-même être «le thème majeur de [son] analyse» (2004 : 11). L'apport théorique central de la pensée de Belting est la notion de médium, qu'il pose comme nécessaire à toute réflexion sur les images et sur les rapports que nous entretenons avec elles. Cette notion de médium s'inscrit dans une volonté de faire une théorie générale de l'image qui permettrait un dialogue fécond entre les disciplines qui en étudient les multiples manifestations et usages. L'insistance de Belting sur la fonction de médiation entre les images et les corps a pour but de soutenir

son analyse anthropologique des pratiques de l'image. Ainsi, l'efficacité de l'image est pensée dans une triade irréductible avec, d'un côté, le médium, de l'autre, le corps.

Le médium est le support de l'image, il est la condition matérielle de son existence, de sa visibilité et de son éventuelle transmission. «Ce qui est matière dans le monde des corps et des choses est médium dans le monde des images» (Belting 2004 : 26). Le rapprochement entre l'image et le corps est pour nous d'une importance capitale. Non seulement l'image entretient-elle un rapport intime avec le corps qui la produit et celui qui en fait usage mais elle doit elle-même posséder un corps qui lui garantisse une présence matérielle réelle. L'image doit prendre corps, elle doit s'«incarner» dans un médium. C'est dans cette même ligne anthropologique de pensée que Jean-Claude Schmitt a écrit son livre *Le corps des images* (2002), consacré à l'étude de la corporéité des images du Moyen-âge, ce qu'il nomme les «images-corps» du christianisme médiéval (2002 : 26). Mais cette question du corps des images remonte à plus loin encore. Le rapport que nous entretenons, depuis les premières sociétés, avec les images que nous fabriquons doit être conçu comme un corps-à-corps qui, au fil du temps, selon les cultures, ressemble parfois à une danse, parfois à une lutte. Le corps humain lui-même, bien avant les différents dispositifs techniques que nous avons pu inventer, fait partie des premiers médium-supports de l'image. En témoigne le fait que, parmi les premières pratiques de l'image, on retrouve des masques, des costumes et des peintures corporelles qui étaient effectivement «portés» lors des cérémonies, opérant par là une «métamorphose de notre corps dans une image» (Belting 2004: 49) et offrant ainsi le corps à un investissement culturel ritualisé.

La référence au corps pour penser l'incarnation de l'image dans un médium ne s'arrête pas là. Une des fonctions primitives de l'image, notamment dans le culte des crânes, aurait été de donner un corps immortel au mort, «un *corps symbolique*, par l'entremise duquel le défunt est resocialisé, tandis que son *corps mortel*²⁸ se dissout dans le néant» (Belting 2004: 185). L'image agit alors comme un corps de substitution qui, pour la communauté des vivants, prend la place de celui que le défunt n'a plus. Belting n'est pas le premier à analyser l'image dans sa fonction de remplacement du corps. Déjà, dans son *Histoire du portrait en cire* (1911), Julius Von Schlosser (1866-1936) désignait

²⁸ Souligné par l'auteur.

l'*imago* romaine, ce portrait en cire moulé directement sur le visage d'un patricien décédé, comme un «corps fictif» (1997 : 27) qui, durant la cérémonie funéraire, remplaçait le cadavre alors soustrait au regard. Concernant le culte des crânes, certaines figures découvertes à Jéricho, en Cisjordanie, témoignent de l'ancienneté de cette pratique.

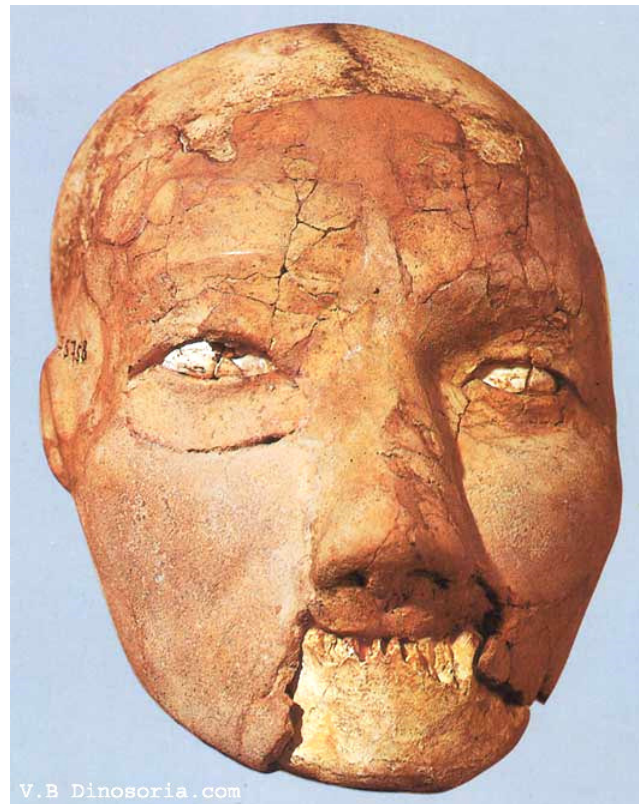


Figure 11. Crâne de Jéricho, 7^e millénaire av. J.C.

À Jéricho, la colonie primitive de peuplement de la vallée du Jourdain, les fouilles archéologiques ont mis au jour ces crânes fascinants : les premiers à tourner vers nous leurs visages humains. Recouverts d'un admirable modelage de chaux ou de glaise, *les os retrouvaient le visage qu'ils avaient perdu dans la mort.* [...] Ainsi fut créé un *corps symbolique* qui porte les signes sociaux du corps vivant et qui entoure le corps défunt comme un récipient ou *une seconde peau.* (Belting : 192-193)

À travers la production d'un «portrait» (Didi-Huberman 2008 : 56) posthume dont l'assise matérielle (le médium) est le crâne du défunt, cette société primitive exemplifie la tendance humaine à répondre à la mort en la métamorphosant en une vie autre, une

survie. L'image est ici un double matériel du mort qui lui fait don d'une nouvelle présence offerte aux vivants. Son ancrage matériel dans le cadavre du défunt en fait un objet qui s'approche de la relique. En se substituant, comme présence pérenne, à l'absence irréductible qu'est la mort, l'image soutient l'incarnation du défunt dans un nouveau corps. En fait, l'image est le nouveau corps du mort, un corps incorruptible dont la fonction est de garantir la mémoire des vivants. Le corps-à-corps qui s'établit alors entre les vivants et les morts rend possible une continuité généalogique. Par sa mise en image, le mort réintègre la société à laquelle, dorénavant, il appartient comme ancêtre ou comme esprit. La mort de l'autre, de passivement subie qu'elle était, devient activement prise en charge par la mise en image et les rituels qui animent cette dernière, accomplissant par là, selon l'expression de Louis Marin, une «transfiguration ontologique» (cité par Belting : 187) du mort dans son image. Cette transfiguration est un moment important de l'investissement posthume du mort par la communauté. Un bref détour par le texte de Marin ne sera pas inutile.



Figure 12. Raphaël, *La transfiguration*, 1518-1520.

Dans un chapitre de son ouvrage *Des pouvoirs de l'image* (1993), Louis Marin analyse le récit que Vasari, dans ses *Vies*, dresse de la scénographie qui organise comme une transfiguration la cérémonie funéraire de Raphaël. Voici l'extrait du texte de Vasari :

S'étant confessé et ayant fait acte de pénitence, Raphaël acheva la carrière de sa vie, le jour même de sa naissance, le *Vendredi saint*, âgé de trente-sept ans. Nous pouvons croire que son âme orne le ciel comme son talent embellit la terre. Au-dessus de son corps, dans la pièce où il travaillait, ils placèrent la *Transfiguration* qu'il avait faite pour le cardinal de Médicis. *La vision de l'artiste mort et de cette œuvre vivante* remplissait tous ceux qui les voyaient d'une poignante douleur. (cité par Marin 1993 : 250)

En plaçant au dessus du corps de Raphaël la dernière œuvre qu'il a touchée de son vivant, les organisateurs de cette cérémonie redoublaient la transfiguration représentée dans le tableau par une scénographie transfigurante. La fameuse scène biblique²⁹ où Pierre, Jean et Jacques sont éblouis par la transfiguration du Christ se jouait, *live*. À la transfiguration *dans* le tableau répondait celle qui s'opérait *par* la mise en rapport visuel du tableau, vivant, avec le corps mort de l'artiste. La scénographie réalisait un transfert de vie de Raphaël à son tableau, conférant à celui-ci un statut d'objet animé, de fétiche. C'est ce que Marin nomme une «*transsubstantiation* mystérieuse, *métamorphose* mystique du peintre dans son tableau, par lui, grâce à son sujet, par laquelle *le corps mort devient chair glorieuse* par la gloire même de la peinture» (Marin 1993: 254), comme si Raphaël naissait à la postérité à travers son art, comme s'il en devenait le fils. Ici, de la même manière que dans le culte des crânes, l'image manifeste «sa toute-puissance sacrale» (Marin 1993 : 251), son pouvoir de transfigurer l'absence, la mort, en une présence glorieuse. Par la transfiguration qu'elle accomplit et l'investissement pulsionnel qu'elle accueille, l'image prend vie face aux vivants. Selon les cas et les époques, l'image s'anime par des pratiques culturelles, dévotionnelles, voire pathologiques, qui toutes impliquent, d'une manière ou d'une autre, l'activité du corps humain.

Ceci nous mène au troisième terme de la triade théorique qu'élabore Belting, le corps-spectateur, qui peut être soit individuel, soit collectif. De même qu'il ne peut y avoir d'image sans un médium qui la supporte matériellement, aucune image ne saurait être sans le pôle de sa réception, sans un acte de perception qui l'anime et qui

²⁹ Pour les récits de cet épisode, voir, dans le nouveau Testament : Matthieu 17, 1-9; Marc 9, 2-9; Luc 9, 28-36. Ce récit n'apparaît pas dans l'évangile de Jean.

nécessairement implique le corps. Le regard du spectateur, sa danse, son chant, les mouvements rituels de son corps, donnent une effectivité propre à l'image, une vie, une autonomie dynamique. L'image acquiert alors la capacité d'agir, le pouvoir de nous toucher, de nous affecter. Selon Belting, ce moment est celui où «le médium perd de son opacité et se fait transparent pour l'image qu'il véhicule» (2004 : 43). Le médium, qui garantissait matériellement la présence de l'image, se dissout dans une absence qui en libère l'«efficace» (Marin 1993 : 9). C'est ainsi que l'image peut pénétrer le spectateur et avoir un réel effet sur lui. L'image, d'abord extérieure, devient une image intérieure dont le nouveau médium est le corps qui en fait usage ou en est affecté. Si on peut dire que l'image extérieure est «vivante», c'est parce qu'elle affecte et modifie l'imaginaire du spectateur, qu'elle entre en contact avec la sphère de ses fantasmes. Cette expérience en est une «où l'effet de pure *présence* [de l'image] est dépassé par l'effet d'*adresse*³⁰» (Belting 2004: 194).

Le fantasme d'animation des images³¹ ou des objets a une signification anthropologique importante, où l'humain ressemble à l'enfant qui fait parler ses jouets, qui les traite comme des êtres vivants et désirants. L'investissement fantasmatique d'une image est un don fait à celle-ci d'une vie, d'un regard, d'une voix, selon les pratiques et les époques. C'est parce que le corps vivant était autrefois le support de l'effectivité de l'image qu'un acte d'animation est devenu nécessaire pour rendre efficace l'image dont le médium n'est pas un corps humain. De ce point de vue, Belting voit dans l'impression que nous pouvons ressentir d'être regardé par un tableau ou une affiche publicitaire le souvenir de l'échange réel de regard qui se produisait, et se produit encore, dans les cérémonies de certaines sociétés qui engagent l'utilisation de masques ou de peintures faciales (2004 : 53). Un véritable regard traverse alors l'image et répond à celui, envoûté, du spectateur. C'est pour retrouver une vie et un regard que les habitants de la vallée du Jourdain recouvraient les crânes qu'ils modelaient pour leur culte en utilisant

des couleurs [qui], avec une préférence pour le rouge, sans doute parce qu'il évoque la couleur du sang, [s'employaient] à transformer cette peau artificielle en

³⁰ Souligné par l'auteur.

³¹ Au sujet de ce fantasme, voir le texte de Marc Azéma intitulé «La Préhistoire du cinéma» (2011) et le film *Caves of Forgotten Dreams* (2010) de Werner Herzog, qui se posent, chacun à sa manière, la question du rapport entre les origines de l'art et l'animation des images.

une image de la vie. Les yeux [étaient] mis en évidence par de la chaux blanche ou des incrustations de nacre ou de coquillages. (Belting 2004 : 192-193)

C'est de cette même «phénoménologie des regards échangés» que parle Didi-Huberman (2008 : 85) lorsque, s'appuyant sur la pensée de Benjamin, il définit l'aura comme le pouvoir accordé à un objet de lever les yeux. Dans *Zentralpark* (1938-39), Benjamin définissait l'aura «comme projection dans la nature d'une réaction sociale parmi les hommes : le regard reçoit une réponse» (cité dans Benjamin 2008 : 17).

Un acte d'animation était aussi pratiqué par les Égyptiens quand ils procédaient au «rituel de l'ouverture de la bouche» des images dans lesquels les morts allaient s'incarner. Impliquant une gestuelle du corps, ce rituel, qui visait à conférer à l'image la fonction de médiatiser le rapport à l'au-delà, était nécessaire. Comme le dit Belting, «seul un acte magique était susceptible de qualifier [l'image] pour l'incarnation» (2004 : 208).

Dans la suite de ce chapitre, nous verrons à quel point cette notion d'incarnation est polymorphe. Pour l'instant, il nous suffira d'en retenir la valeur anthropologique fondamentale concernant, d'abord, la manière dont les images doivent prendre corps dans un médium et, ensuite, la survie des morts dans leur image. Dans les cas abordés, l'image, parce qu'elle est un lieu d'incarnation pour les morts, acquiert un statut qui transcende sa simple objectivité matérielle. C'est selon cette définition anthropologique, qui n'exclut pas la tridimensionalité de l'objet, que nous pourrions aborder le masque de Géricault comme image.

2.2 L'objet-relique et la fonction-personne : le régime de la croyance

Avant d'aborder la question de la relique telle qu'elle apparaît dans le christianisme et dans le cas de Géricault, il est essentiel que faire quelques distinctions. D'abord, nous exposerons ce que Nathalie Heinich désigne comme «fonction-personne». Ensuite, c'est avec Didi-Huberman que nous aborderons la notion de croyance, dans sa version théologique. Grâce à ces distinctions théoriques, nous serons à même de mieux circonscrire les enjeux qui concernent notre objet.

Dans un article intitulé «Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art» (1993), Nathalie Heinich distingue le régime des personnes du régime des choses.

Contrairement aux choses, qui sont jetables, interchangeable, les personnes ne le sont pas, elles sont «insubstituables» (Heinich 1993: 43). C'est ce caractère d'insubstituabilité qui explique le traitement privilégié que reçoivent les objets-personnes. D'une manière constructiviste, Heinich propose d'envisager l'idée de personne comme une fonction, de la même manière que Foucault envisageait l'auteur comme une fonction. Selon elle, la fonction de personne est extrinsèque à l'objet, elle concerne son usage, son traitement et l'ouvre à une surdétermination imaginaire, fantasmatique. L'auteure s'oppose à une pensée essentialiste qui considérerait le statut de personne comme une «donnée ontologique» (1993 : 37). Le fétiche, la relique et l'œuvre d'art sont de cette catégorie d'objets qui relèvent d'une construction qui leur confère une signification qui dépasse leur simple matérialité spatiale³². Voyons brièvement comment l'argument se présente.

Le fétiche se définit, selon elle, comme un objet qui a le pouvoir d'«agir comme une personne» (Heinich 1993 : 27), de «faire advenir ce quelque chose d'à peu près indicible, sinon par des mots qui suggèrent plutôt qu'ils n'expliquent» (*ibid.* : 26). Le fétiche est un objet de médiation avec des forces mystérieuses qui défient la compréhension rationnelle. Quand cette force mystérieuse est celle d'une divinité, c'est alors le pouvoir du dieu qui passe dans l'objet. Cette performativité de l'objet est intimement liée à sa provenance, à son «insubstituabilité» ainsi qu'à celui qui en fait usage. Ainsi, ce qui garantit à un objet son statut de fétiche, c'est une chaîne de relations qui comprend le donneur, l'objet et le porteur (Heinich 1993 : 28). Si un seul des termes de cette chaîne est modifié, l'objet risque de «retomber à l'état de simple chose» (Heinich 1993 : 28).

Toujours selon Heinich, ce qui fait de la relique un objet-personne, c'est qu'elle est intimement liée à une personne, qu'elle en porte la trace. La relique est un «objet rendu unique par son lien avec un grand singulier – saint, génie ou héros» (Heinich 1993: 26). Elle acquiert son statut de personne parce qu'elle a été en *contact* avec un être qui, de son vivant, était considéré par une communauté ou par un individu comme ayant une

³² Il est important ici de préciser que, lorsque Heinich parle de matière, elle en parle uniquement en tant qu'elle occupe un lieu dans un espace et qu'elle tient dans un système de relations entre objets. La fonction-personne ajoute du sens à cette matière. Cette précision est importante car nous aurons, plus tard, à parler de la matière dans son élan vers la forme, en tant qu'elle accueille le symptôme, qu'elle se prête à la figuration.

valeur d'exception. La relique peut aussi être un morceau du corps du défunt, un fragment d'os, un reste corporel. Qu'elle soit un reste ou un objet ayant été en contact avec une personne, c'est toujours un «lien consubstantiel» (Heinich 1993: 26) avec un être cher disparu qui définit la relique pour celui qui la considère comme telle. Elle remplace cette personne, elle est son corps symbolique. Parce qu'elle garde trace d'une personne exceptionnelle, la relique peut conserver, aux yeux de ceux qui en font usage, quelque chose des qualités ou des pouvoirs de cette personne unique.

Pour ce qui est des œuvres d'art, elles tiennent leur statut d'objet-personne «d'être, tout simplement, [traitées] comme des personnes» (Heinich 1993 : 30). Comme l'être humain qui, pour accéder au statut de personne, se voit octroyer un prénom, un nom de famille ainsi qu'une date et un lieu de naissance, l'œuvre d'art doit s'inscrire dans certains «paramètres généraux» (Heinich 1993 : 37) qui la particularisent et lui confèrent une identité propre : le lieu d'exposition, la signature, la date, le titre. C'est une «opération de particularisation» (Heinich 1993 : 30), un acte formel de catalogage qui, en rendant l'œuvre d'art insubstituable, fait de celle-ci un objet méritant d'être traité comme une personne.

Il faut bien saisir que ces différentes modalités de la fonction-personne ne s'excluent pas nécessairement. Dans les cas, par exemple, où une relique se voit attribuer un pouvoir de guérison, on peut dire que, à l'instar du fétiche, elle agit comme une personne. En s'inspirant, pour ses tableaux, de certains objets africains dont la forme le fascinait, Picasso les faisait basculer d'un statut de fétiche à un statut d'œuvre d'art. Pour donner un dernier exemple, les questions entourant l'authenticité d'une œuvre d'art concernent, en fait, son statut de relique. Pour illustrer cette «capacité des objets-personnes à circuler entre ces différents états» (1993 : 31), Heinich prend un exemple intéressant pour nous, le cas du Saint Suaire de Turin. Ce morceau de tissu a été, durant l'histoire médiévale, utilisé à la fois comme une empreinte du corps du Christ (une relique) et comme un objet miraculeux (un fétiche). Dernièrement, alors qu'une datation au carbone 14 montrait que la fabrication du suaire daterait du Moyen Âge :

il y eut des commentateurs pour estimer – nouveau déplacement – que, même s'il ne s'agissait pas d'une relique authentique, c'était bien une authentique œuvre d'art qu'avait réussie son fabricant, en imitant parfaitement un linceul de supplicié à l'époque romaine. (1993 : 32)

À la lumière de ces exemples, on peut voir qu'une capacité de passer d'une définition à une autre selon l'usage qu'on en fait caractérise les objets- personnes. Malgré la mobilité définitionnelle qui peut en infléchir le sens, les objets-personnes s'inscrivent tous, pour ceux qui les considèrent tels, dans ce que Heinich, faisant explicitement référence à Didi-Huberman, nomme «le régime de la croyance»³³ en l'opposant à celui de la tautologie (1993 : 34). Pour Heinich, cette opposition permet «d'ordonner des conduites relevant aussi bien de l'anthropologie de la religion que de l'anthropologie de l'art» (1993 : 35). Il ne sera pas inutile ici de nous attarder quelque peu sur cette notion de croyance, telle qu'elle est formulée par Didi-Huberman, d'autant plus qu'elle implique un phénomène central pour nos travaux : la réponse que les humains donnent à la mort d'autrui.

C'est dans un livre sur l'art minimal intitulé *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992), que Didi-Huberman développe la distinction entre l'homme de la tautologie et l'homme de la croyance. Pour l'établir, Didi-Huberman construit la «situation exemplaire [...] de qui se trouve face à face avec un tombeau» (1992 : 17). La confrontation avec un tombeau, parce qu'elle nous met face à notre propre mort, face à un vide «qui nous regarde», est une situation propre à faire surgir l'angoisse. S'y ouvre une scission entre «ce que nous voyons», le tombeau, et «ce qui nous regarde», le vide qu'il contient. La tautologie et la croyance sont des stratégies d'«évitement du vide» (Didi-Huberman 1992 : 17), des manières de «suturer l'angoisse» (*ibid.* : 18), c'est-à-dire de refouler. Voyons plus précisément chacune de ses attitudes.

Le terme «tautologie» est un terme utilisé en logique pour désigner un type de jugement qui affirme d'une chose qu'elle est ce qu'elle est et rien d'autre. Ainsi, la tautologie est toujours vraie, puisqu'elle dit deux fois la même chose. Pour donner un exemple, l'énoncé «A cigar is a cigar» est une tautologie. Il n'est même pas besoin de connaître la définition du mot «cigar» pour savoir que l'énoncé est vrai. L'homme de la tautologie nie aux objets la possibilité de signifier autre chose que ce qu'on y voit. Face au tombeau, il le réduit à un simple volume, à une banale présence matérielle. C'est en niant l'existence de la mort que le tombeau contient que l'homme de la tautologie «reste en deçà de la scission ouverte par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons» (Didi-

³³ Bien que Heinich utilise habituellement cette notion en un sens sociologique, ici, la croyance est à comprendre dans un sens théologique.

Huberman 1992 : 18). En contestant cette scission, il protège son regard contre la hantise du tombeau, cet objet habité par une absence.

À l'opposé, l'homme de la croyance se porte «au-delà de la scission» (Didi-Huberman 1992 : 20). Plutôt que de refuser la mort, il tente de la métamorphoser en une autre forme de vie. Il invente un monde fantasmatique où le mort continuerait à vivre. Nous assistons ici à la production d'un modèle fictif» (Didi-Huberman 1992 : 20) érigé en dogme. Pour l'homme de la croyance, la mort n'est pas ce que contient le tombeau, «quelque chose d'Autre [...] fait revivre tout cela et lui donne un sens, téléologique et métaphysique» (Didi-Huberman 1992 : 21). L'homme de la croyance suture l'angoisse en vidant le tombeau du corps qu'il contient pour faire survivre ce dernier dans un ailleurs fictif. La fiction doit ici être comprise dans son sens étymologique propre, où le mot *ingere* signifie d'abord «façonner, modeler» (Asselin et Lamoureux 2002 : 12). L'homme de la croyance est celui qui modèle ou façonne un ailleurs où investir sa pulsion endeillée.

Ainsi, dire du fétiche, de la relique et de l'œuvre d'art qu'ils sont des *objets de croyance*³⁴, c'est dire qu'ils supportent, chacun à sa manière, des fictions, des ailleurs, des fantasmes, bref, des significations qui transcendent leur simple objectivité.

Dans cette manière de comprendre la notion de croyance, on peut voir, en filigrane, le christianisme. Didi-Huberman finit lui-même par l'avouer :

Le modèle en reste, bien sûr, celui du Christ lui-même qui, par le simple fait (si l'on peut dire) qu'il déserte son tombeau, suscite et engage en sa totalité le processus même de la croyance. [...] Telle est donc la grande image que la croyance veut s'imposer de voir et impose à tous de s'y sentir happé : un tombeau, au premier plan – objet d'angoisse –, mais un tombeau vide, celui du dieu mort et ressuscité. (1992 : 22-23)

Comme l'avait déjà écrit Louis Marin, quelques 20 ans plus tôt, en commentant les récits bibliques qui racontent comment les femmes, venues au tombeau pour oindre le corps du Christ mort, apprennent sa résurrection, la nouvelle miraculeuse apparaît comme une «liquidation du manque» (Marin 1971 : 223). Cette image du tombeau vide et son

³⁴Nous retrouvons aussi la formule «objet de croyance» dans *L'acte photographique* (1983) de Philippe Dubois, lorsqu'il considère la photographie dans ses «usages toujours pris dans les jeux du désir et de la mort et qui tendent tous à attribuer à la photo une *force* particulière, quelque chose qui fasse d'elle un véritable *objet de croyance*, par-delà toute rationalité, tout principe de réalité ou tout esthétisme. La photo, littéralement, comme *objet partiel* (au sens freudien), oscillant entre la *relique* et le *fétiche*, poussant la «Révélation» jusqu'au *miracle*» (Dubois 1990 : 77). Souligné par l'auteur.

rapport avec l'annonce d'un miracle attendu est à la source de la structure de la croyance chrétienne en tant qu'elle «[ouvre] la mort» (Marin 1971 : 225), que son «*message est le corps mort nié*³⁵» (*ibid.* : 231). Cette structure chrétienne de la croyance est fortement liée à l'idée de la mort rédemptrice du Christ.

2.3 La relique et l'image au Moyen-Âge : le corps du Christ

Voilà qui nous mène à considérer le rôle des images et des reliques dans le christianisme. Ce détour par le Moyen Âge a une valeur considérable pour notre propos dans la mesure où la production du masque de Géricault survient en un siècle qui voit éclore un réel engouement pour l'époque médiévale. Déjà, au courant du 18^e siècle, l'intérêt grandissant pour l'architecture gothique témoigne d'une revalorisation de l'esthétique médiévale, longtemps considérée comme mineure, voire barbare. C'est durant l'époque révolutionnaire, notamment à travers la création, par Alexandre Lenoir, du Musée des monuments français, «le premier musée qui incarne [...] une *vision*³⁶ du Moyen Âge» (Malouin 2001 : 8), que le patrimoine artistique médiéval sera définitivement reconnu comme faisant partie d'une histoire nationale. Dans cette lignée, on ne peut négliger les efforts du pouvoir politique qui, lors de la Restauration des Bourbons (1815-1830), précisément à l'époque qui nous occupe, a grandement encouragé le retour des valeurs et des symboles monarchiques et chrétiens. Le Moyen-Âge connaissait alors sa première renaissance.

Le christianisme, en plus d'être une religion, doit être compris dans sa portée anthropologique, c'est-à-dire en tant que discours sur la nature humaine. Bien que l'anthropologie chrétienne soit d'une richesse inépuisable, nous nous concentrerons sur la place fondatrice qu'y occupe, d'emblée, l'*imago*, puisque c'est bien *ad imaginem Dei*, à l'image de Dieu (Genèse 1, 26), que l'homme aurait été créé. Comme le dit bien Jean-Claude Schmitt, qui sera ici notre guide,

d'entrée de jeu, la question de l'image se trouve inscrite dans le drame de l'histoire de l'humanité, ponctuée par la Chute (c'est-à-dire la perte de la *similitudo* de l'homme et de Dieu), par l'Incarnation et le sacrifice rédempteur du Fils de Dieu, et à la fin des temps par la Résurrection des morts et le Jugement dernier. (Schmitt : 23)

³⁵ Souligné par l'auteur.

³⁶ Souligné par l'auteure.

Parmi ces ponctuations de l'«histoire humaine», celle qui fonde la religion chrétienne en la distinguant du judaïsme, qui la refuse, c'est l'Incarnation³⁷ : «Le Verbe s'est fait chair et il a habité parmi nous» (Jean 1, 14). Le Christ n'est pas seulement semblable à Dieu comme l'était Adam avant le péché, il est l'image même du Père, l'*imago patris* (Schmitt : 54). Il en porte l'empreinte dans son corps même. Il *est* Dieu incarné, fait homme, rendu mortel. Comme le montre Leo Steinberg dans son livre *La sexualité du Christ* (1983), le dogme de l'Incarnation concerne la condition mortelle du Christ, sa finitude et son ancrage dans la chair, dans le désir. Le Christ est la corporalité même de l'invisible. Par ce fait, il est, dans le christianisme médiéval, le modèle de toute image, «la figure plastique par excellence» (Tilliette : 313).

Nous tenons à insister sur le fait que le devenir-homme de Dieu n'est pas sans attaquer profondément le corps de l'homme, jusque dans sa chair. Dieu s'incarne, se fait homme pour racheter les péchés humains en se sacrifiant. Bien que la mort du Christ, humiliante et ensanglantée, ne soit pas immédiatement impliquée par l'Incarnation, qu'elle soit davantage tournée vers la rédemption, il faut bien admettre que la valeur de cette mort repose en dernière analyse sur le dogme de l'Incarnation. Dans la logique chrétienne, le rachat par le sacrifice n'est possible que parce que celui qui meurt est le Messie, c'est-à-dire Dieu incarné. Sinon, sa mort ne saurait être différente des autres morts.

La figure du Christ, en laquelle tiennent ensemble l'Incarnation et la Rédemption, implique la violence d'une défiguration du corps humain. Il est essentiel, dans le cadre de nos recherches, que la figure du Christ soit comprise dans son rapport à la chair mutilée et au symptôme, c'est-à-dire à la capacité du corps à devenir une image. Nous verrons, lorsque nous aborderons directement le cas de Géricault, comment le symptôme peut être la «voie royale» pour comprendre les images dans leur ouverture (Didi-Huberman 2007 : 28).

Évidemment, la violence qui marque le christianisme et qui se retrouve dans une bonne partie de son iconographie n'en est pas le dernier mot. En effet, cette violence se résout dans la Résurrection, dans le retour du fils au sein du père, et, en dernier lieu, dans

³⁷ Nous utiliserons la majuscule pour spécifier l'Incarnation chrétienne.

une lumineuse survie éternelle des âmes sauvées. Durant le Moyen Âge chrétien, toute image, ou presque, aura pour fonction de «présentifier» (Schmitt : 24) ce mystère, de le mettre en scène. Le premier acte de cette mise en scène (ou de cette mise en objet) se produit avant même la mort du Messie. C'est l'institution de l'Eucharistie qui pose le pain et le vin comme corps et sang du Christ.

«Prenez, mangez, ceci est mon corps [...] Buvez-en tous, ceci est mon sang» (Matthieu 26, 26-28). Telles sont les paroles sur lesquelles se fonde la théophagie de la religion chrétienne. Par ces paroles performatives, le Christ se donnait un corps autre dans des objets inanimés, le pain et le vin, un corps à consommer rituellement dans la célébration d'une victoire sur la mort. Il faut y insister, le pain et le vin ne sont pas considérés par le christianisme comme une simple métaphore du corps et du sang du Christ mais comme leur «présence réelle» (Schmitt : 67). C'est ce qui se nomme la transsubstantiation, la conversion d'une substance en une autre. Quand le prêtre, en donnant une hostie au communiant, s'adresse à lui en disant : «le corps du Christ», il performe la répétition de ce mystère autour duquel se rassemblent les fidèles. Le corps eucharistique institue un véritable corps-à-corps avec le croyant. Après la communion, l'objet du désir (le corps de Dieu) étant ingéré, il ne reste que la communauté, face à elle-même. Le corps eucharistique est ainsi un objet de rassemblement, et en ce sens, il est un paradigme pour tous les objets de culte chrétiens, dont les images et les reliques.

Il convient ici de faire quelques remarques générales sur le statut des images dans les sociétés chrétiennes médiévales. Belting et Schmitt ont bien mis en lumière la fonction culturelle de l'image médiévale (Schmitt : 51), qui n'est pas une représentation esthétique du mystère qui s'adresserait uniquement au regard. Son rôle est de rendre présent, de mettre en scène et de rejouer, tel un *reenactment*, le mystère de l'Incarnation. Dans le culte, elle appelle le corps en son entier. Comme l'écrit Schmitt, «l'image médiévale est comparable à une apparition, à une épiphanie, et elle en porte les marques» (Schmitt : 24). L'image chrétienne est construite à l'image du Christ, qui porte en sa chair les traces de sa nature divine. À l'instar du Christ, elle se présente comme une déchirure du monde visible.

Pendant qu'à Byzance, aux 8-9^e siècles, la «querelle des images»³⁸ faisait osciller le pouvoir politique entre la destruction des images et leur vénération, qui allait finalement devenir la norme, l'empire carolingien développait, quant au statut des images, une position plus modérée. Le refus de la *transitus* des images, de leur fonction de médiation avec Dieu, interdisait leur vénération (Schmitt : 66). Cependant, on refusait aussi de les détruire. Dans la lignée de Grégoire le Grand (540-604), trois fonctions étaient attribuées aux images pour en permettre la production : l'instruction, la mémoire et la componction (dimension de l'humilité) (Schmitt : 67). La première était de loin la plus importante. En bref, l'image pouvait servir de bible pour les illettrés. Elle offrait une visibilité au Texte. Toutefois, elle ne figurait pas dans la liste légitime des objets sacrés, qui incluait l'Eucharistie, la croix, les Écritures, les vases sacrés et les reliques des saints (Schmitt : 67), tous objets auxquels la fonction de *transitus* était accordée.

Le culte des reliques, depuis l'Antiquité, constitue une part essentielle de la vie religieuse occidentale (Bozoky et Helvétius 1999 : 11). En plus de mobiliser la foi et les pratiques cultuelles, les reliques ont été, au fil des siècles, intimement liées au pouvoir politique³⁹. Durant le Moyen âge, la relique chrétienne avait une fonction de médiation avec le pouvoir d'intercession d'un saint, ou d'un martyr. Les martyrs ayant vécu à l'imitation du Christ, la référence ultime de leurs reliques, d'où elles tiennent leur légitimité, réside «dans la corporéité et l'historicité du Christ» (Schmitt : 279). Ce lien intime entre le corps du Christ et les reliques des saints, qui en sont le «temple» (Schmitt : 279), aura une influence considérable sur les transformations du statut de l'image dans le christianisme romain.

Au tournant des 12^e et 13^e siècles, la situation des images en Occident aura considérablement changé, allant vers une plus grande sacralité. Bien qu'autour de l'an mille le remplacement de la croix par le crucifix, où le corps du Christ est mis en image, était déjà un signe d'une humanisation du divin (Schmitt: 93), c'est au début du 13^e siècle que les images, par leur lien de plus en plus intime avec les reliques et les reliquaires, prendront davantage de place (Schmitt : 81). Progressivement, elles seront contaminées

³⁸ Nous n'entrerons pas ici dans le dédale théorique de cette querelle. Le lecteur intéressé par cet épisode historique y trouvera une bonne introduction dans l'ouvrage : AUZÉPY Marie-France (2006), *L'iconoclasme*, Paris : Presse universitaire de France, coll. «Que sais-je?».

³⁹ À ce sujet, le lecteur pourra consulter l'ouvrage : BOZOKY Edina (2006), *La politique des reliques : de Constantin à Saint Louis*, Paris : Beauchesne Éditeur.

par le statut sacré des reliques. Selon Schmitt, c'est à ce moment que le christianisme romain deviendra une véritable «religion des images» (2002 : 91-92), en renouant, paradoxalement, avec certains aspects de la théologie byzantine. Il est intéressant de constater que cette sacralisation des images coïncide en Occident avec «le développement de la promotion du corps dans la spiritualité» (Schmitt: 93) avec, par exemple, la stigmatisation de Saint François, en 1224. Son nouveau statut sacré faisait de l'image un lieu où se posait la question de l'humanité du Christ. Il ne faudrait toutefois pas penser que cette question se posait là pour la première fois. Elle était un enjeu fondamental des débats théologiques des premiers siècles chrétiens. Déjà, au 3^e siècle, Tertullien (v. 150- v. 220) écrivait un traité *De la chair du Christ* (v. 202) où il défendait avec force la nature charnelle de Jésus.

Comme il ne s'agit pas ici de refaire en son entier l'histoire des images et des reliques au Moyen Âge, nous terminerons notre exposé sur le christianisme en portant notre attention sur un cas d'une importance capitale, le voile de Véronique, où se cristallise en Occident la question du droit à l'image. C'est sous le pontificat d'Innocent III (1198-1216) que s'établit officiellement dans le christianisme romain le culte de la Véronique, la *vera icona*, la vraie image du Christ (Schmitt : 30). Le récit de la réalisation de cette image, qui apparaît dans la *Légende dorée* (1266) de Voragine, raconte qu'un certain Volusien, parti à la recherche du Christ pour lui demander de guérir son maître qui était gravement malade, rencontra Véronique, qui lui tint ces paroles :

Quand mon Seigneur partit prêcher et que j'étais privée, bien malgré moi, de sa présence, j'ai voulu faire peindre son portrait : ainsi, tout en étant privée de sa présence, j'aurais du moins la consolation donnée par le dessin de son portrait. Alors que j'allais porter de la toile au peintre, le Seigneur me rencontra et me demanda où j'allais. Et quand je lui appris la cause de ma course, il me demanda la toile et me la rendit *marquée de l'empreinte de sa face vénérable*. Si donc ton maître contemple avec dévotion les traits de ce portrait, il jouira aussitôt du bénéfice de la santé. (Voragine 2004 : 279)

Toutes les représentations du voile de Véronique cherchent à montrer qu'il s'agit d'une empreinte. Cette image acheiropoiète («non faite de main d'homme»), parce qu'elle est une vraie image du Christ, deviendra la «référence fondatrice de l'image chrétienne, le modèle de toute image» (Schmitt : 218).



Figure 13. Claude Mellan, *Visage du Christ*, 1649.

Notons que ce qui fait du voile de Véronique l'image par excellence, c'est qu'elle se présente comme une relique. Elle aurait été, selon la légende, en contact direct avec le visage du Christ. Dans la Véronique, les destins des images et des reliques se croisaient. Comme pour ces dernières, ce qui fait l'importance de cette image, c'est «sa participation au paradigme du corps chrétien [...] dont le fondement est l'Incarnation du Christ» (Schmitt : 291). Dans la Véronique, l'intimité du rapport entre les images chrétiennes et le corps du Christ devenait explicite.

2.4 Le masque de Géricault : entre image, relique et fétiche

La production du masque mortuaire de Géricault, en tant que réponse de ses amis à sa disparition, en plus d'avoir une signification emblématique dans la culture matérielle

du romantisme français, possède la valeur anthropologique, voire archéologique, d'établir une médiation matérielle entre les vivants et le mort. Tout en étant une «relève du christianisme», le romantisme, à travers le cas de Géricault, prend l'aspect d'une relève de l'archaïque. En plus de renouer avec des enjeux essentiels de la pratique des images et des reliques du christianisme, le romantisme s'approprie plusieurs caractéristiques des premières pratiques de l'image en tant qu'elles sont des réponses à la mort, à la perte.

D'abord, la production du masque de Géricault rappelle les pratiques primitives de l'image où celle-ci est produite, comme substitut du cadavre, dans un dessein mémoriel. Comme dans le culte des crânes, l'image de Géricault sert une fonction généalogique. Elle donne un second corps au peintre, un corps posthume qui puisse matériellement supporter la mémoire d'une communauté de vivants. Tout simplement, il s'agit là d'une expression du désir, profondément humain, de s'inscrire dans une filiation. Dans le cas de Géricault, la filiation est artistique, elle concerne la transmission, dans une communauté d'artistes, d'un idéal de création fondé dans l'expression du sujet. Cette filiation romantique passe par la réalisation d'une image qui a pour fonction de métamorphoser Géricault, de lui donner un corps pour la postérité, un corps incorruptible contre sa disparition. On retrouve ici la fonction transfigurante de l'image que nous avons relevée dans le texte de Louis Marin concernant la transfiguration de Raphaël. L'image manifeste «sa toute-puissance sacrale» (Marin 1993 : 251), son pouvoir de convertir l'absence en une présence pérenne. Encore une fois, la référence à Raphaël est importante. Rappelons que le tableau de Nolasque, réalisé en 1806, met directement en image le récit de Vasari, ce qui montre bien l'actualité de la figure de Raphaël au début du 19^e siècle et sa pertinence pour analyser le cas de Géricault. Comme l'écrit Pierre Georgel, «la fable tragique de Géricault, contemporain légendaire, répond, dans la mythologie romantique, à la fable éclatante de Raphaël, que lui avait léguée la Renaissance» (1987 : 115). Il faut de plus souligner les circonstances quasi-miraculeuses de la mort de Raphaël, dans la trentaine, un vendredi saint, journée qui, dans la liturgie chrétienne, souligne la mort du Christ. Géricault et Raphaël sont tous les deux morts dans des circonstances qui rappellent la mort du Christ. Pour renchérir sur cette filiation avec le peintre d'Urbino, Nina Athanassoglou-Kallmyer raconte qu'un élève de Géricault, un certain Lehoux, fit une copie du *Radeau* «pour l'accrocher au-dessus du lit»

du peintre agonisant, comme pour rejouer la scène racontée par Vasari (2010 : 218). Cependant, cette référence a ses limites qui ont à voir avec la situation sociale de Géricault à sa mort. Alors que, dans le récit de Vasari, la dernière œuvre de Raphaël se trouve liée à la gloire immédiate du peintre, le masque de Géricault évoque plutôt une absence de reconnaissance sociale officielle. Le fait que Géricault soit mort souffrant et que le masque, selon les dires de Léon Cogniet, «rappelle sa mort et ses souffrances bien plus que sa force et son énergie» (cité par Chenique 2002 : 159), accentue cette distance avec la gloire de Raphaël.

Malgré ces nuances, le masque demeure un opérateur matériel du passage du cadavre de Géricault à son corpus. Par la production de son image, Géricault réintègre la communauté des artistes romantiques à laquelle il appartient désormais comme modèle. Comme c'était le cas dans le culte des crânes, le masque, en tant qu'il recevra l'investissement fantasmatique des amis de Géricault, rend possible la resocialisation de l'artiste. Ainsi, cet objet possède plusieurs des caractéristiques que Belting accorde aux images dans leur rapport à la mort.

Par le fait qu'il soit, comme tous les masques mortuaires, l'empreinte d'un visage, qui a été réalisée par un *contact* direct entre une matière moulante et le corps de l'artiste, déjà considéré par ses amis comme un «grand singulier» (Heinich : 28), le masque de Géricault est aussi à penser comme une relique. Il répond parfaitement aux définitions de la relique de Gagneux et Heinich. Ainsi qu'on le verra plus loin, l'attitude de Delacroix qui, devant le masque de Géricault, sera tenté de le baiser, semble soutenir notre idée que cet objet, au moins pour certains de ses amis, n'est pas une simple chose, mais plutôt ce que Nathalie Heinich nomme un objet-personne. Il s'agit là du fantasme d'un véritable corps-à-corps avec un objet inanimé. L'émotion que Delacroix manifeste face au masque montre bien à quel point l'objet le «touche», à quel point il agit sur lui. De ce point de vue, et conformément à ce que nous avons nommé la mobilité définitionnelle des objets-personnes, le masque de Géricault peut aussi être considéré comme un fétiche, un objet qui agit comme une personne, qui a un effet sur le réel.

Le réel en question ici, c'est la mouvance romantique elle-même puisque c'est sur elle que le masque aura une valeur performative, comme support d'une quête expressive et d'un désir de créer en dehors des codes prédéfinis par l'Académie. Ce que nous

verrons au troisième chapitre comme l'«omniprésence» du masque de Géricault dans les ateliers romantiques en fait une arme, un cri de ralliement pour la nouvelle génération dans leur combat esthétique. Le masque de Géricault agit en soudant la nouvelle génération dans son désir d'une nouvelle manière de créer. Il contribue à la naissance du mythe de l'avant-garde, qui aura une incidence considérable au cours des 19^e et 20^e siècles. La posture esthétique de Géricault, souvent subversive et anti-conformiste, continue à agir après sa mort, à travers la présence de son masque dans les ateliers. Malheureusement, le masque contribuera aussi à faire de l'anti-conformisme une nouvelle norme. Il n'est pas exclu que l'aspect même de ce masque, portant l'empreinte de la souffrance, ait pu nourrir, par suggestion (Papet : 23), l'imaginaire de ceux qui en possédaient une épreuve dans leur atelier.

Bien qu'il soit un moulage, ceux qui ont réalisé le masque ont trouvé nécessaire de sculpter les yeux pour qu'ils soient ouverts (Bazin 1987 : 202). Cette ouverture du regard du masque, rappelant le rituel d'ouverture de la bouche pratiqué dans l'ancienne Égypte, a pour but d'habiller le masque d'une illusion de vie. Cet acte d'animation de l'image est précisément celui que Bruno Latour décrit lorsqu'il établit un lien essentiel entre l'autonomie d'action du fétiche et son caractère factice. L'ouverture du regard du masque contribue à en faire une personnification, un fétiche. Elle rend possible une «phénoménologie du regard échangé» (Didi-Huberman 2008: 55). Cette aura accordée au masque de Géricault nous permet de formuler l'idée d'un certain animisme traversant le romantisme français, qui nous apparaît maintenant comme renouant avec certaines pratiques archaïques. L'archaïque est ici à comprendre dans un sens étymologique, où l'*archè* renvoie au commencement et au principe.

La transformation du corps de Géricault en image ne se joue pas uniquement dans la production de son masque. Dès avant la production de ce dernier, la mort, en transformant le corps en cadavre, était déjà productrice d'image. La mort, au moment où elle «arrive», modifie le corps et le rapport que les vivants entretenaient avec lui. Pour celui qui lui fait face, le corps devient abject et, comme l'écrit Julia Kristeva, «tire vers là où le sens s'effondre» (1980 : 9). Le cadavre est porteur d'une étrangeté, d'une absence. Il est radicalement présence d'une absence, présence d'un non-lieu (Blanchot 1955 : 344). On peut rappeler que le mot «cadavre» prend racine dans le latin

cadere, qui signifie «tomber» (Kristeva : 11). Le cadavre est un corps tombé dans l'absence, une absence insistante. On peut aussi souligner l'existence, en français, de l'expression «tomber en ruine».

Dans son livre *Pour une anthropologie des images*, Belting a bien montré comment cette caractéristique essentielle du cadavre d'être la présence d'une absence, «est [aussi] la propriété la plus universelle de l'image» (2004 : 13). C'est pourquoi il a pu mettre en rapport intime la passion humaine des images avec la valeur anthropologique de la mort. Comme le cadavre, l'image se présente comme portant l'étrangeté du non-être. De ce point de vue, on peut affirmer qu'avant même sa transformation en image par le moulage, le cadavre est déjà une image. Comme l'écrit Belting, «tel est l'effroi de la mort : ce qui était encore à l'instant un corps qui respirait et parlait se transforme d'un seul coup et aux yeux de tous en une image muette» (2004 : 186). Le cadavre étant voué à la décomposition, la nécessité se présente alors aux vivants de lui offrir un autre corps, symbolique, qui pourra supporter sa présence, d'où la réalisation d'une image artificielle, dans notre cas, un masque mortuaire.

Mais reculons encore un peu dans le temps. Le corps de Géricault, accidenté et ravagé par la maladie, s'est considérablement transformé durant l'année d'alitement qui a précédé sa mort. Voici ce que Delacroix écrit dans son journal le 30 décembre 1823, quelques semaines avant la mort de son ami.

Il y a quelques jours, j'ai été le soir chez Géricault. Quelle triste soirée! Il est mourant; sa maigreur est affreuse; ses cuisses sont grosses comme mes bras. *Sa tête est celle d'un vieillard mourant.* Je fais des vœux bien sincères pour qu'il vive, mais je n'espère plus. Quel affreux changement! Je me souviens que je suis revenu tout enthousiasmé de sa peinture : surtout une étude de tête du carabinier. S'en souvenir. C'est un jalon. Les belles études! Quelle fermeté! Quelle supériorité! Et mourir à côté de tout cela, qu'on a fait dans toute la vigueur et les fougues de la jeunesse, quand on ne peut se retourner sur son lit d'un pouce sans le secours d'autrui! (Delacroix : 44)

L'opposition que Delacroix établit entre, d'un côté, la fermeté des études et les fougues de la jeunesse, et de l'autre, l'aspect de vieillard mourant de son ami, répète le récit vasarien qui accordait à la *Transfiguration* de Raphaël la vie que le peintre n'avait plus. Toutefois, Géricault n'était pas encore mort, il était transformé par la maladie. Les modifications corporelles qu'il subissait, quelles qu'en furent les causes réelles, étaient clairement les symptômes d'un dérangement du corps qui, passant d'une fougue à une

inertie, mènera à la mort. Avant même de mourir, le corps de Géricault, émacié, ruiné par l'amaigrissement et la faiblesse, était déjà une image de ce travail de la mort. Comme l'écrit métaphoriquement Henri Zerner, «quand [le masque] fut réalisé le peintre décharné était l'ombre de lui-même» (1997 : 39). Pour continuer la métaphore, le masque mortuaire de Géricault serait ainsi le masque d'une ombre.

Nous voulons insister sur la plasticité matérielle du corps dans le symptôme. En effet, le corps ravagé par le symptôme n'est pas une image au sens où il serait une représentation formelle de quelque chose. Tout en demeurant un corps, il subit une métamorphose, il laisse autre chose se présenter à travers lui. Il s'offre à une présence étrangère et inassimilable. Il donne chair à une altérité abjecte (Kristeva : 19). Le symptôme est l'indice, dans le corps, de la présence d'autre chose. Il est «l'événement métamorphique par excellence» (Didi-Huberman 2007 : 28).

Nous rejoignons ici certaines des idées que Didi-Huberman a développées dans son ouvrage *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuel* (2007), idées qui nous seront utiles pour approfondir le lien que nous avons déjà commencé à établir entre le masque de Géricault et la figure du Christ. Il ne faut pas oublier que cet objet a été produit dans la France du début du 19^e siècle, qui était une société «nourrie par de nombreux siècles de pratique catholique» (Gusdorf 1983 : 269-270) et, comme nous l'avons déjà vu, par un engouement considérable pour le Moyen âge.

D'abord, nous voulons établir une analogie entre la violence qui caractérise la figure du Christ et la violence du symptôme telle qu'elle apparaît dans le cas de Géricault. C'est pour établir ce lien que nous avons insisté sur la défiguration du corps du Christ. Bien qu'il n'ait pas reçu les stigmates comme Saint François, le corps alité de Géricault, à l'instar de celui du Christ, s'est offert à des transformations vécues comme souffrance. Encore qu'elle ne soit pas revendiquée explicitement par le peintre, nous croyons pertinent de parler ici d'une imitation du Christ, une *imitatio christi*, qui contribue à la construction par la postérité de la figure de Géricault comme martyr.

Il nous semble important de porter notre attention sur cette question de l'émulation, de la ressemblance entre le martyr et le Christ, laquelle doit être pensée, selon la formule de Didi-Huberman, «hors des pièges de la *mimésis*» (2007 : 131). Alors que la *mimésis* concerne une ressemblance formelle, d'aspect, l'*imitatio christi* dont fait

preuve le martyr engage le corps dans la profondeur de sa chair. Subir dans son corps la violence d'une mutilation est une manière pour le martyr de

[revêtir] la dissemblance, en ce sens précis qu'il lui faut renoncer à toutes les semblances ou ressemblances mondaines : le martyr a cessé, pour toujours, de vouloir faire «bonne figure». Ce qui lui échoit, au contraire, c'est une manière de défiguration (Didi-Huberman 2007: 133).

Nous avons déjà établi, dans notre premier chapitre, que Géricault s'apparentait au Christ en tant que figure de la souffrance. Ici, c'est par la défiguration de son corps que Géricault ressemble au Christ. Il ne lui ressemble pas seulement extérieurement, par l'aspect visuel de son corps. Comme le martyr, qui porte «les *vestigia*, les empreintes du Christ» (Didi-Huberman 2007 : 134), Géricault est marqué dans son corps par l'empreinte d'une altérité.

Il est essentiel de noter que l'imitation du Christ se prolonge dans le mode même de la mise en image de Géricault, qui encore une fois met intimement en jeu la matérialité. En plus de l'analogie par le symptôme et la défiguration, le rapprochement avec la figure du Christ persiste dans la problématique de la vraie image. Le masque de Géricault, comme le voile de Véronique, est une empreinte, une image prise par contact direct avec le visage. Il est sa vraie image, acheiropoiète. Mis à part les yeux, qui ont été sculptés de main d'homme, la forme même du masque tient au contact d'une matière avec le visage et non à un travail humain.

En mettant ces idées en lien avec celle que nous avons développée plus haut, qui veut que le masque de Géricault soit son corps posthume, on assiste à un véritable chiasme entre le corps du peintre et son image. De ce point de vue, l'objet de notre recherche nous semble s'inscrire parfaitement dans la lignée de ce que Didi-Huberman nomment les «images ouvertes»,

où l'image de la chair [...] échange perpétuellement son efficacité symbolique avec la chair faite image, la chair livrée à l'efficacité symptômale, la question du stigmat occupant probablement la position cruciale, c'est le cas de le dire, dans ce vaste problème. (2007 : 28-29)

2.5 L'incarnation, le symptôme et la survivance

Ce développement, par lequel nous avons cherché à jeter un éclairage transhistorique sur le masque de Géricault, nous donne à penser la notion d'incarnation comme un fantasme culturel qui concerne l'image dans sa présence (son corps) et son

efficacité (sa vie, son pouvoir). Selon Didi-Huberman, l'incarnation est un «fantasme exploratoire quant aux limites de l'imitation : limites franchies dans la fiction d'une image animée, tactile, désirante et qui ouvre son corps au corps du spectateur» (2007 : 31). Ainsi, c'est le fantasme d'incarnation qui ouvre l'image. L'image ouverte, comme le symptôme, est un fantasme incarné, qui a pris chair. Le masque de Géricault, en tant qu'il donne un corps au mythe romantique de l'artiste, renoue avec l'incarnation. La survie de Géricault dans son masque est radicalement liée à ces enjeux anthropologiques. Ainsi, en plus de faire survivre Géricault comme mythe, le masque est le lieu d'un retour de certaines *pratiques de la survie*. Il s'y joue une survivance des pratiques archaïques et chrétiennes de la survie.

Encore une fois, notre objet se trouve intimement lié à la notion de symptôme, cette fois-ci non dans son rapport à la figurabilité, mais dans son rapport au temps. Le symptôme est toujours le lieu d'un retour du passé, d'une présence du passé dans le présent, ce que Didi-Huberman nomme un «présent réminiscent» (2000 : 10). Dans ce cadre, nous considérons que la temporalité humaine n'est pas chronologique ou linéaire. Elle est radicalement hétérogène, pleine de fractures et de déchirures. Le masque de Géricault témoigne de cette hétérogénéité du temps humain. Il relève d'un anachronisme à la mode, qui remet le Moyen-Âge au goût du jour. Il est un symptôme, qui actualise la survivance de l'archaïque et du médiéval dans le romantisme français.

Cette idée de temporalité hétérogène est une prise de position théorique contre ce que Didi-Huberman nomme «l'attitude canonique de l'historien», qui recherche la «consonance *euchronique*⁴⁰» et refuse l'anachronisme (2000 : 13). Dans notre cas, l'objet historique est plutôt celui qui fracture la continuité temporelle, qui en déchire l'homogénéité linéaire. C'est, entre autres, sur ses lectures de Walter Benjamin et d'Aby Warburg que Didi-Huberman s'appuie, principalement sur l'idée qu'il y puise que l'image produit une «temporalité à double face» (2000: 91), nouant ensemble surgissement dans le présent et résurgence du passé. Ce type de temporalité ouverte, irruptive, n'est pas sans lien avec le modèle hystérique développé par la psychanalyse

⁴⁰ Souligné par l'auteur.

qui, dès ses premiers balbutiements, en 1895, formulait l'idée que «*c'est de réminiscence surtout que souffre l'hystérique*⁴¹» (Breuer et Freud 1956 : 5).

Nous aimerions, pour terminer ce chapitre et faire le pont vers le suivant, insister sur le lien essentiel qui unit les notions d'anachronisme et de temporalité hétérogène à la question de la tactilité. À travers le masque de Géricault prend place un retour de la tactilité que la Renaissance avait refoulée en donnant, comme le montre bien Gérard Wajcman dans son livre *Fenêtre : chroniques du regard et de l'intime* (2004), toute la place au regard et au visible. C'est par le fait même qu'il est une relique, une empreinte, et que la manière dont il présentifie le visage de l'artiste évoque le toucher que le masque de Géricault est un objet pétri d'hétérogénéité temporelle. Au cœur même de la matière, en tant qu'elle rend possible la survie des formes du passé, l'empreinte fait brèche dans le temps, elle y ouvre une béance qui fonde la mémoire. C'est pourquoi nous croyons pertinent d'aborder le masque de Géricault dans sa matérialité et de le faire à partir de la question de l'empreinte telle qu'elle se présente au début du 19^e siècle.

⁴¹ Souligné par les auteurs.

CHAPITRE 3

Le masque de Géricault : usages de l’empreinte

3.1 La mémoire matérielle de Géricault

La postérité de Théodore Géricault a été marquée par la production d’une multitude d’objets ayant pour but premier de rendre hommage à sa mémoire. Dans un article intitulé «Géricault posthume», Bruno Chenique propose de montrer comment cette iconographie participe à la construction du «culte *post mortem*» (1996b : 939) entourant la figure du peintre rouennais.



[illustration retirée]

Figure 14. Léon Cogniet,
Géricault, 1824.

Figure 15 - Alexandre Colin,
Géricault, 1824.

[illustration retirée]

Figure 16 – Achille Devéria,
Géricault, 1824.

Parmi ces objets, dont nous ne mentionnerons qu’une partie, on trouve une «trilogie canonique» (Chenique 1996b: 940) de portraits, lithographiés dans les mois qui suivirent la mort de Géricault par ses amis Léon Cogniet, Alexandre Colin⁴² et Achille Devéria. Horace Vernet réalisa aussi une huile sur toile représentant son défunt ami. Bien qu’ils mettent tous en scène un Géricault vivant et bien portant, il est intéressant, en comparant ces portraits, de constater à quel point ils sont dissemblables, comme si le fantasme primait sur la référence au visage réel de Géricault. Cette dissemblance incitera d’ailleurs Germain Bazin à partir à la recherche du véritable visage du peintre (1987).

⁴² Nina Athanassoglou-Kallmyer attribue ce portrait à un certain Feillet, qui l’aurait réalisé à partir d’un portrait fait par Colin en 1816. L’important pour nous est le fait qu’il ait sa place dans l’iconographie posthume de Géricault.



Figure 17. Ary Scheffer, *La mort de Géricault*, 1824.

Le tableau d'Ary Scheffer intitulé *La mort de Géricault*, présenté au Salon en janvier 1825, figure aussi dans cette iconographie posthume. Géricault y est représenté dans la blancheur de son lit de mort, entouré de ses amis, le peintre Dedreux-Dorcy et le colonel Louis Bro (Chenique 1996b : 942). Sur les murs de la petite chambre qui accueille la scène sont accrochées des esquisses de la main de Géricault.

Dans la lignée de ces objets posthumes, on peut mentionner les trois tombeaux réalisés par le sculpteur Antoine Étex, respectivement en 1841, 1846 et 1884. Géricault avait été, en 1824, enterré temporairement dans le caveau de la famille Isabey au cimetière du Père-Lachaise, avant d'être inhumé avec son père, en 1826, dans la concession perpétuelle acquise par Pierre-Anne Dedreux (Chenique 1996a : 724). Étex considérait que l'artiste et son père, d'origine bourgeoise, avaient été enterrés «comme les malheureux de la fosse commune» (1885 : 29). Quoique l'idée de réaliser un monument à Géricault existât depuis 1824, comme l'atteste une lettre de Léon Cogniet (Chenique 1996a : 724), le premier projet de tombeau surgit alors qu'Étex, à la fin des

années 1830, choqué de constater que l'emplacement de la tombe de Géricault au cimetière du Père-Lachaise avait quasiment disparu, décida de créer un comité pour ramasser les fonds nécessaires à la création d'une sépulture digne de l'artiste, ce qu'il considérait être un «acte de justice nationale» (*ibid.* : 729). Une sculpture représentant Géricault, «couché sur son lit de douleur, la palette à la main, en peignant jusqu'à la dernière heure» (Étex : 34), y apparaît sur un socle où figure un bas-relief en bronze représentant le *Radeau de la Méduse*, le tableau le plus célèbre du peintre (voir p. 82). Après avoir passé 5 ans au lieu d'inhumation de Géricault, le monument, en dégradation, fut déménagé à l'hôtel de ville de Rouen, où il arriva en 1847 (Chenique 1996a : 739). Il fut remplacé au cimetière par un monument plus modeste, où le peintre n'est pas représenté. Dans les années 1880, à la demande testamentaire du fils de Géricault, Étex réalisera un troisième tombeau identique au premier, cette fois-ci exécuté en bronze et en granit. C'est celui qu'on retrouve aujourd'hui au cimetière du Père-Lachaise.



Figure 18. Antoine Étex, *Troisième tombeau de Théodore Géricault*, 1884.

Le masque mortuaire prend ainsi place dans une panoplie d'objets réalisés de façon posthume en l'honneur de Géricault. Toutefois, il n'est pas simplement un objet parmi les autres puisque, comme l'écrit Chenique, «l'empreinte devint l'image culte de plusieurs génération d'artistes, à commencer par celle des romantiques» (1996b : 944).

En plus du masque, une autre empreinte existe de Géricault, celle de sa main droite. Cependant, l'authenticité en est contestée par Germain Bazin, notamment parce qu'aucun document de l'époque n'en mentionne l'existence et que la réalisation de cette empreinte aurait certainement mis Géricault devant l'idée de sa mort prochaine, ce que ses amis voulaient éviter (Bazin 1987 : 204). Quoiqu'il en soit, le masque mortuaire se distingue comme le seul objet de cette iconographie posthume dont il est certain qu'il soit réalisé par empreinte, qu'il porte matériellement la trace du corps de l'artiste. Nous verrons, dans la suite de ce chapitre, que ce statut unique est riche de signification.

3.2 Lieux et témoignages

Même s'il n'existe aucun document qui puisse le confirmer, il est raisonnable de supposer que le masque de Géricault fut produit dans la «petite chambre» (Chenique 1996b : 942) où l'artiste est décédé. En effet, un masque mortuaire doit être réalisé dans les heures suivant le décès de la personne à mouler, afin que le corps ne soit pas trop décomposé. Avant de devenir le lieu de production de l'empreinte d'un cadavre, la chambre de Géricault, située au deuxième étage du 23 rue des Martyrs, dans le quartier de la bohème, avait été, pendant l'année d'alitement du peintre, un lieu d'amitié, de proximité et de soins (Étex : 26). La chambre fut un lieu de rencontre entre les vivants et le mourant, un lieu de dialogue entre la vie et la mort. En accueillant la réalisation du masque, la chambre devenait le lieu de la mutation de Géricault en une image-relique qui en est la personnification. La chambre accueillait la cérémonie d'une «transfiguration» (Louis Marin 1993) qui implique deux corps-à-corps, dont le premier, entre le corps inerte de l'artiste et les corps vivants de ceux qui en ont pris soin, est relayé par le second, entre les vivants et le masque.

Dans la vaste quantité de portraits moulés qui ont été réalisés au 19^e siècle, le masque de Géricault a connu une fortune remarquable. À ce titre, il est un «rival sérieux» du masque de Napoléon (Papet 2001 : 21). Grâce aux travaux de Bruno Chenique, nous savons que, déjà en 1834, 10 ans après la mort de Géricault, le masque connut une diffusion importante, échappant par là à ses «inventeurs» (2002 : 163). C'est à travers sa diffusion et sa manipulation sociale, dans la diversité des lieux qui en accueilleront les épreuves, que le masque de Géricault connaîtra ses usages. Nous nous

en tiendrons à trois des lieux premiers de cet objet : le musée de Rouen, ville natale de l'artiste, la collection du phrénologue Dumoutier et les ateliers des artistes romantiques. Les témoignages de Michelet et de Delacroix méritent, pour leur part, que nous leur accordions une attention particulière.

En 1836, douze ans après la mort du peintre, alors que le Musée de Rouen ne possédait encore aucune de ses œuvres, l'institution acheta un exemplaire du masque de Géricault pour l'exposer «aux cimaises de sa quatrième exposition annuelle» (Chenique 2002 : 163). Cette acquisition est le premier acte d'un cycle de commémoration pris en charge par la ville, qui mènera, après plusieurs péripéties administratives, à l'exposition de 1924, soulignant le centenaire de la mort du peintre. On ne peut négliger que la ville de Rouen, vers la fin du 19^e siècle, sous la troisième République (1870-1940), allait se concevoir elle-même comme la «Florence du Nord [...] la mère nourricière de toute une série de génies», où figurent, entre autres, Corneille et Flaubert (Vadelorge 2002 : 967). L'acquisition du masque de Géricault par le musée de Rouen signait le retour glorieux du peintre sur sa terre natale. Bruno Chenique soutient qu'en devenant objet muséal, le masque acquérait le statut d'œuvre d'art (2002 : 163). Si, comme nous l'avons montré dans notre premier chapitre, le romantisme est véritablement une relève du christianisme qui, en les laïcisant, se réapproprie certaines pratiques religieuses, il semble plus raisonnable de considérer ici le masque comme une relique séculaire, qui peut matériellement soutenir le culte de l'artiste dans sa ville natale.

On retrouve, en 1837, un témoignage d'Eugène Barest (Chenique 2002 : 164) qui fait état de la présence du masque de Géricault dans la célèbre collection de Dumoutier, l'un des fondateurs, quelques années plus tôt, de la société phrénologique de Paris. La décennie 1830 a connu la brève gloire de la phrénologie (Renneville 1998 : 477). Cette théorie, maintenant considérée comme pseudo-scientifique, fut élaborée par Franz Joseph Gall (1757-1828), qui prétendait pouvoir connaître le caractère d'un individu par l'étude des bosses de son crâne. Sur cette base, on peut facilement comprendre l'intérêt des phrénologues pour les moulages sur nature. L'acquisition d'une collection de moulages de crâne facilitait la démonstration du classement des caractères en génie, criminel ou aliéné-idiot (*ibid.* : 479). Dans cette collection, le masque de Géricault n'avait rien d'un

«monument vénérable» (Delacroix : 59). Il avait plutôt valeur de document physiologique et psychologique.

Il est intéressant de constater qu'aucun historien de l'art n'a trouvé pertinent de lier ce statut documentaire du masque à la série des portraits que Viardot, qui les a découverts à Baden-Baden, a présenté comme des monomanes et dont voici un exemple.

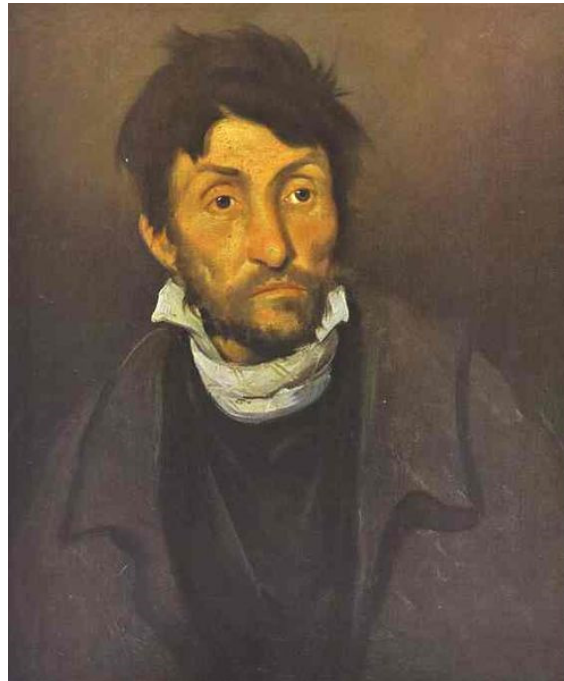


Figure 19. Théodore Géricault, *Le monomane du vol*, 1821-1823.

Si la datation de ces œuvres et leur destination sont encore objet de discussion, il semble indéniable qu'elles ont été réalisées en accord avec les nouvelles théorisations de la santé mentale qui avaient cours en France au début du 19^e siècle. C'est Philippe Pinel (1745-1826), précurseur de la psychiatrie et réformateur de l'asile, qui, le premier, pensa la folie comme maladie. Il proposa la première classification des maladies mentales, qui comprenait la manie, la mélancolie, la démence et l'idiotisme (Guédron 1997 : 116). Pour préciser ce classement, son disciple Jean-Étienne Esquirol (1772-1840), qui était au fait des théories phrénologiques, distingua, au sein de la mélancolie, entre la lypémanie, un délire triste, et la monomanie, obsession ne portant que sur un seul objet. Les monomanes ont une idée fixe. Ces cas psychiatriques étaient très étudiés par les

aliénistes et les phrénologues quand Géricault a peint ses portraits (Athanassoglou-Kallmyer 2010 : 186), qui font preuve d'un certain «réalisme pathologique» (Guédron : 4^e de c.). Sans entrer dans le débat à savoir si ces œuvres sont des commandes ou non, il semble clair qu'elles traduisent, par leur «exploration visuelle de l'âme humaine (Guédron: 189), la curiosité de Géricault quant à ces nouvelles théories qui partageaient «la conviction que le corps humain [...] porte les empreintes multiples de l'âme qui [l'habite]» (Guédron : 120). Inscrivant le peintre dans la lignée des penseurs de la santé mentale, Régis Michel établit un rapprochement avec la pensée freudienne en désignant cette part de l'art de Géricault comme «peinture des profondeurs» (1992 : 121).

En devenant document physiologique dans la collection de Dumoutier, le masque de Géricault, tout comme son œuvre, s'inscrivait dans cet engouement du début du 19^e siècle pour les questions liées à la santé mentale et au rapport de la folie à la forme du corps. Guédron considère que ces portraits d'aliénés, parce qu'ils sont figés dans leur folie, ne peuvent être appréhendés que comme des masques (1997 : 122), ce qui n'est pas sans écho avec l'objet de notre étude. En acquérant le masque de Géricault, Dumoutier faisait du peintre un objet d'investigation phrénologique.

On peut mentionner, au passage, qu'on retrouve certaines traces de la phrénologie dans le texte de Germain Bazin «À la recherche d'un visage» (1987) où, pour décrypter le caractère de l'artiste à travers les traits de son masque, l'auteur fit appel à un certain Louis Corman, spécialiste en morphopsychologie (1987 : 202-204).

Si les témoignages précédents ne mentionnent respectivement qu'un seul masque, d'autres, recensés par Bruno Chenique, font état de la présence de plusieurs masques de Géricault. En 1838, un certain La Garenne, dans sa biographie du peintre, écrit :

Quand les curieux rencontrent *chez les mouleurs de Paris* un plâtre aux traits nobles, mais desséchés, aux yeux enfoncés dans de profondes orbites, au front pur et chevaleresque, à la barbe inculte et confuse, ils ont devant les yeux *un masque à jamais célèbre*; c'est celui du malheureux Géricault! (cité par Chenique 1996b : 944)

C'est dans les années suivantes que seront publiés les témoignages de Charles Blanc et Théophile Thoré, qui affirment tout deux sensiblement la même chose. Selon Blanc :

La mort avait horriblement amaigri et altéré cette noble figure. *Il n'est guère d'atelier aujourd'hui, où l'on ne trouve le masque en plâtre de Géricault, masque allongé, cave, osseux, et un peu souriant, dont l'expression est celle d'une douce ironie et d'un regret éternel.* (cité par Chenique 2002: 166)

Il convient toutefois de nuancer ces témoignages. Les premiers biographes de Géricault, qui font du masque un objet omniprésent, sont de ceux qui allaient conforter sa position de chef de la nouvelle école (Chenique 1996b : 947). Les ateliers dont ils parlent sont vraisemblablement ceux des amis et admirateurs de Géricault, les artistes de la génération dite romantique. Il semble en effet improbable qu'un peintre comme Ingres, par exemple, ait eu dans son atelier un exemplaire du masque de Géricault, qu'il considérerait comme un destructeur du beau idéal. Ainsi, si les amis du peintre avaient négligé, pendant quelques années, de lui ériger un monument funéraire, ils ne négligèrent pas l'acquisition d'un exemplaire de son masque mortuaire, qui semble avoir servi d'aide-mémoire, de *memento* privé en l'absence de monument officiel. C'est ainsi que la figure mythique de Géricault, tendue entre souffrance et beauté, entre défiguration et noblesse, se construisait comme martyr, en lien étroit avec le masque et sa présence dans les ateliers.

La littérature du 19^e siècle présente l'atelier d'artiste comme un lieu de désordre matériel où se rencontrent pêle-mêle des objets datant de plusieurs temps et venant de plusieurs lieux (Hamon 2001 : 134). Les ateliers sont des lieux surencombrés d'images, de reliques, de curiosités, de costumes, etc. C'est au sein de cet ensemble hétéroclite des objets d'ateliers que le masque de Géricault acquiert sa valeur de relique pour les artistes de la génération romantique.

Après ces témoignages des années 1840, l'engouement pour le masque semble diminuer, voir carrément disparaître. Il faut dire qu'en 1846, comme le rappelle Athanassoglou-Kallmyer, «le ministre de l'Intérieur commanda au sculpteur Calmels (1822-1906) un buste de Géricault à placer au Louvre, à côté du *Radeau de la Méduse*» (2010 : 213). Selon ces renseignements, nous formulons modestement l'hypothèse que la consécration officielle de Géricault viendrait éclipser le culte du masque. L'association entre le buste, objet fonctionnant sur le mode analogique, et le *Radeau*, remplacerait le masque, dont l'opérativité est indicielle. Encore aujourd'hui, Géricault apparaît pour plusieurs comme le peintre du seul *Radeau*.

3.3 Le masque comme empreinte : reproductibilité et nouvelle imagerie au 19^e siècle

Dans son livre *Imageries : littérature et image au 19^e siècle* (2001), Philippe Hamon, qui accorde une importance considérable aux lieux de production, de manipulation et d'exposition de l'image au 19^e siècle, montre comment le musée, la collection et l'atelier d'artiste, qui sont les premières terres d'accueil des exemplaires du masque de Géricault, sont des lieux privilégiés de la nouvelle imagerie de l'époque. Dans son analyse de la manière dont la littérature de ce siècle a été transformée par les bouleversements liés au champ visuel, Hamon est très soucieux de la diversité des manifestations de l'image. Ainsi, il accorde toute son importance aux phénomènes de l'empreinte et de l'impression, qui relèvent d'une «esthétique de l'inversion et du négatif» (Hamon : 438) de plus en plus répandue en ce 19^e siècle.

L'auteur part du constat que ce siècle, voyant éclore une nouvelle «pulsion vers l'image», ouvre «l'ère du pittoresque généralisé» (Hamon : 9-10), où la nouvelle imagerie menace l'hégémonie de la grande peinture. Il importe de brièvement cerner les caractéristiques de cette nouvelle imagerie. C'est d'abord à une multiplication des images et des types d'images que le 19^e siècle est confronté. La possibilité de reproduire en série les images, notamment avec la lithographie et, plus tard, avec la photographie, est en cause dans l'avènement de cette nouvelle profusion. L'image devient omniprésente. Par sa reproduction mécanique, elle devient multiple et donc, plus accessible. Elle s'industrialise et se démocratise, ce qui ne sera pas sans en effrayer plusieurs, qui y verront une aliénation, une banalisation, une perte d'aura (Hamon : 28). Un débat passionné entre iconophiles et iconophobes traversera ce siècle dans lequel l'hétéroclite semble s'imposer comme valeur (Hamon : 12). En examinant brièvement quelques techniques de reproduction très en vogue à l'époque qui nous occupe, soit la lithographie, la photographie et le moulage sur nature, il nous sera possible de positionner la réalisation de notre objet dans un champ de pratiques plus large.

À la fin du 18^e siècle, une nouvelle technique, la lithographie, venait bouleverser le champ de l'image. Inventée en Bavière par Aloys Senefelder (1771-1834) dans les années 1797-98, la lithographie fût la première technique d'impression à plat. Elle rendait possible, rapidement et à peu de frais, l'impression multiple d'un dessin ou d'un texte préalablement tracé sur une pierre calcaire. Grâce à cette technique, plusieurs types

d'image furent alors largement imprimés, que ce soit des timbres, des billets de banque, des cartes postales ou encore des cartes à jouer (Weber 1988 : 11). En plus d'être une avancée technique considérable, cette invention permettait «l'épanouissement d'une nouvelle branche de l'art graphique» (Weber : 11).

C'est surtout en France et en Angleterre que la lithographie d'art connut du succès. En 1816, la fondation à Paris d'imprimeries lithographiques provoqua un véritable enthousiasme pour cette pratique. Comme l'écrit Antoine Étex :

L'art de dessiner sur la pierre lithographique venait d'apparaître. Géricault, comme presque tous les artistes de son temps, se mit à la lithographie. [...] Cette découverte toute moderne fit sensation et devint à la mode. Peu d'artistes résistèrent au plaisir de se voir reproduits par eux-mêmes sans le secours des traducteurs. (1885 : 7)

Lorsqu'en 1817 Géricault réalise ses premières planches, plusieurs membres de son entourage, dont Pierre-Narcisse Guérin et Horace Vernet, connaissent déjà les qualités picturales du nouveau médium, parmi lesquelles la dégradation des tons était très recherchée (Étex : 18). Quelques années plus tard, en 1826, Eugène Delacroix, un fervent admirateur du peintre rouennais, lithographia les illustrations du *Faust* de Goethe. Au moment de la mort de Géricault, en 1824, la lithographie, technique de reproduction par contact, était très populaire et contribuait à modifier le paysage visuel de la France.

Bien sûr, à côté de la lithographie, la photographie, dont l'invention fut annoncée officiellement en 1839, mérite aussi d'être mentionnée aux rangs des techniques de production d'image qui ont participé à l'avènement, au 19^e siècle, d'une nouvelle imagerie. La naissance de la photographie fut un «véritable traumatisme» (Dubois : 22) dans la société française. Éric Michaud ira jusqu'à inscrire la photographie dans l'histoire de la théologie, faisant de Daguerre, l'un des inventeurs officiels, un «Prométhée chrétien» qui ouvrit la porte à une «nouvelle incarnation de la puissance divine dans la machine» (2005 : 153). Les premiers discours sur la photographie la concevaient comme «miroir du réel» (Dubois : 21). Cette technique, qui implique un contact actif de la lumière, fut souvent considérée, avec le moulage sur nature, comme une «pratique servile qui ressortit au domaine de la reproduction, non à celui de l'imitation» (Bajac 2001 : 78-79). Cet argument servait à exclure la photographie du domaine des arts.

Avant d'acquérir, au 19^e siècle, une place importante dans les débats concernant la valeur des objets artistiques et les limites de la représentation (Papet 2001 : 16), la technique du moulage était pratique courante dans les ateliers, et ce depuis l'antiquité. Cependant, elle était toujours restée dans les coulisses de l'art, ayant principalement une fonction didactique, liée à l'apprentissage. La considération du moulage comme œuvre d'art était fortement contestée, son statut de reproduction mécanique de la nature excluant toute forme de participation créative de l'homme. Dans son *Salon* de 1763, Diderot écrit, concernant les sculpteurs qui utilisent le moulage dans leur création :

Ils prennent sur un modèle vivant, les pieds, les mains, les épaules en plâtre. Le creux de ce plâtre leur rend les mêmes parties en relief, et ces parties, ils les emploient ensuite dans leur composition tout comme elles sont venues. C'est un moyen d'approcher la vérité de la nature, sans beaucoup d'effort. Ce n'est plus à la vérité le mérite d'un statuaire habile; mais celui d'un fondeur ordinaire. (1984 : 253)

Si, encore au 19^e siècle, le moulage sur nature était exclu du champ des beaux-arts, sa réalisation étant considérée comme une opération à laquelle «l'esprit ou le génie [...] ne participent point» (cité par Bajac : 79), il n'en demeure pas moins que cette pratique commença à être de plus en plus utilisée par des chercheurs, que ce soit dans des disciplines scientifiques, comme la botanique et l'archéologie, ou dans des disciplines au statut douteux, comme la phrénologie. Cette utilisation massive du moulage sur nature permit le développement de collections abondantes aujourd'hui dispersées dans les musées d'Europe. Le fonds Geoffroy-Dechaume, conservé dans l'actuel Musée des monuments français (fondé en 1879), et qui inclut deux exemplaires du masque mortuaire de Géricault (Papet : 21), en est un bon exemple.

Dans la littérature française du 19^e siècle, comme Philippe Hamon l'a bien montré, l'esthétique du moulage aura une importance capitale. Victor Hugo, par exemple, dans la «Préface de mes œuvres et post-Scriptum de ma vie» (vers 1860), «définit l'homme comme enveloppé des trois sphères concentriques de l'Humanité, de la Nature et de la Surnature» (Hamon : 190). Le monde se présente ainsi comme une série de moulages emboîtés les uns dans les autres et dont les formes se façonnent mutuellement, à la manière d'interfaces. Le rapport entre la peau, le vêtement et la maison est souvent pensé, dans la littérature dite réaliste, en terme de moulage, d'impression, d'affleurement (Hamon : 191). À ce sujet, on peut citer les réflexions que

Walter Benjamin élaborait à l'occasion de la rédaction, finalement inachevée, de son ouvrage sur *Paris, capitale du 19^e siècle*. Dans le chapitre «L'intérieur, la trace», l'auteur considère que le 19^e siècle est obsédé par les étuis et les boîtiers, qui prennent la forme de ce qui les occupe. Il rapporte cette obsession à la question, centrale selon lui à cette époque, de l'habitation, en tant que «reflet du séjour de l'être humain dans le sein maternel» (Benjamin 1989 : 239). De plus, il note que le mobilier bourgeois de ce siècle faisait amplement usage de housses, de gaines et de peluches, qui sont autant de «dispositifs pour recueillir et conserver des traces» (Benjamin 1989 : 244).

En plus de ces références, on peut noter chez Victor Hugo une fascination pour les esthétiques du négatif. Son enthousiasme pour les estampes (Hamon : 9), sa propre pratique du pochoir et son intérêt pour la richesse de l'encre, qu'il appelait «cette noirceur d'où sort une lumière» (cité par Le Brun 2012 : 7), en sont de bons exemples.

Il convient ici d'explorer les différents enjeux de l'empreinte qui la spécifient dans sa matérialité. D'abord, nous affirmerons simplement que l'empreinte est un type de trace. Toute empreinte est une trace laissée par un contact. Cependant, toute trace n'est pas nécessairement une empreinte. Pour s'en convaincre, il suffit de penser aux ornières creusées dans la neige par le passage d'un skieur de fond. Il s'agit de traces et non d'empreintes. Pour qu'il y ait empreinte, le contact entre les matières doit être caractérisé par une certaine immobilité, comme dans le cas des empreintes digitales et du voile de Véronique. Pour expliciter les implications matérielles de l'empreinte, nous la mettrons en contraste avec le mythe de Dibutades, qui implique l'indicialité de l'ombre.

L'invention du physionotrace par Gilles-Louis Chrétien (1745-1811) en 1783 ranimait la mémoire du mythe de Dibutades, raconté par Pline au livre XXXV de son *Historia Naturalis* (77-79). Dans son article «The Origin of Painting» (1957), Rosenblum montre comment ce mythe a fasciné les artistes visuels entre les années 1770 et 1820 (1957 : 282). D'après ce récit, la peinture serait née au moment où Dibutades, voyant son amoureux partir pour un long voyage, aurait tracé le contour de l'ombre de ce dernier pour en conserver le souvenir. Dans ce cas, la représentation s'appuie sur un indice de la présence réelle d'un corps. Déjà, dans l'Antiquité, la pensée de la représentation mimétique s'élaborait dans un récit dramatisant la question de l'indice. L'ombre est «dessinée» par la lumière, sur une surface qui la reçoit comme projection.

Ainsi, elle implique une distance qui est celle du regard. L'imitation repose sur cette distance qui rend possible le tracé du contour de l'ombre. En se réappropriant ce mythe, les néoclassiques réaffirmaient la primauté de la ligne, du contour et de la forme sur la couleur et la matière.



Figure 20. Jean-Baptiste Regnault, *L'origine de la peinture*, 1785.

L'empreinte renverse cette primauté de la ligne. En portant notre attention sur les différents moments du mouvement qui fait exister une empreinte, nous serons à même d'interroger son «efficacité matérielle» (Didi-Huberman 2008 : 29). Le moment du contact est central dans le processus de l'empreinte. Il conditionne la prise de forme dans la matière. Ce moment interdit l'intervention de l'homme. Même si la décision de faire contact pour prendre une empreinte peut être volontaire, la forme qui en résulte tient toujours du contact lui-même et non de la volonté. L'homme ne peut décider de la forme de l'empreinte, qui est «toujours problématique, inattendue, instable, ouverte⁴³» (Didi-Huberman 2008 : 33). De plus, il est impossible d'assister à ce moment décisif de la

⁴³ Souligné par l'auteur.

prise de forme. Le contact entre les matières exclut toute forme de participation du regard, celui-ci supposant une certaine distance. Ainsi, l’empreinte se forme toujours «à l’aveugle». Comme l’écrit Simondon, dans l’empreinte, «c’est l’essentiel qui manque, le centre actif de l’opération technique qui reste voilé» (cité par Didi-Huberman 2008 : 53). La prise de forme s’effectue comme enveloppée de mystère, sous le voile du contact, mettant en jeu une dialectique du visible et de l’invisible déterminante dans les pratiques du sacré.

Alors que l’homme est présent dans le geste et même dans le désir de faire empreinte, le savoir-faire artistique manque à cette technique. Dans l’empreinte, la forme ne transite pas par l’esprit de l’homme et son savoir-faire mais im-médiatement de matière à matière. Le 19^e siècle voyait le retour du paradigme de l’empreinte que la Renaissance humaniste (albertienne) avait refoulé par «phobie du toucher» (Didi-Huberman 2008: 92). L’auteur de *La ressemblance par contact* considère que cette absence de pouvoir de l’homme sur la forme de l’empreinte explique que, longtemps, l’histoire de l’art humaniste ait refusé d’inclure cette technique dans le champ artistique, celui-ci impliquant une pleine participation créative de l’homme.

La pratique de l’empreinte semble exister depuis très longtemps, si ce n’est depuis toujours, chez l’humain. Pour s’en convaincre, on peut penser aux «innombrables empreintes de mains» (Didi-Huberman 2008 : 43) qui ont été découvertes dans les cavernes préhistoriques. Cela traduit une certaine importance de la tactilité à l’aube d’une humanité productrice d’image. Bien qu’on ne puisse réduire les premières pratiques de l’image à la notion d’empreinte⁴⁴, nous affirmons, avec Didi-Huberman, «l’importance primordiale de l’empreinte en tant que paradigme anthropologique» (2008 : 79). Qu’il y ait encore des empreintes qui datent d’aussi longtemps témoignent de la permanence qui caractérise ce type production. L’empreinte demeure, elle «traverse les temps» (Didi-Huberman 2008 : 109). Le contact entre les matières, en tant qu’il garantit l’incarnation des formes, autorise cette persistance fantomatique du passé.

⁴⁴ À ce sujet, voir : DAVID Bertrand et Jean-Jacques LEFRÈRE (2013), *La plus vieille énigme de l’humanité*, Paris : Librairie Arthème Fayard. Les auteurs y développent une hypothèse selon laquelle, pour dessiner des figures sur les parois des cavernes, les hommes préhistoriques auraient eu recours à la technique de l’ombre projetée dont ils traçaient ensuite les contours. Cette hypothèse n’est pas sans rappeler le mythe de Dibutades, qui affirme la primauté de la ligne.

Bien que le moment du contact soit nécessaire à la prise de l’empreinte, il est important de souligner qu’il n’est pas suffisant. En effet, si le moment du contact devait ne jamais avoir de fin, aucune empreinte ne pourrait se présenter comme telle. Pour qu’une empreinte soit produite, il faut un moment de contact et un moment d’écart, où les matières impliquées dans le contact s’éloignent l’une de l’autre, laissant ainsi l’empreinte se montrer comme telle. La présence visible de l’empreinte suppose en son lieu l’absence de la forme qui y dépose sa marque. C’est en ce sens que l’empreinte est la présence d’une absence, une présence négative. Nous insistons ici sur ce fait que l’empreinte est dans un rapport négatif à l’objet marquant. Comme l’écrit Didi-Huberman, «l’empreinte est bien ce système : *forme* et *contre-forme*⁴⁵ réunies en un même dispositif de morphogenèse» (Didi-huberman 2008 : 54). La production d’une empreinte met à l’œuvre, au creux même de la matière, ce que Hegel nommait le «travail du négatif» (cité par Didi-Huberman 2008 : 63). De ce point de vue, la première empreinte du visage de Géricault est en quelque sorte un don fait à ce dernier d’une existence posthume fantomatique, d’une présence négative. La valeur spectrale de la première empreinte du visage de Géricault se confond avec sa matérialité même.

En réalisant plusieurs tirages du masque, nous passons de l’unicité du négatif à la multiplicité du positif. Il est important de souligner que notre réflexion se situe non dans le champ de l’imitation, mais dans celui de la reproduction. Alors que l’imitation implique un savoir-faire qui cherche à s’accorder avec ce que l’œil voit, la reproduction exclut la distance du regard et le savoir-faire artistique. La reproduction qui, ici, implique l’usage d’un négatif, est une opération mécanique. Dans le cas de Géricault, le négatif a servi de «matrice» (Didi-Huberman 2008: 52) à la production des restitutions positives, du moins nous le supposons, n’ayant aucun document le confirmant ou l’infirmant. L’utilisation du terme «matrice» permet de penser la question de la transmission des formes en terme d’engendrement, en analogie avec la reproduction sexuelle. La «prodigieuse reproductibilité» (Didi-Huberman 2008: 69) de l’empreinte la rapproche ici de la question de la maternité, que nous avons effleuré plus haut, chez Benjamin. L’empreinte négative, qui servira de moule aux tirages positifs, est l’empreinte mère, grosse de son référent, ouverte à une transmission matérielle. Le

⁴⁵ Souligné par l’auteur.

positif est l'«enfant charnel, tactile» (Didi-Huberman 2008: 53) de la forme mère. Les différents tirages du masque de Géricault sont ainsi les fils de l'empreinte originale, ils en ont la forme exacte. Il s'agit véritablement d'une question d'héritage des formes. Cet héritage se produit, nous y insistons, de matière à matière. Une chaîne de contact s'établit donc, via le négatif, entre les différents tirages positifs et le visage même du peintre, garantissant leur statut de relique.

La diffusion du masque de Géricault n'était possible que par sa reproduction en série, par la répétition rituelle du passage du négatif au positif. C'est dire que le culte de Géricault qui s'est développé dans le cercle romantique, loin d'être atténué par cette reproductibilité technique, est plutôt conditionné par elle. Par sa reproduction, la manipulation de ses nombreux exemplaires et, à travers cela, les fantasmes qu'il accueillait, le masque devenait l'objet d'un culte adressé à l'artiste. La reproductibilité du masque, parce qu'elle rendait matériellement effective la diffusion du mythe associé à la figure de Géricault, était aussi reproductibilité du culte.

3.4 Le masque de Géricault selon Michelet : de Méduse à Véronique

L'impact du culte de Géricault dépasse le cercle immédiat des artistes et amateurs l'ayant fréquenté. Ainsi, l'historien Jules Michelet (1798-1874) participe à sa façon à la sacralisation de Géricault. Son rapport au peintre et à son œuvre est complexe. Nous nous en tiendrons aux éléments nécessaires pour saisir la relation qu'il entretient au masque mortuaire de l'artiste.

Michelet, en bon homme d'esprit, s'est toujours intéressé aux beaux-arts. Parmi les artistes qui retiennent son attention, Géricault occupe une place importante. C'est par le biais de ses amis, dont le peintre Jean-Hilaire Belloc (1786-1866), qui fut aussi l'ami de Géricault, que Michelet, dans les années 1830, s'initia au culte du peintre rouennais (Malandain 1969 : 980). Cette anecdote prend toute son ampleur quand on sait l'importance, dans l'œuvre de Michelet, du thème de l'amitié, conçue comme pilier de l'ordre humain. L'amitié est pensée par l'historien comme le ciment de l'unité sociale, nécessaire à la marche harmonieuse des peuples (Matossian 2003 : 417).

Dans l'œuvre de Michelet, que ce soit dans son *Journal* ou dans son cours au collège de France (1846-48), Géricault est toujours présenté comme le premier peintre de

la France, adhérant au nationalisme républicain hérité de la Révolution française. Ce nationalisme, il faut le dire, Michelet en élaborait la doctrine entre les années 1842 et 1848 (Malandain : 989), au moment même où Géricault devenait, dans son histoire, une figure importante, à la fois héroïque et tragique. Dans cette histoire, Géricault embrasse «toutes les causes que défend Michelet, le peuple, la partie, la démocratie» (Malandain : 989). Pour l'historien, le peintre est un héros de la France. Comme il l'écrit lui-même, «la France était en [Géricault]» (Michelet 1991 : 35).



Figure 21. Théodore Géricault, *Le radeau de la Méduse*, 1819.

Dans son livre *Fils d'Arachné – Les tableaux de Michelet* (2003), Chakè Matossian soutient que durant l'élaboration de son livre *Le peuple* (1846), Michelet était hanté par le célèbre tableau de Géricault, *Le Radeau de la Méduse* (1819), représentant une scène de naufrage qui eut lieu en 1816 (2003 : 196). Un détour par la lecture micheletienne du *Radeau* nous aidera à mieux cerner la valeur du masque pour l'historien. D'autant plus que le portrait de la France que Michelet dresse dans *Le peuple* est fait à partir de ce qu'il nomme lui-même une «enquête sur le vif» (Michelet 1987 : 9),

qui n'est pas sans évoquer la pratique du moulage sur nature. La question de l'empreinte ne peut être négligée dans la vie et l'œuvre de l'historien. Déjà adolescent, il travaillait avec son père dans la petite imprimerie qui leur appartenait, souvenir qu'il relègue au rang de ses «*impression[s]* d'enfance» (Michelet 1987 : 19). Il est intéressant d'établir ici un lien avec l'idée de «*caractère national*» (Michelet 1991 : 9) qu'il développera plus tard. Le «*caractère*», dont l'étymologie se rattache au phénomène de l'empreinte, est crucial dans le domaine de l'imprimerie. La sensibilité de Michelet pour les empreintes est déterminante dans sa fascination pour le masque de Géricault.

La lecture que Michelet développe du *Radeau de la Méduse* offre un condensé de sa compréhension du rôle que jouent Géricault et son œuvre dans l'histoire de la France. Le *Radeau*, c'est le «*terrible avènement du peuple [...]. Combien noble après la Révolution, et l'Empire. Faisant signe à l'Avenir!*» (cité par Maladain : 983). Pour Michelet, le peuple est advenu dans les bains de sang que furent la Révolution et les guerres napoléoniennes. C'est dans le sentiment de sa mort que le peuple a pu éprouver sa vie propre et son désir d'être. L'errance mortifère est symbolisée dans le tableau par le radeau lui-même, embarcation fragile et sans gouvernail, abandonnée aux caprices des vagues. En fait, le *Radeau* exprime une tension entre, d'un côté, le désespoir absolu et, de l'autre, la foi en un salut possible. Une tension entre la fatalité de la mort, représentée à gauche par la figure de l'homme tourné vers le spectateur, tenant le cadavre d'un jeune homme, visiblement son fils, et l'espoir de la vie, représenté dans la figure du Noir au sommet de la pyramide des corps, qui, tournant le dos au spectateur, fait signe au navire qu'il voit poindre à l'horizon. Le désespoir du père et l'enthousiasme du noir sont en quelque sorte dos à dos, comme les deux faces d'une même médaille. Le *Radeau* est à la fois tombeau, par la présence des cadavres, qui tirent tout vers le bas, et résurrection, qui élève vers le haut le mouvement qui appelle l'avenir (Matossian 1998 : 213). Il est à noter que c'est comme «*résurrection*» que Michelet conçoit le but de la discipline historique (1987 : 25). Ainsi, l'historien retrouve dans le *Radeau* un thème cher à son propre travail, la «*nécessité d'un renversement de Méduse en Véronique, du portrait performatif de la puissance de mort et de haine en puissance de vie et d'amour*» (Matossian 2003 : 417). La Méduse est cette figure de la mythologie grecque, la seule des trois Gorgones à être mortelle, qui, malgré elle, pétrifiait ceux qui avaient le malheur

de croiser son regard. C'est une figure essentiellement mortifère que seul son propre regard a pu vaincre, reflété dans le bouclier miroir de Persée. De son côté, Véronique est cette femme qui, comme nous l'avons vu, conserva l'empreinte du Christ sur son voile. Elle est une figure de la sur-vie et de l'amour éternel⁴⁶.

Malgré cette analyse épique de l'art de Géricault, Michelet adresse au peintre un reproche, grave, qu'il nous faut maintenant aborder. L'historien range le peintre parmi ceux qui n'ont pas cru en la résurrection de la France et qui, parce qu'ils n'y voyaient rien, ont détourné le regard de l'horizon de l'avenir. Géricault «mourut de croire mourir la France» (Michelet 1991 : 51). Michelet reproche à l'artiste de s'être laissé glisser hors du *Radeau*, cherchant «le frisson de la mort» (1991 : 42).

Ainsi, la lecture de Michelet n'est pas simple. Géricault est à la fois le premier peintre de la France post-révolutionnaire, et celui qui n'a pas cru en l'éternité de la France. En fait, il fut un peintre national sans le savoir. Comme l'écrit Pierre Malandain, le peintre, selon Michelet, «s'attrista des sécheresses d'un monde qui passait, et il ne sentit pas qu'en lui il en portait un autre qui n'eût jamais passé» (1969 : 990). Il n'a pu accéder au «génie» (Matossian 1998 : 195), ou plutôt, c'est un «génie» raté. C'est pourquoi, sur son lit mort, il a pu avoir le sentiment de l'inachèvement. Il est mort trop jeune pour accomplir sa «destinée» de peintre de la Patrie. C'est «devant son masque mortuaire que Michelet croit saisir le plus totalement et le plus profondément le sens de [la] destinée» de Géricault (Malandain : 983-84), finalement victime de sa pulsion de mort.

À la fin des années 1830, Michelet fit faire le plâtre mortuaire de sa première femme (Fauquet : 767). De la même manière que l'historien cherche à ressusciter glorieusement l'histoire en l'écrivant, le masque mortuaire donne une seconde vie, immortalisée, à la morte. C'est aussi pour ressusciter Géricault, pour le ramener vers «l'éternité de la patrie» (Michelet 1991 : 35) que l'historien considère que le sentiment de la mort qui habite l'œuvre et la vie du peintre est en fait le signe d'une «vie puissante»

⁴⁶ Sur l'importance de l'image achéropoiétique dans la culture visuelle occidentale, voir BELTING Hans (2007), *La vraie image. Croire aux images?*, traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris : Éditions Gallimard, [2005].

(*ibid.* : 62) qui se méconnaît elle-même. Cette vie puissante, Michelet la reconnaît dans le masque, qui en porte le caractère, l’empreinte.

Michelet mentionne plusieurs fois le masque de Géricault. Nous avons choisi de reproduire ici l’extrait qui nous semble le plus significatif pour notre propos. Cette scène n’est pas sans rappeler celle où le président de Brosses, arrivant à Rome dans le cadre de son grand voyage italien, «[mania] dans [ses] propres mains» le crâne de Raphaël (1986 : 196). Encore une fois, la figure posthume de Géricault, dans le rapport à sa relique, se trouve liée à celle de Raphaël.

En écoutant Mlle de Montgolfier, je tenais dans mes mains le masque funèbre que j’avais détaché de la muraille. Nous le regardâmes ensemble une dernière fois, les yeux voilés de larmes.

C’est qu’outre les tristesses de la mort, ce masque garde celle d’un destin inaccompli... Au moment où éclatent son originalité, sa puissance souveraine, la vie lui échappe. À vrai dire, il allait de lui-même au-devant de la mort, ne se doutant pas des gages certains qu’il tenait déjà de son immortalité. (1991 : 35)

On voit ici à l’œuvre l’opération de résurrection que Michelet pratique sur Géricault comme il la pratique sur l’histoire. Et c’est à l’occasion d’une rencontre avec le masque, cette empreinte qui «transsubstantie» Géricault, qui le ressuscite comme figure historique. On peut rappeler que la résurrection du Christ, constater alors que les femmes viennent au tombeau pour oindre son cadavre, laisse finalement ces dernières avec un linceul qui sera, plus tard, fortement investi par la question de l’empreinte. Le témoignage de Michelet rejoue cet épisode. On retrouve des échos de cette construction d’un Géricault christique jusque dans un texte de Pierre Courthion, «Géricault et la hantise de la mort» (1947), où l’auteur termine son commentaire par ces mots :

Dissipateur, enfant prodige et prodige qui n’a pas voulu s’installer dans la trompeuse sécurité du temps, Géricault exerce sur nous une étrange fascination d’héroïsme avec, il faut le dire, quelque chose de plus : des ténèbres de sa hantise, de son dialogue incessant avec le danger, de sa hâte d’arriver aux portes de la mort jaillit finalement et par contre-coup la lumière de l’étoile qui ouvre le mystère de l’incarnation. (1947 : 21-22)

Le témoignage de Michelet, quoiqu’il semble avoir eu une portée considérable dans la construction de la figure posthume de Géricault, n’a toutefois pas fait l’unanimité. Le nouvelliste Barbey d’Aurevilly (1808-1889) s’y opposait farouchement en écrivant :

Ô magicien, remportez votre baguette! Michelet, le professeur, l’allumeur d’hommes, n’était pas un critique. Il a fait à sa façon un Géricault, avec cet

admirable talent qui est une magie. Ce n'est pas là le Géricault réel. Ce n'est pas là de la critique, c'est une incantation! (cité par Malandain : 992)

3.5 Le masque selon Delacroix : la tentation du baiser

Le témoignage de Delacroix sur le masque, à la fois affectif et esthétique, est un document incontournable de notre analyse. Delacroix, «héritier direct» de Géricault (Michel 1992 : 27), est souvent considéré comme un pionnier du romantisme français. Pour bien saisir son rôle, il est nécessaire de mentionner que, pour Delacroix, «le romantisme fut une réaction contre l'école, un appel à la liberté de l'art, un retour vers une tradition plus large» (Johnson 1998 : 18). Géricault, à côté de Gros et de Prud'hon, occupe une place centrale dans cette libération, «[ouvrant] des horizons infinis et [permettant] toutes les nouveautés» (Delacroix : 804). La considération de ce témoignage nous permettra d'introduire la discussion dans le champ du romantisme pictural. Citons d'abord l'extrait concerné du *Journal* de Delacroix, datant de 1824.

Jeudi 1^{er} avril. – Été le matin avec Champmartin chez Cogniet où déjeuné. J'ai vu le masque moulé de mon pauvre Géricault. Ô monument vénérable! J'ai été tenté de le baiser. Sa barbe, ses cils. – Et son sublime *Radeau*. Quelles mains, quelles têtes. Je ne puis exprimer l'admiration qu'il m'inspire. (Delacroix : 59).

Il semble raisonnable de penser, avec Bruno Chenique, que le masque que Delacroix a vu quelques mois après la mort de Géricault fut l'original, avant qu'il soit reproduit et commercialisé (Chenique 1996b : 943). L'enthousiasme de Delacroix pour le masque s'inscrit dans son intérêt plus général pour les pratiques de reproduction par contact que nous avons évoquées plus haut, comme la lithographie et la photographie. La question du toucher, de la tactilité, est d'une importance capitale ici, d'autant plus que Delacroix éprouve devant le masque la tentation d'un baiser, l'appel d'un contact littéral avec l'objet. Il nous semble révélateur que Delacroix, un artiste habitué à manier le pinceau, cet objet dont l'extrémité est constitué d'une touffe de poil, soit appelé, dans le masque, par la barbe et les cils, qui sont précisément ce qui se rapproche au plus près des poils d'un pinceau. Sauf exception, c'est avec les poils du pinceau que le peintre dépose les pigments sur la toile. C'est avec les poils qu'il touche son tableau.

Le poil, c'est aussi, et surtout, celui de l'aspérité, de la texture, du non-poli, notions qui sont centrales dans l'esthétique romantique en tant qu'elle met à l'avant-scène la question de la touche et du pittoresque, que Gilpin définissait comme «rugueux et

edgy» (Lamoureux 1985 : 14). Michelet disait de Delacroix qu'il avait hérité de «la matérialité violente» de Géricault (1991 : 30). On sait que Delacroix, à la mort de son ami et mentor, acheta, parce qu'il les admirait, six copies de maîtres anciens que Géricault avait réalisées au Louvre (Johnson : 18). Or, dans ses copies, comme l'écrit Régis Michel, le «travail de la touche [...] bafoue sans vergogne le dogme classique des glacis transparents» (1992 : 20). Le jugement qu'Ingres, par exemple, portait sur ce type de réalisations est révélateur, lui qui considérait cette touche empâtée comme la «qualité des faux artistes» (Courthion : 10-11). À la suite de Géricault, que certains surnommaient le *pâtissier* (Cantarel-Besson 1991 : 312), pour souligner son amour de la pâte picturale, des peintres comme Delacroix, Courbet, Manet et Cézanne, pour ne nommer qu'eux, furent tout aussi «rebelles à l'hygiène picturale» (Michel 1992 : 40).

S'il est réducteur d'affirmer que Delacroix a mis de côté la question de la forme, il semble plus vraisemblable de soutenir que cette dernière, dans son œuvre, y perd de sa pureté classique. La forme s'y trouve contaminée par la texture du pigment et la matérialité de la pâte, ce que les classiques trouvaient vulgaire et destructeur de l'idéalité de l'art. Dans le romantisme, une énergie nouvelle envahit la toile, énergie qui est empreinte du geste du peintre.



Figure 22. Eugène Delacroix, *Le Massacre de Scio*, 1824.

Pour reprendre, métaphoriquement, une catégorie de l'historiographie de l'empire romain, l'irruption de cette nouvelle énergie est comme une «invasion» de la matière dans la forme, qui n'est plus uniquement définie par la ligne. Cette invasion de la matière était vue par les tenants du classicisme comme un défaut de goût à tendance morbide. Les critiques qu'a reçues le tableau de Delacroix *Le Massacre de Scio* (1824), exposé au Salon l'année même de la mort de Géricault, en témoignent tout particulièrement. Le critique M.*** écrivait:

M. Delacroix semble s'être joué de tout ce qui charme la vue et satisfait le cœur et l'imagination; sa touche est quelquefois vigoureuse et chaude; elle est le plus souvent sèche, heurtée, dure, son coloris, vert, jaune, rouge, gris, et tout cela mêlé de la manière la plus criarde et dans des tons les plus clairs; enfin, *ses carnations annoncent par anticipation la pourriture et la dissolution*, ce qui ajoute encore à l'odieux de ce spectacle. (Massonaud 2005 : 94)

À une époque où le phénomène de l'empreinte prend de plus en plus de place dans la production des images, l'attention que Delacroix porte au masque de Géricault est habitée par l'irruption d'une matérialité qui bouleverse le regard esthétique. C'est bien au moment où il regarde le masque de son ami que Delacroix se sent appelé à son contact. C'est une tentation, insinuée dans la distance du regard, de répondre par un baiser à un objet lui-même produit par contact.

La relation du regard au baiser est un leitmotiv de la dévotion aux images. Déjà, au Moyen-Âge, Bernard de Clairvaux (1090-1153) formulait l'idée de la contemplation, «non pas en termes optiques, mais selon une typologie du baiser» (Didi-Huberman 2008 : 88). Daniel Arasse, en insistant sur l'importance du détail dans son rapport à la peinture dévotionnelle, qui cherche à «susciter un effet d'affect» (1992 : 52), a de son côté souligné l'usage cultuel de *La plaie du Christ* (1345), dont les textes «recommandent d'en baiser l'image en tentant d'imaginer qu'elle est réelle» (*ibid.* : 56). La tentation du baiser que Delacroix exprime rappelle ces pratiques chrétiennes qui impliquaient le baiser des objets de culte. Encore une fois, les thèses de Bénichou et de Michaud trouvent leur pertinence. Le masque, ici, est l'objet d'une dévotion qui, en ranimant la mémoire de certaines pratiques dévotionnelles chrétiennes, s'adresse à la figure laïque de l'artiste.

Ainsi, de la même manière dont la forme, dans l'esthétique romantique, est débordée par la matière, le regard de Delacroix, devant le masque, se trouve contaminé

par la tactilité. Comme l'écrit Didi-Huberman, «si l'empreinte désoriente la vision [...] c'est d'abord parce qu'elle impose un *regard du contact*⁴⁷: un regard paradoxal, qui s'interroge sur la tactilité des choses, des matières» (2008: 107). Il y aurait alors lieu ici de parler d'un nouveau regard, affecté par le retour d'une tactilité refoulée par les classiques. Quoiqu'il en soit, le regard semble s'attarder davantage sur les accidents de la matière et sur les textures. On voit ici s'ouvrir la «dimension tactile-haptique de la vision» (Didi-Huberman 2007 : 173), sur laquelle Aloïs Riegl (1858-1905) avait insisté dans *L'industrie d'art romaine tardive* (1901), édité en français pour la première fois en 1997.

Cependant, il est important d'insister sur ceci que Delacroix ne baise pas le masque, mais est seulement tenté de le faire. Il est appelé par un contact, mais demeure à distance. Il oscille entre regard et toucher. La dialectique intime entre contact et écart, présence et absence, qui se retrouve dans la matérialité même de l'empreinte, comme nous l'avons montré plus haut, est à l'œuvre d'une manière toute singulière dans le cas de Delacroix, qui la réactive dans sa tentation même. Son attitude se présente ainsi tel un miroir des oppositions qui se nouent dans l'empreinte, comme s'il répondait, en écho, à la constitution matérielle de l'objet.

3.6 L'empreinte et la mort : entre corps et corpus

L'œuvre de Géricault a rapidement été associée à la question de la mort. Le rapport de ce peintre à la mort a hanté les commentateurs de son œuvre. Le court texte de Pierre Courthion, «Géricault et la hantise de la mort» (1947), auquel les spécialistes actuels de l'artiste font rarement référence, est à ce sujet très révélateur. Il fait de la mort «la compagne», «l'idole» et «la hantise» du peintre. Ce texte, dans lequel Géricault apparaît comme le «peintre de ce qui va mourir» (Courthion : 12), nous semble contenir en condensé ce que Régis Michel nomme «la légende de l'artiste nécrophile» (1992 : 82). Si Michel nous invite à «suspecter la complaisance des biographes pour ces anecdotes macabres», il affirme aussi que «leur témoignage est trop unanime pour qu'on le répudie tout à fait» (Michel 1992 : 82). Dans ces circonstances, il nous semble essentiel, pour terminer, d'aborder notre objet, l'empreinte d'un cadavre, dans la foulée de l'œuvre

⁴⁷ Souligné par l'auteur

même de Géricault, dans laquelle le thème de la mort est déjà omniprésent. Il est significatif qu'un artiste qui a tant exploité dans son œuvre le thème de la mort ait reçu un traitement posthume tel que l'empreinte de son cadavre soit devenu l'objet d'un culte. Le corps mort de Géricault, par le culte voué à son empreinte, s'est trouvé lié à son corpus. Il y a donc des relations à explorer entre la mort de Géricault et la mort dans ses tableaux, comme si son œuvre, d'une façon à vrai dire assez inquiétante, se poursuivait jusque dans sa mort, et même au-delà.

L'attrait de Géricault envers les cadavres semble remonter à ses années d'apprentissage, alors qu'il était, selon Antoine Étex, «plus attiré, par goût et tempérament, par la peinture de Gros (Peste de Jaffa, Eylau) que par la peinture de David» (1885 : 3). Les tableaux auxquels Étex fait référence, *La peste de Jaffa* (1804) et la *Bataille d'Eylau* (1807) sont des œuvres remplies de cadavres, «de membres épars, des bras, des jambes, des têtes arrachées» (Michelet 1991 : 27).



Figure 23. Antoine-Jean Gros, *Napoléon à la bataille d'Eylau*, 1807.

Les guerres napoléoniennes, ces productrices de mort, qui ont été largement représentées par Gros, l'ont aussi été par Géricault, notamment dans ses deux premiers

tableaux exposés au Salon, l'*Officier de chasseur à cheval de la garde impériale chargeant* (1812) et le *Cuirassier blessé quittant le feu* (1814).



Figure 24. Théodore Géricault, *Officier de chasseur de la garde impériale chargeant*, 1812.



Figure 25. Théodore Géricault, *Cuirassier blessé quittant le feu*, 1814.

Bien que la mort ne soit pas explicitement représentée dans ces deux premiers actes de la «tragédie sanglante» Michelet 1991 : 38) peinte par Géricault et dont le dernier acte est le *Radeau*, Michelet a rapidement vu qu'elle y était implicite. Pour l'historien, le chasseur de la garde du tableau de 1812 «se tourne vers nous... Est-ce un adieu? Il sait qu'il ne reviendra pas. Cette fois, il part pour mourir...» (Michelet 1991 : 37). Régis Michel dira qu'«il y a du Géricault dans ce cavalier philosophe» (1992 : 36), comme si le tableau était un auto-portrait où l'artiste se peint lui-même pensant à la mort, ayant «du noir dans l'esprit» (*ibid.* : 30). Le cuirassier blessé du tableau de 1814, de son côté, fuit la guerre, même si derrière lui «plane un noir tourbillon de Russie, l'ombre du soir et de la mort» (Michelet 1991 : 38).

C'est à l'époque de la préparation du *Radeau de la Méduse*, qui exploite une poétique angoissante du naufrage, que le thème de la mort devient explicite dans l'œuvre de Géricault. Pour réaliser ce tableau, Géricault dut se trouver un atelier plus grand que celui qu'il avait rue des Martyrs. Ce nouvel atelier, voisin de l'hôpital Beaujon, où

Géricault entrera en contact, pour obtenir des morceaux de corps de suppliciés, avec le jeune Dumoutier, alors infirmier, fut une «manière de morgue» (Michel 1992 : 81), où le peintre pouvait librement étudier les couleurs de la mort et de la chair inerte. Lebrun, un ami du peintre, raconte qu'un jour où il avait la jaunisse, Géricault le trouva beau et insista pour en faire le portrait, cherchant «partout de la couleur de mourant» (Lebrun cité par Houssaye 2010 : 78). Comme l'écrira Zerner, pour peindre le *Radeau*, Géricault avait «besoin d'avoir de la mort dans la tête» (1997 : 33). Quelques années avant que les critiques du Salon reprochent à Delacroix le traitement réservé aux chairs dans son *Massacre de Scio*, Géricault recherchait explicitement les couleurs de la putréfaction.

Il n'est pas inutile de rappeler que, dans ces années 1810-1820, la presse de plus en plus présente voyait apparaître le genre du fait divers, où «les pantomimes sinistres des corps déchiquetés, explosés, écartelés par le meurtre, l'accident ou la catastrophe naturelle» (Hamon : 184) abondaient et devenaient objet de consommation. Géricault s'en est abondamment nourri pour penser la structure de son tableau.

C'est durant cette période que Géricault réalisera les fameuses *Têtes de suppliciés*, maintenant exposées au National Museum de Stockholm, et les *Fragments anatomiques* exposés au musée des Beaux-Arts de Rouen.



Figure 26. Théodore Géricault,
Têtes de suppliciés, 1818-19.

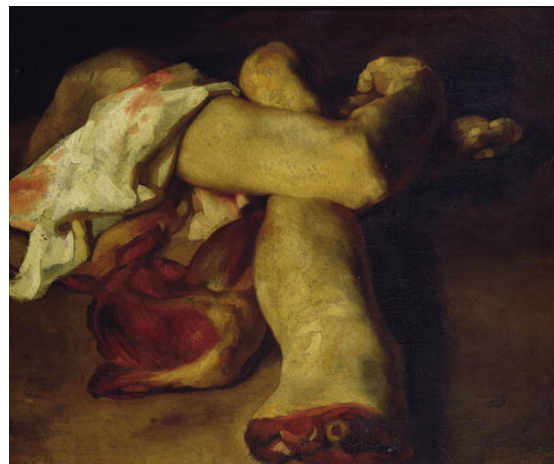


Figure 27. Théodore Géricault,
Fragments anatomiques, 1818-19.

Pour les liens qu'elles nous permettront d'établir avec notre objet, qui est l'empreinte d'un visage, notre attention sera retenue davantage par les *Têtes de*

suppliciés. Dans son article «Géricault : politique et esthétique de la mort» (1996), Nina Athanassoglou-Kallmyer insiste sur le statut d'œuvres autonomes de ces tableaux longtemps considérés comme des études préparatoires pour le *Radeau*. Elle appuie son argument sur ce qu'elle considère comme «l'exécution finie et l'élaboration visiblement très étudiée de ces œuvres» (1996 : 125). Zerner rejette aussi la tendance à faire de ces tableaux des études préparatoires en insistant sur le caractère dérangeant des œuvres de Géricault, qui «s'apent sans cesse l'idée convenue de ce qu'un tableau doit être et doit faire» (Zerner : 23). *Les Têtes de suppliciés* ruinent l'idée traditionnelle du tableau.

Dans son livre *The Body in Pieces* (1994), Linda Nochlin montre que l'imagerie que nous y présente Géricault et qui combine la froideur du regard scientifique avec la tragédie romantique, serait impossible sans la mémoire de la Révolution et des guerres napoléoniennes (1994 : 16). La forme humaine, dont la dignité était traditionnellement axée sur une certaine verticalité, perd de sa solidité et se disloque. L'axe horizontal sur lequel sont étalées les têtes coupées ramène leur humanité à la vulgarité de morceaux de viande (Nochlin 1994: 20), réduits à leur matérialité brute. En plus d'une fascination macabre, Athanassoglou-Kallmyer y voit une sévère critique libérale du caractère abject de la peine de mort, abondamment pratiquée par la monarchie restaurée. Quoiqu'il en soit de l'interprétation politique de ces œuvres, la violence morbide qui y est exprimée, notamment à travers une stratégie du fragment, situe cette «part maudite» de l'œuvre de Géricault au cœur de la noirceur romantique.

Bien que le lien semble difficile à soutenir sans tomber dans un délire prophétique, le tableau des *Têtes de suppliciés* anticipe étrangement le sort posthume de la tête de Géricault lui-même qui, par son moulage, sera virtuellement séparée de son corps. C'est Courthion qui ira le plus loin dans cette voie.

Le dialogue du mort et du vif se resserre en Géricault jusqu'à l'extrême. À travers la conscience suraiguë de la mort universelle, on le sent comme impatient de sa verte pourriture. Sa pensée se rapproche tellement de l'abîme qu'elle semble avoir déjà rejeté dans le passé les jours qu'il lui reste à vivre. Poussé alors par un cruel mimétisme, ce sont ces propres traits, les traits de son propre visage, la figure même de sa propre mort dont il revêt les têtes de suppliciés et de décapités qu'il peint à ce moment de la Méduse. (1947 : 13-14)

S'il est impossible de démontrer que Géricault se soit effectivement pris comme modèle pour peindre son tableau, l'affirmation de Courthion a au moins le mérite de questionner

le statut de cette œuvre pour le moins déroutante. En faisant de ce tableau un autoportrait prophétique, qui pourrait s'intituler *Autoportrait en décapité*, Courthion établissait, sans le savoir, un rapprochement avec une photographie de Hippolyte Bayard intitulé *L'autoportrait en noyé*, réalisée en 1840.



Figure 28. Hippolyte Bayard, *Autoportrait en noyé*, 1840.

Il est important de noter, avec Zerner, que ces peintures macabres «ont fasciné le cercle des jeunes artistes qui côtoyaient Géricault puisqu'elles ont été copiées et même imitées» (1997 : 29). En 1985, une étude révéla qu'un tableau longtemps attribué à Géricault, représentant la tête d'un mort, portait en fait la signature de Champmartin, celui qui accompagnait Delacroix lors de sa rencontre avec le masque (Zerner : 29). Ainsi, la question du fragment contaminait les «suiveurs» de Géricault.

Le motif de la tête coupée, où la question de la mort s'associe à celle du fragment, apparaît à d'autres endroits dans l'œuvre de Géricault. En voici quelques exemples.

[illustration retirée]

Figure 29. Théodore Géricault, *Exécution capitale à Rome*, 1817.

Lors de son voyage en Italie, en 1816, Géricault réalisa un dessin qui porte maintenant comme titre *Exécution capitale à Rome*. Le dessin représente le moment de la monstration de la tête coupée à la hache d'un condamné. Encore une fois se joue la stratégie du fragment dont nous avons montré au tout début de notre travail combien elle était importante à la suite de la Révolution. Le commentaire de Régis Michel vaut la peine d'être cité.

L'artiste cède à la fascination de la tête coupée. Le bourreau la montre au peuple comme ostensor. Et non content de cette prosopopée macabre, Géricault la répète, dans un coin de la feuille, où le chef en suspens grimace, tragique. L'œil fixe et le sourcil hagard. Inquisition posthume : le dessin traque la mort au-delà d'elle-même. (1992 : 61)

On pourrait, dans la dernière phrase, changer «le dessin» par «le masque mortuaire» pour en faire un commentaire de notre objet.

[illustration retirée]

Figure 30. Théodore Géricault, *Le gibet*, 1820.

Lors de son voyage à Londres, au début des années 1820, Géricault réalisa le dessin d'une scène de pendaison, *Le gibet*. Dans cette scène, trois hommes attendent d'être pendus. Deux d'entre eux ont déjà la corde au cou. Cette corde meurtrière isole d'un trait la tête du corps sans toutefois la couper. On sait, par un témoignage issu du journal *The Globe*, que dans ce type de pendaison, à Londres, «les têtes des malheureux devaient être décollées, après être restées pendues une demi-heure» (cité par Michel 1992 : 95). Dans ce dessin, la tête du condamné de droite retient davantage notre attention, ou plutôt le commentaire que Régis Michel en fait.

À droite, le condamné en mal de cagoule paraît un moribond : *les traits s'effacent, les yeux se creusent, et les os saillent, comme un squelette*. Jamais Géricault ne scruta plus tragiquement le motif favori de sa rhétorique intime : la prosopopée, qui est, au sens grec, l'oblation du visage. (1992 : 97)

Encore une fois, ce commentaire semble tout droit écrit pour s'appliquer au masque de Géricault, dont on peut rappeler l'aspect squelettique. Par la réalisation d'un masque de son visage inerte, la stratégie du fragment, très présente dans l'œuvre de Géricault, semble poursuivre le peintre au-delà de sa propre mort. Alors que, dans les *Têtes de suppliciés*, l'*Exécution capitale à Rome* et *Le gibet*, cette stratégie du fragment était liée à la question du meurtre, dans le cas du masque, elle est plutôt associée à la survie de Géricault. La question se pose alors de savoir si la réalisation de son masque mortuaire, en tant qu'elle fait survivre Géricault au-delà de sa mort, n'est pas, finalement, une trahison de l'œuvre même du peintre, dans laquelle la mort ne semble pas trouver à s'ouvrir sur un lieu transcendant. La survie de Géricault, parce qu'elle se fait, entre autres, via une empreinte réalisée sur son cadavre, est d'une certaine manière condamnée à être associée à la question de la mort. Ainsi, un lien indénouable entre la vie et la mort se tisse dans la figure posthume de Géricault, lien qui se retrouve en plus dans la phénoménologie même de l'empreinte. Comme l'écrit Didi-Huberman, «force nous est de reconnaître une inquiétante circularité du paradigme de l'empreinte : où le jeu entre le contact et la perte se double d'un jeu entre l'encore vif et le déjà mort» (2008 : 99-100).

[illustrations retirées]

Figure 31. Théodore Géricault,
La main gauche de l'artiste, 1823.

Figure 32. Anonyme, *Moulage de la
main droite de l'artiste*, 1824.

L'œuvre de Géricault, bien campée sous le signe du corps morcelé, représente aussi du corps humain d'autres fragments que la tête. Dans la dernière année de sa vie, Géricault réalisa des dessins de sa propre main gauche. Ce sont ses dernières œuvres, exécutées alors que la mort approchait à grand pas. En pendant à ces dessins, et comme

pour rendre à Géricault sa symétrie, il semble que ses amis aient réalisé, quelques heures avant sa mort, un moulage de sa main droite, celle avec laquelle il travaillait. Bien que l'authenticité de ce moulage soit contestée par Germain Bazin, le fait demeure qu'il a été historiquement joint à la figure posthume de Géricault et qu'il est un fragment qui vient s'ajouter à la longue liste des fragments qui habitent l'œuvre de l'artiste ainsi que sa postérité.

Dans cette lignée du corps morcelé, Antoine Étex, dans *Les trois tombeaux de Géricault*, raconte qu'il a dû restaurer le premier tombeau de Géricault parce que, dans son transport vers la ville de Rouen, il «fut décapité [...] par un choc du wagon qui le portait» (1885 : 39). Tout se passe comme si, encore une fois, et au-delà même du culte du masque, la stratégie du fragment, qui hante l'œuvre de Géricault, traquait jusqu'à sa figure posthume.

Bien que nous n'ayons pu ici explorer tout le corpus du peintre, qui est très abondant, nous espérons avoir montré que la manière dont la figure de Géricault a été construite dans son rapport au masque est à comprendre dans un lien étroit à l'œuvre même du peintre, au moins à une part de celle-ci qui met à l'avant-scène le fragment corporel, plus particulièrement la tête. Ce nœud entre l'empreinte du visage de Géricault, qui ranime certains enjeux culturels et dévotionnels du christianisme, et son corpus, en tant qu'il influence la mouvance picturale du romantisme, s'inscrit pleinement dans l'iconographie du 19^e siècle, dont Jean Clair a montré qu'elle était dominée par l'omniprésence de la représentation de la tête décollée (2010 : 36). Le masque de Géricault est véritablement un objet de son siècle qui condense, nous espérons l'avoir démontré, une multitude d'enjeux, à la fois esthétiques, politiques, historiques, religieux et anthropologiques.

CONCLUSION

À l'origine de ce travail, il y a une insatisfaction issue de notre lecture du texte de Bruno Chenique, «Le masque de Géricault ou la folle mémoire d'un culte sentimental et nauséabond» (2002). Alors que sa considération du masque comme relique nous semblait intéressante, jamais il ne justifiait ni n'élaborait cette interprétation. Même s'il avait raison, il fallait, selon nous, creuser davantage. Ce désir d'aller plus loin nous a finalement mené à certaines observations que nous jugeons pertinentes pour mieux comprendre le rôle du masque de Géricault dans la construction de son mythe et la place qu'occupe la mythologie géricaultienne dans l'histoire de l'art.

Essentiellement, nous croyons avoir montré que le masque de Géricault se situe en un carrefour où se rencontrent : 1- l'inquiétude romantique qui, enracinée dans le 18^e siècle, s'accroît suite aux bouleversements politiques provoqués par la Révolution et les guerres napoléoniennes; 2- le nouveau culte de l'artiste, en tant qu'y fait retour la figure d'un Christ laïcisé et, à travers celle-ci, certaines pratiques dévotionnelles du christianisme médiéval; 3- une fonction anthropologique de l'image qui est de se substituer au cadavre, pour garantir matériellement l'investissement de ce que le mort lègue à la postérité; 4- la nouvelle imagerie du 19^e siècle, qui accorde une place considérable aux phénomènes de l'empreinte et de la reproductibilité; 5- l'œuvre même du peintre en tant qu'elle influence le mouvement romantique et qu'elle est habitée par les thèmes de la mort et du fragment.

Notre insatisfaction première a finalement servi à ouvrir un champ d'investigation qui n'avait pas été mobilisé pour éclairer la signification historique du masque de Géricault. C'est la lecture des textes de Paul Bénichou et d'Éric Michaud, plus précisément l'idée d'appréhender le romantisme comme «relève du christianisme», qui a permis d'ouvrir l'horizon de notre étude. À partir de là, il nous était plus facile de saisir l'ampleur et la nature du retour du religieux dans ce mouvement culturel.

Il convient ici d'insister sur un élément que nous avons dû négliger dans notre mémoire. Le retour du religieux n'était pas, à cette époque, effectif uniquement sous la forme d'une sacralisation de l'art. La religion réelle connaissait elle aussi une

restauration que Philippe Boutry, après Alphonse Dupront, a désignée comme «recharge sacrale» (2009 : 121).

Restauration institutionnelle, matérielle, religieuse, intellectuelle, mais aussi sacrale, qui passe par la réconciliation des églises transformées en temples de la Raison ou lieux d'assemblée des sociétés populaires, par la réappropriation ou la reconstruction des sanctuaires vendus, détruits ou détournés de leur ancien usage, par le renouveau du culte et de la liturgie, par la restauration des reliques enfin. (*ibid.* : 121)

Il est alors possible, dans ce contexte où l'on assiste à une revalorisation de la dévotion aux reliques des saints, que la production de nombreuses reliques d'artiste, dont celle de Géricault, ne soit pas apparue comme une aberration anachronique, ni même comme retour du religieux sous les traits de l'art. Alors que nos recherches tendent à faire du masque de Géricault un objet emblématique de la relève que le romantisme opère du christianisme, nous devons garder à l'esprit que la tendance à sacraliser les artistes s'inscrit, en ce début de siècle, dans un mouvement général de «re-sacralisation» de la vie. Il nous a semblé convenable, étant donné que notre mémoire en est un d'histoire de l'art, de nous en tenir au versant artistique de cette tendance de l'époque.

Le romantisme ne se présentait plus seulement comme un mouvement esthétique à tendance morbide mais aussi comme une entreprise inquiète de production de nouvelles valeurs qui s'inspire, pour ce faire, de la manière même dont se sont élaborées les valeurs du passé : par la construction de mythe, qui ont la fonction régulatrice de donner une direction au désir quand tout repère semble faire défaut.

À partir de là, notre objet n'apparaissait plus comme une incongruité mais comme un *cas* d'un mouvement culturel plus large qui s'inscrit lui-même dans une histoire humaine plus large. En inscrivant le masque dans son époque, nous étions à même d'identifier la tendance mythographique du romantisme en la prenant elle-même comme objet d'étude, c'est-à-dire en la posant à distance pour pouvoir mieux en saisir l'effectivité historique. Ce que Bruno Chenique, à notre avis, ne parvenait pas à faire. Le titre même de son texte, «Le masque de Géricault ou la folle mémoire d'un culte sentimental et nauséabond», exprime bien à quel point cet objet lui apparaissait alors comme une absurdité. S'il peut être légitime de critiquer la réalisation et la reproduction du masque mortuaire de Géricault en tant qu'elles participent, en favorisant un culte, d'une mystification de l'œuvre du peintre, le chercheur doit, selon nous, être en mesure

d'expliciter les rapports qui existent entre la production de cet objet et la construction d'une référence culturelle qui a eu sa valeur dans l'histoire. D'où le désir que nous avons ressenti de rétablir le masque de Géricault dans le champ de notre discipline en interrogeant cette tendance du romantisme à produire des mythes. Si le champ ouvert par nos recherches commençait à devenir plus vaste que nous l'avions d'abord appréhendé, nous étions capable, à travers le cas de Géricault, de mesurer la valeur historique de l'inquiétude romantique et des réponses qu'elle appelait.

Bruno Chenique avait-il ses raisons, légitimes, de ne pas approfondir davantage la mythologie entourant la figure de Géricault? Peut-être, par une prudence que son expérience lui a apprise, voulait-il éviter de reconduire le mythe de cet artiste?

Il nous faut maintenant poser la question de savoir si, dans nos propres recherches, nous avons réussi à ne pas tomber dans ce piège mythographique. Un nouveau champ de questionnement s'offre alors à nous, qui concerne plus précisément la pertinence d'étudier la figure de l'artiste en tant que mythe et la possibilité de le faire sans reconduire ce dernier. En bref, en ajoutant nos recherches à l'innombrable quantité de celles qui existent déjà au sujet de Géricault, de son œuvre et de sa postérité, sommes-nous en train de participer à sa sacralisation? Nous croyons y avoir échappé. Notre justification s'appuiera sur deux notions centrales qui fondent théoriquement notre travail, la fonction et la construction, qui sont en fait issues du regard anthropologique que nous avons trouvé pertinent de porter sur notre objet.

Le contexte dans lequel prend son sens le masque de Géricault est fortement mythologisant. Il a une façon propre de construire ses mythes, notamment par la production d'objet, dont des reliques, qui en supporte l'investissement. En faisant apparaître la signification de notre objet dans son rapport au mythe qu'il contribue à construire, nous l'abordions du point de vue de sa fonction et de ses usages. Nous parvenions alors à découvrir comment Théodore Géricault, un individu réel, avait été constitué, par et pour la communauté des artistes romantiques, en martyr. Ainsi s'ouvrait le champ de l'anthropologie, dans lequel s'offrait à nous la possibilité d'aller fouiller dans d'autres époques pour voir si nous pouvions y découvrir des similitudes quant aux fonctions des images et des reliques. Par cette utilisation de la notion de fonction de l'image, nous étions à même d'identifier l'admiration et l'inquiétude auxquelles répond la

construction du mythe de Géricault et qui conditionnent la production de son masque mortuaire. La notion d'objet-personne, proposée par Heinich, nous ouvrait à la possibilité d'aborder le masque de l'artiste rouennais du point de vue des fantasmes qu'il condense. Nous savions alors dans quel piège nous devions éviter de tomber et comment y parvenir. Il nous fallait suspendre notre jugement quant à l'admiration que les romantiques ont passionnément portée à l'endroit de leur ami. Nous devions prendre cette admiration comme objet de notre étude et en analyser la nature ainsi que la portée historique. Ainsi, nous n'avons pas demandé aux artistes romantiques de justifier leur sacralisation de Géricault. Nous avons considéré cette dernière comme un fait historique dont nous avons à expliciter la signification. Nous avons pensé le mythe l'artiste comme une construction symbolique qui a sa valeur dans l'histoire et qui s'élabore selon des modèles hérités du passé.

Au terme de ce travail, nous pouvons prendre la mesure, à travers le cas singulier de Géricault, de ce qui commence à se présenter à nous comme une tendance humaine générale : la construction de figures de référence qui incarnent les valeurs culturelles d'une communauté. Ainsi, c'est en donnant sa valeur anthropologique à notre objet et en établissant des liens de survivance entre le romantisme et des époques antérieures que nous parvenons à faire du cas de Géricault un exemple de cette tendance humaine. Nous arrachons le mythe de l'artiste martyr à son ancrage dans l'inquiétude romantique. La notion de symptôme, que nous empruntons à la théorie psychanalytique, a d'ailleurs l'avantage de porter en elle-même une conception hétérogène du temps, ouverte sur les résurgences du passé. Nous arrivons ainsi à identifier, dans le christianisme et la préhistoire, des modèles qui supportent la construction du mythe de Géricault. La notion de fragment nous offre de plus l'occasion d'établir des rapports intéressants entre l'esthétique romantique, la dogmatique médiévale, qui favorise la dévotion aux reliques, et le culte préhistorique des crânes. Ce regard anthropologique rend possible la considération du romantisme et de sa tendance mythographique d'un point de vue qui n'est pas lui-même mythologisant. Est-ce suffisant pour ne pas reconduire le mythe de Géricault? Nous laissons au lecteur le soin d'en juger.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Adolphe Thiers, critique d'art : Salons de 1822 et de 1824 (2005), Édition présentée et annotée par Marie-Claude Chaudonneret, Paris : Honoré Champion.

ADORNO Theodor W. et Max HORKHEIMER (1974), *La dialectique de la Raison*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris : Gallimard, [1947].

ALLARD Sébastien et Marie-Claude CHAUDONNERET (2010), *Le suicide de Gros : Les peintres de l'Empire et la génération romantique*, Paris : Gourcuff Gradenigo.

ARASSE Daniel (1987), *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris : Flammarion.

ARASSE Daniel (1992), «Dieu et le détail», dans *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion, pp. 52-78.

ATHANASSOGLOU-KALLMYER Nina (2010), *Théodore Géricault*, Paris: Phaidon

AUZÉPY Marie-France (2006), *L'iconoclasme*, Paris : Presse universitaire de France, coll. «Que sais-je?».

AZÉMA Marc (2011), «Préambules», dans *La préhistoire du cinéma : origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*, Paris : Éditions Errance

De BAECQUES Antoine (1997), *La gloire et l'effroi : sept morts sous la Terreur*, Paris : Bernard Grasset.

BEAUBATIE Yannick (2002), «Les paradoxes de l'échafaud : médecine, morale et politique au Siècle des Lumières», dans CABANIS, *Notes sur le supplice de la guillotine*, Périgueux : Fanlac.

BELTING Hans (2004), *Pour une anthropologie des images*, traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris : Gallimard, [2001].

BELTING Hans (2007), *La vraie image. Croire aux images?*, traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris : Éditions Gallimard, [2005].

BÉNICHOU Paul (2004), «Le sacre de l'écrivain», *Romantisme français I*, Paris : Gallimard, p. 19-441, [1973].

BÉNICHOU Paul (2004), «Le temps des prophètes», *Romantisme français I*, Paris : Gallimard, p. 443-986 [1977].

BENJAMIN Walter (1989), «L'intérieur, la trace», dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*, rassemblé par Rolf Tiedemann, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris : Éditions du Cerf.

BENJAMIN Walter (2008), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris : Éditions Gallimard, Folioplus, philosophie.

La bible de Jérusalem (1974), traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris : Éditions du Cerfs

BLANCHOT Maurice (1955), «II. Les deux versions de l'imaginaire», *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, p. 341-357.

BONNET Jean-Claude (1998), *Naissance du Panthéon : essai sur le culte des grands hommes*, Paris : librairie Arthème Fayard.

BOULAD-AYOUD Josiane (2012), *L'abbé Grégoire et la naissance du patrimoine national* suivi des *Trois rapports sur le vandalisme*, Québec : Presses universitaire de l'université Laval.

BOWMAN Frank Paul (1973), *Le Christ romantique*, Genève : Librairie Droz.

BOZOKY Edina (2006), *La politique des reliques : de Constantin à Saint Louis*, Paris : Beauchesne Éditeur.

BREUER Joseph et FREUD Sigmund (1956), « Le mécanisme psychique de phénomène hystériques », dans *Études sur l'hystérie*, traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris : Presses universitaires de France, Bibliothèque de psychanalyse, [1895].

De BROSSES Président (1986), «Lettre XLVI à M. de Quentin», dans *Lettres d'Italie du Président de Brosses*, texte établi, présenté et annoncé par Frédéric d'Agay, Paris : Mercure de France, collection «Le temps retrouvé», tome II, p. 196.

CLAY Jean (1980), *Romantisme*, Paris : Hachette.

CORTEQUISSE Bruno (1988), *La Sainte Guillotine*, Paris : Éditions France-Empire.

DAVID Bertrand et Jean-Jacques LEFRÈRE (2013), *La plus vieille énigme de l'humanité*, Paris : Librairie Arthème Fayard.

DELACROIX Eugène (1980), *Journal 1822-1863*, Paris : Plon.

DIDEROT Denis (1984), *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris : Hermann.

DIDI-HUBERMAN Georges (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Les Éditions de Minuit, Collection «Critique».

DIDI-HUBERMAN Georges (2000), *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Les Éditions de Minuit, Collection «Critique».

DIDI-HUBERMAN Georges (2007), *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris : Gallimard.

DIDI-HUBERMAN Georges (2008), *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris : Les Éditions de Minuit.

DUBOIS Philippe (1990), *L'acte photographique et autres essais*, Paris : Éditions Nathan.

ÉTEX Antoine (1885), *Les trois tombeaux de Géricault*, Paris : Librairie académique Didier, Émile Perrin libraire-éditeur.

GAGNEUX Yves (2007), *Reliques et reliquaires à Paris (XIX^e- XX^e siècle)*, Paris : Les éditions du cerf.

GUÉDRON Martial (1997), *La plaie et le couteau : sensibilité anatomique de Théodore Géricault*, Paris : Éditions Kimé.

GUILHAUMOU Jacques (1989), *La mort de Marat*, Bruxelles : Éditions complexe.

GUSDORF Georges (1982), *Fondement du savoir romantique*, Paris : Payot.

GUSDORF Georges (1983), *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, Paris : Payot.

GUSDORF Georges (1984), *L'homme romantique*, Paris : Payot.

HABIB André (2011), *L'attrait des ruines*, Crisnée, Belgique : Éditions Yellow Now.

HAMON Philippe (2001), *Imageries : littérature et image au 19^e siècle*, Paris : José Corti.

HEGEL G.W.F. (1991), «La liberté absolue et la terreur», dans *Phénoménologie de l'esprit*, Paris : Aubier, pp. 390-398, [1807].

HEINICH Nathalie (1991), *La gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris : Éditions de Minuit.

HOUSSAYE Henry (2010), *Théodore Géricault : dieux, hommes, chevaux*, Paris : Les Éditions de l'Amateur, [1879].

- KRISTEVA Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Éditions du Seuil.
- LACOUE-LABARTHE Philippe et Jean-Luc NANCY (1978), *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris : Éditions du Seuil.
- LACROIX Sophie (2007), *Ce que nous disent les ruines*, Paris : L'Harmattan.
- LAMOUREUX Johanne, (1990), «II. L'encadrement de la ruine», *Tabula rasa. Chiasme de la ruine et du tableau*, Thèse de doctorat sous la direction de Louis Marin, Paris : E.H.E.S.S., pp. 107-146.
- LATOUR Bruno (1996), *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris : Synthélabo Groupe.
- LE BRUN Annie (2012), *Les arcs-en-ciel du noir : Victor Hugo*, Paris : Gallimard.
- MALOUIN Véronique (2001), *La revalorisation de l'art médiéval dans la France du 18^e siècle*, mémoire présenté à l'université de Montréal, Presse de l'université de Montréal.
- MARIN Louis (1971), «Les femmes au tombeau : essai d'analyse structurale d'un texte évangélique», dans *Études sémiologiques*, Paris : Éditions Klincksieck, p. 221-231.
- MARIN Louis (1993), *Des pouvoirs de l'image*, Paris : Éditions du Seuil.
- MARTIN Russel (2001), *Beethoven's hair*, New-York : Broadway Book
- MASSONAUD Dominique (2005), *Le nu moderne au salon (1799-1853) : revue de presse*, Grenoble : ELLUG, Université Stendhal.
- MATOSSIAN Chakè, (1998), *Fils d'Arachné – Les tableaux de Michelet*, Bruxelles : Éditions La Part de l'Œil.
- MCWILLIAM Neil (2007), *Rêves de bonheur : l'art social et la gauche française (1830-1850)*, traduit de l'anglais par Françoise Jaouën, Dijon : Les presses du réel, [1993].
- MICHAUD Éric (1992), «L'Insensible : mélancolie de la religion et manie de l'art», dans *La fin du salut par l'image*, Éditions Jacqueline Chambon, pp. 10-23.
- MICHAUD Éric (2005), «Daguerre, un Prométhée chrétien», dans *Histoire de l'art, une discipline à ses frontières*, Paris : Éditions Hazan, pp. 147-166.
- MICHEL Régis (1992), *Géricault : l'invention du réel*, Paris : Gallimard.
- MICHELET Jules (1987), «Préface», *Le peuple*, Paris : Grands Écrivains.
- MICHELET Jules (1991), *Géricault*, Paris : L'échoppe.

MORTIER Roland (1974), *La poétique des ruines en France: ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève : Librairie Droz.

De MUSSET Alfred (2003), *La confession d'un enfant du siècle*, Paris : Livre de Poche, [1836].

De NERVAL Gérard (1958), *Œuvres*, tome premier, Paris : Éditions Garnier Frères.

NOCHLIN Linda (1994), *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London: Thames and Hudson.

ROSEN Charles et Henri ZERNER (1986), *Romantisme et réalisme: Mythes de l'art au 19^e siècle*, traduit par Odile Demange, Paris : Albin Michel.

ROSENBLUM Robert (1989), *L'art au XVIII^e siècle : transformations et mutations*, traduit de l'anglais par Sylvie Girard, Saint-Pierre-de-Salerne : Gérard Montford, [1967].

SCHMITT Jean-Claude (2002), *Le corps des images : essais sur la culture visuelle au moyen âge*, Paris : Gallimard, Le temps des images.

SHELLEY Mary (1979), *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, traduit de l'anglais par Germain d'Hangest, Paris : GF Flammarion, [1818].

SOUCHAL François (1993), *Le vandalisme de la révolution*, Paris : Nouvelles Éditions Latines.

STEINBERG Leo (1987), *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, traduit de l'anglais par Jean-Louis Houdebine, Paris : Gallimard, [1983].

TERTULLIEN (1975), *De la chair du Christ*, Paris : Éditions du Cerf, [3^e siècle].

TILLIETTE Xavier (2002), *Jésus romantique*, Paris : Desclée.

VOLNEY (2009), *Observations générales sur les Indiens ou sauvages de l'Amérique du Nord & autre textes; Les ruines; La loi naturelle*, Paris : Coda, [1791].

VON SCHLOSSER Julius (1997), *Histoire du portrait en cire*, traduit de l'allemand par Édouard Pommier, Paris : Macula, [1911].

VORAGINE (2004), «La passion du Seigneur», dans *La légende dorée*, Paris : Gallimard, pp. 266-281, [1261-1266].

WAJCMAN Gérard (2004), *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime*, Éditions Verdier, collection Philia.

WALKER BYNUM Caroline (1982), *Jesus as Mother : Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley : University of California Press.

WARBURG Aby (1990), «L'art du portrait et la bourgeoisie florentine», dans *Essais florentins*, traduit de l'allemand par Sybille Muller, Paris : Éditions Klincksieck, pp. 103-135, [1902].

ZERNER Henri (1997), *Géricault*, Paris: Éditions Carré.

Articles de revues, Catalogues d'exposition, Actes de colloque

ADHÉMAR Jean (1978), «Les musées de cire en France, Curtius, le banquet royal, les têtes coupées», dans *Gazette des beaux-arts*, tome XCII, décembre 1978, pp. 203-214.

ALLARD Sébastien (2005), «Introduction. Paris 1820. Du «chef d'école» au grand artiste, l'art à l'épreuve de la modernité», dans ALLARD Sébastien (dir.), *Paris 1820. L'affirmation de la génération romantique*, Actes de la journée d'étude organisée par le Centre André Chastel, 24 mai 2004, Berne : Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, pp. 1-24.

ASSELIN Olivier et Johanne LAMOUREUX (2002), «Autofictions. Les identités électives», revue *Parachutes*, no 105, janvier-mars 2002, pp. 10-18.

ATHANASSOGLOU-KALLMYER Nina (1996), «Géricault : politique et esthétique de la mort», dans MICHEL Régis (dir.), *Géricault*, tome 1, Ouvrage collectif, Paris : Louvre conférences et colloques, La documentation française, pp. 121-141.

BAJAC Quentin (2001), «Les procédés compromettants : moulage sur nature et photographie face à la loi, 1830-1900», dans PAPET Édouard (dir.), *À fleur de peau. Le moulage sur nature au XIX^e siècle*, catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, 30 octobre 2001 – 27 janvier 2002, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, pp. 78-85.

BAZIN Germain (1987), «À la recherche d'un visage», dans *Théodore Géricault : étude critique, documents et catalogue raisonné*, tome 1, Paris : Fondation Wildenstein, pp. 201-229.

BIZIÈRE Jean Maurice et Élisabeth LIRIS (1991), «Le rouge et le noir», dans BIZIÈRE Jean Maurice et Élisabeth LIRIS (dir.), Actes du colloque *La Révolution et la mort*, 9-10 mars 1989, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.

BOIME Albert (1971), «Introduction», *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New York: Phaidon.

BOUTRY Philippe (2009), «Une recharge sacrale. Restauration des reliques et renouveau des polémiques dans la France du XIX^e siècle», dans BOUTRY Philippe, Pierre Antoine FABRE et Dominique JULIA (dir.), *Reliques modernes. Culte et usages chrétiens des corps saints des Réformes aux révolutions*, Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

BOZOKY Edina et Anne-Marie HELVÉTIUS (1999), «Introduction», dans BOZOKY Edina et Anne-Marie HELVÉTIUS (Éd.), *Les reliques: objets, cultes, symboles*, Actes du colloque international de l'Université du Littoral-Côte d'Opale (Boulogne-sur-Mer) 4-6 septembre 1997, Turnhout (Belgique) : Brepols Publishers, pp. 11-16.

CANTAREL-BESSON Yveline (1991), «Le manuscrit de Monfort», dans LAVEISSIÈRE Sylvain et Régis MICHEL (comm.), *Géricault*, catalogue d'exposition, Galerie nationale du Grand Palais, 10 octobre 1991 – 6 janvier 1992, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, pp. 309-316.

CHENIQUE Bruno (1996a), «Le tombeau de Géricault», dans MICHEL Régis (dir.), *Géricault*, tome 2, Ouvrage collectif, Paris : Louvre conférences et colloques, La documentation française, pp. 721-758.

CHENIQUE Bruno (1996b), «Géricault posthume», dans MICHEL Régis (dir.), *Géricault*, tome 2, Ouvrage collectif, Paris : Louvre conférences et colloques, La documentation française, pp. 937-959.

CHENIQUE Bruno (2002), «Le masque de Géricault ou la folle mémoire d'un culte sentimental et nauséabond», dans HÉRAN Emmanuelle (dir.), *Le dernier portrait*, Catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, 5 mars – 26 mai 2002, Paris : Éditions de la Réunion des musées nation, pp. 158-174.

CLAIR Jean (2010), «Naissance de l'Acéphale», dans CLAIR Jean (dir.) *Crime et châtement*, catalogue d'exposition, 16 mars – 27 juin 2010, Paris : Musée d'Orsay, pp. 29-49.

COURTHION Pierre (1947), «Géricault et la hantise de la mort», dans *Géricault raconté par lui-même et par ses amis*, Genève : Pierre Cailler Éditeur.

DUPONT Florence (1987), «Les morts et la mémoire», dans HINARD François (dir.), *La mort, les mort et l'au-delà dans le monde romain*, Actes du colloque de Caen, 20-22 novembre 1985, Centre de publication de l'Université de Caen, pp. 167-172.

FABRE Côme et Félix KRÄMER (2013). «Introduction», dans FABRE Côme et Félix KRÄMER (dir.), *L'ange du bizarre : Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, catalogue d'exposition, 5 mars – 9 juin 2013, Musée d'Orsay, Paris : Hatje Cantz, pp. 12-13.

FAUQUET Éric (1996), «Le Géricault de Michelet», dans MICHEL Régis (dir.), *Géricault*, tome 2, Ouvrage collectif, Paris : Louvre conférences et colloques, La documentation française, pp. 759-775.

FRASER Élisabeth (2005), «À propos des sources de Delacroix : Dante et Virgile et l'autorité paternelle», dans ALLARD Sébastien (dir.), *Paris 1820. L'affirmation de la génération romantique*, Actes de la journée d'étude organisée par le Centre André Chastel, 24 mai 2004, Berne : Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, pp. 101-112.

GEORGEL Pierre et Anne-Marie LECOQ (1987), catalogue de l'exposition *La peinture dans la peinture*, Paris : Éditions Adam Biro.

GRAVE Johannes (2013), «Des images d'une inquiétante étrangeté : les «faces nocturnes» des arts visuels vers 1800», dans FABRE Côme et Félix KRÄMER (dir.), *L'ange du bizarre : Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, catalogue d'exposition, 5 mars – 9 juin 2013, Musée d'Orsay, Paris : Hatje Cantz, pp. 39-49.

HEINICH Nathalie (1993), «Les objets-personnes: fétiches, reliques et oeuvres d'art», *Sociologie de l'art*, no. 6, pp. 25-55.

JOHNSON Lee (1998), «Delacroix et Géricault : liens et divergences», dans *Delacroix : la naissance d'un nouveau romantisme*, catalogue d'exposition, Musée de Rouen, 4 avril – 15 juillet 1998, Paris, Éditions de la Réunion des musée nationaux.

JUNOD Philippe (1985), «(Auto)portrait de l'artiste en Christ», dans *L'autoportrait à l'âge de la photographie : Peintres et photographes en dialogues avec leur propre image*, Catalogue d'exposition, 18 janvier – 24 mars 1985, Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne, Berne : Éditions Benteli, pp. 59-79.

KOHLÉ Hubertus (2013), «Cauchemar – peur – apocalypse : le sentiment d'inquiétude et de catastrophe dans l'art moderne», dans FABRE Côme et Félix KRÄMER (dir.), *L'ange du bizarre : le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, catalogue d'exposition, 5 mars – 9 juin 2013, Musée d'Orsay, Paris : Hatje Cantz, pp. 51-59.

KORCHANE Mehdi (2005), «Guérin et ses élèves : paternité et filiations paradoxales?», dans ALLARD Sébastien (dir.), *Paris 1820. L'affirmation de la génération romantique*, Actes de la journée d'étude organisée par le Centre André Chastel, 24 mai 2004, Berne : Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes pp. 85-99.

KRÄMER Félix (2013), «Le romantisme noir : une approche», dans FABRE Côme et Félix KRÄMER (dir.) (2013), *L'ange du bizarre : Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, catalogue d'exposition, 5 mars – 9 juin 2013, Musée d'Orsay, Paris : Hatje Cantz, pp. 27-37.

LAMOUREUX Johanne (1985), «Lieux de non-lieux du pittoresque», dans *Installation*, Parachute, no. 39, juin-juillet-août 1985, pp. 10-19.

LAMOUREUX Johanne (1991), «La théorie des ruines d'Albert Speer ou l'architecture «futuriste» selon Hitler», *RACAR*, XVIII, 1-2, pp. 57-63.

LAMOUREUX Johanne (1998), « La mort de l'artiste et la naissance d'un genre », dans *Images de l'artiste*, Colloque du Comité International d'Histoire de l'Art, Université de Lausanne, 9-12 juin 1994, Bern : Peter Lang, pp. 183-198.

LAMOUREUX Johanne (2007), «*Frankenstein* et *Les ruines* de Volney : l'éducation littéraire de la créature», *Protée*, vol. 35, no. 2, pp. 65-73.

LARUE Anne et Ségolène LE MEN (2006), «Un feuilleton à suspens : les *Mille et une nuits*», [en ligne], <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=291#fn1>, consulté le 25 avril 2014.

LEBRUN Annie (2013) «La révolution, la nuit», dans FABRE Côme et Félix KRÄMER (dir.), *L'ange du bizarre : le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, catalogue d'exposition, 5 mars – 9 juin 2013, Musée d'Orsay, Paris : Hatje Cantz, pp. 15-25.

MALANDAIN Pierre (1969), «Michelet et Géricault. L'histoire d'un mythe – Un mythe dans l'histoire», dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 69^e Année, No. 6 (Nov. – Déc., 1969), pp. 979-992.

MATOSSIAN Chakè (2003), «Michelet et Géricault: l'agencement du monde», dans AURAIX-Jonchière Pascale (dir.), *Écrire la peinture : entre XVIII^e et XIX^e siècles*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 417-431.

PAPET Édouard (2001), «À fleur de peau. Le moulage sur nature au XIX^e siècle», dans PAPET Édouard (dir.), *À fleur de peau. Le moulage sur nature au XIX^e siècle*, catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, 30 octobre 2001 – 27 janvier 2002, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, pp. 16-44.

RAYNAUD Clémence (2002), «Du cortège funèbre au portrait posthume : fonctions et enjeux du masque mortuaire à la fin de Moyen Âge», dans HÉLAN Emmanuelle (dir.) (2002), *Le dernier portrait*, Catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, 5 mars – 26 mai 2002, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, pp. 17- 24.

RENNEVILLE Marc (1998), «Un musée d'anthropologie oublié : le cabinet phrénologique de Dumoutier», dans *Bulletin et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, Nouvelle Série, tome 10 fascicule 3-4, pp. 477-484.

ROSENBLUM Robert (1957), «The Origin of Painting : A Problem in the Iconography of Romantic Classicism», in *The Art Bulletin*, Vol. 39, No. 4 (Dec., 1957), pp. 279-290.

VADELORGE Loïc (1996), «Entre l'impossible et le nécessaire : les commémorations rouennaises de Géricault (1891-1927)», dans MICHEL Régis (dir.), *Géricault*, tome 2, Ouvrage collectif, Paris : Louvre conférences et colloques, La documentation française, pp. 961-982.

WEBER Wilhelm (1988), «Aloys Senefelder: Inventeur de l'art lithographique», dans HENKER Michael, Karlheinz Scherr, Elmar Stolpe, *De Senefelder à Daumier: les débuts de l'art lithographique*, München: Haus der Bayerische Gschichte.