

AVANT-PROPOS

Cette nouvelle édition française d'*Une image du peuple*, qui annonce dans les temps prochains celle du *Bourgeois absolu* et de la *Peinture de la vie moderne* (ce dernier ouvrage étant inédit en France) comble un manque qui – en dehors de tout emportement trop convenu – portait préjudice à la santé de l'histoire de l'art. On déplorait, depuis longtemps déjà, que Timothy Clark ne bénéficiât pas en France d'une visibilité adéquate, d'un accès simple et de qualité à ses travaux, pourtant fondamentaux et, à certains égards, révolutionnaires. L'antienne demeura sans effet et, tandis que Michael Fried (avec lequel il forme un binôme à la fois étrange et évident¹) jouissait d'excellentes éditions, le cas de Clark restait à part, trop problématique. Car publier aujourd'hui *Une image du peuple* relève d'un double intérêt qui n'est pas sans poser de graves questions sur notre conception de l'histoire de l'art.

Il y a un intérêt certain quant à Courbet, d'abord. Qui peut décemment arguer de la désuétude de ces analyses aujourd'hui ? Qui peut dire que ces réflexions sont dépassées ? Ce serait d'autant plus inconséquent que Clark le souhaitait sincèrement. Il concevait *Une image du peuple* et *Le Bourgeois absolu* comme des brèches où s'engouffrer. Las, la plupart des courbetiens (notamment français) n'ont cessé de se défausser en considérant aujourd'hui comme hier que l'aspect sociopolitique du « maître d'Ornans » avait été trop bien exploré par le chercheur anglais et ses émules pour qu'il soit encore utile de s'y coller. Le sommet de l'hypocrisie revenait incontestablement à Bruno Foucart, vantant les mérites de Clark pour mieux les faire voler en éclat, au gré d'interprétations pseudo-poétiques qui occupaient gravement les terrains éditorial, patrimonial et universitaire².

1. Nous renvoyons aux annexes de l'ouvrage et à la reproduction de l'article de Terry Atkinson, « Beholding Courbet from the Side », in *Oxford Art Journal*, vol. XV, n° 1, 1992.

2. Voir à ce propos Thomas Schlessler, « Courbet par Clark, visions politiques et visées polémiques d'une monographie », *Perspective*, n° 4, 2006.

Nous n'allons pas faire ici l'inventaire de ce que l'on trouvera sur Courbet, cela nous condamnerait à reproduire d'emblée le livre. Juste un mot cependant. C'est une histoire de l'incertitude, du doute, de l'ambiguïté, de l'inachevé que propose Clark au sujet du champion du réalisme. C'est dans ces entrelacs que réside son avant-garde. Mais cet avant-propos est d'autant moins le lieu adéquat pour décliner les qualités de l'ouvrage à suivre que nous avons reproduit en annexe quelques-uns des grands articles qui le commentent et l'analysent. Voilà qui donnera de solides éléments d'histoire de l'histoire de l'art.

Et précisément, c'est le deuxième grand intérêt de cette réédition : faire émerger un moment décisif de l'historiographie. Le travail de Clark en est un. En amont de la pertinence du contenu de sa réflexion sur Courbet, le simple fait de prendre pour sujet le peintre et d'orienter son enquête autour des données sociopolitiques de son temps était une sacrée gageure. Les recherches de Clark déconcertent très exactement les historiens de l'art classiques, comme Courbet déconcertait la critique. On le sait : donner une vision dite « réaliste » du monde estomaquait des amateurs aussi éclairés que Baudelaire, Gautier ou Gustave Planche, car – pour le dire hâtivement – elle altérait « le temple de l'Art », « sa blanche sérénité » et son « azur inaltérable³ ». Or, c'est bien une semblable altération de l'histoire de l'art qui fut reprochée à Clark, tant ses recours aux données sociales et idéologiques semblaient (et semblent encore) bien trop éloignés d'une discipline souvent conçue – au pire – comme une histoire du beau ou – un peu moins tristement – comme une « vie des formes⁴ ».

Pour le dire autrement et prolonger le parallèle entre les fortunes des démarches de Courbet et de Clark, rappelons que Maxime Du Camp reprochait au premier d'être un « peintre » mais pas un « artiste⁵ » et, semblablement, Clark est régulièrement taxé

d'être un historien (ou un historien de la culture, des mentalités) et non pas un historien de l'art. Allons plus loin encore : on sait que Courbet, « spectre rouge du jury », a été attaqué pour ses engagements en fait de peinture et de politique. Aux mots retenus de Maxime Du Camp cités plus haut se sont substitués d'impressionnants tombereaux d'injures (souvent drôles, d'ailleurs...) lancés, entre autres, par Alexandre Dumas fils ou Joseph Du Pays. Courbet encanailla⁶ l'art ; Clark encanailla l'histoire de l'art et aux critiques succédèrent les réflexes de conservatisme les plus vils. Françoise Cachin, avec ses commentaires injurieux de *The Painting of Modern Life*⁷, ne fut pas la dernière à lancer l'anathème et à entraver l'audience des méthodes du chercheur anglais. Publier Clark aujourd'hui consiste aussi à remettre sur le devant de la scène cette histoire récente des débats intellectuels – non à la réactiver (quoique ?), mais au moins à l'interroger.

Les sources de Clark, leur nature, leurs lieux de conservation, leur contenu, sont d'une impressionnante diversité. Journaux locaux, registres administratifs, grands romans, iconographie populaire se croisent, se recourent et s'affrontent pour camper au plus juste le contexte avec lequel interagissent les productions de Courbet. La précision de l'enquête sert à évacuer toute forme de mythe pour retrouver le peintre et son époque tels qu'en eux-mêmes⁸. C'est à ce prix qu'une histoire sociale de l'art peut

hommes qui ont exposé cette année : M. Millet est un artiste, M. Courbet est un peintre. » Maxime Du Camp, *Salon de 1857*, Paris, p. 6-7.

6. « 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 idée et d'après les cartons. » Gustave Courbet, *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par Petra ten-Doesschate Chu, Paris, 1996, lettre à Francis et Marie Wey du 29 novembre 1849, p. 82.

7. Françoise Cachin s'employa à l'éreinter violemment dans le *New York Review of books* du 30 mai 1985. S'ensuivit un jeu classique de droits de réponse. Le prétexte était attendu : l'ouvrage cédait à une idéologie qui – sans doute – n'était pas celle de Françoise Cachin : « Clark himself, formerly at Leeds University, writes in this book like a new breed of pilgrim who has come to the shores of Hawthorne's New England seeking to breathe new life into a dying Puritanism with the formulas of historical materialism. »

8. Il y a même quelque chose d'un peu pétrifiant dans le travail abattu par Clark. Un jeune chercheur – comme l'était Clark lorsqu'il menait sa thèse au Courtauld – peut se sentir d'emblée découragé par la somme produite. Mais il doit se sentir galvanisé et non paralysé. Encore une fois, Clark le dit lui-même : « La brèche est ouverte. »

3. Théophile Gautier, *La Presse*, 22 avril 1848.

4. Nous faisons naturellement référence au titre du livre de d'Henri Focillon, *Vie des formes* (1934), Paris, 2004.

5. « Tout individu qui ne porte pas en soi un idéal de forme et de pensée plus élevé et plus lointain que celui qu'il peut atteindre ne laissera pas trace ; pour compter sérieusement, il ne faut pas seulement être un peintre, il faut être un artiste. Afin de bien faire comprendre ma pensée et la résumer par un exemple, je citerai les noms des deux

excéder « des analogies intuitives entre forme et contenu idéologique⁹ » et tendre vers l'explication des « liens unissant la forme artistique, les différents systèmes de représentation visuelle, les théories artistiques en vigueur, les autres idéologies, les classes sociales, et les schémas et processus historiques plus généraux¹⁰ ».

Reste à préciser le ressort profond de ce tour de force, le plus important, non du point de vue des études sur le réalisme, mais du point de vue de l'histoire de la discipline. Reprenons sans ambages notre parallèle Courbet-Clark. Le maître d'Ornans et ses partisans voulaient croire au renouvellement (esthétique, politique, social...) du monde par l'art et voulaient réinventer l'art pour donner sa chance à ce renouvellement, les anciennes médecines (les épigones du romantisme, du néoclassicisme...) étant périmées¹¹. C'est très exactement ce qui motive Clark : l'étude de ce moment inouï où l'on croit cette efficacité possible. Et – qu'on comprenne bien ceci – menant cette étude un siècle plus tard avec une méthode inédite, le jeune chercheur procède pareillement : il tend à reforger sa discipline pour participer au renouvellement de son temps. Quand Clark écrit sur Courbet, il bouscule l'histoire de l'art pour que celle-ci, par capillarité, vienne bousculer le contexte réformateur (sinon révolutionnaire) de la fin des années 1960... Histoire sociale de l'art ? Oui, dans le sens où un prisme social est employé pour étudier l'art. Mais oui aussi dans le sens où cette histoire de l'art cherche à exister et à agir *socialement*. Le défi, aussi fou et aussi fort que celui de Courbet un siècle plus tôt, devrait être connu de tout étudiant s'engageant dans un travail de thèse quel que soit son domaine d'investigation. Il faut lire très attentivement la préface à l'édition française de 1991. Clark n'a jamais été dupe du

climat et des idéaux qui présidaient au Paris des années 1967-1968 et s'en explique très bien. Mais il ne fit pas la sourde oreille – loin de là ! – à l'effervescence de l'époque : il y répondit dans un champ disciplinaire qui (en France du moins) semblait alors complètement devoir échapper à ces problématiques.

Pour finir, soulignons une chose capitale. Clark se trompait : Courbet s'est laissé canoniser. Les recherches à son sujet, pour plaire au grand public, augmentent d'année en année et baissent corollairement en intensité. On en est à interroger sans fin le mythe de *L'Origine du monde*, les liens du peintre avec la photographie et son degré de romantisme : mais jusqu'où descendra-t-on ? En ce sens, espérons que cette réédition ne soit pas seulement considérée comme une « phase » de l'histoire de l'histoire de l'art, mais, aujourd'hui encore, comme un agent de la réinvention toujours nécessaire de cette discipline.

Thomas Schlessner

9. *Infra*, p. 8.

10. *Infra*, p. 38.

11 Les exemples sont innombrables. Citons par exemple Thoré : « Un peu de sauvagerie ou plutôt de barbarie ne disconvient point dans les temps de défaillance. Lorsque l'empire romain périssait de consommation, les barbares du Nord vinrent souvent le réveiller de sa léthargie. L'art en France est malade, et il n'aime pas ces médecins du Danube qui arrivent avec des recettes solides et une santé imperturbable. D'où viennent-ils ? Eh bien, ils viennent des forêts et des montagnes. Millet vit dans les roches de Fontainebleau et Courbet dans les gorges du Jura. C'est pourquoi ils n'ont pas le même goût que les charmants artistes qui peignent rose au milieu des boudoirs. » Théophile Thoré, *Salon de 1861, Salons de William Bürger 1861-1868*, tome II, Paris, 1870, p. 93.

PRÉFACE DE LA SECONDE ÉDITION ANGLAISE (1982)

Pour l'essentiel, ce livre et le volume qui l'accompagne (*Le Bourgeois absolu*¹) ont été écrits pendant l'hiver 1969-1970, au cours de ce qui a pu (et peut encore) être considéré comme une retraite ignominieuse mais inévitable par rapport aux événements politiques des six années précédentes. Ces événements sont présents en filigrane dans les meilleures comme dans les moins bonnes pages des deux livres, et fournissent, dans ce qui est posé comme principal cadre de référence, l'histoire d'une lointaine révolution et de sa composante culturelle. Aussi risquent-ils aujourd'hui de paraître vieillis – bien qu'il soit loisible de se demander si c'est à leur désavantage ou au nôtre. À mon sens, leur portée a été mal comprise, à gauche comme à droite, ces défauts d'interprétation s'étant atténués et ayant pris de la hauteur au fur et à mesure que les années 1960 s'éloignaient et que les milieux universitaires reprenaient leurs vieilles habitudes. Je serais tenté d'utiliser ici le mot « récupération » si je n'étais conscient que les deux ouvrages ont déjà, eux-mêmes, participé à un processus de récupération. Ils étaient en effet sans vergogne, ou du moins sans ambages, des livres « académiques » – mais à un degré moindre, j'espère, que ce que l'on a prétendu récemment. Il est vrai que la gauche comme la droite étaient, et restent, mal équipées pour reconnaître le champ de réflexion dans lequel s'inscrivent ces livres – la droite parce qu'elle voulait en faire une « contribution » à quelque sombre innovation méthodologique (comme je regrette maintenant l'hommage ironique à Arnold Hauser inséré dans le titre du premier chapitre de ce livre !) ; la gauche parce qu'elle se partageait entre deux nostalgies : celle des vérités simples du réalisme socialiste, et celle du bonheur de vivre confiné dans les réserves de l'avant-garde. (Aujourd'hui, la seconde est mieux outillée qu'il y a dix ans sur le plan sémiologique, mais c'est le seul changement, hormis le fait que certains jeunes ont quitté la réserve pour la ville.)

1. Publié par Art édition, 1991 ; à paraître en 2008 dans une nouvelle édition aux Presses du réel.

Devant ces vestiges d'un temps relativement meilleur, je me fais donc un devoir de redire au lecteur quelle a été ma préoccupation majeure dans ces deux ouvrages. Je me suis efforcé de décrire ce qui arrive à l'art lorsqu'il se trouve mêlé, même de loin, à un double processus révolutionnaire et contre-révolutionnaire, autrement dit quand il perd la place qui est la sienne dans les mécanismes de commande de la vie sociale et se trouve pour un temps contraint de chercher d'autres lieux de représentation – d'autres publics, d'autres sujets, d'autres moyens d'expression, d'autres moyens de production. Comme voulait le sous-entendre mon titre emprunté à Henry James², on ne pouvait guère s'attendre – dans un ordre déjà irrémédiablement capitaliste – à autre chose qu'au récit d'un échec. La société bourgeoise excelle en effet à s'approprier l'art sous toutes ses formes. En 1850, les conditions n'étaient pas réunies pour une rencontre entre la pratique des arts et la seule classe désormais capable de lancer et de faire vivre des mots d'ordre hors du capital ; ces conditions n'ont été mises en place, de façon fragmentaire et sans cesse contrariée, qu'au XX^e siècle – en prenant le contre-pied de la révolution bolchevique, en marge des Conseils ouvriers de Berlin, Barcelone ou Turin, ou peut-être, aujourd'hui, chez les ouvriers polonais qui luttent contre l'emprise soviétique. Quoi qu'il en soit, il arrive que l'art, au lieu de bénéficier de ce type de conjoncture, s'en trouve pénalisé. Ces deux livres ne sont pas pour autant consacrés à une quête futile ; les moments de grandeur y côtoient les épisodes grotesques ou empreints de mauvaise foi. Il me semble aujourd'hui que les chapitres sur Courbet souffrent par endroits d'une certaine exaltation de ton, mais le récit reste cohérent. Il constate l'échec d'un artiste bourgeois qui s'est efforcé de construire un art « révolutionnaire » ; cependant, cet échec est exemplaire, et il mérite attention. Il sert en effet de critère d'évaluation d'autres tentatives ou revendications similaires. Il montre notamment comment, dans une culture donnée, la lutte contre les conventions du discours dominant revient à tenter de briser ou circonvenir les formes sociales dans lesquelles elles s'enracinent. Cet effort

2. « The Absolute Bourgeois » est la formule utilisée par James pour qualifier le regard que Daumier porte sur le monde – exprimant ainsi les limites autant que la richesse de ce regard.

implique nécessairement, à mon sens, une certaine remise en question de la place accordée à l'art en tant que pratique sociale dans la société bourgeoise. Cette remise en question a incontestablement débouché sur une incohérence, un manque de sérieux et du gaspillage ; le courant artistique dominant a donné naissance à une multitude de courants divergents, suivis de retours en grâce empreints de découragement et de réticence. Ce qui signifie que l'on a assisté jusqu'ici à des échecs. Cela témoigne de l'emprise de l'art et de tout ce qu'il peut englober, mais cela ne signifie pas que l'élan premier était mal dirigé.

L'un des moments les plus amusants de l'histoire de ces deux livres fut celui où j'ai été interpellé par le chroniqueur d'une respectable revue d'histoire de l'art – une de celles dont les articles deviennent fascinants à force de bêtise – pour avoir traité Baudelaire sans ménagement ; même si, en 1848, celui-ci « ne brillait pas par sa moralité, il fallait être un censeur impénitent pour s'entêter à ne pas reconnaître ses dons étonnants de poète et de critique. (Comme nous tous, M. Clark devrait envier de tels dons.) » Je demande au contraire au lecteur de bien vouloir me pardonner d'avoir, dans ma façon de traiter le vieux *faux dévot**, trop flirté avec le culte des héros. Il est d'autant plus nécessaire d'implorer le pardon que Baudelaire, en 1981, se présente avec insistance comme le seul héros possible de mon récit. Dans la conjoncture actuelle, comment en effet ne pas se sentir attiré par une stratégie du *déclassement* et de la duplicité, du masque, de l'égoïsme et de l'autodestruction ? C'est cet héroïsme propre à la vie moderne qui nous reste, semble-t-il. Cependant, je voudrais encore présenter celui de Courbet – qui possède les mêmes qualités, mais y ajoute une *extériorité implacable** et déconcertante – comme un autre modèle possible, plus difficile à imiter.

T. J. Clark, 1981

1. Les passages en italique signalés par un astérisque sont en français dans l'original (N.d.T.).

Ce livre et l'ouvrage qui l'accompagne, *Le Bourgeois absolu*, ont été publiés à l'origine en 1973. En 1965, lorsque j'ai entamé mes recherches, je m'intéressais avant tout à Paris et à l'année 1848. Je voulais savoir quelle avait été la réaction des peintres et des sculpteurs pendant la révolution et dans la période qui avait suivi. Je pensais que ce qui restait dans les archives concernant le mécénat d'État sous la République permettrait d'en reconstituer l'histoire de façon concrète et détaillée. Je me méprenais sur la nature des documents préservés par la bureaucratie, ainsi que sur la signification du terme « réaction » appliqué à un art toujours digne de ce nom un siècle plus tard. Ce n'est que peu à peu, et à contrecœur, que j'ai compris que mes recherches porteraient sur la période 1850-51, et non sur 1848, et que le schéma politique auquel un artiste en particulier « réagissait » véritablement sous la II^e République émanait, non pas de Paris (ou alors indirectement), mais de la province. J'ai lentement pris conscience, à force de tâtonnements, que les comptes rendus de Salons et les feuilletons publiés dans les journaux, ou encore les rapports de police concernant les troubles dans de lointaines villes de province constituaient la source la plus riche, et non les dossiers gris portant l'inscription « Bureau des Beaux-Arts ».

Ce qui a motivé ce livre, c'est avant tout le désir de reconstituer l'organisation sociale et politique de la province française en 1849-51, afin de délimiter la place occupée à l'époque par la peinture de Courbet, et peut-être de comprendre son intention. Cette période constitue un moment particulier, et sans doute unique, de l'histoire. En 1969-1970, lorsque j'ai enfin entamé la rédaction de ce livre, elle commençait à être abordée sous un angle nouveau. Les spécialistes diront que j'écrivais après Vigier et avant Agulhon, c'est-à-dire à la lumière de la grande étude détaillée menée par le premier sur la vie politique paysanne dans *La Seconde République dans la région alpine*, mais sans connaître encore l'ouvrage de Maurice Agulhon, *La République au village*, où, pour la première fois, la sociabilité et le symbolisme des

campagnes étaient, sinon étudiés, du moins mis en évidence. Au cours des vingt-huit années écoulées depuis la parution du livre d'Agulhon en 1970 ou de la trentaine d'années depuis que les résultats publiés par Vigier se sont disséminés parmi les historiens, la recherche empirique s'est développée à foison. Dans un ouvrage récent, Peter McPhee faisait le constat suivant : « Au terme de quatre décennies de recherches sur l'histoire de la II^e République 'vue du dessous', nous en savons maintenant davantage sur cette période particulière de l'histoire de France que sur aucune autre ou presque ; il existe sans doute peu d'exemples au monde où la population et la mobilisation politique des campagnes ont été autant étudiées. » Étudiées à répétition par McPhee lui-même, par Alain Corbin, Ted Margardant, Peter Jones et Eugene Weber, entre autres, avec passion et sagacité.

Naturellement, ces nouvelles connaissances ont produit des divergences d'opinion sur la façon d'interpréter le tableau dans son ensemble. Peut-on véritablement qualifier de « sauvage » ou de rudimentaire le socialisme pratiqué sur les plateaux forestiers ou les places publiques de la Nièvre ? La résistance paysanne au coup d'État de Louis Napoléon annonçait-elle la révolution qui couvait, ou ne fut-elle qu'une autre jacquerie désespérée ? À quel point la bourgeoisie redoutait-elle « 1852 », jusqu'où soutenait-elle l'Empire ? Etc. Certains se sont insurgés contre la place trop importante accordée selon eux à la vie politique des campagnes en 1850-51, ou contre la tendance à y voir un début de prise de conscience par la paysannerie des réalités de la vie moderne (autrement dit parlementaire et démocratique). En ce qui me concerne, puisque mon objectif est de comprendre l'imagerie de Courbet, ces nouvelles données sont un bienfait, tout comme l'incertitude qui persiste quant à leur cohérence d'ensemble. Même les plus sceptiques reconnaissent à présent que la société rurale française avait atteint un seuil de masse critique dans les deux dernières années de la République. (L'image n'est pas gratuite. Jamais sans doute la densité de population ne fut aussi forte dans les campagnes, et jamais l'organisation de la société rurale ne fut aussi complexe, répartie entre différents types de cultures, petites industries, schémas d'implantation, agglomérations et modes d'existence à la ville ou à la campagne. Le grand marché à l'échelle nationale n'avait pas encore fait son œuvre. Les jeunes n'avaient pas encore été entraînés massivement vers les villes, et ceux qui

étaient restés au village perpétuaient la morne pratique de la monoculture. Cet effet de masse et cette complexité, cette densité des relations sociales sont, me semble-t-il, profondément inscrits dans les tableaux de Courbet. Ils constituent le meilleur témoignage de ce que la vie des campagnes a pu être au cours de la longue période précédant l'installation définitive de la modernité.) Je ne trouve donc rien à redire à cette image fluctuante de la vie politique des petites villes, image que les documents ne permettront peut-être jamais de fixer : la paysannerie commence-t-elle à se forger ses propres convictions politiques en 1850-51, ou bien n'est-elle toujours que la marionnette des propriétaires locaux, des notables du district et du département, qui dissimulent d'antiques luttes de pouvoir (luttes éternelles entre maire et curé) sous des oripeaux « démoc-soc » ? Le tableau de Courbet, *Un enterrement à Ornans* n'est en effet rien d'autre que le portrait de notables rivalisant pour occuper le devant de la scène, en catimini, d'un air guindé et donc comique, mais en imposant leur masse et avec une farouche détermination. Et les héros des principaux chapitres de mon livre – Buchon, Cuénot, Teste, Wey, les Courbet père et fils – sont tous, qu'ils le veuillent ou non, des notables.

J'ai assemblé les fils de mon récit dans les années 1960 à partir d'études régionales, de vieux articles rédigés par des érudits locaux et de documents puisés dans les archives de Paris et de Besançon. Ayant défini l'axe de mes recherches, j'étais donc à l'affût, avant même la parution du livre d'Agulhon, des symboles, chansons et rites susceptibles de nous renseigner sur la texture « politique » d'un univers très mal connu. Je me félicite naturellement qu'un ou deux témoignages découverts au cours de mes recherches aient été repris par certains dans les débats qui ont suivi, et que les historiens en général soient désormais plus enclins à reconnaître que – je cite McPhee –, « aussi riche que fût la II^e République en formes d'action politique aisément reconnaissables pendant plus d'un siècle – participation électorale, rassemblements de campagne, manifestations –, les gestes à caractère politique sont, dans leur grande majorité, apparus au cours d'intrusions à forte connotation symbolique dans les rituels collectifs de la communauté, de la famille ou de la vie religieuse ». S'ils s'arrêtent un instant sur cette phrase (nous ne sommes pas à l'abri d'un miracle), les historiens de l'art finiront peut-être par renoncer à leur éternel débat sur les « intentions

politiques » de Courbet – ou de David, Manet, Seurat ou Géricault. À leur décharge, il faut signaler également que, dans une large mesure, les historiens de la culture et de la société n'ont pas davantage pris la mesure de notre analyse, qui voit dans *Un Enterrement à Ornans* (et dans d'autres images dont ils se sont récemment entichés) une « intrusion à forte connotation symbolique », et non un reflet ou un *souvenir mortuaire**. Je suis convaincu que McPhee et d'autres ont raison de souligner que l'on est confronté à « l'utilisation subtile et de plus en plus imaginative de l'allusion, du symbolisme et de l'ambiguïté dans la vie politique publique » durant les deux dernières années de la II^e République. Ils ont également raison d'y voir une nouvelle mutation de la culture populaire. C'est à partir de cette notion que l'on pourrait donner une nouvelle fraîcheur au thème rebattu de « l'imagerie populaire chez Courbet ».

Mon livre se veut en partie historique, et il est intéressant de voir quelle est aujourd'hui sa valeur sous cet aspect au regard des travaux publiés depuis sa parution. *Une image du peuple* sera bien entendu jugée, également sur d'autres points. L'attention des lecteurs se portera tout autant sur ma manière d'aborder *Les Casseurs de pierre*, *Un enterrement à Ornans* et *Les Paysans de Flagey revenant de la foire*. J'entends par là la mise en évidence des connotations et des résonances possibles de ces tableaux en 1950-51, mais également l'étude de leur aspect – à l'époque et aujourd'hui –, la façon dont est traité leur étrange sujet, leur substance, leur composition et l'effet esthétique produit.

Depuis 1970, j'ai consacré beaucoup de temps à essayer de décrire les images de manière plus convaincante et de mettre en place une dialectique plus offensive et plus complète entre la description et l'histoire. C'est donc naturellement cet aspect du livre que je souhaiterais reprendre avant tout. Mon interprétation ne porterait sans doute pas sur des points entièrement différents concernant les tableaux clé (je traiterais peut-être *Les Casseurs de pierre* avec moins de ménagements, malgré tout) ; j'aimerais surtout donner davantage de présence aux descriptions – et donc les faire évoluer – au fil de l'analyse des publics et sujets potentiels, des cadres de référence, de la réception, des déflexions, des désaveux et des révisions secondaires. D'un

point de vue théorique (ou, pis encore, « méthodologique »), je sais qu'il s'agit d'un vœu pieu. Ce qui ne signifie pas, à mon sens, que cette tâche soit inutile ; elle est au contraire bien plus utile et difficile que la plupart de celles entreprises avec des compétences théoriques meilleures que les miennes. Description et reconstitution sont nécessairement – je devrais dire, fort heureusement – *ad hoc*.

C'est dans le livre de Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet*, que l'on trouve la description la plus remarquable d'un tableau de Courbet de ces trente dernières années. Le reste de ma préface sera consacré à quelques remarques nécessairement brèves et sommaires sur son analyse, notamment sur les points où nos intérêts se recoupent.

La lecture des meilleures pages de Fried (celles sur *Une après-dînée à Ornans*, par exemple) est un exercice d'humilité, surtout lorsque l'on s'est penché sur les mêmes tableaux. Personne – je ne fais pas exception – n'a scruté les toiles avec autant d'attention ni découvert autant d'éléments à prendre en considération ; personne n'a abordé avec autant de sérieux la question de la matérialisation en peinture. Personne avant lui n'a décelé le talent unique et rare qui permet à Courbet de donner l'impression que sa toile est une véritable « incarnation » et de montrer de manière succincte ce que signifie avoir un corps. Ce talent, écrit Fried, est la clé du matérialisme de Courbet. Le peintre est passé maître dans la peinture de choses denses et distinctes, mais l'impression de force (et de bizarrerie) qu'elles dégagent est due au fait qu'elles sont systématiquement soumises à l'épreuve de la ressemblance avec un objet – cet objet-là, à l'origine du tableau. Je suis convaincu que c'est en cela que réside le plus souvent la réussite de Courbet. Et je suis convaincu que Fried a raison lorsqu'il affirme que, si l'art du XIX^e siècle paraît à ce point étrange, c'est parce qu'il était devenu difficile (pour des raisons profondes et sans doute insondables) de continuer ce va-et-vient entre soi et Autre de façon normale, c'est-à-dire sans tomber dans la contrainte ou le paradoxe. Courbet est le maître du corps et de l'objet, et de la dialectique entre les deux. Mais il souligne cette dialectique, la pousse dans ses limites, souvent jusqu'à la parodie ou l'absurde. Le moi délirant finit par être confronté au fait brut ; entre-temps s'est élaboré tout un ensemble pseudo-hégélien, pseudo-Wordsworthien de fusions, de dédoublements, de projections, d'identifications, de disparitions fantasmées et de réincarnations en rochers et en arbres.

L'exposé que fait Fried des tours de passe-passe de Courbet ne me semble pas toujours convaincant. Mais sa démarche me paraît juste ; ses descriptions épousent le côté extravagant et irréaliste de nombre des objets de son analyse. Qui, en effet, peut regarder *L'Aumône d'un mendiant à Ornans*, *Les Cribleuses de blé*, *La Vague*, *L'Hallali du cerf*, *Le Sommeil*, *L'Origine du monde* ou *La Source de la Loue* (les regarder vraiment, en songeant à Fried) sans voir qu'ils rassemblent tous les délires du XIX^e siècle, délires qui ne demandent qu'à s'échapper ?

J'émettrai cependant une réserve : ce n'est pas systématiquement le cas. Le délire n'est pas la seule caractéristique de Courbet ; on relève aussi la présence d'une solide santé mentale, comique et lugubre. Il y a aussi, en un mot, *Un enterrement à Ornans*. C'est là, au cœur du sujet (nous sommes d'accord là-dessus), que se situe mon principal désaccord avec Fried. Car ce qui m'intéresse dans l'œuvre de Courbet, c'est que l'on y décèle nettement une autre voie que celle signalée par le délirant ensemble pseudo-hégélien de fusion et de dédoublement, ensemble diffus, je le reconnais, et nécessaire. Mais cela est vrai également de son opposé, un opposé « politique », celui qui confère parfois à l'art une sorte d'objectivité non moins fragile, tout aussi menacée et menaçante.

Le terme « politique » semble déclencher les fureurs de l'amateur d'art. J'ai tenté dans ma préface au *Bourgeois absolu* d'expliquer une fois encore ce que signifie appliquer le label « politique » au Courbet des années 1850-51, et le lien qu'il peut y avoir avec le point de vue qui considère que les tableaux de cette époque sont « particulièrement réussis ». (Je ne suis pas entièrement d'accord avec la critique que fait Fried des pages que j'ai consacrées au Courbet « politique », mais j'en reconnais l'intérêt et le bien-fondé.) Afin de clarifier au mieux ma position, j'aimerais ajouter quelques mots et dire que ma conviction qu'*Un enterrement à Ornans* est un tableau politique pourrait conduire à un désaccord avec Fried au niveau ontologique, épistémologique et esthétique, dont nous reconnaissons tous deux qu'il est de prime importance.

Les lecteurs ont tout intérêt à lire l'analyse fascinante et complexe que Fried consacre à l'*Enterrement*. Je me contenterai d'en résumer l'argument de la façon suivante, tout en sachant que je le simplifie à l'excès. Dans l'*Enterrement*, écrit Fried, Courbet a poussé jusqu'aux limites sa version du matérialisme, les deux limites qui hantent

toutes ses œuvres. D'une part, il crée un tableau qui semble ne plus être organisé autour d'un seul point de vue déterminé (ou fantasmé), et dont l'effet d'accumulation et d'uniformité invite le spectateur (et, par extension, le premier d'entre eux, Courbet lui-même) à démultiplier et à disperser de façon radicale leur moi, à se soumettre à la matière, à l'accident, au fait brut du corps social. D'autre part, ce travail d'objectivation est soutenu – il ne pouvait en être autrement dans le cas de Courbet – par un recentrage sur un grand corps réinventé, celui de Courbet, et la séquence de gestes du peintre qui avaient donné vie à l'origine à cette altérité. Le moi est toujours là, toujours étrangement inséré – même confronté à son opposé matériel – dans un réseau d'« interpellations, d'assignations et de sollicitations multiples » qui, selon Fried, nous ramène, du moins momentanément (le moment se répète à l'infini lorsque l'on regarde correctement le tableau) au point où moi et Autre s'échangent.

Cette observation est proprement fascinante, mais, après avoir revu l'*Enterrement*, il y a quelques semaines de cela, je ne puis en définitive tomber d'accord avec Fried. Je me trouve sans ménagement à l'emplacement des bedeaux et des hommes raidis par l'âge – du côté de la dispersion et de la dissolution du moi. Du côté de la mort, serais-je enclin à dire. Je ne suis pas convaincu, en somme, que les « interpellations, assignations et sollicitations multiples » soient suffisantes pour contrebalancer cette tragi-comédie (Fried parle d'ailleurs de « déduction » à propos de notre réaction à ces indices). En d'autres termes, la dignité esthétique d'*Un enterrement à Ornans* (le tableau abolit sans peine le sinistre cadre postmoderne où il est maintenant installé) est liée au fait qu'il pousse pour une fois la dialectique familière instaurée par Courbet entre moi et Autre jusqu'à l'antinomie, et non à une réconciliation imaginaire. L'expression « pour une fois » concerne la conjoncture de la période 1850-51. Elle concerne le fait que la « politique » fournit, pour un temps, une autre série de repères épistémologiques.

Fried a bien entendu raison de dire que dans bien d'autres cas – la plupart, sans doute – cette démarche pouvait avoir des effets délétères. L'artiste abandonnait en effet ses habitudes bien ancrées d'appréhender son sujet (je dirais qu'il abandonnait, pour un temps, sa vision bourgeoise de l'existence). Pourquoi cela n'aurait-il pas débouché sur une impuissance à soutenir l'intensité des tableaux précédents, intensité

rendue possible par le schéma de fusion et de dédoublement (schéma profond de sa conscience de classe) ? C'est à mon sens en raison de la conjoncture et des possibilités offertes par la période 1850-51. C'est parce qu'un nouvel univers manifestait sa présence de façon insistante, offrant à Courbet un sujet différent. C'est pourquoi cette conjoncture est décrite en détail dans mon livre. En d'autres termes, la dispersion et la disparition du moi (de la « conscience ») dans une gigantesque et simple scène représentent parfois véritablement une option épistémologique. Parfois (rarement), l'objectivité atteinte – cohérence de l'attention, de la touche, de la « réalisation » – est en soi profonde, implacable et comique. C'est du moins ce qu'*Une image du peuple* s'efforce de mettre en évidence. Le cas est particulier, mais à mon sens exemplaire. La peinture du XIX^e siècle français tourne souvent, et de manière essentielle, autour de moments semblables, moments où un certain univers semble dicter ses propres termes, et où le peintre quitte le cercle de ses références ; c'est pour cela que la question de l'art et de la politique ne peut être éludée.

T. J. Clark, Berkeley, 1998

PRÉFACE DE LA PREMIÈRE ÉDITION FRANÇAISE (1991)

Je ne saisis pas l'occasion qui m'est donnée par cette préface de me plaindre. Quiconque écrit en anglais sur l'art français et son histoire sait en effet combien la publication de ses travaux en France est aléatoire. D'emblée, j'avais pour ma part deviné – et les événements me donnent raison – que si mes ouvrages étaient un jour proposés aux lecteurs français dans leur langue, ce serait bien longtemps – dix ou vingt ans – après leur parution chez Rowohlt, Gustavo Gili ou Einaudi. Tout cela est normal, je le répète, et en un sens, c'est très bien ainsi : dans l'alternative, qui ne préférerait l'imprimatur d'Art Édition aux *hésitations de M. Gallimard* ?

Pourtant voici où le bât blesse : j'avais vu juste, mais mon raisonnement était en partie faux. Ce livre a été conçu entre 1965 et 1970, alors que je me trouvais à Paris et que je participais dans une certaine mesure aux événements de la période. Il était donc difficile de ne pas imaginer que mes travaux allaient trouver leur place – pour y être par ailleurs détrônés – dans un courant de la recherche qui s'efforçait de relever et de repenser l'art français du XIX^e siècle, courant qui arracherait enfin l'histoire de l'art en France aux rouages de la toute-puissance de l'État, aux servitudes du marché, et à la mise en scène muséologique. Je me trompais du tout au tout ! (À la fin des années 1960, personne parmi nous ne pensait d'ailleurs que l'apocalypse allait se produire – à Paris ou ailleurs. Il fallait au contraire faire preuve d'un extrême aveuglement pour ne pas voir que la révolution échouerait lamentablement. Ma naïveté était autre. En dépit de ce que me disaient mes amis français, je n'étais absolument pas préparé à la métamorphose subite et éhontée qui allait permettre aux « intellectuels de gauche » de renaître du jour au lendemain en devenant les poststructuralistes de l'après-Goulag – le culte de Mao venant remplacer le culte de Marie en l'espace de quelques années. Je pensais qu'il resterait des années 1960 – précisément à cause de leur échec – tout un lot de questions, d'engagements intellectuels, de méthodes de travail, de conceptions de l'histoire. Je sais, je sais : il existe un seuil au-delà duquel

un étranger ne comprendra *jamais* ce qui fait le véritable exotisme de « l'intelligentsia » française.

Tout ceci représente pour moi un handicap réel, voire insurmontable, au moment de préfacier ce livre. Je peine à m'imaginer mon lectorat potentiel dans la France de 1991. Je peine notamment à savoir comment je pourrais leur faire comprendre ce que signifiait faire des recherches sur Courbet en 1966-67 à Paris. Je m'en tiendrai donc à quelques considérations rudimentaires sur l'aspect théorique de la question. Je cherchais à l'époque – c'est toujours le cas – un moyen de penser l'art en tant que pratique sociale, et de saisir l'objet d'art dans ce qu'il a de purement matériel et de purement historique. Inévitablement, cela m'a conduit à inscrire ma réflexion dans un cadre qualifié de marxiste, dont j'ai rapidement compris qu'il était un champ de contrastes et de contradictions confinant parfois à l'absurde, notamment lorsqu'il prétendait fournir une explication à la culture. Le stalinisme était passé par là, laissant derrière lui son cortège de ruines, dont les premières œuvres de Lukács et, pour ceux qui s'intéressent à la peinture, les ouvrages de Friedrich Antal et d'Arnold Hauser. Personnellement, j'étais en quête d'autres références. En 1965, le phénomène Benjamin n'était pas encore né, et ce fut une heureuse surprise de découvrir petit à petit cet auteur. Je me souviens encore du choc ressenti à la lecture de *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, dont la première traduction en anglais parut dans les colonnes d'une revue militante intitulée *Studies on the Left*. La vogue était certes au marxisme, mais il fallait le dénicher. Grâce à mes amis américains, je disposais de notes et de photocopies sur Meyer Schapiro, en particulier sur ses écrits des années 1930, et elles me furent très utiles. Pour le meilleur ou pour le pire, il y avait également Herbert Marcuse. Quant à Adorno et à Bakhtine, leur temps n'était pas encore venu. Enfin, pour quelqu'un dont les références étaient alors françaises et parisiennes, il y avait Sartre et Lévi-Strauss.

En écrivant ces deux noms, je me rends compte qu'ils nous ramènent aux problèmes de décalage historique dont il était question au début, à cette différence près qu'un lecteur français d'aujourd'hui estimera sans doute qu'ils sont appariés d'une manière un peu comique. Sartre ? Lévi-Strauss ? J'entends déjà l'impatience sardonique poindre dans la voix du lecteur. Je sais naturellement, comme tout un chacun, pourquoi

ces deux auteurs peuvent nous apparaître à présent parfaitement vains, voire monstrueux par certains côtés. Ils étaient déjà des *mastodontes** lorsque je m'efforçais de déchiffrer leur œuvre dans les années 1960. Or c'est précisément la prolixité et la complaisance des textes en question qui, à ce moment particulier, donnaient prise à des interprétations erronées, mais fécondes. Je persiste à croire qu'il est possible d'extraire le Lévi-Strauss matérialiste de l'inimaginable gangue pseudo-scientifique dont il s'entoura par la suite (c'est bien ce que je pensais à l'époque). Dans les cent premières pages des *Structures élémentaires de la parenté*, dans « Les organisations dualistes existent-elles ? », « L'Efficacité symbolique », ou encore « Une société indigène et son style », j'avais cru discerner les prémices d'une manière entièrement inédite de concevoir, dans la pratique sociale, les rapports entre forme et fonction, entre le signe et sa mise en œuvre. Dans la première version de mon chapitre intitulé « De l'histoire sociale de l'art », j'avais consacré un ou deux paragraphes à analyser les masques kwakiutls à volets décrits par Lévi-Strauss dans « Le Dédoublément de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique » ; j'envisageais des applications plus larges au modèle du masque en tant que « série de formes intermédiaires assurant la transition entre le symbole et le sens, entre le magique et le normal, entre le surnaturel et le social ». C'est sur ce modèle que repose en grande partie, me semble-t-il, mon approche de l'art de Courbet en 1849-50 (c'est aussi le cas de mes travaux sur Delacroix à la même période).

Qu'en est-il de Sartre ? Il va sans dire que les horripilantes *belles lettres** qu'il s'est autorisé à écrire sur le Tintoret ou Giacometti ne m'ont jamais paru présenter le moindre intérêt (lorsque je parvenais à aller jusqu'au bout). En 1966, on avait l'impression que Sartre avait de multiples avatars. Et c'est précisément à cette époque, dans les livraisons de mai et de juin des *Temps modernes*, qu'est apparu l'un d'eux, le Sartre de « La Conscience de classe chez Flaubert », première partie à peine ébauchée de *L'Idiot de la famille*. J'avoue avoir bataillé ferme avec cet « extrait d'un ouvrage à paraître », et m'être longuement demandé à quoi pourrait bien ressembler un « ouvrage à paraître » muni de pareille introduction (je ne fus pas déçu !). Il s'agissait là d'un banc d'essai. Sartre avait pour ambition – l'énormité de celle-ci explique sans doute en partie l'échec du projet – d'appréhender un tempérament particulier sous

l'angle de son appartenance à la bourgeoisie ; d'appréhender jusqu'au bout – dans tous ses travers ridicules et autodestructeurs – la représentation profondément imaginaire et compliquée que Flaubert se faisait de sa position sociale, mais en l'imaginant parcourue et contrainte par le phénomène de classe, structure abstraite et « générale » s'il en est ; d'appréhender enfin cette représentation sous l'angle de son seul – et peut-être dérisoire – ancrage dans un moment précis de l'histoire. C'est, on l'aura compris, la façon dont je conçois la tâche que l'histoire de l'art devrait s'assigner, du moins quand elle se prétend matérialiste.

Une image du peuple correspond à ma première tentative dans cette voie. Le résultat est loin d'être parfait. L'ouvrage n'est pas encore réellement en phase avec les divers modèles nouvellement découverts qu'il s'était donnés au départ, et il en fait par endroits un usage un peu servile ou superficiel. Il lui manque l'outil matérialiste approprié pour aborder la peinture elle-même ; il s'efforce de déchiffrer les tableaux de Courbet à travers les réactions de son premier public (ce que je considère toujours comme essentiel), mais cela finit trop souvent par vouloir *passer pour* le compte rendu des tableaux en question, au lieu de n'être qu'un ensemble de paramètres formant le cadre le plus propice à un travail ultérieur de description et d'analyse. Ces problèmes n'étaient guère susceptibles de disparaître avec le temps, et il est certain qu'ils ne trouveront jamais de solution idéale (d'ordre « sémiologique »). Il me semble pourtant que leur intérêt ne s'est pas démenti. Ils sont en tout cas plus intéressants que ceux qui nous sont aujourd'hui soumis par les néoformalismes et les néo-empirismes de tout bord qui rivalisent pour se faire une place au soleil. Le présent ouvrage sera ainsi sans aucun doute jugé quelque peu primitif et excessivement optimiste par le lecteur de 1991. Mais ce primitivisme n'a en définitive débouché sur rien de plus évolué en France, et mon livre a peut-être conservé ce qui faisait son intérêt, ne serait-ce qu'en signalant une voie dans laquelle personne ne s'est engagé.

Quant à Courbet lui-même, on peut dire qu'il reste un objet de scandale aux yeux de l'appareil artistique, qui se sent obligé de vanter ses mérites. Mais malgré l'acharnement des critiques, il est impossible de dissocier son engagement politique et sa démarche de peintre. Si le matérialisme qu'il a cultivé est brutal et rebutant, il n'en

reste pas moins très élaboré et pénétrant. Sa vie et son art ne se laissent pas canoniser. C'est précisément tout cela qui, dans les années 1960, a éveillé mon intérêt pour Courbet, intérêt qui a débouché sur un livre touffu, abordant les sujets les plus divers et dont les transitions ne sont pas toujours perceptibles. Vingt ans plus tard, il me semble avoir bien vieilli, en raison précisément de ce caractère hétérogène et chaotique de l'artiste ou de l'époque (1849-1850), ou de la façon dont le livre aborde l'un et l'autre.

T. J. Clark

Liste des abréviations utilisées ci-après :

- AN Archives Nationales
- AD Archives Départementales
- Da. Daumard, A. – *La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*.
- R. Rial, G. – *Gustave Courbet, peintre*.
- B.C.G. Baudelaire, Ch. – *Correspondance générale*, éd. Crépet et Pichois
- B.O.C. Baudelaire, Ch. – *Œuvres complètes*, éd. Le Dantec et Pichois.
- C. Courthion, P. – *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*.
- Ch. Chevalier, L. – *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris*.
- M. Mack, G. – *Gustave Courbet*.
- M-N. Moreau-Nélaton, E. – *Millet raconté par lui-même*.

Le choix a été fait de ne pas publier une actualisation de la bibliographie de la première édition française de cet ouvrage, et de réserver celle-ci pour une parution ultérieure dans la nouvelle édition française révisée de T. J. Clark : *Le Bourgeois absolu. Les artistes et la politique en France (1848-1851)*, à paraître aux Presses du réel en 2008.

CHAPITRE 1

DE L'HISTOIRE SOCIALE DE L'ART

L'art, c'est-à-dire la recherche du beau, la perfection du vrai, dans sa personne, dans sa femme et ses enfants, dans ses idées, ses discours, ses actions, ses produits, telle est la dernière évolution du travailleur, la phase destinée à fermer glorieusement le Cercle de la Nature. L'Esthétique, et au-dessus de l'Esthétique la morale, voilà la clé de voûte de l'Édifice économique.

Proudhon, *Système des contradictions économiques ou Philosophie de la misère* (1846)
– passage recopié par Baudelaire en 1848¹.

Dans notre société si bien civilisée, il faut que je mène une vie de sauvage ; il faut que je m'affranchisse même des gouvernements. Le peuple jouit de mes sympathies ; il faut que je m'adresse à lui directement, que j'en tire ma science, et qu'il me fasse vivre. Pour cela, je viens donc de débiter dans la grande vie vagabonde et indépendante du bohémien.

Lettre de Courbet à Francis Wey (1850)².

Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion).

Glorifier le vagabondage et ce qu'on peut appeler le Bohémianisme, culte de la sensation multipliée, s'exprimant par la musique. En référer à Liszt.

Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*³.

1. *Catalogue de l'exposition Baudelaire*, Paris, Petit Palais, 23 novembre 1968 – 17 mars 1969, n° 218 bis ; Voir P.-J. Proudhon, *Système des contradictions économiques ou philosophie de la misère* [1846], 2 volumes, édition établie par R. Picard, Paris, 1923, vol. II, p. 375.

2. Cité dans P. Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, 2 volumes, Genève, 1948 et 1950, vol. II, p. 78.

3. Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, édition établie par Y.-G. Le Dantec et C. Pichois, Paris, 1961, p. 1295.

M. Courbet est le Proudhon de la peinture [...] M. Proudhon – je voulais dire M. Courbet – fait de la peinture démocratique et sociale. Dieu sait ce qu'en vaut l'aune !
L. Enault, critique d'art, dans son compte rendu du Salon de 1851.

La plume à la main, c'était un bon bougre ; mais il n'a pas été et n'eût jamais été, même sur le papier, un dandy. C'est ce que je ne lui pardonnerai jamais.

Commentaire de Baudelaire sur Proudhon
dans une lettre à Sainte-Beuve (2 janvier 1866)⁵.

Ces citations font revivre une époque que l'on s'imagine mal, où l'art et la politique ne pouvaient échapper l'une à l'autre. Pendant un certain temps, en effet, au milieu du XIX^e siècle, l'État, le public et la critique reconnaissent unanimement à l'art une dimension et une intention politiques. Et c'est à partir de ce postulat que la peinture est encouragée, réprimée, honnie ou redoutée.

Les artistes en sont très conscients. Certains, comme Courbet et Daumier, exploitent cette situation et s'y complaisent parfois ; d'autres, à la suite de Théophile Gautier, s'enferment dans la notion de « l'art pour l'art », mythe destiné à faire pièce à sa politisation envahissante. D'autres encore adoptent une attitude désabusée, tel Millet qui, en 1853, se demande si, pour les autorités, les chaussettes que reprise une jeune paysanne dans l'un de ses tableaux ne risquent pas de dégager des « exhalaisons très populaires⁶ ».

Le présent ouvrage se propose d'étudier cet épisode particulier de l'histoire de l'art français, de dévoiler la réalité et la complexité des liens qui unissent à l'époque l'art et la politique, et d'expliquer notamment les curieux appariements figurant dans les réflexions citées en épigraphe. Il est en effet pour le moins inhabituel de qualifier le travailleur d'artiste, de dire d'une peinture qu'elle est « démocratique et sociale », ou de condamner un anarchiste sous prétexte qu'il n'a rien d'un dandy. Quelle est donc

cette époque où Baudelaire recopie des passages de Proudhon avant de qualifier, trois ans plus tard, l'art pour l'art de « puérite utopie » – l'art étant, dit-il, « désormais inséparable de la morale et de l'utilité »⁷ ? Pourquoi Courbet pense-t-il que l'art destiné au peuple va de pair avec la vie de bohème ? Pourquoi l'*Enterrement à Ornans* mit-il M. Enault dans une telle fureur ? Pareille époque a besoin d'être expliquée, peut-être même défendue.

Ce n'est pas simplement que les termes soient passés de mode (ou redevenus à la mode, mais avec une nuance différente). C'est que les arguments sont avancés avec un curieux aplomb ; c'est qu'ils indiquent que l'art détient un pouvoir, notion qui nous semble maintenant étrange. Appliqué à l'art, le terme « pouvoir » paraît aujourd'hui des plus incongrus, des plus absurdes. C'est là précisément que réside la raison d'être de ce livre : tenter de retrouver les conditions dans lesquelles, pendant un certain temps, l'art a pu constituer un élément – controversé mais bien réel – du processus historique.

Quand on écrit l'histoire sociale de l'art, il est plus facile d'indiquer les méthodes à éviter que de proposer un ensemble de méthodes auxquelles recourir systématiquement, à l'image du menuisier déballant sa boîte à outils, ou du philosophe exposant ses préceptes. Je commencerai donc par citer quelques tabous. La notion que les œuvres d'art peuvent « refléter » l'histoire, l'idéologie ou les relations sociales ne m'intéresse pas. Je considère que l'histoire n'est pas non plus la « toile de fond » de l'œuvre d'art, c'est-à-dire un élément éminemment absent de l'œuvre d'art et de sa production, mais qui parfois s'y laisse entrevoir. (Détecter l'intrusion de l'histoire semble être une question de simple bon sens, qui suffit à repérer toute une catégorie de références historiques.) Je rejette également l'idée que le point de référence de l'artiste en tant qu'être social est, *a priori*, la communauté artistique. Selon cette optique, l'histoire est transmise à l'artiste suivant un schéma figé, par le biais d'un réseau immuable d'intermédiaires : l'artiste réagit aux valeurs et aux idées de la communauté

4. « Salon de 1851 », *Chronique de Paris*, 16 février 1851, p. 120.

5. Ch. Baudelaire, *Correspondance générale*, édition établie par J. Crépet et C. Pichois, 6 volumes, Paris, 1947-1953 ; vol. V, p. 201.

6. E. Moreau-Nélaton, *Millet raconté par lui-même*, 3 volumes, Paris, 1921 ; vol. I, p. 109 (lettre à Sensier, début 1853).

7. « Pierre Dupont » ; Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 605-606.

artistique (ce qui, à notre époque, signifie l'idéologie de l'avant-garde pour les meilleurs d'entre eux) ; ces idées sont à leur tour affectées par l'évolution des valeurs et des idées de la société en général, lesquelles sont déterminées par le contexte historique. Ainsi Courbet est-il influencé par le réalisme, lui-même influencé par le positivisme, lequel est engendré par le matérialisme capitaliste. On peut développer autant que l'on veut les substantifs de cette phrase ; ce sont les verbes qui importent.

Enfin, l'histoire sociale de l'art ne repose pas, à mon sens, sur des analogies intuitives entre forme et contenu idéologique, analogies qui permettraient d'affirmer, par exemple, qu'*Un enterrement à Ornans* [fig. 1, p. 35], où l'œil n'est attiré vers aucun point particulier du tableau, reflète les convictions égalitaristes de Courbet, ou encore que la composition éclatée choisie par Manet dans son extraordinaire *Vue de l'Exposition universelle* (1867) [fig. 2, p. 36] traduit visuellement l'aliénation de l'homme dans la société industrielle.

Il est bien entendu impossible d'éviter totalement les analogies entre forme et contenu puisque, à commencer par lui, le langage de l'analyse formelle en est rempli. Le terme même de « composition » (ou d'« organisation » formelle) est un concept qui englobe à la fois des aspects de forme et de contenu, et sous-entend déjà divers types de relations entre les deux, de manière d'autant plus convaincante que celles-ci ne sont jamais affirmées explicitement. L'histoire sociale de l'art, en revanche, expose ouvertement ses analogies, et c'est là sa force ; aussi grossières soient-elles, les équations citées plus haut représentent néanmoins un certain progrès par rapport au langage de l'analyse formelle, précisément parce qu'elles énoncent clairement leurs partis pris. Mieux vaut jouer ouvertement avec des analogies cachées que flirter avec des analogies inélegantes, car on peut au moins critiquer directement les premières. Les analogies, qui ont leur utilité, peuvent se transformer en piège, et cela vaut pour tous les discours. Elles ouvrent le champ de l'étude, mais au risque de le fausser. Elles sont en quelque sorte des hypothèses qui doivent être mises à l'épreuve d'autres données. Cela est aussi vrai de l'histoire de l'art que de toute autre discipline. Devant l'étrange et dérangeante construction d'*Un enterrement à Ornans*, le critique ne peut, sous peine de passer pour lâche, éviter de proposer un début d'explication. Je m'efforcerai cependant de garder la mienne au contact d'autres approches historiques, en les critiquant le cas échéant.



1. Gustave Courbet, *Un enterrement à Ornans*, 1849-1950.



2. Edouard Manet, *Vue de l'Exposition universelle de Paris*, 1867.

La question est la suivante : que reste-t-il à étudier du sujet, une fois ces commodités échafaudages retirés ? Doit-on aussitôt se rabattre sur une notion empirique et étriquée de l'histoire sociale de l'art et se concentrer sur les conditions premières de la production artistique et de la réception, c'est-à-dire le mécénat, les ventes, la critique, l'opinion publique ? Certes, ce sont là des domaines d'étude importants ; ils nous permettent d'aborder concrètement le sujet et constituent le matériel de base de l'analyse. Mais, pour le dire brièvement, l'étude d'un des « facteurs » de la production artistique, quel qu'il soit, fait très vite resurgir les problèmes d'ordre général que l'on espérait éviter. L'étude du mécénat et des ventes au XIX^e siècle n'est guère possible sans le recours, avoué ou non, à une théorie générale de la structure de l'économie capitaliste. Imaginons une étude de la réception critique de Courbet qui ignorerait tout de la fonction de la critique d'art à Paris au XIX^e siècle, qui ne disposerait d'aucune théorie sur la situation sociale des critiques eux-mêmes, leurs engagements, ou encore les relations ambiguës, à la fois méprisantes et serviles, qu'ils entretiennent avec le grand public des Salons. Peut-être ne devrais-je pas dire « imaginons », mais plutôt « souvenons-nous », car les historiens de l'art savent trop bien ce qui en résulte : collages approximatifs, lugubre enchaînement de remarques qui mêlent « absurdité » et « sensibilité ».

Je ne cherche pas à écarter les critiques ni leurs écrits, bien au contraire. On compte pas moins de quarante-cinq articles consacrés aux œuvres de Courbet exposées au Salon de 1851, et cette masse de textes constitue un témoignage capital. Elle montre un dialogue complexe entre l'artiste et le critique, entre critiques, entre le critique et le public (public qui figure parfois, sous une forme imaginaire, dans le texte lui-même, mais qui, la plupart du temps, n'est qu'une présence implicite, une ombre, une occlusion ; il est ce que le critique et l'artiste, dans leurs discours policés et hypocrites, s'efforcent tous deux, en vain, de tenir à l'écart). Ce qui importe, dans ce chœur étrange et monotone, c'est la structure de l'ensemble, et l'ensemble en tant que structure qui à la fois dévoile et dissimule la relation de l'artiste avec son public. Pour ce qui nous concerne, la notion de public diffère de celle de destinataires : ces derniers peuvent, et doivent, faire l'objet d'une analyse empirique. Plus nous en saurons sur les destinataires – les classes sociales parisiennes, les habitudes de consommation de la

bourgeoisie, le nombre de visiteurs aux expositions –, mieux nous comprendrons la curieuse alchimie qui permet au critique, comme à l'artiste lui-même, de leur donner forme, de les imaginer.

Quant au public, on pourrait le définir en recourant à une analogie avec la théorie freudienne. L'inconscient n'est autre que les représentations conscientes que l'on s'en fait, que ce qui s'abrite dans les failles, les silences et les césures du discours normal ; de même, le public n'est autre qu'une représentation individuelle, en l'occurrence celle du critique. À l'image de l'analyste à l'écoute de son patient, ce qui nous intéresse, si nous voulons découvrir le sens de cette masse d'écrits critiques, ce sont les passages où le discours rationnel et monotone du critique vacille. Ce qui nous intéresse, ce sont les répétitions obsessionnelles, les hors-sujets répétés, les brusques emportements, c'est-à-dire les moments où la critique devient incompréhensible, fournissant ainsi les clés de sa lecture. Tout comme l'inconscient, le public ne surgit qu'au moment où il cesse d'être présent ; pourtant, c'est l'inconscient qui structure le discours des individus ; il est la clé de l'inexprimable, et aucun sujet n'est plus important⁸.

C'est à mon sens la seule manière d'aborder le mécénat et la critique de l'époque. Ce qui nous ramène sur le terrain des théories que je rejetais plus haut, à savoir l'étude des liens complexes qui unissent l'artiste au contexte historique dans sa globalité, et notamment aux traditions représentatives dont il dispose. Même si l'on se méfie des notions de reflet, de contexte historique ou d'analogie entre forme artistique et idéologie sociale, on ne peut faire abstraction des questions qu'elles soulèvent.

Ce que j'aimerais analyser, ce sont les liens unissant la forme artistique, les différents systèmes de représentation visuelle, les théories artistiques en vigueur, les autres idéologies, les classes sociales, et les schémas et processus historiques plus généraux. Les théories abandonnées partent toutes du postulat que les artistes, quels qu'ils soient,

8. Cette conception de l'inconscient est défendue avec beaucoup de conviction par J. Lacan. Voir J. Lacan, *Écrits*, Paris, 1966, p. 830 (ce n'est là que l'expression la plus énergique et la plus schématique d'un thème qui parcourt toute l'œuvre de Lacan).

ressentent leur environnement, y répondent et lui donnent forme à peu près de la même manière – par les voies habituelles, pourrait-on dire. Ce postulat est peut-être commode, mais à coup sûr erroné. Si l'histoire sociale de l'art possède en propre un champ d'étude, c'est bien celui des processus de conversion et de relation que l'histoire de l'art considère pour l'essentiel comme allant de soi. Je voudrais déterminer de façon concrète quelles transactions se cachent derrière cette image mécanique du « reflet », et savoir *de quelle façon* l'« arrière-plan » devient « premier plan » ; au lieu de tirer des analogies entre forme et contenu, je voudrais découvrir le réseau des liens réels et complexes qui unissent les deux. Ces interactions naissent et se modifient selon l'époque ; quel que soit l'artiste, quelle que soit l'œuvre, elles correspondent à une période historique donnée.

Les méthodes que je critique ont quelque chose de stérile, car elles supposent que l'histoire est radicalement absente du processus de création ; qu'elle soit support, détermination, contexte, elle n'est jamais réellement *là* quand le peintre est devant sa toile, ou quand le sculpteur demande à son modèle de rester immobile. Il y a là un mélange de vérité et d'absurdité. Il est vrai – et il est important de le souligner – qu'il existe un décalage entre l'expérience sociale de l'artiste et la représentation formelle qu'il en donne. L'art est autonome par rapport aux autres événements et processus historiques, même si les fondements de cette autonomie ne sont pas immuables. Toute expérience acquiert forme et signification – que ce soit par la pensée, le langage, le trait ou la couleur – par le biais de schémas qui ne sont pas librement choisis, mais dans une certaine mesure, imposés. Qu'on le veuille ou non, ces schémas sont pour l'artiste de nature esthétique. Comme le souligne Courbet dans son manifeste de 1855, la tradition artistique est le matériau même de l'expression individuelle : « Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée⁹ », déclare-t-il. Il y a cependant une différence entre le contact de l'artiste avec la *tradition* esthétique et ses liens avec le monde artistique et ses *idéologies* esthétiques. Il n'y a pas d'art sans contact avec la tradition, mais lorsque l'artiste choisit de détendre ses liens avec son environnement ou d'en

9. *Exhibition et vente de 40 tableaux et 4 dessins de l'œuvre de M. Courbet*, Paris, 1855, cité dans P. Courthion, *Courbet raconté par lui-même*, op. cit., vol. II, p. 60.

faire abstraction, l'art atteint souvent des sommets. Nous y reviendrons en abordant la question de l'avant-garde.

L'idée est la suivante : la rencontre avec l'histoire et les déterminations qui lui sont propres est le fait de l'artiste lui-même. L'histoire sociale de l'art a pour but de définir la nature générale des schémas que l'artiste rencontre, volontairement ou non ; mais elle cherche également à repérer les conditions particulières de cette rencontre. La question est de savoir comment, dans un cas précis, le contenu d'une expérience devient forme, l'événement devient image, l'ennui devient sa propre représentation, le désespoir devient *spleen*. Cette question nous ramène à la notion que l'art détient parfois un pouvoir efficace d'un point de vue historique. La création d'une œuvre d'art est un processus historique au même titre que d'autres actes, d'autres événements, d'autres schémas ; elle consiste en une série d'opérations inscrites dans l'histoire, mais qui agissent également sur cette dernière. Elles ne sont parfois intelligibles que dans le contexte de schémas de pensée donnés et imposés, mais peuvent à leur tour modifier et parfois même bouleverser ces schémas. Une œuvre d'art peut avoir pour matériau l'idéologie (autrement dit les idées, les images et les valeurs dominantes, acceptées le plus grand nombre), mais elle *travaille* ce matériau ; elle lui donne une nouvelle forme, et il arrive parfois que cette forme nouvelle constitue en elle-même une subversion de l'idéologie. Comme nous le verrons, c'est un événement de cet ordre qui s'est produit au Salon de 1851.

Je viens de plaider en faveur d'une histoire des médiations qui en expliquerait les évolutions et les ambiguïtés. On comprendra sans doute mieux où je veux en venir si j'évoque ici certains problèmes familiers aux historiens de l'art. Prenons par exemple la question de la relation de l'artiste au milieu artistique et à ses idéologies partagées. Le plus souvent, elle se borne à déterminer l'appartenance de l'artiste à telle ou telle « école », à savoir notamment s'il faisait partie de l'avant-garde. On cherche alors bien entendu à découvrir comment s'est constituée l'avant-garde, mais également quelle était son *utilité*. Dans les deux cas, il faut garder à l'esprit que l'avant-garde est une catégorie foncièrement instable et illusoire. On serait bien mal avisé d'écrire son histoire à partir des seules données concernant les individus, la vogue, le recrute-

ment. On passerait ainsi à côté de l'essentiel, à savoir que ce concept est profondément idéologique, que l'avant-garde avait pour but d'arracher à l'unité du monde artistique parisien une identité éphémère et essentiellement fausse. Or c'est l'unité qui importe, pas les clans.

Plus on étudie le milieu artistique parisien de l'époque, plus ses écoles et ses dogmes paraissent artificiels. Ce qui compte avant tout, c'est la facilité avec laquelle on passe d'un comportement à un autre, d'un style à un autre, de la pose à l'imposture. Balzac est le grand représentant de ce genre de mutations ; au-dessous de lui (son art à multiples facettes était authentique, résultat d'un travail acharné), des hommes de moindre envergure monnaient leur fidélité, gagnent leur vie en jouant à se métamorphoser. Gautier, poète parnassien raffiné et critique opportuniste, peut écrire un poème en hommage à la main embaumée de l'assassin poète Lacenaire (main conservée dans un bocal par Maxime Du Camp), ou trousseur une série de lettres pornographiques à madame Sabatier¹⁰. Flaubert, Gautier (à titre officiel), Clésinger [fig. 3, p. 42], Baudelaire, et même Meissonier [fig. 4, p. 43] feront le portrait de cette madame Sabatier, reine des salons littéraires au début des années 1850¹¹. Un personnage mineur tel que le romancier Duranty peut à la fois donner dans un réalisme agressif et projeter une biographie de Baudelaire¹² ; Baudelaire lui-même se réconciliera avec son critique, le catholique Veuillot¹³. Il s'agit là d'exemples pris au hasard ; la liste pourrait s'allonger indéfiniment.

Dans semblable univers, se revendiquer de l'avant-garde n'est qu'une manœuvre, hissée au rang d'institution. C'est une sorte de rite initiatique, une brève plongée dans la vie sauvage avant de retrouver le statut privilégié que l'on occupait. C'est une sorte de stage pratique, une forme ouvertement admise de réussite sociale. Comme

10. Voir Th. Gautier, *Émaux et camées*, nouvelle édition, Lille, Genève, 1957, p. 13-14, et Gautier, *Œuvres érotiques*, Paris, 1953.

11. Elle inspira en partie le personnage de Rosanette dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, et elle est Apollonie dans deux poèmes de Gautier : « À une robe rose » et « Apollonie ». Elle servit de modèle à la sculpture de Clésinger, *Une femme piquée par un serpent* (Salon de 1847) et Baudelaire lui dédia un cycle de poèmes, dont celui intitulé « À celle qui est trop gaie ».

12. Voir M. Crouzet, *Un méconnu du réalisme : Duranty 1833-80*, Paris, 1964, p. 128-132.

13. Voir C. Pichois, *Baudelaire, études et témoignages*, Neuchâtel, 1967, p. 163-186.



3. Auguste Clésinger, *Femme piquée par un serpent*, 1847.



4. Ernest Meissonier, *Portrait de Madame Sabatier*, 1853.

nous le verrons avec Champfleury, mentor et parasite de Courbet, ce système pouvait fonctionner à merveille.

À la lumière de ce qui précède, la véritable histoire de l'avant-garde est celle des personnages qui l'ont snobée, contournée et rejetée. C'est l'histoire du secret et de l'isolement, l'histoire de ceux qui ont fui l'avant-garde ou même Paris. Rimbaud fait ici figure de héros, mais on pourrait citer bien d'autres noms du XIX^e siècle : Stendhal, Géricault, Lautréamont, Van Gogh, Cézanne. Cette histoire est plus particulièrement celle de quatre des plus grands artistes du milieu du XIX^e siècle : Millet, Daumier, Courbet et Baudelaire. Proche de la misère et redoutant par-dessus tout le choléra et la révolution, Millet quitte Paris pour Barbizon en 1849 ; fils d'un artisan verrier et marié à la fille d'un verrier, Daumier vit tranquillement quai d'Anjou, presque en cachette ; Courbet se retire à Ornans pour y exécuter ses œuvres majeures de 1849 et 1850 ; en décembre 1848, Baudelaire écrit à son beau-père, militaire de carrière, qu'il est « séparé à tout jamais du *monde honorable* par [s]es goûts et par [s]es principes¹⁴ », après avoir, au cours des journées de Juin, combattu aux côtés des insurgés. Tous ces artistes sont en contact avec l'avant-garde et ses idées ; chacun d'eux en fait partie par moments ou selon son humeur ; mais dans chaque cas le lien est changeant et ambigu ; il n'est pas une « donnée », il pose au contraire problème. Et ce problème ne sera pas résolu en recensant les visages connus, les idées partagées, les Salons fréquentés. Cette liste n'est pas inutile, mais il faut également mesurer la distance prise par ces hommes vis-à-vis de Paris et de ses coteries. Il est nécessaire de découvrir dans quelles circonstances ils l'ont prise, de déterminer les raisons de leur rejet et de leur éloignement, mais aussi celles de leur dépendance persistante par rapport au milieu artistique et à ses valeurs. Il faut en outre établir une distinction entre avant-garde et bohème ; notons par exemple qu'elles avaient choisi des camps opposés au moment des barricades de juin : la bohème du côté des insurgés, et l'avant-garde, bien sûr, du côté des forces de l'ordre¹⁵. Il faut

14. Ch. Baudelaire, *Correspondance générale, op. cit.*, vol. I, p. 108-109.

15. Sur le rôle joué par les intellectuels pendant les journées de Juin, et notamment la Garde nationale du 11^e arrondissement, voir R. Gossez, « Diversité des antagonismes sociaux vers le milieu du XIX^e siècle », *Revue économique* n° 3, 1956, p. 441. Sur la bohème pendant les journées de Juin, voir *ibid.*, p. 451-452, et le chapitre II ci-dessous.

débarrasser la véritable bohème des oripeaux dont l'a affublée l'avant-garde, l'extirper des *Scènes de la vie de bohème* de Murger. Cette mise au point n'est sans doute pas inutile de nos jours.

Nous voilà ainsi ramenés à la question de l'artiste et du public. Je veux redonner à cette relation toute son ambiguïté, cesser d'envisager le public comme une « chose » identifiable dont les besoins sont dûment notés, puis satisfaits ou rejetés par l'artiste. Le public est une projection ou un fantôme inscrit dans l'œuvre et dans le processus de production. L'artiste l'invente dans sa solitude, souvent malgré lui, et cette invention ne répond jamais complètement à ses attentes. Parfois, bien sûr, le public est directement représenté : donateurs aux pieds de la Vierge, modèle du portrait. Dans les portraits les plus célèbres, on perçoit la tension entre le modèle-sujet et le modèle-spectateur. Le *Portrait de Léon X* par Raphaël témoigne à la fois du regard simple et impitoyable que le peintre porte sur le pape et de la manière scrupuleuse dont il rend compte de l'effort déployé par le modèle pour contrôler son image. Ce type d'échange, parfois tendu, est omniprésent, même lorsque l'artiste ne se soucie pas de lui donner forme de manière aussi explicite.

Aucun art n'est hermétique : Mallarmé lui-même a cherché un dédicataire à sa prose. Ce « Des Esseintes », personnage imaginé et imaginaire, tiré d'un roman écrit par un autre, est forcément abstrait, et pourtant doté d'un riche ensemble de traits ; il incarne une élite fantasmée, mais qui n'en est pas moins constituée de têtes bien réelles aux exigences bien définies. Mallarmé sait pertinemment qu'il ne peut satisfaire ce public-là (on sent chez lui l'ironie, mais elle trahit l'effort qu'exige la volonté de parvenir à un certain type d'excellence). Comme l'indique le titre, ce poème n'est qu'une *Prose, pour Des Esseintes*.

Pour l'artiste, l'acte de création consiste également à s'inventer un public, à l'affronter, le satisfaire ou le provoquer. On peut aller plus loin (une nécessité si l'on veut comprendre la force de l'art au milieu du XIX^e siècle et le sentiment d'intense frustration qui s'ensuit). C'est lorsque tel ou tel comportement prend le dessus, s'autonomise (« épater le bourgeois » ou produire expressément pour vendre), ou lorsque le public devient un poids mort à la présence trop concrète, ou un concept trop abstrait et trop irréel, que le mal s'attaque à l'essence même de l'art.

Tout ceci est capital, car Courbet est de ceux pour qui le public – défini de façon très riche et ambiguë – est éminemment présent ; sujet et spectateur, celui-ci constitue le principe même de son art. Le Courbet que j'évoque a entre trente et quarante ans ; c'est celui de la période 1848-56, celle des grandes œuvres. Le déclin amorcé après 1856 est étroitement lié à la disparition de ce public-là. Mais comment et pourquoi est-il apparu durant cette courte période ? C'est la question centrale posée par ce livre.

Demeure la question rituelle posée à l'historien d'art. Quel usage l'artiste fait-il de la tradition picturale : quelles formes, quels schémas lui permettent de voir et de représenter ? On pense souvent que c'est la seule et unique question. Elle est essentielle, certes, mais lorsqu'on se penche sur l'histoire sociale de l'art, on est amené à considérer les choses sous un autre angle ; ce qui fait obstacle à la représentation compte tout autant que ce qui la rend possible. On étudie alors la cécité, et pas seulement la vision.

Dans *La Coupe d'or*, Henry James pose ainsi le problème (Charlotte vient de se déclarer enchantée du commerçant qui les a servis) :

Le Prince allait répondre qu'il ne l'avait, lui, pas regardé. Justement. Charlotte avait au cours de leurs relations noté plus d'une fois en d'autres temps, pour lui en faire part, comment, au-dessous d'un certain rang social, il ne voyait pas les gens. [...] Dans tous les cas, l'existence des classes inférieures n'appelait de sa part aucun commentaire, la nuit de leur insignifiance (si nous voulons l'appeler ainsi) rendait pour lui tous les chats gris¹⁶.

Il ne s'agit pas de savoir si James approuve ou partage cette sorte de cécité ; la description montre qu'elle est un mal du XIX^e siècle. Quand les yeux sont dessillés par des circonstances exceptionnelles, le pathos surgit. Écoutons Tocqueville, brusquement confronté au révolutionnaire par excellence, Louis Auguste Blanqui, au moment de l'invasion de l'Assemblée nationale par les Clubs le 15 mai 1848 :

C'est alors que je vis paraître, à son tour, à la tribune un homme que je n'ai vu que ce jour-là, mais dont le souvenir m'a toujours rempli de dégoût et d'horreur ; il avait des joues hâves et flétries, des lèvres blanches, l'air malade, méchant et immonde, une pâleur sale, l'aspect d'un corps moisi, point de linge visible, une vieille redingote noire collée sur des membres grêles et décharnés ; il semblait avoir vécu dans un égout et en sortir ; on me dit que c'était Blanqui¹⁷.

Ce portrait de Blanqui est inexact ; il suffit, pour s'en convaincre, de comparer le texte de Tocqueville au dessin réalisé huit ans plus tôt par David d'Angers [fig. 5, p. 48]. Mais surtout, il est fait de préjugés qui se prennent manifestement pour de la description ; le portrait se transforme sous nos yeux en idéologie (un précédent est d'ailleurs créé ; on constate sans grande surprise que Baudelaire, qui brosse le personnage de mémoire en 1850 avec une certaine sympathie et même de l'admiration, en fait un Melmoth de la politique, démoniaque et torturé¹⁸).

Voilà qui modifie singulièrement le problème des schémas et de la tradition picturale. La question se pose désormais ainsi : pour voir certaines choses, que faut-il en penser ? Qu'est-ce qui permet à un artiste de se servir efficacement d'un certain schéma ou du langage formel de tel ou tel artiste du passé ? Il n'y a là rien d'immuable ni d'automatique. Prenons un exemple sur lequel je reviendrai : après 1848, deux peintres du XVII^e siècle, les frères Le Nain, connurent une grande vogue. Plusieurs critiques les encensèrent, plusieurs peintres tentèrent de les imiter. Mais quelle est ma conception des Le Nain ou la vôtre ? Celle de Courbet ou de Champfleury ? Des univers les séparent, comme nous le verrons. Courbet se servira de ce que Champfleury appelait à moitié par dérision leurs faiblesses. C'est ce décalage qui nous intéresse, et il ne suffit pas de faire la somme des « influences » pour en découvrir la raison.

Il en va de même pour l'imagerie populaire. Quand, en 1850, Courbet écrit à Francis Wey qu'il veut tirer sa science du peuple, il parle entre autres de la science

16. H. James, *La Coupe d'or*, traduction de Marguerite Glotz, Paris, 1954, p. 88.

17. A. de Tocqueville, *Souvenirs*, Paris, 1944, p. 135.

18. Voir C. Pichois et F. Ruchon, *Iconographie de Charles Baudelaire*, Genève, 1960, p. 177-178 (planche 174).



5. Pierre Jean David (dit David d'Angers), *Portrait de Blanqui*, 1850.

picturale. Ses amis et ses admirateurs s'intéressent tous à l'art populaire, mais combien parmi eux s'en servent véritablement au lieu de se contenter d'en faire collection ? Combien d'entre eux ont compris qu'ils ont besoin de ses formes et de ses schémas s'ils veulent voir quoi que ce soit « au-dessous d'un certain rang social » ? Courbet l'a compris ; son ami Buchon en est conscient, mais incapable d'agir en conséquence ; Champfleury, ardent défenseur de l'imagerie populaire, n'en voyait sans doute pas l'intérêt. Aussi devons-nous, ici encore, replacer dans un contexte plus global le problème particulier que pose l'histoire de l'art. On doit en définitive se demander quel « champ de vision » est offert par un système symbolique donné, et quelles conditions particulières feront que tel artiste saura en tirer parti, et tel autre pas. En invoquant la compétence de l'artiste, on élude la question.

Il existe donc un problème d'ordre général que l'on ne peut éviter d'aborder, quelle que soit la méthode choisie pour le résoudre. Il s'agit de savoir si l'on peut découvrir dans le matériau complexe et spécifique constitué par une conjoncture historique donnée et l'expérience d'un artiste la raison pour laquelle celui-ci choisit tel sujet, pourquoi il adopte tel « style ».

Prenons le cas de Courbet. Il est assez facile d'énumérer les divers éléments à prendre en considération pour parler de son art : sa position vis-à-vis du monde rural et la façon dont il ressent ses évolutions ; les différentes représentations – verbales et visuelles – dont il dispose ; l'organisation sociale à Paris dans les années 1840 ; l'iconographie de la bohème et l'usage qu'il en fait ; les particularités et la fonction de son célèbre mode de vie à la ville ; les idées artistiques de la période ; les aspects de la tradition artistique auxquels il s'intéresse. Il faudra donner corps à ces catégories élémentaires de l'expérience ; mais cette liste, aussi élaborée soit-elle, ne fournit qu'une partie de réponse. Le vrai problème consiste à décrire la constellation particulière formée par ces paramètres dans les années 1849-51, et à découvrir l'origine de sa formation. En d'autres termes, cela revient à s'interroger sur ce qui a permis à l'art de Courbet d'acquiescer, à un moment donné, sa marque propre et son efficacité.

Pour répondre à cette question, il faut s'éloigner du champ de la peinture et s'intéresser à la politique ; passer d'une appréciation sur la couleur à des sujets plus

vastes – sujets qui touchent aux affaires de l'État et qui suscitent fureur ou ravissement, car ils concernent un grand nombre d'individus. Cependant, cette politique sera abordée par le petit bout de la lorgnette, par le biais de l'événement, de l'œuvre d'art. Le point de départ de l'étude est un épisode de fusion historique : une démarche, un tableau, saturés de sens historique. *Un enterrement à Ornans*, les *Casseurs de pierres* et les *Paysans de Flagey* appartiennent à cette catégorie : plus on les interroge, plus on découvre leur ancrage dans la réalité sociale, une réalité qu'ils semblent rendre plus présente.

À titre d'exemple, prenons un geste mineur, mais significatif. En mai 1859, à Salins, dans le Jura, se déroule une procession religieuse. Voici le rapport que soumet le procureur général, défenseur politique du régime, à son ministre à Paris :

La situation de la ville de Salins, la plus démoralisée de toutes celles du Jura, tend à s'améliorer. Les processions de la Fête-Dieu ont été très brillantes et se sont faites avec le plus grand ordre ; une procession spéciale, ordonnée dans cette ville par Mr. l'Évêque de St Claude, en réparation des blasphèmes de Proudhon, n'a pas donné lieu à la moindre agitation. On a été fort surpris de voir figurer à cette procession, un cierge à la main et avec un recueillement parfait le citoyen Max Buchon, l'un des chefs du parti socialiste, partisan avoué des doctrines de Proudhon, dont il passe pour être l'ami particulier ; sa présence à cette cérémonie est-elle, comme bien des gens l'ont supposé, l'indice d'un retour sincère ? J'y vois plutôt un de ces actes d'originalité, auxquels nous a habitués depuis longtemps cet homme qui aime avant tout à poser et à faire parler de lui¹⁹.

Max Buchon est donc l'auteur d'une plaisanterie, elle-même caractéristique de l'époque. Pour certains freudiens, l'art et la plaisanterie sont similaires, car ils traitent de la même façon le matériau tiré de l'inconscient. C'est peut-être le cas également de la matière historique. Buchon avec sa plaisanterie joue sur les doutes de son public vis-à-vis de l'histoire ; il met en scène l'incongru, brouille les codes ; au lieu d'argumenter, il fait une démarche ambiguë. En l'espèce, la tactique n'était pas mauvaise ; il est difficile,

19. AN BB30 373, plaquette 1. Rapport du procureur général, 11 juin 1850.

même en 1850, d'emprisonner l'auteur d'une plaisanterie que l'on ne comprend pas vraiment – et Buchon tenait à éviter la prison (accusé de complot révolutionnaire, il avait été acquitté quatre mois plus tôt par la cour d'assises du Jura).

Comme dans le cas des tableaux, il me faudra plus tard expliquer, en lui faisant perdre tout son sel, cette plaisanterie et sa source. Il nous faudra en apprendre davantage sur Buchon lui-même, le plus vieil ami de Courbet, poète et traducteur, révolutionnaire convaincu. En savoir davantage aussi sur Salins et l'étrange climat politique de 1850 ; sur la parfaite imbrication de la religion et de la politique après 1848 ; sur la nature de ce type d'ironie affichée publiquement, dans une mise en scène qui rappelle à la fois Baudelaire et le dandysme (si Proudhon n'était pas un dandy, certains de ses adeptes l'étaient). Quand nous serons renseignés sur Buchon et Salins (bourgade située à une quarantaine de kilomètres d'Ornans et servant à Courbet de point de repère politique), nous serons finalement ramenés à l'*Enterrement à Ornans*, au nez rouge des bedeaux et à la place occupée par Buchon dans cette procession religieuse d'un genre particulier (il rôde à l'arrière-plan ; c'est le sixième personnage à partir de la gauche).

De la bouffonnerie au chef-d'œuvre. Dans les deux cas, cependant, c'est ce qu'il advient du matériau historique qui importe. La farce et le tableau jouent sur des contextes de signification différents afin de se démarquer. Il n'est pas inutile d'en déchiffrer les codes ; de se pencher sur les enterrements, la religion, Salins et Ornans ; de décrire le climat politique du Jura, de préciser la signification sociale de la redingote et des guêtres. Mais n'oublions pas que Buchon et Courbet jonglent avec les significations, intervertissent les codes, lancent des fausses pistes, et qu'ils ne courent qu'un seul lièvre et non plusieurs (il s'agit d'un rapide jeu de mots, pas d'une longue histoire de fous). Examinons le processus de transformation – qu'il soit baptisé jeu ou travail – et ce que l'on fait subir à l'œuvre.

Il est parfois délicat de trouver ce juste milieu, surtout lorsqu'il s'agit d'histoire sociale de l'art. On risque de s'éloigner de « l'œuvre elle-même » en étant entraîné vers des champs d'études plus nombreux que d'habitude, vers un matériau plus dense que la grande tradition. Mais l'œuvre peut surgir dans des endroits curieux et inattendus et, une fois dévoilée dans ce nouveau lieu, elle se montrera peut-être à jamais sous un jour différent. C'est du moins l'objectif de ce livre.

J'ai dit que l'histoire de l'art ne peut être séparée d'autres types d'histoire. Bornons-nous cependant, de manière rudimentaire, à l'histoire de l'art « proprement dite ». Même à l'intérieur de cette discipline (et plus qu'ailleurs, peut-être, puisque ses limites sont très artificielles), le choix de la perspective pose problème.

Jusqu'ici, l'histoire de l'art du XIX^e siècle s'est limitée le plus souvent à deux chapitres : l'histoire d'une avant-garde héroïque, et celle du mouvement d'éloignement des sujets historiques et littéraires visant à créer un art de la sensation pure. Que ces récits sont devenus fastidieux ! S'ils ne sont pas erronés au sens strict du terme, ils ne présentent que des fragments. On a le sentiment qu'ils passent à côté de l'essentiel. Comment comprendre la carrière de Cézanne ou celle de Van Gogh grâce à eux ? Ces concepts ne reprendront tout leur sens que si on les déloge de leur piédestal ; l'avant-garde ne sera dévoilée qu'en la étant critiquée ; l'art de la sensation pure ne révélera ses enjeux que si on lui restitue sa part de terreur. En d'autres termes, il s'agit d'expliquer ces phrases de Mallarmé à Villiers de l'Isle-Adam : « Vous serez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule sensation (et que, par exemple, pour garder une notion ineffaçable du Néant pur, j'ai dû imposer à mon cerveau la sensation du vide absolu)²⁰. » Ce qui nous conduit tout droit à Hegel et à d'autres sujets peu agréables.

Le problème doit être abordé sous des perspectives multiples, et cela vaut pour toute étude détaillée d'une époque ou d'une question. J'en citerai quelques-unes, plus ou moins brièvement, suggérées par le sujet de ce livre. Premier élément : la domination du classicisme dans l'art du XIX^e siècle ; il ne s'agit pas seulement du poids persistant du classicisme académique au Salon, mais également de la propension des artistes à produire des œuvres – peintes ou sculptées – introspectives, fantasmagoriques, profondément littéraires et s'inspirant des formes et sujets de l'Antiquité. Une histoire de l'art qui ne verrait en Chassériau, Moreau, Gérôme, Rodin, Puvis et Maurice Denis que des phénomènes marginaux, et non les représentants les plus dynamiques d'une tradition vigoureuse et durable, serait nulle et non avenue, car elle ne pourrait expliquer l'ambivalence

20. S. Mallarmé, *Correspondance 1862-1871*, édition établie par H. Mondor, Paris, 1959, p. 259 (lettre du 24 septembre 1867).

d'artistes que nous plaçons à l'avant-garde, et rendre compte, par exemple, du classicisme de Corot, Daumier, Millet, Degas ou encore Seurat. Le réalisme est une parenthèse qui s'inscrit à contre-courant dans l'art français ; il doit donc prendre des formes extrêmes, explosives. D'où le réalisme de Courbet ; d'où le réalisme des cubistes, qui considèrent Courbet comme un père fondateur extrémiste ; d'où, enfin le dadaïsme. D'où également la réaction néoclassique à l'encontre de ces trois écoles.

Deuxième élément : la progression de l'individualisme dans l'art français (évolution totalement étrangère au mouvement vers l'art de la sensation pure). Cette doctrine se traduit de manière confuse dans le domaine de l'art. Pour Moreau et Rodin, cela signifie retravailler la forme et le contenu du classicisme. Pour Courbet, c'est l'immersion dans le monde physique, la redécouverte du moi au-delà de la matière (il traduit là l'hégélianisme de ses amis²¹). Gautier et les tenants du classicisme estiment qu'il s'agit d'un idéal méprisable. L'individualisme est le lieu commun de l'époque, contradictoire, exagéré, souvent absurde. Malgré tout, l'idée s'est perpétuée que l'art n'est rien s'il n'est pas l'expression d'une individualité, et que toutes ses disciplines sont des moyens servant cet objectif ambigu. Le courant réaliste est imprégné de ce dogme ; pourquoi il a survécu, et quelles pratiques il prônait constituent des principaux problèmes posés par le XIX^e siècle.

Troisième élément : le dilemme de l'artiste : sanctifier les nouvelles classes dominantes ou chercher les moyens de la subversion. Adresser sa préface ironique et respectueuse *Aux Bourgeois*²², ou se noircir les mains de poudre sur les barricades pour s'opposer à leur pouvoir. En l'espace de deux ans, Baudelaire tente les deux solutions, puis se réfugie peu

21. Voir deux déclarations capitales publiées en 1861, la première dans le *Précurseur d'Anvers* (citation partielle dans P. Courthion, *Courbet raconté par lui-même, op. cit.*, vol. I, p. 160-161), et la seconde dans le *Courrier du Dimanche* (*ibid.*, vol. II, p. 204-207). Cette dernière, qui figure dans une lettre à ses élèves, prône en matière de représentation une doctrine rigoureusement matérialiste, tandis que la première renvoie aux fondements philosophiques de ce matérialisme : c'est « la négation de l'idéal », en raison de quoi, dit-il « j'arrive en plein à l'émancipation de l'individu, et finalement, à la démocratie ». Une thèse confuse s'il en est, mais qui est manifestement aux prises avec une conception complexe de l'individualité et de sa réalisation dans le monde.

22. Voir le « Salon de 1846 » de Baudelaire (*Œuvres complètes, op. cit.*, p. 874-876).

à peu dans un mépris glacé : « Qu'importe que la Bourgeoisie garde ou perde une illusion ? » déclare-t-il en 1859²³. Mais cela importe aux artistes, qui continuent à se demander si l'existence bourgeoise est héroïque ou vile, ou bien si elle est commodément les deux à la fois. La question touche en effet à leur propre identité. Faut-il être artiste-bourgeois, comme dans *Le Couple Sisley*, de Renoir [fig. 6, p. 55], ou bien, artiste-paria, pour de bon ou en imagination, comme dans d'innombrables autoportraits plus ou moins avoués ? Ou peut-être artiste-opposant, comme ce fut l'intention durable de Courbet. (Dans les années 1880 et 1890, l'art renouera avec l'anarchisme.)

Quatrième élément : la question de l'art populaire, qui se pose dans le cadre de cette crise de confiance générale. Sous sa forme aiguë – chez Courbet, Manet, Seurat –, il s'agit de savoir s'il faut exploiter les formes et l'iconographie populaires afin de revigorer la culture des classes dominantes, ou tenter une fusion provocante des deux, détruisant ainsi la domination des secondes. Un projet utopique en soi, mais qui a hanté l'art français, depuis les lithographies londoniennes de Géricault jusqu'aux portraits d'Arlésiennes de Van Gogh. D'où, encore une fois, le lien entre l'art et l'action politique.

Cinquième élément (je m'arrêterai là) : le dépérissement de l'art. Le siècle qui « a arraché à l'art les formes de la création²⁴ » – le siècle de la photographie, de la tour Eiffel, de la Commune – n'est pas iconoclaste par hasard. Aucun thème n'est plus tenace ; il fait nécessairement partie du réalisme de ce siècle. L'iconoclasme et *l'art pour l'art* sont deux réactions différentes au même malaise. « Je voudrais, pour notre plus prompt régénération, que musées, cathédrales, palais, salons, boudoirs avec tout leur mobilier ancien et moderne, fussent jetés aux flammes, avec défense aux artistes, pendant cinquante ans, de s'occuper de leur art. Le passé oublié, nous ferions quelque chose²⁵ », écrit Proudhon en novembre 1851 dans *Philosophie du progrès*. On constate avec quelque étonnement qu'il s'attaque ici au problème qui tourmente Gautier. Ses provocations ne sont en effet que l'envers de l'ironie de Gautier.

23. *Ibid.*, p. 669.

24. W. Benjamin, « Paris – Capital of the Nineteenth-Century », *New Left Review* 48, mars-avril 1968, p. 88.

25. P.-J. Proudhon, *Philosophie du progrès* [rédigé en décembre 1851, publié en 1853], édition établie par Th. Ruysen, Paris, 1946, p. 97 (note de Proudhon).



6. Auguste Renoir, *Le Couple Sisley*, 1868.

C'est quelque part entre l'ironie et la provocation que se situe l'attitude de Courbet ; c'est le cas aussi de Baudelaire qui déclare en 1851 que l'art est « désormais inséparable de [...] l'utilité ». Il ne conservera cette conviction que trois ou quatre ans tout au plus ; viendront ensuite l'obscurité, le désespoir, la première poésie à célébrer « l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout » (Jacques Vaché). Si l'art est inutile, la vie l'est aussi, et Baudelaire n'était pas seul à faire ce constat. On songe à Mallarmé et à sa « vision horrible d'une œuvre pure » ; à Tzara et à ses « rimes [qui] sonnent l'assonance des monnaies et l'inflexion [qui] glisse le long de la ligne du ventre de profil » ; à Miró et à « l'assassinat de la peinture ».

Le surréalisme sera l'héritier de l'éphémère conviction baudelairienne. « Nous n'avons rien à voir avec la littérature ; mais nous sommes très capables, au besoin, de nous en servir comme tout le monde », affirme Breton. Pourtant, les implications de cette conviction se sont entre-temps précisées. En 1925, on lit en effet dans le *Manifeste du surréalisme* : « Nous ne sommes pas des utopistes : cette Révolution nous ne la concevons que sous sa forme sociale. »

Lorsque Proudhon, dans *Du Principe de l'art*, évoque l'activité créatrice se saisissant du monde pour en faire son matériau, pour le modifier directement, et pas seulement sur la toile, il fait écho à Hegel tout en présageant les modernes²⁶. « Emprisons-nous de l'univers tel qu'il repose entre les mains de la nature, et façonnons un monde nouveau qui appartienne en propre à l'homme », dira Malevitch. « Un jour viendra où nous serons en mesure de nous passer de toutes les formes d'art que nous connaissons aujourd'hui ; la beauté aura alors éclos en une réalité tangible. Avec l'art, l'humanité ne perdra pas grand-chose », dira Mondrian.

26. « Une chose à méditer profondément pour l'artiste : c'est que les idées s'idéalisant pour ainsi dire, de plus en plus par leur détermination, il vient un moment où, sur une multitude de choses, l'idéal se confond avec l'idée, au point que l'art semble hors d'emploi, et l'artiste sec. » La meilleure illustration de ce processus est donnée par les œuvres des ingénieurs ; c'est là, selon Proudhon, que l'idée se trouve « réalisée », que la décoration artistique est manifestement superflue. On peut comparer cette citation avec le langage utilisé par Courbet dans ses déclarations de 1861 ; P.-J. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, 2^e édition, Paris, 1875 [1865], p. 176-185.

CHAPITRE 2

LE MYTHE COURBET

J'ai pour garant une haine des hommes
et de notre société, qui ne s'éteindra qu'avec moi.

Courbet à Bruyas (1854)¹

Quelque temps après leur brouille, Baudelaire projette de rédiger un essai sur Courbet. Il inscrit en exergue une expression assez gauche tirée d'une lettre du peintre à Champfleury – « Puisque Réalisme IL y A » –, puis rédige une page pleine d'aigre contre Champfleury et ses médiocres enthousiasmes. Il inscrit deux titres, qui indiquent peut-être ce qu'il avait l'intention d'écrire une fois sa colère retombée :

« (Analyse de la Nature, du talent de Courbet, et de la morale.) »

« Courbet sauvant le monde². »

Ces notes sont sibyllines et montrent que Baudelaire, fidèle à ses habitudes, tente de regrouper en un seul exposé des notions très différentes. Étant donné le sujet choisi, un tel projet tient à la fois du défi et de l'hommage. Analyser le talent de Courbet reviendrait en effet à expliquer la Nature et ses horreurs, et à se moquer de la vénération du peintre réaliste pour les légumes sacralisés. Mais il faudrait alors se pencher aussi, avec un certain ébahissement admiratif, sur la morale excentrique de

1. Cité dans P. Borel, *Le Roman de Gustave Courbet*, 2^e édition, Paris, 1922, p. 71-72.

2. Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, édition établie par Y.-G. Le Dantec et C. Pichois, Paris, 1961, p. 637. Ces notes ont vraisemblablement été écrites fin 1855.

l'art de Courbet ; il faudrait prendre pour une fois au sérieux l'insondable cynisme éméché de ses plus grands tableaux. (« Ce monceau de matière, puissamment rendu, qui tourne avec cynisme son dos au spectateur », dira en 1853 un critique à propos des formes plantureuses de la bourgeoise nue sortant de l'eau dans *Les Baigneuses*. La phrase pourrait s'appliquer à l'ensemble des œuvres créées par Courbet entre 1849 et 1856.) Enfin et surtout, il faudrait mettre en parallèle le talent et les prétentions de Courbet, donner du poids à sa philosophie démesurée et échevelée et à sa volonté de sauver le monde. Je veux faire de l'art vivant, je veux être un homme, s'écrie-t-il dans son manifeste de 1855. Le second titre de Baudelaire cité plus haut résume bien tout cela ; il fait écho au fier intitulé choisi la même année par Courbet pour son portrait de Jean Journet, apôtre du fouriérisme, « partant pour la conquête de l'harmonie universelle ». Courbet suit Journet à la trace, semble dire cette légende : à la rencontre de l'harmonie universelle, que ce dernier ne trouva jamais, ou des cellules rembourrées de la Salpêtrière, qu'il visitera à plusieurs reprises.

Je me propose d'emprunter la voie tracée par Baudelaire, ou tout au moins de m'atteler à une tâche similaire. Puisque réalisme il y a, et puisque celui de Courbet continue de poser problème (problème flagrant, mais qui n'en reste pas moins une énigme), j'aimerais suivre de front différents axes de réflexion. Je voudrais dissocier l'art de la vie de l'artiste tout en conservant à chacun son poids. Je veux exposer la raison d'être des poses de Courbet, découvrir ce que recouvrent son narcissisme et sa folle ambition ; comprendre pourquoi il entretient la confusion entre son art et sa vie.

Il ne s'agit pas de prendre ces poses pour argent comptant, ni de renoncer à l'ironie de Baudelaire devant les fanfaronnades du peintre. Par-dessus tout, il ne s'agit pas d'excuser Courbet, mais de le délivrer d'un mythe quelque peu condescendant qui peut se résumer ainsi : vaniteux, simple d'esprit, naïf, paysan illettré incapable d'écrire « rien qu'un peintre », Courbet fut amené au réalisme et à la politique par divers amis plus ou moins dénués de scrupules à qui il fit rédiger ses théories en se rengorgeant de leurs éloges ; il finira par croire que son art était politique et en paya le prix dans la débâcle de la Commune. Ce mythe a plusieurs sources, dont la principale est Champfleury. « Je suis enchanté que Courbet travaille », écrit-il (ce passage n'est qu'un exemple parmi de nombreux autres tirés de sa correspondance entre 1860 et 1870) :

Cet attirail de campagne lui sera bon et plus salubre que les brasseries de Paris. La campagne doit lui faire oublier, je l'espère, le rôle de sauveur du monde par la peinture. Il est peintre, robuste, excellent peintre. Qu'il reste donc ce que la nature l'a créé, seulement peintre³.

Ces conseils ont souvent été cités depuis et figurent encore aujourd'hui dans la plupart des livres sur Courbet. Si seulement Courbet était resté à son chevalet ; si seulement il ne nous avait pas laissé ces manifestes nébuleux, ces déclarations vulgaires sur la politique ; si seulement il n'avait pas écouté Proudhon (ou Dupont, ou Buchon, ou tout autre idéologue servant de bouc émissaire à l'auteur du livre) – telle est la version moderne du mythe. Pourtant, les lettres de Champfleury, qui constituent sa véritable origine, sont d'une mauvaise foi transparente, un mélange inimitable de dépit et de désespoir esthétique, un renoncement à tout esprit critique. Prenons par exemple le commentaire suivant :

Remarquez que ce ne sont pas précisément les sujets choisis par Courbet qui me choquent. S'ils étaient recouverts d'un manteau suffisant, peu m'importe qu'il montre une baigneuse, des curés ou la famille de Proudhon⁴.

Ce « manteau suffisant » me semble affligeant ; affligeant de la part d'un individu qui a fait preuve d'un bel effort critique entre 1848 et 1855. On dirait presque que c'est le mythe lui-même qui est coupable : c'est lui qui pousse le critique à sombrer dans le ridicule en face des œuvres du peintre. On se demande alors pourquoi il a survécu, si c'est bien ainsi qu'il a pris naissance. Pour répondre à cette question, cependant, il nous faudrait faire une incursion dans la France post-communarde (1870-1880), puis dans l'art du XX^e siècle, ce qui nous entraînerait beaucoup trop loin de 1848.

Je me bornerai à citer une description de Courbet vu par ses ennemis. Voici ce qu'écrivit Alexandre Dumas fils le 6 juin 1871 dans sa « Lettre sur les choses du jour » :

3. 29 octobre 1864, cité dans J. Troubat, *Une amitié à la d'Arthez. Champfleury, Courbet – Max Buchon, suivi d'une conférence sur Sainte-Beuve*, Paris, 1900, p. 177.

4. 23 avril 1865, cité dans *ibid.*, p. 180-181.

De quel accouplement fabuleux d'une limace et d'un paon, de quelles antithèses génésiaques, de quel suintement sébacé peut avoir été généré, par exemple, cette chose qu'on appelle monsieur Gustave Courbet ? 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, ce ventre esthétique, incarnation du Moi imbécile et impuissant ? Ne dirait-on pas une farce de Dieu, si Dieu, que ce non-être a voulu détruire, était capable de farce et pouvait se mêler de cela ?

Voilà un passage de bien meilleure qualité que la plupart des textes consacrés au même sujet.

Laissons le mythe, et revenons au peintre d'avant la renommée, c'est-à-dire à la veille de la révolution de 1848. Il reste peu de traces de cette époque, mais tout indique que le personnage Courbet n'a pas encore été inventé. (On dirait qu'il construit son mode d'existence au cours des quelques années suivantes, en même temps qu'il découvre son propre style en peinture.) Sur la caricature dessinée par Baudelaire (et qui remonte peut-être à 1847), le peintre arbore son profil assyrien et il est peut-être déjà devenu poseur. En revanche, lorsque Francis Wey le voit pour la première fois dans son atelier en 1848, c'est encore « un grand jeune homme avec des yeux superbes, mais fort maigre, pâle, jaune, osseux, dégingandé (il était alors ainsi) et qui me salua de la tête sans m'adresser la parole ». Il est déjà « bizarre », déjà « en révolte contre la plupart des théories, et imprégné d'une ignorance volontaire qui visait à faire de l'effet⁵ ». Il y a cependant dans cette description de Courbet à l'âge de vingt-neuf ans quelque chose de sobre, et même de sombre ; et c'est aussi ce qui ressort du témoignage le plus fiable que nous ayons – celui de Prosper Haussard, le seul à écrire sans le bénéfice du recul, et qui note dans son compte rendu du Salon de 1849 :

M. G. Courbet, venu du village à Paris, s'est dit qu'il serait peintre et son maître à lui-même. Il s'est tenu parole. Après dix ans d'études, d'efforts et de tâtonnements douloureux,

5. Mss. Wey, cités dans P. Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, 2 volumes, Genève, 1948 et 1950, vol. II, p. 184-185.

après dix ans de privations, de pauvreté et d'obscurité, au moment même d'être à bout de courage et de ressources, le voilà peintre et, peu s'en faut, déjà maître. [...] Ces durs commencements, cet apprentissage solitaire et ces longues épreuves de M. Courbet se lisent sur ses ouvrages empreints d'une certaine force sombre et concentrée, d'une expression triste et d'une manière un peu sauvage. Ses paysages [...] ne sont que des esquisses ; mais de ce même caractère grave et pénétrant⁶.

Ces lignes évoquent un Courbet très différent de celui qui plastronne dans *La Rencontre* (peint en 1854), et même du Courbet de 1851 qui s'affirme « non seulement socialiste, mais bien encore démocrate et républicain, en un mot, partisan de toute la Révolution et par-dessus tout, réaliste, c'est-à-dire, ami sincère de la vraie vérité⁷ ». La différence est grande entre le peintre décrit par Haussard en 1849 et dont les œuvres témoignent d'un « caractère grave et pénétrant », et le Courbet des années 1860-1870, le personnage que Zola, dans ses notes pour *L'Œuvre*, qualifie de « monstre enflé de sa personnalité, sans critique, et qui est devenu dieu : Courbet, Hugo⁸ ». (Zola n'en avait d'ailleurs pas fini avec les deux hommes.)

Une fois choisi, le personnage de Courbet fait l'objet de nombreuses descriptions. La plus intéressante est celle de Jules Vallès, romancier, communard et ami du peintre, dont il transcrit ainsi le parler :

COURBET : « Eh lon lon laire, lon la ! Quai ? Quouâ ?
L'Hi-daï-ial ? Mon maire étai un honge ! – La Crouâ, mon nhâmmi ? Mais, si je voullâi, je pourrai me foutrrre un calvaire au cul [...] – En quârrant-huit i gn'iâvai qu'deux hommes de prraits : moâ et Peurrouddhon. Vous aîtes don un impôteur qu'vous dites que Jâisus-Christ i vivaï o daipens dais fâmmes ai qu'vous voulaï pas dire qu'c'étai un mâquero ? Commen qu'vou avai dit ça ?.. L'Hi-daï-ial ? »

Et des circonflexes, et des modulations, avec des pétarades de rire éclatant dans sa barbe, qu'il torchait ensuite du revers de la main. Son ventre dansait, il proutait, riait jusqu'au

6. *Le National*, 7 août 1849.

7. Lettre au *Messageur*, 19 novembre 1851, citée dans G. Riat, *Gustave Courbet, peintre*, Paris, 1906, p. 93-94.

8. B.N. Mss. Nafr. 10316 f° 286, cité dans F. Hemmings, *Émile Zola*, 2e édition, Oxford, 1966, p. 216.

sanglot, écrasait une larme, de son gros pouce, dans le coin de son oeil de génisse [...]

Le plus bel animal que j'ai vu, ce sacré bonhomme-là !

Travailleur comme un bœuf, mais gai aussi comme un ourson : bête des champs et bête de foire [...]

Si naïvement vaniteux, si grotesquement éloquent, désordonné et patient, bûcheur et soiffeur, tenant de Silène par la panse, de Jupiter par l'orgueil, de Sésostri par la beauté, avec cela ne négligeant pas plus le bissac que Sancho : voulant des moulins dans son île, parlant du « mihion » à gagner⁹ !

Une foule de caricatures et d'anecdotes disent la même chose : le goût du patois paysan, la bedaine, la bière, la vanité, le rire. En 1873, un rapport de police en donne un résumé succinct : « l'air d'un paysan goguenard ». En 1872, un indicateur qui se trouve assis à côté de Courbet dans une brasserie signale que le peintre fait preuve d'une grande agressivité dans l'expression de ses convictions politiques (triste façon pour lui de faire oublier son reniement de l'année précédente) : « Il y aurait reproché à Martin Bernard d'avoir abandonné la Commune, et il lui aurait dit que lui et Louis Blanc seraient les premières victimes d'une nouvelle commune¹⁰. »

Mais il s'agit là du Courbet en pleine déchéance, que l'alcool et les échecs politiques sont en train de tuer, du Courbet prisonnier de son image. Pendant la période qui nous intéresse, le personnage en est encore au stade de l'élaboration ; l'artiste choisit ses poses, mais les raisons de ses choix sont plus claires. Au début des années 1850, il a conscience que « mener une vie de sauvage » (voir l'extrait de la lettre à Francis Wey cité en exergue du premier chapitre) est un projet dangereux et *qui lui coûte* ; c'est une nécessité, mais elle est amère. Si Courbet, alcoolique et père d'un bâtard qu'il a abandonné, se dit que son image n'est qu'un masque, il ne s'agit pas d'une simple figure de style. En novembre 1854, il écrit à son ami et mécène Alfred Bruyas : « Avec ce masque riant que vous me connaissez, je cache à l'intérieur le chagrin,

9. « Journal d'Arthur Vingtras, Courbet, portrait-charge », in *Gil Blas*, 9 mai 1882. Voir J. Vallès, *Le Cri du peuple, février 1848 à mai 1871*, édition établie par J. Scheler, Paris, 1953, p. 250-251.

10. Archives de la préfecture de police, dossier Courbet, Ba. 1020. Pour le rapport de l'indicateur, voir 1872, fiche 173.

l'amertume et une tristesse qui s'attache au cœur comme un vampire. Dans la société où nous vivons, il ne faut pas beaucoup travailler pour trouver le vide¹¹. »

Ce passage est très inhabituel dans la correspondance de Courbet, et il est capital. Le peintre a recours aux clichés de la confession romantique, clichés qu'il a mal assimilés, tout comme il a mal assimilé le romantisme dans sa peinture entre 1840 et 1850. Mais ce langage maladroit est en lui-même révélateur ; il fait resurgir le jeune homme morose de 1848, avant de le bâillonner deux phrases plus loin. Courbet n'est pas très à l'aise dans cette veine et reprend vite son discours « officiel » ; il a rencontré à Lyon une Espagnole : « Elle m'indiqua un remède qui m'a guéri radicalement », dit-il.

Hormis les frasques comiques décrites dans une lettre adressée à Buchon et une autre à Alfred Bruyas, nous savons peu de choses sur la vie sexuelle de Courbet. En 1847, sa maîtresse Virginie Binet lui donne un fils, qu'elle emmène lorsqu'elle quitte le peintre au début des années 1850. Tout ce qui reste de cette crise est une lettre, didactique et désolante, adressée à Champfleury : « Je regrette beaucoup mon petit garçon, mais j'ai suffisamment à faire avec l'art sans m'occuper de ménage ; et puis, un homme marié pour moi est un réactionnaire¹². » Il y a là de quoi scandaliser Champfleury, qui est un respectable père de famille ; bien des années plus tard, ce dernier évoquera le souvenir de Chenavard et Courbet se moquant en 1852 de Proudhon et de son existence de bon bourgeois (celui-ci s'était marié trois ans plus tôt, quelques jours à peine après avoir porté chez l'imprimeur les épreuves de ses *Confessions d'un révolutionnaire*¹³). C'est l'une des rares occasions où Proudhon s'attira la sympathie de Champfleury.

Voici donc la « vie de sauvage » choisie par Courbet en 1850 : un déguisement nécessaire (la lettre à Wey l'atteste), mais chèrement payé. La question qui se pose est celle-ci : quel avantage Courbet tire-t-il de ce déguisement élaboré et que peut-il faire grâce à lui ? Il semble que le masque permette à Courbet de rester en plein Paris, au

11. Cité dans P. Borel, *Le Roman de Gustave Courbet*, op. cit., p. 55.

12. Cité dans G. Mack, *Gustave Courbet*, Londres, 1951, p. 86 (écrit au cours de l'hiver 1851-1852).

13. Voir J. Troubat, *Une amitié à la d'Arthez*, op. cit., p. 125-127 (lettre non datée à Buchon).

cœur même de la vie artistique, sans s'y intégrer, contrairement à Millet ou Daumier. Il joue l'intrus, l'étranger, le rustre, afin d'être au centre de l'action tout en gardant ses distances. Mon point de vue s'oppose plus ou moins à celui de Champfleury dans la lettre citée plus haut : selon moi, Courbet a besoin des brasseries de Paris pour alimenter son travail de peintre de la vie rurale ; il joue au paysan – en y mettant bien entendu beaucoup de conviction – afin de ne pas être un bourgeois, mais en ayant accès aux connaissances que seul un bourgeois pouvait posséder.

Car Courbet recherche la connaissance, cela ne fait aucun doute. Il feint l'ignorance, tout en profitant du savoir des autres. Ce peintre qui, selon la légende, n'est qu'un œil et un savoir-faire, s'entoure d'une improbable collection d'amis. Qui sont les habitués de la brasserie Andler et les membres du cénacle du Bas-Meudon ? Qui, sinon les intellectuels et les philosophes du Paris artistique : Chenavard, le type même de l'artiste-philosophe, qui connaît personnellement Hegel ; Marc Trapadoux, mystique et bohème (un « brahmane », comme l'appelle Courbet en 1849), biographe de saint Jean de la Croix ; Francis Wey, ami de Rémusat et des républicains du *National*, roi du roman-feuilleton et auteur, en 1848, d'un curieux et provocant *Almanach démocratique* ; Jean Walton, le philosophe des *Scènes de la vie de bohème* de Murger, traducteur de la *Logique* d'Hegel, auteur d'un ouvrage intitulé *De la nature hyperphysique de l'homme* ; Champfleury, opportuniste complexe qui, en 1847, projette toujours d'écrire une histoire de l'art égyptien, et écrit entre-temps des pantomimes pour les Funambules ; Baudelaire ; Planche, critique et universitaire, original, ami de Balzac et ennemi du réalisme ; Pierre Dupont et Gustave Mathieu, les ouvriers-poètes de 1848 ; le jeune Jules Vallès, tout juste échappé de l'école ; Proudhon, de temps à autre.

Étrangement, Courbet est le pilier sur lequel repose la brasserie Andler (Herr Andler doit le reconnaître à regret : Courbet fait marcher les affaires). Le rustre et l'intellectuel s'y côtoient, et cette proximité lui réussit ; les autres rient de ses interminables diatribes contre l'Idéal de ses plaidoyers pour la bière d'Alsace : ils rient, mais continuent à écouter, soir après soir. Dans la réalité comme dans la légende, Courbet est un naïf, presque un illettré, qui couvre des pages entières de son orthographe extravagante et de sa syntaxe désarticulée. Pourtant, à sa manière bourrue,

c'est aussi un théoricien, un doctrinaire. Proudhon lui-même gémit sous l'assaut des lettres de douze pages, froissées et maculées de bière, qui saluent les ébauches du *Principe de l'art*.

Ce que Baudelaire redoute et méprise chez Courbet, ce n'est pas sa naïveté, mais sa détermination de théoricien, son souci maniaque de pousser la théorie du réalisme jusqu'au bout de sa logique ; il s'empare de la formule lancée à demi par dérision par Champfleury et la prend au sérieux, presque brutalement ; il devient le théoricien de la pratique opportuniste de Champfleury. « Quant à Courbet, il est devenu le Machiavel maladroit de ce *Borgia* [...] Courbet a théorisé sur une farce innocente avec une rigueur de conviction compromettante¹⁴. » Ce qu'il y a de redoutable là-dedans, c'est la façon dont la théorie devient un instrument de domination *personnelle* entre les mains de Courbet (du moins sur une psyché aussi fragile que celle de Baudelaire). Le poète dira plus tard dans *Pauvre Belgique* : « La philosophie de notre ami Courbet, l'empoisonneur intéressé. (Ne peindre que ce qu'on voit ! Donc, vous ne peindrez que ce que je vois)¹⁵. »

Courbet le théoricien est un animal peu familier, mais qui n'est pas seulement un produit de l'imagination baudelairienne. On en trouve des traces ailleurs. Malgré leur syntaxe bancal et leur orthographe chancelante, les lettres écrites par Courbet entre 1848 et 1855 ne manquent pas de force intellectuelle. Fin 1849, il adresse à Francis Wey une description de son tableau *Les Casseurs de pierres*, description que Wey reproduit mot pour mot dans un passage central d'un chapitre de son roman, *Biez de Serine*. L'hommage est calculé mais juste (il donne par ailleurs lieu à un malentendu, les critiques croyant que Courbet s'est inspiré pour son tableau de l'histoire racontée par Wey). Cette lettre apportait déjà quelques réponses :

Là est un vieillard de soixante et dix ans, courbé sur son travail, la masse en l'air, les chairs hâlées par le soleil, sa tête à l'ombre d'un chapeau de paille ; son pantalon de rude étoffe est tout rapiécé, puis dans ses sabots fêlés, des bas qui furent bleus laissent voir les talons.

14. Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 635.

15. *Ibid.*, p. 1429.

Ici, c'est un jeune homme à la tête poussiéreuse, au teint bis ; la chemise dégoûtante et en lambeaux lui laisse voir les flancs et les bras ; une bretelle en cuir retient les restes d'un pantalon, et les souliers de cuir boueux rient tristement de bien des côtés. Le vieillard est à genoux, le jeune homme est derrière lui, debout, portant avec énergie un panier de pierres cassées. Hélas ; dans cet état, c'est ainsi qu'on commence, c'est ainsi qu'on finit ! Par-ci par-là est dispersé leur attirail : une hotte, un brancard, un fossoir, une marmite de campagne, etc. Tout cela se passe au grand soleil, en pleine campagne, au bord du fossé d'une route ; le paysage remplit la toile¹⁶.

Le style de Courbet est enlevé, précis ; la justesse de sa vision l'emporte sur la gaucherie de la langue ; la morale est nonchalamment introduite (« hélas dans cet état, c'est ainsi qu'on commence, c'est ainsi qu'on finit ! ») ; elle interrompt à peine la description, refuse d'être un temps fort du discours. Wey, Champfleury et Buchon qui, en 1849, cherchent encore à adapter les vieux styles rhétoriques à de nouvelles causes, peuvent à juste raison envier cette langue. (On ne manquera pas de m'objecter que Courbet ne voit pas le problème. Après tout, qu'a-t-il à voir avec Hoffmann, Chateaubriand ou George Sand, autant d'écrivains que ses amis admirent et imitent ? Cela n'explique pourtant pas la maîtrise de la description dans ce passage, ni l'effet que Courbet produit sur des auteurs qui ne connaissent que trop Hoffmann et George Sand.)

Baudelaire a touché juste en qualifiant Courbet de « Machiavel maladroit » ; la description est bonne, elle est même essentielle. Le manifeste de 1855 lui-même a tout l'air d'une réflexion personnelle, et ne ressemble pas à un texte dicté par Champfleury ou Bruyas. Il montre l'effort déployé par le peintre, non seulement pour s'approprier un (trop) grand nombre d'idées émises par d'autres, mais aussi pour les adapter à son projet personnel, pour transformer en credo une série de notions complexes. Le résultat est confus, mais cette confusion appartient en propre à Courbet, et à nul autre.

Nous sommes bien loin du Courbet des caricatures, du naïf, du paysan qui présente son profil assyrien à l'appareil photographique de Nadar ou de Carjat. Il est inutile

16. Cité dans P. Courthion, *Courbet raconté par lui-même, op. cit.*, vol. II, p. 75-76.

d'aller plus loin, car la photographie ne ment pas. Cet homme *est* naïf par essence. Il ne reste plus qu'à prendre sa naïveté au sérieux, suffisamment pour découvrir quel est son objectif, quel avantage il retire du masque riant qu'il porte, de la « vie de sauvage » qu'il mène.

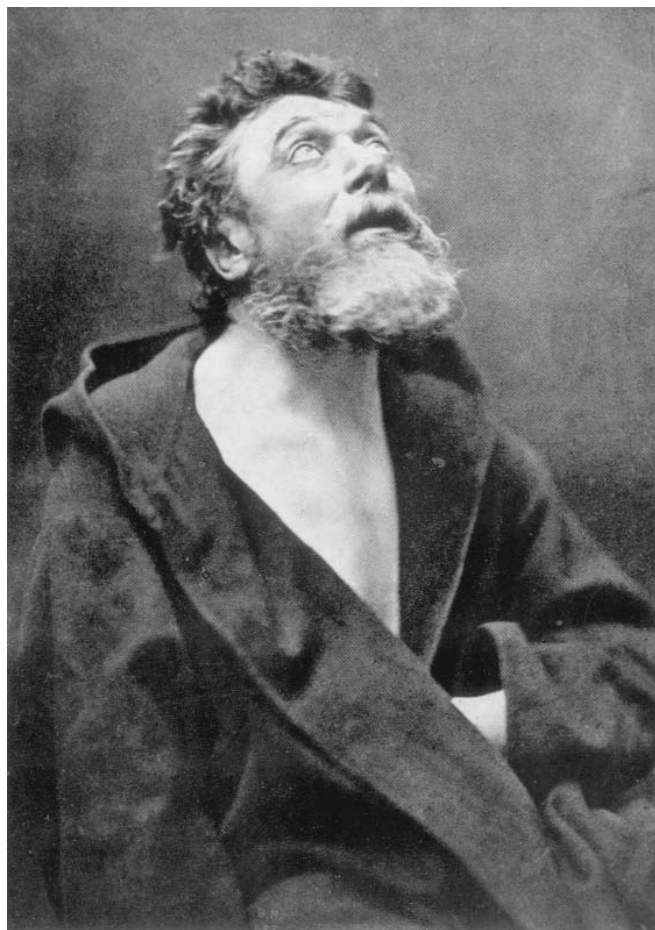
Cet avantage, en un mot, c'est la distance : détachement vis-à-vis du consensus étouffant et chaotique qui règne dans l'avant-garde parisienne ; ouverture à des idées et des expériences profondément étrangères à cet univers et à ses coteries. Être à Paris, mais ne pas en être : voilà ce que veut Courbet. Utiliser à ses propres fins les idées et les inventions de l'avant-garde : voilà son ambition, telle qu'elle ressort clairement de ses lettres à Francis Wey. Il ne suffit pas pour cela de changer de lieu, même si Courbet à trente ans sait parfaitement le faire, passant de Bruxelles à Montpellier, de Munich à Berne, de Salins à l'Indre, avec une jubilation mêlée de malaise. On finit par revenir à Paris, au Salon, à la brasserie, à la réputation qu'on s'est faite. Comment survivre dans pareil univers ? Pas seulement survivre, mais dominer, instruire, susciter les antagonismes ? Il faut recourir au camouflage et Courbet dispose d'une véritable panoplie : le parti pris du patois, les manières provinciales, la pose du paysan. Il en faut cependant davantage si l'on veut dominer. C'est ici que la naïveté entre en jeu ; elle permet à Courbet de s'exposer à Paris, comme pour dominer le tumulte de la ville.

Buchon s'en rend parfaitement compte et mentionne, dans un passage célèbre, les avantages que présente la spontanéité de Courbet :

L'avantage le plus éminent de Courbet, au milieu du chaos qui l'environne, c'est incontestablement sa riche spontanéité [...] J'ai parlé de la spontanéité de Courbet.

Parlons maintenant de la sûreté de son coup d'œil, de la subtilité de son flair moral, de son habileté à suivre, et souvent même à dominer le mouvement des saines idées ambiantes, à l'aide seulement de son énorme puissance d'intuition. Comme instrument d'éducation et d'étude, Courbet n'a jamais eu que son magnifique regard, et c'était bien assez¹⁷.

17. On ignore d'où est tiré ce passage. Il est généralement cité à partir de la transcription qu'en fit Léger en 1928 dans le *Mercur de France*, où il était présenté comme un extrait du *Recueil de dissertations sur le surréalisme* de Buchon (1855). Mais la citation ne provient pas de cet ouvrage et je n'ai pu en retrouver l'origine.



7. Nadar, *Jean Journet*, 1857.

Ce qui compte ici, ce n'est pas l'éloge de la simplicité de Courbet, mais le fait que Buchon ait compris son utilité. Elle n'enlève pas au peintre sa conscience sociale et morale ; il y puise au contraire son aplomb politique, sa franche adhésion aux « saines idées ambiantes » de son époque. (Le milieu ambiant ne se limite pas à Paris ; en 1850, les idées politiques de Courbet s'inscrivent dans un autre cadre, et c'est pourquoi elles s'avèrent si explosives à Paris.) Il arrive que, loin de fermer des horizons, la naïveté en ouvre de nouveaux ; qu'elle n'emprisonne pas le peintre dans les limites de son art, mais qu'elle les abolisse.

Le Courbet que j'évoque est à la fois un paysan et un théoricien : paysan afin d'être doctrinaire, doctrinaire afin de rester paysan. Il est le naïf entouré d'intellectuels, le paysan goguenard et bedonnant assis dans une brasserie en compagnie de Chenavard, Proudhon ou Villiers de l'Isle-Adam. Il est par-dessus tout un extrémiste, un excentrique, un réfractaire. Ce qui nous ramène à la formule de Baudelaire : « Courbet sauvant le monde ».

S'il est un homme qui a servi de modèle à Courbet, c'est Jean Journet [fig. 7, p. 68], l'intépide, le ridicule apôtre à moitié dément du fouriérisme que Champfleury décrit en 1847 dans un feuilleton¹⁸, et que Courbet peint en 1850 « partant pour la conquête de l'harmonie universelle » [fig. 8, p. 71]. Comme Baudelaire le laisse ironiquement entendre, Courbet *devient* Jean Journet ; il adopte son style illuminé, il décide (voir sa lettre de 1850 à Wey) de s'embarquer lui aussi « dans la grande vie vagabonde et indépendante du bohémien ». Il devient Journet, y compris sous son propre pinceau ; le portrait de Journet peint en 1850 s'inspire d'une image populaire du Mans représentant le Juif errant et Courbet se servira de la même image en 1854 pour la version définitive de son autoportrait dans *La Rencontre*.

En lisant l'essai de Champfleury sur Journet, on découvre, derrière le ton condescendant et badin, le modèle sur lequel Courbet réglera son existence. Journet a quelque chose de désespéré, de fabuleux, d'imparable ; il déverse des tracts du balcon d'un théâtre avant l'arrivée de la police ; il interrompt une soirée littéraire chez

18. Repris dans Champfleury, *Les Excentriques*, 2^e édition, Paris 1877 [1852], p. 72-101.

Lamartine ; il persuade Dumas de lui verser une rente annuelle ; il accable de son mépris les fouriéristes « révisionnistes » tels que Considérant, qu'il qualifie d'« omniarque omnivore ». Chez Journet, le langage est en accord avec le style personnel. En voici deux exemples : le 20 février 1848, il annonce avec un luxe de détails la fin du monde : « Le vertige grandit d'heure en heure, l'abîme attend toute sa proie, le cataclysme est imminent, il est imminent et nul d'entre nous ne l'ignore¹⁹ ! »

En une autre occasion, brillamment cette fois, il reproche à Lamartine son accueil à sa soirée :

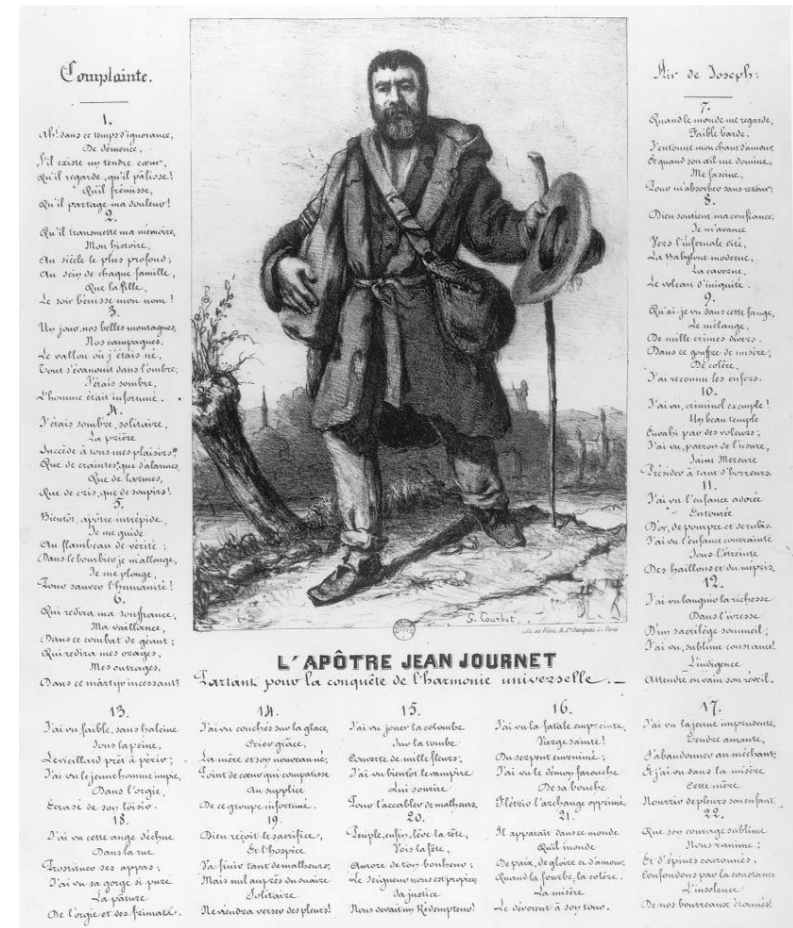
Poète, tu as des yeux pour ne point entendre. Le cri des enfants, les gémissements des vieillards te trouvent sourd. Les pleurs de la femme, le désespoir de l'homme te trouvent aveugle. Poète, à bas l'hypocrisie, assez de semblant de religiosité ! La farce est jouée ; étoile nébuleuse, il faut s'éclipser ! Le soleil des intelligences inonde l'horizon. Le jugement dernier va précéder la résurrection sociale. Tout s'émeut, tout s'agite, tout s'apprête ; avenir, avenir ! Dieu vous éclaire²⁰ !

On croirait entendre Baader au Reichstag, ou le Douanier Rousseau à son banquet. Si l'on envisage sérieusement la possibilité que Courbet ait copié le mode d'existence de Journet, on est alors confronté au problème essentiel : en quoi consiste la bohème, et dans quelle mesure Courbet en fait-il partie ? Voyons d'abord ce que la bohème *n'est pas*. Elle n'est pas ce monde idyllique, espiègle et ingénieux que Champfleury fut le premier à mettre en scène en 1845 dans ses *Confessions de Sylvius*, et auquel Henry Murger donnera sa forme définitive. Sur cette *Sainte Bohème*, comme l'appelle Théodore de Banville, c'est à Albert Cassagne que l'on doit les considérations les plus pertinentes :

À vrai dire les metteurs en scène de la Bohème savaient la façonner adroitement pour la faire agréer [au public bourgeois]. Ils savaient tirer parti de ressemblances réelles entre la

19. Voir *ibid.*, p. 101.

20. Voir *ibid.*, p. 84.



Complainte.

1.
 Ah ! dans ce temps d'ignorance,
 De dévotion,
 S'il existe un tendre cœur,
 Qu'il regarde, qu'il pénètre !
 Qu'il se rassure,
 Qu'il partage un douleur !
 2.
 Qu'il transmette un souvenir,
 Mon histoire,
 Au rière le plus profond,
 Au sein de chaque famille,
 Que la fille,
 Le soit bien sûr mon nom !
 3.
 Ne jure pas toutes sottises,
 Nos compagnons,
 Le vaillant ou j'étais né,
 Tout s'évanouit dans l'oubli,
 N'étais sombre,
 L'homme était infatué !
 4.
 J'étais humble, solitaire,
 Le prière
 Succède à tous mes plaisirs,
 Que de tristesse que d'alarmes
 Que de cris, que de sanglots !
 5.
 Bénis, après un siècle,
 Le monde
 Qui flambait de verité,
 Dans le boudoir je m'allonge,
 Je me plonge,
 Deux heures l'humilité !
 6.
 Qui redra ma souffrance,
 Ma souffrance,
 Ouvre ce combat de géant ;
 Qui redra mes orages,
 Mes orages,
 Ouvre ce maître inconnu !



L'APÔTRE JEAN JOURNET
 Variété pour la conquête de l'harmonie universelle.

13.
 J'ai vu fuir, dans l'oubli,
 Les vieillards près à pleurer,
 J'ai vu le jeune homme impie,
 Dans l'orgie,
 S'enivrer de son latin.
 14.
 J'ai vu cette ange diable
 Dans la rue,
 L'écarter des regards,
 J'ai vu sa gorge si pure
 La prière,
 De l'orgie et des fustigations.

15.
 J'ai vu courir sur la glace,
 Crier guère,
 La neige et son mouvement,
 L'air de courir comparse
 Au supplice
 De ce groupe informé.
 16.
 Dieu reçoit le sacrifice,
 Et l'orgie,
 J'ai vu dans le malheur,
 Mais nul ne peut du monde
 L'histoire,
 Ne verra verser des pleurs !

17.
 J'ai vu jouer la colombe
 Au la route,
 Émettre de mille fleurs,
 J'ai vu briser le mystère
 Qui s'élève
 Sous l'accabler de mathématiques.
 18.
 D'implacable être la tête,
 J'ai la sue,
 Amore de son bonheur ;
 Le Seigneur nous conspire
 La justice
 Nous verra dans l'extinction !

19.
 J'ai vu la fatale empreinte,
 J'ai vu sainte !
 On se peut commiser ;
 J'ai vu le sang français
 De sa bouche
 Étaler l'outrage opprimé.
 20.
 Il apparaît dans ce monde
 Quel monde
 De pain, de gloire à d'annoncer
 Quand la foule, la colère,
 La misère
 Le verra à son tour.

Air de Joseph :

7.
 Quand le monde me regarde,
 Fiable bonie,
 Je salue mon haut d'annoncer
 Et quand on est si dévot,
 Me jalousie,
 Tout m'abandonne sans retour !
 8.
 Dieu salue ma confiance,
 Je m'annonce
 Vers l'infante érie,
 La théologie moderne,
 La coquette,
 Le volon d'innocence !
 9.
 Qui a vu dans cette foule,
 Le mélange,
 De mille crimes divers ;
 Dans ce groupe de misère,
 De colère,
 J'ai reconnu les enfers.
 10.
 J'ai vu, comme il est simple !
 Un bon temple
 Où l'on peut des orateurs,
 J'ai vu passer de l'usage,
 J'ai vu Meunier
 Précéder à tous d'horreurs.
 11.
 J'ai vu l'outrage avare
 Étonné
 Qui, de pompe et de verbe,
 J'ai vu l'outrage continuel
 Sous l'écrite
 Des brûlures du mépris.
 12.
 J'ai vu langui la victoire
 Dans l'outrage
 Qui s'élève dans le monde,
 J'ai vu l'outrage universel
 L'outrage
 Attendre au sein son soleil.

8. Gustave Courbet, *L'apôtre Jean Journet*, 1850.

vie de Bohème et la vie de l'étudiant bourgeois au « Pays Latin », pour établir une confusion avantagieuse, confusion qui est déjà manifeste dans les *Scènes de la vie de Bohème*. Chanter ainsi la Bohème, c'était un peu chanter la jeunesse bourgeoise²¹.

Dans les années 1840 et 1950, la réalité de la vie de bohème est tout autre. À ses débuts, c'est-à-dire quelques années après la révolution de 1830, la bohème recrute dans les milieux aisés de l'avant-garde des jeunes gens entretenus par leurs pères et donc insouciant, très en vogue et dénués de scrupules (Gautier, Houssaye, Nerval, Roger de Beauvoir sont les plus en vue). Mais ce groupe éclate et chacun s'en va de son côté, moyennant différentes sortes de compromis avec le marché de l'art et l'art officiel. La bohème devient alors une catégorie d'individus déclassés vivant dans une misère noire, foncièrement antibourgeois, perpétuant le mode d'existence absolu et démodé des « romantiques », mourant quasiment de faim. Nerval vécut cette évolution et mourut fou et affamé. Quant à Journet, il fut à plusieurs reprises interné à la Salpêtrière.

C'est cette bohème, cette population trouble, indigente, changeante, avec ses poses romantiques, que Jules Vallès cherche à arracher à Murger et au mythe dans *Les Réfractaires* en 1865, où il s'efforce de montrer la vraie bohème : un monde écrasé par la misère, qui refuse avec acharnement la société bourgeoise, et non la démarche désinvolte de jeunes gens en mal de révolte. Pour Vallès le socialiste, le révolutionnaire, un tel livre a toute sa raison d'être ; la bohème parisienne au milieu du XIX^e siècle constitue en effet une classe sociale à part entière, un véritable foyer de dissension. Si l'on veut la situer dans le complexe maillage social de Paris, il faut la ranger parmi les « classes dangereuses », et non aux côtés des étudiants du Quartier latin. Ce sont ces éléments dangereux – cette foule de chômeurs, de criminels et de déclassés en tout genre, premières victimes, premiers déchets de l'industrialisation – qui grossirent les rangs des insurgés en juin 1848. Rémi Gossez, le grand historien des journées de Juin, conclut son étude de l'origine sociale des insurgés en disant que la dernière

21. A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France*, Paris, s.d., p. 121-122.

catégorie des rebelles comprend des « déclassés de toute espèce : vagabonds, porte-faix, joueurs d'orgue, chiffonniers, rémouleurs, rétameurs, commissionnaires et tous ceux qui vivaient des mille petits métiers des rues de Paris, et aussi toute cette masse confuse, flottante qu'on appelait 'la bohème'²² ».

Ce passage donne un nouveau relief à la bohème et à ses personnages, à présent délivrés du mythe de Mimi et de Sylvius et replacés parmi les classes laborieuses parisiennes. C'est cette bohème-là que Vallès va accréditer et définir. C'est celle de Daumier ; les chiffonniers et les joueurs d'orgue de la liste de Gossez sortent tout droit de ses toiles. C'est celle de Courbet, de Journet, de Baudelaire (« Peut-être l'avenir appartient-il aux hommes déclassés?... » – lettre du 5 mars 1852 à Ancelle²³). C'est *à la fois* un genre de vie et une condition sociale. La bohème correspond à un refus acharné d'abandonner les visées du romantisme, à un individualisme forcené et suicidaire, à un « culte de la sensation multipliée » ; « Du vin et du haschisch comparés comme moyens de multiplication de l'individualité », écrit Baudelaire en 1851. Cette bohème-là trouve sa place entre les classes dangereuses du prolétariat parisien et l'intelligentsia, entre deux classes elles-mêmes étranges et complexes, inadaptées à un quelconque système de classes, et qui hésitent toujours à choisir leur camp. Ainsi, en juin 1848, l'intelligentsia resta fidèle, farouchement fidèle au gouvernement, et de nombreux amis de Baudelaire combattirent au côté du détachement envoyé au Quartier latin ; les classes dangereuses se rangèrent derrière la Garde mobile, massacrant allègrement les rebelles. Courbet hésita, puis s'abstint, par raison d'utopie. Baudelaire se battit pour les insurgés, avec la bohème. Quant à Journet, on aimerait savoir ce qu'il fit et quelles furent ses déclarations en ce mois de juin.

Le succès de la bohème s'explique de la façon suivante : dans une ville qui croit encore à demi aux rêves et aux idéaux du capitalisme d'origine, à l'univers féérique

22. R. Gossez, « Diversité des antagonismes sociaux vers le milieu du XIX^e siècle », *Revue économique* n° 3, 1956, p. 451.

23. Ch. Baudelaire, *Correspondance générale*, édition établie par J. Crépet et C. Pichois, 6 volumes, Paris, 1947-53, vol. I, p. 151-152.

des galeries marchandes, des expositions, des grands magasins, de la libre entreprise et du suffrage universel, la bohème caricature les revendications de la société bourgeoise. Elle prend les slogans au pied de la lettre : si la ville est une cour de récréation, elle veut jouer ; si la liberté individuelle est sacro-sainte, elle veut en célébrer le culte vingt-quatre heures sur vingt-quatre ; l'expression « laisser-faire » dit bien ce qu'elle veut dire. Un individu bohème est un dandy à l'envers ; si le dandy est un bourgeois jouant à l'aristocrate (d'où son côté ridicule), l'individu bohème est un bourgeois jouant au bourgeois – au bourgeois héroïque, absurde et mythique de 1789. (On pourrait dire que le genre bohème ne fonctionne que dans un système capitaliste qui s'est lui-même érigé en mythe et qui croit en son avenir. D'où l'échec des variantes britanniques de la bohème, et sa réapparition en Californie.).

À sa manière, le jeu de Courbet est encore plus exaspérant. Le peintre change d'identité d'un tableau à l'autre, d'une année sur l'autre. Est-il paysan ou bohème ? Y a-t-il une raison pour qu'il soit les deux à la fois ? En 1851, son grand autoportrait façon bohème, *L'Homme à la pipe*, accompagne au Salon le portrait de Journet et *Un Enterrement à Ornans* ; mais lequel représente Courbet ? La question peut paraître naïve, mais elle est de celles que les critiques se posèrent en 1850. Passe encore pour l'autoportrait, mais ce qui les met mal à l'aise, ce qui les déconcerte, c'est le lien avec les autres toiles, avec les autres convictions dont elles témoignent.

D'aucuns diront sans doute que Courbet n'avait pas conscience de ces convictions ni de ces ambiguïtés. Après tout, le mythe Courbet repose sur le principe suivant : la naïveté et le manque d'instruction sont synonymes d'ambitions extrêmement modestes, d'étroitesse du champ de vision, d'intérêt exclusif pour la technique (et non pas d'intérêt primordial ; il va sans dire que l'artiste est confronté d'abord à sa matière et aux problèmes qu'elle pose). Mais il s'agit d'une fausse conclusion ; comme toute théorie, celle-ci doit s'appuyer sur des preuves. Or ces preuves font défaut. Les données que nous possédons démontrent que la naïveté de Courbet est source de complexité, et non de simplicité. Certes, les rapports que j'ai soulignés entre l'œuvre et le mode d'existence de Courbet n'étaient pas tous présents à l'esprit du peintre, du moins au point de s'en expliquer. Mais c'est là le privilège des peintres. Qui a gardé le silence mieux que Daumier ? Qui a été plus prolixe que Chenavard ?

Il est des silences qui exigent des explications, de même que certaines déclarations demandent à être passées sous silence.

« J'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité », déclare Courbet en 1855²⁴. L'intention était moins évidente qu'il n'y paraît.

24. *Exposition des œuvres de G. Courbet à l'École des beaux-arts*, Paris, 1882 ; cité dans P. Courthion, *Courbet raconté par lui-même*, op. cit., vol. II, p. 60.