

Peinture et Histoire au 19^o siècle: le Temps face à l'Espace

Pintura e História no século XIX: o Tempo diante do Espaço

JEAN-PHILIPPE CHIMOT^{**}

Docteur de 3^o cycle, a enseigné l'histoire de l'art à l'Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne)

Doutor do 3^o ciclo, ensinou história da arte na Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne)

RÉSUMÉ On part ici d'une opposition entre Grande et petite Histoire (dans les faits et dans les récits), telle qu'elle se développe dans la peinture en France entre 1800 et 1850 environ. Le fait que les artistes aient peine à traiter le passé, soumis à mille contraintes internes et externes, peut en amener certains, parfois, à effacer les structures inculquées ou à relativiser au point de l'anéantir, dans la mise en scène, l'importance des événements évoqués.

MOTS-CLÉS Histoire, batailles (peinture de), géographie.

RESUMO Parte-se de uma oposição entre Grande e pequena História (nos fatos e nos relatos), tal qual se desenvolve na pintura na França entre 1800 e 1850, aproximadamente. O fato de que os artistas tenham dificuldades para lidar com o passado, sujeitos a mil restrições internas e externas, pode levar alguns, às vezes, a apagar as estruturas inculcadas ou a relativizar, ao ponto de apagar na encenação a importância dos eventos evocados.

PALAVRAS-CHAVE História, batalhas (pintura de), geografia.

* Jean-Philippe Chimot, ancien élève de l'École normale supérieure, Agrégé d'Histoire, Docteur de 3^o cycle, a enseigné l'histoire de l'art à l'Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne) de 1971 à 2001. Il est spécialiste du 19^o siècle. Il a enseigné à l'UNICAMP en 1997. / *Jean-Philippe Chimot, ex-aluno da École normale supérieure, Agrégé de História, Doutor do 3^o ciclo, ensinou história da arte na Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne) de 1971 a 2001. É especialista do século XIX. Ministrou aulas na UNICAMP em 1997.*

Dans la 3^e partie du *Génie du Christianisme*, Chateaubriand étudie les rapports et les effets mutuels entre le christianisme et les *artes liberales* (littérature, éloquence, beaux-arts...). Consacrant quelques pages à l'Histoire, il négocie une position entre un passé qu'il faut solder et un avenir bien incertain. Entre ces deux in(dé)finis, navigation à vue et calcul (impossible) des risques...

Chateaubriand veut montrer que le christianisme a encore de l'avenir, ce qui l'amène à limiter l'admiration obligatoire de l'Antiquité, à saper ce lieu commun de la pensée, que désormais l'on fait moins bien que *les Anciens*; ainsi mentionne-t-il **des exceptions au fait — reconnu? — que les peuples modernes ne fournissent pas à l'histoire cet ensemble de choses, cette hauteur de leçons qui font de l'histoire ancienne un tout complet et une peinture achevée.**¹

Cette formulation conviendrait aussi bien au domaine de l'art, ce qui n'est pas surprenant, car nous sommes encore dans l'ensemble aujourd'hui désintégré des *artes* — où histoire et art sont voisins et où l'osmose, ou la confusion, règnent entre les actes et leur description, entre l'action et l'écriture.

Soucieux d'expliquer ce qui rend difficile le rapport des Français à l'Histoire, Chateaubriand se lance dans une sorte de *tableau* où tout est comparatif et relatif, où tout bouge!

Fils aînés de l'antiquité, les Français, Romains par le génie, sont Grecs par le caractère. Inquiets et volages dans le bonheur, constants et invincibles dans l'adversité, formés pour les arts, civilisés jusqu'à l'excès, durant le calme de l'Etat; grossiers et sauvages dans les troubles politiques, flottant comme des vaisseaux sans lest au gré des passions; à présent dans les cieux, l'instant d'après dans l'abîme; enthousiastes et du bien et du mal, faisant le premier sans en exiger de reconnaissance, et le second sans en sentir de remords; ne se souvenant ni de leurs crimes, ni de leurs vertus; amants pusillanimes de la vie pendant la paix; prodiges de leurs jours dans les batailles; vains, railleurs, ambitieux, à la fois routiniers et novateurs, méprisant tout ce qui n'est pas eux; individuellement les plus aimables des hommes, en corps les plus désagréables de tous; charmants dans leur propre pays, insupportables chez l'étranger; tour à tour plus doux, plus innocents que l'agneau, et plus impitoyables,

¹ Essai sur les Révolutions (1798) *Génie du Christianisme* (1800) Edition de la Pléiade (1978), page 834.

Na terceira parte do *Génie do Cristianismo*, Chateaubriand estuda as relações e os efeitos mútuos entre o cristianismo e as *artes liberales* (literatura, eloquência, belas-artes...). Consagrando algumas páginas à História, ele negocia uma posição entre um passado do qual é preciso concluir e um futuro bem incerto. Entre estes dois in(de)finit(d)os, navega-se à vista e o cálculo dos riscos é impossível... Chateaubriand quer mostrar que o cristianismo ainda tem futuro, o que o conduz a limitar a admiração obrigatória da Antiguidade, a condenar esse lugar comum do pensamento, de que agora somos incapazes de fazer tão bem quanto faziam *os Antigos*; assim menciona “**exceções**” ao fato — reconhecido? — de que “**os povos modernos não fornecem à história esse conjunto de coisas, essa grandeza de lições que fazem da história antiga um todo completo e uma pintura acabada**”.¹

Essa formulação conviria igualmente bem ao domínio da arte, o que não é surpreendente, pois ainda estamos hoje no conjunto desintegrado das *artes* — em que história e arte são vizinhas e no qual a osmose, ou a confusão, reinam entre os atos e suas descrições, entre a ação e a escrita. Preocupado em explicar o que torna difícil a relação dos franceses com a História, Chateaubriand se lança em um tipo de *quadro* em que tudo é comparativo e relativo, em que tudo se mexe!

“Filhos primogênitos da Antiguidade, os franceses, romanos pelo gênio, são gregos pelo caráter. Inquietos e volúveis na felicidade, constantes e invencíveis na adversidade, formados para as artes, civilizados em excesso, quando o Estado está em calma; grosseiros e selvagens nos problemas políticos, flutuando como navios sem lastro ao capricho das paixões; presentemente nos céus, um instante depois no abismo; entusiastas do bem e do mal, sendo o primeiro se exigir reconhecimento e o segundo sem sentir remorso; não se lembrando nem de seus crimes, nem de suas virtudes; amantes pusilânimes da vida durante a paz; pródigos de seus dias nas batalhas; vaidosos, debochados, ambiciosos, ao mesmo tempo rotineiros e inovadores, desprezando tudo o que não são eles mesmos; individualmente os mais amáveis dos homens, em grupo

¹ Chateaubriand, *Essai sur les Révolutions* (1798), *Génie du Christianisme* (1800), *Édition de la Pléiade* (1978), página 834.

os mais desagradáveis de todos; encantadores em seu próprio país, insuportáveis no exterior; ora mais doces, mais inocentes que um cordeiro, ora mais impiedosos, mais ferozes que um tigre; tais foram os atenienses e tais são os franceses de hoje.”²

Esse período opulento, essa longa respiração histórica, esse retrato desdobrado de um povo, Chateaubriand inscreveu em seu *Ensaio sobre as Revoluções* e retomou de forma quase idêntica no *Gênio do Cristianismo* que teve função de guia, de referência intelectual para uma geração. O fundo do pensamento é que, bem governado, o povo francês é capaz de grandes coisas — e compreende-se que a aparição do *Gênio* tenha sido apoiada e aprovada pelo Primeiro Cônsul —; mas a matéria do desenvolvimento expõe a que ponto os dez anos de Revolução fragmentaram a imagem histórica de uma sociedade, confundiram as referências, fragilizaram as análises convencionais. Essa fragmentação Chateaubriand formalizou em paralelo. Quais discursos, quais descrições, quadros, imagens nascerão dessa polissemia, desse polimorfismo?

As primeiras décadas do século veem artistas e historiadores se engajarem em uma multidão de pistas políticas. O tratamento histórico é o terreno de uma hibridação entre dados “objetivos”, ideologias, regras sociais e políticas, um sistema de formas em si em processo de transformação. Estaríamos em um **“tudo é possível agora que o Rei morreu”** — e que Deus foi bem atingido?

Tentarei responder a esses questionamentos apenas considerando a pintura dita de história nos primeiros trinta ou quarenta anos do século dezenove. Como ela responde à desarticulação histórica no registro qualitativo (modos, épocas, regime dos afetos) e na encarnação quantitativa do qualitativo (grande, pequena, ou mesmo média tanto no espírito quanto no formato, dado que há objetos materiais, e comércio e preço)?

Nos primeiros anos do século, marcados por uma retomada dos Salões, aparece sob a etiqueta agora admitida de estilo ou pintura “troubadour” uma série de obras de pequeno formato, tratando temas pouco políticos, antes, morais — sentimentais, selecionados em um passado estendido da Idade Média ao século XVII e tratados em uma escritura lisa, atentos à descrição refinada e clarificada. O exame por meio dos catálogos dos

plus féroces que le tigre; tels furent les Athéniens, et tels sont les Français d’aujourd’hui.”²

Cette opulente période, cette longue respiration historique, ce portrait dédoublé d’un peuple, Chateaubriand l’a inscrit dans son *Essai sur les Révolutions* et l’a repris à peu près tel quel dans ce *Génie du Christianisme* qui a fait fonction de guide, de référence intellectuelle pour une génération. Le fond de la pensée c’est que, bien gouverné, le peuple français est capable de grandes choses — et l’on comprend que la parution du *Génie* ait été soutenue et approuvée par le Premier Consul —; mais la matière du développement expose à quel point les dix années de Révolution ont fragmenté l’image historique d’une société, brouillé les repères, fragilisé les analyses conventionnelles. Cette fragmentation, Chateaubriand l’a formalisée en parallèle. Quels discours, quelles descriptions, tableaux, images naîtront de cette polysémie, de ce polymorphisme?

Les premières décennies du siècle voient s’engager sur une multitude de pistes politiques artistes et historiens. Le traitement historique est le terrain d’une hybridation entre des données “objectives”, des idéologies, des contraintes sociales et politiques, un système de formes elles-mêmes en procès de transformation. Sommes-nous dans un “tout est possible puisque le Roi est mort” — et que Dieu a été bien atteint?

Je n’essaierai de faire face à ces questionnements qu’en considérant la peinture dite d’histoire dans les trente ou quarante premières années du dix-neuvième siècle. Comment répond-t-elle à la désarticulation historique dans le registre qualitatif (modes, époques, régime des affects) et dans l’incarnation quantitative du qualitatif (grande, petite, voire moyenne tant dans l’esprit que dans le format, puisque objets matériels il y a, et commerce, et prix)?

Dans les premières années du siècle, scandées par un redémarrage des Salons, apparaît sous l’étiquette désormais admise de style ou peinture “troubadour” une série d’œuvres de petit format, traitant de sujets peu politiques, plutôt moraux — sentimentaux, sélectionnés dans un passé étendu du Moyen-Age au 17^e siècle et traités dans une écriture lisse, soucieux de description raffinée et clarifiée. L’examen dans les catalogues des Salons³ des sujets abordés ne fait apparaître aucune homogénéité idéologique ni

² *Ibid.*, pages 842-43.

³ Réédition des Salons en *fac simile*.

² *Ibid.*, páginas 842-43.

même stylistique. Du pathétique au coquin en passant par le dévot et le familier, les tonalités affectives varient; le matériel de mise en scène peut être plus ou moins solidement historique, plus ou moins adapté à l'époque de référence...

La fréquence des personnages invités donne des indices: Henri IV vient en tête devant François 1^o, Saint-Louis, Jeanne d'Arc, Marie Stuart, Bayard. En milieu de classement on rencontre Du Guesclin, Charles Quint, Richelieu, Charles 1^o d'Angleterre, Elizabeth 1^o, Philippe Auguste, Louis XI, Louis XIII. Assez peu de Moyen Age, guère de 18^o s. Les activités prêtées à ces personnages sont ciblées: Henri IV passe son temps à être "sympa" et amoureux, François 1^o aussi, et un peu cuisinier, Bayard montre sa bonne éducation, Marie Stuart et Jeanne d'Arc souffrent. Si Henri IV est en armure, ce n'est pas pour se battre, Philippe Auguste non plus... Saint Louis est bien élevé, et à la guerre, il meurt en martyr...

Les sujets ne sont pas toujours idylliques, certains sont funèbres, voire macabres; mais ils sont tenus éloignés de la violence gestuelle et de la guerre "en direct". Un code de retenue, de décence, de bonnes manières imprègne l'essentiel de cette production. Les sujets peuvent être graves (faire la charité, prier, respecter les morts, souffrir pour une juste cause) mais l'approche est de l'ordre de l'"*understatement*". Les recueils d'anecdotes, de "traits" tendres ou plaisants affleurent dans les programmes descriptifs des œuvres tels que souvent on peut les lire dans les livrets de Salons.

Où verra-t-on cette violence redoutable des Français dans les périodes agitées? Elle a été montrée — et elle occupe encore les salles Denon au Louvre — entre 1800 et 1814 dans les grands formats éclaboussés de sang suscités par l'Empire et les accords plaqués par Gros, Girodet, Meynier et quelques autres, bourrés de détails, de contrastes et de dissonances. Le désaccord implicite avec l'art "troubadour" est trop net pour être l'effet du hasard. Grand contre petit, agité contre calme, démesuré contre retenu. C'est l'évocation, le récit de l'histoire qui est en jeu, et il est conflictuel, dans un espace-temps social où les contradictions sont traitées sous forme d'oppositions charpentées par la rhétorique des formes, verbales ou visuelles.

L'exclamation de Michelet au moment où il cherche à caractériser l'Empire (en 1812): **La guerre, et nulle idée!**⁴ vient

⁴ J'utilise pour cet article l'édition de l'Echoppe: Jules Michelet Géricault 1991.

Salões³ dos temas abordados não faz aparecer nenhuma homogeneidade ideológica, nem mesmo estilística. Do patético ao travesso, passando pelo devoto e o familiar, as tonalidades afetivas variam; material de encenação pode ser mais ou menos solidamente histórico, mais ou menos adaptado à época de referência...

A frequência dos personagens convidados dá indícios: Henrique IV lidera na frente de Francisco I, de São Luís, Joana d'Arc, Maria da Escócia, Bayard. No meio da classificação, encontram-se Du Guesclin, Carlos V, Richelieu, Carlos I da Inglaterra, Elizabeth I, Filipe Augusto, Luís XI, Luís XIII. Muito pouca Idade Média, escasso o século XVIII. As atividades atribuídas a esses personagens são direcionadas: Henrique IV passa o tempo sendo "legal" e apaixonado, Francisco I também; e um pouco pedante, Bayard mostra sua boa educação; Maria da Escócia e Joana d'Arc sofrem. Se Henrique IV está de armadura, não é para lutar, tampouco Filipe Augusto... São Luís é bem educado e, na guerra, morre como mártir...

Os temas não são sempre idílicos, alguns são fúnebres, ou até macabros; mas são mantidos longe da violência gestual e da guerra "ao vivo". Um código de recato, de decência, de boas maneiras impregna o essencial dessa produção. Os temas podem ser graves (fazer caridade, orar, respeitar os mortos, sofrer por uma justa causa), mas a aproximação é da ordem do "*understatement*". As coletâneas de anedotas, de "traços" ternos ou agradáveis afloram nos programas descritivos das obras, conforme é possível ler nos livretos dos Salões.

Onde será vista aquela violência temível dos franceses nos períodos agitados? Ela foi mostrada — e ela ocupa ainda as salas Denon no Louvre — entre 1800 e 1814 nos grandes formatos salpicados de sangue suscitados pelo Império e os acordes tocados por Gros, Girodet, Meynier e alguns outros, cheios de detalhes, contrastes e dissonâncias. O desacordo implícito com a arte "troubadour" é muito claro para ser efeito do acaso. Grande contra pequeno, agitado contra calmo, desmedido contra contido. Isto é a evocação, o relato da história que está em jogo, e ele é conflituoso, em um espaço-tempo social em que as contradições são tratadas sob a forma de oposições determinadas pela retórica das formas verbais ou visuais.

A exclamação de Michelet no momento em que

³ Reedição dos Salões em *fac-simile*.

procura caracterizar o Império (em 1812): “*Guerra e nenhuma ideia!*”⁴ vem se oferecer para provocar o estabelecimento de algumas relações: fuga para a frente, esterilização de uma cultura por procedimentos e urgência que conduzem ao desastre pela exacerbação. Aonde conduz esta História nesta monomania mortífera?

Face a face, um abrolhamento nas “artes” — mas só consideramos aqui as artes figurativas — em que o desejo de escapar à pressão histórica estimula a curiosidade pelos tempos e espaços históricos passados, esquecidos, desconhecidos. Há um movimento em direção ao passado e este movimento é calmo, progressivo, limitado pela(s) conveniência(s), vigiado do exterior e do interior, direcionado a atos, atitudes aumentando o que eu chamarei de “uma moral de compensação” (no presente).

Eu me proponho a condensar esses elementos de contraste e de embate acerca de duas obras: a *Carga de cavalaria do General Murat em Aboukir*⁵ de J.A. Gros, exposta no Salão de 1806 (578 x 968 cm) e *Um torneio*⁶ de Pierre Révoil (133 x 174 m) exposta no Salão de 1812.

A obra de Gros é evidentemente autorizada e bem vista, ela embeleza o personagem avantajado do cunhado espadachim. Esse reluzente oficial de cavalaria, como Ney ou Lassalle, presta serviços nas batalhas. A cavalaria constrói menos as vitórias que a artilharia, mas ela pode dar o golpe decisivo. Aqui as aparências são lisonjeiras e a imagem do perigo, evidente. Acrescenta-se que, a essa ocorrência, uma cavalaria que soubesse manobrar era o bastante contra os mamelucos desajeitados e mal equipados. A desigualdade do combate é complacentemente exposta: os adversários fogem ou sonham em se render, uma só figura fervorosa ilustrando a bravura do adversário dá algum valor ao combate.

O efeito vem do arranjo muito animado de um entrelaçar de volumes coloridos ao qual se estava desacostumado desde Rubens, e se falaria em neo-barroco, se as massas fossem construídas em mais profundidade, mas na verdade Gros não se afasta muito do esquema em frisa, enriquecido de alguns

s’ofrir para provocar algumas mises en rapport: fuita en avant, esterilização d’una cultura par des procédures d’urgence qui mènent au désastre par la surenchère. Où mène cette Histoire dans cette monomanie meurtrière?

En vis à vis, un bourgeonnement dans “les arts” — mais nous ne considérons ici que les arts figuratifs — où le désir d’échapper à la pression historique stimule la curiosité pour les temps, les espaces historiques passés, oubliés, inconnus. Il y a un mouvement vers le passé, et ce mouvement est calme, progressif, limité par la (les) convenance(s), surveillé de l’extérieur et de l’intérieur, ciblé sur des actes, des attitudes relevant de ce que j’appellerai une “morale de compensation” (au présent).

Je me propose de condenser ces éléments de contraste et d’enjeu autour de deux œuvres: la *Charge de cavalerie du Général Murat à Aboukir*,⁵ de J.A. Gros, exposé au Salon de 1806 (578 x 968 cm) et *Un tournoi* de Pierre Révoil (133 x 174 cm) exposé au Salon de 1812.

L’œuvre de Gros est évidemment autorisée et bien vue, elle enjolive le personnage avantageux du beau-frère sabreur. Ce reluisant officier de cavalerie, comme Ney ou Lassalle, rend des services dans les batailles. La cavalerie construit moins les victoires que l’artillerie, mais elle peut donner le coup décisif. Ici les apparences sont flatteuses, l’image du danger évidente. On ajoutera qu’en cette occurrence, une cavalerie sachant manœuvrer était bien suffisante contre des Mamelouks brouillons et mal équipés. L’inégalité du combat est complaisamment étalée: les adversaires fuient ou songent à se rendre, une seule figure farouche illustrant la bravoure de l’adversaire donne quelque valeur au combat.

L’effet vient de l’arrangement très animé d’un entrelacs de volumes colorés dont on avait perdu l’habitude depuis Rubens, et l’on parlerait de néo-baroque si les masses étaient construites plus en profondeur, alors qu’en fait Gros ne s’écarte guère du schéma en frise, enrichi de quelques premiers plans qui tirent l’œil par leur pathétique.

Aboukir sur terre était facile à gagner, c’est la bataille navale qu’il ne fallait pas perdre, et dont l’issue condamna une entreprise militairement farfelue. La déclinaison jusqu’à la fin de l’Empire de sujets pris à la campagne d’Egypte n’est rien d’autre qu’une opération d’aliénation de l’opinion qu’on infantilise en lui

⁴ Utilizo para este artigo a edição da Echoppe: Jules Michelet, Géricault, 1991.

⁵ Gros, óleo sobre tela, 578 x 968cm. Museu do Louvre.

⁶ Révoil, óleo sobre tela, 133 x 174cm. Museu de Belas Artes de Lyon.

⁵ Huile sur toile 578 x 968cm Musée du Louvre.

⁶ Huile sur toile 133 x 174cm Musée des Beaux Arts de Lyon.

montrant de beaux spectacles.

Dans l'ordre de l'histoire des formes et du goût, Gros ne fait pas mieux que Le Brun dans la série d'Alexandre ou que les divers spécialistes du combat de cavalerie. Il savait qu'il aurait les moyens de faire grand, et le gigantisme est une manière de simuler l'importance historique; à nous de juger et l'histoire, et l'art. La France impériale a pesé sur l'Europe de toutes manières...

Les effets colorés puissants sont mis au crédit de Gros — comme ensuite de Delacroix — par les historiens d'art dans la mesure où ils analysent la production du 19^o siècle — début 20^o comme un ensemble d'autonomisations des divers aspects de la composition, et de la perception. La métaphore de “libération” (ici, de la couleur) a gardé de l'aura. Elle soutient un certain progressisme esthétique non dénué d'ambiguïté.

Gros a mené plusieurs fois cette opération de **grandissement** dramatique (plutôt qu'épique) d'événements de signification simple et médiocre: dès 1804 avec *les Pestiférés de Jaffa*, au Salon de 1810 avec *Napoléon au champ de bataille d'Eylau*. On y reviendra.

Un Tournoi au XIV^o siècle, de Pierre Révoil est tenu pour un des fleurons de la peinture “troubadour” — appellation désormais consacrée, un peu condescendante et ironique comme tant d'autres en histoire de l'art... Révoil, comme Fleury Richard, est de Lyon, ville qui a longtemps passé avec quelque raison pour l'anti-Paris, d'opinions plus conservatrices, qui vient de traverser des épisodes très durs de révolte et de répression pendant la Convention. Révoil est passé par l'atelier de David; rentré à Lyon il mène de front sa carrière de peintre et une activité de collectionneur d'objets médiévaux qu'il aura le souci de léguer à sa ville.

L'écriture du *Tournoi* est linéaire, la composition aligne les motifs bâtis et humains comme à la parade, et c'est d'une forme de parade qu'il s'agit, d'un jeu rituel de chevalerie. Les couleurs sont d'un pastel harmonieux, Révoil se tient à l'écart du bariolé que ses confrères mettront avec un bonheur inégal tant dans leur Orient que dans leur Moyen-Age. Bon ton, bon goût. L'artiste est si peu intéressé par (ou doué pour) le mouvement qu'il faut une notice pour comprendre la part d'anecdote: si un chevalier relève habilement la visière du heaume du juvénile personnage central dont le cheval se cabre sagement, c'est pour “révéler” qu'un futur héros précoce, Du Guesclin, a désobéi à son père en participant victorieusement à un tournoi. Un zéphyr aimable plane sur cette scène idyllique...

premieros planos que atraem o olhar pelo patético.

Aboukir em terra firme era fácil de vencer; é a batalha naval que não podia ser perdida e cujo resultado condenou uma empreitada militarmente maluca. O declínio, até o fim do Império, dos temas tirados da campanha do Egito não é nada mais que uma operação de alienação da opinião que se infantiliza ao se mostrarem belos espetáculos.

Na ordem da história das formas e do gosto, Gros não faz melhor que Le Brun na série de Alexandre ou que os diversos especialistas do combate de cavalaria. Ele sabia que teria os meios de fazer em grande formato, e o gigantismo é uma maneira de simular a importância histórica; cabe a nós julgar tanto a história quanto a arte. A França Imperial pesou sobre a Europa de todas as maneiras...

Os efeitos coloridos poderosos são postos ao crédito de Gros — como em seguida de Delacroix — pelos historiadores da arte na medida em que eles analisam a produção do século XIX, começo do século XX, como um conjunto de autodenominações de diversos aspectos da composição e da percepção. A metáfora de “liberação” (aqui, da cor) manteve a aura. Ela apoia certo progressismo estético não despidido de ambiguidade.

Gros conduziu diversas vezes essa operação de **ampliação** dramática (mais do que épica) de acontecimentos de significado simples e medíocre: desde 1804 com as *Vítimas da peste de Jaffa*, no Salão de 1810 com *Napoléon no campo de batalha de Eylau*. Retornaremos a isto.

Um torneio no século XIV, de Pierre Révoil, é tido como um dos florões da pintura “troubadour” — denominação agora consagrada, um pouco condescendente e irônica como muitas outras na história da arte... Révoil, como Fleury Richard, é de Lyon, cidade que por muito tempo se passou, com certa razão, por uma anti-Paris, de opiniões mais conservadoras, que acaba de atravessar episódios duros de revolta e de repressão durante a Convenção. Révoil passou pelo ateliê de David; de volta a Lyon, ele conduziu simultaneamente a carreira de pintor e uma atividade de colecionador de objetos medievais que terá o cuidado de legar à sua cidade.

A escrita do *Torneio* é linear, a composição alinha os motivos construídos e humanos como no desfile, e é de uma forma de desfile que se trata, de um jogo ritual de cavalaria. As cores são de um pastel harmonioso, Révoil se mantém distante do

colorido que seus confrades colocarão com felicidade inigualável tanto em seu Oriente quanto em sua Idade Média. Bom tom, bom gosto. O artista é tão pouco interessado por (ou dotado para) o movimento, que é necessária uma informação para se compreender a parte de anedota: se um cavaleiro retira habilmente a viseira do elmo do juvenil personagem central cujo cavalo se empina obedientemente, é para “revelar” que um futuro herói precoce, Du Gesclin, desobedeceu ao seu pai ao participar vitoriosamente de um torneio. Uma brisa amável plana sobre essa cena idílica...

Révoil presta atenção ao **detalhe** das coisas, aos *detalhes* de uma cultura. Não é certamente desse tipo de trabalho que se encarregavam os aspirantes à grande pintura, à pintura de História. Acontece também que David, ou Vincent, Regnault não buscavam sistematicamente entrar as preferências de seus alunos; um ateliê era uma espécie de pequena empresa de onde saía toda uma gama de técnicos qualificados...

No Salão de 1812, o *Torneio*, confrontado com os acontecimentos e com certas realizações corajosas ou mais berrantes (*Retrato equestre de Murat*⁷ de Gros e *Oficial de caçadores carregando*⁸, de Géricault, das quais esses são os começos) toma o sentido de uma demonstração pacata e harmoniosa dos comportamentos lúdicos e pacíficos de uma ordem passada, a cavalaria. A antiga nobreza está dissoluta e dizimada, a guerra é onipresente e custa cada vez mais caro, os pintores não podem muito mostrar os gestos de morte a tempo e, durante esse período, Révoil e seus amigos semeiam os exemplos nostálgicos de comportamentos nobres e desinteressados de atores sociais desaparecidos.

Pequena história que seja essa dos torneios, dos amores, das relações anedóticas entre os grandes daquele mundo (no mesmo Salão, Gros mostra Francisco I recebendo Carlos V em Saint Denis,⁹ festival de costumes do Renascimento), a distribuição nessas obras é bastante “*vip*”! O tempo dos anônimos simbólicos de base (em Millet, Courbet) não chegou. Dito isto, esses ilustres não testemunham menos o tempo em que viveram.

⁷ Gros, óleo sobre tela, 348 x 280cm. Museu do Louvre.

⁸ Géricault, óleo sobre tela, 349 x 266cm. Museu do Louvre.

⁹ Gros, François 1º e Charles Quint visitam os túmulos de Saint-Denis le 13 01. 1540, 269 x 167cm. Musée du Louvre.

Révoil presta atenção ao **détail** das coisas, aos *détails* d’une culture. Ce n’est certes pas à ce type de travail que l’on exerçait les aspirants à la grande peinture, à la peinture d’Histoire. Il se trouve aussi que David, ou Vincent, Regnault ne cherchaient pas systématiquement à entraver les préférences de leurs élèves; un atelier était une sorte de petite entreprise d’où sortait toute une gamme de techniciens qualifiés...

Au Salon de 1812, le *Tournoi*, confronté aux événements et à certaines réalisations encouragées ou plus voyantes (*Portrait équestre de Murat*⁷ de Gros, et *Officier de chasseurs chargeant*⁸ de Géricault, dont ce sont les débuts) prend le sens d’une démonstration paisible et harmonieuse des comportements ludiques pacifiques d’un ordre révolu, la chevalerie. L’ancienne noblesse est dissoute et décimée, la guerre est omniprésente et coûte de plus en plus cher, les peintres ne peuvent guère montrer les gestes de mort à leur terme, et pendant ce temps, Révoil et ses amis sèment les exemples nostalgiques de comportements nobles et désintéressés d’acteurs sociaux disparus.

Petite histoire que celle des tournois, des amours, des rapports anecdotiques entre grands de ce monde (au même Salon Gros montre François 1º recevant Charles Quint à Saint Denis,⁹ festival de costumes Renaissance), la distribution dans ces œuvres est assez “people”! Le temps des anonymes symboliques de base (chez Millet, Courbet) n’est pas venu. Ceci dit, ces illustres n’en témoignent pas moins du temps où ils ont vécu.

On avait déjà peint des anecdotes plus ou moins galantes ou morales entre le 16º et le 18º siècles. Ce qui est assez nouveau, c’est le glissement de ce qu’on nomme “passé” à ce qu’on est amené à nommer “histoire” à cause de la précision croissante du matériel qui à défaut d’être “authentique”, s’annonce au moins différent, voire spécifique d’intention.

Si la grande histoire est — était — le récit de ce qui a été déterminant dans le passé, proche et lointain, tandis que la petite histoire serait une multiplication de détails agréables ou excitants qui en dernière analyse détourneraient de l’essentiel par le divertissement, l’opposition entre peinture d’Empire et peinture troubadour ne nous mènera pas loin. A l’enterrement de Girodet (1824) Antoine Quatremère de Quincy plaignait les peintres

⁷ Huile sur toile 348 x 280cm Musée du Louvre.

⁸ Huile sur toile 349 x 266cm Musée du Louvre.

⁹ François 1º et Charles Quint visitent les tombeaux de Saint-Denis le 13 01 1540 269 x 167cm Musée du Louvre.

transformés en reporters de guerre pour avoir des commandes! L'Histoire et l'Art y gagnaient-ils? Il pouvait suggérer sans risques qu'il ne l'avait jamais cru...

Une manière de peindre, cet “art régénéré” des années 70-80, qualifiée depuis de “néo-classique” demeurait dans les esprits. Il se peut que les artistes des années 1800-20, puis ceux de la génération suivante (celle des Delaroche, Delacroix etc..) aient conservé un désir, un idéal d'intervention sur l'Histoire indépendant sinon DU pouvoir (anachronisme!), du moins des servitudes qu'entraîne le métier pratiqué dans la proximité des puissants. Si les textes officiels différencient peinture d'Histoire et sujets présentant un “intérêt national”, cela répondait à une distinction que Girodet et David, notamment, prenaient très au sérieux. En quoi le *Sacre de Napoléon* est-il grand? Par l'importance de l'événement ou par la taille de la toile?

Encore empereur (pas pour longtemps) Napoléon estime que David perd son temps à finir le *Léonidas aux Thermopyles*.¹⁰ Cependant, entre les énormes commandes du *Sacre* et de la *Distribution des Aigles*, David s'obstinait. Etait-ce que — rappelons la phrase de Chateaubriand — **Les peuples modernes ne fournissent pas à l'histoire cet ensemble de choses, cette hauteur de leçons qui font de l'Histoire ancienne un tout complet et une peinture achevée?** (On notera l'ambiguïté du langage qui assimile l'histoire à une peinture, inscrivant bien les deux activités dans le même cosmos de culture). Où mène la leçon du *Léonidas*? A admirer un fait d'héroïsme sacrificiel, suffisamment étrange et “à la limite” pour qu'un pouvoir soucieux d'efficacité répugne à s'y reconnaître? A quelles Thermopyles arrêter en 1814 l'Europe exaspérée? L'embarras du peintre ne se livrait-il pas dans l'intrication, la mollesse indécise de cette tapisserie de nudités masculines? Le *Léonidas* est une “embrouille” où s'abîme la peinture d'Histoire exemplaire bousculée par l'opportunisme enlevé des peintures d'actualité historique.

David aura marqué la peinture et l'époque par des histoires de sacrifice de l'affectivité à la Loi (pour les *Horaces* et le *Brutus*), de respect d'une loi injuste (le *Socrate*). L'Histoire ne passe bien que dans la mesure où on la profile en morale sociale et politique. Si elle est trop inféodée à la mise en valeur d'exploits guerriers ou diplomatiques, elle tourne au carnaval ou à la mascarade de guignols chamarrés, ce qui ennuie tout le monde, car la servilité

Já se haviam pintado anedotas mais ou menos galantes ou morais entre os séculos XVI e XVIII. O que é bastante novo é o permear do que se nomeia “passado” com o que somos conduzidos a nomear “história”, por causa da precisão constante do material que, em detrimento de ser “autêntico”, se anuncia ao menos diferente, ou mesmo específico na intenção.

Se a grande história é — era — o relato do que foi determinante no passado, próximo e longínquo, enquanto a pequena história seria uma multiplicação de detalhes agradáveis ou excitantes que em última análise desviaria do essencial pelo divertimento, a oposição entre pintura do Império e pintura *troubadour* não nos levará longe. No enterro de Girodet (1824), Antoine Quatremère de Quincy se queixava que os pintores haviam se transformado em repórteres de guerra para terem encomendas. A História e a Arte ganhavam com isso? Ele podia sugerir sem riscos que não acreditara nunca nisso...

Uma maneira de pintar, essa “arte regenerada” dos anos 70-80, qualificada depois de “neoclássico” permanecia nos espíritos. Pode ser que os artistas dos anos 1800-20, depois aqueles da geração seguinte (a dos Delaroche, Delacroix etc.) tenham conservado um desejo, um ideal de intervenção sobre a História independente senão do poder (anacronismo!), pelo menos das servidões em que implica o trabalho praticado na proximidade dos poderosos. Se os textos oficiais diferenciavam pintura de História e temas apresentando um “interesse nacional”, isso respondia a uma distinção que Girodet e David, notavelmente, levavam muito a sério. Em que a *Sagração de Napoleão* é grande? Pela importância do acontecimento ou pelo tamanho da tela?

Ainda imperador (não por muito tempo) Napoleão acredita que David perde seu tempo terminando o *Leônidas nas Termópilas*.¹⁰ No entanto, entre as enormes encomendas da *Sagração* e da *Distribuição das águias*, David se obstinava. Era porque — lembremos a frase de Chateaubriand — “Os povos modernos não fornecem à história esse conjunto de coisas, essa grandeza de lições que fazem da História antiga um todo completo e uma pintura acabada?” (notar-se-á a ambiguidade da linguagem que assimila a história a uma pintura, inscrevendo bem as duas atividades no mesmo

¹⁰ David, Óleo sobre tela. 395 x 531cm. Salão de 1814. Musée du Louvre.

cosmos de cultura). Aonde leva a lição do *Leônidas*? A admirar um fato de heroísmo sacrificial, suficientemente estranho e “no limite” para que um poder preocupado com eficácia se oponha a se reconhecer nele? Em quais Termópilas parar em 1814 a Europa exasperada? O embarço do pintor não se livra no entrelaçamento, na moleza indecisa dessa tapeçaria de nus masculinos? O *Leônidas* é uma “embrulhada” em que se abisma a pintura de história exemplar perturbada pelo oportunismo elevado dos pintores de atualidade histórica.

David terá marcado a pintura e a época por histórias de sacrifícios dos afetos à Lei (para os *Horácios* e o *Brutus*), de respeito a uma lei injusta (o *Sócrates*). A História só passa bem na medida em que é perfilada na moral social e política. Se ela é demasiadamente enfeudada na valorização das conquistas bélicas ou diplomáticas, ela se torna carnaval ou mascarada de palhaços espalhafatosos, o que incomoda a todos, pois a servidão não torna estúpido... O problema é que mostrá-la grande não resiste à prova da experiência e da crítica. A *Entrevista de Napoleão e de Francisco II diante de Austerlitz*¹¹ é um abismo de tédio e de compunção, assim como a *Capitulação de Madrid*¹²... Os poderosos dançam uma pavana de paz, todo mundo dorme, mesmo o pintor...

Semelhantemente, a exposição fria e precisa de sentimentos mais combinados do que contidos, o detalhe da vida íntima de criaturas nobres pode abrir regiões desconhecidas, fazer admitir o que há de grandeza na discrição, mas se expostos os limites em uma escrita convencional, o ascetismo pode conduzir à anemia...

Como combinar a corpulência da grande história com a fineza de leitura da pequena história? Como sugerir que no que é representado se oferece algo de importante, ao que não se teria pensado na primeira abordagem?

Responder a este questionamento pode, como veremos, fazer emergir uma coerência, um acordo entre a atenção dada às obras no momento e no espaço de sua aparição, a densidade histórica e o coeficiente de inventividade estética que podem ainda lhes ser reconhecidos hoje.

As vítimas da peste de Jaffa e Napoleão no campo de

ne rend pas stupide... Le problème est que la montrer grande ne résiste pas à l'épreuve de l'expérience et de la critique. *L'Entrevue de Napoléon et de François II après Austerlitz*¹¹ est un gouffre d'ennui et de componction, de même que la *Capitulation de Madrid*¹²... Les puissants dansent une pavane de paix, tout le monde dort, même le peintre...

Semblablement, l'exposition froide et précise de sentiments convenus encore plus que contenus, le détail de la vie intime de créatures nobles peut ouvrir des régions inconnues, faire admettre ce qu'il y a de grandeur dans la discrétion, mais si l'on expose des limites dans une écriture conventionnelle, l'ascèse peut conduire à l'anémie...

Comment combiner la carrure de la grande histoire avec la finesse de lecture de la petite histoire? Comment suggérer que dans ce qui est représenté est offert quelque chose d'important, à quoi l'on n'aurait pas pensé au premier abord?

Répondre à ce questionnement peut, on le verra, faire émerger une cohérence, un accord entre l'attention portée aux œuvres dans le moment et l'espace de leur apparition, la densité historique et le coefficient d'inventivité esthétique qui peuvent encore leur être reconnus aujourd'hui.

*Les Pestiférés de Jaffa et Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau*¹³ ont eu dès leur exposition un succès considérable attesté, et comptent toujours par le choc visuel qu'ils impriment, par les audaces chromatiques et tonales. On a déjà eu l'occasion de dire que ces deux réalisations couvraient des “coups tordus” de l'administration des Beaux Arts, dans le but d'effacer par une brillante performance deux massacres et deux échecs. C'est qu'il ne s'agit pas de faire la guerre (et nulle idée!), mais de glisser à ses conséquences, la maladie et la mort. Ce que ces œuvres, leur programme, organisent, c'est certes l'apparition — l'apparence — positivée du héros et de son action compensatoire; cependant, ni la rhétorique de confirmation ni la rhétorique de “dénonciation” ne sont en place: perçues simultanément, elles s'annulent dans une complexité d'effets où le trouble, la perplexité du spectateur se prolonge dans le travail de l'historien. La guerre certes, le pouvoir sans doute mais aussi la maladie, la peur, la mort, la géographie dramatiquement “appliquée” (la chaleur, le froid), l'inscription

¹¹ Gros, 1812. Óleo sobre tela 380 x 522cm Museu de Versalhes.

¹² Gros, 1810. Óleo sobre tela, 361 x 500cm Museu de Versalhes.

¹¹ 1812 Huile sur toile 380 x 522cm Musée de Versailles.

¹² 1810 Huile sur toile 361 x 500cm Musée de Versailles.

¹³ Jaffa 523 x 715cm Salon de 1804 Eylau 521 x 874cm Salon de 1810.

par le sang, le vermillon et le cinabre dans les sols syrien ou polonais, voilà une histoire qui, de grande par proclamation, est déchue et fragmentée par les armes de la critique. Petite par sa concentration sur le détail du lieu, du moment, du type d'activité, elle est relancée par tout ce qu'elle révèle des traumatismes subis et des audaces d'un praticien incertain mais passionné parfois débordé par son sujet, Gros.

Histoire naviguant entre le Grand et le Petit, accédant et menant à une importance, une signification troublantes... C'est évidemment à l'apparition et à la réception du Radeau de la Méduse¹⁴ de Géricault que cette... navigation nous mène. Favorable ou défavorable, la critique a été saisie de stupeur par la taille et le traitement de l'épisode, une fois prise en compte sa nature. A première vue, un fait divers tragique vieux de trois ans, un de ces accidents de la mer qui retiendraient de nos jours les medias pour une courte séquence. Qu'un jeune peintre y consacra un format égal à celui des plus grandes machines commandées par l'appareil d'Etat pour des commémorations programmées plongeait dans la perplexité. Quelle importance historique, esthétique pouvait-on attribuer à l'œuvre, à l'événement qui du coup se trouvait investi de sens possibles mais non soumis aux barèmes admis? Comment réagir à ces musculatures dignes d'un Jugement Dernier (événement suprême) roulant dans ce milieu dramatiquement assombri?

Comment la présentation de l'épisode final d'un événement de signification première limitée — et d'ailleurs correctement “liquidé” du point de vue pénal — peut-elle mener un historien de la trempe de Michelet à écrire: **c'est elle, c'est la société tout entière du siècle, que Géricault embarque avec lui, à insister: le portrait (de la France) dans son ensemble était si cruellement vrai que l'original refusa de se reconnaître et s'en détournait avec dégoût**, et à conclure, désignant le personnage juché sur un tonneau qui fait signe: **son geste, pour vous une énigme, fait appel à quelqu'un que lui voit ce quelqu'un, c'est l'avenir!**¹⁵

Cet élan de Michelet a ouvert des perspectives et fait quelques dégâts: on ne compte plus les étudiants (même très avancés...) “démontrant” en un ou plusieurs coups (selon leur classement...) que telle œuvre donne une image significative, sinon fidèle ou exacte de “la société”. On reçoit en retour les sourires

*batalha de Eylau*¹³ tiveram desde sua exposição um sucesso considerável atestado e contam sempre com o choque visual que imprimem, pelas audácias cromáticas e tonais. Já tivemos a ocasião de dizer que essas duas realizações cobririam os “golpes rasgados” da administração das Belas Artes, no objetivo de apagar por uma brilhante performance dois massacres e dois malogros. É que não se trata de fazer guerra (e sem ideal!), mas de passar às suas consequências, a doença e a morte. O que essas obras, seu programa, organizam é certamente a aparição — aparência — positivada do herói e de sua ação compensatória; entretanto, nem a retórica de confirmação, nem a retórica de “denúncia” estão no lugar: percebidas simultaneamente, elas se anulam em uma complexidade de efeitos em que o transtorno, a perplexidade do espectador se prolonga no trabalho do espectador. A guerra certamente, o poder sem dúvida, mas também o medo, a doença, a geografia dramaticamente “aplicada” (o calor, o frio), a inscrição pelo sangue, o vermelhão e o cinábrio nos solos sírio ou polonês, eis uma história que, grande por proclamação, é decaída e fragmentada pelas armas da crítica. Pequena pela sua concentração no detalhe do lugar, do momento do tipo de atividade, ela é relançada por tudo o que ela revela dos traumatismos enfrentados e das audácias de um praticante incerto, mas apaixonado e às vezes sobrecarregado pelo seu tema, Gros.

História navegando entre o Grande e o Pequeno, atingindo e conduzindo a uma importância e uma significação perturbadoras... É evidentemente à aparição e à recepção da *Balsa da Medusa*,¹⁴ de Géricault, que essa... navegação nos conduz. Favorável ou desfavorável, a crítica foi tomada por estupor pelo tamanho e o tratamento do episódio, uma vez levada em consideração a sua natureza. À primeira vista, um fato diverso, trágico e velho de três anos, um desses acidentes marítimos que hoje em dia reteriam a mídia para uma curta sequência. Que um jovem pintor consagrado para isso um formato igual àquele das maiores máquinas encomendadas pelo aparelho do Estado para comemorações programadas os afundava em perplexidade. Qual importância histórica, estética podia-se atribuir à obra, ao acontecimento que as-

¹³ Gros, Jaffa 523x715cm, Salão de 1804 Eylau, 521x874cm Salão de 1810

¹⁴ Géricault, Óleo sobre tela. 491 x 719cm. Salão de 1819. Musée du Louvre.

¹⁴ Huile sur toile 491 x 719cm Salon de 1819 Musée du Louvre.

¹⁵ Cf. note 4 supra para la référence.

sim se encontrava investido de sentidos possíveis, mas não submissos às escalas admitidas? Como reagir a essas musculaturas dignas de um Juízo Final (acontecimento supremo) rolando nesse meio dramaticamente escurecido?

Como a apresentação do episódio final de um acontecimento de significação primeira limitada — e aliás corretamente “liquidada” do ponto de vista penal — pode levar um historiador da envergadura de Michelet a escrever: **“é ela, é a sociedade inteira do século que Géricault embarca consigo”**, a insistir **“o retrato [da França] em seu conjunto era tão cruelmente verdadeiro que o original recusou se reconhecer e virou as costas com nojo”**, e concluir, designando o personagem empoleirado sobre um barril acenando **“seu gesto, para vós um enigma, apela para alguém que ele vê, esse alguém é o futuro!”**¹⁵

Este elã de Michelet abriu perspectivas e fez alguns estragos: não se contam mais os estudantes (mesmo muito avançados) “demonstrando” em um ou diversos golpes (segundo sua classificação...) que tal obra dá uma imagem significativa, senão fiel ou exata “da sociedade”. Recebem-se em retorno os sorrisos incomodados dos eruditos e dos amantes da “especificidade da arte”.

No momento em que avança essa interpretação, Michelet não faz trabalho de historiador *stricto sensu*. A lição no Collège de France, ele não a pôde pronunciar. O regime de Luís Filipe o nomeou, mas suportou mal a função profética de reflexão sobre a sociedade francesa que Michelet e seus amigos exercem há algum tempo. A leitura de Géricault é, sem dúvida, a de um historiador, mas que se avança como analista das relações sociais globalizadas. É o que chamamos hoje de história do tempo presente.

A *Balsa* seria um artefato intermediário entre o símbolo e o sintoma. A história social da arte e a sociologia retomarão disso elementos estimulantes. Nós estamos muito longe do espírito da pequena história que pode assegurar, familiarizar, dar autorização, apoiar devaneios agradáveis, e desse fato proliferar nas práticas, impregnar, satisfazer... e desviar desafios mobilizadores. Não estamos também na Grande História, que visa de frente fenômenos que ela às vezes erradamente considera como decisivos, determinantes: a mas-

agacés des érudits et des amants de la “spécificité de l’art”.

Au moment où il avance cette interprétation, Michelet ne fait pas œuvre d’historien *stricto sensu*. La leçon au Collège de France, il n’a pas pu la prononcer. Le régime de Louis Philippe l’a nommé, mais supporte mal la fonction prophétique de réflexion sur la société française que Michelet et ses amis exercent depuis quelque temps. La lecture de Géricault est sans doute celle d’un historien, mais qui s’avance comme analyste des rapports sociaux globalisés. Ce qu’on nomme aujourd’hui histoire du temps présent.

Le Radeau serait un artefact intermédiaire entre le symbole et le symptôme. L’histoire sociale de l’art, la sociologie y reprendront des éléments stimulants. Nous sommes très loin de l’esprit de la petite histoire qui peut rassurer, familiariser, donner de l’agrément, soutenir d’agréables rêveries, et de ce fait proliférer dans les pratiques, imprégner, satisfaire...et détourner d’enjeux mobilisateurs.

Nous ne sommes pas non plus dans la Grande Histoire, qui envisage de front des phénomènes qu’à tort parfois elle considère comme décisifs, déterminants: la mascarade syncrétique appelée Sacre de Napoléon, confirmée par un gigantesque tableau, se décompose en signes d’évolution d’une classe dirigeante nouvellement installée, et inquiète.

Si nous considérons le Radeau comme pièce notoire d’une production et d’une consommation continues — jusqu’à nos jours —, il se présente comme partiellement transgressif par rapport à l’élaboration et à l’usage des œuvres d’art, suffisamment a-temporel, y compris dans sa réalisation (nudités michelangelesques) pour acquérir un éventuel fonctionnement élargi, mobile. Cette “histoire” peut être reçue comme “leçon”, ce qui fixe, hors de grandeur et de petitesse, de généralité et de détail, son *importance*, sa *convertibilité*.

Le Radeau est en lui-même un événement historique fort limité dans l’ordre de l’Histoire générale du siècle, mais important dans l’histoire de la production des objets de culture, supports de symboles, arts. Avoir contribué à empêcher que les artistes soient considérés essentiellement comme d’habiles serviteurs n’est pas un mince accomplissement.

Chateaubriand, dans le passage du *Génie du christianisme* que je citais au début de ce parcours faisait, au fond, tableau rhétorique de l’impossibilité de représenter uniment (en tableau...) les

¹⁵ Cf. nota 4 supra para a referência

Français. Il n'eût pas composé cette table de décomposition si la Révolution française n'avait pas laissé une empreinte ineffaçable sur le pays, le peuple, la société, lui ôtant sa figure de convention et mettant à nu les contrastes — voire les contradictions — découpés par les affrontements et la perception des enjeux: **grossiers et sauvages dans les troubles politiques, flottant comme des vaisseaux sans lest au gré des passions, à présent dans les cieux, l'instant d'après dans l'abîme.**¹⁶

Certes la métaphore de l'esquif humain sur les flots n'a été étreinte ni par Chateaubriand ni par Géricault et le récit historique, l'analyse ne font guère que s'en nourrir éventuellement, sans s'y identifier. Mais l'art existe par œuvres — à la différence de l'Histoire — et c'est par des œuvres qu'il acquiert du sens. L'importance des événements historiques à traiter peut susciter d'autres réponses non conventionnelles chez les peintres pour peu que leur pratique, une disposition critique les y poussent.

Une toile d'Alexandre-Gabriel Decamps me paraît amener une tout autre forme de décentrement par rapport à l'insatisfaisante alternative entre (grande) Histoire et petite histoire. L'option choisie relativise l'événement historique sur un mode original. Je veux parler de *La Défaite des Cimbres*¹⁷. Dans un format très supérieur à ses habitudes, Decamps a composé ce qui à première vue est un panorama, vaste paysage en perspective cavalière de la région d'Aix en Provence, premier plan de lits de cours d'eau asséchés, plateau, collines, montagnes basses à l'horizon. C'est ce que les géographes définiraient comme une *surface d'érosion*, c'est à dire une portion de surface terrestre unifiée par l'époque et la modalité de l'usure causée par le temps et le climat. L'ensemble est dans une gamme de teintes terreuses, fortement modelé dans le détail par les valeurs plus que par la couleur. C'est cette portion de terre qui est énoncée et scrutée (que le repérage s'allie à beaucoup de métier de paysagiste va de soi, mais laisse une impression solide de **présence** terrestre).

Dans les dépressions causées par l'érosion, une mêlée confuse avec hommes et chevaux justifie le titre: Decamps attire notre attention sur la défaite des Cimbres (et des Teutons?) par Marius en 102 av J C, mais de manière telle que Charles Blanc, parmi d'autres, estime que le **théâtre de la bataille est plus**

¹⁶ cf note 2 supra.

¹⁷ Huile sur toile 130 x 195cm Salon de 1834 Titre complet dans le catalogue du Salon: Marius défait les Cimbres ans la plaine située entre Belsannettes et la Grande Fugière.

carada sincrética chamada Sagração de Napoleão, confirmada por um gigantesco quadro, se compõe em sinais de evolução de uma nova classe dirigente instalada e inquieta.

Se considerarmos a *Balsa* como uma peça notória de uma produção e de um consumo contínuos — até os nossos dias —, ela se apresenta como parcialmente transgressiva em relação à elaboração e ao uso das obras de arte, suficientemente atemporal, inclusive na sua realização (nus michelangellescos) para adquirir um eventual funcionamento alargado, móvel. Essa “história” pode ser recebida como “lição”, o que fixa, fora de grandeza e pequenez, de generalidade e de detalhe, sua *importância*, sua *convertibilidade*.

A *Balsa* em si é um acontecimento histórico fortemente limitado na ordem da História geral do século, mas importante na história da produção dos objetos de cultura, suportes de símbolos e artes. Ter contribuído para impedir que os artistas sejam considerados essencialmente como hábeis servidores não é uma realização pequena.

Chateaubriand, na passagem do *Gênio do cristianismo*, que eu citava no princípio desse percurso, fazia, no fundo, um quadro retórico da impossibilidade de representar de forma unida (em quadro...) os franceses. Ele não teria composto este quadro de decomposição se a Revolução Francesa não tivesse deixado uma marca inapagável no país, no povo, na sociedade, lhe removendo sua figura de convenção e pondo a pelo os contrastes — ou mesmo as contradições — desvelados pelos confrontos e pela percepção dos desafios: “grosseiros e selvagens nos problemas políticos, flutuando como navios sem lastro ao capricho das paixões; presentemente nos céus, um instante depois no abismo”.¹⁶

Certamente, a metáfora do esquife humano sobre as ondas não foi inaugurada nem por Chateaubriand, nem por Géricault, e o relato histórico, a análise, só se alimentam dela eventualmente, sem se identificarem. Mas a arte existe por obras — diferentemente da História — e é por obras que adquire sentido. A importância dos acontecimentos históricos a serem tratados pode suscitar outras respostas não convencionais nos pintores, desde que sua prática, uma disposição crítica, os leve a isso.

Uma tela de Alexandre-Gabriel Decamps me

¹⁶ Chateaubriand, *ibid.*

parece trazer uma forma totalmente diferente de mudança de interesse em relação à insatisfatória alternativa entre (grande) História e pequena história. A opção escolhida relativiza o acontecimento histórico de um modo original. Quero falar de *A derrota dos cimbros*.¹⁷ Em um formato muito superior ao que emprega de hábito, Decamps compôs o que à primeira vista é um panorama, vasta paisagem em perspectiva plana da região de Aix-en-Provence, primeiro plano de leitos de rios drenados, planalto, colinas, montanhas baixas no horizonte. É o que os geógrafos definiram como uma *superfície de erosão*, ou seja, uma porção de superfície terrestre unificada pela época pela modalidade do desgaste causado pelo tempo e pelo clima. O conjunto está em uma gama de tintas terrosas, fortemente modelado no detalhe pelos valores, mais do que pela cor. É esta porção de terra que é enunciada e escrutada (que a locação se alia ao trabalho do paisagista é óbvio, mas deixa uma impressão sólida de **presença** terrestre).

Nas depressões causadas pela erosão, uma mistura confusa de homens e cavalos justifica o título: Decamps chama nossa atenção para a derrota dos cimbros (e dos teutos?) por Mário em 102 a.C., mas de tal forma que Charles Blanc, entre outros, acredita que o “teatro da batalha seja mais espantoso, mais soberbo que a batalha em si”. Essa mudança pode ter diversas causas e diversos efeitos: Decamps buscava fazer uma paisagem histórica (gênero autorizado, referenciado e regulamentado), mas fora das convenções em que uma meia dúzia de figuras em roupa antiga circulassem gesticulando entre árvores notáveis, ruínas de colunas e rochedos azulados graças a uma perspectiva leonardesca. Poussin se saíra bem e, mais recentemente, Turner...

Mas aqui, nada de verdura, nada de gestos notáveis, dois cadáveres em primeiro plano para “prevenir” e responder ao título, apenas efeitos de massa, como se as figuras só saíssem da pasta terrestre para retornarem após terem rolado na poeira e na lama.

Existem outros procedimentos para representar confrontos panoramicamente. Na França, o mais atual e notório dos especialistas era o general-

étonnant, plus superbe que la bataille elle-même. Ce déplacement peut avoir diverses causes et divers effets: Decamps cherchait à faire un paysage historique (genre autorisé, référencé et réglementé) mais hors des conventions où une demi-douzaine de figures en costume antique circulaient en gesticulant entre arbres remarquables, ruines de colonnes et rochers bleutés par une perspective leonardesque. Poussin s’en était bien tiré, et plus récemment Turner...

Mais ici, point de verdure, point de gestes remarquables, deux cadavres en premier plan pour “prevenir” et répondre au titre, seulement des effets de masse, comme si les figures ne sortaient de la pâte terrestre que pour y rentrer après avoir roulé dans la poussière et la boue.

Il existe d’autres procédés pour représenter panoramiquement des affrontements. En France, le plus actuel et notoire des spécialistes était le général — peintre Louis-François Lejeune,¹⁸ qui avait “suivi” et mis en page les principales campagnes de Bonaparte de l’Italie à la Moskowa. La technique est éprouvée: il faut que l’on voie à la fois le terrain, le dispositif des troupes au moment retenu de l’affrontement, et l’état-major, le chef. Si les tournois empanachés de Le Brun ou de Gros ne sont pas faits pour comprendre une bataille, les toiles de Lejeune ne sont pas sans valeur documentaire: elles campent le terrain en perspective cavalière et rendent compte d’une partie des manœuvres: cet artiste, ce militaire est aussi ingénieur-géographe. Decamps ne s’en différencie pas complètement, notamment par la vision panoramique élevée. Mais ce sont des Barbares qui furent défaits voici bien longtemps, et il accomplit ce paradoxe de peindre un corps à corps *de loin*, ce qui a pour résultat d’associer la géologie et une forme de géo-politique de l’affrontement.

L’option et la réalisation de Decamps sont, de l’avis général, exceptionnels sinon uniques dans leur temps, presque à l’égal du Radeau de la Méduse quinze ans plus tôt. On ne cherche ici à en tirer aucune “leçon” pour l’histoire de l’art. Dans le système de production-jugement-diffusion, les “originaux”, soupçonnés de mauvais esprit, n’étaient pas encouragés. Ils étaient, au contraire, laminés par l’usure et la nécessité de poursuivre leur carrière. Decamps n’a fait qu’une fois cette tentative extraordinaire. Même

¹⁷ Decamps, Óleo sobre tela. 130 x 195cm. Salão de 1834. Título completo no catálogo do Salão: Marius défait les Cimbres ans la plaine située entre Belsannettes et la Grande Fugière.

¹⁸ Une exposition a eu lieu au Musée de Versailles de Février à Mai 2012 sur l’œuvre de Lejeune. Elle a donné lieu à la publication d’un ouvrage collectif dirigé par Valérie Bajou: Les guerres de Napoléon. Louis-François Lejeune général et peintre 280 pages, abondamment illustré.

chose pour Géricault, à la vie brève.

On se bornera à remarquer qu'en Décembre 1833 paraissent les deux premiers volumes de l'Histoire de France de Michelet, et que le *Tableau de la France*¹⁹ forme la première partie du second volume. C'est Michelet qui, au début de son Tableau affirme: **L'histoire est d'abord toute géographie**, développant ainsi une conviction qui l'anime depuis son travail de traduction de Vico. Il parlera **d'une géographie un peu géologique, une histoire de la terre qui amènerait à l'histoire humaine**. Ce même Michelet, dans une lettre citée par Paul Viallaneix,²⁰ s'avance plus: **L'école pittoresque a été superficielle. Elle n'a rien dit de la vie intérieure... L'école philosophique a été sèche et ennuyeuse. Elle analyse toujours, elle ne raconte jamais... Les pittoresques m'assomment, les soi disant philosophes d'abstractions sans profondeur ni fécondité...**

Avant moi, personne n'a parlé de géographie en historien...

Il ne s'agit pas de proclamer que Michelet aurait *raison*; il s'avance sur une voie nouvelle et prometteuse. L'esquisse de critique des historiens pittoresques peut nous faire penser à la grosse masse de la peinture d'histoire; celle de l'histoire philosophe aux grands exemples du "néo-classicisme".

J'ignore si Decamps avait eu l'occasion de lire le *Tableau de la France* tout frais paru tandis qu'il peignait sa *Défaite (des Cimbres ou des Teutons)* inscrite dans cette Provence dont Michelet écrit dans son *Tableau*: **un pays traversé par tous les peuples aurait dû, ce semble, oublier davantage. Sous plusieurs rapports il appartient, comme l'Italie, à l'Antiquité.**

Grande Histoire si l'on veut, phase avancée de la lutte des Nomades du Nord contre la *Romanitas*; mince événement avec le recul, parmi des centaines d'affrontements dans cette région de passage et dans les siècles suivants. Combat un peu mythique, traité en gigantesque catastrophe humaine par Heim²¹ une vingtaine d'années plus tard, celui-ci est l'œuvre d'un "indépendant" — cependant terriblement dépendant, pour vivre, de son image construite de peintre expert en turqueries, colorées et charpentées plastiquement.

¹⁹ Jules Michelet *Tableau de la France* édition de 1949 Collection Les textes français. Texte établi et présenté par Lucien Refort.

²⁰ Paul Viallaneix Michelet, les travaux et les jours Gallimard 1998 pages 144-45.

²¹ On peut voir cette toile gigantesque de 1853 au Musée des Beaux Arts de Lyon.

pintor Louis-François Lejeune¹⁸ que havia "seguido" e relatado as principais campanhas de Bonaparte da Itália ao rio Moscovo. A técnica é posta à prova: é preciso que se vejamos ao mesmo tempo o terreno, a disposição das tropas no momento do confronto e o estado-maior, o chefe. Se os torneios emplumados de Le Brun ou de Gros não são feitos para compreenderem uma batalha, as telas de Lejeune não são sem valor documental: elas posicionam o terreno em perspectiva plana e dão cota de uma parte das manobras: este artista, este militar é também engenheiro-geógrafo. Decamps não se diferencia completamente disso, notavelmente pela visão panorâmica elevada. Mas são bárbaros que foram derrotados há bastante tempo e ele cumpre esse paradoxo de pintar um corpo a corpo *de longe*, o que tem por resultado *associar* a geologia a uma forma de geopolítica do confronto.

A opção e a realização de Decamps são, segundo a opinião geral, excepcionais, senão únicas, em seu tempo, quase como a *Balsa da Medusa* quinze anos antes. Não se busca aqui tirar nenhuma "lição" para a história da arte. No sistema de produção-julgamento-difusão, os "originais", suspeitos de mau espírito, não eram encorajados. Eles eram, pelo contrário, diminuídos pelo desgaste e pela necessidade de perseguirem suas carreiras. Decamps só fez uma vez esta tentativa extraordinária. Mesma coisa para Géricault, de vida breve.

Limitaremos-nos a assinalar que em dezembro de 1833 aparecem os dois primeiros volumes da História da França, de Michelet, e que o *Quadro da França*¹⁹ forma a primeira parte do segundo volume. É Michelet que, no princípio de seu *Quadro* afirma: **"A história é primeiramente toda geografia"**, desenvolvendo assim uma convicção que o anima desde seu trabalho de tradução de Vico. Ele falará de **"uma geografia um pouco geológica, uma história da terra que conduzirá à história humana"**. Este mesmo Michelet, em uma

¹⁸ Uma exposição que aconteceu no Musée de Versailles de fevereiro a maio de 2012 sobre a obra de Lejeune. Por ocasião, houve a publicação de uma obra coletiva dirigida por Valérie Bajou: *Les guerres de Napoléon. Louis-François Lejeune général et peintre* 280 páginas, abundantemente ilustrado.

¹⁹ Jules Michelet. *Tableau de la France*, edição de 1949, coleção *Les textes français*. Texto publicado e apresentado por Lucien Refort.

carta citada por Paul Viallaneix,²⁰ avança mais: “**A escola pitoresca foi superficial. Ela não disse nada da vida interior... A escola filosófica foi seca e tediosa. Ela analisa sempre, não conta nunca... Os pitorescos me entediam, os pretensos filósofos de abstrações sem profundidade nem fecundidade... Antes de mim, ninguém falou de geografia enquanto historiador...**”

Não se trata de proclamar que Michelet teria *razão*; ele avança em uma direção a uma via nova e prometedora. O esboço de crítica dos historiadores pitorescos pode nos fazer pensar na grande massa da pintura histórica; e a da história que filosofa nos grandes exemplos do “neoclassicismo”. Ignoro se Decamps tivera a oportunidade de ler o *Quadro da França* recém-publicado enquanto pintava sua *Derrota (dos cimbrós ou dos teutos)* inscrita nessa Província que Michelet escreve em seu *Quadro*: “**um país atravessado por todos os povos deveria, parece, ter esquecido mais. Sob várias relações, ele pertence, como a Itália, à Antiguidade**”.

Grande História, se quisermos, fase avançada da luta dos Nômades do Norte contra a *Romanitas*; magro acontecimento com o recuo, entre centenas de confrontos nessa região de passagem e nos séculos seguintes. Combate um pouco mítico, tratado como gigantesca catástrofe humana por Heim²¹ vinte anos mais tarde, este é a obra de um “independente” — no entanto terrivelmente dependente, para viver, de sua imagem construída de pintor especializado em *turqueries* orientais, coloridos e estruturados plasticamente.

A experiência da paisagem em que é inscrito, gravado o fantasma do confronto histórico, procura seu equilíbrio no trabalho do pintor sobre esta matéria, o único trabalho que ele pode domar. Nós a propomos aqui para responder uma vez, de viés, de maneira precária e não reiterada ao exercício de anamnese anunciado por Chateaubriand na entrada do século e no sair da revolução: os abalos do acontecimento teriam agitado, deslocado todos os compartimentos do conjunto espaço-temporal chamado França, e o restaurador vigilante duvidava que fosse possível encontrar um ponto de vista unificador que formasse um quadro coerente. Uma aproximação geográfica permite balançar

L’expérience du paysage où est inscrit, gravé le fantôme de l’affrontement historique cherche son équilibre dans le travail du peintre sur cette matière, le seul matériau qu’il puisse dompter. On la propose ici pour répondre une fois, de biais, de manière précaire et non réitérée à l’exercice d’anamnèse annoncé par Chateaubriand à l’orée du siècle et au sortir de la Révolution : les secousses de l’Événement avaient agité, déboîté tous les compartiments de l’ensemble spatio — temporel appelé France, et le restaurateur vigilant doutait qu’il fût possible de trouver un point de vue unifiant qui fit tableau. Une approche géographique permet de secouer fugacement les inévitables idéologies dont s’accompagne l’écriture, la délinéation surveillées de l’Histoire...

L’histoire prend la dimension que ceux qui y travaillent sont capables de lui donner. Sortir des apparences demande souvent l’audace d’un changement de focale, que l’on plonge dans le drame comme Géricault ou que l’on prenne du recul comme Decamps; dans les deux cas, au risque de s’y perdre.

²⁰ Paul Viallaneix Michelet, *Les travaux et les jours*. Gallimard 1998, páginas 144-45.

²¹ Esta tela gigantesca de 1853 pode ser vista no Museu de Belas Artes de Lyon.

fugazmente as inevitáveis ideologias das quais se acompanha a escrita e a delineação vigiadas da História.

A História toma a dimensão que aqueles que trabalham com ela são capazes de lhe dar. Sair das aparências exige frequentemente a audácia de uma mudança de foco, que se mergulhe no drama como Géricault ou que se recue como Decamps; nos dois casos, com o risco de se perder nele.

Tradução: Felipe da Silva Corrêa