



Courbet réaliste

Ce que la grande rétrospective parisienne du centenaire en 1977 avait révélé, ce que celle de Londres, l'année suivante avait confirmé, l'actuelle exposition de Montpellier le consacre : la lourde vision de Courbet comme simplement «réaliste» interdit toute appréciation un peu profonde de cette œuvre. Malraux nous en avertit : «Les tableaux de Courbet prêchent des vérités plus subtiles que ses théories». «Il peint comme les vieux » disait de lui Cézanne, en guise d'hommage. S'il n'appartient pas à l'Art moderne, il est l'un des premiers à avoir renoncé à une peinture qui signifie au profit d'une peinture qui manifeste.

par GERARD BARRIERE

Un siècle. C'est peut-être le temps qu'il faut pour qu'un homme se soit suffisamment écarté de son œuvre pour bien nous la laisser voir, et que nous puissions réaliser ce banal miracle qu'elle le dépasse toujours. Rarement ceci fut plus vrai que pour Courbet dont la tonitruante voix, et plus encore les massives théories de ses amis, nous enjoignirent longtemps de ne considérer sa peinture que sous un seul aspect, probablement pas le plus important. C'est pourquoi il faut, périodiquement, rouvrir le dossier et tenter de découvrir, derrière le «réaliste», le Courbet essentiel.

Né dans une Franche-Comté de tradition démocratique, formé par son grand-père Oudot qui lui transmit, outre sa maxime «*Crie fort et marche droit*», un vigoureux amour de la liberté ainsi qu'un robuste anticléricalisme, Courbet affirma toujours bien haut ses opinions républicaines. Il était anticlérical et même anti-religieux («*Courbet, maître peintre, sans idéal et sans religion*») mais pas forcément athée. Dans un texte où il décrit le très utopique futur de ses rêves, on trouve cette phrase : «*L'homme aura la religion sans imposture ni charlatanisme*» qui nous le révèle assez proche d'un christianisme social tel qu'il apparaissait chez Lacordaire ou Lamennais. Lequel écrivait d'ailleurs, dans son «*Esquisse d'une philosophie*» : «*Les artistes doivent descendre au fond des entrailles de la société, recueillir en eux-mêmes la vie qui y palpète... La religion de l'avenir projette ses premières lueurs sur le genre humain en attente et sur ses futures destinées : l'artiste doit en être le prophète*». Cette tonalité semble bien être celle de l'engagement de Courbet, trop attentif à la vie qui l'entoure pour n'être point sensible à son temps ni remué par les profonds bouleversements qui l'agitent. Il est certain qu'il fut mêlé de près, mais sans y participer lui-même de manière active, tout au moins en son art, au grand débat d'idées qui vit naître le socialisme français autour de Vallès, Blanqui, Gambetta et surtout Proudhon. L'homme Courbet fut très lié avec ces derniers, dont il partageait la générosité : le peintre fit le portrait de certains d'entre eux, mais limita là en son art toute participation à leur combat. Sa peinture n'est pas engagée ; lui l'est à peine.

Tout d'abord, il ne peut pas dire comme Proudhon : «*Je sais ce que c'est que la misère, j'y ai vécu*». Son père était un riche propriétaire terrien et, quant à lui, il vendit toujours fort bien et fort cher sa peinture. Et s'il déclare un jour à Monsieur Thiers que, contrairement à lui, qui est du côté des riches, sa propre sollicitude ira toujours aux pauvres, il ne se fait cependant

guère de scrupules à se laisser inviter à Montpellier par son mécène, le banquier Bruyas, à Deauville par le comte de Choiseul dont il peindra les superbes lévriers, et même par la duchesse de Morny, épouse du demi-frère de Napoléon III. Pour deux cascadeurs de pierres, un ouvrier et un mendiant, son œuvre compte des dizaines de duchesses Colonna, de Castiglione et autres personnages de la haute aristocratie. Voilà ce que d'aucun n'aiment guère rappeler à propos de celui en qui ils s'obstinent à ne voir que l'artiste de la Commune.

Examinons-le, d'ailleurs, ce communal. Il fait partie de la minorité modérée et démissionne même de ses fonctions officielles au bout d'un mois, ce qui semble indiquer qu'il ne partage guère, sinon les idées, du moins les agissements de la majorité de ses camarades. Ainsi tente-t-il de s'opposer à la destruction de l'hôtel particulier de Thiers, mais ne parvient qu'à sauver ses collections. Quant à la colonne Vendôme, qui lui valut d'être si cruellement persécuté à la fin de sa vie, il est maintenant établi que, loin de l'avoir abattu, il s'était prononcé

qu'il fut toujours très sensible à la misère, à l'exploitation des hommes et que dès sa tendre enfance, il discutait avec sa mère, «républicaine et catholique», des moyens de supprimer la pauvreté.

Mais il serait injuste et dangereux, et que ce soit pour la mieux louer ou la mieux rejeter, de réduire son œuvre à l'expression de ces préoccupations sociales qui la colorent parfois mais ne la déterminent jamais. C'est ce que l'on a trop fait à propos d'une œuvre qui ne compte pas six toiles à résonances sociales ou politiques. A commencer par Proudhon lui-même qui, bien qu'aussi fermé à toute sensibilité artistique que Courbet l'était à la philosophie politique, écrivit un livre «*Du principe de l'art et de sa destination sociale*», presque entièrement consacré à Courbet, en lequel il se livre aux plus extravagants délires d'interprétation sur les œuvres de son ami. Il n'est hélas pas le seul, ni le meilleur, en ces exercices virtuoses d'annexion politique. Castagnary, théoricien du «réalisme», bat tous les records en son analyse du superbe et voluptueux



contre sa démolition et pour son transfert aux Invalides. Enfin le médecin qui l'assista en son exil suisse rapporte qu'*il était torturé par une pensée : c'est qu'on pût l'appeler communal*. Il se prétendait calomnié par les journaux». Il convient donc de ne pas se hâter de faire de Courbet un révolutionnaire. Cette réserve faite, il demeure certain

tueux «Sommeil» (Paris, Petit Palais), tableau qui avait été commandé par un Turc quelque peu licencieux et collectionneur d'œuvres légères, l'ancien diplomate Khalil Bey. Castagnary parvient à voir une œuvre politique en ces deux femmes enlacées, reposant leurs admirables corps lassés de plaisir. Il écrit : «*Courbet poussait à sa*

façon un cri d'alarme. Il disait à la bourgeoisie de son temps : vous tolérez l'Empire ; prenez garde, voilà les femmes qu'il est en train de vous faire ! ». Eut-il fait la même analyse au sujet du «Bain Turc», réalisé par Ingres pour le même commanditaire ? Et comment eut-il récupéré ce petit tableau que Courbet peignit un jour, toujours pour le même satrape, et qui, sous le titre «L'Origine du Monde», représentait, cadré «plein-champ», un sexe féminin largement épanoui ? Courbet n'était pas dupe de ces manœuvres. Alexandre Shanne rapporte qu'il avait reconnu devant lui que Proudhon, face aux «Casseurs de pierres», l'avait persuadé «qu'il avait songé aux souffrances du peuple», alors que lui disait n'avoir vu d'abord «qu'un motif pittoresque et à ma convenance». Ainsi Courbet fut-il complètement colonisé par les littérateurs qu'il côtoyait. Or rien n'est plus contre la nature de l'art, et spécifiquement de cet art, que de lui demander d'illustrer, a priori ou a posteriori, des thèses philosophiques ou politiques. L'art s'établit parfois le plus souvent à l'insu de l'artiste, sur des «infrastructures idéologiques», mais il ne saurait y être limité, moins encore asservi. N'en déplaise à Aragon, qui commit sur lui des lignes d'une rare imbécillité aux jolis temps du stalinisme, Courbet ne fut pas un social-réaliste. Car tout réalisme socialiste signifie peinture à programme, à thèse, à idée préconçue, et il n'est au fond de pire idéalisme. Or Courbet se disait, ou plutôt se laissait dire «réaliste».

Mais que signifie ici ce mot, l'un de ceux dont l'emploi, en matière d'art, s'avère le plus dangereux ? En son usage le plus courant à l'époque de Courbet, le terme «réaliste» est accolé à ce qui heurte le bon goût et les bonnes mœurs de la bonne société. Ainsi la représentation de la poitrine ridée d'une vieille sera-t-elle «réaliste», non celle du buste parfait d'une jeune fille. Chez Courbet, on qualifia de réaliste le nu adipeux des «Baigneuses» de Montpellier, non celui de la «Femme au perroquet» du Metropolitan de New York. En ce siècle bourgeois, le très photographique «Portrait de M. Bertin» par Ingres ne sera pas dit réaliste, tandis que celui de Proudhon par Courbet sera accablé de ce terme injurieux pour l'unique raison que le modèle y figure en tenue d'ouvrier. Le réalisme est donc, pour la bourgeoisie, la représentation du réel des autres, du réel qui ne se lave pas tous les jours, d'un réel que l'on ne veut pas voir, et surtout pas dans les Salons.

Nous avons donc la signification du mot pour ceux qui en insultaient Courbet.

Mais pour Courbet lui-même ? D'où vient-il qu'il l'ait accepté et s'en soit même, finalement, réclamé ? Car est-ce un «réaliste» qui écrit : «Ce n'est pas ce que je peins qui importe, c'est ce que je mets de moi dans ce que je peins» ? Pour Courbet le réalisme se borne à ne point imaginer : «Monsieur Delacroix peint des anges. Moi je ne peux pas en peindre, je n'en n'ai jamais vu ! ». Encore est-ce trop dire. Car Courbet imaginait. Disons alors que son réalisme consistait à s'interdire d'imaginer autre chose que le visible : «L'imagination dans l'art consiste à savoir trouver l'expression la plus complète d'une chose existante, mais jamais à supposer ou à créer cette chose même».

A lors, Courbet réaliste ? Non, dans la mesure où son art même manifeste l'impossibilité d'un pur réalisme. Oui, si l'on considère par là qu'il entendait seulement ainsi se dresser contre l'idéalisme excessif de ses contemporains néo-classiques, peintres de romains livides, de naïades de porcelaine et d'exsangues troubadours. Sur tout cela, le réalisme de Courbet passe un salutaire gant de crin. Mais cette guerre à l'imagination n'implique pas, loin delà, une rupture radicale avec tout romantisme. Au contraire convient-il de souligner le romantisme profond de Courbet. Non pas ce romantisme décadent, surtout thématique et anecdotique qu'il déclare enterrer avec son «Enterrement à Ornans». Mais demeure vivant chez lui le romantisme profond, qui n'est peut-être, simplement, qu'une attitude poétique de l'homme s'affirmant en tant qu'individu devant la nature considérée comme une force à la fois étrange et familière. Ce romantisme, Courbet ne cessera d'en témoigner. «La Voyante» hallucinée de Besançon est sœur des «Fous» de Géricault. Et, sans parler de «L'Atelier» auquel nous consacrons plus loin une étude, est-il oeuvre plus parfaitement romantique que ce fantastique «Cerf Forcé» de Marseille, en son hurlement qui semble ébranler l'univers, au point que je ne puis lui trouver d'équivalent que dans «Le Cri» de Munch. Considérons encore la très admirable «Dame de Francfort» présence presque évanouie dans le jour qui décline, que Marcel Brion disait être «le plus beau portrait romantique de Courbet, et probablement le plus beau portrait romantique en général». Souvent la femme est surprise par Courbet en cet abandon à elle-même et au monde, abandon auréolé d'une telle charge de sensualité énigmatique et tranquille qu'il évoque Balthus. Voyons enfin ce «Bord de mer à Palavas» de Montpellier, où Courbet s'est représenté saluant l'infini, minuscule

devant l'immense épopée du vide. Ne sommes-nous pas ici très loin du réalisme sommaire et trivial auquel on voudrait parfois réduire Courbet, plus près en revanche du tranquille lyrisme cosmique d'un Friedrich ? On sait d'ailleurs quel accueil triomphal reçut Courbet auprès des jeunes artistes allemands auxquels il permit, c'est très net chez un Menzel, de sortir du romantisme sans heurt ni douleur. Il fut donc, par excellence, l'homme de la transition, par lequel on put sortir du romantisme formel et historique vers un romantisme plus simple et fondamental, et qui demeurera celui des Impressionnistes.

«Il peint comme les vieux», disait de lui Cézanne, ce qui était en sa bouche un hommage. Il est vrai que Courbet, tout réaliste qu'il se soit voulu, est le dernier peintre de l'«Irréel», dirait Malraux, qui ajoute qu'avec Manet «l'imaginaire et la réalité, nés ensemble, s'éloignent ensemble». «L'art, c'est le faux», dira Degas ; Courbet ne l'aurait pas dit et par là n'appartient pas à l'art moderne. Mais il l'annonce magistralement en son indifférence à tout ce qui n'était pas l'acte de peindre et son refus, surtout, d'une peinture qui signifie au profit d'une peinture qui manifeste.

Mille huit cent cinquante trois. Delacroix s'arrête au Salon devant «Les Baigneuses». Il en loue la vigueur, il en déplore la «vulgarité». Et surtout, il

conclut, perplexe : «Et même, au milieu de tout cela, n cette idée, telle quelle, était claire ! Que veulent ces deux figures ? » Elles ne veulent rien. Et c'est bien cette absence d'idée, de sujet, qui le scandalise. Derrière le tableau, il lui fallait une histoire, un sentiment au moins. Il n'en trouve pas. 1863. Courbet est devant l'«Olympia» : «C'est plat, ce n'est pas modelé... On dirait la dame de pique d'un jeu de cartes sortant du bain». L'absence de modelé, d'illusionnisme, de «rendu» le choque. Derrière le tableau, il lui fallait un espace, une présence. Il n'en trouve pas. En ces deux réactions, ces deux craquements séparés seulement de dix ans, l'Art moderne, où on ne trouve plus rien derrière les tableaux, pas même un sens ni une profondeur, a surgi. Et l'on voit bien par là que Courbet est à l'origine du premier séisme.

L'exposition «Courbet à Montpellier» se tient au musée Fabre jusqu'au 29 décembre. 13 rue. Montpellier, 34000 Montpellier. Tél 67.66.06.34. Catalogue : 150 p., 130 ill. N/B, coul. Prix : 100 F. Voir p. 122 la biographie

Gérald Barrière est directeur de l'ICART (Institut Supérieur des Carrières artistiques).