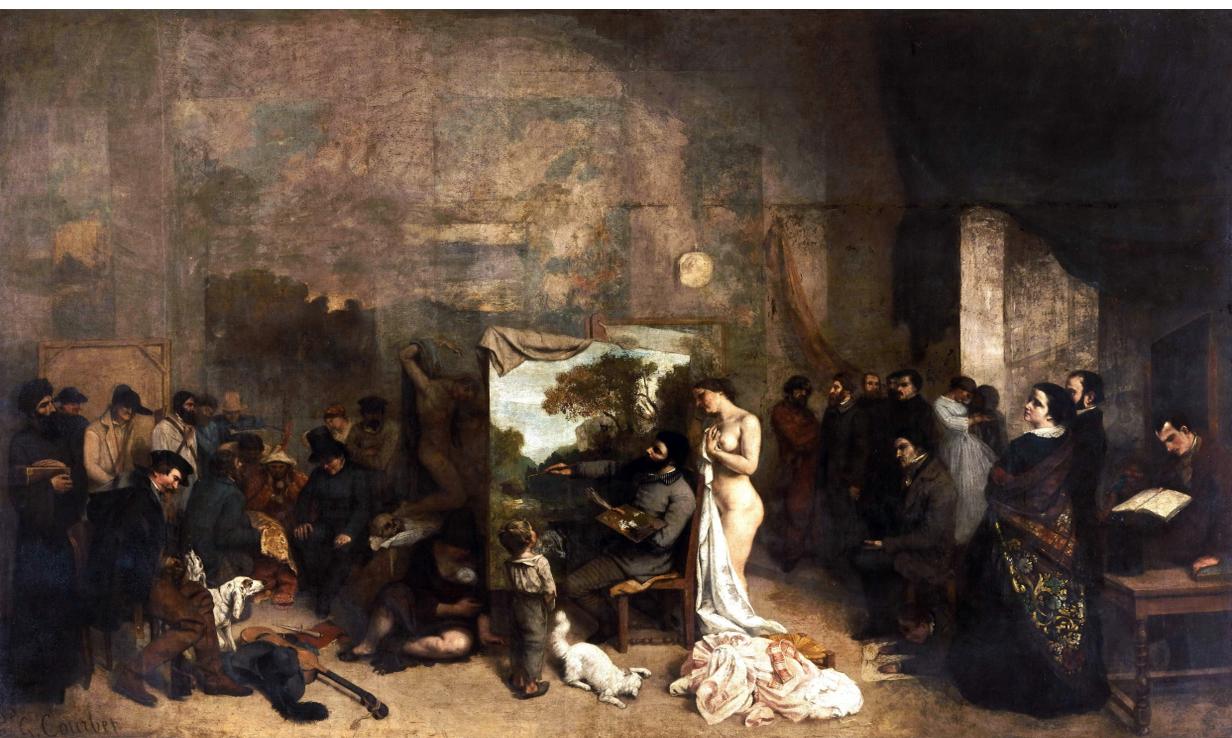


Courbet

Le portrait de l'artiste dans son atelier

[Essai]



Malraux a appelé « irréelle », la peinture commencée à la Renaissance et « intemporelle », la peinture moderne. Avec son « allégorie réelle », dont son Atelier – objet central de ce livre – est le manifeste, c'est dans cet entre-deux que se place Gustave Courbet. Entre ce que la peinture était encore pour Ingres et Delacroix et ce qu'elle sera à partir de Manet : entre une « peinture de l'idéal » et un « idéal de la peinture ».

C'est dans cet entre-deux, ce hiatus, dans ce qui semble une syncope et un passage, qu'apparaît Courbet. Et c'est ce vide, cette ouverture qu'il crée et qu'il remplit à la fois, par son attitude rebelle, exigeant une force peu commune, par l'affirmation de l'individualité, de son individualité et par l'image de l'Artiste, sa propre image et presque son corps.

Courbet, qui se veut un « enfant de la terre », oppose « la vérité du réalisme » : l'image du peuple, certes, mais surtout la matérialité de la Nature et de la peinture, à la tradition « aristocratique et théocratique » de l'Idéal.

Les caricaturistes présentent Courbet en « soleil ». Il apparaît ici au centre d'une constellation, dont les termes sont : l'avènement de la paysannerie sur la scène politique en 1848 ; la naissance de la photographie (qui mettra bientôt fin à la tradition de la mimesis occidentale) ; la figure souveraine de l'Artiste comme incarnation de la liberté dans la démocratie – entre l'art, le politique et l'argent – et sa dépendance à son image sur la place du marché.

Courbet

Youssef Ishaghpour

Courbet

Le portrait de l'artiste dans son atelier

[Essai]

Albums de Photographies

2004. *Proche et lointain*, Farrago / Léo Scheer.
2006. *Arbres*, Farrago.
2006. *Grèves, rocs et mer*, Farrago.
2010. *Au commencement*, La Différence.

Écrits sur l'art

1989. *Aux origines de l'art moderne : le Manet de Bataille*, La Différence. Réédition en 1995 et 2002.
1992. *Seurat : La pureté de l'élément spectral*, L'Échoppe.
1996. *Poussin, là où le lointain... : Mythe et paysage*, L'Échoppe.
1987. *Chohreh Feyzджou*, Khavaran.
1998. *Courbet*, L'Échoppe.
1999. *La Miniature persane*, Farrago
2001. *Morandi : Lumière et Mémoire*, Farrago/ Léo Scheer.
2003. *Rothko : Une absence d'image, Lumière de la couleur*, Farrago/ Léo Scheer.
2003. *Rauschenberg : Le monde comme images de reproduction*, Farrago /Léo Scheer.
2003. *Staël : La peinture et l'image*, Farrago/Léo Scheer.
2006. *Antoni Tàpies : Temps et matière*, Hazan.
2008. *Duchamp romantique : Méta-ironie et sublime*, L'Attente.
2009. *La Miniature persane : Les couleurs de la lumière, le miroir et le jardin*, Verdier.
2011. *Chohreh Feyzджou : L'Épicerie de l'apocalypse*, Circé.

Pour Alain Lance, Bruno Mathon et Pierre Samson

Cette nouvelle édition est la version élargie d'un texte paru en 1998 aux Éditions de l'Échoppe qui avait pour origine une conférence du musée d'Orsay (en octobre 1996, dans un cycle organisé par la Maison des Écrivains) publiée partiellement dans la revue du musée 48-14, n°4, printemps 1997.

Entre la peinture de l'idéal et l'idéal de la peinture

Malraux a appelé « irréelle » la peinture commencée à la Renaissance, et « intemporelle », la peinture moderne. Avec son « allégorie réelle », c'est dans cet entre-deux que se place Gustave Courbet. Entre ce que la peinture était encore pour Ingres et Delacroix et ce qu'elle sera à partir de Manet : entre une « peinture de l'idéal » et un « idéal de la peinture ».

C'est dans cet entre-deux, ce hiatus, dans ce qui semble une syncope et un passage, qu'apparaît Courbet. Et c'est ce vide, cette ouverture qu'il crée et qu'il remplit à la fois, par son attitude rebelle, exigeant une force peu commune, par l'affirmation de l'individualité, de son individualité, et par l'image de l'Artiste, sa propre image et presque son corps.

De sorte qu'il conviendrait à Courbet, qui se disait l'homme le plus orgueilleux de France, qu'il soit placé à part, dans une galerie spécialement construite pour lui, un pont entre le Louvre et le musée d'Orsay, comme il avait été le premier peintre à organiser une imposante présentation et rétrospective personnelle de ses tableaux à côté de l'exposition universelle. Ainsi serait-il à sa place dans cet entre-deux, l'axe presque, du renversement des relations entre l'idéal et la peinture.

Courbet n'a pas transformé la peinture en tableau, ainsi que le feront les modernes. Il a changé moins la peinture elle-même que le sujet et surtout la manière de peindre. Sa vision est restée celle des vieux, a dit Cézanne, qui a parlé du talent illimité de Courbet, ce raffiné, ce bâtisseur, disait-il, pour qui aucune difficulté n'existe, celui qui a introduit la nature dans la peinture : l'odeur des feuilles mouillées et des parois mousseuses de la forêt, l'ombre des bois, la marche du soleil sous les arbres, et la mer. L'immensité, le torrent du monde dans un pouce de matière.

Courbet a réalisé cela dans la peinture. Il avait donc toute raison d'en être fier. Et c'est le passage d'une peinture d'histoire à une peinture de la nature qu'il a exposée dans son grand tableau.

Courbet a intitulé ce tableau *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* (1855, Paris, musée d'Orsay). On avait refusé son tableau à l'exposition universelle, c'est pourquoi il a organisé sa propre exposition, pour y installer *L'Atelier du pein-*

tre, au centre. Mais le tableau ainsi que son titre d'« allégorie réelle » ont paru tout de suite contradictoires.

Le pavillon de Courbet n'a pas attiré les foules. Delacroix y est resté seul, plus d'une heure, fasciné devant le tableau. Dès *Une après-dînée à Ornans* (1849, Lille, musée des Beaux-Arts), la première grande œuvre de Courbet, Delacroix avait reconnu l'importance du peintre : « Avez-vous jamais rien vu de pareil, ni d'aussi fort sans relever de personne? Voilà un novateur, un révolutionnaire aussi, il éclôt tout à coup, sans précédent, c'est un inconnu. » Même avec quelques répugnances, devant *Les Baigneuses* (1853, Montpellier, musée Fabre) dépourvues, disait-il, de « pensée », Delacroix n'avait jamais caché son admiration pour le talent de Courbet. Unique spectateur dans son pavillon, il ne peut s'arracher « à la vue du chef-d'œuvre », *L'Atelier du peintre* : « On a refusé là un des ouvrages les plus singuliers de ce temps... La seule faute est que le tableau qu'il peint fait amphibologie : il a l'air d'un vrai ciel au milieu du tableau. »

Cette différence, cette amphibologie, cette ambiguïté ou cette contradiction, c'est précisément ce que voulait Courbet. Et malgré tous ses amis et ennemis, qui ont vu dans le titre paradoxal d'« allégorie réelle » une preuve supplémentaire de l'absence de culture et de l'idiotie foncière de Courbet, le peintre savait ce qu'il faisait avec ce tableau et aussi bien pourquoi il avait choisi ce titre.

Allégorie réelle

On définit généralement l'allégorie par « une signification cachée qui ne coïncide pas avec l'image ». Dans son usage simple et réducteur, l'allégorie serait l'illustration, par une image, d'une idée ou d'un concept abstrait, donc d'une image qui resterait ainsi dans leur dépendance. L'allégorie peut devenir aussi le moyen d'exprimer, tout en l'occultant, une conviction qui ne devrait être comprise que par des initiés, ou bien un déguisement imposé par la prudence. Il y a de cela, certainement, dans la partie gauche de *L'Atelier du peintre*, comme il y en a dans *Départ des pompiers courant à l'incendie* (1851, Paris, musée du Petit Palais). Mais les trois grands tableaux allégoriques de Courbet : *Départ des pompiers*, *Un Enterrement à Ornans* (1849, Paris, musée d'Orsay) et surtout *L'Atelier du peintre* sont loin d'être réductibles à ce genre d'allégorie.

Pour comprendre « l'allégorie » selon Courbet, il y aurait à distinguer, esthétiquement – comme l'a fait Walter Benjamin – le symbole et l'allégorie. La peinture d'histoire, depuis la Renaissance, s'inspirait des Écritures ou de la Mythologie. Elle avait donc des origines sacramentelles et religieuses, qui se manifestaient au moyen de symboles. Grâce au sens sacramentel du symbole, le monde sensible peut être la réalité même du sens spirituel, et le visible de l'invisible, comme dans la sculpture grecque ou avec l'image de l'incarnation dans la peinture chrétienne. Dans un symbole, l'être et le sens sont liés à la présence. Et le sens inépuisable et accompli du symbole, par son mystère indéterminé, reste totalement inhérent à sa forme dans son immédiateté, son instantanéité, sa nécessité. Il y a là ainsi, du moins en puissance, l'unité immédiate du sens et de l'image, même s'il existe une tension entre les deux.

Dans l'allégorie, par contre, cette unité est extérieure. Le signifiant allégorique ne trouve pas en lui-même l'accomplissement de sa signification. Il n'y existe pas de rapport organique entre signification et image : c'est une relation médiatisée, réflexive, non totale ou immédiate. L'allégorie implique donc la séparation et le processus. La signification inatteignable y reste cachée et transcendante, d'une manière ou d'autre, à la présence sensible et immédiate. À la différence du sens totalisant du symbole, la signification de l'allégorie se constitue de fragments successifs d'un discours dans le temps. Par là même, la relation entre les différents éléments de l'allégorie et le rapport à leurs significations ne sont pas organiques, mais contingents et

arbitraires, comme dans une réunion voulue, de hasard, ainsi qu'on peut le voir avec *L'Atelier* de Courbet. Le caractère non organique de ce tableau et l'impossibilité, à cause de sa construction, d'en saisir le tout d'un seul regard, sont bel et bien la spatialisation de cette nécessité de succession, de réunions d'images, de fragments de significations divers.

Mais c'est de l'essence de l'allégorie d'être constituée, de manière discontinue, avec la réunion d'éléments séparés : par la disparate et les pièces rapportées. Dispersion et collection : tel en est le schéma. L'allégorie a un rapport avec tout ce qui est « fragmentaire, encombré dans les officines des magiciens ou les laboratoires des alchimistes » (Benjamin). « La composition » impliquait immédiatement la vision totale d'une « *Istoria* » (Alberti) : une histoire pleine de sens. Mais les grandes peintures de Courbet – a dit son ami et « théoricien du réalisme », Champfleury – ont « la qualité suprême de l'horreur de la composition ». Non pas vision totalisante, mais somme et addition qui vont jusqu'à la nécessité de coudre, au fur et à mesure, des toiles les unes aux autres pour construire la scène. « Courbet n'a pas de conception d'ensemble, sa méthode consiste en une élaboration par étapes successives, il colle et juxtapose des morceaux de peinture le plus souvent travaillés d'après photo » (Erik Levesque). De plus, l'unité – traditionnelle depuis la Renaissance – de la figure et du lieu est rompue : chacun est peint pour lui-même. « Courbet, par suite de l'intérêt qu'il portait aux objets isolés, avait pour pratique de traiter les motifs séparément » (Meyer Schapiro). Dans *Un enterrement à Ornans*, il a peint le portrait de ses « concitoyens »

un à un ; dans *L'Atelier*, il a utilisé les unes après les autres des photographies de ses personnages. Chaque figure peut être réelle, cependant leur réunion procède d'un assemblage, comme dans les bouquets qui incluent des fleurs de toutes les saisons. Dans *Un enterrement*, où Courbet « a voulu juxtaposer sur le même tableau les différents spécimens de la population de sa montagne autour d'une tombe », comme dans *L'Atelier*, où il a cherché à produire une « image du monde », il n'y a ni drame, ni narration : ce sont des « expositions », des peintures de genre élevées à l'échelle de la peinture d'histoire qui, de ce fait, perd son ancienne signification.

Tout en possédant une fonction fondatrice d'histoire, le symbole a une origine insondable. Mais l'allégorie résulte d'un choix, d'un travail et d'une réflexion : elle est éminemment un produit historique, mais d'une histoire profane. Le symbole révèle l'image « sacrale » et la présence des dieux, l'allégorie déploie la dimension terrestre de l'histoire humaine. Courbet avait donc parfaitement raison d'appeler son tableau « allégorie réelle », car l'histoire – dépourvue de transcendance – était le point de départ de son élaboration.

L'allégorie correspond à un monde historique profane, brisé, fissuré, divisé : comme les « élus » et les « réprouvés » des deux côtés de *L'Atelier*, ou la différence, dans ce même tableau, entre la Nature et l'histoire humaine. Or « l'amphibologie », comme l'avait remarqué Delacroix, provient de cette différence entre le paysage sur le chevalet – un symbole : « un vrai ciel », avait-il dit – et l'ensemble allégorique

du tableau. Contrairement à la série progressive des moments dans l'allégorie, le symbole se révèle dans la totalité instantanée d'un présent rempli de sens : « comme un éclair illuminant tout à coup l'obscurité de la nuit » (Benjamin). Chaque phénomène de la nature est la Nature, mais dans l'histoire, la signification d'un fait dépend de ce qui le dépasse et doit être interprété par le discours. La Nature – on verra que pour Courbet c'est l'Absolu dont il se réclame – est symbole d'elle-même, ayant son sens caché en soi : la nature heureuse, avant l'histoire et la distinction entre subjectivité et objectivité, avant le jugement et l'intention de signification. Alors que dans le symbole, le visage transfiguré de la nature se révèle dans la lumière, dit encore Benjamin, dans l'allégorie, « c'est le faciès hippocratique de l'histoire qui s'inscrit dans une tête de mort ». De là, la bizarrerie – tant de fois remarquée – de la présence d'une tête de mort à côté du tombeau ouvert, au premier plan d'*Un enterrement*, et la reprise, dans *L'Atelier*, de la même tête de mort sur la pile de journaux – chronique de l'histoire – derrière le chevalet et la toile sur laquelle Courbet peint l'image de la nature et du pays de l'enfance. Même si « la nature et le pays de l'enfance » sont des inventions romantiques, même si, pour Courbet, cela a une valeur d'affirmation et de proclamation polémique contre l'histoire, cela reste, pour lui et sur le tableau, de l'ordre d'une révélation symbolique par l'Artiste prophète.

L'allégorie est la ruine, la mort de « l'aura », de ce rapport perdu avec la nature. L'œuvre de Courbet se voudra, à partir de *L'Atelier*, d'en être la restitution : la nature révélée par

l'art, l'humanité sauvée par la nature. En regard du « vrai ciel » sur le chevalet, l'atelier apparaît comme le lieu de l'histoire du monde profane, mais la rédemption de l'histoire s'effectue par l'Artiste qui réalise la liberté dans son unité et identité avec la nature.

Voulant créer un tableau où, sinon en nouveau Dieu mais du moins en souverain, il réunit tout l'univers, l'oxymore « allégorie réelle » est choisi comme titre de sa peinture par Courbet pour signifier que l'œuvre ne renvoie plus à la transcendance – l'Idéal – mais que c'est bien du « réel » qu'il s'agit. Tandis que le caractère allégorique s'affirme dans une présentation hautement énigmatique et complexe qui, malgré son apparence réaliste et la volonté démocratique revendiquée, se rend accessible uniquement à ceux qui pourraient le déchiffrer et l'interpréter. Ceci non pas seulement pour éviter la censure, ou par obéissance à des doctrines secrètes et ésotériques qui devraient rester cryptiques, ou en référence à des théories politiques et sociales abstraites et peu transmissibles en peinture ... Mais simplement à cause de l'extrême difficulté de présenter désormais « le monde entier » sur une surface, dans un univers désenchanté, dépourvu de mythologie et de croyance commune – « l'Idéal » précisément que Courbet désire nier avec sa peinture. Un monde déterminé par l'historicité du présent et par l'existence de la technique qui lui correspond dans l'ordre des images : la photographie. Même si Courbet n'a pas été nécessairement conscient de toutes ces implications, il a toujours souligné le caractère énigmatique de son tableau : « Les gens qui veulent juger auront de l'ouvrage, ils s'en tire-

ront comme ils pourront » (à Champfleury, novembre-décembre 1854) ; « c'est passablement mystérieux, devinera qui pourra... » (à Louis Français, février 1855)¹. Ce qui ne l'empêche pas d'être « sceptique » à propos de la solution de « l'énigme ». Et de la possibilité de « tout » dire de ce tableau et de la peinture en général, et donc d'affirmer – avec raison – l'impossibilité de la réduction des œuvres d'art au discours : « Si on pouvait expliquer les tableaux, les traduire en paroles, il n'y aurait pas besoin de les peindre » (à Castagnary, 18 janvier 1864).

L'allégorie de Courbet relève du domaine de l'histoire, dont l'unité et la signification sont toujours de l'ordre du possible et résultent de multiples interactions, sans pouvoir être déduites – à l'encontre du sens totalisant du symbole, et comme s'il s'agissait du développement d'une plante – à partir d'un noyau. Ainsi la compréhension de « l'allégorie réelle » de Courbet, de sa richesse de sens et de ses références ne peut se constituer que d'une série progressive, mais discontinue et sans liens organiques, de moments d'interprétations de son inépuisable énigme. C'est une constellation de déterminations qui font de *L'Atelier du peintre* un chef-d'œuvre et une « amphibologie » : une œuvre hautement déterminée historiquement, comme le lieu de rencontre d'une dernière peinture d'histoire et d'une nouvelle peinture de la nature.

1. Les lettres de Gustave Courbet sont citées d'après l'édition établie et présentée par Petra Ten-Doesschate Chu : *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996. « L'Autobiographie » de Courbet est citée d'après l'édition de Pierre Courthion, *Tout l'œuvre peint de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996.

Peinture d'histoire et historicité

S'il y a allégorie dans *L'Atelier* de Courbet – allégorie absente de ses Nus ou de ses peintures de la nature, où la nature recueille son sens à l'intérieur d'elle-même, sans transcendance ou signification –, c'est parce que la peinture d'histoire de ce temps ne peut plus être qu'allégorique.

On appelle, traditionnellement, peinture d'histoire, non pas celle qui raconte seulement une histoire, mais la grande peinture : grande par la dignité de son sujet. De là sa différence avec la peinture de genre – nature morte, paysage, ou scène de la vie ordinaire – moins digne, par le sujet comme par la taille. L'un des côtés scandaleux de Courbet a été de considérer le tableau de genre – *Une après-dînée à Ornans*, ou *Un enterrement à Ornans* – avec la dignité et la grandeur de la peinture d'histoire, par la

monumentalité des personnages et la taille des tableaux. « Les dimensions colossales inusitées » (Buchon) servant à Courbet pour affirmer l'importance de ses tableaux et la grandeur de ses sujets.

La peinture d'histoire célèbre les événements symboliques : fondateurs. Scènes bibliques ou mythologiques, scènes d'histoire antique et même contemporaine, à condition d'être essentielles et mémorables. Les derniers tableaux d'histoire sont ceux consacrés à Napoléon : en lui, pour une ultime fois, l'histoire a un nom et un visage. Mais s'il est « l'esprit absolu à cheval », ou un héros dans le sens antique, sa substance héroïque se situe pourtant ailleurs, en dehors de lui, dans la foule anonyme des soldats de la Révolution et de l'Empire. Ainsi les tableaux d'histoire consacrés à Napoléon, la peinture de David, et celle moins impériale de Gros, relèvent de l'hagiographie, les véritables tableaux d'histoire du dix-neuvième siècle étant *Le Hussard* (1812), *Le Grenadier blessé* (1814), *Le Radeau de la Méduse* (1816) de Géricault (Paris, musée du Louvre), et surtout *Le Trois Mai* de Goya (1814, Madrid, musée du Prado). Et là, il s'agit d'action et d'héroïsme anonyme.

La Révolution française s'était représentée encore sur la scène du monde au moyen des vertus, des costumes et des formes antiques, les révolutions du dix-neuvième siècle, par contre, ont eu « la transparence » d'événements modernes, engendrés clairement par des luttes entre classes et principes politiques. Et l'on ne peut pas peindre le politique, il relève d'une « totalité de déterminations » irréductible à une image ou à une représentation. Dans

son film *Octobre*, Eisenstein s'y essaiera par une déconstruction de la représentation (de la statue monumentale du Tsar, précisément), avec d'autres modalités d'image, de discours, de montage. Mais de tout le dix-neuvième siècle, époque de révolutions politiques, s'il y en eut, c'est une seule grande peinture qui offre une image directement politique : *La Liberté guidant le peuple*, de Delacroix (1830, Paris, musée du Louvre), et si le tableau, comme un tout, accède à la dimension symbolique – la barricade étant l'essence même des révolutions du dix-neuvième siècle – la Liberté ne peut y être qu'une figure allégorique, dans le sens le plus immédiat et traditionnel de l'incarnation d'une « idée » (donc le sens le moins « courbetien » du terme). Delacroix se posait d'ailleurs « la question de la possibilité d'élever les sujets modernes à l'Idéal » (T.J. Clark). Partir d'une réalité présente pour atteindre l'Image ou l'Idée – comme l'accomplit Delacroix dans son tableau, où toutes les figures sont des « types sociaux » précis, y compris la jeune femme qui, « sublimée », y devient La Liberté, sera bientôt un projet impossible. Géricault et Delacroix ont encore de « grands sujets » et pratiquent la peinture de l'Idéal et le grand style. Avec lesquels Courbet devra/voudra rompre.

Même s'il part de l'expérience contemporaine, c'est en métamorphosant sa jeune femme en allégorie que Delacroix peut faire accéder *La Liberté guidant le peuple* à l'ordre du mythique. Il ne peut en être autrement : la règle de la peinture d'histoire l'exige. Il n'existe pas de différence d'essence entre ce tableau, ou ceux de

Géricault, et les autres tableaux de Delacroix qui leur font face au musée du Louvre : *Scènes des Massacres de Scio* (1824), *La Mort de Sardanapale* (1827), *Prise de Constantinople par les croisés* (1841). La partie pour le tout. La peinture d'histoire évoque bien plus dans l'imaginaire que ce qu'elle montre : un hors-cadre aux résonances multiples, sinon infini. Il ne faut donc pas voir l'Idéal comme simple perfection formelle, avec les yeux de Winckelmann et de Canova : des copies romaines de la statuaire grecque, mais le concevoir – la peinture de l'histoire étant *cosa mentale* – comme un surmonde imaginaire et plein de sens : le monde des idées, l'Olympe, le Royaume, le Paradis, le Jardin d'en Haut... Universalité, éternité, immortalité : une fiction de vérité, un monde accordé aux désirs, ou ce monde-ci porté à la perfection d'un sens. Cet « autre monde » peut avoir un fondement de croyance religieuse (chrétienne, païenne) ou, en fin de parcours, simplement d'héritage artistique (Grèce et Raphaël pour Ingres), ou, en dernière instance, un imaginaire littéraire et un exotisme romantique pour Delacroix. Si Courbet voudra affirmer, avec ses grandes toiles, ce monde-ci dans sa présence matérielle, dans sa singularité, avec sa pesanteur et sa finitude mortelle, et peindre ce que l'on voit comme se suffisant à sa présence, n'évoquant aucun « ailleurs imaginaire », c'est que pour lui, « l'irréel » et l'« autre monde » de l'Idéal ne sont plus que de la fiction. Ce que, à la même époque, avec d'autres convictions matérialistes, on a dénoncé comme « idéologie » dans le sens le plus péjoratif et réducteur de ce terme.

De fait, après les guerres napoléoniennes et le romantisme, l'histoire se révèle comme historicité, et en 1848 prend un sens d'urgence du présent dans l'affrontement des différents groupes et de leurs actions et projets politiques. L'issue des événements de 1848 détermine l'avenir. Elle tranche entre un art qui veut perpétuer la tradition vidée de sa substance et prétend constituer un culte collectif, et un art au service de lui-même, sans autre finalité, créant les formes de l'art moderne. Avec cette nouvelle conscience de l'historicité, la peinture d'histoire devient anachronique. Elle reste étrangère à cette urgence et, en tant que peinture académique, sort de l'histoire. Ne pouvant plus peindre, comme par le passé, des personnages et leur action, elle se métamorphose en philosophie de l'histoire, en image des forces et des principes abstraits, croit-on, qui la détermine (Stefan Germer). Et elle se transforme ainsi en allégorie.

Gustave Courbet a une conscience aiguë de « l'historicité du présent ». Cette conscience, qui caractérisera la modernité, dont Courbet ne participe pas, est, autour de 1850, à cause des événements historiques, la nouveauté absolue et la spécificité de Courbet. Et il s'en réclamera encore plus tard : « Aucune époque, écrit-il, ne saurait être reproduite que par ses propres artistes, je veux dire que par les artistes qui ont vécu en elle. Je tiens les artistes d'un siècle pour radicalement incompétents à reproduire les choses d'un siècle précédent ou futur, autrement à peindre le passé ou l'avenir. C'est en ce sens que je nie l'art historique appliqué au passé. L'art historique est par

essence contemporain. Chaque époque doit avoir ses artistes qui l'expriment et la reproduisent pour l'avenir. [...] L'art ou le talent, selon moi, ne saurait être pour un artiste que le moyen d'appliquer ses facultés personnelles aux idées et aux choses de l'époque dans laquelle on vit » (25 décembre 1861). Pour Courbet, en partant des résultats acquis, l'artiste « a le devoir de travailler toujours à nouveau, toujours dans le présent, pour traduire de manière originale son individualité et la société de son temps. »

Courbet s'oppose aux institutions artistiques, politiques et esthétiques officielles et il part de la situation historique d'après 1848 pour créer ses grandes toiles allégoriques. Il affirme être « le seul peintre français capable de peindre la société de son temps ». Il scandalise donc en peignant, dans *Un enterrement à Ornans*, ses contemporains et surtout les habitants inconnus de sa ville natale « avec la gravité, la force et le caractère qu'on réservait d'habitude pour les dieux, les héros et les rois » (Castagnary). La peinture d'histoire a pour sujet une action, c'est l'unification du divers par une « mise en intrigue ». Cependant il n'y a ici ni narration, ni drame, ni profondeur, qu'il s'agisse d'espace, d'atmosphère ou de sentiment, mais simple exposition et description où les visages, reconnaissables, sont éclairés au même degré. *Un enterrement à Ornans* élève le banal et le quelconque à la grandeur d'une fresque monumentale.

Courbet s'est inspiré des portraits de groupe hollandais, de Hals ou peut-être plus précisément de Nicolaes Eliasz. Il a intégré l'image des contemporains dans l'an-

cienne peinture, en changeant celle-ci par la présence picturale, par la simplification, la perte de perspective, la réduction, le recours à l'imagerie populaire et quelques précisions photographiques. Avec la densité de l'attroupement, la disposition superposée des groupes, le mouvement d'entrée des porteurs de cercueil à gauche, le cercle formé par le prêtre et les hommes autour de la tombe au centre, et celui des femmes pleurantes à droite et l'autre rang serré des femmes à l'extérieur, cette frontalité et cette absence d'espace assimilent les participants aux rochers du fond. Par là même, le tableau s'impose avec sa monumentalité, sa présence matérielle têtue et une force affirmative de pesanteur. Avec le noir et blanc dominants des couleurs du deuil, mais sans pathos, ni autre sentiment, Courbet a peint, disait-il, « l'enterrement du romantisme ».

Mais s'il s'agissait d'autre chose, dans cette parole et ce tableau de Courbet, que simple rejet de l'école des peintres romantiques ? Ce qu'il est, certes, tout d'abord et évidemment. Et si cet *Enterrement* était une allégorie ? « L'enthousiasme romantique », né de l'esprit révolutionnaire, de l'héroïsme victorieux et du tragique de la défaite des guerres napoléoniennes, avait continué d'être la tonalité dominante de la révolution de 1830, et celle de la ferveur unitaire de Février 1848. Delacroix avait peint *La Liberté guidant le peuple*, le symbole même de « l'enthousiasme romantique », après 1830 et il aurait eu un moment le vague projet de peindre *L'Égalité sur les barricades de Février* (T. J. Clark). Mais dès le mois de mai 1848, il n'en voulait plus rien entendre et, désappointé par la suite des

événements, il écrivait : « J'ai enterré l'homme d'autrefois, avec ses espérances et ses rêves d'avenir, et à présent je passe et repasse avec un certain calme apparent sur le tombeau où j'ai renfermé tout cela comme s'il s'agissait d'un autre. » « L'enthousiasme romantique » est mort en Juin de la même année avec le massacre du prolétariat parisien, ressenti comme la négation des promesses de la révolution. Ce qui a suivi fut le désenchantement, l'art pur, le spleen de Baudelaire, le banal de Flaubert (Sartre : *L'Idiot de la famille*, vol. 3 ; Dolf Oehler : *Le Spleen contre l'oubli* ; Paul Bénichou : *École du désenchantement*). Et avec Courbet, le quelconque d'un enterrement de village métamorphosé en une peinture monumentale de l'état présent de l'histoire. Il ne s'agit plus de la Révolution, comme dans *La Liberté guidant le peuple*, avec sa dimension symbolique, mais de la singularité d'un « enterrement » ayant un sens allégorique. Dans un livre de 1999, Jean-Luc Mayaud a montré que cet enterrement de la peinture d'histoire, cette assemblée de bourgeois de campagne en grand tenue et en grand format était constituée des ancêtres et des notables républicains et de la génération des jeunes quarante-huitards, et que le cercueil des ces funérailles énigmatiques n'était pas vide, ou définitivement celé, s'agissant, en fait, avec ce tableau d'une « allégorie militante de l'enterrement de Marianne », à la suite des élections du 10 décembre 1848 qui ont porté Louis-Napoléon à la présidence. « À Ornans, durant l'hiver 1849-1850, Courbet a voulu représenter l'enterrement de la République de 1848. »

Napoléon III, masqué mais reconnaissable, est présent

dans les deux autres grands tableaux allégoriques de Courbet. *Départ des pompiers courant à l'incendie* est la plus simple de ces peintures, la plus traditionnelle aussi et directement inspirée de *La Ronde de nuit*, de Rembrandt (1642, Amsterdam, Rijkmuseum). Depuis *Un enterrement*, le peintre a changé de modèle. Il est passé des larges peintures hollandaises présentant une collection de portraits de « Corps de garde » au grand tableau qui les avait mis en marche dans le tumulte évocateur d'une action. *Départ des pompiers* est proche d'une véritable « peinture d'histoire ». Il ne s'y agit plus simplement d'une juxtaposition de portraits individuels mais d'une scène, d'une action, d'un drame, d'une fiction, avec la volonté déterminée d'un sens politique immédiat. Ce pourquoi d'ailleurs, à cause de la nouvelle tournure des événements après le coup d'État du 2 décembre 1851, Courbet a dû l'interrompre et ne plus retourner à la caserne des pompiers. Inachevé, ou peut-être parce que – chose rare, à l'exception de quelques peintures de chasse – c'est l'image d'une action, le tableau n'a pas la consistance matérielle d'une peinture de Courbet. Dans le catalogue de l'Exposition de 1977 au Grand Palais, Hélène Toussaint a mis ce tableau en relation avec l'action de Louis-Napoléon Bonaparte : son livre « socialiste » intitulé *L'Extinction du paupérisme*, et son déguisement, pour s'échapper de la prison, dans les vêtements de l'ouvrier maçon Badinguet, dont le nom lui restera, pour toujours, un sobriquet politique. Le voilà donc, dans *Départ des pompiers*, habillé de ce costume, mais dirigeant les pom-

piers dans le sens contraire de l'incendie, à la grande indignation de la femme du peuple à gauche du tableau et du couple de bourgeois qui, à droite, indifférent, passe.

Mais si Courbet se veut un peintre politique, c'est par la fonction qu'il donne à sa peinture, et non à cause du sujet de ses tableaux. Car ce genre d'allégorie directement politique, comme *Départ des pompiers*, reste chez lui une exception. Et *Un enterrement à Ornans*, et surtout *L'Atelier du peintre*, bien que liés à la situation historique, n'y sont pas immédiatement « lisibles ».

Si Courbet va opposer l'image de la nature à l'histoire dans son *Atelier*, ce n'est pas seulement parce que les sujets politiques sont interdits par la censure, c'est que pour Courbet, en 1855, le cours de l'histoire n'a plus de substance. Telle paraît être essentiellement l'intention allégorique de *L'Atelier du peintre*, même si tout d'abord, l'allégorie, dans la partie gauche de ce tableau, a manifestement le sens simple d'un déguisement politique. Il s'agit – si l'on suit encore Hélène Toussaint – de l'état du monde à l'époque de l'exposition universelle de 1855 : chaque figure est une personnalité singulière et en même temps une « idéalité » politique. S'agissant d'un tableau fait à l'occasion d'une « exposition universelle » – où l'univers est exposé et où l'on vient de partout pour le visiter – Courbet aussi a convoqué les représentants de la terre entière pour les peindre dans son *Atelier* : la question des nationalités est à l'ordre du jour, elle a la faveur de l'empereur qui l'oppose à la révolution. Ainsi donc, assis devant le groupe, en posture du maître de la situa-

tion, il y a, au centre, le braconnier, Napoléon III. Derrière lui, de gauche à droite : Fould, son ministre des finances, en banquier juif ; ensuite le curé, un célèbre journaliste catholique ; puis viennent tour à tour, le républicain de 93, vieux et misérable ; le directeur du *Journal des débats* en croque-mort ; le ministre de l'intérieur de Napoléon III en marchand d'habits. Ensuite les divers pays : la Turquie, la Chine ; le chasseur serait le Risorgimento sous les traits de Garibaldi ; l'homme à la toque, Kossuth, représenterait la Hongrie insurrectionnelle ; le faucheur serait Kosciuszko, la Pologne insurgée ; Herzen, l'ouvrier, le socialisme russe ; la jeune femme gracieuse du fond serait la Grèce ; et la mendicante assise derrière le chevalet de Courbet, l'Irlande, pauvre et misérable.

Tous ces personnages sont déguisés en types sociaux, ce qui permet à Courbet de convoquer le monde tout en peignant la société de son temps : « À gauche – écrit Georges Riat – on voit tous les personnages, auxquels le peintre s'est intéressé, et qui représentent les diverses catégories sociales : au premier rang, assis, un braconnier (*la Chasse*), dont le chien est accroupi tout auprès, un sombrero à plumes noires et un poignard qui figurent *la Poésie romantique* ; non loin est une tête de mort sur un journal des *Débats (la Presse)* [...]. En face, une Irlandaise (*la Misère*) affalée, jambes et poitrine découvertes, allaite son enfant. Derrière, un rabbin en longue robe et toque, au nez aquilin et à la grande barbe (*la Religion hébraïque*) ; à l'arrière-plan, un juif (*le Commerce*), accroupi, offre une étoffe à un bourgeois, assis, coiffé d'un haut-de-forme, et

qui n'est autre que le vigneron Oudot, grand-père de Courbet (*le Travail de la Vigne*); à côté un paillasse à bicornes (*le Théâtre*), un prêtre (*la Religion catholique*); dans le fond, à gauche, un faucheur et un terrassier (*Vie des champs*), un ouvrier désœuvré (*le Chômage*), un fossoyeur (*la Mort*), une fille publique (*la Débauche*). Le juif, le marchand d'habit, le paillasse, le curé, le croque-mort et la fille ont été réunis, comme vivant de l'humanité et l'exploitant », conclut Riat, pour qui « les majuscules » sont le signe qu'il s'agit d'« Idées » justifiant « l'incorrection et la bizarrerie du sous-titre de ce tableau, accouplement hardi de deux mots incompatibles : *allégorie réelle* ».

Ainsi, avec toute la partie gauche de ce tableau, il y a les types sociaux contemporains et la présence politique de l'historicité dans la peinture, cependant que la partie droite en est la présence « morale ». On y reconnaît, toujours selon Riat : Baudelaire (*la Poésie*); Champfleury (*la Prose*); Buchon (*la Poésie Réaliste*); Proudhon (*la Philosophie sociale*); Promayet, (*la Musique*); Bruyas (*le Patronage*); le couple riche (*les Amateurs de l'art moderne*) et les amants (*l'Amour libre*). À la différence de ces personnages qui constituent, pour la plupart, des amis de Courbet ayant visité son atelier, ceux du monde historico-politique sont là, moins par leur existence que pour leur signification. Mais tous doivent être reconnaissables individuellement, même si ceux de droite ont eu déjà leur portrait peint par Courbet, tandis que les autres exigent des efforts pour être identifiés. Dans cette réunion allégorique, et son ordonnance arbitraire, par la grâce de

l'Artiste, tous les personnages sont peints d'après leur photographie ou leur portrait. Ils sont dans la pénombre par rapport à la luminosité du groupe central de la muse, de l'enfant, du chat, de l'Artiste et du paysage sur son chevalet.

« La scène se passe dans mon atelier à Paris. [...] C'est le monde qui vient se faire peindre chez moi. [...] C'est la société dans son haut, dans son bas, dans son milieu. En un mot, c'est ma manière de voir la société dans ses intérêts et ses passions [... et faire connaître ainsi mes propensions et mes répulsions...]. Le tableau est divisé en deux parties. Je suis au milieu peignant. À droite sont les actionnaires, c'est-à-dire les amis, les travailleurs, les amateurs du monde de l'art. [...] Ce sont les gens qui me servent, me soutiennent dans mon idée et participent à mon action. Ce sont les gens qui vivent de la vie. [...] À gauche, l'autre monde trivial, le peuple, la misère, la pauvreté, la richesse, les exploités, les exploités, les gens qui vivent de la mort » (à Champfleury et à Bruyas, novembre-décembre 1854). C'est contre ce « monde de la mort », cette historicité, que Courbet s'est installé, au centre de *L'Atelier*, pour peindre la nature.

Les paysans et 1848 : Révolution et Empire

Pendant les événements de 1848, Gustave Courbet a été surtout admiratif: Tous « ont vu, ainsi que moi la plus belle chose que nous verrons de notre vie. Le peuple jusqu'ici a été magnifique, il s'est conduit admirablement » (mars 1848). Et, semble-t-il, très peu actif: « Quand il s'agissait de détruire les anciennes erreurs, j'ai fait ce que j'ai pu, j'ai donné un coup de main. [...] Je serai toujours prêt à donner d'autres coups de main pour détruire ce qui sera mal établi. Voilà tout ce que je fais en politique.»

Courbet a dessiné le frontispice du *Salut public*, le journal de son ami Baudelaire, qui, lui, a pris part aux combats de Février, comme il le fera lors des journées de Juin. Dans cette gravure, Courbet a réuni l'ensemble des personnages de *La Liberté guidant le peuple* en une seule figure. Drapeau dans une main et fusil dans l'autre, le

combattant sur la barricade s'est retourné vers les spectateurs, comme s'il était sorti de leur rang, pour guider ceux qui sont derrière lui ou le suivent. Par rapport au tableau de Delacroix, ce n'est plus une Image mythique et triomphale qui s'avance vers nous, mais un tract, un appel à l'insurrection qui nous devance. Cependant Courbet « se mêle fort peu de politique » : « Chacun son affaire, je suis peintre et je fais de la peinture. La preuve c'est que je m'y suis remis depuis quinze jours malgré la république qui n'est pas le gouvernement le plus favorable aux artistes (dans l'histoire du moins) » (mars 1848).

En avril, Courbet déclare : « Les temps sont comiques. [...] Je n'ai jamais peint si bien. » Puis arrive Juin et « la guerre civile terrible » : « Les insurgés se battent comme des lions car ils sont fusillés quand ils sont pris. C'est le spectacle le plus désolant qu'il soit possible » (26 juin 1848). Courbet ne se bat pas : « parce que je n'ai pas foi dans la guerre au fusil et au canon et que ce n'est pas dans mes principes. Voilà dix ans que je fais la guerre de l'intelligence. Je ne serais pas conséquent avec moi-même si j'agissais autrement... » (26 juin 1848).

Pendant l'hiver, il peint *Une après-dînée à Ornans*, qui lui vaut, en 1849, une médaille d'or au Salon et le privilège d'être dispensé désormais de soumettre ses œuvres au Jury. *Une après-dînée à Ornans*, c'est son « chef-d'œuvre » – dans le sens ancien de ce terme – entraînant, au-delà de la reconnaissance officielle, l'approbation des critiques et de ses pairs qui remarquent immédiatement les qualités picturales, la tonalité profonde et « l'excellence

de l'exécution » (Théophile Gautier). Delacroix parle d'un « révolutionnaire qui ne doit rien à personne ». Et Ingres regrette « les dons sacrifiés à l'absence d'art », mais reconnaît que « ce garçon-là, c'est un œil ».

Une après-dînée à Ornans – et le fait d'avoir décidé de peindre son père et ses amis de campagne dans le format noble consacré à la peinture d'histoire (Francis Wey) – c'est surtout le lieu de naissance de « Gustave Courbet, maître peintre » : la découverte de soi, de son monde, de ses racines et, essentiellement, de son « style ». Courbet va s'installer un moment à Ornans et se prépare à « frapper un grand coup », avec trois tableaux en format très large : *Un enterrement à Ornans*, *Les Casseurs de pierre* (1849, œuvre détruite) et *Les Paysans de Flagey revenant de la foire* (1850, Besançon, musée des Beaux-Arts) qu'il expose d'abord à Besançon et à Dijon avant de les présenter au Salon.

Leur réception parisienne ne sera pas unanime, mais « le grand coup » aura fait du bruit. Au-delà des objections contre « le talent dévoyé », « les trivialités hardies » et « les excentricités voulues », on reconnaît que « M. Courbet fait entrer le peuple dans l'art » : « par M. Courbet, l'art s'est fait peuple ». Champfleury écrit : « La noblesse se gendarme de ce qu'il est accordé tant de mètres de toiles à des gens du peuple. » Et François Sabatier-Ungher : « Il voit le peuple de près et le voit largement : il est appelé à devenir un peintre populaire [...]. M. Courbet n'est pas seulement un peintre de talent, il est encore l'expression franche et nette d'un ordre d'idées qui n'avaient pas été exprimées et devaient l'être : le peuple entré dans la

politique, veut aussi entrer dans l'art. » De fait, 1848 a été l'une des principales conditions de possibilités de l'existence de la peinture de Gustave Courbet.

Février 1848, avec ferveur et enthousiasme, réaffirme l'unité du tiers-état dans la lutte pour la liberté. Juin voit le tiers-état éclater en classes sociales antagonistes. En même temps que l'opposition de la bourgeoisie et du prolétariat, la paysannerie va se manifester sur la scène politique. Et grâce au suffrage universel : en position d'arbitre (Marx). Mais les paysans, dont leur majorité feront ses triomphes, en votant « oui » à ses plébiscites, auront une relation complexe à Louis-Napoléon.

Les Bonaparte sont la dynastie des paysans parcellaires, dit Marx, c'est-à-dire de la masse du peuple français : leurs représentants doivent leur apparaître comme leurs maîtres, une autorité suprême, une puissance gouvernementale absolue. Le 10 décembre 1848, première victoire de Louis-Napoléon, a été « le jour de l'insurrection des paysans, leur coup d'État qui renversait le gouvernement existant » ; avant le véritable coup d'État du 2 décembre 1851 qui établira l'Empire. Ce qui se passe entre 1848 et l'Empire, entre la Révolution et la dictature populiste – car Napoléon III a été l'inventeur du « populisme » du parti de l'Ordre s'appuyant sur les masses que l'on effraie avec le fantôme de la révolution – se répétera, avec des scénarios différents, à l'échelle de l'Europe, et au-delà, jusqu'aujourd'hui.

Toutefois les paysans de l'époque ne sont pas une masse unanime. Il y a une majorité de paysans parcellaires qui

« veulent être sauvés par l'Empire, représentant de leur foi superstitieuse » et « Napoléon III se servira des prêtres en tant que moyen de gouvernement » [ce pourquoi Courbet fera scandale en peignant *Le Retour de la conférence* (1863, œuvre détruite)]. Tandis que toute une autre partie, minoritaire, des paysans, « grâce aux trois années de domination de la République parlementaire, avaient été libérés de l'illusion napoléonienne » : ils étaient devenus révolutionnaires et se sont opposés, les armes à la main, au coup d'État de Louis-Napoléon. C'est ce qui permet de comprendre, à la fois, l'allégorie de « l'enterrement de la République » dans *Un enterrement à Ornans*; l'opposition farouche et constante de Courbet aux « napoléoniens » ; et son étonnant mépris à l'égard des paysans : « Voilà enfin où ces fameux animaux de paysans nous ont mis en votant *Oui* » (9 août 1870). Et seulement quelques mois avant sa mort, dans son exil suisse : « Ce sont les *curés* qui font leur coup d'État pour gouverner le monde par la bêtise. C'est égal, malgré leurs menées et la sottise des paysans, je crois, comme tout le monde intelligent *libre* et des *villes* que nous aurons la république dans trois mois » (1^{er} juillet 1877).

Gustave Courbet se disait « républicain de naissance », par son grand-père maternel, vieux révolutionnaire de 1793, et par son père, qui était de « sentiment libéral en 1830 » (*Autobiographie*). Il était né le 10 juin 1819, mais non parmi les paysans parcellaires. Son père, le plus gros propriétaire terrien de la commune de Flagey, avait fait partie de l'élite des électeurs de la monarchie de Juillet et

il destinait son fils à la carrière d'avocat. Gustave Courbet avait eu, à Besançon, une éducation de notable, avec au programme beaucoup de philosophie. Il avait également suivi des cours de dessin et de peinture. Ses premières toiles, des portraits de ses proches, dénotent, toutes, une bonne connaissance des méthodes traditionnelles (Schapiro). Elles ont été influencées, grâce à des élèves interposés, par David et Gros : néo-classicisme dans la manière, dans le fini lisse, dans la grande clarté, dans les traits affirmés : donc sans la matière, le clair-obscur, et « la touche de Courbet ». Ensuite, surtout dans les autoportraits de ses débuts parisiens – et parfois dans ses portraits, même plus tardifs – Courbet a suivi les manières romantiques.

Après son arrivée à Paris à la fin de 1839, « tout en continuant l'étude de la philosophie allemande et française » (*Autobiographie*), il a fréquenté des ateliers, mais ne se reconnaissait pas de maître attitré. Il n'a pas été à l'École des beaux-arts et n'a pas eu de prix de Rome – le chemin royal de la peinture académique et du succès. Plus tard, il dira : « On ne naît pas avec du génie, on naît avec des propensions et des facultés particulières. C'est avec la volonté et le travail qu'on arrive à être un homme » (à Proudhon, juillet-août 1863).

Pour avoir, comme il l'annonce à ses parents, « avant cinq ans [son] nom dans Paris » (20 avril 1845) – ce qui sera effectivement le cas – Gustave Courbet a « travaillé énormément, au risque de se ruiner la santé ». Il a fait beaucoup de copies : « une étude approfondie de toutes

les écoles les unes après les autres, et des peintres anciens et modernes ». Et il en a déduit qu'il ne lui restait « qu'à traverser comme une bombe toutes ces diverses tentatives » (*Autobiographie*). Plus tard, il pouvait dire fièrement : « C'est énorme de penser qu'un homme seul et sans appui, sinon celui de son père et de sa famille, avec son peu de ressource, ait pu entreprendre une action semblable. »

Gustave Courbet n'est pas le seul peintre venu de la campagne. Et il n'existe pas de relations directes et nécessaires entre la naissance, ou la vie, et l'œuvre d'un peintre. Ceux qui ont créé l'univers des idées, des images et des écrits de l'aristocratie n'étaient pas des aristocrates – des maîtres qui, par définition, ne travaillent pas et ne font pas d'œuvre –, mais des artistes et des penseurs au service des dominants et ils s'étaient éduqués pour cela. Cependant Courbet est le premier peintre à se vouloir et à se proclamer un sauvage venu de la campagne, un « auto-didacte » qui a pris de la tradition ce dont il avait besoin et non plus ce que la tradition des puissants réclamait de lui pour pouvoir se perpétuer.

Gustave Courbet, qu'on a commencé par leur assimiler, n'a pas la timidité et la modestie des frères Le Nain (seuls « les gueux sont modestes », aurait-il pu dire comme un autre orgueilleux célèbre de son temps). Avec insistance, et en grandeur monumentale, dès *Une après-dînée à Ornans*, ou quelques années plus tard avec *Les Cribleuses de blé* (1854, Nantes, musée des Beaux-Arts), Courbet affirme un monde terrien et paysan. Et un tel monde, par son mode d'existence, et dans son principe, reste proche

de la nature. Pour que cela fût possible, il fallait que, avec le romantisme et surtout le développement de la grande ville et de l'industrie, la nature et l'image de la nature soient devenues l'autre désiré, un objet de besoin pour l'histoire et la civilisation. Pour que Courbet puisse s'avancer ainsi et parler haut et fort, il était nécessaire également que la paysannerie soit devenue une force déterminante historiquement et n'être plus simplement l'objet de l'histoire, ou un sujet anecdotique, pittoresque, sentimental et lointain pour la peinture de genre.

En effet, il suffit de voir, à la différence de l'œuvre de Gustave Courbet – « impie, athée et socialiste » –, le mythe de la paysannerie conservatrice, dévote et soumise à la tradition, chez son contemporain François Millet, même si celui-ci a été considéré, par le Salon et le pouvoir, comme un « provocateur socialiste ». D'un côté, il y a l'imagerie estompée et sans présence d'une vie rurale atemporelle, anonyme et rituelle, dans son humble petitesse, sa pauvreté physique et spirituelle, enrobée de la suavité sentimentale, avec des références implicites et explicites à la tradition picturale et à la mythologie biblique : « Je voudrais, disait Millet, que les êtres que je représente aient l'air voués à leur position et qu'il soit impossible d'imaginer qu'il leur puisse venir à l'idée d'être autre chose que ce qu'ils sont. » Et de l'autre, avec Courbet, le matérialisme déclaré, l'orgueil proclamé et la rébellion militante, ayant commencé en imposant, avec ses tableaux et sa doctrine « réaliste », le monde paysan dans la grandeur de la peinture d'histoire.

« *Moi aussi je suis un gouvernement* »

« M. Garcin me nomme le peintre socialiste. J'accepte bien volontiers cette dénomination : je suis non seulement socialiste, mais bien encore démocrate et républicain, en un mot partisan de toute la révolution, et par-dessus tout réaliste » (19 novembre 1851). En 1851, même Louis-Napoléon pouvait se déclarer « socialiste ». Mais comme le dit Proudhon en mars 1852 : « Louis-Napoléon est arrêté net dans ses projets socialistes. » Il ne restera donc plus à Courbet, pendant des années, que « le réalisme ».

« Après le coup d'État, des dizaines de milliers de socialistes, de républicains et de membres des sociétés secrètes avaient été emprisonnés sans forme de procès, déportés comme des criminels de droit commun ou bannis... » (Siegfried Kracauer). « Tous mes amis étant dedans, je suis très surveillé très activement dans mes paroles et dans

mes actions. [...] Cette révolution m'a fait perdre trois semaines. J'ai vomi plein mon chapeau de bique... » « L'incidence » a eu un effet immédiat, puisque Courbet a dû interrompre *Le Départ des pompiers*: « L'officier de ma *Caserne des pompiers* est en fuite ou mort, m'a-t-on dit. Le tableau est fort aventuré » (1^{er} janvier 1852). Cet officier, Frond, un militant républicain, avait été arrêté et exilé en Algérie, pour avoir vigoureusement combattu contre le coup d'État: «... cet imbécile de Frond, officier des sapeurs-pompiers, vient d'être expédié à Lambessa pour avoir insurrectionné sa caserne. J'aurais pu subir le même sort, c'était probable, car je l'avais mis dans mon tableau. Il m'est interdit de continuer jusqu'à nouvel ordre et on est très étonné qu'on m'ait accordé cela » (15 janvier 1852). Plus tard, il écrira à Hugo, le 28 novembre 1864: « Delacroix et vous, vous n'aviez pas comme moi l'Empire pour vous dire: "Hors de nous point de salut". [...] Les luttes étaient artistiques, c'étaient des questions de principes, vous n'étiez pas menacés de proscriptions. »

Avec l'instauration de l'Empire, le mouvement révolutionnaire est brisé, malgré quelques résistances embryonnaires et des rejets de l'ordre nouveau. L'empereur est le maître pendant près de vingt ans. Courbet ne cache pas son hostilité et considère presque Napoléon III comme son ennemi personnel et son rival qu'il n'a de cesse de défier. Il ne s'agit pas d'une forfanterie, mais, à la fois, de son principal trait de caractère et d'une conviction viscéralement anarchiste. « Quiconque met la main pour me gouverner est un usurpateur et un tyran » (Proudhon).

« Nous sommes tous deux, l'État et moi, des ennemis. Tout État est une tyrannie », dit aussi Max Stirner qui – en harmonie avec la pensée la plus profonde de Courbet – exalte la valeur intrinsèque de l'individu « unique », c'est-à-dire à nul autre pareil, tiré par la nature à un seul exemplaire (Daniel Guérin). « Moi j'ai travaillé toute ma vie pour avoir une raison d'être unique, autant que possible, et c'est à quoi tendent tous les actes de ma vie. [...] Je reste dans mon principe. Toutes les formes de gouvernement, tous les faits accomplis, peuvent arriver, ça ne m'intrigue en rien du tout. ..» (1^{er} janvier 1852). Et il pourra rappeler, fièrement, le 15 avril 1871, le sens de son « principe », au moment de la Commune : « Retranché dans mon individualisme, je luttais sans relâche contre le gouvernement d'alors, non seulement sans le redouter, mais encore en le provoquant. »

Anti-autoritaire, contre le pouvoir et ses institutions, même si cela ne correspond pas aux « sujets » immédiats de ses tableaux, Gustave Courbet fait peur. Ainsi par l'intermédiaire du comte de Nieuwerkerke, le surintendant des Beaux-Arts, on essaie de l'amadouer : « J'espère Monsieur Courbet que vous n'avez pas à vous plaindre, le gouvernement fait assez de coquetterie à votre égard. Personne ne pourra se flatter d'en avoir eu autant que vous », raconte Courbet. Pendant un déjeuner, Nieuwerkerke aurait voulu le convertir en lui enseignant de « mettre de l'eau dans son vin » et en lui disant que « le gouvernement voudrait [qu'il] fasse un tableau dans toute [sa] puissance pour l'Exposition de 1855 ». Ce qui a provoqué la réplique cin-

glante de Courbet : « d'abord parce qu'il m'affirmait qu'il était un gouvernement et que je ne me sentais nullement compris dans ce gouvernement, que moi aussi j'étais un gouvernement et que je défiais le sien de faire quoi que ce soit pour le mien que je puisse accepter. Je continuai en lui disant que je considérais son gouvernement comme un simple particulier. » Et là, Courbet rappelle ses convictions profondes, à propos de lui-même et de son art, certitudes qui fondent toute son assurance : « Je continuai en lui disant que j'étais seul juge de ma peinture ; que j'étais non seulement un peintre mais encore un homme ; que j'avais fait de la peinture non pour faire de l'art pour l'art, mais bien pour conquérir ma liberté intellectuelle et que j'étais arrivé par l'étude de la tradition à m'affranchir et que moi seul, de tous les artistes français mes contemporains avais la puissance de rendre et traduire d'une façon originale et ma personnalité et ma société. » À quoi Nieuwerkerke a répondu : « M. Courbet vous êtes bien fier ? – Je m'étonne, lui-dis-je, que vous vous en aperceviez seulement. Monsieur, je suis l'homme le plus fier et le plus orgueilleux de France » (octobre 1853). Ce n'est pas par simple fanfaronnade qu'ici, et à d'autres occasions, Gustave Courbet parle de « son orgueil ». Comme il l'écrira dans ses maximes à l'intention de Proudhon, l'orgueil est une récompense et il lui semble l'avoir mérité plus que toute autre médaille : « L'orgueil est inséparable de l'homme mais il n'est justifié que par le travail ; l'orgueil est la conscience de soi-même ; l'orgueil est une récompense » (juillet-août 1863).

C'est pour défier « le gouvernement » – tout en refu-

sant de peindre sur commande un tableau avec « toute sa puissance » pour l'Exposition universelle de 1855 – que Gustave Courbet va entreprendre la toile où il proclame sa propre souveraineté : *L'Atelier du peintre*. On refusera de l'exposer, avec d'autres de ses grands tableaux, en arguant qu'il faudrait trop de place. Courbet y voit une attaque. Et bien qu'on ait accepté officiellement d'accrocher onze de ses œuvres, il écrit à son mécène Alfred Bruyas : « Il m'arrive des choses terribles. On vient de me refuser mon *Enterrement* et mon dernier tableau *L'Atelier*, avec le *Portrait de Champfleury* (1855, Paris, musée d'Orsay). Ils ont déclaré qu'il fallait à tout prix arrêter mes tendances en art qui étaient désastreuses pour l'art français » (5 avril 1855). « Il y avait un coup monté contre moi épouvantable. [...] En un mot on voulait finir avec moi, on voulait me tuer. Depuis un mois je suis désespéré. Ils m'ont refusé systématiquement mes grands tableaux, en déclarant que ce n'est pas la peinture qu'ils refusaient, mais l'homme. Mes ennemis feront ma fortune. Cela m'a donné le courage de mon idée. [...] Je conquiers ma liberté, je sauve l'indépendance de l'art » (11 mai 1855).

Puisqu'on refuse ses grandes toiles, Gustave Courbet décide de franchir encore un pas et d'organiser sa propre exposition, en demandant l'aide de Bruyas. En fait, Courbet a plus à craindre les peintres académiques et les journalistes traditionnels, ses véritables adversaires et concurrents, que le gouvernement qui, malgré ses rebuffades, essaie de le ménager comme il peut. Lorsque « le

temple [le Pavillon du réalisme] est fini et n'attend plus que les tableaux », Courbet écrit à Bruyas : « Tout va pour le mieux, je ne rencontre pas la moindre opposition. Je crois que je finirai par conquérir l'indépendance nécessaire à l'art. J'ai été jusqu'ici fort bien secondé par le gouvernement. M. Fould, M. de Nieuwerkerke sont enchantés de mon idée et veulent venir voir. Enfin cela sera une chose magnifique et sans exemple jusqu'ici. Cela enchante chacun ; moi, quand je considère le bâtiment, je tombe en extase » (4 juin 1855). Ensuite il annonce son triomphe : « mon exposition est allée parfaitement et m'a donné une importance énorme » (9 décembre 1855).

Malgré « la bienveillance » officielle à l'égard de son exposition, Courbet ne se sent pas moins en exil dans son propre pays, comme il l'écrit à son ami Buchon tenu à rester en Suisse : « En France nous sommes aussi bien exilés que toi. Aujourd'hui tout ce qui touche à l'art, à la pensée, à l'esprit est exilé » (août 1856). S'il conseille à Buchon de faire « acte de soumission » pour pouvoir revenir en France, lui-même quitte souvent son pays et n'exclut pas d'être obligé de s'exiler : « Je roule dans les pays étrangers pour trouver l'indépendance d'esprit qui m'est nécessaire et pour laisser passer ce gouvernement dans lequel je ne suis pas en honneur... » (décembre 1858).

En 1861, on veut donner une décoration à Courbet, mais l'empereur s'y oppose : « À mon grand regret mais heureusement M. L'Empereur s'est chargé lui-même de me la retirer. Je lui en sais gré et il est dans son rôle. J'ai su enfin que c'était pour lui avoir fait répondre en 1854

que son gouvernement n'était pas assez libre pour comporter un homme comme moi » (septembre 1861). Cependant Courbet cherchera à se venger, en faisant un tableau de prêtres ivres, avec *Le Retour de la conférence* (œuvre achetée, au début du vingtième siècle, par un banquier qui l'a détruite pour accomplir son « devoir moral contre une cochonnerie »). Avec ce tableau, une rareté dans l'ensemble de sa production, Courbet attaquait, directement, les attaches et la politique cléricales de la famille impériale : « Cela correspondait pas mal à l'insulte que l'Empereur m'a faite l'an passé. [...] J'espère que lui qui est socialiste a reçu ce tableau en pleine figure. Vous voyez que je vise juste. [...] Comme il ne sera peut-être pas reçu, je n'envoie que celui-là au lieu de trois pour les mettre en demeure de me refuser ou de m'accepter à cette exposition. [...] J'avais fait le tableau pour qu'il soit refusé. J'ai réussi, c'est comme cela qu'il m'apportera de l'argent » (février et avril 1863).

La joute qui oppose Gustave Courbet à Napoléon III réjouit le peintre qui explique cependant à Champfleury sa « manière d'apprécier et de haïr le gouvernement » (mi-juin 1863) : « C'est pour la liberté de chacun que je désire que la France se gouverne par elle-même. Autrement, si je ne considère que moi-même, ce gouvernement fait mon affaire admirablement et me donne l'orgueil d'être une personnalité. »

Malgré *Le Retour de la conférence* et *Vénus et Psyché* (1864, œuvre détruite ?), tableaux décriés et rejetés pour « immoralités », Nieuwerkerke demande, en 1866, la place

d'honneur au Salon pour *La Remise de chevreuils* (1866, Paris, musée d'Orsay) et pour *La Femme au perroquet* (1866, New York, The Metropolitan Museum of Art), qu'il propose d'acheter, au nom du gouvernement, avant de se rétracter rapidement. Ce qui devient l'occasion d'une nouvelle colère de Courbet: « Je soupçonne que vous n'auriez pas été fâché de me protéger. [...] Je ne suis pas de ceux que l'on protège, et vous ne me rendez que justice en déclarant que “la nature de mes compositions n'est pas de celles que le gouvernement doit encourager.” C'est là la situation que j'ambitionne. [...] Mon art est à moi, et, celui-là je ne l'aliène pas. Vous me placez tout seul dans un plateau, “l'homme que le gouvernement ne doit pas encourager”. Vous vous mettez dans l'autre, vous et tout l'art que le gouvernement encourage. L'avenir dira quel plateau l'emporte » (27 juillet 1866).

Sans qu'il y ait eu de rupture, la méfiance et la résistance ont été mutuelles entre Gustave Courbet et le gouvernement. Pour Courbet, « le gouvernement » reste un client important et potentiel, sinon effectif [le comte de Morny, le demi-frère de Louis-Napoléon et l'organisateur du coup d'État, avait acheté *Les Demoiselles de village* (1851, New York, The Metropolitan Museum of Art)]. Et les officiels craignent Courbet et souhaitent son adhésion, parce qu'ils savent que c'est un très grand peintre et le plus célèbre de son temps. « On a une peur extrême de moi au Palais et donnerait tout au monde pour me rallier à eux [...] . Je ne veux ni peu ni beaucoup faire partie de cette bande malgré la fortune énorme que ça pour-

rait me rapporter. Du reste ils n'en ont que pour un ou deux ans » (27 septembre 1866). Courbet rappelle toujours « tout le mépris qu'[il] a eu à subir de cet affreux gouvernement qui dégrade la France » (août-septembre 1869); et toute « la persécution qu'[il] a eu à subir de l'Empire » qui a fait « mourir tous [ses] amis, paralysant [ses efforts], et lésant [ses] intérêts ». Pourtant le régime se libéralise et, à partir de 1868, l'empereur accorde concession sur concession. On offre donc la croix de la Légion d'honneur à Courbet, et il la décline : « Pendant toute ma vie, je n'ai demandé qu'une chose au gouvernement, c'est de ne pas s'occuper de moi, sans pouvoir l'obtenir » (9 mars 1870). Et le 23 juin 1870 : « Il faudra qu'on dise de moi : "Celui-là n'a jamais appartenu à aucune école, à aucune église, à aucune institution, à aucune académie, surtout à aucun régime, si ce n'est le régime de la liberté" . »

Tout est politique / « La politique » n'est pas tout

« Je n'admets pas non plus qu'un homme se retire de l'action commune. Les plus grands esprits qu'on admirait dans la tradition ont été constamment mêlés à tout » (mi-juin 1863). Gustave Courbet n'est pas un militant politique qui aurait fait de la peinture, c'est un peintre d'abord – il fait de la peinture, comme il le dit, pour « être un homme ». Un peintre pour qui son activité artistique, dans le moment et les circonstances de son présent, ne peut avoir qu'une signification politique. Courbet sait qu'il doit son existence, en tant que peintre reconnu, aux événements politiques. Il évoque ses souffrances et son désespoir et « les martyrs qui entrent dans les arts » : « Non, les corps établis, les académies de toutes sortes, la gouvernementation autoritaire dénotent un état de choses faux et l'entrave du progrès. Sans la révolution de Février, on

n'aurait jamais vu ma peinture. J'ai établi la révolte, maintenant on voit les jeunes gens de première année » (17 octobre 1868).

Peinte, exposée au Salon, médaillée, achetée par le gouvernement républicain, grâce à 1848, *Une après-dînée à Ornans* a été pourtant envoyée dans un musée de province. Dans le contexte de la République éphémère, puisque l'élection de Bonaparte en change le cours avant même son coup d'État, les grands tableaux de Courbet sont des « événements médiatiques », mais ne trouvent pas de preneur. Par leur taille ce sont des tableaux destinés au musée, mais même *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, qu'on n'osera plus montrer, reste confiné, comme avant, dans les caves du Louvre.

N'ayant pas l'appui du gouvernement, auquel il refuse de faire des concessions, Gustave Courbet doit proclamer et instaurer son indépendance, « arriver » par ses propres moyens, être maître du terrain. Cela correspond, d'ailleurs, pour lui à la nature « démocratique » de son art et au public auquel il l'adresse. « Dans une société si bien civilisée, il faut que je mène une vie de sauvage. Il faut que je m'affranchisse même des gouvernements. Le peuple jouit de mes sympathies. Il faut que je m'adresse à lui directement, que j'en tire ma science, et qu'il me fasse vivre. Pour cela, je viens donc de débiter dans la grande vie de bohémien », écrit-il le 31 juillet 1850. Et dans une lettre d'octobre 1853 à Alfred Bruyas : « J'ai brûlé mes vaisseaux. J'ai rompu en visière avec la société. J'ai insulté tous ceux qui me servaient maladroitement. Et me voici

seul face à cette société. Il faut vaincre ou mourir. Si je succombe, on m'aura payé cher, je vous le jure. »

Contre le gouvernement et les artistes officiels, Courbet dira qu'il n'a « voulu d'autres juge que le public » (26 juillet 1866) : « Quand un homme expose ses œuvres, c'est pour se rendre compte de ce que l'on pense, c'est l'homme qui crie à la montagne pour savoir si son son est juste. Personne n'est en droit de rembourser les cris. Ça regarde celui qui a eu l'idée de les pousser. Quand il pousse juste, il est, lui, récompensé par le fait, et il vit de l'adhésion du public » (9 mars 1870). Il s'agit là de « récompense » spirituelle. Car si « personne n'est en droit de rembourser les cris », il est vrai aussi que l'« on ne peut pas faire de l'art sans argent, j'en sais quelque chose » et qu'« il n'y a rien d'assommant comme gagner de l'argent » (6 août 1866).

Le marché de l'art n'existant quasiment pas encore, ni de véritables galeries, Gustave Courbet doit – et c'est là la nouveauté de sa démarche – rechercher sa propre clientèle. « Il faut que je recoure aux particuliers si je veux marcher libre comme je suis » (20 avril 1865). On sait que le miracle s'est produit : Gustave Courbet et l'amateur d'art Alfred Bruyas – qui lui achète *Les Baigneuses* – se sont rencontrés : *Bonjour Monsieur Courbet* (1854, Montpellier, musée Fabre) a voulu immortaliser « la rencontre ». Deux fouriéristes se sont retrouvés à cause de leur « solution », dont le mystère révélé serait l'idée du sauvetage de l'humanité et du monde par un nouvel art. Ainsi, malgré les résistances et l'opposition, et grâce à Bruyas, Courbet a

conquis son indépendance qu'il souhaite ne plus jamais perdre : « J'espère dans ma vie réaliser un miracle unique, j'espère vivre de mon art pendant toute ma vie sans m'être jamais éloigné d'une ligne de mes principes, sans jamais avoir menti un seul instant à ma conscience, sans même avoir jamais fait de la peinture large comme ma main pour faire plaisir à qui que ce soit, ni pour être vendue » (3 mai 1854).

En se bornant à regarder les « sujets » et non la peinture, on n'a pas manqué de relever – même à son époque – des changements dans l'œuvre de Courbet, dès le milieu des années 1850. La dictature et l'oppression y ont été pour beaucoup, non seulement à cause de la censure, mais parce qu'elles avaient étouffé toutes les revendications devenues sans vigueur. Lorsque Courbet se risque à peindre *Le Retour de la conférence*, la satire reste anecdotique et son tableau, une œuvre mineure, ne dépasse pas la charge.

La peinture à l'huile, dont il est un maître, vise la célébration que Courbet réalise avec sa conception matérialiste de l'harmonie de la nature. Tandis que les sujets politiques contemporains, qui sont plutôt du ressort du journalisme, exigent la clarté immédiate et non « l'allégorie ». « La politisation de l'esthétique » demande d'autres moyens que la grande peinture à l'huile : « la reproduction technique » surtout qui se développe avec la gravure dans les journaux. Au niveau donc des « sujets », l'artiste politique ce n'est pas Courbet, mais Honoré Daumier – « le génie de la caricature » (Baudelaire) : grâce

à son sens de l'immédiat, de la précision de son dessin, soutenus par ses traits rapides et incisifs et le blanc et noir de la lithographie. Mais les peintures de Daumier ne sont pas satiriques ou le sont moins : la peinture à l'huile, qui n'est pas destinée à la diffusion de masse, malgré l'existence du Salon, demande trop de travail pour qu'on puisse la réduire à n'être qu'une charge. Comparativement à celles de Courbet, les toiles de Daumier sont d'ailleurs des emblèmes romantiques, plus traditionnels, élégiaques, tristes. Elles ne peuvent avoir de sens politique qu'« allégoriquement » : ses *Don Quichotte* ou ses *Fugitifs* sont d'évidence liés à l'échec de la révolution ; les *Saltimbanques* sont des artistes ; la série de *Blanchisseuse accompagnée de sa fille* évoque le peuple déshérité. Il s'agit malgré tout d'« images mythiques », où la pénombre, le contre-jour, la couleur et les silhouettes l'emportent sur la précision et l'immédiateté éphémère qui caractérisent ses gravures. Or « l'image mythique » est un « universel » – même s'il peut s'agir du « peuple », une entité mythique en soi. Avec son « universalité », elle relève encore de l'Idéal que Courbet a rejeté en s'attachant au nominalisme du singulier et de la présence picturale. Par ailleurs, Daumier est essentiellement urbain – et pour cela directement politique –, contrairement à Courbet qui, à l'exception du *Départ des pompiers* et de *L'Atelier*, n'a pas vraiment peint de grands tableaux liés à la vie citadine. *Les Demoiselles des bords de la Seine* (1857, Paris, musée du Petit Palais) ont la singularité quelconque, l'érotisme sans distance de « la vie moderne », et en ce sens, avec ce tableau et par son sujet,

Courbet précède Manet, mais non pas par sa manière de peindre. De plus, si la Seine traverse Paris, les bords de la Seine s'enfoncent dans la campagne, comme les demoiselles couchées, telles des « fleurs » au milieu des végétations.

En élevant la peinture de genre au niveau de la peinture d'histoire, Courbet a tué celle-ci et il ne peut en faire d'autre. À l'exception de son *Atelier* où, justement, il oppose la nature à l'histoire avec le paysage qui va devenir sa production dominante. « La politisation de l'art », on le sait, aboutit au « désenchantement de l'art », l'un des chemins de sa disparition. Mais la figure de l'Artiste à l'œuvre devant son chevalet, comme lieu de révélation « sacrale » de la nature, est bel et bien une « volte face », un manifeste de la fonction de l'art en tant qu'art, qui, pour Courbet, n'a rien d'un « accommodement » avec le gouvernement ou avec l'art dominant de son temps. Si, comme il l'écrit dans ses « maximes » pour Proudhon, il croit que « la fécondité est dans la variété de la conception » et que « poursuivre trop longtemps une même donnée [...] conduit à la stérilité », Courbet est tout autant convaincu qu'« une seule concession suffit pour tuer l'artiste » : « un homme dans les arts ne doit faire aucune concession à l'esprit public, contre ses idées. S'il peut en faire, son originalité n'existe pas » (juillet-août 1863).

Gustave Courbet était en position de faire fortune : en s'arrangeant avec le gouvernement ou en flattant le goût des amateurs contre ses propres « principes ». Cependant il évoque souvent sa pauvreté dans ses lettres : s'il n'a pas

été dans le besoin, il n'a jamais connu la richesse d'un peintre de sa célébrité. « Que de peine on a dans la vie pour rester dans sa foi » (3 mai 1854), mais il ne peut « y avoir d'avantage à changer de principe, car préalablement il faudra changer de nature » (26 février 1860) : « Dieu merci, j'ai pu placer mon art au-dessus des nécessités de l'existence » (27 juillet 1866). Si avec sa révélation « sacrale » de la nature – des paysages, des femmes, des fleurs, des animaux – Courbet affirme faire une « peinture socialiste » (au moment de se présenter à la Commune, il s'étonnera que, malgré son activité de peintre, il soit dans la nécessité de prouver ses convictions), c'est que pour lui, profondément, tout se passe au niveau de la peinture et dans sa lutte contre « l'Idéal ».

Le « triomphalisme » célèbre de Gustave Courbet est, certes, l'effet de son narcissisme indéniable. Mais il se trouve que sa passion narcissique correspond à son individualisme anarchiste en peinture et en politique : elle en est le moteur et le moyen. Elle lui donne la force nécessaire pour libérer la peinture des pratiques institutionnelles et des conventions esthétiques. Elle est en harmonie avec ce qu'il pense devoir être en tant que peintre : c'est pour lui-même, pour sa peinture, pour la peinture et pour ses convictions politiques qu'il veut s'imposer et avoir un nom.

Courbet doit s'opposer au gouvernement, vaincre ses institutions artistiques, et encore plus et essentiellement : battre, comme il dit, et « tuer » la peinture et les peintres de son temps. Occuper tout le champ, en devenir le maî-

tre. « J'irai cette année à l'exposition armé de pied en cap » (12 décembre 1849). « Je serai si brutal, que je donnerai à chacun la force de me dire les vérités les plus cruelles. [...] N'allez pas croire que c'est d'un coup de tête. C'est une longue préméditation, ensuite c'est un devoir sérieux, d'abord pour donner l'exemple de la liberté et de la personnalité en art, puis après pour donner de la publicité à l'art que j'entreprends » (31 juillet 1850).

Afin de triompher, Courbet a besoin d'opposition et d'adversité: « Quand je ne serai plus contesté, je ne serai plus important » (15 juin 1852). Ce qui nécessite de sa part une stratégie de « provocation » à déconcerter ses adversaires et les surprendre sur le plan strictement pictural. À propos des *Demoiselles de village*: « J'ai dévoyé mes juges, je les mets sur un terrain nouveau: j'ai fait du gracieux. Tout ce qu'ils ont pu dire jusqu'ici ne sert à rien. » (janvier 1852) – en fait de « gracieux », il n'a pas manqué de disconvenir, ne pouvant faire autrement, aux règles traditionnelles de proportions et de l'unité de la figure et de lieu! Il aurait voulu agacer encore plus ses critiques, comme il l'écrit dans une lettre de 1856 à un ami: « J'avais pris une vachère pour en faire une fileuse (*La Fileuse endormie*, 1853, Montpellier, musée Fabre). La critique a grogné. Cette année, je vais lui faire une gardeuse de cochons pour de vrai, la critique hurlera... »

Au moment d'organiser son « exhibition », comme on disait à l'époque, face à l'Exposition universelle, il écrit à son mécène, le banquier Bruyas: « Spéculons sur la haine et sur l'envie. Il y a vraiment de quoi faire danser Paris

sur la tête. On fera sans contredit la plus forte comédie qui aura été jouée de notre temps. Il y a des gens qui en tomberont malades, c'est sûr » (janvier 1854). Courbet est certain que son « temple » va être la fin de la peinture de son temps : « Nous allons donc dresser nos batteries et procéder à ce grand enterrement. Avouer que le rôle de fossoyeur est un beau rôle, et que déblayer la terre de tout ce fatras de bric-à-brac n'est pas sans charme. » « J'ai enfin fini par l'emporter sur toute la ligne », dira-t-il (10 mars 1862). Avec la nouvelle Exposition universelle, en 1867, il récidive : « J'ai fait construire une cathédrale dans le plus bel endroit qui soit en Europe, au pont d'Alma... Je stupéfie le monde entier. Je triomphe non seulement sur les modernes, mais encore sur les anciens » (30 mars 1867). « J'ai fait un grand pas, j'ai conquis une importance et une indépendance énorme » (juin 1867). En 1870, refusant la Légion d'honneur, il écrit, sans façon : « De l'avis de tout le monde je suis le premier homme de France. »

En s'avancant de plus en plus, avec ses « Nus », dans le domaine réservé de l'art « noble », Courbet déclare : « Ce sera une plaisanterie blessante pour ces Messieurs de la grande peinture... » (4 novembre 1860). Et devant le scandale provoqué par *Vénus et Psyché* : « Comme ils avaient préconisé qu'il m'était impossible de faire du genre gracieux, ils ont été blessés de ce tableau » (août 1864). En 1866, il expose au Salon *La Femme au perroquet* et *La Remise de chevreuil* et pense avoir battu définitivement les peintres académiques sur leur propre terrain : « Ils sont enfin tués. Tous les peintres, toute la peinture est sens des-

sus dessous. [...] Il y a longtemps que je te disais que je leur ménageais ce coup de poing en pleine figure. Tas de crapules, ils l'ont attrapé. Figure-toi que l'on dit dans Paris que l'administration est charmante, et que tout le mal qui en ressort provient des peintres. Te rappelles-tu du tiroir de lettres que Nieuwerkerke m'a fait voir un jour, où il y avait plus de trois cents lettres écrites contre moi, qui ne laissaient rien à dire » (6 avril 1866). Après la Commune, ce sont surtout les peintres qui empêcheront Courbet d'être exposé au Salon, pour se venger enfin de celui qui avait été en mesure de dire, « fièrement » : « Je peux agir en dehors du Gouvernement et je serai le seul en France. C'est ce qu'ils sentent bien, et c'est ce qui les fait tous rager dans les journaux » (mai-juin 1867).

« Puisque réalisme il y a »

Courbet a commis le crime de lèse-Idéal, avec ses grands formats, non seulement par le choix de ses sujets mais surtout par la prétention de les traiter en « majesté », tout en refusant les moyens convenus, qui d'ailleurs ne convenaient pas à ses sujets. On avait crié à la « laideur » repoussante, parce qu'il avait omis les critères et les codifications établis, et avait peint la vie ordinaire sans complaisance et sans apprêt, sans enjolivement, ni beauté. Pour Courbet, il s'agissait de « vérité », la laideur n'existant pas dans la nature, mais pour l'époque, la nature ne devenait de l'art que purifiée, rédimée par la beauté.

Nier l'Idéal est un principe, à la fois esthétique et politique, car pour Courbet et en son temps, ces termes sont liés. Le service de l'Idéal a une fonction de légitimation politique pour ceux qui dominent la société et détiennent

le pouvoir. Avec cette fonction, d'ailleurs, et depuis la Révolution française, « l'Idéal », transformé en décor pour des bourgeois devenus classe dominante, a perdu toute substance. À l'époque où Courbet commence à naître en peinture, il n'y a plus que le pompiérisme, entre autres : *Les Romains de la décadence*, de Thomas Couture (1847, Paris, musée d'Orsay), avec, selon le mot de Baudelaire, ses « drôles et drôlesses attifés comme des bouchers et des blanchisseuses lors du carnaval ». En rejetant l'Idéal, Courbet se trouve donc nécessairement en opposition aux institutions qui soutiennent l'Idéal et que l'Idéal a pour fonction de légitimer et de servir.

La tradition de l'Idéal est pour Courbet, avec raison, « aristocratique et théocratique ». Il affirmera en 1861, au Congrès des Artistes à Anvers : « En concluant à la négation de l'Idéal et tout ce qui s'ensuit, j'en arrive en plein à l'émancipation de la raison, à l'émancipation de l'individu, et finalement à la démocratie. Le réalisme est, par essence, l'art démocratique. » En fait dès *Un enterrement à Ornans*, *Les Paysans de Flagey revenant de la foire* et *Les Casseurs de pierre*, on avait beaucoup insisté sur « l'égalité et la démocratie » de sa manière de peindre, refusant la hiérarchie traditionnelle entre les motifs.

Ce qui avait marqué 1848, c'était l'esprit républicain et démocratique. Ce qui va l'emporter avec le Second Empire, c'est la dictature et « l'opérette », à laquelle s'oppose « le réalisme », en peinture et en littérature. « Tout sentiment de réalité avait fui », écrit Siegfried Kracauer dans son livre sur Offenbach. « La société du Second

Empire n'était avide que de fêtes : les fêtes répandaient l'ivresse, faisait passer le temps, couvraient l'agitation des socialistes, des républicains et des étudiants. [...] Elle s'acharnait trop à ne point ajouter foi à la réalité pour ne pas saluer avec défaveur l'apparition du réalisme. » On dira de Courbet « qu'il est désastreux pour l'art français, que sa peinture est de celle que le gouvernement ne doit pas encourager ». On traite son œuvre d'immoral. Une « élite » de chevaliers d'industrie, d'aventuriers, de spéculateurs, de viveurs et de courtisanes va dresser un tribunal contre Baudelaire et Flaubert pour attentat contre les bonnes mœurs. Quant à Courbet, il suffit de ne pas acheter sa peinture, puisqu'on ne peut l'expulser du Salon.

Le Second Empire est le monde de la « fantasmagorie », à commencer par le « Second » en lui-même, comme « Napoléon le petit » (Hugo) qui se prend pour « le grand ». La fantasmagorie produit l'illusion, une « transfiguration » nécessaire pour détourner le regard de la réalité. C'est un voile, une ivresse distrayante. Cette rupture avec la réalité provenait des feux d'artifice du capitalisme financier, dont le pouvoir avait exigé et produit la dictature. Cependant « en dépit des barrières dressées devant la réalité, ce caractère d'opérette [d'une] époque n'aurait pas été aussi accusé si une prospérité relative n'avait préservé de la misère une grande partie de la population et rendu possible une prestigieuse illusion » (Kracauer).

Même chez ceux qui n'« adhèrent » pas, ne sont pas dupes, ni ne participent à l'illusion de l'opérette, la tendance est plutôt à « une certaine défiance à l'égard de la

nature » : esprits « boulevardiers », brillants, railleurs, sceptiques, ennuyés, entre le spleen et la superficialité. « Le dandysme pour combattre la trivialité », dit Baudelaire. Ce que Bataille appellera « la suprême indifférence et l'élégance de Manet ». Mais « peintre de la vie moderne », Manet est un Parisien, lié à une culture strictement citadine : perte de substance, à la fois, de l'Idéal mais aussi de la matérialité et de la présence du monde, non plus la perception sensuelle, physique, mais la réduction à ce que l'on voit en tant qu'image, le tableau n'étant plus imitation de la réalité, mais la surface où se déploie la splendeur froide, le feu gelé, de l'absolu de la peinture. Cependant pour Courbet – qui va aussi critiquer Monet, bien que celui-ci, en hommage, l'ait peint parmi les participants de son *Déjeuner sur l'herbe* (1865-66, Paris, musée d'Orsay) – *Olympia* de Manet (1863, Paris, musée d'Orsay) ressemble à « une carte à jouer ». C'est non seulement contre Cabanel et consorts, mais aussi contre *Olympia* que Courbet, se trouvant entre deux époques, aurait peint sa toute charnelle *Femme au perroquet*, à laquelle Manet va répondre par un tableau homonyme, mais avec une femme habillée et debout (1866, New York, The Metropolitan Museum of Art), où le sujet n'est plus rien, la peinture tout.

Courbet n'est pas « citadin », « Parisien » : si dans l'atmosphère oppressante et autoritaire de l'ordre policier et religieux, sa peinture a valeur de résistance, son retour à « la nature » s'effectue à la fois contre le pompiérisme de l'Idéal, mais aussi contre la dynamique moderniste engen-

drée par le capitalisme financier. Lorsque « l'enfant de la terre » ne peint plus les paysans, il continue sa démarche initiale avec plus d'acuité : son réalisme consiste à peindre « la matière » des choses dans une grande proximité.

Entre l'irréel de la peinture de l'Idéal, qui se termine avec Ingres et Delacroix, et l'atemporalité de l'idéal de la peinture, sur le point de commencer, grâce à son apport, d'ailleurs, et par la génération qui le suit déjà, Courbet se veut « réaliste » : « puisque réalisme il y a » (à Champfleury, novembre-décembre 1854).

Mais cette formule existe aussi bien chez Baudelaire qui avait entrepris, avec ce titre, un livre sur le réalisme. Courbet avait hébergé le poète un moment dans son atelier. À cette époque ancienne de leur amitié, le peintre s'était donné beaucoup de mal pour faire le portrait de Baudelaire, qu'il trouvait trop changeant et inquiet. Et plus tard, c'est par fidélité à la réalité, certes, mais surtout pour le sens allégorique – de l'opposition, comme on verra, aux deux extrêmes de son tableau, entre “la poésie” et “l'argent” – que, malgré les protestations de Baudelaire, Courbet lui donnera une place majeure à la droite de son *Atelier*. Sans doute c'est pour des raisons esthétiques que les relations entre le poète et le peintre s'étaient distendues : « Il y avait eu en effet quelques analogies dans nos natures quant à la manière d'envisager certaines choses, la métaphysique par exemple. Je ne sais pas ce qu'il en reste, car il y a longtemps que je ne le vois plus » (avril 1865).

Baudelaire, pour sa part, avait déjà renoncé à son livre

sur le réalisme. Car, pour le poète de *Spleen et Idéal*, si « la Poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde », ce monde-ci n'en étant que « le dictionnaire hiéroglyphique ». Baudelaire mettait l'invention du terme de « réalisme » sur le compte de Champfleury qui « a voulu faire une farce au genre humain ». C'est lui qui aurait intoxiqué Courbet : « Il rêvait un mot, un drapeau, une *blague*, un mot d'ordre, ou de passe, pour enfoncer le mot de ralliement : *Romantisme*. Il croyait qu'il faut toujours un de ces mots à l'influence magique, et dont le sens peut n'être pas déterminé... »

« Le titre de réaliste », écrit Gustave Courbet en introduction à son « exhibition » personnelle du « Pavillon de réalisme » en 1855, « m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantique. Les titres en aucun temps n'ont donné une idée juste des choses, s'il en était autrement les œuvres seraient superflues. Une qualification que nul, il faut l'espérer, n'est tenu à bien comprendre. J'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité. Être à même de traduire les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, en un mot faire de l'art vivant, tel est mon but.»

« Réel » et « réalisme » sont de ces termes « dont le sens peut bien n'être pas déterminé », « une qualification que nul n'est tenu à bien comprendre ». Ils peuvent même avoir des significations contraires. Pour Platon, seul l'in-

telligible est réel, le sensible, dont Courbet se réclame, n'étant que le monde des ombres, où vivent, ignorants, « les enfants de la terre ». Dans la continuité avec Platon, au Moyen Age, réalisme désigne la croyance à l'existence des idées, contrairement à ceux qui les considèrent seulement comme des « universaux » et des noms et ne tiennent pour vraiment existant et réel que les objets singuliers. Cependant, dans la tradition esthétique occidentale, plutôt que de « réalisme », il a été question de manière constante d'« imitation ». Mais de quoi ? S'il s'agit d'imiter les phénomènes sensibles, qui ne sont, eux-mêmes, que l'ombre des idées, comme le pense Platon, l'imitation et le travail des peintres sont nuls et superfétatoires. Aristote se demande pourquoi les choses dépourvues d'intérêt en acquièrent un lorsqu'elles sont peintes : parce qu'on apprécie, répond-il, l'habileté de ceux qui les présentent en peinture (on pourrait surtout ajouter : parce qu'elles sont atteintes par « le néant de l'image », mais c'est là une autre histoire...). Néanmoins pour Aristote, ce ne sont pas les phénomènes, mais les formes inhérentes en eux que l'art « imite ». Pour Plotin ce sera leur idée. À la Renaissance, en Italie, on reprendra l'ensemble de ces conceptions : de manière synthétique, l'art doit imiter « la réalité », les anciens, la forme, l'idée. C'est cette conception qui domine jusqu'à Courbet et qu'il veut renverser.

Dans tous les cas, depuis l'origine, avec l'idée d'« imitation », quel qu'en soit l'objet, un rapport existe entre l'art et la copie. À l'époque « scientifique » de Courbet,

ou le réel est défini comme « objectivité », on pense enfin avoir atteint ce que l'on croit être depuis toujours le but de « l'imitation » et de « la copie », avec la photographie. Courbet se situe juste à ce moment où, se dégageant de l'imitation de l'idée, de la forme et de l'Antiquité – tandis que l'existence même de la photographie est leur fin –, il doit affirmer la matérialité de la nature, non pas en la reproduisant (de là sa différence fondamentale par rapport à la photographie), mais dans la proximité et dans l'identité de sa propre puissance picturale avec elle. S'il y a eu dans la peinture européenne une conception de l'imitation de « la réalité » – peu importent les sens différents qu'on lui donnait –, de manière radicale, en la réduisant à elle-même, Courbet en est bien la dernière réalisation. À partir de Manet, il s'agira de « peinture », de « tableau », et non plus de « fenêtre » (Alberti) ouverte sur le monde et de « miroir » (Léonard) qu'on y promène.

Nudité et Idéal

« Rompre violemment avec l'Antique et les traditions du beau, peindre dans toute leur disgrâce les laideurs les plus rebutantes avec une grossièreté volontaire de touche, c'est le programme que s'est imposé M. Courbet, et il le suit fidèlement. [...] La traduction mot-à-mot de la nature la plus commune, qu'il vulgarise encore, lui semble être la mission de l'artiste », écrit Théophile Gautier, à propos du Salon de 1853, où Courbet a exposé ses *Baigneuses*: « Cette toile malencontreuse prouve beaucoup de talent fourvoyé [...]. À travers les laideurs et les vulgarités perce un vrai tempérament de peintre. »

Gustave Courbet avait annoncé son programme: « Il faut encanailler l'art. Il y a trop longtemps que vous faites de l'art bon genre et à la pommade. Il y a trop longtemps que les peintres, mes contemporains, font de l'art

à idée et d'après les cartons » (26 novembre 1849). Si dans ses tableaux en grand format, il avait commis la transgression de peindre d'une autre manière, et en élevant les sujets « bas » et contemporains au niveau de la majesté de la tradition, avec *Les Baigneuses*, il s'attaque directement à la tradition en la ramenant sur terre. Courbet, lui-même, parle d'ironie : « *Les Baigneuses* qui représente une phase curieuse dans ma vie, c'est l'ironie, c'est l'homme qui arrive contre vent et marée » (3 mai, 1854). L'ironie des *Baigneuses* consiste dans la traduction de l'Idéal par son fondement « réaliste » (et ceci bien avant Offenbach d'*Orphée aux Enfers* et de *La Belle Hélène*). Déesse et nymphe sont réinterprétées en bourgeoise et servante. Une dame imposante de dos, corpulente et bien en chair, avec des fossettes, sortant d'une mare sans eau, et échangeant des gestes équivoques avec sa suivante : Courbet a attenté à l'Idéal avec les pieds sales.

Il existe, dit Platon, une division entre ceux qui « luttent pour établir que certaines formes intelligibles et incorporelles sont l'existence véritable » et ceux « qui essaient d'attirer sur la terre tout ce qui tient au ciel et à l'invisible, en serrant roches et chênes dans la seule étreinte de leurs mains. C'est, en effet, forts de ce qu'ils peuvent saisir de cette sorte qu'ils soutiennent que cela seul est qui offre résistance et contact ; ils définissent le corps et l'existence comme identiques, et, sitôt que d'autres prétendent attribuer l'être à quelque chose qui n'a point de corps, ils ne répondent que par le mépris et se refuse, après cela, à rien entendre. » À l'autre extrémité de la même Histoire,

l'anti-idéaliste Courbet lui oppose sa conviction « réaliste » des « enfants de la terre » : « La peinture est un art essentiellement concret et ne peut consister que dans la représentation des choses réelles et existantes. C'est une langue toute physique qui se compose pour mots de tous les objets visibles. Un objet abstrait, non visible, non existant, n'est pas du domaine de la peinture » (25 décembre 1861).

L'autre du sensible, qu'il dégrade, et en rupture avec lui, l'Idéal, dans sa perfection absolue et éternelle, a pour lieu un autre monde, inaccessible, absent même, objet d'aspiration et de nostalgie, un lointain contre lequel Courbet pose l'ici-bas, dans sa proximité, sa plénitude matérielle : sa présence. Indépendamment de l'ironie des *Baigneuses*, et dès *Femme nue dormant près d'un ruisseau* (1845, Detroit, The Institute of Art), ou *Femme endormie / La Bacchante* (1844-1847, localisation inconnue) – c'est par la matérialité sensible, la présence sensuelle de ses corps de femme, que Courbet veut battre l'académisme sur son propre terrain, bien que ce soit à cause de ses « Nus », en comparaison avec Manet, que Zola voudra bientôt « l'écraser d'un mot : Joli ».

Car le Nu, qui a pour autre appellation « académie », est – comme le remarque François Julien – spécifiquement occidental, et c'est là que « le beau et l'Idéal s'incarnent ». La pensée européenne, depuis Platon, est dualiste, et seule l'esthétique, avec sa conception du Beau, lui permet de dépasser le dualisme entre le sensible et l'intelligible, la matière et l'esprit : seul le Nu est la parfaite réa-

lisation de leur unité. Le Nu c'est l'Idéal devenu sensible, non pas « une forme parmi d'autres, mais *la* forme par excellence, la forme essentielle apparaissant à même le sensible ; c'est la Forme invisible, intelligible, livrée à la contemplation, non plus de l'œil, mais de l'esprit ».

Dans *Vénus et le joueur de luth* de Titien (ca. 1560, Cambridge, Fitzwilliam Museum), le corps terrestre, charnel de Venus est offert et retiré en même temps. La perfection formelle du corps, la courbe d'un arc lumineux tend vers le visage couronné de cheveux d'or, aboutit aux yeux tournés vers le lointain du hors-champ. Vénus est, elle-même, contemplative, à l'écoute de la musique, dont le paysage infini sur lequel s'ouvre le rideau derrière elle est la résonance. Dans ce tableau, et ses autres versions, Titien expose clairement la conception « classique » de la beauté comme relation de la sexualité et de sa sublimation : le regard du musicien sur le sexe de Vénus ne laisse aucun doute. Mais si c'est là la source matérielle de l'inspiration, l'immatérialité de la musique – de l'art – qui en résulte, et dont Vénus elle aussi est à son écoute, revient comme en écho pour « voiler », élever à l'Idéal, aussi bien les couleurs du paysage que le corps de Vénus. Par contre, dans sa *Femme au perroquet*, qui a pour modèle les tableaux vénitiens, Courbet a tiré le rideau du baldaquin pour fermer ainsi l'appel du lointain. Le corps, épanoui de tout son éclat, légèrement surélevé vers le spectateur, sur le drap blanc et le velours sombre, et la chevelure abondante, étalée autour de la tête, comme des rayons émanant de sa sensualité, dans l'angle gauche du tableau, semblent

précipiter la femme vers la surface de la peinture. Elle est tout à son jeu avec le perroquet, posé sur sa main ouverte : souriante, dans une extase auto-érotique et une matérialité toute charnelle qu'aucune volonté formelle ne met à distance, ni ne renvoie à rien d'autre.

Traditionnellement, la force isolante du beau, qui magnifie le corps, l'abstrait et le sépare, « met à distance le désir de la chair et suspend la violation de la pudeur » (Julien). L'Idéal est le voile par lequel le Nu se détache de la chair et de la nudité, neutralisées ainsi par la forme et la beauté. Kenneth Clark avait montré que dans l'art des Grecs, le Nu était masculin, la nudité, féminine : ce pourquoi le corps des femmes était voilé. Il y a eu le moment intermédiaire où le drapé mouillé laissait deviner le corps tout en le voilant, avant « la sublimation idéale » picturale d'une Venus de Botticelli ou de Giorgione. Rembrandt, dont Courbet se réclame, s'opposait aussi au modèle antique et à l'idée de la beauté. Pourtant la très forte intériorité de sa *Bethsabée* (1654, Paris, musée du Louvre) la met à distance et lui crée un voile. Elle contrebalance la finitude matérielle du corps mortel, portant les marques du temps, par l'âme immortelle : l'esprit qui manifeste le monde Idéal. Mais contre l'Idéal, Courbet va enlever le voile, peindre « la nudité », et ceci de manière radicale, jusqu'à *L'Origine du monde*.

Thoré-Bürger avait appelé les Nus de Courbet « des femmes déshabillées ». D'autres ont parlé de beautés sauvages et insolentes. Dans le Nu, l'Idéal devenu sensible s'ornait de « la suavité, tendre et délicate de la carnation »,

disait-on, mais chez Courbet, la masse fluente de la matière, la présence physique, sensuelle, et fortement et directement sexuelle, transforment cette « suavité tendre et délicate » en un érotisme sans distance contemplative, métamorphosant la sublimation de la forme idéale en proximité troublante, palpitante et matérielle. L'Idéal est, dans son essence, « moral », ce pourquoi on critique l'œuvre de Courbet pour « immoralité ».

Dans l'histoire de la peinture, les Nus regardent souvent le spectateur. La *Vénus endormie* de Giorgione (1506, Dresde, Gemäldegalerie) est une exception – cependant elle a le visage tourné vers nous, consciente, dans son sommeil léger, de notre regard sur sa beauté sereine et idéale. Et la *Vénus* de Vélasquez (*La Vénus au miroir*, 1650, Londres, National Gallery), tout en nous offrant son magnifique dos, se regarde cependant dans son miroir et ainsi nous regarde. Dans un rapport d'objet à sujet, certes, mais sachant leur puissance d'être désirable, les Nus, en général, semblent solliciter le regard du spectateur tout en lui enjoignant de « déposer le regard », de dépasser sa position de sujet possessif, de contempler leur beauté élevée à l'Idéal, niant et sauvegardant la matérialité du corps, par sa sublimation en forme de sensibilité picturale. Mais la proximité des corps de Courbet est comme celle de ses « Sous-bois », ou de ses « Vagues » qui – disait Cézanne – « sentent l'embrun ».

Les femmes dénudées de Courbet ne regardent pas le spectateur, elles ont le visage détourné, les yeux mi-clos ou sont le plus souvent endormies du sommeil lourd de

leur corps pesant et matériel (mais c'est aussi le cas parfois avec ses « autoportraits » aux yeux fermés ou de profil ; et il est arrivé à Courbet – lettre de 30 octobre 1849 – d'évoquer sa prédilection et sa « familiarité avec la béatitude de l'état de torpeur »). Ces femmes semblent épanouies par elles-mêmes, comblées par elles-mêmes, et ne sont pas en manque, ni conscientes de l'existence d'un spectateur, dont elles ne sollicitent ni le regard, ni le désir. Comme les sous-bois où l'être humain n'a jamais pénétré, les femmes, chez Courbet, se passent parfaitement de l'homme, elles sont en possession et éprises d'elles-mêmes. Le fait d'être par et pour soi-même devient évident dans tous les tableaux de lesbiennes. Si *Les Deux Amies* ou *Le Sommeil* (1866 Paris, musée du Petit Palais), est la plus célèbre de ces peintures, il y en a bien d'autres, et pas seulement *Baigneuses* ou *Deux femmes nues* (1858, Paris, musée d'Orsay) et *Le Réveil* ou *Vénus et Psyché* (1866, Berne, Kunstmuseum), car une telle relation était déjà sous-entendue dans les gestes équivoques des *Baigneuses* de 1853, qui avaient paru bien « incompréhensibles » et scandaleux.

Il s'agit, bien sûr, de fantasme masculin, mais pas seulement : le thème étant présent dans l'œuvre de George Sand et, entre autres, chez Baudelaire. Cependant, pour Baudelaire, la lesbienne est une figure stérile et virile de l'héroïsme moderne dans la vie malade des grandes villes, et en cela proche du poète des *Fleurs du mal*, chargée de la même violence destructrice et satanique, du même renoncement au naturel et à sa quiétude. Tandis que, grâce

à Courbet, dit Castagnary, les poètes et les peintres rentrent « dans le calme robuste et la solennité attendrie de la pacifique nature ». Telle apparaît en effet le modèle, la vérité ou la muse, qui se penche vers Courbet, dans son *Atelier*. C'est pourquoi, tout en saluant « la simplicité, la franchise et l'amour désintéressé, absolu de la peinture » chez Courbet, Baudelaire rejetait ses tableaux qui devaient lui sembler aussi « abominables » que la femme non parée, « parce que naturelle ». Même avec leurs bijoux et leurs parures, *Les Amies* de Courbet ne sont pas « des femmes damnées » (au contraire d'une certaine violence et de « virilité » dans *Le Réveil*). Pour Courbet, il n'existe pas de subversion satanique baudelairienne, pas plus que la critique moralisante que voulait y voir Proudhon. La robe de mousseline, le châle, l'arbre et l'eau, dans *Les Demoiselles des bords de la Seine*, les corps, le fond, les draps et les objets dans *Les Deux amies*, sont peints avec beaucoup de finesse et d'amour, pour qu'il s'agisse, comme le croyait Proudhon, d'une critique morale ou politique de « la décadence ».

Quand il peint un Nu, dit-on, un peintre le pose, en général, en objet. Une telle relation de sujet et d'objet n'existe pas dans la peinture de Courbet, mais ce que Michael Fried a appelé « la fusion » dans le rapport de Courbet à l'image de la femme, comme la métaphore même de sa technique picturale et de sa présence dans le tableau. La peinture, pour Courbet, consiste en acte de fusion et d'identification du sujet et de l'objet. Ce qu'on a pu appeler ainsi l'identification de Courbet avec la femme – idée rejetée par Linda Nochlin – ou bien évoquer, selon

Petra T. D. Chu, une sorte de bisexualité et « le refus d'ancrer fermement la femme ou l'homme des deux côtés de l'axe de la castration ». Une anecdote de la jeunesse de Courbet, à propos d'un bal masqué, pourrait aller dans ce sens : « J'étais habillé en femme, décolleté jusqu'au plus bas que les épaules, les cheveux retroussés avec des nattes derrière la tête, puis des fleurs, un corset de velours et de grands volants dans le bas de ma robe en mousseline. J'étais si bien comme cela qu'on m'a forcé de m'habiller une seconde fois, mais ce sont ces dames qui m'ont habillé. Il a fallu que je danse avec tous les messieurs de la société car je faisais fureur » (avril 1840).

Cette « fusion », chez Courbet, relève de « la certitude sensible », d'un ancrage dans « la présence », en deçà de la distance de la représentation, et de la différence entre sujet et objet, et elle se retrouve encore plus dans ses images des sous-bois ou des vagues. Il y a une identité, pour Courbet, entre la femme et la nature : un profond « matérialisme », non seulement dans le sens du rejet de l'idéalisme, mais aussi par rapport à la forme. La formule d'Aristote, qui identifie les termes : « la matière désire la forme, de la même manière que la femelle désire le mâle », implicite à la tradition idéaliste de la peinture, n'est pas valable pour Courbet.

Ce qui n'empêche pas Gustave Courbet d'avoir, dans sa peinture, une image de la femme et dans sa vie, des comportements et des convictions parfaitement masculins : « La femme qui n'a pas les facultés d'esthétique et de dialectique doit être soumise et fidèle à l'homme »

(juillet-août 1863). Courbet apparaît même comme « un célibataire endurci, qui a choisi de ne pas se lier pour ne pas entraver son art » (Michèle Haddad). On a pensé aussi que seule une femme aurait pu dompter ce « Narcisse paysan », fanfaron et content de lui-même (Pierre Courthion). Mais pour Courbet, qui a connu, dans sa jeunesse, le désespoir romantique (voir son *Autoportrait* de 1844, Paris, musée d'Orsay, où son image en « *homme blessé* », mourant presque, a remplacé sur la toile un précédent autoportrait, effacé, en compagnie d'une jeune femme), « l'amour extrême qu'on peut avoir d'une femme est une maladie. Il absorbe les facultés pensantes. Le travail nécessite la domination des sens, et la conservation de son autorité sur la femme » (juillet-août 1863). Plus tard, il dira : « J'aime toujours de plus en plus les dames, mais surtout en idée et en imagination comme je l'ai toujours fait » (fin février 1873). Il s'agit, en pensée du moins, d'une sorte d'« hétéirisme » qui n'est pas de l'ordre du libertinage intellectualiste et transgressif, reconnaissant les règles qu'il détourne, mais de la « promiscuité » – « comique », dit T. J. Clark – « naturelle », précédant les règles et les interdits. Il y a un profond « anarchisme » de Courbet, anti-institutionnel, anti-autoritaire et anti-patriarcal.

Werner Hofmann a fait remarquer que, non loin du Jura natal de Courbet, et à la même époque, le Suisse Johann Jakob Bachofen écrivait *Das Mutterrecht*, terme qu'on a traduit par *Gynécocratie*, sens qui conviendrait parfaitement au peintre de *L'Origine du monde*. Une prééminence de la féminité. Une conception chthonienne

de la matière touffue, dense, ramassée, d'une nature maternelle et sensuelle, origine de l'humanité, ne reconnaissant pas les différences établies par l'ordre historique et la précellence spirituelle. Une présence de la tonalité sombre et de la mort, dont on retrouve les accents, chez Courbet, non seulement dans les profondeurs obscures de la forêt, ou dans les cavités et les abîmes ouverts de la terre, mais aussi dans l'une de ses rares peintures d'action de groupe, contemporain d'*Un enterrement à Ornans*, le tableau d'une assemblée de femmes de la campagne occupées à la tâche qui, par leur proximité avec la naissance et la mort, leur incombe : l'énigmatique *Toilette de la morte* (1850, Northampton, Smith College Museum of Art). Il y a également l'importance de l'amour sororal – et l'on connaît sa présence pour Courbet, fils unique aimé de ses sœurs, qui auraient posé pour lui nues (dit-on) aussi bien qu'habillées – une promiscuité hétéairique, la fraternité de tous les hommes, la liberté et l'égalité démocratiques. C'est ce que Courbet voyait dans la Commune, ce que le pacifiste Courbet avait écrit aux artistes allemands pour qu'ils empêchent la guerre au nom de la fraternité universelle.

La fantasmagorie de cet état de nature « paradisiaque » selon Bachofen a beaucoup impressionné l'anarchiste communard et géographe Élisée Reclus, Friedrich Engels et Walter Benjamin. Mais Bachofen était encore plus ambigu. Il avait une forte attirance pour cette « prédominance du côté gauche, emblème de la féminité passive, sur le côté droit, image de la virilité active », et il attribuait cette féminité à l'Orient en général. Cependant il préconisait,

pour la vaincre, le principe de la virilité occidentale, représentée par l'Empire romain. Ce mélange d'attirance chthonienne et de virilité et de discipline romaines fera un grand ravage avec le nazisme. Mais l'Idéal, représenté par l'Empire romain, en politique comme en peinture, n'était pas du goût de Courbet, ni le symbole Napoléon en empereur romain sur la colonne Vendôme, bien que Gustave Courbet – qui l'avait désirée et recommandée – ne soit pas le responsable de la destruction effective de cette colonne.

*

Mais « puisque *Origine du monde* il y a », un supplément s'impose... On sait que ce tableau, qui n'est pas évoqué dans les lettres de Courbet, n'était pas destiné à l'exposition publique. Il restait caché, dans ses pérégrinations, et chez ses propriétaires successifs, derrière des rideaux, ou sous un autre tableau de Courbet ou une œuvre d'André Masson. *L'Origine du monde* ne devenait visible qu'au cours d'une cérémonie de dévoilement d'une « icône », relevant du « sacré » (domaine séparé de l'interdit), comme dans certains mystères antiques où les initiés, s'agissant de femmes, assistaient au dévoilement du Phallus.

Marcel Duchamp aurait conçu, suppose-t-on, l'une de

ses dernières œuvres en référence au tableau de Courbet – quoique l'érotisme fut une constance chez Duchamp et le sexe de la femme loin d'être une rareté dans le monde pour que Duchamp ait eu besoin de *L'Origine du monde*, pour s'en inspirer. *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966, Philadelphia, Museum of Art) est une sorte de reconstitution des plus illusionniste, à la fois de « l'art conceptuel » et un triomphe de « la reproduction » (tandis que, même réalisé d'après photographie, le tableau de Courbet a toujours été considéré comme « une très belle peinture »). Il s'agit d'un corps de femme couchée, les jambes entrouvertes, brandissant d'une main un bec à gaz du type Auer, dans un paysage d'arbres et de rivière; mais le tout caché derrière une vieille porte en bois de grange ou d'étable, exposant ainsi ce qui a été depuis toujours le fondement de la peinture: piège au regard et volonté de voir à l'affût de l'objet de son désir. Duchamp a été parfaitement conscient d'un rapport nécessaire au dévoilement, et il l'a mis en scène. S'il existe une relation entre les deux œuvres de Courbet et Duchamp, indépendamment de l'influence et de la référence, elle ne peut que se situer là, au niveau des principes en jeu. Avec sa porte de bois trouée à la hauteur des yeux, Duchamp a instauré franchement le dispositif voyeuriste du mystère et du secret enfreint, comme le premier élément, obstacle et invite à la fois, dans son installation. Courbet, se réclamant de « la vérité de la nature », était assuré, à son époque, de la discrétion des spectateurs et de la nécessité de l'existence et de l'ouverture cérémonieuse des rideaux.

Il n'y avait pas encore eu Freud, ni le Surréalisme, et Courbet n'avait pas, non plus, la réflexivité et la sophistication moderne de Duchamp. Dans *Étant donné*s, le corps de la femme est illusionniste, sculptural et en trois dimensions, c'est pourquoi il ne s'agit pas tout à fait d'un torse, ni d'un très gros plan, comme chez Courbet. Son intégration dans toute une mise en scène (même si l'eau et le paysage peuvent rappeler d'autres tableaux de Courbet) le rend lointain et lui enlève l'évidence et la présence primordiale de *L'Origine du monde*. Surtout, contrairement à Duchamp, plutôt que d'érotisme, il s'agit pour Courbet, son titre l'indique, de la naissance et de l'origine.

L'exposition publique de ce tableau, à cause de la révolution des mœurs, a dépouillé *L'Origine du monde* de toute la cérémonie de révélation et de dévoilement qu'il impliquait. Face à cette peinture, la réaction des visiteurs du musée d'Orsay, femme ou homme, se traduit par un mélange souriant de curiosité et de gêne. Peut-être parce qu'ils se retrouvent, en même temps que ce tableau, exposés en public. En tous les cas, le tableau n'engendre pas la contemplation esthétique d'une œuvre d'art, ou le voyeurisme d'une image pornographique, ni l'attention exigée par un document scientifique. C'est une ouverture sur le sexe, la vie et la mort, que l'on approchait, jadis, avec des mythes et des rites complexes. Mais dans un monde désenchanté, où l'exposition a évincé le culte, on regarde « le réel » dépouillé de Courbet, sans trop insister, craignant d'être médusé. Et l'on passe.

Pourtant *L'Origine du monde* est, au musée d'Orsay, mais sans le « cérémonial sacré », un peu le pendant de *La Joconde* au Louvre. Et pour cause. La Renaissance, disait Malraux, a remplacé l'image de la Vierge par l'Éternel féminin. Le tableau de Léonard en est « l'icône », tout en ayant acquis, par ailleurs et peut-être pour cela même, la valeur symbolique d'icône absolue de l'Art et du Chef-d'œuvre. Avec le paysage cosmique derrière elle, et son sourire – qui, selon Freud, évoquerait la mémoire inconsciente que tout petit enfant a gardé du sourire de la mère lors du nourrissage – il s'agit bien d'une image de « déesse-mère », comme la Vierge en est une autre. Une déesse-mère, cependant, bien moins vierge et chaste, comme l'a rappelé « l'illumination profane » et la « méta-ironie » de Duchamp, avec son inscription « LHOOQ ». Quant aux autres attributs dont Duchamp a affublé *La Joconde*, ils ne sont pas sans rapport avec *L'Origine du monde*. Dans le livre de Jean Clair, *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, voici ce que l'on peut lire (2000, p. 38-39) : « La *mona*, c'est en dialecte populaire du nord de l'Italie, l'organe génital féminin, [...] et l'adjectif *lisa*, féminin de *liso*, signifie "râpé, élimé". Une *mona lisa*, c'est donc, pour parler un français rigoureux, une moniche qui a perdu ses poils. La *Mona Lisa* telle que Duchamp la représente moustachue et barbichue, c'est une Joconde à laquelle il redonne lustre et toison. » En note, Jean Clair ajoute qu'en argot « le barbu » c'est « le sexe féminin ».

Nature et matière

Si, au centre de *L'Atelier*, Courbet tourne le dos à la femme pour peindre son paysage, ce n'est pas parce qu'il s'est « détourné de ce qui pourrait l'empêcher de se consacrer à son art », mais parce que le tableau est aussi le miroir de la femme, et qu'il existe pour Courbet une identité entre « le Modèle, la Vérité » et la nature, leur origine, qu'il peint. « Quant à moi, je prends ce que je pense dans la nature, et pour moi l'ensemble des hommes et des choses, c'est la nature » (mai-juin 1863). Le tableau sur le chevalet a la fonction d'un manifeste : le paysage natal, une réalité première, une affirmation et une utopie.

Le paysage, en général, est l'image d'un lointain. C'est un désir et une nostalgie de citadin, de subjectivité en exil par rapport au monde et à la nature. Les premiers paysages du jeune Courbet, même peints à Ornans, mais pour se faire admettre des Parisiens, participent d'un principe iden-

tique. Ce sont des « vues » panoramiques et plongeantes sur des vallées, avec beaucoup de ciel au loin. Plus tard, et revendiquant sa « sauvagerie », Courbet dira, dédaigneusement, à Baudelaire, qui voudrait lui faire admirer « un point de vue sur un paysage », que « le point de vue est bourgeois ». Il n'en aura pas. Devenu lui-même, et revenu « chez lui », Courbet n'a aucune nostalgie de la nature. C'est un peintre « naïf » – pour reprendre la distinction de Schiller – et non « sentimental ». Il n'est pas une subjectivité déterritorialisée, exilée, aspirant à la nature et se trouvant devant le paysage. Il est de la nature et il est la nature, dedans et non dans la distance pour la contempler. Dans une « présence » – qui, sans doute, n'a jamais existé – le paysage de Courbet semble précéder la dualité du sujet et de l'objet, et la représentation. Cette dualité et cette représentation que les impressionnistes voudront dépasser par la couleur et la lumière, au risque de faire disparaître le paysage en même temps que la distance contemplative du peintre (la nouvelle synthèse de Cézanne, qui se réclame de Courbet, se situe ailleurs).

Pour Courbet, la nature est première, là où il y a absence d'homme, dans le sous-bois, dans le déferlement des vagues, dans la profondeur de la forêt qui n'a guère été encore touchée, et telle que pourraient l'éprouver et la vivre les animaux dont c'est le territoire : *Le Rut du printemps, Combat de cerfs* (1861, Paris, musée d'Orsay) avec la matérialité de ses troncs d'arbre et sa rivière et sa profondeur sombre, sans ciel ; *La Remise des chevreuils au ruisseau de Plaisir-Fontaine* (1866, Paris, musée d'Orsay) ; *Remise de chevreuil en hiver*

(1866, Lyon, musée des Beaux-Arts) et la substantialité silencieuse de son paysage de neige... Mêmes chasseurs, les hommes sont des prédateurs comme les autres animaux : ils font partie de la nature et à peine en sont-ils les maîtres. Cependant l'immersion dans la nature est bien plus grande, lorsque le gibier, qui renvoie à l'homme, en est absent. Plus profond encore, dans le paysage, les fissures et les crevasses d'où jaillit l'eau : *Le Ruisseau du Puits-Noir* (1855, Washington, The National Gallery of Arts) ; *Solitude* (1855, Montpellier, musée Fabre) ; *Le Ruisseau couvert* (1865, Paris, musée d'Orsay) ; *Le Puits-Noir* (1860-1865, Baltimore, The Museum of Art)... Des gonflements et des cavités qui sont comme des fentes, des ouvertures dans le corps de la terre : *La Grotte de la Loue* (1856, Grande-Bretagne, collection privée) ; *La Source de la Loue* (1864, Buffalo, The Albright-Knox Art Gallery) ; *La Source de la Loue* (1864, Hambourg, Kunsthalle) ; *La Grotte Sarrazine* (1864, Lons-le-Saunier, musée municipal). La terre est ouverte tel un sexe de femme, ce qui ne relève pas d'un « déplacement » inconscient pour Courbet, mais d'une identité qu'il affirme en peignant des femmes nues dans des paysages humides ou à côté des sources : *Femme dormant près d'un ruisseau* ; *Femme à la source* (1862, New York, The Metropolitan Museum of Art) ; *Baigneuse* (1866, New York, The Metropolitan Museum of Art) ; *Trois baigneuses* (1868, Paris, musée du Petit Palais) ; *La Source* (1868, Paris, musée d'Orsay)... Le Nu, traditionnellement, se détache du paysage, mais non chez Courbet. Si « la beauté surgit du sein du sensible », *La Femme à la vague* (1868, New York, The Metropolitan

Museum of Art) est à moitié immergée dans l'eau, contrairement à Cabanel ou à Gérôme, sans remonter jusqu'à Botticelli, pour qui Venus flotte ou est debout sur les eaux.

C'est dans ses paysages marins que Courbet atteint son plus haut degré d'innovation en peinture. Non pas ceux peints lors de son séjour méditerranéen chez Bruyas : à commencer par celui où, présent dans son tableau, Courbet salue l'horizon : *Le Bord de mer à Palavas* (1854, Montpellier, musée Fabre), ou *Souvenirs des Cabanes* (1857, Philadelphia, Museum of Art) et d'autres *Rive à Palavas* : avec leur lointain, leur horizon bas et leur ciel bleu et « plat ». Il en est de même de la clarté de certaines marines peintes en Normandie sous l'influence d'Eugène Boudin : *Mer calme* (1869, New York, The Metropolitan Museum of Art) ou *La Falaise d'Étretat après l'orage* (1869, Paris, musée d'Orsay) – exception faite pour le quasi abstrait et l'extraordinaire *Marée basse, soleil couchant / Immensité* (1868, Londres, Victoria and Albert Museum). Mais, avec la série des *Vagues*, cela change : ici le ciel est matériel, surchargé de nuages, de buées, d'eau. Ce sont des peintures de la mer et du ciel mêlés, sans horizon, dans lesquelles, en contre-plongée, déferle « la matière de la matière », fluide, liquide, amorphe, opaque, ténébreuse, vivante, possédant une force d'aspiration et d'attraction angoissante : *La Vague* (1869, Paris, musée d'Orsay) ; *La Vague* (1869, Francfort-sur-le-Main, Städelisches Kunstinstitut) ; *La Vague* (1869, Lyon, musée des Beaux-Arts) ; *La Mer orageuse* (1873, New York, The Metropolitan Museum of Art)... Immensité des flots,

ampleur, puissance de la houle, jamais calme, qui grossit, bouillonne, s'engloutit, ressort en masse sous les rouleaux d'une autre ondulation. Courbet tente de peindre le mouvement, le gonflement et l'explosion de la vague dans sa force intérieure et non pour la vision extérieure d'un observateur. La réalité étant, pour Courbet, avant toute représentation, la présence sensible de la nature dans sa matérialité substantielle, on doit entendre le gonflement de la vague, sentir l'embrun, le sel de la mer, et l'odeur de la terre et des sous-bois. Cézanne disait (« selon » Gasquet), avec enthousiasme : « Les grandes *Vagues*, celle de Berlin (1870), prodigieuse, une des trouvailles du siècle, bien plus palpitante, plus gonflée, d'un vert boueux, d'un orange plus sale, avec son enchevêtrement écumeux, sa marée qui vient du fond des âges, tout son ciel loqueteux et son âpreté livide. On le reçoit en pleine poitrine, toute la salle sent l'embrun. »

C'est dans les *Vagues* que la matière est elle-même, libérée de la forme, et où il y a la matière de la peinture à découvert. Ces tableaux rendent manifeste ce qui existe aussi dans les paysages : la présence, la proximité, la densité rugueuse de la matière picturale. Comme pour la matière originelle, la matière picturale est celle de toute chose : « la matière de la matière », plutôt qu'une matière n'existant que pour la forme et sublimée par elle. Chez Courbet, même l'air, l'eau et la neige sont substantiels, ont un poids, une épaisseur. Le « réel » est matériel, résistant, palpitant, palpable, pesant. « Nul n'a peint comme lui tout ce qui pèse. Courbet saisit le poids des choses,

des femmes, des rochers, des falaises, ainsi que le lourd enracinement des arbres » (Henri Focillon). Son monde est celui de « la pesanteur », non pas celui de « la grâce ».

Pour lui, l'origine, c'est la matière, non le ciel : la lumière étant du monde Idéal, sa palette est couleur de terre. À la densité, l'épaisseur, l'opacité de la matière picturale correspond le geste ample et robuste d'un « élève de la nature » qui participe du pouvoir de la nature, par l'énergie physique de l'acte avec lequel il pose la couleur sur la toile. Courbet veut rendre la solidité de la nature par la palpabilité de la substance et de la texture, et par le modelé énergique que cela exige (Clement Greenberg). Son insistance sur la peinture et l'acte de peindre, sur la matérialité de la pâte dense et épaisse s'oppose à l'existence, sur la toile, d'une image « idéale » : le tableau devient un objet matériel qui se suffit à lui-même (Meyer Schapiro). Courbet travaille la pâte picturale et la surface du tableau à l'aide de la brosse, de l'éponge, de ses doigts et surtout du couteau à palette, avec lequel il pose la pâte ou l'enlève de la toile. Il s'agit « d'un usage du couteau sans précédent dans l'histoire de la peinture. Traditionnellement, le couteau servait à mélanger les couleurs sur la palette et non pas à appliquer la peinture sur la toile, tâche que l'on considérait comme trop délicate pour le couteau ; c'est ce puissant travail avec le couteau qui donne aux objets, émergeant de l'obscurité, leur dimension cachée ; comme si le peintre était capable de rendre le paysage de l'intérieur et de faire sentir sa profondeur en toute intensité » (Mary Morton).

Cependant si la série des tableaux consacrés à *La Source*

de la Loue ou à *La Vague* révèlent le plus puissamment son processus pictural, celui-ci était présent dès le premier coup d'éclat de Courbet : « Mon *Enterrement* qui était mon début et mon exposé des principes [...] du réalisme » (octobre 1853 et 22 mars 1866). « Dès *Un enterrement à Ornans*, dit T. J. Clark, Courbet posait la pâte avec le couteau à palette et insistait sur la surface peinte comme personne ne l'avait fait avant lui, pour que nous n'ayons pas, un seul instant, la possibilité de croire que nous avons, devant nous, un monde vivant mais irréel, en nous forçant à nous rappeler que nous sommes en face d'un objet peint, une solide œuvre d'art : la fantaisie étant bannie, l'imaginaire devenait le pouvoir de visualiser le monde réel, et la peinture, une transcription de l'expérience des choses ; le spectateur étant entièrement occupé par la présence agressive des personnages, médiatisée et garantie par la présence agressive de la peinture. »

Ce ne sont pas ses « sujets », mais la matérialité de la peinture et de l'acte de peindre qui ont été la révolution picturale de Courbet. Ce dont pourront se réclamer, par la suite, beaucoup de peintres, jusqu'aux « expressionnistes abstraits » : Pollock, De Kooning, Kline...

Cézanne était fasciné par sa matière, non seulement la matière picturale – « l'onguent et la couleur », disait Mallarmé, que Manet a exposé sur le tableau, et qui va devenir le moyen et la fin de la peinture moderne – mais l'identité entre la matière picturale et la matière du monde que personne n'avait atteint à ce degré et qui va disparaître avec Courbet.

De l'Idéal au quelconque photographique

Peinture, non d'un événement ou d'une histoire, mais d'une réunion de hasard, par la volonté de l'artiste, *L'Atelier* de Courbet est bien le dernier grand tableau d'histoire de la peinture occidentale. Il faudra attendre *Guernica* de Picasso. Mais la vérité d'un autre siècle y prendra forme dans une fusion de l'allégorie, du symbole et du mythe. Là les modalités de l'existence historique auront encore changé, et avec l'extension de la presse et du cinéma, les modes d'être de l'image. À l'époque de Courbet, cette réunion arbitraire et allégorique dépend de la transformation de l'histoire en historicité du présent. Et ce qui impose l'historicité comme actualité, en dehors même des nouvelles formes des événements historiques, c'est aussi une invention dans l'ordre des images : la photographie.

Celle-ci a transformé indubitablement la peinture occi-

dentale, en rendant possible la reproduction du visible. Mais non seulement à cause de cela. Car la peinture européenne, et la mimesis, dans son principe, ne se bornaient pas à cette reproduction. Parce que le projet d'une telle réduction du monde n'existait, et n'avait aucun sens, avant la science, l'industrie et la société du dix-neuvième siècle qui ont transformé le monde en « l'objectivité » observable, conservable et reproductible, et ont ainsi inventé la photographie. Cependant la photographie ne métamorphose pas seulement le visible, elle détruit l'imagination créatrice et son monde Idéal. La réduction du monde à ce que l'on voit, à ce qui existe actuellement devant l'objectif met fin à la dimension de l'Idéal et de l'idéation, essentielle à la mimesis et à la peinture occidentale. L'Idéal avait son lieu, depuis l'Italie, dans *Il disegno*, à la fois l'acte de dessiner et de concevoir, qui faisait de la peinture « une chose mentale ». Ce que Poussin avait appelé « le prospect », « le savoir » de la peinture, pour le distinguer de « l'aspect », de ce qui est simplement « le voir », donné aux sens.

Or, dans ses déclarations, comme dans sa peinture – et même si sa perception du monde se situe aux antipodes de l'acte photographique –, Courbet a voulu prendre le parti des sens, du visible, de l'aspect, contre le prospect et l'Idéal, ou l'imaginaire, qu'il implique. « Je peins ce que je vois. » « La peinture doit reproduire le présent. » « Je tiens que la peinture est un art essentiellement concret et ne peut consister que dans la reproduction des choses réelles existantes. »

Courbet est arrivé à cette nouvelle conception par son propre chemin. Son « réalisme », « puisque réalisme il y a », et l'importance donnée à la nature viennent directement du romantisme. Dans sa technique même, il a une dette évidente envers Gros, Géricault, Delacroix et aussi Ingres. Pour contrer la tradition Idéale de l'Italie, Courbet – comme le fera Manet à sa suite – a cherché des appuis dans la peinture hollandaise et espagnole. Toutefois, Rembrandt et Vélasquez, les seuls maîtres que Courbet se reconnaisse, appartiennent encore, et malgré tout, à la même tradition.

Indépendamment même de Courbet, la peinture de l'Idéal a été détruite, dans son essence et sa possibilité, par l'histoire réelle et par le principe inhérent à la photographie. Cette peinture était éloquente et s'inspirait des textes : la photographie les fait taire en réduisant le monde au visible sans phrase. Et saisie par la photographie, la peinture de l'Idéal devient la peinture pompier. La tradition italienne accomplissait la rédemption des phénomènes dans le monde de l'idée, la peinture pompier, dit Malraux, transporte le monde de l'idée dans la précision photographique et prépare ainsi – il suffit de regarder Gérôme – une certaine tendance du cinéma, comme on peut le voir avec *Cabiria* de Pastrone ou *Intolérance* de Griffith, pour ne pas évoquer Cecil B. DeMille. La différence entre les nus de Titien et un nu de Cabanel, qui prétend aussi à la mythologie, c'est que Titien crée un désir et le suspend dans la sublimation contemplative de l'Idée, tandis que la précision photographique de Cabanel

singularise sa *Vénus*, toute rose, langoureuse, aguichante, faisant de l'œil au spectateur, l'appelant, dans un plaisir voyeuriste qui anticipe la publicité (*Naissance de Vénus*, 1875, New York, The Metropolitan Museum of Art). Cependant que les « femmes déshabillées » de Courbet, se suffisant à elles-mêmes, sont d'une telle proximité matérielle et sexuelle qu'elles s'emparent du regard du spectateur et lui font perdre ainsi sa distance contemplative et son extériorité.

Pourtant, on le sait, Courbet se servait de photographies (il n'était pas le seul en son temps, Delacroix entre autres le faisait parfois). Courbet en employait pour ses portraits mais également et surtout pour peindre ses Nus. Cependant, les photographes de l'époque de Courbet, peintres de formation, en général, avaient l'habitude de s'inspirer, dans leurs images de Nus, des traditions académiques. Pour nier la singularité quelconque de la photographie, et « idéaliser » leur modèle, ils employaient la pose et les lumières de la composition picturale. Or ce n'est pas uniquement leur prétention à l'Idéal, mais également le photographique comme tel que Courbet – tout en s'en servant – voudra dépasser et, comme le dit Benjamin, il est le dernier à le tenter.

Courbet n'est pas Manet, pour qui le monde se réduit à « l'image », la peinture accédant ainsi, avec lui, à l'autonomie, en assumant les effets de l'existence de la photographie. Là où la photographie est de « l'ayant été » et « l'image de l'absence », Courbet insiste énergiquement sur la présence du corps peint, du tableau et de l'acte pic-

tural. Courbet n'a pas remplacé l'irréalité de l'Idéal par l'immatérialité de la photographie. À « l'immatérialité » de la photographie, il oppose la matérialité pesante, sensible et sensuelle des couleurs et de la chair des Nus. Et à la réification photographique, il substitue la vie émouvante et presque palpitante des corps et le devenir du processus pictural.

Toutes ces distinctions se ramènent à une seule : la photographie est la trace, l'effet et le domaine de la lumière, tandis que la peinture de Courbet consiste en un déferlement de la matière. La dépendance de Courbet par rapport à la photographie et en même temps sa différence radicale à son égard apparaît dans ses « Vagues » comparées aux images du plus grand photographe de la mer : Gustave Le Gray, à qui – selon les historiens, toujours à l'affût de sources et d'influences – Courbet serait redevable de sa vision de l'immensité de la mer. En général, la photographie approche, met à disposition, détruisant ainsi « l'aura », c'est-à-dire « le lointain qui fait lever le regard ». Or le lointain – l'ailleurs contemplatif et nostalgique – caractérise les photographies de la mer de Le Gray : avec la profondeur de l'horizon bas, l'infinité de la mer et de ses vagues et les cumulus du ciel et surtout à cause des lumières de crépuscule. Mais, chez Courbet, un ciel chargé de matière (ses nuages sont remplis d'eau) nie la profondeur et approche la mer de la surface peinte : la vague sent l'embrun, comme « sentent » les sous-bois ou les corps dénudés. L'ailleurs, le lointain nostalgique et contemplatif sont étrangers à Courbet. Il n'a pas besoin d'infini :

l'immensité torrentielle de la mer est présente dans chaque pouce de matière.

Néanmoins tout en dépassant la photographie – qu'il s'en inspire, s'en serve ou non –, l'existence du principe photographique, avec ses implications (qui n'étaient pas toutes réalisées ni conscientes encore à l'époque), a été essentielle dans la transformation que Courbet a imposée à la peinture d'histoire dès *Un enterrement à Ornans*. Les critiques malveillants de son temps l'avaient remarqué, à leur manière, en ne voulant voir dans le tableau de Courbet qu'une « image » : « La prétention parfaitement réalisée de cet ouvrage, c'est de reproduire, comme au moyen d'un daguerréotype gigantesque et coloré, les types de toute l'assistance dans leur vulgarité la plus totale », écrit l'un. Et un autre : « dans cette scène, qui pourrait passer pour le résultat d'une impression de daguerréotype mal venue, il y a le naturel brut que l'on obtient toujours en prenant la nature sur le fait, et en la reproduisant telle qu'on l'a saisie. » Et un troisième : « C'est un parti pris, je dirais presque une gageure de l'auteur avec lui-même, de se transformer en daguerréotype et de faire l'abnégation de son intelligence pour replaquer sur la toile ce qui lui a sauté aux yeux. » Et pour conclure : « L'artiste n'est pas seulement un œil comme le daguerréotype, un miroir fatal et passif. »

Cependant, on sait que, à la différence de *L'Atelier*, pour lequel Courbet a eu recours à des photographies, *Un enterrement* a été peint, dans son atelier à Ornans, d'après nature (Courbet raconte dans ses lettres comment tout le

monde s'est bousculé pour venir poser pour lui). Mais c'est l'absence de composition, d'émotion, la sécheresse de la mise en scène, la bidimensionnalité et l'inexistence de la profondeur spatiale, et surtout le portrait des singularités quelconques dans leur brutalité et leur exactitude qui ont évoqué, pour les critiques, la similitude avec la photographie, parce que, ce faisant, Courbet avait attenté à l'Idéal. Car, n'étant pas qu'un mot, l'Idéal était le surmonde de l'immortalité. Au-delà de l'allégorie purement politique, et historiquement déterminée, qu'ils comprenaient ou non, c'était une « allégorie réelle » autrement troublante que les critiques rejetaient : ce monde-ci dans sa pesanteur et sa massivité de la mort sans phrase. Voilà le fond de ce qu'on reprochait à Courbet en parlant de laideur et de daguerréotype.

Avec ce tableau, Courbet semble s'être souvenu, a-t-on souvent rappelé, d'un passage du *Salon de 1846* de son ami de l'époque, Baudelaire : « Remarquez que l'habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur beauté poétique qui est l'expression de l'âme publique ; une immense défilade de croque-morts. [...] Nous célébrons tous quelque enterrement. » Peut-être s'agit-il, pour Courbet comme pour Baudelaire, et au-delà de toute influence, d'une sensibilité commune à l'égard de l'état présent du monde, contemporain de l'apparition de la photographie et de son noir de deuil.

L'Idéal créait la forme de l'immortalité. En réduisant le monde à ce que l'on voit, la photographie transforme

toute image en l'image du défunt : de ce qui a été. La banalité, la singularité quelconque et la mort sont implicites à toute photographie. *Un enterrement à Ornans* de Courbet, avec ses cinquante figures rigides et pétrifiées, est contemporain de cela, autrement insupportable que « le réalisme » auquel on reproche de « reproduire les objets tels que le hasard les donne, sans choix, sans arrangement ». Malgré l'apparence d'un rituel et d'une cérémonie, et en absence de toute rédemption, de signification et de sentiment, c'est bien le monument de ce nouveau monde : le banal, le portrait quelconque de chacun promis à la mort. La présence incongrue de la tête de mort à côté d'une nouvelle fosse, comme s'il ne s'agissait pas de « réalisme », mais de l'irréalité de Hamlet, devient le chiffre de cette allégorie : que toute histoire et toute signification se terminent dans la mort et retournent à la nature.

Or, il suffit, au musée d'Orsay, de se retourner pour apercevoir dans *L'Atelier du peintre*, à côté d'*Un enterrement à Ornans*, la même tête de mort, mais posée, cette fois, derrière le chevalet de Courbet. En elle se révèle la relation secrète entre ces deux tableaux. Si dans *Un enterrement*, Courbet a peint quasiment le portrait de tout son village, de ses amis, de sa famille, on peut s'interroger sur l'identité de celui qui se trouve dans le cercueil, au-delà des intentions politiques immédiates et cryptique de Courbet, évoquées précédemment. Tout un chacun, certes, destiné désormais, malgré les cérémonies vides de substance, à la mort sans phrase, correspondant à une existence sans Idéal, et arrière monde, reproductible par

la photographie. Mais si la tombe ouverte au centre du tableau, et devant les pas du spectateur, est destinée à chacun, elle l'est aussi à celui qui s'est installé, dans l'autre tableau, au centre de son atelier, pour peindre.

Dans *L'Atelier du peintre*, le crâne se trouve déposé sur un journal (*Les Débats*, gouvernemental), et la grande presse, en son principe, ressemble à la photographie. Proudhon avait appelé la presse le cimetière des idées : c'est la même absence de sens, d'histoire et de temps, que dans la photographie, et donc la même impossibilité de narration, et une reproduction quotidienne à l'identique, dont le contenu se réduit à l'actuel, l'éphémère et la mort. Si dans *Un enterrement à Ornans*, le crâne constitue le chiffre allégorique du retour de l'histoire et de la signification à une nature pétrifiée et morte par l'effet de l'histoire et de la signification, seul l'art qui révèle la nature dans sa plénitude vivante précédant l'histoire et la signification, seule l'œuvre de « Gustave Courbet, maître peintre, sans idéal et sans religion », accède à quelque chose d'autre qu'à l'histoire et la mort. Le crâne sur le journal résume allégoriquement la partie gauche, historique et politique du tableau, et c'est contre cela que Courbet a installé sa toile pour peindre l'image de la nature.

Il y a eu, on le sait, une cause occasionnelle à la peinture qui s'intitule précisément *Tableau de figures humaines, historiques d'un enterrement à Ornans* : il s'agirait de l'inhumation d'un grand-oncle de Courbet, inaugurant, en 1848, le nouveau cimetière du village. Donc un événement proche du peintre, d'ordre familial et d'histoire

locale, auquel Courbet a assisté et qu'il a dessiné, d'après nature, au fusain (Besançon, musée des Beaux-Arts). Mais la métamorphose allégorique s'est produite au passage du premier dessin au tableau, et c'est là que se manifeste le sens du « réalisme » de Courbet. L'esquisse au fusain manque de disposition, d'exposition frontale : une série de profils (les femmes, les hommes, les prêtres) se dirige, comme dans le mouvement d'une action, de la droite vers la gauche où se situent la tombe, les porteurs de cercueil et les fossoyeurs, sans aucune trace de crâne. Tandis que dans le tableau, les assistants sont situés autour de la tombe ouverte. Si ce qui est proche, familier, local, comme tout le reste, finit dans la mort sans phrase, seul l'art permet à Gustave Courbet – et ceci constitue le lien secret entre *Un enterrement* et *L'Atelier* – de se séparer du lot commun, de se hausser sur la scène du monde, de s'y exposer en y occupant le centre, non pas pour renier ses origines, au contraire, mais pour révéler la Nature, en deçà de toute histoire, personnelle, locale ou mondiale, comme plénitude, être et réalité fondamentale.

Avec la photographie, a dit Walter Benjamin – qui a écrit sur l'art à l'époque de la reproduction technique, comme sur la disparition de la narration avec la grande presse, et sur l'allégorie, comme sur Baudelaire et sur Paris capitale du dix-neuvième siècle –, la valeur culturelle de l'art se transforme en valeur d'exposition. La frontalité de la présentation des deux grands tableaux de Courbet fait d'*Un enterrement à Ornans*, comme de *L'Atelier du peintre*, des lieux d'exposition. Mais avec *L'Atelier*, il s'agit de

bien plus. Ici Courbet a peint un tableau où il réalise sa propre « exposition universelle » et où il s'expose et expose le résultat de sept années de son travail. Et il a été conduit à organiser l'une des premières grandes rétrospectives personnelles de l'histoire pour exposer ce tableau refusé au Salon.

« *L'Hypothèque* » Proudhon

La peinture d'histoire, son nom l'indique, a toujours été dans la dépendance du texte. En élevant ses peintures de genre à la monumentalité et à la dignité de la peinture d'histoire, et avec le choix d'intituler son tableau *L'Atelier* « allégorie réelle », Courbet a voulu indiquer l'existence d'une signification que l'on devrait deviner ou rechercher. Il y a eu donc non seulement beaucoup d'interprétation de son tableau, mais des tentatives de trouver les supposés « textes » de référence. Parmi lesquels la doctrine de Proudhon a tenu une place privilégiée.

Proudhon est présent dans la peinture de Courbet : à droite de *L'Atelier* et aussi par ses portraits et sa grande image posthume avec sa famille réduite à ses filles. Le rayonnement de Proudhon a attiré Courbet, indépendamment même de leur commune origine franc-com-

toise. Il lui a rendu visite en prison entre 1849 et 1852 et, dans ses lettres et ses déclarations, Courbet se dit son « ami intime ». À la mort de Proudhon, il parle du « dévouement sans limite que j'avais pour lui. [...] Je suis dans une prostration mentale, et un découragement que je n'ai ressenti qu'une fois dans ma vie, c'était au deux décembre ; au deux décembre, je me suis mis au lit et j'ai vomi trois jours durant. [...] Le XIX^e siècle vient de perdre son pilote. Nous restons sans boussole, et l'humanité et la révolution à la dérive, va retomber de nouveau entre les mains des soldats et de la barbarie... » (20 et 24 janvier 1865). « C'est le seul homme qui représente mon pays et ce que je pense » (février-mars. 1865). Dans sa candidature à la Commune – « le langage de la peinture n'étant pas familier à tout le monde » pour faire comprendre ses idées et ses « trente ans de vie publique, révolutionnaire et socialiste » – Courbet déclare : « Je me suis constamment occupé de la question sociale et des philosophies qui s'y rattachent, marchant dans ma voie parallèlement à mon camarade Proudhon » (15 avril 1871). Auparavant il aurait affirmé : « La voie indiquée par moi correspond à la philosophie proudhonienne. » Voilà qui confirmerait l'existence d'un véritable lien. Mais – on le sait – il y a bien plus.

Comme tout artiste, Courbet a recherché la reconnaissance. Il comptait sur ses amis Baudelaire, Buchon, Champfleury, Castagnary pour formuler et présenter ce qu'il avait réalisé en peinture, croyant les hommes de plume mieux à même de l'énoncer théoriquement. C'est

ainsi que, à la suite du scandale provoqué par *Le Retour de la conférence*, et comme préface pour sa nouvelle exposition, Courbet a demandé à Proudhon d'écrire un texte qui a pris rapidement de l'ampleur : « Au lieu d'une réclame, j'aurai fait un traité », dit Proudhon. Courbet assaille le penseur avec des explications de ses principes que Proudhon feint de mépriser tout en y glanant des idées. À ses proches, le peintre parle de la proximité de leur point de vue : « Je suis en correspondance avec Proudhon. Nous faisons ensemble un ouvrage important qui rattache mon art à la philosophie et son ouvrage au mien, [...] deux hommes ayant synthétisé la société, l'un en philosophie, l'autre en art, et tous deux du même pays » (28 juillet 1863). Et enfin, lorsque le traité posthume de Proudhon est publié : « Le volume que P.-J. Proudhon a écrit sur moi, c'est la chose la plus merveilleuse qu'il soit possible de voir, et c'est le plus grand bienfait et le plus grand honneur qu'un homme puisse désirer de son existence. Une chance pareille n'est jamais arrivée à personne. Un volume semblable par un homme semblable à propos d'un individu ? C'est renversant » (19 juin 1865).

Pourtant, dans ses écrits privés, Proudhon ne manifeste pas un enthousiasme débordant pour « les œuvres plus ou moins excentriques de Courbet » : « artiste d'un grand talent, mais dépourvu, je crois, d'un vrai génie, et qui abonde trop dans l'admiration de lui-même. » Quant aux grands tableaux : *Un enterrement à Ornans*, *Les Casseurs de pierre*, *Les Paysans de Flagey revenant de la foire*, l'opinion privée de Proudhon ne diffère guère de tout venant

des critiques de l'époque : « C'est le laid au naturel, mais avec une grande vigueur. Ce n'est pas là, l'issue de l'art. »

Dans son livre *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*, le ton sera différent et plus docte : « Je traduis ici la pensée de Courbet d'après ses ouvrages, plutôt que je ne cite ses discours. [...] Lorsque je commençai à m'occuper de ce livre, je dis à Courbet que je prétendais le connaître mieux que lui-même ; que je l'analyserais, le jugerais et le révélerais au public et à lui tout entier. Cela parut l'effrayer ; il ne douta pas que je ne commisse faute sur faute ; il m'écrivit de longues lettres pour m'éclairer, lettres qui m'ont appris fort peu de choses... »

La théorie de l'art de Proudhon est un autre aspect de sa doctrine « justicière » : reprise de l'esthétique traditionnelle et académique amendée par sa conception historique et sociale de progrès et son exigence d'une fonction utilitaire et moralisatrice de l'art. « La dialectique » de Proudhon est « idéal-réaliste » : pour lui les idées sont dans la Nature ou dans la raison de Dieu et la réalité y tend et y atteindra avec la fin du capitalisme, lorsque les droits du travail et des travailleurs seront réalisés. Selon la conception traditionnelle de l'esthétique – depuis l'Antiquité à Hegel – l'art constitue le seul domaine où le dualisme est dépassé dans l'unité de l'idée et du sensible. En cela consiste pour Proudhon aussi la vérité de l'art : la synthèse de la réalité et de l'idéal. Son esthétique reste principalement un idéalisme aux antipodes du matérialisme radical de Courbet. « C'est qu'il existe en nous une faculté distincte que l'art est appelé à desservir ; que cette

faculté consiste en l'aperception des idées pures, archétype des choses – par suite du beau et du sublime, ou de l'idéal – que la mission de l'artiste n'est pas de nous montrer, mais de nous faire sentir au moyen de la parole ou de signes, et en se servant de figures, que nous avons appelées des idéalismes. » L'art a pour objet l'Idéal, celui de la forme de la chose, son essence, sa perfection, abstraction faite de sa matérialité. Il est « une représentation idéaliste de la nature et de nous-mêmes, en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce. » L'art a donc pour matière l'homme et les choses ; pour objet, de les reproduire en les dépassant ; pour fin dernière, la justice : afin de juger de la beauté des choses, en d'autres termes, pour les idéaliser. Mais jusqu'à ce que la société réalise les réformes économiques nécessaires pour que nous sortions de la barbarie et qu'existe la beauté humaine, l'art a une fonction critique, éducatrice. La mission de l'art vrai ne consiste donc pas à « jeter un voile de consolation et de décence sur la face misérable du siècle ». De là l'intérêt de Proudhon pour l'œuvre de Courbet.

Avant la naissance de la nouvelle école « réaliste », l'art, dit Proudhon, n'avait pas compris son rôle éducateur : « il se faisait fort d'embellir et de glorifier l'immoralité même... » C'est ainsi que la faculté esthétique était devenue le principe de servitude, et le vice dans son raffinement : « Pour l'homme, le principe du péché, et pour la société, un ferment de dissolution. » Il y a eu cependant des exceptions : l'école hollandaise « humanitaire, rationnelle, progressive », prélude à l'école réaliste contempo-

raine opposée à l'irrationalité générale des œuvres : un art enfin plus rationnel pour exprimer les aspirations de l'époque actuelle. « Courbet, peintre critique, analytique, synthétique, humanitaire, est une exception du temps. Son œuvre coïncide avec *La Philosophie positive* d'Auguste Comte, *La Métaphysique positive* de Vacherot, *Le Droit humain* ou *Justice immanente* de moi. »

Proudhon, en affirmant l'inséparabilité – « dialectique » – des deux termes du Réalisme et de l'Idéalisme, va jusqu'à vouloir abandonner le terme de « réalisme ». « Le réel n'est pas la même chose que le vrai ; le premier s'entend plutôt de la matière, le second des lois qui la régissent. Celui-ci seul est intelligible, et à ce titre peut servir d'objet et de but à l'art ; l'autre n'a par lui-même aucun sens. Les anciennes écoles sont sorties de la vérité par la porte de l'idéal ; n'allez pas en sortir à votre tour par la porte du réel. [...] La réalité physique, souvenez-vous en, ne vaut que par l'esprit, par l'idéal qui respire en elle. [...] Allez-vous donc, à force de chercher la réalité, sacrifier l'esprit à la matière... » Proudhon, avec raison, reproche aux artistes académiques de son temps d'avoir un semblant d'Idéal, vide, purement formel, sans rapport avec le monde, donc dépourvu d'Idéal vrai. Et il ne voudrait pas que Courbet reste cantonné dans un « réalisme » qui, ne tendant pas à l'Idéal, serait donc purement « matériel » et par conséquent sans vérité. Cet Idéal vrai, il le voit dans la portée morale et éducative de l'œuvre de Courbet.

Comme disait Max Raphaël, Proudhon ne comprend pas l'essentiel et la nouveauté, c'est-à-dire l'insistance de

la matière dans la peinture de Courbet, il regarde en lui un critique social. En se focalisant sur les sujets qu'il interprète avec son moralisme, il pense que dans tel tableau « sans pose et sans flatterie » Courbet a donné « la vérité sanglante et impitoyable », et dans tel autre – avec ses images de femmes, qui, pour l'auteur misogyne de *La Pornocratie*, ne peuvent être que des « courtisanes » – la peinture de « l'impudicité » et de « l'immoralité » de la société moderne en général et du Second Empire en particulier : « révoltant en vous l'idéal, vous rappelant votre dignité ». « Les tableaux du peintre d'Ornans sont des miroirs de la vérité », dit Proudhon, qui lui reproche pourtant son style et sa technique : le manque de perspective et de proportions, certaines teintes noires uniformes, certaines exagérations et brutalités, certaines négligences qui trahissent le débraillé. Dans ses généralisations hâtives, dit-il encore, Courbet croit que tout est changeant, la morale comme l'art, et « se fait l'apologiste de l'orgueil », en quoi « il se montre tout à fait artiste, mais artiste de second ordre... ». « Tout en reconnaissant à Courbet les caractères d'un initiateur, je ne puis admettre sa prétention d'avoir révélé à l'art des horizons complètement inconnus jusque-là. Ce qu'il a fait a été fait avant lui. »

Mais si Courbet a insisté sur le parallélisme entre sa peinture et la pensée de Proudhon, ce n'était pas à propos du traité d'esthétique de celui-ci, écrit après coup, mais de sa philosophie sociale en général. « L'idole du peuple », selon Baudelaire qui l'admirait en 1849 et croyait que l'Europe l'enviait à la France, Proudhon, avec son

socialisme anarchiste, démocratique et mutualiste, est resté, jusqu'à la Commune et au-delà, le penseur révolutionnaire le plus influent en France. « Comme Proudhon, écrit Courbet, je n'admets pas qu'on dévoie la révolution en lâchant un os au peuple, la révolution doit revenir à qui de droit, la révolution doit venir de tout le monde et de personne. Si nous arrivons à la liberté nous établirons la révolution » (24 janvier 1865). « C'est pour cela que, logiquement, j'ai lutté contre toutes les formes du gouvernement autoritaire et de droit divin, voulant que l'homme se gouverne lui-même, selon ses besoins, à son profit direct et suivant sa conception propre » (15 avril 1871). Ce qui est proche de ce que voulait Proudhon avec son souci de la liberté et sa hâte d'abolir l'État, pour que naisse un monde sans gouvernement, pouvant rétablir l'harmonie sociale. Courbet a eu en commun, avec Proudhon, une volonté de révolution, une exigence fondamentale de liberté, le rejet de l'autorité et un profond anarchisme. Le mot, dans son acception moderne, aurait été forgé, d'ailleurs, par Proudhon, avec ses deux sens antinomiques, signifiant, à la fois, le plus colossal des désordres, la désorganisation la plus complète de la société et, au-delà de cette mutation révolutionnaire gigantesque, la construction d'un ordre nouveau stable et rationnel, fondé sur la liberté et la solidarité (Daniel Guérin). Néanmoins, Courbet pouvait parfaitement être, dans ses convictions politiques, un « proudhonien » – à la Commune, il fera partie de leur groupe – sans que sa peinture le fût pour autant.

Rechercher donc dans *L'Atelier* – comme cela a été tenté – une illustration de la doctrine socio-politique de Proudhon s'avère problématique. Mais pour en voir la teneur, un détour – un peu fastidieux – par cette doctrine devient nécessaire.

Dans l'activité productrice, selon Proudhon, l'homme participe à une tâche collective. Le résultat du travail est donc un produit collectif. C'est ce surplus collectif qui engendre la plus-value et il n'est pas payé aux ouvriers même s'ils reçoivent – du moins le croit Proudhon – un salaire juste individuellement. Le produit collectif approprié par le capitaliste, ou tout autre exploiteur, constitue l'origine de la propriété – c'est cela que Proudhon appelle « le vol » – et cette propriété devient source de profit : une « aubaine » sans que le capitaliste, ou l'exploiteur, ait à participer au travail commun. L'accaparement des forces collectives nécessite l'État et la religion. Voilà les contradictions sociales – dont Proudhon décrit « le système » – où s'affrontent obligatoirement deux « classes » : celle « supérieure » des propriétaires, principe d'autorité, et celle, « inférieure », de la plèbe ou du prolétariat, principe de liberté. En son temps, cette lutte a lieu, selon Proudhon, entre le capital et le travail. Proudhon est donc contre la propriété (comme capital, source d'aubaine), contre l'État et la religion. Il est pour l'athéisme et l'anarchie positive. Il critique l'autorité sous toutes ses formes. Il veut affranchir l'humanité de tout ce qui est sacré et rejette en bloc toute « la gent officielle » : les philosophes, les prêtres, les magistrats, les académiciens, les journalis-

tes, les parlementaires. Il est pour la décentralisation fédéraliste et la démocratie mutualiste, et pour l'appropriation gestionnaire de la société économique par les travailleurs comme seule condition du progrès social (Pierre Ansart).

Et voilà le point central : selon Proudhon, l'unité constitutive de la société est « l'atelier » (ce qui correspondrait au point de vue des « maîtres-ouvriers, chefs d'atelier » et à des pratiques d'avant le développement industriel). Dans « l'atelier », aucun travailleur ne peut revendiquer comme sien le résultat effectué, l'acte de production étant une activité collective et non une œuvre individuelle, comme le prétend l'individualisme possessif. Cependant tout en participant à une œuvre éminemment collective, les individus ne disparaissent pas dans une entité communiste et abstraite. Tous les travailleurs sont des individus libres dans leur activité, ce sont des associés égaux, remplissant des fonctions diverses et toutes nécessaires. Comme l'écrit Ansart : « La formule selon laquelle l'atelier fera disparaître le gouvernement ne doit pas être entendue seulement comme l'annonce d'une société où l'activité de production aurait détruit le politique, mais comme la description d'une dynamique présente qui évince incessamment l'autorité. Il y a dans le travail lui-même, pour autant qu'il crée nécessairement des rapports de coopération, une critique pratique de la hiérarchie autoritaire et un processus d'éviction du gouvernement. »

C'est cette conception que Gustave Courbet « ouvrier maître-peintre » (se voulant « un gouvernement » contre

le gouvernement de Napoléon III figuré dans le tableau) aurait désiré réaliser dans son *Atelier*. Mais il semble y avoir quelques difficultés à cela. L'existence de « l'atelier » chez l'un et l'autre n'implique pas l'identité. Pour Proudhon, « l'atelier » signifie « la mutualité ». Et il est difficile de considérer la réunion de tous ses personnages par Courbet comme l'association de travailleurs égaux remplissant des fonctions productrices nécessaires, ni l'ensemble comme une réalisation de « la démocratie mutualiste ». D'autant plus que *L'Atelier* expose en son centre ce que Proudhon détestait le plus et appelait « l'exorbitance du moi individuel »

Par ailleurs, dans sa lettre à Champfleury (novembre-décembre 1854), Courbet décrit le projet de son grand tableau et, énumérant les personnages, il arrive au penseur socialiste : « Proudhon (je voudrais bien aussi ce philosophe Proudhon qui est de notre manière de voir)... ». On ne peut en présumer qu'il s'agisse là de l'inspirateur de sa pensée et de son tableau. « Notre manière de voir » implique l'existence d'une tendance oppositionnelle, socialiste, aux contours vagues et de doctrines diverses. Dans son « *Autobiographie* », Courbet indique que, à partir de 1840, « il a suivi les socialistes de toutes les sectes et qu'arrivant à Paris, il était fouriériste, avant de suivre les élèves de Cabet et de Pierre Leroux ». Cette vaste tendance socialiste incluait aussi Proudhon, comme figure éponyme, dont Courbet cherchera, plus tard, la reconnaissance, mais non pas que Proudhon ait été la pierre de fondation sur laquelle Courbet aurait construit son œuvre.

Il y a bien dans *L'Atelier* « le bon et le mauvais côté » chers à Proudhon, et Courbet parle dans ses lettres, à propos de ce tableau, du monde de la misère, de la richesse, des exploités et des exploités, mais ce monde se trouve dans un seul côté, celui de la mort, auquel s'oppose, derrière Courbet et le « soutenant » dans son action, le monde de la vie, ceux qui sont en rapport avec l'art : aucune trace donc, dans cette opposition, de « la contradiction de la société entre capital et travail ». Dans ses maximes à l'intention de Proudhon, Courbet a écrit ceci, qui peut caractériser la vie des artistes, mais ne pouvait être du goût du philosophe « moraliste » : « Il est utile de vivre indifféremment avec toutes les classes de la société sans prendre parti pour aucune d'elles. C'est le moyen de trouver la vérité, d'agrandir son jugement et de dépouiller ses préjugés » (juillet-août 1863). Ce qui ne transforme pas, pour autant, comme l'a suggéré Klaus Herding, son *Atelier*, cet « *imago mundi* », avec ses damnés, ses élus et son « Dieu » créateur, en modèle de la paix et « de la réconciliation ».

Tableau « exhaustif », *L'Atelier* est, certes, un lieu de production, mais avec un seul producteur qui « peint comme le bon Dieu », et qui accueille « le monde entier » dans son atelier et lui oppose son fondement : la Nature. Tandis que Proudhon est essentiellement un penseur de la société et de l'Histoire. À l'inverse, comme le dit Lukács, pour Courbet, le retour à la nature ou à la perception naturelle inhérente à l'homme, qui ne fait qu'un avec le monde naturel et matériel, c'est une tentative de fuir les fléaux présents de la société, tout autant qu'un moyen d'y remédier.

Si l'on regarde maintenant dans l'autre sens, Proudhon n'apprécie pas *L'Atelier* et il le proclame dans son livre : « J'ai entendu Courbet appeler ses tableaux des allégories réelles : expression inintelligible, d'autant plus qu'elle le mettait en contradiction avec lui-même. Quoi ! il se dit réaliste, et il s'occupe d'allégories ! » « Sans condamner formellement le passé de l'art, Courbet veut qu'on le mette de côté et qu'on ne s'en occupe plus. Le passé, dit-il, ne peut servir que comme éducation ; on ne doit s'inspirer que du présent dans ses œuvres. Je n'accepte pas cette conclusion, moyen commode de se poser soi-même en prince de l'art et artiste unique. [...] Courbet se dit le plus personnel et le plus indépendant des artistes. Oui, indépendant de tempérament, de caractère, de volonté, comme les enfants gâtés qui ne font que ce qu'ils veulent. Oui, personnel en ce qu'il est trop souvent occupé de lui-même et quelque peu fanfaron de vanité : ce qu'il y a de plus répréhensible dans ses peintures, c'est justement ce qui laisse voir sa personnalité à lui. Il a fait un tableau purement personnel dans *Allégorie réelle*, qui ne vaut pas mieux que ses *Filles de Loth* [l'un des premiers tableaux d'histoire du jeune Courbet (1840, Japon, collection privée)]. » La colère de Proudhon a des racines doctrinales : pour « le philosophe de la misère », l'artiste est un travailleur comme les autres, avec l'imagination et la faculté d'idéalisation pour outil. Proudhon fonde sur sa soi-disant loi de la détermination de la valeur d'échange un égalitarisme qui tient les génies pour des accapareurs du bien collectif au même titre que les autres exploités (Edward

Castleton). « De toutes les propriétés, la plus détestable est celle qui a pour prétexte le talent », dit Proudhon : c'est le peuple qui est souverain, non pas l'Artiste, ainsi que le prétend Courbet au centre de son *Atelier*.

Selon J.H. Rubin, qui donne l'une des interprétations proudhoniennes de *L'Atelier*, lorsque Courbet affirme « je conquiers la liberté, je sauve l'indépendance de l'Art », il entend « faire de sa propre libération artistique – acquise en s'affranchissant de la tradition, c'est-à-dire en rejetant les préjugés extrinsèques – le modèle de ce que pouvait faire l'humanité ». Mais c'est là concevoir l'art comme « véritable sacerdoce » et l'artiste comme seul digne de guider et de conduire l'humanité, selon les vœux de Saint Simon. Pour celui-ci, le rôle de l'artiste consiste à favoriser des renversements hiérarchiques au sein de la société en y faisant adhérer ses composants : « l'impact de l'artiste sur l'imagination et le sentiment des foules devant servir à convertir celle-ci à l'élaboration d'un monde nouveau, plus libéral, plus égalitaire et plus harmonieux » (Thomas Schlessler). Contrairement donc aux idées de Proudhon, cette auto-présentation de Courbet dans son *Atelier* « en médiateur entre l'univers et la société » serait plus proche des conceptions saint-simoniennes de l'artiste comme prophète social indépendant et sans rival (Michèle Haddad).

Il n'est peut-être pas nécessaire cependant de trouver des « filiations ». La figure de l'Artiste souverain correspond à la fonction de l'art dans la société post-aristocratique née, avec le romantisme, après la Révolution fran-

çaise et à l'échelle de l'Europe, et avec les embryons de la société démocratique dominée par le marché. Elle a pu être théorisée – dès le rapport du génie et de la nature dans la troisième critique de Kant – de manières très diverses (Courbet aurait eu pour professeur, à Besançon, un spécialiste de l'esthétique de Hegel!). Elle a été surtout vécue et expérimentée – en première instance, faut-il le rappeler – par les artistes qui accédaient à une autre et nouvelle conscience d'eux-mêmes, dans leur existence et leur pratique, sans avoir besoin, pour cela, de se fonder sur des doctrines et des textes.

Gustave Courbet a pu trouver, malgré tout, son « allégorie réelle » tout seul et par lui-même. À moins de considérer que, parce que les peintres n'écrivent pas de traités sur lesquels on puisse gloser facilement, ils sont incapables de penser en peinture, ou encore, comme le dit – « magnanime » – l'un des commentateurs de *L'Atelier*, croire que, « Courbet, nul sans doute ne le contestera, était un médiocre intellectuellement... » (René Huyghe).

L'Artiste sur la place du marché

L'auto-proclamation de Courbet et son exposition sur la place du marché sont liées à un nouveau rapport entre marchandise et publicité – commencé à ce moment-là, et dominant maintenant notre monde. Et l'image de l'Artiste qui s'y présente, et continue aujourd'hui, correspond à la nouvelle réalité et reste, par essence, romantique. Cette figure de l'Artiste a son lieu de naissance, avec l'effet philosophique de la Révolution française, dans l'idéalisme et le romantisme allemand et anglais, qui élaborent la théorie de ce que seront la pratique et l'expérience de l'art moderne, même si celles-ci ne s'y réfèrent pas nécessairement. Depuis que la société bourgeoise a posé la liberté comme le fondement et la finalité de l'existence de l'homme, l'art et l'artiste, en tant que réalité de cette liberté, sont promus au rang de porteur d'absolu.

Les Lumières ayant mis en crise l'évidence des croyances religieuses et la connaissance de l'Inconditionné mis hors des prétentions de la raison par la critique kantienne, l'Absolu échoit à l'Art d'en être l'organon, et à l'Artiste d'en devenir le médiateur avec le monde. L'autonomie et l'imagination créatrice donnent à l'art cette dimension absolue et nécessaire d'activité humaine générale. Mais en même temps, l'art devient une pratique spécialisée parmi d'autres dont les produits doivent s'accommoder à la demande sur la place du marché. Si Kant a parlé de « plaisir désintéressé » à propos de l'art, disait Schelling, c'est parce que l'intérêt économique domine la société. C'est pourquoi les artistes vont se trouver en conflit avec le cours du monde et le développement même de cette nouvelle société qui n'a pas tenu ses promesses.

À la Renaissance, et même pour certains d'entre eux au dix-septième siècle, les grands peintres, honorés comme tels, côtoient les princes et les rois. Au dix-huitième, la peinture devient un métier, moins important que la philosophie ou l'écriture qui créent une nouvelle pensée et un nouveau monde. Lorsque commence la nouvelle idée de la liberté créatrice, elle trouve sa forme dans le concept de génie. Artistes et poètes ne se veulent plus égaux aux princes, mais des dieux, des mages, des esprits libres et créateurs, les nouveaux princes du monde. Cependant, comme la nouvelle société, malgré sa proclamation de la liberté, est obligée de faire ce qu'elle peut, et d'obéir aux nécessités, dites objectives et naturelles, de l'économie, la contradiction s'approfondit entre l'exigence de la liberté

inconditionnée et le conditionnement effectif. À vouloir, eux seuls, incarner la liberté, l'artiste et le poète se mettent dans une position tragique ou grotesque.

Car l'absolu de la liberté n'a rien de l'image bourgeoisement idyllique qu'on avait opposée aux privilèges et obligations féodales. Depuis la tragédie grecque, où elle est née, la liberté ne va pas sans catastrophe et désastre. Le destin tragique ou le fait d'être maudit ne sont donc pas que des inventions et des lubies romantiques. Si une souveraineté est accordée à l'artiste, elle ne peut être que la royauté de l'imaginaire, de l'illusion, et par là même, dans son essence, l'artiste devient comique. Quelque chose de cela apparaît dans l'image de Courbet. Après la destruction de la colonne Vendôme, des caricaturistes avaient placé Courbet sur sa chope de bière au-dessus du socle de la colonne – ce socle que Courbet désirait sauvegarder, car ses reliefs rappelaient la Révolution, donc l'avènement de la liberté. Les caricaturistes, par leurs dessins, voulaient se moquer de son orgueil : ils ont simplement visualisé l'image de l'Artiste en tant qu'empereur de l'utopie. Et c'est à ce titre d'empereur du monde allégorique et utopique de la liberté que l'Artiste entre en concurrence, en rivalité, en opposition, avec l'empereur réel. Dans *L'Atelier* de Courbet, le braconnier, Napoléon III, est le seul personnage à se trouver dans la ligne de mire du peintre. Et l'on a relevé aussi que les « sept années de mon travail » du titre de ce tableau de 1855, coïncidaient aux sept ans du pouvoir de Napoléon III, depuis 1848. Comme l'exposition personnelle de Courbet narguait

l'Exposition universelle, organisée sous l'égide et à la gloire de l'Empereur.

En se voulant souverain, Courbet désire en même temps un monde fraternel et, pour lui, il n'y a là rien de contradictoire. Car il ne réclame que d'être applaudi pour ses tableaux. C'est par cette relation au public, son amour de la nature et de la fraternité que Courbet se différencie, esthétiquement et politiquement, de Baudelaire et de Flaubert, ses grands contemporains. Baudelaire, bien plus engagé que Courbet dans la révolution de 1848, et Flaubert, témoin extrêmement attentif, avaient été profondément marqués par Juin. La tournure des événements les avait déçus, désenchantés. Dès lors, ils ont vécu d'un pessimisme incurable, perdant leur foi dans l'homme et dans l'espoir romantique de voir la réalisation de l'art comme l'avenir de l'humanité. Amertume, dépit, colère, solitude et humeur sombre vont devenir la matrice de leur art qui se voudra, dans son principe, asocial. Baudelaire et Flaubert, et aussi Manet, des bourgeois citadins, peignent la vie moderne. La société réelle, le monde dépourvu de substance, réduit à la banalité, sont décrits et niés, par Flaubert et Manet, au moyen de l'art pur, qui est une sorte de néant idéal, un mystique négatif de l'époque sans dieu. Ainsi contre l'enfer de la modernité, inaugurent-ils l'art moderne. Mais Courbet n'est pas un moderne, sa vision est restée celle des vieux, disait Cézanne. Parce que pour Courbet, il existe encore quelque chose de substantiel dans la nature et dans ses propres tableaux.

Courbet ne peint pas encore pour les dieux morts. Il

pense qu'il révèle la réalité. Il a une conscience messianique de sa peinture et de sa fonction publique, ce pourquoi on l'élit à la Commune. Il est du peuple et, croit-il, en accord avec lui. Il n'est provocant qu'à l'égard du monde officiel de l'Empire et des artistes de son temps, jusqu'à ce que la crise éclate et apporte le châtement. Baudelaire et Flaubert auront eu aussi droit au tribunal, mais non pas, du moins en apparence, pour des raisons politiques. Courbet également pourrait dire qu'il a été la victime de l'art : il pensait sincèrement que la hauteur de la colonne défigurait l'harmonie et la beauté de la place Vendôme.

Cependant, pas plus que Baudelaire, Flaubert ou Manet, Courbet ne rencontre rien d'accompli dans la vie de la grande ville et dans l'histoire de son temps. Mais, à l'absence de substance de la vie citadine, ses contemporains modernes répondent par l'art pur, Courbet par la matérialité de la nature, en dehors de la grande ville et de l'histoire. Si *Départ des pompiers courant à l'incendie* constitue le seul tableau directement politique de Courbet, une exception consacrée à la grande ville, ce n'est peut-être pas un hasard, car le feu rend la ville à la nature.

C'est donc contre l'absence de substance de l'histoire et de la vie moderne qu'on voit Courbet, dans son *Atelier*, en train de peindre la nature, assis devant son chevalet, comme s'il s'agissait d'un miroir. Courbet proclame le refus de l'Idéal, comme une nouveauté absolue, en tant que sa découverte et expression de son individualité. La nouveauté étant devenue, depuis lors, le critère unique du moderne, de l'avant-garde, de l'art contemporain et

même du retour du pompiérisme, on peut donc difficilement imaginer ce qu'une telle prétention de faire table rase et de revendiquer absolument la nouveauté pouvait impliquer. Et tout aussi difficile de comprendre le tabou franchi par un peintre vivant qui organise, pour la première fois, une rétrospective de ses œuvres. Courbet expose et s'expose, à tous les sens du terme, avec les risques de provocations diverses, et le prix qu'il devra payer, au-delà des réprobations, des sarcasmes, des quolibets et des caricatures. Les plus doux des commentaires appellent son pavillon « le théâtre de guignol à côté de la Scala de Milan ».

Mais l'exposition de Courbet, ses modalités et sa revendication de nouveauté ont aussi d'autres origines, qui déterminent ce refus de l'Idéal et ce changement dans la fonction de l'art. Car la nouveauté comme critère de l'art et de sa valeur marchande, ainsi que la posture de Courbet – maître de communication et de publicité – dépendent bien d'une transformation sociale. Évidemment, le Salon existe encore, et même pour Courbet – qui sera malheureux d'en être exclu après la Commune – il reste d'une importance primordiale. Car le Salon est un rituel : il attire des foules immenses, il a beaucoup d'écho dans les journaux. Être exposé au Salon, c'est la possibilité d'un achat, le gouvernement étant le principal acquéreur. Le Salon offre surtout un lieu où le public peut voir les tableaux. Si Courbet, et après lui Manet et Cézanne veulent être présents au Salon, ce n'est pas pour obtenir une médaille, mais afin que leur peinture soit vue.

En se détachant de l'art officiel, de ce que cela suppose

sur le plan esthétique, idéologique, politique et aussi économique, Courbet doit s'exposer sur la place du marché, lieu par excellence de la société bourgeoise et de la démocratie. Il fait de sa peinture, de sa différence, de sa nouveauté surtout – comme il est de règle maintenant pour l'existence des marchandises – une valeur marchande. Et pour se faire connaître, il agit selon la loi du marché qui exige l'auto-réclame et la publicité. C'est dans un même acte donc que Courbet s'oppose à la peinture de l'Idéal en faisant appel à la réalité et à ce qui existe et se voit, et qu'en même temps, il s'oppose aux institutions, au mécénat gouvernemental, en faisant appel au peuple, à la démocratie, au marché.

Cependant, même dans le cadre de l'institution officielle de l'art, la fonction sociale de l'artiste et du poète disparaît. L'art et la poésie se réduisent à la distraction, à l'ornement. C'est sur ce fond que poète et artiste, en l'occurrence Baudelaire et Courbet, sont amenés à jouer le rôle de l'artiste et du poète devant le public, et ce rôle ne leur est accordé que si, dans la pièce, ils jouent les bouffons. Baudelaire, extrêmement conscient de cette nouvelle situation, a parlé de la perte de l'auréole du poète, de sa disparition dans la foule des grandes villes, de sa proximité avec les mendiants et les prostituées. Il a donné de lui-même l'image d'un dandy débauché mangeur d'opium. Daumier a affectionné l'image du comédien et du saltimbanque qui servira – jusqu'au premier Picasso – à la représentation de « l'artiste » dans la peinture. Courbet, quant à lui, se veut Souverain et peuple, à la

fois, démocrate et socialiste. Il expose ses tableaux et s'expose sur son tableau et dans la dimension frontale, dans l'ouverture qu'il donne à son *Atelier du peintre*, avec son titre d'allégorie réelle, il fait de son tableau un lieu d'exposition, où il se situe comme Artiste au centre de la scène.

L'image publique de Courbet

« J'ai fait dans ma vie bien des portraits de moi, au fur et à mesure que je changeais de situation d'esprit, j'ai écrit ma vie en un mot. Le troisième avant-dernier était le portrait d'un homme râlant et mourant [*L'Homme blessé*, 1844, Paris, musée d'Orsay], l'avant-dernier était le portrait d'un homme dans l'idéal et l'amour absolu à la manière de Goethe, George Sand, etc. [*Les Amants dans la campagne, sentiment du jeune âge*, 1844, Lyon, musée des Beaux-Arts]. Enfin est arrivé celui-ci [*L'Homme à la pipe*, 1849, Montpellier, musée Fabre]. C'est le portrait d'un fanatique, d'un ascète, c'est le portrait d'un homme désillusionné des sottises qui ont servi à son éducation et qui cherche à s'asseoir dans ses principes [ce portrait devait être placé, dans son « Exhibition », à côté d'*Un enterre-*

ment à Ornans]. Il m'en reste un à faire, c'est l'homme assuré dans son principe, c'est l'homme libre » (à Bruyas, 3 mai 1854). Ce sera son portrait au profil « assyrien » (*Courbet au col rayé*, 1854, Montpellier, musée Fabre), image qui lui servira aussi pour peindre son autoportrait dans *L'Atelier*.

Il est étonnant, à première vue, pour un peintre « réaliste », ou un peintre de la nature, de s'occuper autant de sa propre personne, de faire un aussi grand nombre d'autoportraits, si le réalisme de Courbet n'était pas, comme il le disait, l'expression de son individualité, et s'il n'existait pas une identité, très romantique, entre lui et la nature. Cependant les autoportraits de Courbet – sauf celui qu'il aurait peint à la prison de Sainte-Pélagie (1872-1872, Ornans, musée Courbet) et le dessin de son visage imberbe lorsqu'il se cache en clandestinité (*Autoportrait*, 1871, Paris, musée d'Orsay) – datent principalement de sa jeunesse et aboutissent à sa présence, en « grandeur nature », au centre de *L'Atelier*. Au début de sa carrière, Gustave Courbet a peint plus d'autoportraits romantiques – *L'Homme au chien noir* (1844, Paris, musée du Petit Palais), *Le Désespéré* (1843, Oslo, Nasjonal Galleriet), *L'Homme à la ceinture de cuir* (1845, Paris, musée d'Orsay), *L'Homme blessé*, *Les Amants dans la campagne*, etc. – que tous les peintres romantiques réunis.

Si dans « Courbet sans courbette » (Buchon), il y a, selon Hugo, « l'indépendance féroce du montagnard », si, très jeune, il déclare à ses parents : « Puisque dans tout et partout, je dois toujours faire exception à la règle géné-

rale, je m'en vais poursuivre ma destinée » (30 novembre 1837), Courbet ne peut se revendiquer comme l'exemple de la liberté et de la personnalité en art, capable de sauver l'indépendance de l'art et de sauver ainsi le monde, que parce qu'il est un artiste né dans le contexte du romantisme (et de son affirmation de la liberté et de sa rébellion contre la tradition, l'autorité, les conventions et la hiérarchie des genres). « Réaliste », il est pourtant l'un des seuls peintres de son temps pour qui la conception romantique de la liberté a la fonction de la conscience de soi : « une cause sainte et sacrée qui est la cause de la liberté et de l'indépendance, cause à laquelle j'ai consacré ma vie » (11 mai 1855) ; « je suis l'homme le plus indépendant que vous pouvez rencontrer dans votre vie » (1^{er} août 1857) ; « je n'aime pas qu'on m'enlève l'estime que je porte en moi par une rétribution quelconque » (19 juin 1871) ; « car je veux tout ou rien » (20 avril 1845) ; « je crois que tout artiste doit être son propre maître » (25 décembre 1861) ; « je ne suis responsable que de mes œuvres » (août 1857) : « toute la peinture que j'ai faite dans ma vie n'a été faite qu'au point de vue de ma propre satisfaction » (19 décembre 1864).

« Je vais à mon corps défendant et la férocité de mon indépendance et de mon individualité m'empêche d'être influencé » dit-il, mais cette revendication de la liberté, avec ses effets esthétiques, mais aussi politiques, a son prix, cela commence avec le désespoir d'abord, le sacrifice ensuite, comme pour tout génie « rebelle » (romantique), bien avant les conséquences de la Commune. « La

peinture, quand on la conçoit, est un état d'enragé, c'est une lutte continuelle, c'est à devenir fou... » (avril-mai 1846). « Il n'y a rien de plus dur au monde que de faire de l'art surtout lorsque personne ne le comprend » (10 janvier 1846). « Il n'y a rien de plus difficile que de se faire une réputation en peinture et de se faire admettre du public et plus on se distingue des autres et plus c'est difficile. Pensez bien que pour changer le goût et la manière de voir d'un public, ce n'est pas une petite besogne. Car c'est ni plus ni moins renverser ce qui existe et le remplacer » (avril-mai 1846). « La société s'est chargée de mon éducation. Quand on a renoncé au bonheur, à la jouissance de la tranquillité, on se rattrape sur le devoir » (7 février 1868). Courbet pense avoir « fait [son] devoir puisque [il sait] peindre mieux que quiconque dans [sa] société » (15 juin 1852). « Le devoir ne peut être basé sur la reconnaissance des hommes. Il y a certains hommes qui ne sont pas heureux en ce monde, ce sont ceux qui naissent avec du cœur et le mépris des richesses accumulées, ils se trouvent en contradiction avec les intérêts de toute la société » (20 juin 1871).

La société, pour Courbet, on le sait, c'est le Second Empire, auquel il s'oppose, tout en cherchant – à cause du Salon, il ne peut en être autrement – à s'y faire une place (ne serait-ce que pour battre les peintres officiels sur leur propre terrain). C'est aussi le marché qu'il doit conquérir sans lui céder. Tout l'effort de Courbet consistera donc à imposer son indépendance au pouvoir et au marché en se servant de son image publique – voilà la

nouvelle règle du jeu – afin de protéger son art et faire librement sa peinture.

Pour la civilisation, le paysan se présente toujours dans une posture essentiellement comique : rôle que Courbet doit incarner à Paris. Et pour ce faire, il lui faut se transformer, et du beau jeune homme romantique de son *Autoportrait / L'Homme au chien noir* se métamorphoser en pachyderme. Racontant leur première rencontre, Francis Wey parle d'« un grand jeune homme avec des yeux superbes, mais fort maigre, pâle, jaune, osseux, dégingandé... » Ce jeune romantique aurait traversé une crise de désespoir sentimental et surtout artistique, à cause de ses insuccès au Salon. « Décidément les qualités du savoir-vivre, du bon ton, de la politesse française me manqueront toujours », dira-t-il. C'est ainsi qu'il a fini par rejeter la posture de rigueur, à la mode parisienne, de dandy romantique, qu'il avait voulu endosser, pour revenir à ses origines qui lui donnent une identité enfin reconnue et récompensée : *Une après-dînée à Ornans*, des sujets, un territoire à peindre indéfiniment et un nouveau « masque ».

Courbet semble avoir compris rapidement qu'un handicap apparent pouvait devenir une qualité ; le secret du succès public devait reposer non dans la conformité mais plutôt dans la différence (Petra T.D. Chu). Au lieu de gommer sa différence, en se déguisant en « dandy parisien » sans le pouvoir vraiment, ou bien de se morfondre de mélancolie en se sentant « autre », il va se mettre en scène en exagérant son image de terrien, en le proclamant,

en le gonflant et en se gonflant. Et il peut le faire, parce que l'époque, à cause de la nouvelle importance politique des paysans, le lui permet. Avec un mélange d'intelligence, de ruse, de dextérité et de savoir-faire, il feint d'être un paysan des montagnes, un illettré, qui n'a eu d'autre maître que « la nature et son sentiment ». L'effet dit Champfleury est une « explosion ». « Le jeune peintre d'Ornans est entré dans le domaine des arts comme un paysan de Danube, vêtu d'un sayon de peau de bique, des sabots plein de paille aux pieds, un bonnet de coton sur la tête, une pipe culottée au coin de la bouche, un bâton de houx retenu au poignet par une ganse de cuir. Que cette rusticité soit sincère ou non, elle a produit un effet de surprise et M. Courbet a obtenu tout de suite une réputation qui n'est ordinairement le fruit que de longues années de travail » (Théophile Gautier).

Dans la position où se trouve Courbet – à l'orée de la toute-puissance du marché et de ce que l'on appellera « les médias », « l'espace public » étant en passe de se transformer déjà en « espace de publicité » – être « célèbre » devient une obligation. À partir du moment où Courbet se présente sur la place du marché et ne reconnaît que le public démocratique, il doit se conformer aux exigences du marché et produire et entretenir la publicité par son image. De là une image gonflée, tonitruante, omniprésente, comme il n'y en avait pas eu encore. L'orgueil, la vantardise, la fanfaronnade sont, pour ainsi dire, une nécessité « structurelle », ce qui lui donne la force d'agir aussi bien que de croire, sans rire, qu'ils sont des adversaires égaux,

lui l'Artiste-roi, l'incarnation de la liberté humaine et Napoléon III.

Gustave Courbet se trouve, très rapidement, sur un piédestal, avant même que les caricaturistes ne l'installent sur une énorme chope de bière et l'ensemble sur le socle de la colonne Vendôme. Il s'est fabriqué une telle réputation, dit son ami Jules Vallès, qu'il lui suffirait de peu de concession pour qu'il fasse une grande fortune. Mais, premier par son orgueil – qu'il ne manque pas une occasion de rappeler : « je suis l'homme le plus orgueilleux de France » (à Bruyas, octobre 1853) –, Courbet n'est pas homme à faire des concessions. Après sa mort, Castagnary écrira : « Son orgueil a été sa cuirasse, son bouclier, son arme défensive et protectrice. Grâce à lui, il a tenu bon et, comme il le disait quelquefois, "l'art a été sauvé" ... » « Vous savez mieux que tout autre – écrit Courbet, le 20 avril 1861, à Francis Wey – que j'ai agi sans spéculation, sans vergogne, et que je fais assister le public même à mes défauts. C'est peut-être de l'orgueil, mais en tout cas ce serait un orgueil louable, puisque ça me prive par honnêteté de ce que ma peinture aurait pu me rapporter. Dans ma pauvreté, j'ai eu toujours le courage de n'être que ce que je suis, sans balançoires, sans monter le coup à personne, et pourtant connaissant mon art à fond comme je le connais, ça m'eût été facile d'agir autrement. Mais il y a les lois de la naissance qu'il est difficile d'enfreindre. »

Le personnage de Courbet et son orgueil étaient en partie joués, en partie seulement, et comme par un acteur qui n'aurait su jouer que son propre personnage. En 1850,

Courbet écrit : « Il faut que je mène une vie de sauvage. [...] Pour cela, je viens donc de débiter dans la grande vie vagabonde et indépendante du bohémien. » Dans *La Rencontre* ou *Bonjour Monsieur Courbet*, il reprend, pour se peindre, l'image du juif errant. Alors tout son tapage semble lui être une nécessité, une fonction et aussi une composante – à cause de sa présence dans *L'Atelier* – de la peinture de Gustave Courbet. Mais il n'en est pas dupe. Au moment où il est occupé à peindre ce tableau, Courbet écrit à Bruyas : « Avec ce masque riant que vous me connaissez, je cache à l'intérieur le chagrin, l'amertume, et une tristesse qui s'attache au cœur comme un vampire. Dans la société où nous vivons il ne faut pas beaucoup travailler pour trouver le vide. Il y a vraiment tant de bêtes, que c'est décourageant à tel point qu'on redoute de développer son intelligence dans la crainte de se trouver dans la solitude absolue » (novembre-décembre 1854).

La terre, le carnaval et le politique

Gustave Courbet a beaucoup parlé de lui. C'est un peintre, surtout, dont on a beaucoup parlé. Ses caricatures sont multiples : Courbet était l'artiste le plus célèbre et le plus controversé, et il a été caricaturé plus que tout autre peintre de son temps (Petra T.-D. Chu). « L'homme le plus orgueilleux de France » aurait suivi, semble-t-il, la devise de son grand-père républicain : « crie fort et marche droit » (20 avril 1861). Fier, fanfaron, excentrique, braillard, provocateur, suffisant, avantageux, tapageur, ingrat, viveur, buveur, sauvage, inculte, vantard et tonitruant, voilà ce que disent ses ennemis et ses amis. L'un de ses triomphes, dont il était fier, après sa peinture, certes, et les deux mille dames qui auraient défilé dans son atelier, c'est non seulement d'avoir été décoré « chevalier de l'ordre de Saint-Michel » par le roi de l'imaginaire Louis II, mais surtout d'avoir battu les Bavares au

concours de bière. Les caricaturistes l'avaient rendu célèbre avec sa bedaine, sa pipe et ses énormes chopes. À la brasserie Andler, rue Haute-feuille – le modèle de *La Vie de bohème*, de Murger – Gustave Courbet était le roi Gambrinus, mais avec, en surimpression, l'image d'un sauveur, d'un Christ populaire, ou d'un dieu soleil, dont les rayons, les pinceaux, révélaient au monde « la vérité, toute la vérité, rien que la vérité ».

On a dit que c'est un sot à courte vue qui croit en lui comme on croit en Dieu et qui n'a jamais eu de regards que pour sa peinture; un monstre célèbre né de la pourriture d'Erostrate, en qui l'âme de Narcisse se serait incarnée dans sa dernière migration.

Du narcissisme, il y en avait dans Courbet, et très envahissant : on le voit à sa manière d'être, ses autoportraits et surtout au centre même de son *Atelier*. Mais il ne suffit pas de narcissisme pour être Courbet. Des narcissiques, il s'en trouve partout : ils peuplent la terre. Courbet s'est changé en lui-même par la conjonction de plusieurs déterminations et non par l'une d'entre elles.

Ce personnage « monumental » est en parfaite harmonie avec sa place au milieu des Parisiens – il n'aurait pu en avoir d'autre – et avec ses idées et la matérialité de sa peinture. Et il est en accord avec sa position politique et son destin à cause de la Commune.

Ce roi de la bière, dans l'imagerie qu'il provoque par son comportement, a tout d'un roi de carnaval. Et depuis toujours, le carnaval a constitué le mode d'être de la culture populaire, du bas contre le haut, des enfants de la

terre contre les puissants. Par ses origines, Gustave Courbet y semble prédestiné. Il ne sait ni parler ni écrire, dit-on ; les études classiques ont laissé peu de traces chez lui, selon d'autres ; il ne lit jamais de livre et il ne pense pas, dit son ami Proudhon, charitable. D'autres disent qu'il rumine et évoquent ses yeux de génisse et d'antilope, et font remarquer sa puissance d'« intuition », sa productivité « instinctuelle » semblable à la nature : « Il produit ses œuvres tout aussi simplement qu'un pommier produit des pommes » (Buchon).

La comédie, forme civilisée du carnaval, depuis ses débuts attiques, chez Aristophane, a des origines agraires. Elle met en scène le monde naturel du corps, de ses plaisirs, de la vie collective, des femmes et de la terre, contre la culture, le monde symbolique des hommes en général et son principal effet, la guerre. Et en 1848, comme lors de la Commune, Courbet a refusé de participer aux combats : « Quand on a été phalanstérien [« fouriéristes »] dans sa jeunesse, on reste pacifique » (mai-juin 1871).

À regarder les caricatures, à entendre ce que racontent ses amis et ses ennemis, à écouter ses vantardises, qu'il était le premier à croire – et même par sa mort d'exilé mélancolique – Gustave Courbet ressemble à un autre roi de la taverne, un genre d'artiste fabuliste, acteur et metteur en scène de son propre personnage appelé Sir John Falstaff. Il suffit de voir *Falstaff*, le film d'Orson Welles, pour en être convaincu. Lorsque, en 1871, Alexandre Dumas fils insulte Courbet en s'en prenant à son corps gras, il semble citer directement les injures du futur Henry

V, dans la scène du couronnement carnavalesque de Falstaff. On retrouve chez Gustave Courbet la même corpulence, la même affirmation terrienne, le même rejet du pouvoir et de ses symboles, la même promiscuité dans une vie de bohème au milieu des femmes, dans son imaginaire du moins.

L'un des moments importants de la comédie attique, souvenir des fêtes dionysiaques, consistait en une procession et dérision du phallus, comme le symbole par excellence. Il y a peut-être quelque chose de cela dans la proposition de Courbet de « déboulonner » la colonne Vendôme. Ce ne serait pas étonnant de la part de quelqu'un qui a peint ce tableau au titre bien éloquent : *L'Origine du monde*. Que des ennemis de Courbet, à l'époque, aient évoqué cette relation n'enlève rien à son contenu de vérité.

Gustave Courbet n'est pas responsable de la destruction effective de cette colonne, déjà l'objet, dans le siècle, à travers les restaurations et les révolutions successives, d'une longue histoire. On avait voulu la détruire en 1848 et prédit sa destruction symbolique, lorsque le neveu, Napoléon le petit, se prendrait pour son oncle, le grand empereur : « Le jour où le manteau impérial tombera enfin sur les épaules de Louis Bonaparte, la statue d'airain de Napoléon s'écroulera du haut de la colonne Vendôme », avait écrit Marx en 1851. C'est dire, pour l'époque, l'importance symbolique de cette colonne.

Bien avant la Commune, dix jours seulement après la fin du Second Empire, le citoyen Courbet, président de

la commission artistique – qui mettra tout en œuvre pour préserver les œuvres d’art de Paris et sauvera même les collections de Thiers pendant la Commune – fait déposer la proposition suivante : « Attendu que la colonne Vendôme est un monument dénué de toute valeur artistique, tendant à perpétuer, par son expression, les idées de guerres et de conquêtes qui sont dans la dynastie impériale, mais que réprouve le sentiment d’une nation républicaine ; / Attendu qu’il est par cela même antipathique au génie de la civilisation moderne et à l’union de la fraternité universelle qui doit désormais prévaloir parmi les peuples ; / ... Désire : Que le gouvernement de la défense nationale veuille bien l’autoriser à déboulonner cette colonne... » Courbet ne voulait pas détruire (quoiqu’il ait affirmé, cependant, dans une lettre à son père du 23 février 1871 avoir « voulu faire démolir la colonne Vendôme ») mais, ce qui dit bien le sens symbolique de sa proposition, seulement « déboulonner » la colonne, qu’il n’imaginait pas creuse, pas plus que ceux qui l’ont détruite six jours avant la fin de la Commune.

Dès la chute de l’Empire, Courbet espérait « une révolution de 89 sur des bases nouvelles, une constitution nouvelle faite par des gens libres » (15 février 1870). Avec sa profonde conviction anarchiste et anti-autoritaire, il recommandait : « Méfiez-vous de voter une chose qui consacre un pouvoir quelconque » (9 mars 1870). En tant que Président des artistes, Courbet déclarait : « La révolution est d’autant plus équitable qu’elle part du peuple. Ses apôtres sont ouvriers, son Christ est Proudhon. [...] »

Notre ère va commencer ; curieuse coïncidence ! C'est dimanche prochain le jour de Pâques ; est-ce ce jour-là que notre résurrection aura lieu ? [...] Paris a nourri les artistes, comme une mère et leur a donné leur génie, ils doivent à cette heure, par tous leurs efforts (c'est une dette d'honneur) concourir à la restitution de son état moral et au rétablissement des arts, qui sont sa fortune. Par conséquent, il est urgent d'ouvrir les musées... » (6 avril 1871). Et lors de sa nomination à la Commune : « Dans la situation actuelle j'aurais été nommé avec trois voix que j'aurais accepté cette position parce qu'elle est dangereuse. [...] Je suis dans le droit et la révolution seulement, ce qui exclut la légalité » (22 avril 1871). « Je suis obligé de faire énergiquement tout ce travail qui m'est confié, et pour lequel j'ai eu tant de propension pendant toute ma vie, moi qui étais décentralisé, en ce sens que j'étais retransché dans mon individualité pendant toute mon existence. Pour être dans le sens de la Commune de Paris, je n'ai pas besoin de réfléchir, je n'ai qu'à agir naturellement » (30 avril 1871). Ce qui montre bien le sens de l'individualisme « libertaire », et « non possessif », de Courbet.

Décrétée par la Commune quatre jours avant l'élection de Courbet, la démolition de la colonne ne peut être imputée à Courbet : « Cette colonne que je n'ai pas renversée, mais qui l'a été par le sentiment public, et l'action d'une révolution sociale... » (juillet 1873). C'est à titre de communard que Courbet a fait d'abord de la prison, et c'est plus tard seulement qu'on l'a condamné à rembourser la reconstruction de la colonne. Ce qui lui a valu

la saisie de ses biens, l'exil en Suisse, la mélancolie et la mort, le 31 décembre 1877.

Les responsables de la Semaine sanglante ont poursuivi Courbet pour s'en être pris au symbole de l'autorité. En fait, les bonapartistes, avec le maréchal Mac Mahon, tenaient la République et ne pardonnaient pas à Courbet de s'être opposé au régime impérial. Les souvenirs de 1871 leur servaient d'épouvantails pour faire taire leurs adversaires républicains, et ceux-ci, tout en étant anti-communards, ne pouvaient, tout au plus, que résister aux velléités d'une restauration impériale. En Courbet, c'est la Commune qui était visée. « Ces gens-là veulent donner une satisfaction au public. [...] Seulement on aurait pu choisir d'autre personne que la mienne pour donner satisfaction au public » (3 septembre 1871), pense d'abord Courbet. Ensuite il découvre la véritable cause de l'inimitié : « Ils m'en veulent spécialement, car ils croient que par ma valeur j'ai donné du poids à cette insurrection » (début octobre 1871).

Cependant Courbet, malgré ses souffrances et son amertume, s'en est tiré à moindre mal : « Si je n'avais pas été caché, j'aurais certainement été fusillé » (27 août 1871). « Tous mes camarades sont transportés dans les forts et aux bagnes, et condamnés à mort. Je l'ai échappé belle » (29 septembre 1871). Il y a aussi la haine et la vengeance des peintres académiques qui lui barrent la route. « Tout le monde est jaloux de mon art, on trouve que je ne suis pas assez condamné » (*ibid.*).

« Ce qui m'ennuie, c'est d'hériter à moi seul du béné-

ficé de la Commune » (fin février 1873). On confisque ses œuvres, on le vole, on détruit son atelier à Ornans, et on lui réclame beaucoup d'argent : « Tout le monde pense que je suis riche, c'est parce que je suis gros ! » « J'ai toujours fait de l'art au service de l'art et par caractère j'aime peu thésauriser. Quel que soit le nombre des œuvres que j'ai livrées au public, il ne m'a pas enrichi » (25 octobre 1871). « Dans l'existence il y a des natures malheureuses, ce sont celles qui naissent (on ne sait pourquoi) avec l'esprit du bien, du juste, sans autre intérêt que l'amour de la justice. Le dévouement que j'ai toujours eu pour l'homme qui souffre a paralysé le bien-être que j'aurais pu me procurer dans la vie. Je ne regrette rien, je ne redoute qu'une chose, c'est de terminer comme Don Quichotte, car le mensonge et l'égoïsme sont invincibles » (1er mars 1873).

En prison et en exil, la Nature devient pour Courbet « Nature morte », même s'il avait peint auparavant des bouquets de fleurs aux couleurs multiples. Les pommes tombées des arbres commencent à pourrir, les tableaux sont signés souvent avec la mention Sainte-Pélagie, même s'ils ont été réalisés ailleurs. Quant aux différentes versions de *La Truite*, Courbet aurait voulu leur ajouter l'épithète : « On verra qu'il fait bon en prison », ce qu'il remplacera par « fait dans les liens » en latin. Prises, accrochées à des hameçons, mourantes ou mortes, les *Truites* sont bien des « allégories » de la prison et de la mise à mort des communards. Si, pour pouvoir payer la restauration de la colonne et revenir en France, Courbet devient pro-

lifique, avec des tableaux douteux faits par des assistants, son existence, dit-il, « a été détruite » : « Depuis trois ans et demi je n'ai pas pu produire, privé de mes moyens d'action et exclu des centres artistiques où je me suis manifesté, c'est-à-dire à Paris, à ses expositions, ainsi qu'à celles de l'étranger, qui m'ont été fermées » (7 décembre 1876).

En fait, Courbet a dû payer « les bénéfices » de son image publique : il a été essentiellement victime du personnage qu'il s'était forgé et qu'on retourne contre lui. Il a été moins écrasé par la chute de la colonne que par sa propre image et la campagne des journaux. Avec son affirmation de la nature, du monde terrien, que les anciens paysans, les bourgeois parvenus, avaient voulu oublier en devenant des citadins idéaux et distingués, le campagnard Courbet avait été objet de risée et de scandale, mais les journaux l'utilisaient. Gustave Courbet avait incarné le Roi du Carnaval, contre l'autorité, et forcément, en accord avec son concept, il devait être détrôné, banni. En démultipliant les caricatures, on lui reprochait d'avoir voulu, avec son action, donner une « réalité » à ce qui aurait dû rester seulement une « image ». Le carnaval est « un temps d'entre les temps », une rupture, une zone protégée au milieu du temps réel : il survit dans la comédie, dans l'illusion de l'art. En agissant sur le plan politique, Courbet, grâce à ses caricaturistes, meurt d'avoir confondu l'utopie de l'art, où l'Artiste est roi, et l'histoire réelle.

Dans une lettre de février-mars 1850, Gustave Courbet avait raconté sa participation à une mascarade dans sa

province. Il y avait joué Pierrot de la mort dans une bande de Pierrot marchant derrière Carnaval, qui était embroché sur une perche au sommet de laquelle on pouvait lire : « Bourgeois, rentrez dans vos vices. Pour avoir dit la vérité, Carnaval sera brûlé! »

Courbet dans son Atelier

L'Atelier du peintre se présente comme une reprise des images du Jugement dernier : les réprouvés d'un côté, les élus de l'autre, que départage une « religion » nouvelle, celle de l'Artiste et de l'art, et non telle croyance ancienne, ou de conviction politique récente qui opposerait des partis ou des classes antagonistes, ainsi qu'on l'attendrait chez un « peintre politique ».

Les élus et les réprouvés le sont par rapport à l'art : ceux qui dominent ou sont dominés dans l'ordre de l'histoire, vivant et mourant d'exploitation, mais essentiellement et surtout ceux qui restent étrangers à l'art ; et de l'autre côté, non plus caché par le tableau, mais derrière l'Artiste, ceux qui sont en rapport avec l'art et le soutiennent : poète, écrivain, philosophe, musicien, amoureux, et amateurs d'art. Tandis que les personnages du monde des réprou-

vés perdent leur singularité devant leur signification allégorique, les élus gardent leur individualité. Ainsi Baudelaire qui, à un extrême du tableau, fait pendant au banquier, à l'autre extrême. Il y a aussi, en mineur, l'apôtre du réalisme, Champfleury, assis, presque dans la symétrie par rapport à Courbet, en vis-à-vis avec le braconnier Napoléon III, devant lequel « Courbet a placé sur le sol le chapeau à plume d'un bandit, un poignard et une guitare, tout l'attirail abandonné de l'art romantique » (Schapiro).

Mais aux deux extrêmes de *L'Atelier*, la division est entre le banquier et Baudelaire, entre l'argent et la poésie : comme dans les Jugements derniers l'Ange s'oppose au Diable. Shelley dira – et c'est la croyance de tous les artistes depuis le romantisme – que Mammon et la Poésie sont les deux divinités qui mènent le monde. La contradiction entre l'art et l'argent, exposée aux deux limites du grand tableau de Courbet, déterminera – malgré et à cause de la dépendance de l'art par rapport au marché – l'existence de l'art moderne, jusqu'à ce que Warhol déclare, avec l'art contemporain : « Le meilleur de l'art c'est les affaires. »

Dans les Jugements derniers, au centre se tient l'archange avec sa balance, ou bien, quoique placé un peu plus haut, Dieu le juge et le créateur. C'est à cette place, au centre, en Artiste romantique, que s'est installé Gustave Courbet. Mais les anciennes figures religieuses n'ont pas complètement disparu pour autant. Car, comme toute nouvelle religion, celle de Courbet dégrade les anciennes figures. On remarque, juste derrière son chevalet, un man-

nequin d'atelier dans la pose du crucifié. Mannequin de l'académisme, et rappel des condamnations à mort sévisant dans le monde des réprouvés, certes, mais il s'agit pourtant, et malgré tout, du grand symbole du christianisme, d'autant plus que, selon l'iconographie de rigueur, le crucifié surplombe une tête de mort, symbole de la victoire du Christ sur la mort d'Adam, comme la virginité de Marie triomphe du péché originel d'Eve. Or, plus bas que le crucifié et la tête de mort, et contre le chevalet de Courbet, se trouve l'Irlandaise avec son enfant. Cette image d'une maternité aussi matérielle, et ce tissu ou cette ombre, pareille à une tache de sang et de boue, autour d'elle, sont peints à une époque où l'on va proclamer le dogme de l'Immaculée Conception de la Vierge, et de son être entièrement céleste. C'est donc contre ces symboles, déjà dégradés par ses soins, de la religion ancienne, que Courbet présente la nouvelle révélation : sa peinture comme l'épiphanie de la nature.

Mais les anciennes figures – Dieu, la mère, l'enfant – ne sont pas absentes pour autant : ils sont dans la clarté, au centre du tableau. Si *L'Atelier du peintre* constitue une allégorie, un ensemble de figures et de significations arbitrairement réunies, sans relations organiques, par le seul pouvoir de la peinture, c'est ce pouvoir qui lui confère toute sa résonance : ses lumières et ses ombres irréelles, sa profondeur, ses couleurs ternies, qui ont fait disparaître les paysages et les tableaux suspendus au mur du fond, devenus ainsi évanescents, ayant acquis une étrangeté, comme si tout cela se situait sur un pont de bateau sur le

point de s'en aller dans la brume. Par rapport à l'irréalité de ce fond, le tableau que peint Courbet fait « amphibologie », selon la parole de Delacroix : il semble éclairer *L'Atelier* avec une présence réelle, et rayonner sur la partie centrale, avec le corps du modèle, sa robe claire qui la couvre en partie et s'étale par terre, le chat angora blanc qui joue et l'enfant à côté de Courbet et de son cheval. La femme et l'enfant regardent, le chat et Courbet sont seuls actifs, tandis que les autres personnages se tiennent dans la pénombre.

Au centre de *L'Atelier du peintre*, Courbet révèle la nature, en position du nouveau dieu romantique, de l'Artiste, du maître, fier de son pouvoir créateur, mais aussi de son profil assyrien, qu'il aimait beaucoup peindre. Il était narcissique, a-t-on dit, cela se voit, et le narcissisme a ses origines dans la vision, par l'enfant, de son image – le moi idéal spéculaire : « sa majesté le Moi » – en corps de gloire, en maître imaginaire qu'il serait aux yeux de sa mère. Et les voilà des deux côtés de Courbet, maître peintre : l'enfant admiratif et la mère. Car cette muse a pour le maître et son tableau une attitude de tendresse et d'admiration bien maternelle. Et pour marquer encore plus ce lien à l'enfance, il y a ce chat qui joue au milieu d'eux. Mais l'enfance, le jeu, le génie lié à la nature, sont des éléments constitutifs, des attributs allégoriques et obligés presque, de l'image du Créateur romantique. Avant le romantisme, d'ailleurs, dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Schiller avait écrit : « l'homme n'est humain que lorsqu'il joue et pour autant qu'il joue ».

Dans le tableau de Van der Weyden, *Saint Luc dessinant la Madone* (1435, Bruges, musée Groeninge), l'une des premières images de l'atelier, le patron des peintres se trouvait à genoux devant la Vierge à l'Enfant, qu'il dessinait d'après les originaux, voilà ici, en fin de parcours, parce qu'il s'agit de cela avec *L'Atelier du peintre*, et d'une fin de la tradition de la mimesis de la peinture occidentale, une dernière distribution, et un renversement, des figures initiales, en un sens proche de Feuerbach, et en relation à une nouvelle image de la nature.

Si l'artiste est au centre de *L'Atelier* de Courbet, c'est qu'il ne s'agit plus seulement ici d'une réflexion sur la peinture, comme dans les autres grands tableaux d'atelier, mais de l'exposition de la nouvelle fonction de l'art. Cet *Atelier du peintre*, à la différence des autres, ne se présente pas comme une auto-réflexion du tableau, avec cette relation en miroir, mais décalée, problématique, entre le tableau que le spectateur voit et celui auquel travaille le peintre. La presque totalité des représentations « classiques » d'atelier (chez Vélasquez, Rembrandt, Goya, même Friedrich) induisent, dans l'esprit du spectateur, une identité entre le tableau auquel le peintre travaille – même s'il a pris du recul pour regarder sa peinture et se regarder inévitablement dans le miroir pour pouvoir se peindre – et le tableau fini que nous voyons. Or une telle identité, de la représentation redoublée, n'existe pas ici. La toile que peint Courbet ne constitue qu'un objet parmi d'autres, une partie du tableau vue par le spectateur, la partie la plus significative et en opposition avec le reste, mais une partie dans

un ensemble. La position, en trois quarts, de Courbet diffère d'un Vélasquez, dans *Les Ménines* (1656, Madrid, musée du Prado), qui semble affronter son tableau, lui-même, les objets à peindre et le spectateur ; elle n'est pas, non plus, celle du peintre de Vermeer de dos et devant le modèle qu'il peint (*L'Allégorie de la peinture*, 1666, Vienne, Kunsthistorisches Museum).

Dans ces tableaux, la subjectivité et la représentation sont au fondement de la réflexivité, évidente chez Vélasquez. Mais la réflexivité ne domine pas dans *L'Atelier* de Courbet. Affirmative, l'œuvre, dans sa structure formelle, ne se met pas en question. On voit un tableau dans lequel l'artiste est occupé à en peindre un autre. Malgré la constitution allégorique de cette peinture, la position de Courbet y reste divine et royale, sans aucune relation d'implication avec celui qui le regarde. Pour le spectateur, Courbet peut avoir une présence pleine à la manière d'un objet, présent d'être vu. Pour lui-même, il est dans l'intimité d'une présence en acte, d'une présence à soi, à sa peinture et à la nature qu'il peint contre la dégradation et les divisions de l'histoire. Il est dans la souveraineté de la présence, dans l'immédiateté inaliénable – du moins pour lui-même : source de légitimité. La division montrée et niée à la fois, voici une autre des « amphibologies » de cet *Atelier*. Tout en étant donc une apothéose de l'Artiste romantique et de sa subjectivité, cette présentation semble tout à fait étrangère à leurs présuppositions. Ici, on est convoqué pour applaudir la Souveraineté du Moi, mais peut-être que le moi – comme Narcisse – n'est pas un sujet.

Il est à remarquer que dans la plupart de ses autoportraits, Courbet est soit de profil, même dans celui, « assyrien », peint pour Bruyas, qui a servi à son image dans *L'Atelier*, soit avec des yeux clos ou avec des paupières entrouvertes. À l'exception de ceux où il pose en dandy romantique (et pour cause), Courbet ne se regarde pas et ne regarde pas le spectateur. Il peut être dehors et se peindre comme l'un des objets du monde – « Je vous avoue que je considère un homme avec curiosité, comme je considère un cheval, un arbre, un objet quelconque de la nature » (3 mai 1854) – mais il « est » ces objets.

Pour Courbet, il n'existe aucun hiatus ou division entre lui-même et son image ; et entre cette image et son apothéose. Si la femme, derrière lui, est la muse, la vérité ou le modèle, et s'il y a, pour Courbet, une identité entre la femme et la nature, une relation implicite de miroir s'établit entre le modèle, la vérité, le tableau, le peintre et la nature.

Le modèle et le paysage que peint Courbet n'existent que pour nous. Sauf dans le groupe central, personne ne regarde les autres. Dans cet atelier, les figures sont posées en expositions pour nous et non dans une interrelation des unes avec les autres. Champfleury se trompait donc lorsque, dans une lettre à George Sand, il croyait se moquer de Courbet, en arguant qu'aucun couple de bourgeois n'introduirait un enfant dans un atelier où se trouve une femme nue (l'enfant, d'ailleurs, n'a rien de bourgeois, c'est un petit montagnard de Franche-comté avec ses sabots). Le « réel » du tableau est bel et bien une « allégorie », et

pas plus que d'autres peintures de Courbet, malgré les accusations des critiques de l'époque, *L'Atelier* n'est un daguerréotype.

Lorsque, en opposition avec l'Idéal, Courbet dit : « Je peins ce que je vois », il ne fait pas de « photographie » – même s'il peint la femme derrière lui d'après une photographie demandée à Bruyas. Sa peinture n'est pas l'enregistrement de l'observation directe, ce n'est pas une reproduction simple de ce qu'il voit, mais « la Nature » et il peut la peindre dans son atelier, sans avoir besoin de l'avoir sous les yeux. C'est pourquoi le modèle – « la muse ou la vérité » – se trouve derrière lui et l'admire. Il existe, pour Courbet, une unité profonde de la Nature, qu'il s'agit d'imiter en le révélant – même s'il lui arrivera d' « arranger » ses paysages, et de peindre, par exemple, un magnifique *Rut de printemps (Combat de cerfs)*, hors saison, et dans le Jura, où il n'y a pas de cerfs.

Du côté de Baudelaire, par terre et un peu dans la pénombre, un enfant dessine : ce serait l'enfant que Courbet a eu de son ancien modèle, sa maîtresse partie se marier bourgeoisement ailleurs, et dont on voit l'image pâle dans un médaillon sur le mur, peu visible et de loin ressemblant à une pleine lune. Selon Schapiro, en peignant avec « une grande tendresse et une naïveté admirable, ce jeune enfant dessinant un bonhomme sur une feuille de papier posé à même le sol, Courbet affirme que sa propre conception de la naïveté constitue la base de toute création ». Ce que confirme le regard de l'autre enfant à côté du chevalet, en spectateur privilégié, inno-

cent de toute culture. Et surtout le jeu du chat, l'unique activité parallèle à celle, picturale, de Courbet au centre du tableau! Ce n'est point encore, avec cette image du jeu, « le néant de l'art », qui ne vaut pas plus qu'un jeu de quilles selon Flaubert ou *Les Bulles de savon* (1867, Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian) peint par Manet. Courbet n'a pas atteint leur nihilisme, mais au contraire la substantialité de la Nature, identique en tout, dans le jeu du chat comme dans sa propre pratique de peinture.

Le génie seul, ici, peut révéler la beauté de la nature. Mais à travers les transformations du concept de génie, pour les modernes, le lien d'harmonie et d'identité entre le génie et la nature sera remplacé par la subjectivité créatrice, tout esprit et toute réflexivité, se reconnaissant et s'accomplissant elle-même dans ses œuvres, indépendamment de la nature, qui n'est plus que l'un de ses effets. Cependant, et c'est pourquoi il se situe en deçà de l'art moderne, Courbet semble revenir à la conception du génie en harmonie et en identité avec la nature. Comme son tableau de la Nature constitue un pas en arrière par rapport à l'Histoire, et un tournant à l'égard de ses œuvres directement liées à l'actualité politique, puisque la Nature – et même ses tableaux consacrés aux femmes en participent – va occuper désormais sa production.

Voilà l'étrangeté de ce tableau d'atelier, de cette « amphibologie » : son être comme passage, et sa qualité d'image dialectique en suspension, où les lectures allégoriques successives aboutissent à une contemplation symbolique et silencieuse au centre. Il est à la fois l'apothéose de l'Artiste

romantique, de sa subjectivité réflexive constituante, affirmant la liberté et l'autonomie de l'art dans son rapport à l'histoire et à l'expérience, et la négation de cela dans la figure du génie accordé à la nature. Il est en même temps un tableau d'histoire, une allégorie constituée, et l'histoire et « l'allégorie » niées comme arrière-plan et condition de cette nouvelle révélation « symbolique » de la nature.

Gustave Courbet : Du paysage à la nature

Une grande œuvre naît de la conjonction nécessaire, et en « harmonie », de trois ordres de détermination. L'un est personnel, le deuxième dépend de l'Histoire, le dernier provient de la situation d'un moyen d'expression et de l'historicité de son matériau.

Si la Révolution française se concevait comme l'avènement de l'Histoire Universelle, ses références antiques et idéales [comme celles de David : *Le Serment des Horaces* (1784), *Licteurs portant à Brutus le corps de ses fils* (1789), Paris, musée du Louvre] n'étaient pas que de simples costumes. Mais 1848 impose l'urgence et l'historicité du présent, avec des affrontements politiques qui n'ont d'autres références qu'eux-mêmes. Le capitalisme financier, en prenant le pouvoir avec Louis-Napoléon, n'a que faire d'idéaux, autrement que comme pompiérisme, opérette

et parade. La bourgeoisie affermissant son pouvoir et l'efficacité industrielle réduisent le surmonde de l'Idéal à un décor vide.

À cette historicité du présent – dont Courbet se réclamera toujours, y compris dans sa dimension politique – et aux progrès scientifiques et techniques correspond le développement des moyens de reproduction technique : la grande presse et la photographie. Et celle-ci touche directement la peinture. D'un côté, car elle permet, croit-on, de « reproduire la réalité » qu'on pensait être le but de l'image peinte. De l'autre, parce qu'elle résume le monde à « l'objectivité » de ce que l'on peut enregistrer et reproduire et met fin ainsi au « monde de l'Idéal », aux textes qui fondaient la peinture d'histoire et à l'éloquence des tableaux.

La peinture se trouve donc entre la disparition du monde Idéal, l'existence de la photographie et l'historicité du présent. L'Idéal étant vidé de toute substance, et le sensible réduit à la singularité quelconque et spectrale de la photographie, il reste à la peinture, si elle désire être encore « l'image du monde », la nécessité de redonner à la réalité « sublunaire », sensible et concrète une substantialité qui ne soit pas de l'ordre de l'Idée, de l'autre monde, du supraterrrestre. En peignant la matérialité de toute chose, qui révèle leur « nature » commune, c'est cette situation qu'assume Gustave Courbet. Il veut peindre son temps, contre l'irréalité de l'Idéal et l'immatérialité de la photographie, par la révélation de la présence de la Nature dans ce que l'on voit, et même que l'on touche. Une Nature,

pour Courbet, se prolongeant dans la matière picturale et dans l'acte de peindre, qui deviennent ainsi essentiels, et vont déterminer l'avenir de la peinture, au-delà du « naturalisme matérialiste » de Courbet.

L'arrivée de la bourgeoisie au pouvoir et son projet démocratique ont eu également deux effets conjoints dans l'histoire des arts. L'absolu de la liberté, fondement de l'idéologie bourgeoise, affirmé comme utopie et cependant impossible à réaliser, a été délégué à l'Artiste, qui a le devoir et la possibilité de le rendre effectif, mais dans la réalité irréaliste de son activité artistique. En même temps, avec la disparition des anciennes classes dominantes, ce n'est pas seulement leur surmonde Idéal qui perdait sa raison d'être, mais aussi le pouvoir politique et économique qui permettait aux artistes de le produire. L'Artiste doit donc descendre du piédestal de sa souveraineté fictive et s'exhiber sur la place du marché, soit vendre du vide en s'alliant avec les nouveaux dominants, soit jouer la bohème, le bouffon et le saltimbanque, pour la galerie des acheteurs éventuels, comme l'a fait Gustave Courbet.

En 1848, « le peuple », en tant que tel et non plus perdu dans l'unité du tiers-état, et, avec le suffrage universel, la paysannerie, comme force politique déterminante, apparaissent sur la scène historique et politique. Ce qui permet non seulement que le monde campagnard puisse s'exposer en grand format au Salon, mais surtout qu'un « sauvage » ait la possibilité de le peindre et de le présenter. Gustave Courbet, on l'a vu, savait que sans 1848 sa peinture n'aurait pas eu d'écho, et d'ailleurs il n'aurait

probablement pas peint ce genre de tableau. Ici l'Histoire touche directement l'histoire de la peinture et l'existence personnelle de Courbet. En deçà de sa « féroce liberté de montagnard » et de ses racines dans une région rebelle (la Franche-Comté), dont il va se réclamer de plus en plus – et il le peut à cause de la nouvelle importance des provinces et des paysans –, il y avait ce qu'on a appelé « le narcissisme » de Gustave Courbet. Il servira le peintre, dans sa volonté « d'arriver », de devenir important, unique, d'imposer, en Souverain, son image et la manipuler dans le champ artistique. Mais son « narcissisme » avait également, en dessous des vantardises et fanfaronnades – méritées, malgré tout, grâce à son œuvre, et nécessaires dans sa situation – une profondeur cachée, un lien à un monde maternel teinté de mort que Courbet a voulu retrouver dans la présence de la Nature.

*

Avant Courbet, la nature est paysage, une métaphore de la culture. La peinture de paysage, dit Carus, « présume manifestement une culture supérieure et une certaine expérience. Il faut un certain pouvoir d'abstraction et d'objectivation pour donner au monde extérieur, qui ne fut d'abord que l'élément de notre activité, une valeur de beauté et de sublimité pour lui-même ».

Le paysage, en Occident, devient un genre autonome et très apprécié depuis le dix-septième siècle – aupara-

vant, sauf de très rares exceptions, le paysage a été l'arrière-plan ou le lieu de l'histoire –, chez les Français de Rome, Poussin et Claude Lorrain, qui donnent plus d'importance au paysage qu'à l'histoire, ou bien en tant que paysage indépendant dans la peinture hollandaise (auparavant Bruegel, avec sa vision cosmique, se situait tout à fait à part).

Le paysage est une « vue » et, par là, il est donné au regard ; à un regard extérieur, et il n'existe que dans l'œil du spectateur. Le paysage se présente comme un objet pour un sujet, séparé de la nature. La subjectivité séparée, en exil, constitue la condition de l'apparition du paysage, de son mode de contemplation. Cette extériorité, l'exil, rend possible aussi bien le paysage de Ruisdael, chez qui, malgré la matérialité de la terre, de l'eau et des arbres, l'essentiel c'est la lumière des hauteurs profondes du ciel traversant les cumulus pour éclairer le passage de l'homme, pèlerin en chemin vers l'ailleurs de la rédemption. Et aussi le paysage romantique de Friedrich, même si pour celui-ci un sentiment identifie l'âme qui contemple et l'âme du monde.

Le paysage devient visible pour ceux qui ne vivent pas au sein de la nature. Il naît comme un besoin de la culture, un objet de nostalgie ou de plénitude pour la civilisation. Ceux qui vivent au contact de la nature n'ont pas le sens du paysage. Cézanne parlera avec envie de la connaissance que possède le paysan, il voudra parvenir à une connaissance semblable, perdre cette position subjective, extérieure qui regarde la nature comme objet de

contemplation dans un paysage, et il y parviendra lui-même, lorsque la distance disparaîtra dans sa peinture entre l'œil et son objet.

Courbet, par son retour à la nature contre la civilisation, se veut et reste l'homme de la campagne ou, comme il le répète, un sauvage. S'il est, et il le sait, un produit de la culture, s'il oppose sa vision de la nature à l'Idéal et à l'histoire, quand cette vision est devenue une nécessité historique, il ne peint pas de paysage, d'image de la nature lointaine et perdue, mais parce qu'il est le seul à n'avoir jamais quitté son univers terrien, pour devenir une subjectivité exilée et moderne, il peint un tableau de la nature comme proximité et présence. Non pas à partir de la réflexion comme Poussin, ou du sentiment comme Friedrich, mais des sens, de la perception et non plus seulement du regard extérieur.

Les impressionnistes seront encore des citadins à la recherche du dimanche de la vie, de l'éclat de la lumière et des couleurs contre la grisaille, la saleté des villes et le noir de la photographie, et ils transforment même, avec la couleur et la lumière, les images de la ville et de l'industrie en « paysage ». Ils se situent entre une vision extérieure du paysage et une présence de la matière colorée sur le tableau. Il n'y a pas de nature pour eux, mais seulement les couleurs et la lumière. Pour Courbet, il s'agit de la terre et de la mer dans leur proximité matérielle, qui ont pour corollaire, lorsqu'il peint des figures dans la nature, des femmes aux yeux fermés, lourdes de sommeil.

Le paysage est, en général, composé, il forme un tout,

ses corps de « femmes dénudées ». La substance pour Courbet semble ne contenir que deux éléments seulement, les plus palpables et matériels : la terre et l'eau.

Si la matière était entrée dans la peinture avec l'emploi des couleurs à l'huile, les glacis, qui rendaient possibles la transparence et les passages de la lumière, avaient permis à Van Eyck de peindre l'image de la Vierge, comme le lieu matériel où s'était incarnée la lumière divine. Chez Courbet, la matière picturale, l'épaisseur des couches de peinture posées au couteau ne sont pas transparentes, la lumière ne pénètre pas dans la matière mais l'éclaire seulement. « Cela vous étonne que mes toiles soient noires! La matière sans le soleil est noire et obscure. Je fais comme la lumière, j'éclaire les points saillants, et le tableau est fait. »

À partir de Manet, les peintres vont exposer sur le tableau l'onguent et la couleur et peu à peu dissoudre la forme, mais chez Courbet c'est de la houle, du déferlement des vagues, de l'immensité et de la puissance de la mer qu'est chargé chaque « pouce » du tableau. La matière picturale pour lui – il le montre sur sa palette dans *L'Atelier* – est de la même substance que celle du monde.

Ses derniers chefs-d'œuvre, les natures mortes peintes en prison et en exil, loin de la sensibilité délicate et des douceurs intimes des matières et des couleurs d'un Chardin, ont une plénitude, une densité et parfois – avec leur fond d'arbres et leur ciel au couchant – une ouverture symbolique et cosmique aux accents vénitiens. Et aussi un sens de la forme comme venant de l'intérieur de

un microcosme, dont le regard constitue l'unité et la cohérence idéale. Mais Courbet remplace le lointain et l'infini du paysage par le fini et le proche. Comme si la nature était perçue par elle-même et non seulement par un regard extérieur. Ses tableaux manquent souvent d'horizon ; s'il existe, le ciel est tout en haut, ou généralement chargé de nuages, donc d'eau et de matière.

Courbet a rompu avec l'Idéal, mais il lui a substitué son propre mythe d'origine, d'une présence et d'un présent vivant : la Nature dans sa matérialité à laquelle répond la sensibilité qui lui est accordée. La matière et l'acte de peindre, faisant partie de la Nature, en sont le prolongement, et rendent possible le retour à soi d'une nature se suffisant à elle-même, malgré l'image peinte comme « dédoublement » [qui fera dire à Cézanne : « Je vous dois la vérité en peinture »], dans une supposée présence, en deçà de la représentation. Ce monde-ci, ici et maintenant, dans son évidence première, ayant sa prégnance, sa raison d'être et sa perfection dans son immanence : s'il y a un « mystère de l'être », c'est celle de la matière en elle-même.

Pour Courbet le tout c'est la substance matérielle et elle se trouve identique en tout, sans aucune différence entre la Nature et le tableau, entre le sujet et l'objet, entre la matière et la forme, la substance et la figuration. Il n'a donc pas à constituer un microcosme, mais [son *Atelier* étant le manifeste de ce passage] à rendre sensible et présente la matérialité de ce qu'il peint : la texture, la densité, le poids, de la terre, de la mer, de l'eau, de la forêt, de sa faune, et la rugosité des rochers, ou la sensibilité de

la matière même et donc une rigueur de construction qui seront ceux de Cézanne, par-delà l'impressionnisme.

Cézanne avait l'habitude, dit-on, de soulever son chapeau en silence et solennellement chaque fois que le nom de Courbet était prononcé, parce que celui-ci avait introduit la nature dans la peinture : « Son grand apport, c'est l'entrée lyrique de la nature ; de l'odeur des feuilles mouillées, des parois moussues de la forêt, dans la peinture du XIX^e siècle. Le murmure des pluies, l'ombre des bois, la marche du soleil sous les arbres. La mer. Et la neige. Il a peint la neige comme personne. » La nature, non pas le paysage. C'est sa différence par rapport à Poussin, la différence entre le paysage et la nature, entre une sensibilité dépendant entièrement de la pensée et une pensée intégrée complètement aux sens. Et c'est grâce à Courbet, et les réunissant, mais libre de l'un et de l'autre, que Cézanne voudra peindre du Poussin d'après nature.

TABLE

<i>Entre la peinture de l'idéal et l'idéal de la peinture</i>	9
<i>Allégorie réelle</i>	13
<i>Peinture d'histoire et historicité</i>	21
<i>Les paysans et 1848 : Révolution et Empire</i>	35
<i>« Moi aussi je suis un gouvernement »</i>	43
<i>Tout est politique / « La politique » n'est pas tout</i>	53
<i>« Puisque réalisme il y a »</i>	63
<i>Nudité et Idéal</i>	71
<i>Nature et matière</i>	87
<i>De l'Idéal au quelconque photographique</i>	95
<i>« L'Hypothèque » Proudhon</i>	107
<i>L'Artiste sur la place du marché</i>	123
<i>L'image publique de Courbet</i>	131
<i>La terre, le carnaval et le politique</i>	139
<i>Courbet dans son Atelier</i>	149
<i>Gustave Courbet : Du paysage à la nature</i>	159