

AVERTISSEMENT

Autant qu'il a été possible de le faire, nous avons cité les textes critiques sur Gustave Courbet et son œuvre en nous référant aux sources originelles. Ce n'est cependant pas toujours le cas pour plusieurs raisons : certaines publications récentes nous semblent faire parfaitement autorité (les Salons de Baudelaire édités dans la Pléiade, par exemple) ; renvoyer à des éditions récentes facilite la démarche des lecteurs qui souhaitent accéder aux textes dans leur intégralité ; parfois, enfin, il n'a pas été possible de retrouver la source d'un texte. Quand la source d'une citation proposée par un ouvrage est absente, nous le signalons systématiquement.

Au fur et à mesure de notre propos, nous avons daté et situé les œuvres évoquées. Pour ne pas alourdir le texte, nous n'avons pas répété ces précisions à chaque fois. Il convient donc de se référer à la première occurrence.

AVANT-PROPOS

« est-ce que je peux placer un mot ? et à qui poser la question ?
il faudrait identifier la puissance qui autorise c'est qui et qu'est-ce que placer un mot »
Dominique Fourcade, *Est-ce que j'peux placer un mot* ?

Que l'histoire de l'art soit le récit d'une « vie des formes », pour reprendre le titre de Focillon², et qu'elle doive dégager des évolutions esthétiques et plastiques à travers l'analyse du contenu des œuvres, est chose certaine. Mais cette facette un peu passée de la discipline a longtemps occulté la dimension politique des conflits que suscitait Gustave Courbet³. Elle s'est trop souvent contentée de retracer une généalogie mythique du génie en plaçant le chantre du réalisme comme le fossoyeur du romantisme et le précurseur de l'impressionnisme. Pire, elle a parfois cantonné le peintre au rôle de Pygmalion de la modernité de Manet⁴, comme si narrer l'histoire de l'art consistait à retracer une continuité du temps et un progrès nécessaire.

1. Dominique Fourcade, *Est-ce que j'peux placer un mot*, Paris, P.O.L., 2001, p. 7.

2. Henri Focillon, *Vie des formes* (1934), Paris, Presses universitaires de France, 2004.

3. Jusqu'à l'ouvrage fondamental de Timothy Clark au moins : Timothy J. Clark, *Une image du peuple. Gustave Courbet et la révolution de 1848* (traduit de l'anglais par Anne-Marie Bony, *Image of the People, Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londres, Thames & Hudson, 1973), Villeurbanne, Art édition, 1991. Rappelons cependant – s'il est nécessaire – combien la réception des travaux de Clark demeura conflictuelle. Admettre en France la valeur socio-politique de Courbet sans céder à la mythification ne fut pas simple. Voir à ce propos : Thomas Schlessler, « Courbet par Clark, visions politiques et visées polémiques d'une monographie », *Perspective*, n° 4, 2006.

4. Exception doit être faite de Michael Fried qui, précisément, en entreprenant de développer une filiation Courbet-Manet dans le processus d'avènement de la modernité, s'empare d'un lieu commun pour en renouveler complètement l'approche. Voir Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet* (traduit de l'anglais par Michel Gautier, *Courbet's Realism*, Chicago, University of Chicago Press, 1990), Paris, Gallimard, 1993 et Michael Fried, *Le Modernisme de Manet* (traduit de l'anglais par Claire Brunet, *Manet's Modernism*, Chicago, University of Chicago Press, 1996) Paris, Gallimard, 2000.

Qu'on prenne pour eux-mêmes les discours des contemporains de Courbet sur son œuvre et son statut, qu'on oublie enfin de distribuer les bons et les mauvais points entre ceux qui auraient compris Courbet et ceux qui seraient passés à côté de son génie supposé, et tout est changé. En cette matière comme en d'autres, justice soit rendue à Baudelaire qu'on taxera difficilement de cécité artistique et qui, en affichant sa terreur du réalisme, permet d'éviter le clivage entre des partisans éclairés et des détracteurs aveugles. Non, Baudelaire ne s'est pas trompé, pas plus que Gustave Planche, Louis Peisse, Joseph Du Pays, Cham ou Paul de Saint-Victor. Non, Zola – sous prétexte qu'il aimait Courbet « absolument⁵ » – n'avait pas raison contre eux, pas plus que Champfleury, Bruyas, Castagnary ou Proudhon. Nous y reviendrons.

Ce travail, entamé dans un climat d'incompréhension (comment donc dire quelque chose de nouveau sur Courbet ?) se trouvait motivé par deux ressorts profonds qui, comme on le constatera, n'ont l'un et l'autre nul commerce avec quelque inclination affective pour le maître d'Ornans⁶.

Il émanait d'abord d'un questionnement général sur l'efficace de l'image : sa faculté de produire un avenir plutôt que de reproduire le passé. S'il est bien sûr inconcevable de mesurer la qualité (voire la quantité) de cette transactivité, il est en revanche tout à fait possible de sonder les fantasmes qui s'y rapportent.

Le réalisme pose clairement et presque naïvement le problème du lien entre la réalité et sa représentation : celui de la *mimesis*. Une tentative rapide de réponse assènerait que la démarche réaliste consiste à représenter le plus fidèlement possible l'univers sensible en présence, à procéder à la plus scrupuleuse des retranscriptions de ce qui est vu, sans altération d'aucune sorte et ce, quelles que soient les potentielles laideur, saleté, immoralité, de l'objet figuré. Dans cet ordre d'idée, le réalisme serait subordonné à ce qui lui préexiste. Pourtant, l'enjeu historique de cette notion, si vague et si complexe à la fois, résidait justement dans le renversement de cette proposition.

5. Émile Zola, *Mes Haines, causeries artistiques et littéraires et Mon Salon* (1866), *Écrits sur l'art*, édition établie présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1991, p. 52.

6. Ce qui ne signifie pas que nous dénigrions Courbet. Simplement, nous voulions à tout prix, en nous intéressant aux visions qui ont servi de fondements à cette construction, éviter de poursuivre la construction du mythe.

Oui : du réalisme de Courbet, les contemporains ont tous relevé cette inspiration du réel en amont pour mieux souligner la façon dont il l'inspirait en aval. Du réalisme de Courbet, ils ont tous relevé le souci d'inventaire des faits sur la toile pour mieux en souligner les effets ou les méfaits qui en découlent en retour. Du réalisme de Courbet, ils ont tous relevé ce rapport au présent pour mieux souligner ses conséquences sur l'avenir. Cette esthétique qui semblait prendre acte de la réalité était en réalité une esthétique en actes.

Second motif : nous éprouvions un vif sentiment de circonspection devant le statut et les fonctions alloués à l'artiste depuis le début du XIX^e siècle – et même la moitié du XVIII^e⁷ – jusqu'à la période la plus contemporaine. Aujourd'hui, plus que jamais, les artistes abondent et il est bien peu convenable de remarquer (nous ne parlons même pas de déplorer !) leur prolifération, c'est-à-dire aussi, leur banalisation.

La voix de leur contestation s'est galvaudée, tandis que les arguments qui en maintiennent la supposée portée ont abouti à une uniformisation, une répétitivité d'un ridicule achevé⁸. Il apparaît très nettement que, plus encore que l'attrait pour une expression nécessaire et subjective, c'est celui pour le piédestal de l'artiste qui forge la majorité des vocations. Triste mascarade de la marginalité ! D'autant plus regrettable que, sous des dehors de résistance au système, ces vocations sont de plus en plus souvent les expressions d'un individualisme à outrance tendant au confort bourgeois.

Pourtant, l'aura, elle, n'a pas été altérée : le statut – voire la statufication – de l'art et de l'artiste demeure intouchable, habité par des valeurs éminemment positives. En un mot, ce statut demeure supérieur. Ce paradoxe est d'autant plus rageant que d'autres

7. Voir Neil McWilliam, *Rêves de bonheur, l'art social et la gauche française (1830-1850)*, (traduit de l'anglais par Françoise Jaouën, *Dreams of Happiness. Social Art and the French Left (1830-1850)*, Princeton, Princeton University Press, 1993), Dijon, Les presses du réel, 2007, p. 33.

8. Il faut être bien naïf pour ignorer que la critique d'art consiste aujourd'hui en un exercice purement rhétorique, soumis aux lois du marché et de la connivence (avouons d'ailleurs que nous y avons trop largement sacrifié). Un peu de distance et beaucoup de travail permettraient de dresser l'ensemble des topoï employés. Nous en donnons quelques-uns qui devraient amuser notre aimable lecteur à l'occasion de sa prochaine compulsions d'un article : *l'art qui questionne notre regard, l'art qui questionne le monde, la perméabilité de l'art et de la vie* et, plus que tout, *l'art comme marcation de liberté*, parfois même, *d'absolu*... La liste est ouverte.

formes de résistance (ouvertement sociales) pâtissent en retour d'un déficit d'aura alors qu'elles rivalisent largement d'efficacité, de courage et – même – de talent. Mais il faut se rendre à l'évidence : un syndicaliste, par exemple, sera toujours un contestataire plus contestable qu'un artiste...

Nous n'avons de cesse de nous demander comment on en est arrivé là. Et l'analyse du processus de mythification de Courbet au mitan du XIX^e siècle, est assurément un extraordinaire moyen d'effleurer une petite part de la réponse. Le peintre, bien entendu, n'est pas un cas isolé, mais peu ont, autant que lui, su cristalliser une somme de fantasmes démentiels qui contribuent à forger de nouvelles et pérennes conceptions de l'image et de son producteur.

LA PEINTURE COMME PIÈGE
L'ART ET LA CONQUÊTE DU VIDE

« Courbet, il n'y a rien, rien ! »
Jules et Edmond de Goncourt, *Journal*¹.

Depuis le début du XIX^e siècle, le statut de l'artiste et la fonction assignée à l'art connaissent une double mutation indissociable de l'expansion du libéralisme bourgeois. L'artiste devient d'une part un individu soumis comme tout un chacun au nouveau régime de l'économie de marché dans laquelle il doit chercher à conquérir des parcelles de terrain parmi une clientèle privée plus large (mais aussi plus versatile dans ses goûts) que l'État et l'Église. L'art s'étant transformé en un métier comme un autre, sa pratique se démocratise et les praticiens se multiplient : ils frappent de concert à la porte du Salon au point de susciter une constante irritation de la critique. Protester contre l'éclosion excédentaire et « anarchique » de créateurs, d'œuvres, de courants devient une espèce d'exercice obligé chez tous les salonniers, alors que ceux-ci passent sous silence leur propre démultiplication (tout aussi spectaculaire pourtant !) dans la presse.

D'autre part, l'artiste se retrouve en charge de missions colossales, démesurées en regard de son nouveau statut et contradictoires avec l'esprit capitaliste de la première mutation. Oui, les charges nouvelles qu'on lui fait endosser pèsent très lourd : alors que l'ordre ancien de conservation des privilèges est dévoyé, l'artiste devient le dépositaire

1. Alors que Courbet expose quelques toiles au Salon officiel de l'Exposition universelle et propose son exposition personnelle, les Goncourt se contentent d'une vague mention – elle-même certainement tirée d'un avis de Gavarni – qu'ils rayent de surcroît... Fidèle à cette première impression, ils ne diront jamais rien (ou presque) de Courbet, signant ainsi un des actes manqués les plus spectaculaires de toute l'histoire de l'art. *Journal des Goncourt* (août 1855), tome I : 1851-1857, édition critique publiée sous la direction de Jean-Louis Cabanès, Paris, Honoré Champion, 2005.