Ramona MALITA
(Université de l'Ouest
de Timişoara)

'Lecture d'un tableau' pour déchiffrer les canons esthétiques du romantisme littéraire ? Interférence(s) littérature-peinture

À bon ~~entendeur~~ (sic !) regardeur, salut!

Abstract: (*'Reading a Painting' to Decipher the Aesthetic Canons of Literary of the Romanticism? Interference(s) Literature-Painting*) Our approach questions the relationship between literature and painting in the Romantic period. Thanks to Théodore Géricault's painting, *Le Radeau de La Méduse* (artist – master of Romantic art of the first half of the 19th century) we investigate the formation of the aesthetic canons of this artistic-literary current. The supports of our semiotic endeavour are the relevant considerations on the roles and functions of images, advertising or not, made by Martin Joly and Alain Joannès. The conclusion would be that a painting can be 'read', because it will always have a hidden text; it is perceptible thanks to the details that the initiated viewer knows how to see beyond the image that carries meaning. What you don't see is a thousand times more intriguing.

Keywords: *Romanticism*, *literature-painting*, *Géricault*, *Le Radeau de La Méduse*, *aesthetic canon*

Résumé : Notre démarche interroge le rapport littérature-peinture à l'époque du romantisme. Grâce au tableau de Théodore Géricault, *Le Radeau de La Méduse* (artiste et toile – maîtres de l'art romantique de la première moitié du XIX^{e} siècle), nous investiguons la formation des canons esthétiques de ce courant artistico-littéraire. Les supports de notre entreprise sémiotique sont les considérations pertinentes sur les rôles et les fonctions des images, publicitaires ou non, faites par Martin Joly et Alain Joannès. La conclusion serait qu'un tableau peut être 'lu', car il aura toujours un texte caché, perceptible grâce aux détails que le regardeur initié sait voir au-delà de l'image porteuse de signification. Ce qui ne se voit pas est mille fois plus intrigant.

Mots-clés: *romantisme*, *littérature-peinture*, *Géricault*, *Le Radeau de La Méduse*, *canon esthétique*

1. Considérations préliminaires

La toile *Le Radeau de La Méduse* de Théodore Géricault est une image à thèse. La sémiologie explique (et confirme éventuellement) les hypothèses conformément auxquelles l'image à thèse a certainement une intention, elle est destinée à une lecture publique et, grâce à la stimulation visuelle, le sens prend naissance quand il est produit par une image a priori, par un texte a posteriori. Roland Barthes s'est penché, parmi les premiers, sur la primauté cruciale d'une image en tant que stimulus certainement plus incisif qu'un texte, dans son article, Rhétorique de l'image, publié en 1964 : « Si

BDD-A31447 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:58:13 UTC)

l'image contient des signes, on est certain qu'en publicité ces signes sont pleins, formés en vue de la meilleure lecture : l'image publicitaire est franche ou du moins emphatique. » (Barthes 1964, 575). Dans ce cas-ci, il est question sans doute du rapport, voulu étroit et consciencieusement exploité, entre image (publicitaire) et vente (succès financier) d'un produit bien palpable, mais le mécanisme fonctionne pareillement dans le cas d'un produit intellectuel, plus abstrait donc.

Nous allons dans une 1ère partie présenter les canons esthétiques du romantisme littéraire français *via* le tableau d'un maître romantique, puis nous élargirons la perspective pour présenter ce qu'est la lecture du texte derrière la toile, démarche interdisciplinaire dont il est beaucoup question en littérature-peinture à l'heure actuelle. Métaphoriquement parlant, il s'agit de 'lire' un 'texte' peint. Par l'entremise d'un tableau, Géricault aide à surprendre, à comprendre et à apprendre les canons esthétiques du romantisme artistique. Le tableau laisse place à beaucoup d'interprétations même si elles ne sont pas accompagnées de texte.

2. Repères historiques du tableau *Le Radeau de la Méduse* et de la frégate *La Méduse*

Ce tableau[1], peint entre 1817 et 1819, fait référence à un épisode tragique de l'histoire de la marine française: le naufrage de la frégate *La Méduse* en 1816. L'artiste choisit un sujet provocateur[2] pour prouver son talent et se faire reconnaître par le grand public, puisqu'il choisit de peintre le tableau lorsque l'épisode était vif encore pour la presse et pour le public. Sur le plan politique, il s'agit d'une prise de position contre l'État monarchiste, qui a voulu étouffer l'affaire. Sur le plan artistique, il est considéré comme journalistique ; en fait, il s'agit d'une œuvre d'inspiration romantique, traitant de la vie et de la mort, de l'espoir et du désespoir, et de composition classique, les corps étant disposés de façon sculpturale. Cette œuvre est au cœur des tensions sociales, politiques et artistiques[3] auxquelles Géricault[4] participe en même temps qu'il les subit. Le tableau est présenté au *Salon* de 1819, où il fait sensation et manifeste l'émergence de la jeune école de peinture romantique.

La frégate *La Méduse* part de l'île d'Aix le 17 juin 1816 vers Sénégal (restitué à la France sous le règne de Louis XVIII en 1815), sous le commandement de Hugues

[1] Ce tableau est actuellement conservé au musée du Louvre.

[2] Géricault a soigneusement préparé la réalisation du *Radeau de la Méduse* et il en espérait beaucoup au *Salon* de 1819. L'artiste a demandé même au charpentier de la Méduse, qui comptait parmi les survivants, de reconstituer le radeau. Il a fait également des croquis de cadavres, et envisagé même que trois des survivants qui avaient publié un récit de leur aventure (le charpentier, l'ingénieur Corréard et le médecin Savigny) servent de modèles afin d'être le plus réaliste possible.

[3] À noter qu'Eugène Delacroix est le modèle du jeune homme au centre, en bas, qui a le bras gauche sur une poutre et que si plusieurs personnages ont des bandages enroulés autour des pieds, c'est que Géricault a en vain tenté de leur dessiner des pieds, comme le montre une étude du tableau aux rayons X.

[4] Un décret spécial du 12 novembre 1824 autorise l'État à acheter *Le Radeau de la Méduse* pour la somme de six mille cinq francs à Dedreux-Dorcy, l'ami le plus proche de Théodore Géricault.

BDD-A31447 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:58:13 UTC)

Duroy de Chaumaray ; au bord de la frégate il y a le colonel Julien Schmaltz, gouverneur du Sénégal, accompagné de sa femme, Reine, et de leur fille, ainsi que des scientifiques, des soldats et des colons. L'inexpérience du commandant provoque l'échouage de *La Méduse* sur le banc d'Arguin, assez loin de la côte mauritanienne. L'évacuation est nécessaire : deux cent trente-trois passagers, dont Chaumarey, Schmaltz et sa famille, s'embarquent sur six canots et chaloupes, tandis que cent quarante-neuf marins et soldats s'entassent sur le radeau, long de vingt mètres et large de sept. Le commandant laisse les passagers du radeau livrés à leur sort, pourvus de peu de vivres. Au bout de treize jours, le radeau est repéré par le brick *Argus* ; il n'a à son bord que quinze rescapés, suspectés de cannibalisme. Au total, le naufrage a abouti à la mort de plus de cent cinquante personnes. Le commandant de Chaumaray est jugé et condamné à trois ans de prison militaire.

3. L'Image de la souffrance exploitée

Le XIX[e] siècle commence à bâtir une *civilisation de l'image* qui se veut une représentation analogique d'un être ou d'une chose. En essayant de définir l'image, le meilleur point de départ serait l'une de ses plus anciennes définitions, donnée par Platon (1949) : « J'appelle images d'abord les ombres, ensuite les reflets qu'on voit dans les eaux ou à la surface des corps polis et brillants et toutes les représentations de ce genre. » L'image serait ce qui se reflète « dans le miroir et tout ce qui emprunte le même processus de représentation ; on s'aperçoit que l'image serait déjà un objet second par rapport à un autre qu'elle représenterait selon certaines lois particulières. » (*ibidem*, 8). Plus proche de nos jours, Enrico Fulchignioni (1969) affirmait, en échange, que les images reconstruisant une réalité produisent des effets qui relèvent d'un langage spécifique. Pour les déchiffrer il faut connaître les éléments de base de ce langage, savoir ce qu'une image peut transmettre avec ou/ sans le secours des mots. Le tableau romantique est conçu comme une image « intentionnelle »[1] dont le but principal est d'attirer l'attention du regardeur (consommateur ou non d'image), de même que de produire un effet esthétique ; l'intention serait d'affirmer la primauté de la sensibilité et du sentiment par rapport à la voix de la raison, tandis que l'effet esthétique vise la construction de l'âme romantique et de ses traits : le repli et le double, l'imaginaire et la sensibilité.

Le philosophe français Martin Joly dans son étude *L'image et son interprétation* classifie les images en rhétoriques et médiatiques, partant de l'idée qu'on se rappelle mieux les images que les textes et cet aspect est beaucoup plus évident dans le cas des images médiatiques (Joly 2002, 161). L'auteur met ainsi en rapport les images médiatiques et ce qu'il appelle les images agentes. Les images médiatiques fixes, telles les tableaux ou les toiles, deviennent des images agentes parce qu'elles sont « des outils à fabriquer du discours » (*ibidem*). Sous cet angle, le tableau de Géricault annonce le

[1] V. Ozge Sonmez et V. Dogan Gunay, *La position du lecteur face à la publicité,* dans « Synergies Turquie » no. 3, 2010, pp. 91-103.

BDD-A31447 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:58:13 UTC)

« discours » pour la nature, à savoir le goût et la contemplation de la nature, propres à la littérature romantique, d'où vers l'évasion imaginaire dans des coins de nature exotique, jamais vue, mais propice à la rêverie, il n'y a qu'un pas.

En ce qui concerne l'image fixe, Martin Joly fait référence à l'image liée au processus d'argumentation et il en dit qu'elle peut manipuler le public cible seulement si l'argumentation est bien construite (Joly 2002, 185-187). Les plus opérationnelles, pour notre sujet au moins, semblent être les images fixes. Selon nous, elles sont une sorte de carcasse qui, une fois enlevée, permet au lecteur de découvrir des couches superposées à des messages et à des significations multiples. L'image fixe comporte des caractéristiques spécifiques. Dans l'article « La position du lecteur face à la publicité », Ozge et Gunay (2010, 98-100) passent en revue les principaux traits des images publicitaires fixes: images à thèse, elles utilisent souvent la fonction conative parce qu'elles visent à mener le public dans une voie préétablie. Comme elles sont privées de mouvement et de son, elles doivent être 'lues'. Selon Martin Joly « […] si dans une image, il y a des personnages, on cherche les visages ; s'il y a regard, on cherche le regard. Ce pseudo face-à-face abolit l'espace de la représentation et établit un semblant de relation interpersonnelle : une relation duale. C'est un 'je' qui s'adresse à un 'vous' dans une relation de supériorité et d'injonction, souvent utilisée en publicité. » (Joly 2008, 121). Ce rapport entre les personnages désigne la 'mission' de ceux-ci dans l'ensemble du tableau du peintre français : ces porteurs de l'émotion spontanée (qui ne moralise pas) sont des ambassadeurs du beau sans but social, idéal donc, ils sont les artistes prophètes, les guides et les éclaireurs de la société : les *Poeta Vates*. Dans le tableau de Géricault, on distingue deux catégories de personnages : ceux qui sont atteints par le mal du siècle (les résignés) et ceux qui sont pleins d'espoir, désireux de lutter encore pour leur vie, les révolutionnaires donc. Les premiers ont le sentiment de l'effondrement des idéaux, les derniers sont animés par les mêmes idéaux révolutionnaires. C'est le tableau même de la génération des années 1820 qui avait deux choix :

- Les uns se mettront à l'écart d'une société dominée par argent et pouvoir politique et choisiront la marginalisation sans gloire, liée à une éternelle bohème (l'attitude peinte par Nerval dans le premier chapitre de *Sylvie* où les composantes métaphysiques et sociales du mal du siècle sont mises en évidence). Ce sont les génies inadaptés qui se caractérisent par une attitude de fuite.

D'autres s'emploieront à changer cette société, s'engageront dans le combat politique comme Alfonse de Lamartine ou bien Victor Hugo (par exemple dans *Les Rayons et les Ombres*). Ce sont les Titans révolutionnaires qui se caractérisent par une attitude de lutte et pour lesquels la liberté de l'acte créatif doit être totale, car ils exigent l'abolition des règles esthétiques (voir la *Préface* du drame *Cromwell* de Victor Hugo. En plus, le Romantique est babillard, discuteur et aime à politiquer.

- L'objectif d'une communication indirecte, fondée sur l'image, serait de marquer les sensibilités mémorables. Pour évoquer l'errance des damnés du radeau de

BDD-A31447 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:58:13 UTC)

La Méduse, le peintre choisit expressément un moment proche du dénouement, mémorable donc, celui où les survivants aperçoivent le sister-ship *L'Argus* à l'horizon.

Dans son ouvrage, *Communiquer par l'image,* Alain Joannès soutient que « […] la performance d'une image dépend de cinq phénomènes qui sont en fait, des contenus : les sensations, les émotions, les informations, les associations et les résonances déclenchées dans la mémoire. » (Joannès 2005, 5-12). En ce qui concerne les *sensations*, l'auteur parle de sept types de sensations : *la taille, la proximité, la luminosité, la composition, la dynamique, la coloration et la texture*.

3.1. La taille est la première sensation que procure une image ; elle fixe un certain type de relation entre cette image et le spectateur/regardeur. Par exemple, si une image est gigantesque, elle provoque une sensation d'écrasement, mais si elle est petite, c'est le spectateur qui la domine. Au Louvre, la taille du Radeau de la Méduse écrase, tellement est énorme (491x716 cm). L'image visuelle du tableau en question incite à la réflexion : le 'bateau-espoir', à savoir l'Argus, où est-il ? Le personnage réflexif situé à droite, qu'est-ce qu'il fixe de ses yeux ? Depuis combien de temps les hommes sont morts sur le radeau ? À toutes ces questions la structure du tableau pourrait donner une ou des réponse(s). Apparemment, le tableau ne comporte aucune symétrie, mais c'est une forme (quasi)pyramidale sur une base instable (la mer). Il présente beaucoup de désordre volontaire qui s'apparente au thème, et plusieurs lignes de force, dont une principale, et deux plans (au premier plan : le radeau et au deuxième : le paysage). Le regard est entraîné par la ligne ascendante qui part du cadavre en bas à gauche, dont les jambes pendent en dehors du radeau, pour aboutir au marin qui agite un linge en direction du navire salvateur. Le mouvement représenté correspond à la réalité du fait divers historique : les rescapés du radeau sont récupérés par un navire. Le sens ascendant de la ligne marque une succession dans les sentiments qu'éprouvent les naufragés, du désespoir à l'espoir (même les nuages fort sombres, les couleurs et la lumière sur les côtés et au second plan renforcent cette idée de salut). Ce symbole est encore accentué par la gestuelle et les positions des individus sur le radeau. C'est la leçon sur les sentiments personnels que les romantiques veulent enseigner à leurs lecteurs : en fait c'est le culte du moi individuel où la subjectivité des sensations individuelles prime en défaveur de la perception du réel.

Au fur et à mesure de la conception de son tableau, Géricault a progressivement diminué la taille du bateau salvateur dans son tableau, pour n'en faire finalement qu'un tout petit point à peine suggéré, rendant le salut des hommes en détresse incertain. Si le désespoir des âmes du radeau est immense – figuré comme tel au milieu du tableau –, l'espoir d'être sauvé est réduit, car *L'Argus* est minimisé, représenté par un point, que les vagues de la mer agitée ne le rendent pas très bien visible. Donc le rapport antithétique grand-petit, espoir-désespoir proche-éloigné traduisent la préférence des romantiques pour l'antithèse, en tant que principe organisateur de la production artistique, soit-elle texte ou image.

3.2. Vient ensuite la phase de la deuxième sensation, la proximité, qui « exprime une distance conventionnellement suggérée entre le sujet et le spectateur » (Joannès

BDD-A31447 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:58:13 UTC)

2005, 6). L'impression d'être trop près peut être ressentie comme une nuisance ou relever de la confidence. Si cela n'a pas toujours été le cas, il est maintenant admis et largement accepté d'en tenir compte et de s'y appuyer. Cela est en rapport avec la proxémique, c'est-à-dire l'organisation de l'espace, l'emplacement de l'image pouvant créer une perspective plus ou moins favorable au regardeur. L'effet de la proximité est retrouvé aussi dans le tableau de Géricault. Cette proximité lui permet de voir en détail tout ce qu'il y est exposé. On remarque chez Géricault une préoccupation permanente pour le contexte dans lequel survient l'image, il y a une proxémique très étudiée qui ouvre vers l'océan. De plus, si l'on observe les voiles du radeau, on remarque qu'elles sont gonflées par un vent qui pousse le radeau vers la gauche, c'est-à-dire à l'opposé de l'Argus, dans le sens contraire de la 'lecture'. Ce « contre-mouvement » a aussi un effet inverse à celui décrit ci-dessus, et équilibre les forces en présence dans la scène. L'espace extérieur (en mer) fort proche, avec du relief mais peu de profondeur à cause de la place importante que prend le radeau dans le tableau, masque le paysage marin du second plan. À ce stade de l'analyse, il est vraiment simple de mettre en congruité l'espace extérieur et intérieur – des personnages désespérés –, pas en opposition, et le regardeur (romantique auquel le tableau s'adresse tout d'abord) est en mesure d'accepter le fait que son identité sociale et sentimentale n'est pas basée sur un aspect unique, mais sur plusieurs, et qu'aucun n'est supérieur à l'autre. Le tableau 'raconte' ainsi, par toutes ces expressions de peur, d'angoisse, d'agonie, de crainte outre mesure, de détresse ou encore d'espoir que l'on peut lire sur les visages (peu réalistes) des personnages, l'histoire individuelle et sociale / collective autour de laquelle tourne la toile de Géricault.

L'étude de la proximité dévoile que l'on a affaire à un espace « théâtral », très composé (la ligne de force du tableau : les personnages sont disposés de manière à former une courbe qui monte vers le coin supérieur droit du tableau). Cette disposition des personnages a ceci de séduisant qu'elle donne l'impression d'être prête au mouvement, 'perceptible' dès que l'on en a compris le principe. La toile représente un moment (de l'histoire personnelle) assez agité, comme l'époque romantique (donc la macro-histoire), avec ses étapes et sous-étapes chronologiques. La scène représentée se déroule en mer, le radeau étant ballotté par les flots violents, les naufragés criant afin qu'un navire vienne les secourir, les uns pleurant la mort d'un proche, les autres agonisant. Le moment précis de l'épisode est proche du dénouement de la tragédie alors que les survivants aperçoivent l'*Argus*.

3.3. Ensuite, *la luminosité et le coloriage* renvoient aux expériences primaires du jour et de la nuit, du clair et du sombre, de leur jumelage, si cher aux artistes (écrivains y compris) romantiques. Un aspect d'une image qui provoque une sensation purement sensorielle (de lumière) est représentée par la composition qui, selon Alain Joannès, est « la représentation d'un sujet volumineux enserré dans les limites de l'image qui provoque une sensation; une composition fractionnée et chaotique oscille entre la prolifération et le grouillement; une perspective large et aérée est, au contraire, associée à l'idée d'aspiration » (Joannès 2005, 6). Une image dont les lignes de forces

BDD-A31447 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:58:13 UTC)

sont parfaitement verticales ou horizontales dénote la stabilité, mais aussi la rigidité. Lorsque ces mêmes lignes sont obliques, le cerveau comprend « instabilité », « envol » ou « chute », qui peuvent se traduire en « essor » ou « déclin ». C'est ce que l'on appelle la dynamique de l'image fixe : c'est l'effet sur lequel mise Géricault. La palette des couleurs (du beige au noir, en passant par le brun clair et le brun foncé) obtient une atmosphère générale de tons chauds, avec des couleurs en bonne harmonie, mais dégageant une impression dramatique. La couleur dominante du tableau est le beige, et les teintes sont généralement mates. Dans ce tableau, Géricault a préféré la technique du grattage, une méthode que l'on retrouve dans certains de ses papiers huilés. Cependant, un élément se détache du tableau par sa couleur, il s'agit de l'étole rouge foncé que porte le vieillard qui tient un cadavre d'une main, en bas à gauche du tableau. C'est le plaisir du romantique de choquer, de ne pas se laisser enrégimenté dans des limites esthétiques fermées, toujours réutilisables, d'où le goût pour le mystère (et le fantastique) en plein texte à repères réalistes (à tâches nettes, si on s'exprime dans le langage des couleurs). L'écrivain romantique aime être chromatique[1], mais aime davantage relativiser les contours et découvrir la ligne esquisse, presque imperceptible, du 'système' d'autres mondes (y compris célestes).

Une image porteuse d'un message intrinsèque compte aussi sur la coloration qui « installe une atmosphère qui est déjà un message, bien avant que soient perceptibles les valeurs symboliques de chaque teinte » (Joannès 2005, 6), selon les explications du même Joannès. Une image qui comporte beaucoup de nuances de la même palette de couleur dit qu'elle est à la fois luxuriante et complexe. Ce qui implique paradoxalement appétence ou fatigue visuelle, fascination ou méfiance. Le tableau en discussion est, au premier abord, plutôt sombre[2] mais contient une ligne plus claire (le ciel jaunâtre qui apparaît derrière le radeau) et le contraste entre les deux parties n'est pas très fort car les tons appartiennent à la même gamme de couleurs. Les ombres présentes dans le tableau ont pour source un soleil marin très lumineux diffusant une lumière très jaune, mais entièrement caché par la voile du radeau. Pour ce qui est de l'esthétique littéraire romantique, on pourrait traduire cela par le plaisir de l'écrivain romantique de mélanger, à l'intérieur du même texte, des genres littéraires divers : lyrique (l'élégie, la méditation, le poème philosophique, etc.), épique (la ballade, le poème épique, la nouvelle historique, etc.) et dramatique (le drame).

3.4. Finalement *la texture*, selon l'analyse d'Alain Joannès, représente « un code qui fournit le degré de réalisme ou d'idéalisation d'une image » (Joannès 2005, 6). Au XIX^{e} siècle on utilise comme technique la lithographie ce qui offre une texture spécifique aux images de vêtements et de peaux. Les contenus émotionnels des images sont décisifs dans la mesure où ils appellent presque toujours des sentiments. Le volume donné à la silhouette des moribonds, dans ce tableau, les nombreux haillons offrent à

[1] Le romantisme est caractérisé par des contours moins nets, plus flous que dans le néoclassicisme.
[2] Ce qui est particulièrement vrai actuellement, non seulement par le souhait de l'auteur, mais aussi à cause du mauvais vieillissement des pigments utilisés.

BDD-A31447 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:58:13 UTC)

l'image une texture presque palpable, imbibée de sueur et ressentie comme telle sous les doigts, peut-être salée comme les vagues de la mer orageuse.

Dans le tableau de Géricault il y a du suspense. Il faut tenir compte aussi de la subjectivité du regardeur en fonction d'âge, de milieu, de caractère, de culture, de tempérament, de raffinement. Le mystère entoure cette image et le regardeur (romantique) peut s'imaginer plusieurs scénarios possibles, vu que l'imagination est son atout, il aime créer tout un arsenal de l'imaginaire à l'aide duquel il opère dans toutes les productions artistiques.

4. Le mécanisme sémiotique de l'image

Les images exercent un effet sur le lecteur ou le regardeur : qu'est-ce qui se communique grâce à ces images comme « outils » d'expression et de communication ? Le destinataire est le consommateur de l'image. La posture du destinataire est importante parce que cela mesure l'efficacité de la persuasion et de l'argumentation. Toute image est porteuse de trois 'couches' de renseignements : la première vise les informations explicites (le paysage, l'objet, le personnage, des détails spécifiques sur l'époque, etc.) ; vient ensuite des informations conventionnelles, « fondées sur le degré de vrai semblance de la représentation » (Joannès 2005, 6) ; la troisième couche vise les informations codées, cachées à la première vue : c'est au destinataire en fonction de sa culture, de sa sensibilité de les décoder. Toute image perçue devient un objet mental qui entre en relation avec d'autres objets.

Mutatis mutandis, chez Géricault, son but d'employer le tableau comme outil communicatif est bien clair : avant de peindre cette toile, le peintre a mené une enquête sur le naufrage de *La Méduse*, réunissant tous les éléments pour créer un tableau réaliste. Mais ce n'est pas ce qu'il fait. Quant à la réalité contextuelle, elle n'est pas représentée : le jour où les naufragés ont été retrouvés, la mer était calme, le ciel dégagé, or la mer est représentée très agitée. Cependant Géricault aurait eu du mal à insuffler cette tension et ce désespoir en figurant une mer belle et un ciel bleu, aussi a-t-il transformé la réalité, montrant des eaux et un ciel tourmentés et sombres. Comme effet, Géricault obtient la non-véracité : l'homme noir, au sommet de l'échafaudage, présente un dos musclé, alors qu'après douze jours de famine, les os deviennent saillants et les muscles fondent. De même, les cadavres ont une peau pâle quelque peu idéalisée, et ils ne présentent pas les marques violettes de la décomposition. Chaque personnage est bien coiffé et rasé de près. Le peintre ne cherche pas à peindre la réalité, il est en quête de monumentalité, il veut transformer son tableau de fait divers en un tableau d'Histoire, le genre le plus prestigieux au XIX^{e} siècle[1]. Les littéraires romantiques construisent de même dans leurs textes, menant de front littérature et histoire, philosophie et théologie, cosmologie et sciences occultes, dans un tout symbiotique en essayant de dire, faire, penser tout et d'une manière monumentale. Le romantique

[1] Jules Michelet en fait en 1848 un symbole patriotique contre la restauration monarchique, considérant que Géricault a embarqué toute la société française sur le *Radeau de la Méduse*.

BDD-A31447 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:58:13 UTC)

cherche, à travers (presque) toutes ses productions artistiques, le monumental. Qu'elle soit expressive ou communicative, on admet que « l'image constitue en effet toujours un *message pour autrui,* même lorsque cet autrui est soi-même. » (Joly 1993, 45). L'idée de déguisement, de dédoublement de la personne y est présente. C'est pourquoi il est important d'identifier le destinataire du message, mais aussi à quoi il va servir car « la fonction du message visuel est, en effet, déterminante pour la compréhension de son contenu. » (*ibidem*, 46). Géricault a peint pour ses confrères artistes romantiques, y compris les écrivains, en 's'adressant' en fait à toute la société française de ton temps.

5. Conclusion

L'image, comme message visuel composé de différents types de signes, est considérée comme un langage et, en conséquence, comme un outil d'expression et de communication. C'est le but clair, même s'il n'est pas manifeste, de Géricault dans sa toile *Le Radeau de La Méduse*. Les interactions inter-arts sont donc omniprésentes, et il semble alors difficile, sinon impossible, de faire abstraction des contextes artistiques et des cultures autres, qui sont présentes dans la société.

Nous nous sommes proposée de réfléchir par le biais de cette étude à des rayonnements transdisciplinaires que la peinture projette aux littératures et à l'esthétique romantiques, visant aussi l'interculturel, et de justifier le pourquoi de tel ou tel point de canon littéraire, langue de l'écriture, choix thématique, style artistique et originalité, tous propres au romantisme. Voici donc nos deux arguments en ce sens :

Primo : Les manifestes artistiques du romantisme sont autant peints qu'écrits, autant des textes publiés que des toiles peintes. Ce sont des voix qui se répondent en cachette, et ceci par les liaisons créées entre elles : *Le Radeau de La Méduse* de Théodore Géricault se trouve sur le même pallier d'importance pour l'art romantique que la « Préface » au drame *Cromwell* de Victor Hugo, dans le sens que l'on peut faire une 'lecture' du tableau afin de désigner les canons esthétiques du Romantisme. Nous avions fait comme hypothèse que puisque ce qui est présenté par Géricault relève davantage des canons esthétiques, et comme c'est une démarche critique assez classique à mettre en place (rapport littérature-peinture), nous allions obtenir de nombreuses nuances supplémentaires portant uniquement sur l'esthétique littéraire.

Secundo : Avec la bibliographie critique sur la sémiotique de l'image et avec notre démarche ponctuelle auprès du tableau, nous avons constaté que la 'lecture' atypique menée par nous va de soi, mais nous avons aussi pu avoir une idée de ce que peuvent faire ensemble les représentations artistiques, quelle est leur puissance dénotative (autant dans les lettres que dans les beaux-arts) pour le public regardeur, initié ou non-initié. C'est plus que ce à quoi nous nous attendions, mais là il est intéressant de remarquer que le sous-entendu 'publicitaire' a été fait pour les publics impliqués directement ou indirectement (au moins ceux qui connaissaient la catastrophe de la frégate) quand l'élément accusateur a été introduit. Aucun renvoi de Géricault n'a été fait vers des textes littéraires, mais le groupe des personnages du tableau est une 'cellule' sociale, telle un cénacle artistico-littéraire, et ils sont partis à

BDD-A31447 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:58:13 UTC)

se forger une identité esthétique, autre par rapport au Siècle des Lumières. On veut favoriser chez le public-cible une ouverture d'esprit. Or, l'image bien dirigée, outre que suggestive, accompagnée d'un sous-entendu culturel et littéraire, s'y prête admirablement : ils s'ouvrent à la connaissance du monde et de soi, ils forcent à se reconnaitre dans sa 'communauté', devenue, le long de la première moitié du XIX^{e} siècle de plus en plus large, jusqu'à couvrir l'Europe entière.

Bibliographie

Barthes, Roland. 1964. « Rhétorique de l'image ». In *Œuvres Complètes*. Paris : Éditions de Seuil.

Fulchignioni, Enrico. 1969. *La civilisation de l'image.* Paris : Éditions Payot.

Greimas, A.J. ; Courtès, J. 1993. *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Éditions Hachette.

Hanniet, Michel. 2006. *Le Naufrage de « La Méduse ». Paroles des rescapés.* Paris : Editions L'Ancre de Marine.

Joannès, Alain. 2005. *Communiquer par l'image.* Paris : Éditions Dunod.

Joly, Martin. 2008. *L'image et les signes : approche sémiotique de l'image fixe*. Paris : Éditions Armand Colin.

Joly, Martine. 1993. *Introduction à l'analyse de l'image.* Paris : Éditions Nathan.

Platon. 1949. *La République.* Traduction de E. Chambry. Paris : Éditions Les Belles Lettres.

Salvy, Gérard-Julien. 2009. « Théodore Géricault, Le Radeau de la Méduse ». In *Cent Enigmes de la peinture*. Paris : Éditions Hazan, pp. 262-264.

Sonmez, Ozge ; Gunay, V. Dogan. 2010. « La position du lecteur face à la publicité ». In *Synergies Turquie* no. 3/2010, pp. 91-103.

BDD-A31447 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:58:13 UTC)