

Courbet, 1819-2019 : qu'en savons-nous deux siècles après ?

Jean-Luc MARION

En 2019, sa ville natale et tous les admirateurs de Courbet eurent l'opportunité de fêter le bicentenaire de sa naissance. Mais aussi, un plus proche centenaire, celui de la réinhumation, en 1919, au cimetière d'Ornans de l'exilé mort à La Tour-de-Peilz, retour sans tambour ni trompette, presque à demi clandestin, tant furent conflictuels ses rapports avec sa petite patrie. Cette mésentente cordiale entre Courbet et ses compatriotes, qui remonte à la réception d'*Un enterrement à Ornans*, ne concerne pas seulement son enracinement provincial, mais son inscription dans la mémoire nationale et dans l'histoire de la France. En effet, la réception et la compréhension de l'œuvre de Courbet furent, dès l'origine, brouillées par celles de sa personnalité et donc controversées. Tout y a concouru : la générosité et l'obstination d'un caractère brusque et indépendant, les tensions familiales avec le père autoritaire et les sœurs admiratives, le poids des deuils, l'alternance entre deux lieux de référence (Ornans et Paris), l'attrait de l'Europe et du grand monde, mais aussi les conflits locaux ou nationaux, ravivés par une notoriété brutale et mal assumée, par la pratique systématique du scandale, par la polémique confuse et convenue sur le « réalisme », par des postures politiques parfois contradictoires et finalement par l'affaire de la colonne Vendôme, pour aboutir à l'exil enfin et la mort solitaire, dans l'indifférence du monde des arts. Tout a donc rendu difficile, chaotique et problématique l'interprétation et la signification de l'homme comme de l'œuvre. Deux siècles après sa naissance, mais surtout un siècle après son retour à la terre de ses pères, maintenant que nous disposons enfin de catalogues raisonnés de l'œuvre (Fernier, 1977-1978 ; Courthion, 1987) et de la correspondance de l'homme (Chu, 1996), mais aussi que nous bénéficions de l'immense travail mené depuis cinquante ans par des expositions nationales et internationales, des colloques – en particulier les publications du musée départemental Gustave Courbet d'Ornans – et des études scientifiques – tant américaines, allemandes, italiennes que françaises –, il devient possible, donc urgent, de célébrer ce double centenaire en tentant, par un bilan d'étape, d'esquisser une synthèse des résultats principaux, afin de corriger l'image commune de Courbet et de mieux mesurer la portée de sa peinture.

Dans cette perspective, un colloque s'est tenu à Besançon, à Ornans et à Flagey les 27, 28 et 29 juin 2019 dont on pourra lire dans cet ouvrage plusieurs, sinon la grande majorité, des contributions. Ce colloque avait l'ambition de contribuer à ce bilan et à cette clarification. Ce fut le cas d'abord grâce à trois mises au point factuelles, mais décisives. D'abord la reconstitution des années de formation de l'enfant et de l'adolescent au petit séminaire d'Ornans puis au collège de Besançon, dont rend compte partiellement le chapitre 14 « Courbet, entre peinture et philosophie », de Roger Bruyeron et qu'avait exposé aussi Viviane Alix-Leborgne dans une contribution qui ne figure pas de ce volume : l'intérêt précoce pour la peinture et la littérature – avec deux professeurs non négligeables, Charles-Antoine Flajoulot et d'abord Claude-Antoine Beau –, le dégoût tout aussi précoce pour les savoirs abstraits – mathématiques, physique, langues anciennes –, une certaine formation philosophique – avec son professeur, traducteur de l'*Esthétique* de Georg Hegel, Charles Bénard. Au total, des études plus sérieuses que le veut la

légende, interrompues moins par incapacité que par déception et ressentiment. Ensuite, une analyse précise (Bruno Mottin, chap. 11) de l'activité picturale durant l'internement à Sainte-Pélagie – de septembre à décembre 1871 –, puis lors de la convalescence chez le docteur Duval à Neuilly – au printemps 1872 –, nous apprend à distinguer les œuvres de la première période, comme le *Portrait de Godard père*, et celles de la renaissance comme le célèbre *Autoportrait à Sainte-Pélagie*, voire appartenant aux deux périodes, comme la *Tête de femme avec des fleurs* ou *Femme aux dahlias* dite *Tête de roussotte*. Enfin, une enquête très documentée sur des archives locales (Pierre Chessex, chap. 9) permet de mettre fortement en question qu'un « atelier suisse » ait jamais existé à La Tour-de-Peilz : il ne s'agit que d'une métonymie de l'atelier d'Ornans, lui réel, ou d'une confusion avec des faux, indiscutables mais indépendants de Courbet ; la malveillance, sans doute à force de répétitions, a très tôt imposé cette légende. Ajoutons un dernier apport : la réévaluation de l'œuvre dessiné car, si Courbet peint selon la couleur à laquelle toujours il soumet la ligne, les dessins, surtout au fusain, transmettent pourtant l'impression de couleur et « font peinture sans couleur » (Niklaus Manuel Güdel, chap. 10).

Mais, comme il arrive souvent – et c'est le signe plutôt d'une authentique recherche –, le résultat n'a pas correspondu exactement au projet initial, car, pour s'en tenir à l'essentiel, l'attention s'est concentrée aussi sur trois autres points.

D'abord les dimensions internationales de la réception et de l'influence de l'œuvre. Sans négliger une mise au point par Edward Castleton, non publiée ici, sur les liens étroits de Courbet avec les Francs-Comtois de Paris – Gustave Chauday, Édouard Ordinaire et Max Buchon –, il faut souligner, et cela pourrait surprendre, que Courbet, qui se disait un provincial venu tenter l'aventure parisienne, a très vite su gagner un rayonnement international. Exposé à Boston dès 1866, d'ailleurs entré au Metropolitan de New York dès 1919 (Mary Morton, chap. 5), il joua un rôle certain dans les débuts de la peinture proprement américaine, par et au-delà de ses rapports contrastés avec James Whistler. Au Royaume-Uni, bien qu'il ne soit sans doute jamais allé à Londres, sa rupture avec la tradition académique n'est pas sans rapports, au moins formels, avec la tentative des préraphaélites (Marianne Camus, chap. 6). C'est surtout en Belgique que, très vite, avec ses deux grandes visites de 1851 et 1861, en particulier avec *Les Casseurs de pierres*, son « réalisme » devient la bannière d'une peinture nationale belge revendiquant son héritage flamand, au point qu'en 1908 Camille Lemonnier n'hésitait pas à saluer « [c]e paysan du Doubs [qui] avait réalisé ce miracle de révéler l'art belge à lui-même » (Benjamin Foudral, chap. 1). Ce rôle de déclencheur pour des écoles nationales de peinture, nous l'avons retrouvé dans d'autres pays européens : en Allemagne, d'abord en Bavière bien sûr, mais ensuite suivant les intérêts biaisés et douteux des nazis et de la République démocratique allemande (RDA) – sous l'influence d'un texte de Louis Aragon –, sans parler de la critique sociale contemporaine (Stéphanie Marchal, chap. 2) ; en Russie où, avant même sa récupération ambiguë par le « réalisme soviétique », il fut une référence pour les peintres « ambulants » de Saint-Petersbourg (Séverine Petit, chap. 3) ; en Italie, enfin, où, au moins dans la première moitié du siècle dernier, le débat sur le réalisme et l'intérêt de Giorgio De Chirico l'ont remis au centre de l'histoire de l'art (Giuseppe Di Natale, chap. 4). Dans ce contexte, on ne s'étonne plus qu'Henri Matisse ait non seulement collectionné des dessins de Courbet – comme le firent aussi Honoré Daumier, Mary Cassatt, Émile Bernard, ou encore Jeff Koons –, mais en ait contrôlé et repris des lignes et des techniques (Anne-Sophie Poirot, chap. 8). Ni qu'on évoque enfin des collectionneurs et « inventeurs » émérites à l'image de Gaston Delestre, qui joua un rôle essentiel dans l'installation définitive du peintre dans son musée ornannais (Lonnie Baverel, chap. 7).

Ensuite l'attention s'est portée sur des thèmes encore peu étudiés, ou difficilement analysés : la figure de la femme et les dessins. La femme : Courbet ne fut-il pas misogyne ? Ses déclarations le laissent penser ; ses aventures diverses restent mal documentées, mais ses trois amours réelles – la Dieppoise Virginie Binet, Laure Borreau à Saintes et l'Irlandaise Joanna Hiffernan – furent vraiment aimées et leur mémoire gardée (Thierry Savatier, chap. 12). C'est pourtant en peinture qu'il sut laisser la femme devenir elle-même. Courbet a désacralisé la femme romantique, celle qui se masque sous une figure idéale, en fait dictée par les conventions masculines, pour révéler la femme réelle, ni Suzanne au bain, ni Madeleine en larmes, ni la Vérité allégoriquement nue, ni la Vénus tentatrice, mais la grisette, la femme au travail, au repos, au bain dans un ruisseau, toujours présente et pesante, en chair. Réciproquement, c'est en voulant

faire apparaître des femmes, et y parvenant, que la peinture de Courbet s'accomplit elle-même (Valérie Bajou, chap. 13) : la femme nue, ni tentatrice ou idéalisée – la double postulation de l'académisme –, ni offerte au voyeurisme – comme chez Alexandre Cabanel et ses compères –, mais telle quelle, d'une plastique souvent imparfaite, parce qu'elle s'impose d'autant plus ainsi ; d'ailleurs moins nue que déshabillée, comme dans *L'Atelier du peintre*, mise en sa vérité, d'une beauté non parfaite et d'autant plus impressionnante, au milieu de deux groupes qui se hiérarchisent et se distinguent précisément par leurs habits (Petra Chu, chap. 16). La femme provoque l'exercice pictural le plus difficile, celui où n'accèdent que les maîtres, rendre la chair vivante et touchable, touchante aussi parce qu'en fait intangible.

L'ouvrage n'esquive pas ce qui reste, aujourd'hui, le point le plus difficile dans l'accès à une compréhension juste de l'intention et de l'accomplissement de Courbet, quand il peignait : quel réel, quelles choses recouvrent – ou découvrent – le « réalisme » qu'il invoque parfois, sans précision ? Sauf à lui dénier toute conscience de ce qu'il tentait, sauf à considérer le « réalisme » comme un slogan sans importance, on ne peut pas répondre à cette question sans définir sa portée conceptuelle, donc sans recourir à une réflexion philosophique. Ce fut le travail de plusieurs contributions originales et éclairantes que l'ouvrage présent donne à lire (Louis Ucciani, chap. 15, Roger Bruyeron, chap. 14). On en lira donc les arguments et les hypothèses, mais on peut au moins présenter rapidement le centre du débat.

À partir de la reconstitution d'une rencontre d'Arthur Schopenhauer avec Courbet – au moins des tableaux alors exposés à Francfort en 1858 –, on peut reprendre la doctrine du réel de ce philosophe ; à la suite d'Emmanuel Kant – et de Johann Fichte –, il oppose la volonté – raison pratique – à la représentation – raison pure –, au profit de la seconde ; le monde comme représentation n'atteint que des phénomènes, tandis que le monde comme volonté atteint les choses en soi. Cette opposition retrouve la conviction, profonde chez Courbet, que la peinture ne doit pas se faire à l'idée – par concept connu d'avance, donc par représentation –, mais « à l'œil » – dans le mouvement instinctif de l'acte de voir. Mais, outre que Schopenhauer en concluait son refus du « socialisme » de Courbet – donc ses représentations – pour n'en louer que l'art de peindre – donc la volonté –, le rapprochement pêche pour une autre raison : selon le philosophe, la peinture, finalement toujours fondamentalement représentative, doit céder le premier rang à la musique, jamais représentative. Donc le réel de Courbet ne peut s'identifier à la volonté de Schopenhauer. Une autre lecture reste possible. En effet, Hegel a montré, sans doute définitivement, le paradoxe essentiel de la peinture – en l'occurrence hollandaise, si chère à Courbet – : elle peut dévoiler la beauté même à partir de choses aussi banales, voire triviales qu'on voudra – des fleurs et des fruits, des cruches et des tissus, etc. –, parce qu'elle les spiritualise à partir de son élément propre, la lumière ; mais cette mise en lumière, apparemment toute matérielle, met en jeu et donc indirectement en lumière l'esprit du peintre, qui voit et fait voir le banal comme exceptionnellement beau. Ce serait donc « l'œil » que la peinture manifeste quand elle met en évidence la beauté des choses. Le meilleur exemple de ce renversement se trouve dans *L'Atelier du peintre*, où toute la réalité sociale des entourages et même des choses de l'atelier disparaît dans l'irréalité quasi d'un songe, ne laissant au centre que l'acte de peindre, et le tableau dans le tableau : seul le paysage de la Loue reste visible, donc réel. Le « réalisme » aboutirait-il à exalter l'ego créateur ? On peut admettre l'argument, sans admettre cette conclusion. Car, troisième approche, influencée par l'exemple postérieur de Pierre Soulages, ce qui apparaît en dernière instance sur la toile n'est pas l'objet, même mis en gloire par l'« œil » de l'ego, mais la chose – la chose, ou l'objet densifié, la chose à laquelle on a restitué ce qu'on en avait éliminé pour la constituer en objet : ce qui ne se réduit pas à son utilité technique, ni à sa valeur marchande, ni à ses caractéristiques mesurables – physiques, chimiques, etc. – ; la chose, ou l'objet restitué à sa choseité, à son réel vrai, jusqu'à rayonner comme une simple vague, un arbre, trois pommes, une course de cerf, etc. (Marion, 2014 ; 2018).

Mais alors il faudrait redéfinir l'« œil » : il ne peut s'agir simplement du triomphe de l'ego, qui régit et reprend pour le mettre en scène la chose du monde (Hegel), au risque d'y faire paraître surtout la volonté – donc la sienne (Schopenhauer). Si « le réalisme ne suffit pas », s'il faut une « perspective élargie » pour que surgisse la splendeur de la chose à partir d'elle-même et non des idées du sujet peintre – comme le voulait à l'évidence Courbet –, il faut admettre qu'en un sens l'ego doit se restreindre et parvenir à peindre pour ainsi dire passivement – sans plan prévu –, d'instinct quoiqu'avec tout son métier, et c'est là qu'il faut, pour conjoindre les deux, du génie. Le peintre restreint son ego pour accroître la chose.

Et c'est pourquoi, il apparaît essentiellement blessé. Le « réalisme » consiste en cette ascèse de la subjectivité picturale, où elle disparaît – à l'encontre de l'impressionnisme, mais comme chez Paul Cézanne – pour laisser renaître l'objet dans une chose, en sa propre gloire.

Bibliographie

CHU Petra ten-Doesschate, 1996, *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion.

COURTHION Pierre, 1987, *Tout l'œuvre peint de Courbet*, Paris, Flammarion.

FERNIER Robert, 1977-1978, *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet : catalogue raisonné*, Paris/Lausanne, Bibliothèque des arts, 2 vol.

MARION Jean-Luc, 2018, « Le réalisme réel : l'objet ou la chose » [En ligne], in ALLOA Emmanuel et DURING Élie (dir.), *Choses en soi. Métaphysique du réalisme*, Paris, PUF, p. 77-100, URL : <https://doi.org/10.3917/puf.alloa.2018.01.0077>.

— 2014, *Courbet ou la peinture à l'œil*, Paris, Flammarion.