

# André Le Vot

## Courbet contre Baudelaire

### ou Les Avatars de la Pastorale

Considérons l'effet que provoque le paysage de chevalet au centre de l'énigmatique *Atelier du Peintre* surpeuplé, claustrophobique, plongé dans un accablement crépusculaire. Du même ordre que produirait dans une pièce étouffante une fenêtre ouverte sur la verdure et sur le ciel. Considérons encore le rideau suspendu à son angle supérieur gauche, qui suggère une possibilité d'occultation. S'il était tiré, que subsisterait-il de *L'Atelier* dans son ensemble ? Inversement, le tableau dans le tableau, s'il était isolé, soustrait à l'atmosphère factice de l'atelier, ne serait plus qu'un paysage sans résonance particulière. Supprimer l'un des deux termes annule la tension entre les deux espaces. Le sens de la composition serait privé de l'essentiel.

Une grande partie de l'œuvre de Courbet obéit à cette opposition binaire mise très tôt en place et qui s'inscrit dans l'ancienne tradition de la Pastorale. La pastorale, considérée non seulement comme *sujet*, mettant en scène les travaux et les jours d'une communauté rustique, mais aussi comme un outil conceptuel, une *technique*, qui juxtapose implicitement — pour les valoriser ou les discréditer — deux modes existentiels, celui lié à la complexité, le raffinement, l'artifice supposés des grandes villes et celui associé à la vie simple des campagnes.

Évoquer l'un des pôles de la pastorale fait spontanément surgir l'autre, qui se présente tacitement comme son antithèse. Une antithèse inscrite dans la durée, car la pastorale rend souvent compte d'un fait de mémoire. Comparant les moments libres et heureux d'une enfance rurale aux contraintes adultes des activités citadines, elle est par là même productrice de nostalgie.

Depuis l'Antiquité, avec Théocrite et Virgile, la pastorale s'est instituée en critique indirecte des valeurs dominantes, des dérèglements d'Alexandrie ou de Rome, prônant la simplicité des mœurs et la frugalité des besoins. Dans les *Idylles* ou les *Géorgiques* comme dans l'*Astrée* ou les *Bergeries*, il s'agit d'une réaction morale contre un monde supposé injuste et frelaté. La pastorale déborde ainsi largement son sujet apparent : si elle chante les charmes d'une vie accordée à la nature et aux saisons, elle place cette félicité plus ou moins explicitement en regard de l'aliénation imposée par des règles artificielles.

Il ne s'agit pas chez Courbet d'une notion abstraite ou d'un procédé esthétique. Ce dualisme est fortement vécu dans l'imaginaire du Franc-Comtois transplanté à la ville. La situation pastorale ne nécessite pas de grands écarts et de violents contrastes : elle commence à la porte de la maison natale. Il suffit que le petit Gustave se trouve exilé au lycée de Besançon, à moins de trente kilomètres, pour que le mécanisme se mette en branle. Le principe de plaisir s'insurge contre le prin-

cipe de réalité : le refoulé se libère en rêves de chevaux, de prairies, de « maisons en rochers, avec un foyer pour faire cuire des pommes de terre qu'on mangerait avec le lait des chèvres<sup>1</sup> ».

Chez lui ce dualisme, profondément ressenti, entre la bonhomie des gens d'Ornans et les impératifs de la capitale est fondée sur une situation vécue, celle du jeune provincial sans expérience dérouté par la complexité des mœurs citadines. Il revit ainsi pour son propre compte la situation de maints romans d'initiation dans lesquels le héros un peu fruste, venu de son canton, ressent sa gaucherie comme une agression dirigée du dehors.

Dans la situation extrême où la ville se transforme effectivement pour lui en prison, on saisit dans une clarté quasiment allégorique la fonction compensatrice de la pastorale. Après la Commune, pendant l'incarcération de Courbet à Sainte-Pélagie, la contrainte la plus cruelle est productrice de moments bucoliques d'une fraîcheur intense. C'est alors, en juin 1871, qu'il évoque les moments heureux de l'enfance passés en compagnie de sa mère.

*Dans ces moments de solitude terrible entre la vie et la mort [...] j'ai revu dans le miroir de ma pensée les prés de Flagey où j'allais avec elle aux noisettes, les bois de sapins de Reugney, où j'allais aux framboises [...] C'est singulier : dans ces moments suprêmes, on pense aux choses les plus naïves<sup>2</sup>.*

Dès qu'il obtient l'autorisation de peindre, il couvre de paysages la porte de sa cellule, retrouvant d'instinct la démarche illustrée par *L'Atelier*<sup>3</sup>.

Il se sent étranger à Paris, recherche la compagnie des gens de sa province ; il aspire à retrouver ses amis d'Ornans, la solitude des grands bois et les interminables parties de chasse. Mais de retour à son village il lui arrive d'être sensible à certaines carences, l'absence de la stimulation que lui apportent la visite des musées, la compagnie des confrères et des critiques. Le mouvement intérieur qui le porte alternativement vers des réalités inconciliables se retrouve dans le rythme migratoire qui le fait hiberner chaque année à Ornans. C'est là, ne l'oublions pas, dans la solitude et le recueillement, à contre-courant des esthétiques du moment, qu'il peint ses deux chefs-d'œuvre, *L'Enterrement* et *L'Atelier du peintre*, qui seront refusés à l'Exposition universelle de 1855. A quelques années d'intervalle ces deux grandes toiles chargées de personnages dialoguent entre elles. La première, pure expression de la réalité franc-comtoise saisie dans la célébration d'un de ses rites ; la seconde, évocation d'une réunion artistique dans un atelier de la rive gauche de la Seine.

*L'Atelier* intègre ces deux polarités : il peut être lu comme la subtile et complexe illustration d'une pastorale au second degré en ce que, au cœur de l'hiver jurassien, il évoque le décor et les familiers de la rue Hautefeuille par une journée de printemps. Mais simultanément il ouvre comme une fenêtre au centre de l'atelier parisien, remémoré dans la maison familiale du quartier des Basses-Isles, une fenê-

1. « Biographie de Courbet par lui-même », in *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, Pierre Cailler éditeur, Genève. Volume 1 : 1948, Volume 2 : 1950, présentés par Pierre Courthion (références utilisées dans les notes : Courthion 1, Courthion 2). Ici Courthion, 2, p. 34.

2. Lettre à Lydie Joliclerc, Courthion 2, p. 163.

3. « Courbet avait peint des paysages sur la porte de son cabanon : on fit scier la porte, et on la remplaça. » Gros-Kost, *Gustave Courbet, Souvenirs intimes*, Derveaux, libraire-éditeur, 1880, p. 153.

tre où s'inscrivent les perspectives d'un paysage de falaise et de torrent, mise en abyme d'une nature d'où l'homme s'est absenté.

Ce mouvement de chassé-croisé affecte la plupart des grands formats qui précèdent *L'Atelier*, inspirés par les paysages et les gens d'Ornans, et qui sont peints, ou à tout le moins achevés dans la capitale. Le souvenir de la bourgade natale n'en finit pas de hanter l'atelier de la rue Hautefeuille.

Durant les premières années du séjour parisien, ce qui prévaut dans le choix des sujets est le sentiment élégiaque de l'idylle champêtre (*Les Amants dans la campagne*). Ensuite la scène s'élargit, inclut les familiers qu'on trouvera dans *L'Enterrement : Une après-dînée à Ornans*, *Le Retour de la foire*, *Les Demoiselles de village*, *Les Baigneuses*, *Les Fileuses*, *Les Cribleuses*. C'est là le stade proprement bucolique, illustrant les activités villageoises, des évocations géorgiques dont l'ensemble forme un cycle qui s'achève, à de rares exceptions près, au début des années 1850 avec *L'Enterrement à Ornans*.

Courbet participe donc pleinement des différents aspects de la pastorale, dans son comportement comme dans son inspiration. Mais il ne tombera jamais dans le travers le plus constant attaché à ce genre, la tendance à idéaliser les travaux des champs, à enjoliver ou ennoblir leurs acteurs, la tendance aussi, comme ce fut le cas chez Virgile, à voir dans cet univers la survivance d'un hypothétique Age d'or<sup>1</sup>. Idéaliser pour lui eût été trahir : ses paysans n'ont point à se conformer aux canons de la beauté académique : ils *sont*, ils existent, comme les arbres, les animaux, les rochers. C'est là leur mérite premier.

Après *L'Atelier*, les scènes rustiques se font rares, les personnages s'absentent, la nature envahit la toile. La dialectique première en sortira renforcée, mais il ne s'agit plus à proprement parler de pastorale au sens traditionnel, plutôt d'un au-delà de la pastorale, dans lequel la célébration de la nature ne nécessite plus la médiation des personnages.

Courbet se rend chaque hiver à Ornans pour y chasser, quand la neige recouvre le paysage. Sa nature de prédilection, celle qu'il retrouve en quittant Paris, n'est ni estivale, ni riante, ni fleurie. Elle est austère, dépouillée, réduite à l'essentiel, à l'inverse de celle qu'idéalisent les pastourelles.

Se mettent alors progressivement en place les termes d'une dialectique plus radicale. Le chasseur, au même titre que le berger dans la pastorale primitive, y incarne la solitude et la simplicité de l'homme non plus des champs, mais des bois, opposé au raffinement du lettré parisien. Dans *L'Atelier*, ils se font face, assis de chaque côté du chevalet, l'un — anonyme — avec ses guêtres, son fusil et ses chiens, l'autre — Champfleury — tenant son chapeau à la main. Mais, au terme d'un glissement des polarités qui fait disparaître le facteur urbain, le chasseur finira par représenter l'univers des hommes confronté à celui des solitudes forestières. Il semble que Courbet soit pleinement conscient du rôle culturel qu'il incarne quand il déclare dans une lettre du 31 juillet 1850 à Francis Wey : « Dans notre société si bien civilisée, il faut que je mène une vie de sauvage. »

---

1. Polybe, originaire d'Arcadie, région froide et aride du centre de la Grèce, ne se paie pas d'illusions. Chez ses concitoyens, hormis leur goût pour la musique, il ne trouve guère à louer que des vertus austères. A partir de son témoignage Ovide et Virgile illustreront deux conceptions diamétralement opposées de l'Arcadie : Ovide se garde de mentionner la musique, car il représente les Arcadiens comme des sauvages incultes ; Virgile au contraire idéalise l'Arcadie, lui attribue les caractères attachants de la Sicile de Théocrite. Il y projette une vision utopique de l'Age d'Or, plongé dans un éternel printemps, l'image même d'une civilisation idéale, purgée des vices inhérents à la cité.

A ce sujet voir Erwin Panofsky « Et in Arcadia ego, Poussin and the elegiac tradition », in *Meaning in the Visual Arts*, Peregrine, pp. 344-345.

A partir de *L'Atelier*, son imagination s'engouffre dans le paysage du chevalet, elle émigre dans les ravins profonds et les forêts inhabitées. *La Curée*, le premier tableau cynégétique d'une suite qui en comptera une trentaine, sera exécuté en 1857. Dix ans plus tard *Le Hallali du Cerf*, le dernier de la série, peut être comparé aux deux grands tableaux des années cinquante, *L'Enterrement* et *L'Atelier*, par ses vastes dimensions. Aussi par sa structure ternaire qui oppose la partie gauche, occupée par des chiens courants au milieu d'arbres enneigés, au groupe de droite où caracole le chasseur à cheval et où le piqueur brandit son fouet tandis qu'au centre, cerné par la meute, agonise le grand cerf. C'est la dernière œuvre de cette envergure et la dernière aussi qui articule son sujet selon une dialectique pastorale (chiens dressés / cerf sauvage, cavalier triomphant / cerf abattu) magistralement réinterprétée.

Après 1867 cesse la proximité de l'homme et du gibier : on ne trouve plus que quelques chasseurs solitaires cherchant des traces et surtout des biches et des chevreuils dans un décor naturel de bois et de rochers, tantôt paisibles, tantôt traqués ou pris au piège.

Simultanément *L'Atelier* signale une autre orientation : il conclut la fin des auto-portraits et du cycle des gens d'Ornans. La même année, dans la même veine que le paysage de *L'Atelier*, Courbet, qui procède par séries<sup>1</sup>, peint le premier de ses nombreux *Puits Noirs*. Aux scènes villageoises vont désormais se substituer non seulement des paysages, mais aussi des marines qui verront s'amoinrir, puis s'effacer totalement la présence masculine. En revanche les grands nus érotiques, dans la lignée du nu chaste de *L'Atelier*, perpétueront la présence féminine, parallèlement aux remises de biches et aux tableaux de chasse.

Le paysagiste, qui ne s'était jusque-là manifesté que d'une façon épisodique et assez traditionnelle, va prendre conscience de son pouvoir visionnaire. La découverte toute récente en Roussillon de la lumière méditerranéenne va s'assortir d'une délectation pour les ténébreuses gorges franc-comtoises. Plus de place pour le juste milieu des tableaux champêtres. Son art du paysage va désormais osciller entre deux extrêmes.

D'une part l'horizontalité des nappes lumineuses, l'ampleur des ciels marins : le sentiment géographique, en contrepoint aux torrents profonds de son terroir, subira un héliotropisme diffus qui l'oriente vers les irisations de l'Ouest vaporeux plutôt que vers l'aridité solaire du Sud. D'autre part la verticalité sans recul, la sauvagerie minérale des bouches d'ombres, des sources obscures jaillies des reculées, des Puits Noirs et des Ruisseaux Couverts. L'humain s'efface devant le minéral, l'art du portrait le cède au face à face avec la paroi caverneuse<sup>2</sup>.

Déjà dans *L'Enterrement* s'affirmait le degré zéro de la pastorale : le cortège des villageois était dominé par la présence des falaises nues. Une ellipse vertigineuse juxtaposait un moment fugitif de la procession des vivants à l'éternité géo-

---

1. « Courbet produit par série, quand son idée ou sa situation le porte à un sujet [...]. Il en résulte vingt ou trente tableaux. Ainsi les paysans, ainsi les gens de la ville, les femmes actuelles, les chasses, les fleurs, les paysages du pays où il se trouve, les animaux, chevaux, chiens ou gibier. Dernièrement, à Trouville, les paysages de mer. » Courthion, 2, p. 30, « Biographie de Courbet par lui-même ».

2. Suscitant parfois sa caricature, les façades anthropomorphes (*Le Gour de Conches*, 1864), retour inattendu du pastoral dont la fonction ici est peut-être d'exorciser la terreur panique des lieux inhabités. Cf. le Catalogue de l'exposition de 1977 au Grand-Palais, pp. 167 et 169.

logique du sédiment rocheux. Le crâne<sup>1</sup> au bord de la fosse semblait relayer le message que la mort inscrit sur le tombeau des bergers de Poussin : *Et in Arcadia ego*.

Par la série de variations qu'il en propose, *L'Atelier* se situe à l'apogée de la technique pastorale. Par son décor d'abord, son espace intérieur, ses personnages qui, d'une manière générale, et malgré les similitudes structurelles des deux œuvres, sont l'antithèse vivante de ceux de *L'Enterrement*.

Prenons l'une des images les plus frappantes, quasi allégorique, la juxtaposition du nu sans apprêt et du torrent qui lui renvoie une image magnifiée de sa féminité. Face à face d'autant plus pertinent qu'il s'accompagne de son contraire, celui qui fait se coudoier le modèle et la bourgeoise hautaine à la toilette somptueuse. Cette dernière, aux antipodes des forces élémentaires, résume quant à elle toutes les illusions et toutes les séductions de la foire aux vanités.

Un autre détail du dispositif affine cette confrontation, la miniaturisée en quelque sorte, révèle la pastorale sous son aspect le plus intimiste : les vêtements posés sur le tabouret, qui résument et condensent l'opposition première. Ils mettent en parallèle la nudité, le « naturel » du modèle et sa propre parure, rejetée, entassée sur le sol. A cette carapace culturelle imposée par l'usage s'oppose, en un affrontement mimétique, l'animalité joueuse du félin blanc.

L'artiste lui aussi s'est dénudé, dépouillé des conventions imposées par son entourage. Le tableau qu'il est en train de peindre, en réaction contre son influence, est l'essentiel, ce qui demeure quand sont écartés les mots d'ordre du réalisme et les oripeaux de son histoire personnelle.

Enfin cette même dignité, cette plénitude du nu féminin s'inscrit en regard de l'inertie qui règne dans une assemblée assez représentative des différentes strates sociales. Cette réunion hétéroclite d'une trentaine de personnes peut être déchiffrée horizontalement, synchroniquement, comme l'éventail des diverses conditions : Bruyas le riche financier, les bourgeois huppés, les provinciaux bien dotés, le critique, le poète, le philosophe, mais aussi, de l'autre bord, la pauvresse à l'enfant, l'ouvrier et sa femme, le curé, le marchand d'habits, le chasseur, le prêteur, etc. Elle peut aussi, selon Hélène Toussaint, être interprétée verticalement, diachroniquement, comme la projection des mouvements historiques constitutifs de l'époque<sup>2</sup>.

Le paysage lui-même, intemporel, purgé de la présence humaine, constitue une mise en abyme de la grande absente, déjà allusivement évoquée par le nu, la Nature. Il est hautement significatif que Courbet ait renoncé à y introduire des éléments anecdotiques d'allure grivoise (« le tableau que je peins est un tableau d'ânier qui pince le cul à une fille qu'il rencontre et des ânes chargés de sacs dans un paysage avec un moulin<sup>3</sup> »). Le sujet y gagne en solennité et surtout le paysage n'est plus relativisé par rapport à l'anecdote, réduit à la fonction d'un décor. Il s'impose

---

1. Le crâne est situé dans les deux cas au premier plan, à proximité de la bordure inférieure. Il se trouve chez Poussin (à peine visible, mais attesté par sa présence dans la version Chatsworth des *Bergers d'Arcadie*) au centre de la base du tombeau, à l'aplomb de l'index des bergers en train de déchiffrer l'inscription ; chez Courbet, près du rebord de la fosse, au pied du vieillard qui la désigne de la main.

2. Catalogue de l'exposition de 1977 au Grand-Palais, pp. 242-271.

3. Lettre à Champfleury sur la genèse de *L'Atelier*, *ibid.*, pp. 246-247.

dans toute sa force. Le ciel, l'eau bondissante, les falaises au milieu des feuillages en sont valorisés. Leur énergie vitale introduit un commentaire indirect sur l'atonie de la scène environnante.

La composition de l'œuvre est elle-même fondée sur l'opposition des éléments de la pastorale. Sa surface est distribuée selon une répartition quadripartite qui trouve son origine à l'intérieur du tableau de chevalet. Son centre est situé au point crucial du paysage, au-dessus du torrent, à l'endroit où le pinceau du peintre est sur le point de toucher la toile. C'est là, sur l'omphalos de l'œuvre, que les deux pentes du ravin se rejoignent selon un angle droit et font communiquer le domaine de l'air avec celui de l'eau. Il suffira de prolonger ces lignes de pente de part et d'autre. On obtiendra une croix de Malte dont les branches distribuent les catégories familières de la pastorale. Latéralement, de chaque côté du chevalet, parqués dans leurs triangles, deux groupes statiques de citadins immobiles, juxtaposés, solitaires, que rien de commun ne semble réunir. De haut en bas, comme transvasé dans un sablier depuis le ciel, le mouvement vélocité des forces élémentaires qui franchit obliquement les bordures et se perpétue à l'extérieur du tableau.

Sur l'axe horizontal, une stase hypnotique. Sur le vertical, le dynamisme de la métamorphose, la circulation perpétuelle de l'énergie. Le torrent propulse vers l'aval un mouvement qui se communique aux bords du chat blanc, anime la lingerie du modèle, remonte au long de son corps et complète, avec sa chevelure, le feuillage et le ciel en corne d'abondance, un cycle réactivé par les eaux. La forme cambrée du chat, sa queue en panache et ses pattes écartées trouvent leur analogue dans l'anamorphose de la robe qui prend l'apparence d'un visage fantastique flanqué par l'avancée des manches. Figures jumelles, pastoralement opposées, dont l'isomorphisme espiègle fait à son tour écho à la forme du ciel découpé par la falaise et le bosquet qui lui fait face de l'autre côté du ravin.

Au centre de cette ellipse, se confondant avec son œuvre, le peintre dont le mouvement de la main évoque le Dieu de Michel-Ange donnant vie à sa création.

\* \* \*

Tel est le mouvement dialectique qui s'instaure entre Paris et Ornans, entre les séduisants jeux de surface et l'austérité de la profondeur, le discours critique et la sensation organique, le culturel et l'archaïque. Le débat essentiel se joue en dernière instance entre l'artiste soucieux de son intégrité et l'autorité qui décide de son statut (l'intellectuel, le critique ou le mécène). Leur discours le flatte et le conforte, il abonde dans leur sens et prolonge leurs commentaires, les amplifie par des déclarations de son cru. Mais simultanément il garde son quant-à-soi, conscient que ces montages conceptuels ne rendent compte que de la partie la plus extérieure de son talent. Il sait que sa part d'ombre, la plus significative, celle dont dépend sa spécificité, échappe à leurs raisonnements et ne relève pas de leur juridiction.

L'ultime avatar de la situation pastorale se retrouvera, conceptualisé en termes antithétiques dans les jugements de Baudelaire et Courbet sur la peinture, la composition, « le point de vue ». Leurs attitudes antinomiques envers l'artifice, le théâtral, opposés au naturel et à l'organique, éclaireront d'un jour révélateur les concepts mis en œuvre dans *L'Atelier du peintre*. On aura l'occasion d'y revenir.

Il suffira pour l'instant de citer la prise de position résolue de Baudelaire, dans son « Éloge du maquillage », en faveur de « la haute spiritualité de la toilette » :

*Le sauvage et le baby témoignent, par leur aspiration naïve vers le brillant, vers les plumages bariolés, les étoffes chatoyantes, vers la majesté superlative des formes artificielles, de leur dégoût pour le réel et prouvent ainsi, à leur insu, l'immatérialité de leur âme*<sup>1</sup>.

Tout le débat entre les deux hommes peut se résumer à cette rivalité entre « la majesté superlative des formes artificielles » et la majesté non moins superlative des formes naturelles saisies dans leur jaillissement, épurées de tout artifice.

\* \* \*

Dans sa pratique, Courbet se concentre sur la texture de ce qu'il peint, élargit son champ d'action de proche en proche, comme s'il devait tout englober et n'être pas arbitrairement interrompu par les dimensions de sa toile. C'est peut-être là l'une des raisons de sa prédilection pour les grands formats, qui reculent les limites du sujet. L'une des raisons aussi de son attachement aux objets ou personnages grandeur nature, qui lui permettent de s'attarder sur des surfaces relativement étendues de peinture pure, non figurative à cette échelle, ininterrompue elle aussi par le contour ou le dessin. Sa démarche est claire, il dissocie ce qu'il peint du concept, du mot qui s'attache à la chose. Il recrée ce qu'il voit sans le reconnaître ou le nommer, dans une vision préadamique d'objets sans dénomination : ce qu'il perçoit n'est pas gauchi par une conception préalable.

Le témoignage de Francis Wey, qui remonte à la période précédant *l'Enterrement*, est concluant : « Il me souvient qu'un jour [...] il me désigna au loin un objet en me disant : "Regardez donc là-bas, ce que je viens de faire ? Je n'en sais rien du tout." »

C'était un certain bloc grisâtre, dont, à distance, je ne me rendis pas compte ; mais jetant un coup d'œil sur la toile, je vis que c'était un massif de fagots. "Je n'avais pas besoin de le savoir, dit-il, j'ai fait ce que j'ai vu sans m'en rendre compte" (puis, se reculant devant son tableau), il ajouta : "Tiens, c'est vrai, c'étaient des fagots<sup>2</sup>." »

Peinture décapée de la peau des vocables : le nom ne se manifeste qu'à posteriori, devant la réalité lustrale de la manifestation de la chose. On saisit clairement le processus : le peintre, uniquement absorbé par le rendu de la matière, de la texture, reste indifférent à la nature du modèle. Le signifié ne se fait reconnaître, ne livre son nom qu'après l'identification du signifiant. Mais ce n'est là qu'une illusion. La chose innommée n'a pas de précédent, elle s'ajoute aux versions préexistantes et son nom générique devrait être qualifié par un complément désignant son caractère irréductible : « fagot-de-Courbet ». Le peintre s'approprie tout ce qu'il peint. Sa réalité se cache sous de faux noms.

1. Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », in *Œuvres complètes*, La Pléiade, 1961, pp. 1083-1084.

2. Courthion 2, pp. 190-191, Francis Wey, *Mémoires inédits*.

Ainsi il n'y a pas de « détails », mais une matière continue que l'arbitraire du cadre vient interrompre. Seule l'intense attention portée à un aspect qui provoque l'admiration et l'étonnement, peut donner l'illusion d'une rupture de ton.

*Les « étonnements » qui sont la récompense promise à celui qui scrute patiemment la peinture [...] [sont] « d'autant plus forts que le détail se manifestait alors comme un écart ou une résistance par rapport à l'ensemble du tableau ; il semblait avoir pour fonction de transmettre une information parcellaire, différente du message global de l'œuvre — ou indifférente à celui-ci. [...] Comme si l'ordre du discours affrontait là une de ses limites, la peinture dans sa poésie même »<sup>1</sup>.*

Il n'y a que des objets, qui ont une présence autonome. Courbet anticipe le point de vue de Francis Ponge sur le « parti pris des choses » qui ont une existence têtue et ne se laissent pas réduire à des concepts ou des fonctions. Tant que l'objet reste isolé il peut tenir lieu de synecdoque et signifier pour l'ensemble. Ce que Courbet rejette c'est la « composition », le rapprochement arbitraire d'un fragment avec d'autres fragments pour constituer une mise en scène. Défenseur du « naturel », il se situe ainsi aux antipodes de Baudelaire qui prône la manipulation et célèbre l'artifice.

Dans son *Salon* de 1859 celui-ci vilipende « la prédominance d'un genre inférieur », le paysage, le « culte naïf de la nature non épurée, non expliquée par l'imagination ». Il fustige ceux qui se contentent de peindre la nature telle qu'elle se présente à leurs yeux : « Ainsi ils ouvrent une fenêtre, et tout l'espace compris dans le carré de la fenêtre, arbres, ciel et maisons, prend pour eux la valeur d'un poème tout fait [...] or un poème ne se copie jamais, il veut être composé<sup>2</sup>. » De Théodore Rousseau, qu'il estime par ailleurs, il déplore qu'il prenne « une simple étude pour une composition » : « Tout le charme qu'il sait mettre dans ce lambeau arraché à la planète ne suffit pas toujours pour faire oublier l'absence de construction. » Il demande quant à lui un travail de restructuration du réel qui systématise un caractère ou une leçon. A l'instar des critiques officiels, il exige des peintres des tableaux parfaitement achevés, accomplis. L'esquisse, le trait expressif qui dédaigne d'exploiter sa veine, voilà l'ennemi. Comment a-t-il pu aimer Goya ou Manet ? L'accent mis sur la concertation et le « fini », l'artifice poussé jusqu'au théâtral et au clinquant, voilà ce qu'il est amené à prôner dans sa phobie du naturel. Voilà ce qui le différencie de Courbet et des peintres de plein air qui s'efforcent de capturer l'essence d'un lieu ou d'un moment. C'est dans cette direction qu'il conclut avec éloquence son essai sur le Paysage :

*Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistiquement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir<sup>3</sup>.*

1. Daniel Arasse, *Le Détail*, Flammarion, 1992, pp. 7-8.

2. Baudelaire, *Œuvres complètes*, La Pléiade, 1961, p. 1077.

3. Baudelaire, *op. cit.*, p. 1085.



Tout porte ainsi Baudelaire à faire l'apologie des peintres académiques, excellents artisans par ailleurs, les « pompiers », qui accapareront tous les éloges et toutes les récompenses pendant la seconde moitié du siècle. L'exemple de Gérôme est symptomatique. Instructif aussi puisqu'il est franc-comtois comme Courbet, plus jeune de quelques années, mais promis à une gloire mondaine. Son succès foudroyant constitue l'aune à laquelle Courbet mesurera son échec. Il devient ainsi pour lui un motif d'exécration : le baudet qui à Ornans transporte son matériel sur le motif sera nommé Gérôme.

A 23 ans, en 1847, il remporte un immense succès avec son *Combat de Coqs*. En 1855, alors que les deux grandes toiles de Courbet sont refusées, il triomphe au Salon avec *Le Siècle d'Auguste*, qui est acquis par l'État, et lui vaut, à 31 ans, d'être décoré de la Légion d'honneur. Il est nommé professeur aux Beaux-Arts en 1863 et deux ans plus tard il entre à l'Institut. A l'âge de 41 ans sa carrière de peintre officiel est accomplie.

C'est un habile. Edmond de Goncourt le décrit comme « un très gros esprit qui a la voix d'un paysan », « avec toute cette physionomie qu'on dirait, hélas ! la physionomie d'un talent farouche... ». Il voyagera... et ramènera des turqueries de l'Orient.

Baudelaire lui reconnaît de « nobles qualités [...], la recherche du nouveau et le goût des grands sujets », concédant toutefois que « sa facture n'a jamais été ni forte ni originale », oscillant entre Ingres et Delaroche. Il admire pourtant la mise en scène de la *Mort de César*, qui le montre « seul, étendu devant son trône culbuté [...] dans une salle immense et déserte », et conclut que cette toile est « la meilleure et incontestablement la plus frappante qu'il nous ait montrée depuis longtemps<sup>1</sup> ».

La raison de son admiration ne s'explique donc pas par la qualité de l'exécution, mais par l'emploi quasi littéraire de la litote, dans la conception théâtrale de la situation et de la mise en scène. Le génie de Gérôme excelle à faire valoir une anecdote, un sujet historique en les présentant sous un angle inattendu. Chez lui « le point de vue » fait le tableau. Dans *Consumatum est* par exemple, il renouvelle le traitement pictural de la Crucifixion en ne montrant du Golgotha que les ombres portées des croix alors que les soldats romains s'éloignent de la colline, le dernier d'entre eux saluant du bras tendu ce qui nous est dissimulé.

La recherche de l'effet dans ce tableau est du même ordre que dans *La Mort de César*. Baudelaire adhère totalement à ce qui justifie sa prise de position théorique. « On a critiqué cette manière de montrer le sujet ; on ne saurait trop la louer. L'effet en est vraiment grand. Ce terrible résumé suffit. » Un résumé pourtant d'où la peinture, en tant que telle, s'est absentée.

Il n'est cependant pas aveugle aux lacunes d'un peintre « qui cherche le succès ailleurs que dans la seule peinture » et « qui substitue l'amusement d'une page érudite aux *jouissances de la pure peinture* ». Jamais le critique n'aura été si près, par défaut, de reconnaître et définir le génie de Courbet.

C'est peut-être ce débat que Courbet garde à l'esprit quand, ne sachant comment rendre compte de sa conception de *L'Atelier*, il écrit dans sa lettre à Champfleury :

*Je vous ai fort mal expliqué tout cela, je m'y suis pris au rebours, j'aurais dû commencer par Baudelaire, mais c'est trop long pour recommencer, vous comprendrez comme vous pourrez.*

---

1. Baudelaire, *Œuvres complètes*, La Pléiade, 1961, p. 1058.

On retrouvera exprimé son mépris du cadrage pittoresque dans des propos tenus à Pata quelques années plus tard concernant un paysage que Baudelaire lui avait conseillé de regarder selon un angle de visée particulier, créant une « mise en scène » qui heurtait ses convictions les plus profondes :

*Vous me rappelez ce pauvre Baudelaire qui, un soir, en Normandie, au coucher du soleil, m'amène sur un rocher dominant la mer. Il me conduit devant une ouverture béante encadrée par les découpures des rocs : « Voilà ce que je voulais vous montrer, me dit Baudelaire, voilà le point de vue. » Est-il assez bourgeois, hein ? Qu'est-ce que c'est que des points de vue ? Est-ce qu'il existe des points de vue<sup>1</sup> ?*

Il se situe ainsi à l'opposé de Corot qui choisissait ses angles de visée avec le plus grand soin, découpant à l'avance le motif pour inclure — ou exclure — certains éléments significatifs. Ce pourquoi Baudelaire lui rendait justice dans le même *Salon* de 1859 :

*Il est l'un des rares, le seul peut-être qui ait gardé un profond sentiment de la construction, qui observe la valeur proportionnelle de chaque détail dans l'ensemble<sup>2</sup>.*

Un jour qu'il peignait à Louveciennes en compagnie de Corot, celui-ci « eut du mal à trouver sa place ; il cherchait son motif, clignait des yeux, penchait la tête tantôt à gauche tantôt à droite ». Courbet s'asseyait quant à lui au premier endroit venu. « Où je me mette, déclara-t-il, ça m'est égal ; c'est toujours bon pourvu qu'on ait la nature sous les yeux<sup>3</sup>. »

On reconnaît, dans ces prises de position opposées, l'aboutissement logique de la dialectique pastorale, non plus appliquée à des situations culturelles antithétiques, mais à des choix existentiels non moins tranchés. Malgré les différences évidentes, les polarités subsistent, d'une part la nature ou le parti pris des choses, et d'autre part la culture, qui s'applique à imposer un ordre esthétique à l'apparent désordre du monde tel qu'on le trouve.

Ce combat contre la dictature du cadre et les contraintes de l'enfermement est en définitive une dénonciation de la notion même de tableau, de la représentation géométriquement découpée, extraite d'un tout organique. La remarque de Gustave Kahn à propos de Seurat s'applique aussi bien à Courbet :

*En somme il détachait une partie du grand tout, il le coupait arbitrairement. Il en souffrait [...] Mais quoi ! un tableau est un tableau ! Mais c'est aussi un pan de nature<sup>4</sup>...*

\* \* \*

1. Charles Léger, *Courbet*, Paris, 1929, pp. 159.

2. Baudelaire, *Œuvres complètes*, La Pléiade, 1961, p. 1079.

3. Georges Riat, *Gustave Courbet, peintre*, Paris 1906, p. 72.

4. *Le Mercure de France*, 1<sup>er</sup> avril 1924, pp. 13-14.

L'assaut conjugué contre le point de vue et le cadre pictural vise par voie de conséquence le carcan idéologique imposé à Courbet jusqu'alors. Son renoncement à faire figurer dans *L'Atelier* deux copies de ses tableaux<sup>1</sup> est symptomatique. Il y accomplit un geste de rupture avec ses pratiques antérieures, et par là-même avec les autorités morales qui les ont encouragées, voire suscitées.

Malgré les apparences, les personnages de droite, les « actionnaires », ne forment pas un groupe cohérent, réuni par un idéal artistique commun. Ils sont simplement juxtaposés, cités hors de leurs contextes, comme des témoins à la barre d'un tribunal, en rupture de leur cadre habituel où ils régnaient sans partage.

Prenons le cas de Bruyas. Déjà dépossédé dans *La Rencontre* des prérogatives attachées aux mécènes, il est ici placé sur un pied d'égalité avec les amis de Courbet. Habitué à figurer au centre des tableaux que lui consacre par exemple Dessaert, à s'asseoir même sur le siège du peintre, entouré d'une cour, il reste ici debout, à l'arrière-plan, alors que les hommes de lettres, le poète et le critique sont assis, comme le peintre.

On sait qu'il n'a pas posé pour ce tableau. C'est un portrait de lui, peint à Montpellier, qui a été délogé de son cadre pour figurer, bon gré, mal gré, dans ce groupe où les distinctions sociales ont été redistribuées selon des critères qui ne sont pas les siens. Dans une lettre du 14 mars 1855, non dénuée d'humour noir, Courbet lui décrit ainsi sa situation dans *L'Atelier* : « Vous occupez une place magnifique. Vous êtes dans la pose de la *Rencontre* avec un autre sentiment. Vous êtes triomphant et commandeur. »

La présence du dénominateur commun à tous ces personnages, le Peintre, prétexte à la rencontre de ceux qu'il désigne comme « les gens qui me servent et qui participent à mon action<sup>2</sup> », ne suffit pas à les rapprocher ni à concilier leurs points de vue. Aussi bien Courbet s'est-il déjà détaché d'eux.

D'où peut-être la prolixité forcée, l'abondance de cette grande machine, sa tendance à encourager la prolifération plutôt qu'à ordonner l'essentiel. L'éparpillement centrifuge l'emporte sur le resserrement centripète; et surtout accuse l'hétérogénéité, qui fait se côtoyer à l'intérieur du même cadre, moquant sa prétention à imposer une unité et une limite, des sujets désencadrés, sans cohésion, que ne relie aucun lien.

Le cadre qui contraint et découpe arbitrairement la réalité sensible et organique est à l'image des quadrillages conceptuels, des catégories intellectuelles en vogue, ces utopies despotiques à la Fourier ou à la Proudhon, qui se proposent d'imposer un bonheur universel et dont Courbet, homme d'instinct, cherche obscurément à se libérer. La notion de réalisme élaborée par Champfleury, les théories socialisantes de Proudhon ont apporté une justification à son rejet du néo-classicisme et du romantisme de ses débuts. Mais l'abstraction n'est pas son fort : il accepte en surface les systèmes qui le mettent en vedette et le valorisent, sans vraiment examiner sérieusement leur application à son cas. Ce n'est pas un hasard si les « actionnaires » de *L'Atelier* ne regardent pas vraiment ce que Courbet est en train

---

1. Dans sa lettre à Champfleury de la fin de 1854, Courbet expose sa conception de l'œuvre, qui ne sera achevée que quatre mois plus tard. Il mentionne en particulier que « dans le mur du fond, contre la muraille, sont pendus les tableaux du *Retour de la Foire*, les *Baigneuses* ». L'essentiel s'y retrouvera, à l'exception de ces tableaux.

2. Lettre à Bruyas, décembre 1854.

de peindre : chacun est enfermé dans ses propres préoccupations, à commencer par Baudelaire, qui s'absorbe ostensiblement dans son livre. Champfleury résume l'attitude générale dans le geste impuissant de la main ouverte qui est celui du vieux révolutionnaire de *L'Enterrement* devant la tombe ouverte.

Dans *L'Atelier*, « allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale », Courbet illustre sa liberté et prend ses distances envers ceux qui l'ont aidé à s'affirmer et atteindre sa maturité artistique. Désormais ils ne peuvent plus que nuire à son développement. Déjà distendus avec Baudelaire, dont on a souligné les prises de position antinomiques, ses rapports avec Champfleury et Bruyas, envenimés par l'affaire de l'article satirique de la *Revue des deux mondes*<sup>1</sup>, vont s'espacer. Champfleury déteste *La Baignade*, n'apprécie pas son propre portrait dans *L'Atelier* qui, dit-il, « le fait ressembler à un Général des Jésuites<sup>2</sup> ». Proudhon, qui meurt en 1865, est un modèle d'intégrité et d'austérité, mais ce modèle est plus accordé aux convictions morales et politiques de Courbet que sensible à ses finalités artistiques ; le jugement d'usage, imperméable aux considérations esthétiques, se borne au commentaire moralisant. Même les vieux mots d'ordre, usés par un usage abusif, vidés de leur contenu, ont une allure de choses défuntes. Le réalisme n'est pas mort, se croit obligé de souligner Courbet au début de sa lettre à Champfleury ; mais il ajoute aussitôt, d'un ton dubitatif, « puisque réalisme il y a<sup>3</sup> ».

Avec Castagnary, son nouveau mentor et confident, qui entre en scène vers 1860 et dont l'intérêt pour Courbet est à peu près exclusivement orienté vers son activité artistique, une nouvelle période s'ouvre dans le développement du peintre. Celui-ci est déjà conscient dans *L'Atelier* qu'une période de sa vie vient de se clore. Dans les premières lignes de sa lettre à Champfleury, il souligne que *L'Atelier*, « c'est l'histoire morale et physique de mon atelier, première partie ». Il revient dans sa lettre à Bruyas, qui date de la même époque, sur cette notion de phase, qui implique déjà un dépassement : « J'intitulerai cela : première série, car j'espère faire passer la société dans mon atelier, faire connaître et aimer mes propensions et mes répulsions. » La formulation est ambiguë : les propensions et les répulsions qu'on y peut déchiffrer sont déjà, prophétiquement, celles d'une « deuxième » partie, d'une deuxième série, qui se déroulera jusqu'en 1872, l'année de l'exil. Dans la même lettre il évoque, avec l'éventualité de faire une exposition distincte du Salon, la possibilité de hâter l'avènement de ce deuxième acte : « Quel dommage que nous n'ayons pu faire cette exposition pour notre compte : c'eût été d'un esprit large et nouveau, en dehors de toutes les vieilles idées du passé. »

L'objection de Courbet au langage versifié, au vocabulaire choisi de la poésie est d'une nature analogue à son aversion du cadrage, de l'isolement et de la mise

---

1. Dans la livraison du 15 août 1857 Champfleury, de retour de Montpellier, publia un portrait satirique d'Alfred Bruyas, *Histoire de M.T.*, dans lequel il le présente comme une sorte de Dorian Gray avant la lettre. Porté par sa vanité à se faire portraiturer par un grand nombre de peintres, M.T. finit par souffrir d'une « sorte de diminution du principe vital » : « A chaque portrait, il m'a semblé être la proie de vampires qui me suçaient le sang. Il était trop tard pour m'arrêter. » L'article est reproduit dans le catalogue de l'exposition Courbet à Montpellier au musée Fabre (1985), pp. 141-152.

2. Catalogue de l'exposition Courbet, 1977, p. 250.

3. Cette expression sera reprise dans un projet d'article de Baudelaire, écrit quelques mois plus tard (il y fait allusion à la lettre de Champfleury à George Sand à propos de l'exposition privée de Courbet en marge de l'Exposition universelle de 1855). Dans ce texte il s'attaque à la fois à Champfleury et à Courbet. L'ironie de sa dernière phrase en donne le ton : « Courbet sauvant le monde ». La Pléiade, p. 637.

en relief d'un détail. « Faire des vers, disait-il, c'est malhonnête ; parler autrement que tout le monde, c'est poser pour l'aristocrate <sup>1</sup>. »

Comme Whitman, son contemporain, il exalte l'esprit démocratique dans ce qu'il a de plus naïvement égalitaire : pas de langage noble, pas de sujets privilégiés. Il ne peut se résoudre à isoler et mettre en valeur un aspect aux dépens des autres. C'est le dénaturer que de l'isoler, c'est le mépriser que de vouloir l'enjoliver. D'où leur esthétique commune, fondée non pas sur une hiérarchie des aspects, mais sur la juxtaposition, la succession, l'énumération, le défilé métonymique des formes. *L'Enterrement* est de ce point de vue un poème de Whitman, célébrant les visages et les paysages non pas d'un continent, mais d'une province.

Il y a loin de cette opinion sommaire sur le langage poétique à la pratique élitiste de Mallarmé. Cependant les deux créateurs ont ceci en commun qu'ils refusent d'être contraints par des formes préétablies. On retrouvera quelque chose de l'hostilité de Courbet envers le cadre dans l'angoisse que Mallarmé ressentait devant l'immuable structure du livre, la succession de ses pages uniformes, maladaptées au déploiement singulier de chacun des poèmes. Il a opéré, avec « Un coup de dés », la synthèse entre la contention de l'intellect et les exigences de l'écriture.

Courbet a lui aussi, par les voies de l'instinct plus que du raisonnement, imaginé un troisième terme qui surmonte les contradictions auxquelles il se heurte dans son art. D'un côté la représentation de la nature, ressentie comme un tout insécable, et de l'autre le cadre géométrique qui la contraint et la mutile. Cette synthèse s'accomplit sur la partie supérieure du mur au fond de *L'Atelier*, occupant la moitié de la surface totale du tableau. Là s'inscrit une troisième voie, une fantasmagorie pariétale qui recycle les formes d'un paysage soustrait aux modalités conventionnelles de l'enfermement dans les contours et dans le cadre. C'est là un troisième tableau, prophétique, aux formes sérielles et foisonnantes, que l'on pourrait considérer comme son Chef-d'œuvre inconnu. La tentation est grande d'en explorer ici les arcanes. Mais ce serait là une autre entreprise, qui commence où finit la Pastorale.

---

1. Courthion 1, p. 79.