

Gustave Courbet

Un artiste engagé :



Le Désespéré, 1843- 1845, huile sur toile, 45 x 55 cm, coll part.

A) L'engagement dans la peinture : de l'art et de l'artiste

S'il est un peintre qui a suscité des polémiques au XIX^{ème} siècle, c'est bien Gustave Courbet! Fort en gueule, déterminé « *puissant ouvrier doté d'une sauvage et patiente volonté* » selon C. Baudelaire, il ne passa pas un jour sans peindre, ou presque, fut un habile promoteur de son œuvre, n'hésita pas à bousculer les conventions, clamant à 20 ans: « *On a voulu me forcer et toute ma vie je n'ai rien fait de force* ».

Dès son installation à Paris en 1839, il souhaite changer la vie, mais pas seulement la vie, l'univers tout simplement! Il remet en cause à la fois le statut de l'œuvre d'art, le jugement du salon, le rapport de l'artiste au pouvoir, l'image de l'artiste lui-même. Créer hors des conventions n'est pas simple alors que la bourgeoisie du XIX^{ème} siècle s'enrichit au dépens d'une pauvreté considérée comme un vice social dont elle n'est pas responsable, et ce sont les salons qui sanctionnent les œuvres d'art. Courbet contourne tous les obstacles en jouant de son propre personnage, à grand coups de scandales et de provocations parfois contradictoires, aiguissant les critiques, tirant parti de la publicité qu'elles lui font, laissant même se construire autour de lui une image qui ne lui ressemble pas toujours, qu'il tente lui-même de définir peu à peu, avec le temps...

S'il veut tout réformer, il ne renonce toutefois pas aux références culturelles des siècles passés, et même s'appuie sur elles.

S'il veut faire carrière à Paris, il ne peut pourtant se défaire de son attachement à ses origines.

S'il choisit de vivre en bohème, il ne refuse pas les honneurs d'une médaille, ou l'appui d'un mécène. On le dit peintre réaliste, et lui-même ne semble pas se reconnaître dans cette appellation. Il crée une peinture inédite, personnelle, osée, moderne en un mot!

« *S'il veut avaler l'art qui le précède c'est pour oser avancer dans l'inconnu, là où nul n'a pu poser son pinceau.* » dit J. D Baltassat¹

Il dérange surtout par sa personnalité publique mélange d'aplomb et de provocation, qui ne connaissait pas de limites: « *Je peins comme le bon Dieu* » disait-il.

Son art est celui d'un artiste démiurge, qui se crée en créant, en affrontant les quolibets, au risque de l'exil.

¹ Jean -Daniel Baltassat, *Le nombril du monde*, Télérama Hors série, *Courbet fou de peinture au Grand Palais*, 2007.

1- Des œuvres manifestes :

Fuyant les milieux intellectuels parisiens dans lesquels il s'est plongé dès 1839, Courbet retourne à Ornans fin 1849. Il crée une peinture très personnelle, puisant dans ses racines, et se démarque par son travail de l'idée que Baudelaire, entre autres, se faisait du réalisme et du progrès.

(Cf. la question du réalisme ci-dessous)

Toutefois, malgré son éloignement de la capitale, il ne cesse d'occuper le devant de la scène artistique de 1850 à 1855, avec la présentation d'œuvres qui montrèrent sa capacité exceptionnelle à s'installer et à profiter du scandale et de la polémique. L'étiquette du peintre contestataire, insoumis à l'institution, faisant sa réclame et ses expositions personnelles lui assura l'appui d'hommes qui souhaitaient le changement, et rêvaient d'une autre société.

François Sabatier-Ungher, critique d'art fouriériste, dit lors du salon de 1850-51 : « *Monsieur Courbet s'est fait une place dans l'école actuelle française à la manière d'un boulet de canon qui vient se loger dans le mur.* »¹

En 1849, il présente neuf toiles au Salon dont *Une Après-dînée à Ornans*; il fait de même en 1850, avec *Un Enterrement à Ornans*, *Les Paysans de Flagey revenant de la foire*, *Les Casseurs de pierre*; en 1851, s'il n'y a pas de Salon à Paris, il expose toutefois à Bruxelles; en 1852, il envoie trois toiles au Salon de Paris et vend *Les Demoiselles de village* au Duc de Morny; en 1853, il présente *Les Lutteurs*, *Les Baigneuses*, *La Fileuse endormie*; en 1854, le Salon est repoussé à 1855, mais il vend plusieurs œuvres à Alfred Bruyas, à Alexandre Abel Achille Lauwich (peintre), et une œuvre à Champfleury; en 1855; il expose au Palais des Beaux-Arts de l'Exposition universelle, entre autre, *La Rencontre*, *Les Cribleuses de blé*, quarante œuvres dont *L'Atelier du peintre*, « *Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* », au Pavillon du Réalisme au 7 av Montaigne, et opère des ventes, publiques et privées, ...

Toutes ces œuvres dont l'importance et la diffusion rapide, montrent la volonté de Courbet de réussir sont de véritables manifestes en ce qu'elles se différencient de la pratique contemporaine, et dénoncent, en montrant, un système, une façon de voir et de penser, offrent au public à la fois une forme de liberté exhibée de l'artiste, mais surtout un questionnement plus ou moins confortable non seulement sur l'esthétique, le statut de l'œuvre d'art et de l'artiste, mais aussi sur l'environnement socio-politique du XIX^{ème} siècle.

Encanailler l'art!

On lui reproche beaucoup l'aspect trivial de ses tableaux et il se défend : « *Oui, M. Peisse, il faut encanailler l'art. Il y a trop longtemps que vous faites de l'art bon genre à la pommade. Il y a trop longtemps que les peintres, mes contemporains, font de l'art à l'idée et d'après des cartons.* »²

Courbet privilégie le verbe et l'idée à l'action; c'est ainsi qu'il faut comprendre ce qui pourrait constituer différentes séries de toiles décrivant la vie rurale et démontrant son attachement et appartenance à sa région natale : la Franche-Comté. Sa réputation de peintre politique est indissociable de cette période où ses tableaux à sujet rural et social entrent comme par effraction dans la peinture d'histoire malgré le caractère populaire disgracieux et monumental des êtres représentés.

¹ Sabatier-Ungher, *La Démocratie pacifique*, t. XIII, p.36.

² Gustave Courbet – lettre du 29 novembre 1849 (à Louis Peisse, critique du Salon).

De l'intime à l'histoire Une après-dînée à Ornans :

Le repas des paysans en 1642 que peint Louis Le Nain inspira sans doute *Une après-dînée à Ornans*, 1848-1849; à son tour, Van Gogh s'empare de ce thème en 1885; pour cette scène banale de la vie quotidienne, Courbet rompt le lien entre le réalisme de Le Nain et l'expressionnisme de Van Gogh en donnant des dimensions inhabituelles à « une scène de ce genre ».



L. Le nain, *Le Repas des paysans*, 1642
Huile sur toile, 97 x 122 cm, Paris, Louvre



C. Courbet, *Une Après-dînée à Ornans*, 1848-49,
Huile sur toile, 195 x 257 cm, Lille, Palais des
Beaux-Arts



V. Van Gogh, *Les Mangeurs de pommes
de terre*, 1885, Huile sur toile, 82 x 114 cm
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

L'organisation générale de l'œuvre fait encore référence à *La Vocation de Saint-Mathieu* (1599-1600) du Caravage, le traitement de la lumière sombre et voilée renvoie à Zurbaran ou Velasquez qu'il a souvent copié au Louvre donnant à cette scène une intimité accrue. Toutefois, le titre faisant clairement référence à un lieu, un moment, rend la question du format encore plus significative. Courbet hisse dans cette œuvre un intime « contextualisé » à une histoire généraliste, universelle.

A Ornans:

La campagne, le vrai, le simple, le pauvre:

Les Casseurs de pierre, 1850-51, 165 x 257 cm (œuvre détruite):

montre et dénonce la condition de vie de ces hommes contraints à un travail pénible et absurde. Ils représentent selon le peintre:

« *L'expression la plus complète de la misère* » et pour l'écrivain socialiste Jules Vallès, arrivé à Paris en 1850, un miroir où se reflétait la vie terne et pénible des pauvres. Le projet de Courbet est clair : peindre, ce qu'il voit, tel qu'il le voit, la réalité prise sur le fait. Ces hommes, anonymes, évoquent la condition de travail de tous les casseurs de pierre.



Les Paysans de Flagey revenant de la foire, 1850, huile sur toile, 250 x 75 cm, Musée des Beaux-Arts de Besançon:

L'impact des idées socialistes après la révolution de 1848 se sent dans ces œuvres où Courbet décrit un monde immuable, sérieux, digne. Si le père de l'artiste, maire de Flagey, riche propriétaire terrien, domine légèrement, il n'y a pas de réelle hiérarchie de valeur entre les éléments figurés; c'est une scène simple, non idéalisée, dépeignant les « moeurs de la campagne », à laquelle il donne une atmosphère à la Rembrandt, par l'utilisation en clair-obscur de la lumière..

Un Enterrement à Ornans : la confusion des genres!

Un Enterrement à Ornans, 1849-1850,
Huile sur toile, 315 x 668 cm, Paris,
Musée d'Orsay



« *J'entends la peinture plus en grand, je veux faire de la grande peinture* » avec pour destination finale, non pas les murs d'un salon mais les cimaises du musée. Il remet en cause la peinture d'histoire sur ses acquis au sommet de la hiérarchie des genres.

(A. Félibien stipule en 1667 que l'on doit consacrer de tels formats à des représentations de genre noble : histoire, antiquité...).

Ayant acquis la médaille d'Or en 1849, il fut dispensé du jugement du jury, donc ses envois étaient acceptés sans autres formalités. Le titre exact donné par Courbet: « *Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans* » montre sa volonté de faire ici œuvre historique et d'élever une scène rurale à la hauteur des événements de la nation. Chacune de ses présentations en France et en Allemagne fut savamment orchestrée par le peintre, en faisant de l'œuvre, le manifeste d'un art nouveau.

Quel est le sujet de l'œuvre? Les funérailles d'un défunt demeuré anonyme, peut-être le grand-père du peintre mort l'année précédente ou celui de sa sœur dont il garde le souvenir?. T. Schlessler souligne le fait que l'article indéfini, en ne disant rien, dit tout, c'est-à-dire que la composition est dépourvue de vedette¹, dans un lieu reconnaissable, celui du nouveau cimetière d'Ornans depuis 1848. Y sont présentés l'ensemble des autorités civiles, religieuses et judiciaires, la famille du peintre, et toutes les personnes qui ont été volontaires pour y figurer (la peinture est une peinture d'atelier). La beauté, et l'expression s'absentent au profit de la vérité rude que la présentation frontale nous « jette à la figure ». Adieu donc idéaux et romantisme...objets des Beaux-Arts, diront certains!

Toutefois une autre lecture est possible : celle de l'attachement à l'être humain, qu'il se prend à cœur de dépeindre, la présence du crâne sur le bord du trou béant (dans un cimetière neuf!) pouvant être une réflexion sur l'absurdité de la vie, et qui ferait de cette première œuvre « réaliste », sa dernière œuvre romantique (et le manifeste de l'enterrement du romantisme).

Est-ce une peinture d'histoire? Une scène banale de la vie quotidienne? Un portrait de groupe? Est-ce un paysage? Une scène plus ou moins religieuse?

« *L'indétermination d'Un Enterrement à Ornans sert donc à enterrer une doxa obsolète. Celle-là qui défendait bec et ongles l'importance capitale de la chose représentée. Le réalisme prône en effet de tout porter sur le canevas sans qu'il y ait d'écart de valeur entre un motif et un autre.* »²

Sabatier-Unger soutint Courbet en disant que cette œuvre marquait l'avènement de la démocratie dans l'art!

Courbet rassemble à sa manière un public qui, las des lourdes restrictions infligées par Louis-Napoléon Bonaparte sapant les idéaux républicains, voit dans l'œuvre un magnifique organe de liberté, de contestation, de contre-pouvoir et d'engagement dans un combat politique.

Quelles que soient les critiques, tous s'accordèrent au moins sur un point : le tableau marquait la rupture tant dans le travail du peintre que sur la scène picturale.

¹Thomas Schlessler, *Un enterrement sans au-delà*, Télérama Hors-Série, *Courbet fou de peinture au Grand Palais*, 2007.

² Ibid.

Après le choc des *Baigneuses* en 1853 (Cf. un certain regard, ci dessous), le salon dut affronter une autre œuvre énigmatique, qu'il refusa, en raison de ses dimensions, et que Courbet exposa tout de même au Pavillon du Réalisme, av. Montaigne.



L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique,

1855, huile sur toile, 359 x 598 cm, Paris,

Musée d'Orsay.

Un véritable tableau-manifeste-bilan, une affirmation de ses choix politiques et artistiques, synthétisant une création exercée dans une liberté farouchement revendiquée.

Les dimensions et le titre ont une fois de plus un rôle important : à l'image d'un enterrement à Ornans, le format destine la toile au musée; les représentations d'atelier du peintre furent nombreuses dans l'histoire de l'art ¹ mais Courbet, s'inscrivant peut-être dans la tradition des *Ménines* de Velasquez (1656-1657), dépeint à la fois le peintre dans l'acte créateur, et le peintre en société, dans la société.

« C'est le monde qui vient se faire peindre chez moi » dit-il ².

- A droite, tous les actionnaires, travailleurs, amateurs du monde de l'art qui ont soutenu son action, ses idées. La plupart ont déjà fait l'objet de portraits auparavant. On y retrouve Baudelaire, lisant, en premier plan,³ Bruyas dans le groupe du fond.

- Au centre, le peintre peignant un paysage de Franche-Comté; derrière lui un modèle nu, plus muse que prétexte à peinture, nu féminin, allégorie de la Nature et de la Peinture; un modèle devant lui, Saint Sébastien désarticulé, un enfant observant l'œuvre et un chat, symboles de naïveté et de pureté d'intention.

Ce personnage féminin fait directement référence à la pratique de Courbet : elle fut peinte non d'après le réel mais d'après une photo que l'artiste se fit envoyer à Ornans, les modèles nus étant rares dans les villes de province, et renvoie de ce fait au titre complet de l'œuvre. Il y a donc dans le centre de la toile un jeu de miroir (comme chez Velasquez) entre peinture, image et réel, annonçant également l'intérêt de Courbet pour le paysage : sa jambe semble d'ailleurs se fondre dans celui-ci, abolissant la frontière entre réel et représentation.

Le paysage, seule figuration qu'il tire de ce qui l'entoure, semble être, à plusieurs niveaux, le seul « point de fuite » de cette composition.

- A gauche est représenté, le peuple, l'exploiteur et l'exploité, la pauvreté, la misère, la richesse.

Ce vaste tableau lie finalement ces mondes opposés en apparence. Il expose une réflexion sur le monde, l'homme, la création et l'artiste.

Alors qu'elle est refusée au salon, Courbet trouve une solution pour l'exposer : Il crée « le Pavillon du Réalisme », qui par sa conception annonça la première réelle indépendance de l'artiste face au système officiel. Une brochure accompagnait l'exposition : *Le Réalisme* rédigé avec Champfleury qui donnait une définition de l'artiste moderne, créateur d'un art vivant, représentant son temps dans une totale liberté.

¹ On peut observer plusieurs représentations d'atelier d'artiste, concernant cette époque au musée Fabre, dont, de Delacroix: *Michel-Ange dans son atelier*, 1849-1850, et de Tassaert: *L'atelier du peintre*, 1853. Un parcours sur ce thème est en ligne sur le site du musée.

² Cité dans le catalogue *Gustave Courbet*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2007, p. 222.

³ Voir pour le caractère ambigu de la présence de Baudelaire dans l'œuvre, Thomas Schlessler, *Le monde entier à l'atelier*, Télérama Hors-Série, *Courbet fou de peinture au Grand Palais*, 2007.

Vers une nouvelle définition de l'art :



Le Tableau-Solution, Portrait d'Alfred Bruyas,

1853, huile sur toile, 92 x 74 cm, Musée Fabre.

L'achat des *Baigneuses* et de *La Fileuse endormie* par Alfred Bruyas, collectionneur montpelliérain, scella l'amitié entre le mécène et l'artiste, qui cherchaient, chacun à leur manière une nouvelle « solution » « réflexion » sur ce que devait être l'art moderne et l'artiste. Bruyas poursuit le rêve de faire triompher la vérité en peinture. Ce mot solution, emprunté au vocabulaire fouriériste, désignait la réponse à apporter à la question sociale préoccupant tout réformateur du XIX^{ème}.

Bruyas l'employa d'abord pour la peinture misérabiliste de Tassaert, puis celle de Troyon, de Corot, de Couture, enfin en 1854, uniquement pour la peinture de Courbet.

Ce tableau-solution est donc dédié au progrès et à la réflexion sur le progrès, qui est montré par la position de Bruyas, le poing gauche appuyé sur un volume cartonné pourtant le titre « *Étude sur l'art moderne-Solution* ». Depuis 1851, Bruyas publie chaque année un volume de sa collection, où il exprime ses idées sur les fins et les moyens de l'art, sur la condition politique et sociale en général, domaines dans lesquels il souhaite jouer un rôle important.

2- Des œuvres « modernes » : un autre regard



La Fileuse endormie,

1853, huile sur toile, 91 x 116 cm, Musée Fabre.

La figure allégorique de la fileuse est particulièrement riche si l'on pense aux « Parques » romaines ou aux « Moires » grecques, inquiétantes en ce qu'elles produisent, mesurent, coupent le fil de notre vie terrestre, fragile pour Arachnée qui ayant défié Athéna est métamorphosée en araignée et condamnée à tisser sans cesse, où comme dans les contes de Perrault, la belle au bois dormant qui se blessant avec son rouet s'endort pour un siècle.

Rien de tel ici, dans ce tableau qui semble dépeindre une scène de la vie quotidienne et qu'il faut observer autrement..

A cette représentation d'une scène agréable, il faut superposer la présentation d'une femme endormie, oisive, lascive presque, à l'abandon. Acédia, figure allégorique de la paresse était personnifiée à la fin du XVI^{ème} siècle par une femme endormie près de sa quenouille. On peut donc s'éloigner de l'interprétation de Proudhon qui attribue son sommeil à un excès de fatigue.

Le rouet est déjà un instrument passéiste à l'époque, et le confort dans lequel est installé cette jeune femme semble nous orienter vers un tout autre sens : elle ne gagne pas sa vie avec la filature. La présentation quasi photographique qui fait du spectateur un voyeur, renforce le sentiment d'un érotisme sous-jacent que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres de Courbet par la suite et qui étaient en germe dans des œuvres de jeunesse telles *Le Portrait de Juliette* (1844) ou *Le Hamac* (1845).

« *Tout un Courbet est déjà là, celui de la chair, de la fascination voyeuriste des femmes qui ne seront dans ces toiles, jamais autre chose que des accouplements en attente, des ivresses inassouvies, des chairs étourdissantes... jamais des personnes* »¹

Le jury n'est pas troublé, il a l'habitude de voir la femme comme une mère ou comme une putain exhibée; toutefois, il y a généralement un prétexte annexe qui permet de respecter la règle de la bienséance, ce qu'évite Courbet : il nous les présente de façon crue, son regard est pornographique, sans embarras.



La représentation des nus : une tradition transgressée

Les Baigneuses, 1853, huile sur toile, 227 x 193 cm,
Musée Fabre

Incompréhension, raillerie dégoût, l'anatomie du modèle, en rupture avec les canons académiques, est perçue comme une provocation. Tout repousse le spectateur du XIX^{ème} : ce corps lourd, sale, le négligé des attitudes dont on ne comprend pas le sens de la gestuelle, l'intimité indécente qui se respire dans la composition et le jeu des regards, ces nus dans un paysage, abolissant une fois de plus la hiérarchie des genres de par la taille du tableau.

Vulgaire, inutile, laide, voici les qualificatifs qu'emploie Delacroix pour en parler.

Ne pas raconter, montrer

Si dans cette œuvre, le corps ne raconte rien pour l'esprit de son temps, il en est de même de *L'Origine du monde* où un corps sans tête, donc sans expression, sans histoire nous présente sans fard son sexe.

« *Qui d'autre que Courbet pouvait montrer cela : le désir absolu, la gène infinie de l'homme devant la chair du monde réunie entre des cuisses féminines?* »²

En effet, même si la toile ne fut visible au public, qu'en 1995 après avoir été soigneusement « dissimulée » aux regards indiscrets, il n'y a que lui pour oser présenter, sans dieu, sans morale, sans prétexte, déchirant tous les subterfuges de l'esthétique, une œuvre « impossible », inspirée sans doute de clichés photographiques pornographiques d'Auguste Belloc, en réponse à la demande de Khalil-Bey (ricchissime diplomate et collectionneur turco-égyptien) d'une petite œuvre complément du *Sommeil* qu'il a déjà acquis. M. Duchamp et S. Dali en proposeront une version plus contemporaine.³

1 Jean -Daniel Baltassat, *Le nombril du monde*, Télérama Hors série, *Courbet fou de peinture au Grand Palais*, 2007.

2 Ibid.

3 M.Duchamp, *Etant donné: 1-la chute d'eau, 2- le gaz d'éclairage*, 1946-1966, S.Dali, *La cadillac pluvieuse*, musée de Figueras.

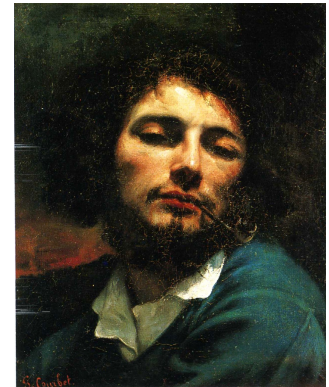
3- Courbet et l'autoportrait : de la quête ...



Courbet au chien noir, 1842¹



Le Fou de peur, 1843- 1845²



L'Homme à la pipe, 1849³

Que nous renvoient toutes ces images? Un engagement personnel, une construction? L'élaboration d'un personnage qui se joue de son image, qui joue avec son image, qui selon Théophile Sylvestre: « ...n'a de violent que l'amour-propre... se peint toujours dans ses tableaux avec volupté et pâme d'admiration pour son œuvre .»?⁴

Au cours des années 1840, avant de se lancer dans les peintures monumentales de 1848-1851, Courbet voue l'essentiel de son travail à la pratique des portraits. C'est par la fréquentation des « grands » qu'il apprend: il passe des heures à copier, et sa préférence va aux espagnols : Ribera, Zurbaran, Velasquez, et aux flamands tels que Rembrandt... Des peintres italiens de la Renaissance, il prend la technique!

La série de portraits de cette époque rappelle bien sûr les portraits de Rembrandt ou de Van Gogh, mais dans le cas de Courbet, le portrait ne retrace pas toujours son évolution personnelle à travers le temps, son inquiétude. Il peut servir son image médiatique tout en montrant ostensiblement sa culture, (affirmant par la même qu'il n'est pas seulement le « rustre » de la campagne jurassienne!!). Certains peuvent être copiés plusieurs fois, d'autres sont prétextes à peinture, ils peuvent aussi le montrer se montrer et se masquer (*Le Désespéré* 1841, *Le Fou de peur*, 1843-45). Si au départ, l'autoportrait fut pour lui une initiation et un quête d'identité, comme pour d'autres peintres, son image, vite rendue publique, prit un caractère exceptionnel au XIX^{ème} siècle.

Un dévoreur d'images

Dès 1840, l'autoportrait semble être le cœur d'une stratégie de conquête, alors que la première toile présentée au salon de 1844 est *Courbet au chien noir* : c'est avant tout le portrait d'un homme élégant, accompagné de son épagneul noir, tenant une pipe à la main. Seul un carnet de dessin à l'arrière-plan évoque son statut. Peu d'indices sur son activité, ce que l'on remarque également dans le *Petit autoportrait de l'artiste au chien noir* de 1842, où il est assis avec son chien devant une table dans un décor neutre (l'attitude rappelle un portrait de Parmigianino, ou de Titien avec un clair-obscur à la Rembrandt!).

La canne et le livre sont dans la tradition de l'esprit romantique, traduisant l'inclination à la solitude, au recueillement, à la réflexion. Son air hautain du dandy est accentué par la mise recherchée et la silhouette du chien qui se détachent sur un paysage lumineux (vallée de Bonnevaux) selon la tradition romantique du portrait anglais du XVIII^{ème} siècle. Il présente ainsi sa peinture en même temps que son image. Mais les traces visibles de spatule, laissant épaisseur et matérialité apparente, montrent le passage d'une première période empreinte de romantisme au réalisme de la maturité.

1 Huile sur toile, 46 x 56 cm, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts.

2 Huile sur toile montée sur bois, 60,5 x 50,5 cm, Oslo, Nasjonalmuseet.

3 Huile sur toile, 45 x 37 cm, Montpellier, musée Fabre.

4 Théophile Sylvestre, *Histoire des artistes français. Études d'après nature*, Paris, 1856.

La théâtralisation :

Une série de « portraits déguisés » avec des personnages de composition montrent encore ce recours et ce goût du réemploi des citations (*La Sieste*, 1841- 1842, *Le Guitarrero*, 1845, *Le Sculpteur*, 1845, *Le Violoncelliste*, 1847). Ils exposent également le goût de l'artiste pour le travestissement et le jeu constant avec son image et sa présentation au monde. Depuis l'époque romantique, la mode des bals masqués faisait fureur à Paris et Courbet participait à ces fêtes parfois habillé en femme ou en costume médiéval. Dans *Le Sculpteur*, il est extrêmement féminin, habillé en costume médiéval, costume que l'on retrouve dans *Le Fou de peur*, 1843-45.

L'Homme à la ceinture de cuir de 1845-46 allie féminité et renvoi : la radiographie de l'œuvre montre que Courbet peignit sur une copie de *L'Homme au gant* de Titien (1523); pourtant l'inflexion mélancolique avec le jeu du regard oblique, rappelle un portrait de Baudelaire peint en 1844 par Émile Deroy (Portrait de Baudelaire, Château de Versailles).

Le Fou de peur (1843- 1845) et *Le Désespéré* (1844- 1845) sont encore plus énigmatiques : tous deux présentent l'artiste comme surgissant du champ.

- Le premier donne l'impression d'une mise en scène théâtrale, représentant probablement le moment qui précède le saut du haut d'une falaise, une plongée dans l'abîme; le spectateur, se situe dans cette béance, invité à l'action. La brosse énergique, la matérialité visible, le geste inscrit, l'inachèvement de l'œuvre semblent orienter son interprétation vers un surgissement du doute, des hésitations contradictoires dues à la jeunesse de l'artiste.

- Le second, plus abouti, rappelle les têtes d'expression de Charles Le Brun; le cadrage particulier qui nous projette dans le questionnement de l'artiste, (abolissant la distance entre l'espace pictural et le spectateur) exprimé par ses yeux, par l'emphase de l'expression, invite à penser à un travestissement moral cette fois. Ces deux œuvres peuvent être lues comme le prolongement théâtral des portraits d'aliénés de Géricault peints entre 1820 et 1824, dans lesquels le malaise et le mal-être imprègnent nos sens.

Si le doute, la désillusion, semblent plus perceptible dans *L'Homme blessé* (1844- 1854), de par le titre, et qui est l'aboutissement d'un dessin au fusain intitulé *Sieste champêtre* de 1844 où l'artiste se figurait dans le même décor avec une compagne à ses côtés, l'expression cette fois est équivoque. Le fait qu'il ne s'en soit jamais séparé, jusque dans l'exil, évoque un sens plus profond caché dans cette œuvre; et pourtant, l'expression choisie cette fois n'est pas l'accablement, le désespoir, mais semble être celle d'un sommeil paisible. L'épée et la tache de sang ne seraient ils alors que prétexte?

L'Homme à la pipe de 1848 semble moins opaque à la lecture. Il déclare même à Bruyas en 1854 : « *J'ai écrit ma vie, en un mot* »¹ signifiant par là, que chaque portrait correspond à un changement d'état d'esprit. Il parle de ce portrait comme celui d'un fanatique, d'un ascète, d'un homme désillusionné de tout ce qu'on lui a appris, déçu et cherchant à se construire d'après sa propre expérience. Si le visage surgit encore, il montre clairement à la fois la lassitude, le désintérêt, la rêverie et le recul hautain de l'artiste sur le monde.

Pierre Wat dit: « *Loin de tout psychologisme – et les déguisements dont il s'accoutre sont une barrière efficace contre cela-, les autoportraits incarnent un désir d'être physiquement au monde. Ils ne sont pas le lieu de l'interrogation métaphysique d'un moi solitaire mais celui de sa projection dans le réel* ».²

¹ Déclaré à Bruyas dans une lettre en mai 1854.

² Pierre Wat, *Autoportraits en action, Courbet fou de peinture au Grand Palais*, Télérama Hors-Série, 2007.

... à l'affirmation de soi



La Rencontre , Bonjour Monsieur Courbet, 1854, huile sur toile, 129 x 150,5 cm, Musée Fabre.

La rencontre de ces deux hommes : Bruyas, qui rêve de jouer un rôle important dans la réflexion et l'évolution de la peinture vers une plus grande modernité, et Courbet, qui souhaite s'affranchir de tout ce qu'il connaît, et montrer la vérité en peinture, ne fut pas anodine puisqu'elle permit à Courbet d'exercer en toute liberté. L'élévation d'un fait divers, à caractère privé, au rang de la peinture d'histoire, poursuit le travail de sappe et de renversement des hiérarchies établies qu'a entrepris Courbet.

« Je vous ai rencontré. C'était inévitable, car ce n'est pas nous qui nous sommes rencontrés, ce sont nos solutions »¹ .

Emblème du musée Fabre, cette œuvre de Courbet, immortalise à la fois l'arrivée de Courbet à Montpellier en 1854, et l'amitié le liant à Bruyas depuis l'achat des *Baigneuses* en 1853. Malgré la mise en scène d'une rencontre où le collectionneur mécène, ayant invité l'artiste à Montpellier, vient à sa rencontre entre Saint-Jean de Védas et Mireval, supposant l'arrivée immédiate du peintre, (en fait, il arriva par le train, un jour plus tôt), il faut situer cette rencontre « sur le terrain de l'art » et en lire l'interdépendance qui est illustrée. Bruyas a besoin de Courbet pour mener à bien ses desseins, et Courbet conscient de ses qualités a besoin du soutien affectif et financier du mécène. Les sources iconographiques sont encore multiples (les frères Le Nain, la peinture hollandaise d' A. Cuyp...), le schéma général de la composition étant inspiré d'une estampe populaire montrant *Les Bourgeois de la ville parlant au juif errant*, gravé par P. Leloup Du Mans en 1831.

Toutefois, Courbet transgresse une fois de plus les règles en se mettant en scène de façon particulière : face à Bruyas, âgé de 33 ans, à l'allure guindé et chétive, accompagné de son domestique et de son chien, il se montre robuste, à l'aise, sûr de lui, au même niveau que la personne dont il dépend toutefois, seul contre trois. Les contrastes créés par l'opposition des bruns du sac à dos, des cheveux et de la magnifique barbe assyrienne sur le ciel clair, assurent sa position de force accentuée par le bâton du marcheur dynamique, regardant vers l'avenir, solidement ancré dans le sol, très différent de la canne de Bruyas, en léger déséquilibre, qui le soutient. Face au geste accueillant de Bruyas, mains gantées et chapeau se découpant sur le ciel clair, le visage légèrement incliné de Courbet semble le « toiser » presque avec arrogance. Si l'un avance (pas de Courbet, bâton solidement tenu, bras gauche tenant le chapeau de façon naturelle et s'opposant au chapeau de Bruyas, à l'arrêt, dans le geste de l'accueil), l'autre est stoppé (pieds figés, comme ceux du domestique, posture « en retrait » que le domestique semble compenser par sa « révérence »).

Courbet se montre à son avantage, « apôtre » des temps nouveaux, investi d'une mission supérieure, celle de la défense du réalisme, et pour laquelle il a choisi une vie vagabonde et indépendante, affranchie même des gouvernements, pour être plus près du peuple.

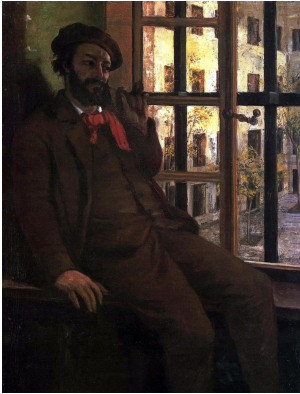
Comme dans *Le Fou de peur*, fluidité de la matière et empâtements préservent la qualité de l'esquisse sur le motif et s'oppose à l'élaboration plus détaillée, solide et ferme dont Courbet a

¹ Cité dans le catalogue d'exposition, *Gustave Courbet*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2007, p. 216.

maintes fois montré la maîtrise.

Cette œuvre, présentée à l'exposition universelle de 1855, qui fut l'objet de nombreuses critiques et caricaturistes, déplut à Bruyas, qui soustrait le tableau à la vue du public, jusqu'à sa donation à la ville en 1862.

L' EXIL :



Un rapport douloureux à l'histoire

Autoportrait à Sainte Pélagie, 1871- 1872, huile sur toile, 92 x 72 cm, Ornans, Musée G. Courbet

En mai 1871, il est rendu complice par abus d'autorité, de la destruction de la colonne Vendôme et condamné, entre autre, à six mois de prison. En septembre 1871, il est incarcéré dans la prison de Sainte-Pélagie, où il fut interdit de peinture. Ce tableau fut sans doute conçu plus tard, et le montre amaigri par les épreuves, à la fenêtre, éclairé par un soleil rasant qui baigne l'œuvre de mélancolie.

Si l'apparence simple de la posture, le regard tourné vers l'extérieur, semble décrire de façon réaliste et exact, l'aspect physique et psychologique de Courbet à cette époque, il n'en est rien si l'on tient compte des témoignages de l'époque: il est amaigri, le visage blanchi, la barbe courte, les cheveux gris, et a perdu sa robuste sérénité d'autrefois. Il s'agit donc là encore d'un portrait idéalisé, en lien avec la série des portraits de jeunesse, mais qui souligne, en évitant tout monde rêvé ou fantasmé, la réalité amère dans laquelle il vit, celle de l'incarcération (bien qu'il ait subi un traitement de faveur) parmi les prisonniers de droit commun, qui ne pouvait que le contrarier. La vue de sa fenêtre peut être celle de la cour, la tenue vestimentaire semble être réelle, mais le foulard rouge agit comme registre symbolique, déclarant ouvertement son inspiration politique. Pourtant le regard de biais, la pipe à la bouche, renvoyant à l'iconographie des portraits, contredisent la volonté uniquement revendicatrice de l'œuvre. Cette toile est donc à la fois un autoportrait, une déclaration politique, une part de son dessein autobiographique et une réflexion sur la vanité des illusions....

De 1854 à 1871, Courbet fit peu de portraits; il revient à ce genre avec les derniers événements tragiques de sa vie. Cette œuvre semble être la seule toile où l'artiste évoque, sans fard, son rapport ambigu à l'histoire. S'il affirmait que l'art historique devait être par essence contemporain, sa peinture ne fut pas au rendez-vous de l'histoire si ce n'est par les métaphores suggérées par quelques natures mortes ou peintures animalières comme *La Truite* (1871), qui peut-être interprétée comme l'illustration de la mort donnée à l'innocence, la barbarie de l'histoire face à la noblesse de l'instinct...

Il n'a au fond, jamais renoncé à l'autoportrait, sa propre présence s'incarne dans le moindre recoin de ses toiles.

B) l'engagement politique :



Révolutionnaire sur une barricade, projet de frontispice pour Le salut public (dernier numéro 28 février 48), 1848, fusain sur papier.

L'image du Courbet quarante-huitard, insoumis à l'empire, opposant à Napoléon III, du républicain de 1870, du communal et de l'exilé se mêle avec le recul à celle du blagueur, provocateur, mystificateur qu'on lui prête également. Équivocité, ambiguïté qui montrent encore une fois une personnalité oscillant entre socialisme, individualisme et libéralisme, vaniteuse, narcissique, mais aussi utopique, généreuse, courageuse, volontaire, sincère. Bien qu'il affirma plus tard à Jules Vallès « *En 1848, il n'y avait que deux hommes de prêts, moi et Proudhon* »,¹ Courbet fut plus un spectateur, qu'un acteur de l'histoire.

Quel fut son réel engagement dans le contexte social et politique de cette période trouble que fut le milieu du XIX^{ème} siècle?

Année 1848: la situation est tendue en France : Louis-Philippe abdique et la république est proclamée. La bande de la Brasserie Andler : Champfleury, Baudelaire et les autres court les rues de Paris pour assister à l'avènement de la république. Courbet regarde l'action de loin et dit : « *Je ne me bats pas d'abord parce que je n'ai pas foi dans la guerre au fusil et au canon et que ce n'est pas dans mes principes* »².

Juin 1848: Louis Napoléon Bonaparte est élu Président de la République, et pour rester au pouvoir organise un coup d'état **en décembre 1851**, entraînant la dissolution de l'Assemblée, l'installation d'un état de siège et l'arrestation de nombreux républicains.

Bien qu'il entretienne un rapport fort et complexe avec la politique, il ne s'engagea dans aucune de ces insurrections républicaines; dès 1848, il prend ses distances, n'envisageant aucun tableau illustrant les événements et ne participa pas au concours lancé par le gouvernement pour la figure de la République. (Cf. Daumier : *La République, 1848*)

Sa seule participation (et surtout seule œuvre directement liée aux événements) fut une vignette pastichant « *La Liberté guidant le peuple* » de Delacroix qu'il conçut pour le journal « *Le Salut Public* » crée par Baudelaire, Champfleury et Charles Toubin, (où écrivait aussi Nadar), héritier politisé du fouriériste et saint-simonien « *Corsaire-Satan* ». Cette inscription dans la démarche politique semble répondre à une fièvre de la première heure, dont il se démarque très vite.

Alors que Courbet a déjà initié quelques scandales en présentant *Les Paysans de Flagey revenant de la foire*, *Les Casseurs de pierre*, *Un Enterrement à Ornans*, il dit à son ami Francis Wey: « *Vous êtes de ceux qui croient que je fais de la politique en peinture. Je fais des casseurs de pierre, Murillo fait un casseur de poux, me voilà socialiste et Murillo un honnête homme, c'est incroyable... Toutes les formes de gouvernement, tous les faits accomplis peuvent arriver, ça ne m'intrigue pas du tout.* »³

1 T. J. Clark, *Une image du peuple. Courbet et la révolution de 1848*, Paris, Les presses du réel, 1991.

2 Petra Ten-Doeschate-Chu, *Lettres de G. Courbet*, (lettre 48.. à ses parents, 26 juin 1848), Paris, Flammarion, 1996.

3 Ibid, (lettre à Francis et Marie Wey, 1849-50).

Il ne fit jamais de sa peinture un objet de militantisme

Ce qu'il est, au delà des étiquettes qu'on lui prête, c'est un peintre qui fait de la peinture et s'il a toujours affirmé son opposition à Napoléon III, il reçoit avec plaisir une médaille d'or lors du salon de 1849 pour *Une Après-dînée à Ornans*, qu'il n'hésite pas à vendre à l'état; il ne rejette pas non plus M. de Morny, demi-frère de Napoléon III, avec lequel il entretient des relations amicales .

Pourtant il y a bien eu une tentative de politisation de son « réalisme »:

Le fouriériste Sabatier-Ungher loue son œuvre comme marque de l'avènement de la démocratie dans l'art : « *L'heure n'est plus à peindre les nantis, l'avenir est à l'art social. Il voit le peuple de très près et le voit largement. Il est appelé à devenir un peintre populaire.* »¹

En 1861 : à la demande d'un certain nombre de jeunes peintres, il ouvre un atelier avec Castagnary, rue Notre- Dame des Champs, à Paris. Il passe de chevalets en chevalets donner des conseils mais le modèle n'est pas un modèle féminin ou un athlète. C' est un bœuf au pelage roux marqué de blanc scellé dans le mur par un anneau.

S'il y consent, c'est pour mieux défendre ses principes sur l'art, le statut d'élève et de professeur: pour lui, l'art ne peut s' enseigner. (Cf. *Peut-on enseigner l'art ? ci-dessous*)



Proudhon et ses enfants, 1865, huile sur toile, 147 x 198 cm, Petit Palais - Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

En hommage à Proudhon, G. Courbet dit à Gustave Chaudey :

«Le XIX^{ème} siècle vient de perdre son pilote, et l'homme qui l'a produit. Nous restons sans boussole, et l'humanité et la révolution à la dérive sans son autorité, va retomber entre les mains des soldats de la barbarie » (lettre du 24 janv. 1865)

L'hommage est rendu au compatriote, à l'ami, à l'opposant politique, au philosophe; Courbet n'avait-il pas dit répondu à la critique, pour *Les Casseurs de pierre* dont on reprochait la position des personnages, (de dos, debout et courbé et assis presque dans la terre), que c'est ainsi que l'on commence et ainsi que l'on finit! Au delà de la pensée « sociale », il faut repérer la pensée philosophique que cachent ces peintures, exigence critique que Proudhon appelait de ses vœux. Il préconisait une école artistique critique qui ne s'occuperait plus de héros ou de dieux mais de simples mortels, qui évoquerait, au delà de l'anecdote, la condition humaine.

*« Il faut penser et faire penser; il faut toujours que le tableau ait un but ; sans cela je le dédaigne. »*²

« Il est très intéressant de noter que Courbet attribue d'abord à son art une fonction philosophique (« l'émancipation de la raison ») et, ce faisant, influe sur le cours social et politique en promouvant la libération individuelle puis, à travers la démocratie, la libération collective. Le rejet de l'idéal fait ici écho aux « sentiments » vivement attaqués... et se trouve ainsi associé à une forme de « mensonge romantique » coercitif et contrariant le progrès en marche. En niant l'idéal, Courbet s'affirme dans l'histoire réelle. »³

Est-ce en référence à Proudhon qu'il participe en 1870 au projet de réforme du Salon, prônant un art libéral? .

1 François Sabatier-Ungher, *Salon de 1851*, Paris, Librairie Phalanstérienne, 1851.

2 Jean- Louis Ferrier, *L'aventure de l'art au XIX^{ème} siècle*, Paris, Ed. Du Chêne, 1991.

3 Thomas Schlessler, *Le réalisme de Courbet : De la démocratie dans l'art à l'anarchie* , Images Re-vues n° 1, 2005.

Il a alors un rôle important pour la protection des œuvres d'art, pour le compte de la Défense nationale durant le siège de Paris (conflit franco-prussien). Sous son égide, on casemate les collections publiques, on met en caisse les œuvres les plus menacées... Pourtant s'il souhaite réformer les institutions en adressant quelques suggestions à son confrère Jules de la Rochenoire (peintre), il refuse la légion d'honneur.

Février 1871 : il montre son engagement en se présentant aux élections législatives sans succès.

L'épisode la colonne Vendôme :

Mars 1871, Paris est assiégé par la Prusse, Thiers, versaillais, refuse de se défendre.

La Commune de Paris commence et un gouvernement autonome est formé le 26 mars. Courbet est nommé Président de la Commission des Artistes: il souhaite dégager l'art des contingences despotiques gouvernementales, que l'artiste prenne l'initiative de ses propres directions, selon des principes de décentralisation et de fraternité.

Avril 1871, la commission exécutive de la Commune de Paris le charge d'ouvrir les musées parisiens et d'organiser le Salon. Il est élu au conseil de la Commune, mais comme il n'est pas garde national, il ne va pas au combat.

Le 12 avril, un décret sans signature annonce la future destruction de la colonne Vendôme, symbole des « glorieuses »campagnes napoléoniennes.

Le 15 avril, Courbet est élu délégué de la Commune du VI^{ème} arrondissement, d'après une profession de foi où il se présente comme un républicain, révolutionnaire et socialiste depuis longtemps préoccupé par les questions sociales et politiques, opposant à l'Empire par son art et grâce au réalisme.

Le 13 mai, il fait mettre à l'abri les collections de bronze de Thiers.

Il demande que la colonne soit déboulonnée et non détruite, en protecteur des arts qu'il est depuis sa nomination comme « président de la surveillance des musées nationaux » ou « président de la commission artistique préposée à la conservation des musées nationaux et des objets d'art » ou « président de la commission de surveillance des artistes libres »...(titres divers qu'il se donne). Il avait aussi un projet utopique, celui de lui substituer « une colonne des peuples », pacifique scellant la fraternité artistique franco-allemande..., ce qui lui valut des ennuis sans fin.

Le 16 mai, la colonne est sciée et abattue.

Le 19 mai, Courbet démissionne de sa mairie d'arrondissement mais est assesseur de Jules Vallès à la dernière séance de la Commune.

Le 21 mai, Thiers en accord avec Bismark lance les troupes de Mac-Mahon contre la Commune, le massacre dure jusqu'au 29 mai.

Le 7 juin, Courbet est arrêté par les versaillais: on lui reproche d'avoir usurpé les fonctions publiques, d'avoir détruit la colonne (alors que le décret avait été pris avant son arrivée au conseil de la Commune), il est condamné à 6 mois de prison et 500f d'amende pour la reconstitution de la colonne + frais de procédure (6850f).etc.

Le 19 juin, ses biens sont séquestrés, il n'a plus le droit de vendre ses toiles.

En septembre 1871, il dit à son avocat : *« Depuis mon début dans la vie, j'ai appartenu à l'art, je me suis consacré à sa conservation, à son développement, à sa grandeur, dans mon pays, j'ai voulu rendre à l'art ce qu'il m'avait donné et sous tous les gouvernements, cela a été le mobile de mes actes, sans que je recherche une autre récompense que la satisfaction du devoir accompli(...) »*.¹

1 Cité par Bertrand Tillier, *L'artiste engagé: la terrible mission de Courbet (1870-1871)*, Dossier de l'art n° 145, Courbet au grand Palais, 2007.



**Léonce Schérer,
L'homme qui était un jour appelé à démolir
la colonne devait commencer par être
casseur de pierres,**

paru dans Souvenirs de la commune, n°21, 1871, Saint-Denis, Musée D'art et d'histoire.

La fin de sa vie est occupée alors à se défendre et à se justifier sur son engagement et ses actions durant l'année 1871. Les caricaturistes s'acharnent à le représenter en casseur de pierre, de la colonne.

Le 20 juillet 1873, il doit s'exiler en Suisse où il finira sa vie meurt en décembre 1877.

Engagement politique ou pas?

Ce débat autour de lui qui a fait dire qu'il était un artiste engagé, est remis en cause par certains historiens comme Thomas Schlessler, qui dit : « *Le « maître d'Ornans » devient une formidable machine à projections et à interprétations contradictoires. Naît autour de lui, un espace de libre parole, par ailleurs confisqué sous le Second Empire. Courbet a conscience que tout cette empoignade autour de son œuvre lui échappe un peu, mais son grand sens médiatique fait qu'il s'en accommode parfaitement. Assassines ou dithyrambiques, les critiques servent sa stratégie.* »¹

C) Le jeu de Courbet : une image médiatisée

Son nom est auréolé des divers scandales qui ont régulé sa vie, ont permis d'entretenir sa réputation, n'ont pas empêché la reconnaissance ni le succès commercial (des toiles achetées à l'autre bout du monde, chez les américains, alors qu'il vit encore), qui en font un nom qui ne s'efface pas de l'histoire de l'art!

Dés le début de sa carrière artistique, Courbet possède une telle puissance technique, mêlant don et travail qu'il prend vite de l'assurance! Il fait l'artiste pour de bon, goûte les provocations, se met en spectacle. Il braille son dégoût devant la peinture d'Ingres (il n'apprécie pas la peinture française) bien qu'il le copie et fait rire les copains! Selon la devise « *savoir-faire et faire savoir* », il fit des peintures qui s'imposèrent aussi bien que celles des grands.

Comme tous, il chercha la reconnaissance du salon, mais l'expérience montre qu'il ne peut se fondre dans un moule..., il contournera les obstacles!

Lors de son arrivée à Paris il est d'abord impressionné par Baudelaire qu'il rencontre au Café Momus; il se crée une image lui ressemblant, se grime en dandy : chapeau à larges bord, habit de croque-mort, canne à la Balzac et un chien noir comme dans *Le Portrait au chien noir* de 1842; au fil des années 1840, il est tellement obsédé par sa propre image, qu'il déploie une impressionnante énergie pour multiplier les autoportraits, comme si l'artiste, conscient que la société parisienne ne l'attend pas, doit montrer qu'il existe en se mettant en scène. Il souhaite franchir les portes du salon, pour y assurer sa présence lumineuse et triomphale.

¹ Thomas Schlessler, *Démocrate malgré lui*, Télérama Hors-Série, Courbet fou de peinture au Grand Palais, Paris, 2007.



Caricature D'Alfred Petit, 1872
Le jury:
Bonnat, Jalabert, Jules Breton, Philippe
Rousseau, Peintres et critique,
interdisant à Gustave Courbet l'entrée
du salon.

Mais cela ne lui convient pas longtemps, il ne se sent pas « chez lui » au milieu de ces « rentiers révoltés, on le critique beaucoup: il rie trop fort, a un fort accent franc-comtois, sent le bouseux d'Ornans. Courbet eut cependant la force de profiter de ce qu'on lui reprochait pour en faire un atout! Il fréquente ensuite la Brasserie Andler, où blouses, barbes, cheveux longs, sont les signes de reconnaissance des anarchistes, et là convainc, s'impose et pose; on admire sa puissance et son courage; il y fait une rencontre, qui sera déterminante pour lui, celle du critique Champfleury, rêvant d'être un écrivain réaliste, qui se reconnaît pendant un temps en lui, proche de ses convictions.

C'est en 1848 qu'il est remarqué au salon (il y expose une dizaine de toiles); son amitié avec Champfleury lui apporte une reconnaissance publique; il est son porte-voix pendant dix ans, il écrit les lettres, les articles, critique et encense, négocie.

Ensuite tout va très vite, l'année suivante, il est reconnu :

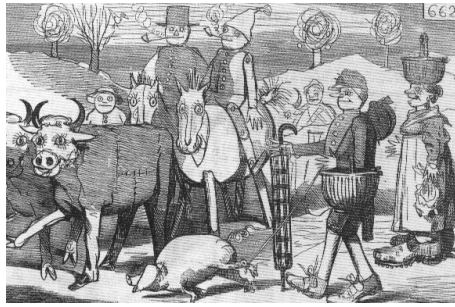
L'état lui achète *Une Après-dînée à Ornans*, il obtient à cette occasion une médaille de seconde classe qui le dispense d'envois au jury jusqu'en 1857.

Les premiers scandales :

En 1849, *Les Casseurs de pierre*, en 1850-51, *Un Enterrement à Ornans*, puis *Les Baigneuses* de 1853, année où il rencontre Bruyas et peut donc vivre de sa peinture en toute indépendance.

Toutes ses œuvres sont sujettes à polémiques: les critiques parisiens s'insultent de plus en plus fort, se battent. Champfleury est en première ligne pour défendre Courbet, dont la peinture devient un enjeu pour l'art.

Au XIX^{ème} siècle, les revues illustrées incarnent par la diffusion de caricatures un contre-pouvoir fragile dans une époque où la liberté de la presse est sans cesse mise à mal. La tradition des salons caricaturaux s'instaure; dans ce contexte, toute nouveauté se voit critiquée. Avec la création de *Ratapoil*, colonel bonapartiste qui espionne et embrigade les citoyens, Daumier pousse à l'extrême le pouvoir contestataire de ce mode d'expression. Courbet, accusé de faire des portraits-charge du peuple avec ses *Paysans de Flagey* et *Un Enterrement à Ornans*, est à son tour, une cible de choix pour les illustrateurs.



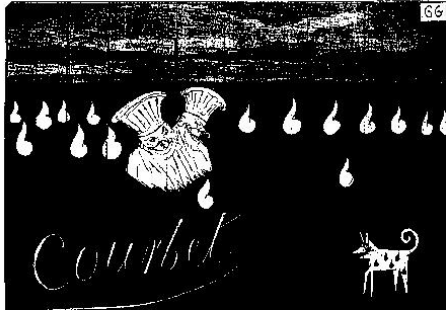
Bertall,

Caricature des Paysans de Flagey, dans Le journal pour rire, 7 mars 1851.

Bertall réduit ici le style de Courbet, à une naïveté enfantine et raide. Au sein de cette scène remplie d'automates, seul le cochon (allusion sans doute à la saleté de la peinture réaliste) est doté de vie.

Caricature d'Un Enterrement à Ornans, Journal pour rire, 7 mars 1851.

Bertall joue avec les signes : les deux bedeaux, un cordonnier et un vigneron occupent l'essentiel du dessin, entre les virgules faisant référence au motif du drap recouvrant le linceul, rappelant la frise des personnages. Le chien au dessin enfantin fait face à Courbet, renvoi à l'iconographie de ses œuvres Quel est le sujet de l'œuvre?



Dans Le charivari, Cham caricatura aussi Courbet, pour *Les Casseurs de pierre* (Avril 1851).

Même les habitants d'Ornans contestent : fiers au départ d'avoir figuré dans l'œuvre, ils s'émeuvent du scandale provoqué par celle-ci, n'acceptant pas d'avoir été « ridiculisés ».

La confusion qui règne autour de lui, l'arrange et lui convient doublement : elle favorise les discussions animées à son sujet et assurent la promotion de ses œuvres (les toiles se vendent bien, surtout en Allemagne, en Belgique, où on admire ses œuvres), et elle le conforte dans l'idée qu'il ne peut et ne veut être enclos dans un quelconque parti, une quelconque étiquette à un moment où la peinture devient un enjeu pour l'art.

En bon stratège, ce qui l'importe c'est de maintenir le scandale...

Pourtant, il perd parfois certains amis : Champfleury se lasse; en trouve d'autres comme Castagnary qui sera son nouveau porte-plume; puis, il est aidé par quelques mécènes, dont Bruyas, Audry, ou le comte de Choiseul.

Tout confirme à montrer qu'il est un assoiffé du monde, un boulimique de la nature et de la chair du monde jouant de ses excès pour s'affirmer.

En 1853, voici déjà une dizaine d'années que Courbet joue avec le scandale et pour maintenir le spectacle en grand, il n'hésite pas à insulter le directeur des Beaux-Arts, le Comte Alfred de Nieuwerkerke, lors d'un dîner alors que celui-ci, tente de lui proposer la commande d'une grande œuvre pour le pavillon de l'Exposition universelle. La réponse à cette amorce de réconciliation est sans équivoque : « *Qui est ce gouvernement qui peut m'offrir quelque chose, moi qui suis un gouvernement à moi tout seul? Je n'ai besoin de personne pour faire mon exposition... je ferai mon pavillon et vous le vôtre².* »

En 1854- 1855, *L'Atelier du peintre* est un nouveau tableau-manifeste, affirmation de ses choix politiques et artistiques. Comme l'enterrement il est refusé au salon, Mais Courbet s'empare du fait pour en tirer profit. Faisant sans doute référence au geste de l'empereur devant les baigneuses, qui fit mine de cravacher la croupe généreuse de la femme nue, il dit : « *..On voulait en finir avec moi, on voulait me tuer* »¹ et décide donc de d'organiser sa propre exposition dans un pavillon privé : « *Je conquiers ma liberté, je sauve l'indépendance de l'art.* »²

² Cité par Jean-Daniel Baltassat, *Le nombril du monde*, Paris, Courbet fou de peinture au Grand Palais, Télérama Hors-Série, 2007.

¹ Petra Ten-Doeschate-Chu, *Lettres de G. Courbet*, lettre à Alfred Bruyas, 11 mai 1855, Paris, Flammarion, 1996.

² Ibidem.

Le pavillon du réalisme, 1855

Vers une définition du réalisme :

Dans le contexte artistique du XIX^{ème} siècle, entre le Romantisme et le Classicisme, le Réalisme offre une nouvelle possibilité de création, une troisième voie possible dès la seconde moitié du siècle, représentée par Balzac, Champfleury ou L-E. Duranty, qui se répand en France et en Grande-Bretagne.

Le but de ce mouvement serait d'évoquer la réalité sans idéalisation, d'aborder les thématiques politiques et sociales, de produire de l'« art vivant » (pour cela il ne faut pas perpétuer une tradition figée), de s'écarter des sujets mythologiques et d'ancrer sa pratique dans ce qui l'entoure, dans son époque (préfigurant certains aspects de l'Impressionnisme).

Toutefois, ce mouvement « réaliste » en construction est difficile à cerner, car il se révèle être un mouvement hétérogène, non structuré, dont Courbet lui-même dira qu'il s'est laissé emporter par ce terme lancé par Champfleury :

« Le titre de réaliste m'a été imposé, comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantique. Les titres ont en aucun temps donné une idée juste des choses... J'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité. Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Être à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but »³

Courbet rie des critiques entendues : le réalisme doit-il être angélique, idéaliste?

Le débat aussi avec Baudelaire qui rêve d'un art fondé sur l'imaginaire est lancé! Si Champfleury défend le réalisme de Courbet auprès de Georges Sand, qui ne l'a jamais aimé ni compris, en 1855, il dira plus tard qu'il regarde le mot comme une des meilleurs plaisanteries de l'époque.

En 1856, Théophile Silvestre dit :

« Si le mot réalisme avait un sens (et Courbet reconnaît lui-même qu'il n'en a pas), il voudrait dire négation de l'imagination: alors l'homme, dépouillé de la plus haute de ses facultés, devient un être inférieur... L'artiste réduit à cet état de scribe sans idée, n'a plus qu'à dresser le procès-verbal de tout ce qu'il voit et de tout ce qu'il touche.... Sans imagination, tout est, dans cette vie, étroit, plat et morne; il faut mourir! »⁴

On peut poursuivre avec M. Fried :

« L'histoire de l'art s'est montrée encline à considérer les peintures réalistes d'une époque comme si elles n'étaient rien de plus que la transcription fidèle d'une réalité, « effet de réel » pour reprendre la formule de Roland Barthes. » et plus loin « Que nul exégèse de L' Atelier du peintre ne saurait être satisfaisante qui ne s'interroge point sur le sens de l'immersion métaphorique de l'artiste assis dans les eaux ruisselantes de l'œuvre qu'il est en train d'achever sur la toile »⁵.

Pour lui, le réalisme de Courbet va plus loin que le simple fait de représenter la réalité telle qu'elle est. Il propose et questionne la position de l'artiste et du spectateur par rapport à l'acte de peindre et de regarder. L'œuvre de Courbet est en ceci à l'origine de la modernité dans les arts de la représentation.

3 Courbet, *Le réalisme*, préface à la brochure *Du réalisme*, 1855.

4 Théophile Silvestre, *Etudes d'après nature*, 1856, cité par Thomas Schlessler, *Le journal de Courbet*, Paris, Ed. Hazan, 2007.

5 Michael Fried, *Le réalisme de Courbet*, Paris, Ed. Gallimard, 1993.

Le réalisme de Courbet

Courbet n'exprime pas directement ses convictions républicaines, comme le fait Daumier, même s'il représente les milieux populaires. Il pense que son art n'a pas à être didactique ou propagandiste.

Il n'est pas comme Millet qui donne une image presque nostalgique du monde rural, n'est pas comme Isidore Pils, Octave Tassaert (voir les œuvres du musée), ou Alexandre Antigna qui dramatisent, offrant une vision misérabiliste, post-romantique de leur vie. Il ne théâtralise pas!

Il présente de façon crue les animaux tués, la pêche; l'observation est presque ethnologique, parfois pathétique (*La Truite*, 1873). Il ne parle que de ce qu'il connaît et cherche à en donner une interprétation individuelle. La matérialité constante de sa peinture, accentue sa transcription du réel, qui « jaillit » ainsi à la perception du spectateur.

Son réalisme se situe donc à plusieurs niveaux : il tient à la fois de la restitution d'un réel social, d'un réel perçu et vécu, et d'un réel palpable.

De 1856 à 1870, il se montre agitateur par nature

En 1863, *Le Retour de la conférence* (œuvre détruite ou disparue peut-être achetée pour être détruite!), il outrage la morale religieuse; elle est interdite même au salon des refusés.

En 1864 : *Vénus et Psyché* (œuvre disparue) est qualifiée d'indécence.

En 1866, il peint *L'Origine du monde*, répondant à une commande privée (Cf. la représentation des nus : une tradition transgressée ci-dessus).

En 1867: il expose au salon et crée sa propre exposition personnelle, place de l'Alma.

Au salon de 1870, il ne fait l'objet que de Louanges! On apprécie *La Mer orageuse*, *La Falaise d'Etretat*, sa réputation est solidement établie et il est élu Président de la Fédération des Artistes.

Une image changeante, un questionnement sur l'Art

Alors qu'il oscille entre scandales et recherche de reconnaissance, alors qu'il ouvre une école d'art avec Castagnary, il questionne l'enseignement de l'art dans le texte *Peut-on enseigner l'art?*¹

« Je ne puis enseigner mon art, ni l'art d'une école quelconque, puisque je nie l'enseignement de l'art, ou que je prétends, en d'autres termes, que l'art est tout individuel, et n'est pour chaque artiste, que le talent résultant de sa propre inspiration et de ses propres études sur la tradition. ... Aucune époque ne saurait être reproduite que par ses propres artistes, je veux dire les artistes qui ont vécu en elle. Je tiens les artistes d'un siècle pour radicalement incompetents à reproduire les choses d'un siècle précédent ou futur, autrement dit à peindre le passé ou l'avenir. C'est en ce sens que je nie l'art historique appliqué au passé....

Je tiens à dire aussi que la peinture est un art essentiellement concret et ne peut consister que dans la représentation des choses réelles et existantes. C'est une langue tout physique, qui se compose, pour moi, de tous les objets visibles, un objet abstrait, non visible, non existant, n'est pas du domaine de la peinture. L'imagination en art consiste à savoir trouver l'expression la plus complète d'une chose existante, mais jamais à supposer ou à créer cette chose même.

Le beau est dans la nature, et se rencontre dans la réalité sous les formes les plus diverses.... le beau donné par la nature est supérieur à toutes les conventions de l'artiste.

Le beau, comme la vérité, est une chose relative au temps où l'on vit et à l'individu apte à le concevoir. L'expression du beau est en raison directe de la puissance de perception acquise par l'artiste.

Avec de pareilles idées, concevoir le projet d'ouvrir une école pour y enseigner les principes de

¹ Gustave Courbet, *Peut-on enseigner l'art?*, Courrier du Dimanche, 1861, cité par Jean-Louis Ferrier, *L'aventure de l'art au XIX^{ème} siècle*, Paris, Ed. Du Chêne, 1991.

convention, ce serait rentrer dans des données incomplètes et banales qui ont jusqu'ici dirigé partout l'art moderne... Jusqu'ici, l'art national n'a jamais existé. Il n'y eut que des tentatives individuelles et des exercices d'art imitant le passé »

« Quand je serai mort, 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. »

Un nouveau scandale! 1870, Courbet et la colonne Vendôme!

(Cf. l'engagement politique ci-dessus)

Thomas Schlessler demande quelle est la moralité de l'histoire? : « Ce que ce peintre paysan parvint à devenir, ce qu'il renversa de barrières et ce qu'il endigua d'attaques, en disaient long sur son succès dans sa lutte des classes....Celle-ci était la priorité d'une bonne part de ceux qui entouraient Courbet... Arrivé tout en haut, Courbet fut à son tout victime de stratégies en tout genre, et à l'heure de l'exil, les appuis d'antan se firent plus rares. Un vrai destin d'artiste. Un vrai destin d'animal politique, aussi... »¹

Quelques critiques et réflexions :

1849, *L'Après-dînée à Ornans* :

Delacroix s'exclame : « Voilà un novateur, un révolutionnaire aussi. Il éclate tout à coup, sans précédent et c'est un inconnu! » (il critique plus tard l'inutilité de la peinture pour *Les Baigneuses*)

Ingres confie à ces élèves: « Ce garçon est un œil, ce qu'il présente est, comme talent d'artiste, d'une parfaite nullité. »²

Dumas Fils après la l'échec de la Commune :

« Sous quelle cloche, à l'aide de quel fumier, par suite de quelle mixture de vin, de bière, de mucus corrosif et d'œdème flatulent a pu pousser cette courge sonore et poilue? De quel accoutrement fabuleux d'une limace et d'un paon, de quelle antithèse génésique, de quel suintement sébacé peut avoir été générée, par exemple cette chose que l'on appelle M. Gustave Courbet?»³

Baudelaire, qui a vécu quelques temps chez Courbet quand celui-ci est arrivé à Paris, pense que l'artiste « peut tirer l'éternel du transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est éternelle et immuable » dans la ville et la vie moderne. Mais curieusement il déplore « le culte niais de la nature » de Millet; il adresse une lettre à Manet lui disant : « Vous êtes le premier dans la décrépitude de votre art » et accepte mal la nouvelle peinture qu'il appelait de ses vœux. « Il n'y a pas d'idée plus imbécile en art que le progrès » dit-il en parlant de la photographie.

Lors du Salon de 1859, il écrit: « De jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit. Cependant c'est un bonheur de rêver, et c'est une gloire d'exprimer e qu'on rêvait. » Il méprise Courbet, se moque de ses rustreries de pensées et de ses manières.

Max Buchon dit : « Mr Courbet peint comme il sent, et non d'après tel maître, telle école, ou en vue de tel applaudissement. La peinture qu'il lui faut, c'est ni la peinture italienne ni de la peinture flamande : c'est de la peinture d'Ornans, c'est de la peinture à la Courbet. A ces allures de corps-franc, qu'il justifiera de mieux en mieux chaque année, il est facile de reconnaître le véritable Franc-Comtois, le véritable enfant de cette âpre contrée où naquirent ces trois rudes insurgés du monde idéal et littéraire: Fourier, Proudhon et Victor Hugo. Cette méthode là du reste, nous semble la seule vraie, la seule acceptable; aussi nous empressons-nous de lui souhaiter toutes sorte d'appréciateurs. »⁵

1 Thomas Schlessler, *Les stratégies du scandale*, Dossier de l'art n° 145, *Courbet au Grand Palais*, 2007.

2 Jean- Louis Ferrier, *L'aventure de l'art au XIX^{ème} siècle*, Paris, Ed. Du Chêne,1991.

3 Cité par Jean-Daniel Baltassat, *Le nombril du monde*, Paris, Télérama Hors-Série, *Courbet fou de peinture au Grand Palais*, 2007.

5 Max Buchon, Extrait d'un article publié dans *Le peuple*, un journal de la révolution sociale,1850.

Bibliographie:

Petra Ten-Doeschate-Chu, *Lettres de G. Courbet*, Paris, Flammarion, 1996.

Max Buchon, *Le Réalisme*, La Rochelle, Rumeur des âges, 2007.

T.J Clark, *Une image du peuple. Courbet et la révolution de 1848*, Paris, Les presses du réel, 1991.

Courbet, *Le Réalisme*, préface à la brochure *Du réalisme*, 1855.

Gustave Courbet, *Paris, Réunion des musées nationaux*, 2007.

Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet*, Paris, Ed. Gallimard, 1993.

Thomas Schlessner, *Le journal de Courbet*, Paris, Ed. Hazan, 2007.

Théophile Silvestre, *Histoire des artistes français. Etudes d'après nature*, 1856, cité par Thomas Schlessner, *Le journal de Courbet*, Paris, Ed. Hazan, 2007.

François Sabatier-Unger, *Salon de 1851*, Paris, Librairie Phalanstérienne, 1851.

Bertrand Tillier, *L'artiste engagé: la terrible mission de Courbet (1870-1871)*, Dossier de l'art n° 145, *Courbet au grand Palais*, 2007.

Thomas Schlessner, *Les stratégies du scandale*, Dossier de l'art n° 145, *Courbet au Grand Palais*, 2007.

Guide du musée Fabre, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2007.

Télérama Hors-Série, *Courbet fou de peinture au Grand-Palais*, 2007.

