

Le réalisme de Courbet : de la démocratie dans l'art à l'anarchie

Thomas Schlessler

Courbet : discours sur l' « art démocratique » (1861)

En 1861, Gustave Courbet définit le réalisme comme « art démocratique ». Cette revendication s'inscrit principalement dans un contexte polémique, en marge de l'Exposition universelle d'Anvers. Celle-ci est marquée par l'organisation d'un congrès où mille cinq cents artistes, écrivains et critiques se trouvent invités pour traiter « des intérêts matériels de l'art et de sa philosophie ». Courbet est alors une personnalité incontournable du monde des arts et vient en particulier, deux mois auparavant, de présider un banquet réaliste en son honneur à la Barrière de Clichy. C'est à cette occasion que l'éditeur des Parnassiens, Poulet-Malassis, entame des négociations au nom de l'inspecteur général des expositions sous le Second Empire, le marquis de Chennevières, en vue de l'achat du *Combat des cerfs* pour le Luxembourg. Malgré l'échec des négociations et l'obtention quelque peu décevante d'une simple médaille de deuxième classe au Salon, la reconnaissance officielle du réalisme de Courbet vient s'ajouter à son caractère scandaleux. C'est donc à double titre que le maître d'Ornans se situe au centre des débats et des discussions sur l'art. Or, de son aveu même, ceux-ci lui sont peu favorables lors du congrès et motivent sa réponse :

On entendait de toutes parts M. Courbet par ci, M. Courbet le réalisme par là, etc. J'entre dans la salle de la philosophie de l'art, plusieurs peintres s'empressent de me dire : on vient déjà de faire deux discours contre vous et celui qui parle en ce moment est encore contre vous. Entendez et demandez la parole pour y répondre. C'est alors que j'ai dit ce que je t'envoie dans *Le Courrier du dimanche*¹.

Les déclarations de Courbet parurent en effet dans *Le Courrier du dimanche* du 1^{er} septembre après avoir d'abord paru dans *Le Précurseur d'Anvers* du 22 août. Courbet affirme : « J'exprime mes idées avec mon pinceau »², mais profite du temps de parole qui lui est octroyé pour expliquer en quoi « le réalisme est, par essence, l'art démocratique ». Sa réflexion est méthodique et se fonde en premier lieu sur l'exigence philosophique de l'époque contemporaine, conformément à la thématique de la salle dans laquelle il énonce ses propos :

¹ Lettre de Courbet à son père, septembre 1861, dans *Correspondance de Courbet*, édition établie par Petra Ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996, p. 181.

² Gustave Courbet, *Peut-on enseigner l'art ?*, Caen, L'Échoppe, 1986, p. 22.

Aujourd'hui, d'après la dernière expression de la philosophie, on est obligé de raisonner même dans l'art et de ne jamais laisser vaincre la logique par le sentiment. La raison doit être en tout la dominante de l'homme³.

L'obligation de raisonner dans l'art, la toute-puissance de la logique sur le sentiment, la nécessité pour l'homme d'avoir pour faculté dominante la raison constituent, selon Courbet, les éléments-clefs de son époque. Il suit en cela les principes des Lumières, en particulier la philosophie kantienne très largement reprise par les courants positivistes, prônant et proclamant le « Triomphe de la Raison ». Il n'y a pas d'adéquation possible entre ces trois éléments et ce que Courbet perçoit du romantisme, trop enclin à l'émotion, à l'épanchement, à la passion. Aussi prononce-t-il cette phrase demeurée célèbre dans la mesure où elle fait d'*Un Enterrement à Ornans* (fig. 1) un tableau-manifeste, symbolisant une rupture esthétique : « L'*Enterrement* d'Ornans a été en réalité l'enterrement du romantisme ». En revanche, le réalisme correspondrait à cette exigence philosophique : « Mon expression d'art est la dernière parce qu'elle est la seule qui ait jusqu'à présent combiné tous ces éléments »⁴.

Par « dernière expression d'art », Courbet n'entend pas l'expression d'art ultime. Il ne considère pas le réalisme comme l'aboutissement immuable de l'art et, par le biais du simple adverbe « jusqu'à présent », il laisse entendre que d'autres expressions pourraient elles aussi combiner les éléments-clefs de son époque. Sans doute doit-on comprendre également par « mon expression d'art » que Courbet revendique son individualité et n'invoque pas un mouvement. À la fin de son discours, il réitère ces affirmations du manifeste de 1855 en précisant ne relever que de lui-même et ne pas tenir école. Plus encore que le réalisme en tant que bannière collective, c'est donc sa propre peinture qu'il érige en seule et unique expression de l'époque qui lui est contemporaine.

Forte d'un tel pouvoir, sa peinture participe de l'avènement de la démocratie, qui constitue le terme d'une révolution en trois étapes :

En concluant à la négation de l'idéal et de tout ce qui s'ensuit, j'arrive en plein à l'émancipation de la raison, à l'émancipation de l'individu et finalement à la démocratie⁵.

Il est très intéressant de noter que Courbet attribue d'abord à son art une fonction philosophique (« l'émancipation de la raison ») et, ce faisant, influe sur le cours social et politique en promouvant la libération individuelle puis, à travers la démocratie, la libération collective. Le rejet de l'idéal fait ici écho aux « sentiments » vivement attaqués plus haut et se trouve ainsi associé à une forme de « mensonge romantique » coercitif et contrariant le

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

progrès en marche. En niant l'idéal, Courbet s'affirme dans l'histoire réelle. Dans la lettre aux jeunes artistes du 25 décembre 1861, dont la rédaction est vraisemblablement de Jules-Antoine Castagnary, il est ainsi écrit :

C'est en ce sens que je nie l'art historique appliqué au passé. L'art historique est par essence contemporain. Chaque époque doit avoir ses artistes qui l'expriment et la reproduisent pour l'avenir⁶.

Cet « art historique [...] par essence contemporain » constitue donc le moyen de s'affirmer dans l'histoire réelle au mépris des voies pernicieuses de l'idéal, afin d'aboutir à la démocratie, finalité suprême de l'époque et – par conséquent – de l'art qui en suit les exigences. Courbet développe plus avant l'opposition entre la dimension démocratique du réalisme et la dimension aristocratique de l'idéal, en relevant deux fonctionnements contraires dans la réception : un premier que l'on pourrait qualifier d'horizontal (ou immanent) et un second que l'on pourrait qualifier de vertical (ou transcendant) :

Ainsi, par le réalisme qui attend tout de l'individu et de son effort, nous arrivons à reconnaître que le peuple doit être instruit puisqu'il doit tout tirer de lui-même ; tandis qu'avec l'idéal, c'est-à-dire avec la révélation et, comme conséquence, avec l'autorité de l'aristocratie, le peuple recevait tout d'en haut, tenait tout d'un autre et était fatalement voué à l'ignorance et à la résignation⁷.

En parlant d'« effort » individuel permettant au peuple « d'être instruit » et de « tout tirer de lui-même », Courbet semble situer le réalisme au niveau du peuple afin d'en favoriser l'émancipation par la prise de conscience. Il y a là une immanence évidente où sont placées sur un même plan la production picturale et sa réception critique. L'idéal fonctionne au contraire sur un mode transcendantal et, par conséquent, religieux. À cet égard, un rapport d'équivalence est établi entre « l'idéal » et la « révélation ». La différence de plan entre la production picturale et sa réception critique a pour effet d'écraser le peuple « fatalement voué à l'ignorance et à la résignation », c'est-à-dire à l'asservissement. L'idéal semble, dans le discours de Courbet, agir comme un substitut à la raison et donc conserver un ordre politique où le peuple demeure le dominé face à « l'autorité de l'aristocratie ». Il semble difficile de ne pas voir dans ces propos une forte résurgence de *La Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* par Karl Marx (1843), où le penseur qualifie la religion d'« opium du peuple ». L'idéal, foncièrement religieux dans ce texte de Courbet, apparaît à tous égards comme une illusion confortant la domination de la structure sociale dominante (l'aristocratie) sur le peuple dominé. Le réalisme dont le dessein avoué est fort similaire à celui que Marx confère à l'histoire (« L'histoire a donc la mission, une fois que la vie future

⁶ *Ibid.*, p. 13-14.

⁷ *Ibid.*, p. 22.

de la vérité s'est évanouie, d'établir la vérité de la vie présente »), se révèle un facteur de subversion déterminant, par lequel advient la raison, en lieu et place de l'illusion – illusion mystique et religieuse maintenant un système politique aristocratique – et, par conséquent la démocratie.

Sabatier-Ungher, *Un Enterrement à Ornans* et l'harmonie démocratique

Les propos de Courbet sur l'« art démocratique » trouvent leur origine théorique dans un contexte bien antérieur à l'Exposition universelle d'Anvers : celui du Salon de 1850-1851, durant lequel *Un Enterrement à Ornans* (fig. 1) est présenté au public et à une critique très divisée. Parmi les avis contradictoires sur la toile, celui de Sabatier-Ungher est un des plus laudatifs. Mais pour comprendre la démarche de ce fouriériste proche d'Alfred Bruyas, né en 1818 à Montpellier, et la portée de sa réflexion capitale au sujet d'*Un Enterrement à Ornans* comme « démocratie dans l'art »⁸, il faut d'abord bien étudier son positionnement en tant que critique. Car Sabatier-Ungher, avant de se pencher sur le Salon de 1851, esquisse dans son introduction l'« idée d'une critique »⁹ aux accents fouriéristes qui oriente nécessairement les jugements émis par la suite sur les œuvres. Et ce d'autant plus que, d'un strict point de vue chronologique, il ne faut pas oublier que ce texte préliminaire paraît dans *La Démocratie pacifique* du 22 décembre 1850 de manière isolée, indépendamment des considérations sur l'actualité artistique. Ces considérations ne commenceront à paraître qu'au début de l'année 1851, après que ces principes ont déjà rencontré un écho intellectuel.

C'est la fonction du critique, cet « artiste théorique »¹⁰, que Sabatier-Ungher cherche à exposer au mieux dans son introduction au Salon et, au terme de louanges éculées sur la noblesse et la difficulté qui lui sont liées, il s'inscrit de façon fort révélatrice dans la tradition allemande de la fin du 18^e siècle. Sabatier-Ungher en vient ainsi à défendre une « critique bienveillante »¹¹ où le cœur se trouve uni à toutes les facultés intellectuelles. Cette démarche se révèle le contrepoint d'une critique française limitée à l'« esprit » qui se montre « bien souvent une tyrannie, une vengeance, presque toujours une guerre »¹². En s'affichant comme critique pacifiste, dans un registre philosophique totalement cohérent avec la ligne du journal et la mouvance à laquelle il appartient, Sabatier-Ungher n'en attaque pas moins en creux le

⁸ François Sabatier dit Sabatier-Ungher, *Salon de 1851*, Paris, Librairie phalanstérienne, 1851, p. 63.

⁹ *Ibid.*, p. I.

¹⁰ *Ibid.*, p. III.

¹¹ *Ibid.*, p. III.

¹² *Ibid.*, p. II.

parti pris rédactionnel convenu des salonniers, consistant en une oppression symbolique relevant de politiques coercitives :

La critique pèse sur l'artiste comme la force armée sur le citoyen ; elle est la police tracassière du monde de l'art, et de juge, parfois, le critique se transforme en bourreau. Que de nobles intelligences ont été impitoyablement condamnées et mises à mort par les cours prévôtales des systèmes et des écoles, ont sacrifié aux vengeances des partis. Les représailles n'ont pas manqué sans doute ; mais il vaudrait mieux qu'on n'eût pas à se venger les uns des autres. Dans un temps où la liberté individuelle, aussi bien que collective, devient le mot d'ordre des partis les plus opposés, parce qu'elle est, après tout, la nécessité fatale des êtres, l'affranchissement doit aussi descendre dans l'art, et la critique revêtir un nouveau caractère : elle a aussi besoin d'être régénérée¹³.

Notons en premier lieu que le champ critique, pour Sabatier-Ungher, s'avère explicitement un domaine politique. Le blâme permanent constitue dans cette mesure une entrave à la liberté et, par conséquent, un obstacle à la marche historique vers la démocratie. Aboutir à la démocratie exige, selon le penseur fouriériste, une régénérescence des acteurs du débat esthétique : les « seigneurs féodaux du journalisme »¹⁴ doivent ainsi laisser la place à des critiques qui sont les « compagnon[s] et [les] ami[s] de l'artiste »¹⁵. Il est même question d'une saisissante copulation amoureuse entre les deux parties : « La critique devenue éclairante et réchauffée par un souffle d'amour, pourrait féconder plus d'un artiste, ce qu'elle n'a pas fait souvent jusqu'ici »¹⁶.

Le progressisme de Sabatier-Ungher se voit associé à l'idée d'une pérennité biologique. Par un processus de « greffe », préconisé au sujet de l'activité critique par Fourier, le jugement sur la peinture doit contribuer à faire vivre et évoluer la peinture elle-même, participer de son mûrissement afin d'enfanter une époque d'harmonie et de bonheur. Car pour Sabatier-Ungher, l'art, pour peu qu'il soit « vrai » et convenablement perçu par une critique bienveillante et compétente, est l'annonciateur de l'époque à venir sur le plan socio-politique, dans le sens où :

Au point de vue général, l'art se rattache [...] à la question sociale ; il s'y rattache encore au double point de vue historique et pratique. L'art est l'expression du développement intellectuel et moral des nations. Tout se tient dans la nature : le présent est toujours *gros* de l'avenir ; et nous qui voyons dans tous les faits contemporains des signes précurseurs de la rénovation sociale, nous pouvons et devons trouver dans l'art des symptômes de l'événement que nous attendons : la naissance du monde nouveau. Il nous donnera une idée plus vraie d'une époque que bien des gros livres d'économie soi-disant politique. Tel art, tel peuple¹⁷.

¹³ *Ibid.*, p. II.

¹⁴ *Ibid.*, p. II.

¹⁵ *Ibid.*, p. II.

¹⁶ *Ibid.*, p. III.

¹⁷ *Ibid.*, p. VI.

Il faut absolument préciser que, pour Sabatier-Ungher, cette annonce des signes précurseurs, ces symptômes de la naissance d'un monde nouveau ne sont pas simplement illustratifs. Il n'y pas là qu'un constat passif. La production artistique puis la perception juste de ces signes génèrent, selon Sabatier-Ungher, une somme de conséquences qui construisent l'époque : initiation aux mystères de l'âme, réconciliation avec la nature et avec Dieu, compréhension par les sociétés actuelles de l'humanité, glorification des forces et de l'appui que sont les passions, élévation de la pensée vers le noble but de l'avenir, aspiration de la pensée à la vérité.

La vérité est bien le concept-clef autour duquel Sabatier-Ungher bâtit sa conception de l'art et la mission du critique. La beauté est reléguée au statut de moyen au service du vrai qui, lui-même, trouve sa réalisation totale dans le bonheur : « Le beau est le moyen [de l'art], mais le vrai est son but, et ce qu'il y a d'éternellement vrai sur cette terre, je l'ai déjà dit, c'est le bonheur »¹⁸.

Cela signifie en conséquence qu'une peinture vraie, interprétée avec exactitude par la critique concourt au bonheur de l'humanité. La métaphore finale de Sabatier-Ungher traduit avec une éloquence romantique cette aspiration : « L'art doit être pour nous l'aurore de l'harmonie »¹⁹.

La lecture d'*Un Enterrement à Ornans* (fig. 1) par Sabatier-Ungher doit impérativement être comprise dans cette perspective globale. De façon incontestable, ce tableau est aux yeux du critique fouriériste la pièce majeure du Salon de 1850-1851 et une œuvre d'une importance sans égal depuis *Le Radeau de la Méduse* présenté en 1819. Sabatier-Ungher n'emploie pas le terme « réaliste », et préfère parler de peinture « vraie »²⁰. Le *réel* est certainement une catégorie trop matérialiste et trop proche de la *mimesis* académique ou scolastique pour lui, tandis que la *vérité* a pour corollaire l'élévation de l'âme et de l'esprit.

De l'analyse d'*Un Enterrement*, on ne retient le plus souvent que la phrase qui mêle le champ politique au champ esthétique : « Voici la démocratie dans l'art ». Encore faut-il bien comprendre les différentes raisons qui mènent à cette conclusion. Passons rapidement sur les deux premières : il y a ainsi démocratie dans l'art dans la mesure où l'auteur est issu du peuple : « C'est un paysan du Danube qui parle »²¹ et dans la mesure où il s'adresse directement au peuple : « L'heure n'est plus à peindre les nantis, l'avenir est à un art social. Il voit le peuple de très près et le voit largement. Il est appelé à devenir un peintre

¹⁸ *Ibid.*, p. VIII.

¹⁹ *Ibid.*, p. VIII.

²⁰ « Dans son enterrement, Courbet n'est point trivial [...] : il est vrai », explique le critique. *Ibid.* p. 63.

²¹ *Ibid.*, p. 63.

populaire »²². L'auteur et le destinataire de la toile, tous deux de nature populaire, relèvent à l'évidence de cette « démocratie dans l'art ».

Pourtant, s'il y a « démocratie dans l'art », c'est aussi et surtout, selon Sabatier-Ungher, parce que la composition de l'œuvre procède d'un agencement démocratique. Par conséquent, c'est bien l'esthétique réaliste qui sous-tend cette révolution, et ce par deux biais : d'une part, le « *drame-roman* »²³ ordinaire du sujet qui lie le sublime au grotesque et, d'autre part, l'harmonie des contrastes qui unit entre eux les différents éléments du tableau. C'est là, pensons-nous, un point tout à fait capital, car c'est la lecture démocratique de l'esthétique réaliste elle-même qui motive l'interprétation politique de Sabatier-Ungher.

Celui-ci parle de « *drame-roman* » pour le différencier génériquement, et en se référant ouvertement au champ littéraire, au « *drame-tragédie* »²⁴ du *Radeau de la Méduse*. Le « *drame-roman* » consiste en une association du grotesque et du sublime, d'une façon semblable aux associations que la vie elle-même, la « vraie vie », propose au quotidien. Tous les aspects du monde sensible, qu'ils soient bas et vils ou hauts et nobles se voient ainsi représentés sans distinction. Il s'agit là de contrecarrer les accusations de trivialité dont le tableau est victime :

Ce tableau est trivial, dit-on. Ce que l'on y trouve de trivial, et qui, à proprement parler, n'est que du grotesque, c'est-à-dire du haut comique populaire, n'y prend qu'une part proportionnée à la place que le grotesque lui-même occupe dans la vie et n'y intervient que dans un but profondément philosophique²⁵.

Fort de proportions respectueuses de la vie elle-même, *Un Enterrement à Ornans* (fig. 1) tire sa valeur philosophique de sa fidélité au vrai. Là où l'art scolastique, l'ancienne école multiplie les proportions artificielles sur un plan purement plastique, l'œuvre de Courbet se montre en adéquation avec la réalité du monde et en retranscrit l'harmonie sans mentir. Dès lors, Sabatier-Ungher, procède à une description du tableau en veillant à équilibrer son regard entre l'humour grotesque et l'émotion sublime qui coexistent au sein de la toile. La conciliation entre les ecclésiastiques et les représentants de la Justice ridiculisés et la foule en deuil magnifiée, conforme à cette idée de « *drame-roman* » marque l'avènement de « la démocratie dans l'art », non seulement parce que le peintre se sent libre de figurer le peuple, mais aussi et surtout parce que les composantes de la réalité du monde y trouvent une place proportionnée. Or, le modèle démocratique s'établit pourvu que les proportions soient en effet

²² *Ibid.*, p. 61.

²³ *Ibid.*, p. 60.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

respectées et que le pouvoir soit une instance à l'unisson du nombre et de la diversité d'opinions, tandis que le modèle aristocratique rompt cette proportion et confisque le pouvoir au sein d'une minorité dominante.

Cette diversité du monde proportionnée avec justesse, connaît de surcroît une homogénéité globale qui en renforce encore le caractère démocratique. Sabatier-Ungher note que « Courbet aime les contrastes et sait en tirer parti. Il sait faire valoir les têtes les unes par rapport aux autres et opposer les tons aussi bien que les types »²⁶. La fidélité aux contrastes du monde génère des contrastes picturaux. Sabatier-Ungher vante avec enthousiasme, et sans grande originalité, les balances des couleurs d'*Un Enterrement*, en remarquant la tripartition du blanc à gauche, du rouge au centre et du noir à droite. Il loue également, dans la pluralité des tons utilisés pour les différentes têtes, « une solidité d'aspect » et « une fermeté de dessin », qui maintiennent les altérités dans une totalité. Il faut peut-être se rappeler que la mode est alors à l'éclectisme, au « juste milieu » en cette fin de deuxième République et que *Les Romains de la décadence* de Thomas Couture demeuraient, notamment pour les toiles de format monumental, dans tous les esprits. La « fermeté du dessin semi-vénitienne, semi-espagnole [tenant] de Zurbaran et du Titien » n'est pas à proprement parler du domaine de l'éclectisme, qui mêle le goût de l'Antique néo-classique à la modernité, mais on y retrouve un fantasme syncrétique similaire. De même que les aspects opposés du réel (le grotesque et le sublime) se mêlaient, les grandes écoles du passé se complètent. Il est difficile de saisir ce que Sabatier-Ungher entend exactement par cette combinaison de Zurbaran et Titien quant à la « fermeté du dessin ». Peut-être s'agit-il pour lui d'exprimer le caractère à la fois net et épuré du dessin, d'une envergure ouvertement spirituelle, et que l'on retrouve notamment dans les silhouettes de gauche d'*Un Enterrement* – ce qui correspondrait à Zurbaran – et les découpes plus tourmentées propres à la dernière période du Titien (après 1550) qu'on situerait manifestement dans l'ensemble sombre de droite, plus chaotique. Mais ce qui importe au premier chef, c'est bien l'intention qu'a Sabatier-Ungher de voir rassemblés dans l'œuvre et plus encore dans la « fermeté du dessin », c'est-à-dire dans son immuabilité, des aspects hétérogènes. Et celui-ci de conclure : « Personne aujourd'hui ne sait mettre plus d'unité dans la masse, plus d'homogénéité dans l'ombre et dans la lumière ». Cette conclusion, sur le plan purement rhétorique, nous semble particulièrement intéressante. Que désigne la « masse » ? Certes, d'un point de vue pictural, il est ici question des volumes matériels de la toile. Mais il faut naturellement lire cette phrase comme une référence à une unité politique et sociale. En

²⁶ *Ibid.*, p. 62.

faisant « valoir les têtes les unes par rapport aux autres », Courbet, selon Sabatier-Ungher, confère aux disparités individuelles une cohérence, une harmonie générale.

Pour Sabatier-Ungher, l'esthétique réaliste d'*Un Enterrement à Ornans* (fig. 1), se fonde sur une représentation fidèle aux proportions du monde réel et à une homogénéisation de la diversité résultant de ces proportions. La « critique bienveillante » du fouriériste met là en évidence les « symptômes [...] de la naissance du monde nouveau » présents dans la toile et, partant, en encourage la construction démocratique. Inspirée par l'éclosion progressive de ce « monde nouveau », la dimension démocratique à l'œuvre au sein d'*Un Enterrement à Ornans* doit agir en retour comme le vecteur favorisant l'avènement d'une Harmonie heureuse. La critique, en révélant pleinement cette dimension par ses analyses esthétiques, participe donc elle-même à cette évolution sociale et politique du monde.

L'égalitarisme invalidé (1855)

De façon à invalider l'égalitarisme démocratique de l'esthétique réaliste, la critique n'a pas manqué de relever la façon dont Courbet pouvait se soustraire à celle-ci au gré de ses auto-représentations. Selon Théophile Gautier et Edmond About, Gustave Courbet en tant que personnage du tableau ferait ainsi exception à l'« a-hiérarchie » réaliste. En 1855, alors que Courbet fait particulièrement scandale avec *La Rencontre* (fig. 2), où il se représente en compagnon sur un grand chemin, face à son mécène Alfred Bruyas, lui-même accompagné de son serviteur et de son chien, les deux critiques écrivent respectivement :

Monsieur Courbet a une fort belle tête qu'il aime à reproduire dans ses tableaux, en ayant soin de ne pas s'appliquer les procédés du réalisme ; il réserve pour lui les tons frais et purs et caresse sa barbe frisée d'un pinceau délicat²⁷.

M. Courbet a mis soigneusement en relief toutes les perfections de sa personne, son ombre même est svelte et vigoureuse, elle a des mollets comme on en rencontre peu dans le monde des ombres. M. Bruyas est moins flatté, c'est un bourgeois. Le pauvre domestique est humble et rentre en terre, comme s'il servait la messe. Ni le maître ni le valet ne dessinent leur ombre sur le sol ; il n'y a d'ombre que pour M. Courbet : lui seul peut arrêter les rayons du soleil²⁸.

L'affirmation de Théophile Gautier est sans équivoque : il y a selon lui une volonté consciente de la part de Gustave Courbet d'échapper à son propre traité réaliste dès lors qu'il s'agit de sa représentation. En prétendant que le maître d'Ornans échappe aux procédés qu'il a lui-même établis, l'écrivain relève une faille dans la nature démocratique du réalisme : l'auteur de ces procédés se place au-delà des procédés en question et, de fait, ne se soumet pas

²⁷ Théophile Gautier, *Le Moniteur universel*, 29 novembre 1855.

²⁸ Edmond About, *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts*, Paris, Hachette, 1855, p. 73.

aux lois qu'il impose dans son système pictural à tout autre objet de la composition. Ce système n'est donc qu'illusoirement démocratique, ce qui est par excellence une déviance totalitaire.

Edmond About, dans son *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts* de 1855, décrit plus précisément encore l'opposition entre la façon dont sont traités Alfred Bruyas et son serviteur et la façon dont le peintre se représente lui-même. Les deux premiers répondent aux procédés réalistes. Ils sont facilement identifiables et correspondent à des types sociaux que le peintre n'est d'aucune manière venu sublimer : le bourgeois, le serviteur. Au sujet de ce dernier, Edmond About note qu'il est « humble et rentre en terre, comme s'il servait la messe. » Cette description nous semble inscrire ouvertement le personnage dans la lignée de ceux qui composent la galerie de portraits d'*Un Enterrement à Ornans* (fig. 1). En effet, son type vestimentaire (exception faite des couleurs), sa tête résignée et son chapeau bas en manière d'hommage lui confèrent une allure générale qui n'aurait sans doute pas détonné dans *Un Enterrement*.

Ces deux personnages qui, de fait, apparaissent comme des personnages secondaires, répondent d'autant plus à un traité réaliste qu'en dépit de leur rapport social, rapport de domination du maître sur le valet, ils bénéficient – ou plutôt, dans l'esprit d'Edmond About, pâtissent – d'un traité similaire, d'une égalité véritable. Ils sont l'un et l'autre peu « flattés » par le réalisme courbetien. Ils échappent tous deux à une règle picturale de base puisque, comme l'explique le critique, « ni le maître ni le valet ne dessinent leur ombre sur le sol » et se trouvent ainsi mis sur un plan esthétique identique. Le valet vaut donc bien le maître, conformément au projet démocratique du réalisme tel que nous avons pu le voir formuler par Sabatier-Unger en 1851, Champfleury au même instant qu'Edmond About ou encore Courbet lui-même en 1861.

Mais ce projet démocratique du réalisme, Edmond About vient comme Théophile Gautier l'invalider en évoquant la figure auto-représentée de l'artiste. Tandis que le maître et le valet se situent sur un plan identique dans la mesure où aucun des deux ne voit son ombre dessinée sur le sol²⁹, l'artiste « peut arrêter les rayons du soleil » et, pour sa part, ne fait pas exception à la règle picturale de l'ombre portée. De surcroît, Edmond About, à la façon de Théophile Gautier remarquant combien le peintre soignait la représentation de sa tête, insiste sur la façon dont « les perfections de sa personne » sont mises « en relief ». Or, précisément,

²⁹ En réalité, à bien considérer le tableau, ils semblent tous les deux pris dans une ombre plus générale dont on ignore quel objet – les feuillages d'un arbre ? – peut venir la porter.

c'est cette ombre portée qui véhicule cette impression de perfection : « son ombre même est svelte et vigoureuse, elle a des mollets comme on en rencontre peu dans le monde des ombres ». Au-delà du sarcasme d'Edmond About sur les piètres qualités plastiques de cette ombre portée – celle-ci apparaissant comme une aberration au regard notamment de la manière dont sont peints les mollets –, nous voudrions nous attarder sur un point symbolique qui nous paraît important. Cette ombre signifie, selon Edmond About, que « seul M. Courbet peut arrêter les rayons du soleil ». Il s'agit donc là d'un privilège ; privilège d'être représenté selon les règles classiques, d'abord, mais aussi privilège symbolique évident : Courbet se montre en être lumineux, tel le héros d'une peinture mythologique, le roi d'une peinture historique ou le messie d'une peinture religieuse au cœur d'une peinture réaliste qui réduit les autres personnages à une égalité peu flatteuse. Edmond About, de manière très habile, décrit ironiquement le procédé prétendument démocratique du réalisme en observant l'égalitarisme selon lequel sont traités le maître et son valet, avant d'invalider ce procédé en faisant contraster le « relief » de l'artiste auto-représenté face à la platitude naïve de ces deux premiers personnages. L'illusion réaliste ne serait donc qu'illusoirement démocratique.

« L'égalité de tous les corps visibles » : une « a-hiérarchie » anarchiste (1857)

Manuel rédigé en 1707, « testament d'un homme qui se sait à la fin de sa carrière et qui veut résumer et transmettre l'essentiel du savoir accumulé [,] expression d'un ancien pédagogue, porté à classer, à clarifier, soucieux d'exposé avec netteté et agrément »³⁰, *Les Cours de peinture par principes* de Roger de Piles comptent assurément parmi les ouvrages théoriques les plus importants de l'histoire de l'art, prenant précisément « pour sujet la peinture en tant qu'art, [en] abord[ant] les problèmes sans effets littéraires, sans prétextes d'érudition ou d'histoire »³¹. Sans être le premier manuel ayant pour dessein principal de considérer les principes fondamentaux de la peinture, ce texte demeure néanmoins très novateur au début du 18^e siècle, car il ne se soucie ni des rapports entre la philosophie ou l'histoire et l'art, ni de la vie des artistes, ni de constituer un guide pour voyageur, et affirme plus franchement son intention qu'André Félibien, dont le traité de la peinture en langue française réalisé entre 1666 et 1688 dissémine les propos théoriques au gré de ses *Entretiens*. Comme le note Jacques Thuillier, les réflexions de Roger de Piles s'avèrent, au-delà de quelques lieux communs et d'un certain sacrifice à la convention, particulièrement intéressantes et originales en maintes

³⁰ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, préface de Jacques Thuillier, Paris, Gallimard, 1989, p. XXI.

³¹ *Ibid.*, p. IV.

occurrences. Dans sa préface, Thuillier relève trois points³² : le premier chapitre sur le conflit au sujet « du vrai dans la peinture », la conclusion du manuel sur la « balance »³³ des peintres et, au centre de l'ouvrage, la place accordée au « tout-ensemble ». Cette notion apparaît en dernier lieu de ses considérations sur la disposition que Roger de Piles définit ainsi :

L'économie et le bon ordre est ce qui fait tout valoir, ce qui dans les beaux-arts attire notre attention, et ce qui tient notre esprit attaché jusqu'à ce qu'il soit rempli des choses qui peuvent dans un ouvrage et l'instruire et lui plaire en même temps. Et c'est cette économie que j'appelle proprement disposition³⁴.

Après s'être penché sur « la distribution des objets en général », « les groupes », « le choix des attitudes », « le contraste » et le « jet des draperies », Roger de Piles développe ce qu'il entend par « le tout-ensemble » dans un tableau :

La dernière chose qui dépend de la disposition est le tout-ensemble. Le tout-ensemble est le résultat des parties qui composent le tableau en sorte néanmoins que ce tout qui est une liaison de plusieurs objets ne soit point comme un nombre composé de plusieurs unités indépendantes et égales entre elles, mais qu'il ressemble à un tout politique, où les grands ont besoin des petits comme les petits ont besoin des grands. [...] Ainsi pour définir le tout-ensemble, on peut dire que c'est une *subordination générale des objets les uns aux autres, qui les fait concourir tous ensemble à n'en faire qu'un*³⁵.

Nous devons relever ici deux points essentiels. D'une part, Roger de Piles reconnaît que dans une œuvre se trouvent des « objets » qui peuvent être hiérarchisés et ne sont pas des « unités indépendantes et égales entre elles ». Dans sa « distribution des objets en général », il écrit ainsi que « le Peintre peut faciliter [l'intelligence du sujet] en plaçant le héros du tableau et les principales figures dans les endroits les plus apparents »³⁶ de sorte que le spectateur puisse à la fois comprendre au mieux ce qui est représenté et satisfaire son regard. D'autre part, cette hiérarchie est soumise à une « *subordination générale* » semblable à un « tout politique ». Roger de Piles établit ainsi explicitement une corrélation entre le fonctionnement d'un tableau et le fonctionnement du Royaume : il n'y a pas de nivellement des forces, pas d'égalité entre les composantes de l'ensemble, mais ceux-ci sont cependant voués à l'unité. Dans le cas du Royaume, il s'agit d'un équilibre politique et social et dans le cas du tableau d'un équilibre spatial. Au regard de ces deux cas, on peut bien sûr estimer que cette unité

³² *Ibid.*, p. XXIV-XXIX.

³³ « Quelques personnes ayant souhaité de savoir le degré de mérite de chaque Peintre d'une réputation établie, m'ont prié de faire comme une balance dans laquelle je misse de côté le nom du Peintre et les parties les plus essentielles de son art dans le degré qu'il les a possédées, et de l'autre côté le poids de mérite qui leur convient ; en sorte que ramassant toutes les parties comme elles se trouvent dans les ouvrages de chaque Peintre, on puisse juger combien pèse le tout », Roger de Piles, *Ibid.*, p. 236.

³⁴ *Ibid.*, p. 50.

³⁵ *Ibid.*, p. 65.

³⁶ *Ibid.*, p. 51.

dépasse le rapport de subordination et le rapport dominant-dominé, mais parallèlement, il le maintient et le justifie.

Fort d'un certain succès avec son *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts* en 1855, Edmond About fait de nombreux comptes rendus de Salon en défendant sans cesse l'importance de la tradition et le respect de la nature. Celui de 1857 demeure parmi les plus enlevés et se révèle très sarcastique à l'égard de Gustave Courbet dont il reconnaît les qualités techniques mais déplore justement ce qu'il conviendrait d'appeler, dans la lignée de Roger de Piles, un déséquilibre dans la disposition, soudain nivelée. Il existe un lien évident entre sa critique du réalisme de Courbet et les réflexions de Roger de Piles³⁷ sur le « tout-ensemble » comme maintien d'un ordre par une conjonction entre hiérarchisation des objets et subordinations mutuelles. Pour nous en convaincre, citons ce passage de la préface au Salon de 1857 :

Établissez-vous dans le paysage assez longtemps pour contempler les arbres de la forêt et les feuilles des arbres. Je n'y vois pas de mal si toutefois vous vous souvenez de subordonner les détails à l'ensemble, si vous travaillez comme la nature qui nous montre la foule avant l'individu, la forêt avant l'arbre, l'arbre avant la feuille³⁸.

Il y a ici une différence notable avec Roger de Piles : cette méthode consistant en une hiérarchisation des éléments du tableau et en l'instauration d'un rapport de subordination des détails à l'ensemble est adressée aux spectateurs, à ceux qui reçoivent et interprètent l'œuvre, non à ceux qui la produisent. Il va cependant de soi que ce prisme et cette méthode de perception ne sont valables qu'à partir du moment où les artistes eux-mêmes ont respecté en amont une « disposition » adéquate. Edmond About n'en parle pas ; mais bien qu'il ne procède pas à une répétition des préceptes de Roger de Piles, il insiste en revanche grandement sur la façon dont le réalisme, cette « infirmité morale »³⁹ trahit ces préceptes : « La sottise [celle du réalisme] consiste à prendre la partie pour le tout et l'accessoire pour le principal »⁴⁰.

Pour mieux comprendre en quoi cette trahison prend une valeur politique, il faut se pencher sur l'analyse qu'écrit Edmond About au sujet de *La Curée* (fig. 3) :

Il proclame l'égalité de tous les corps visibles ; le chevreuil mort, l'homme qui l'a tué, la terre qui le porte et l'arbre qui l'ombrage ont à ses yeux le même intérêt. Il affecte de ne pas choisir et de peindre tout ce qui se rencontre sans préférer une chose à l'autre⁴¹.

³⁷ Compte tenu de sa formation (Ecole Normale Supérieure, Ecole française d'Athènes), de sa culture et de sa qualité de critique, il paraît tout à fait évident qu'Edmond About avait lu Roger de Piles.

³⁸ Edmond About, *Nos Artistes au Salon de 1857*, Paris, Hachette, 1858, p. 15.

³⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁴¹ *Ibid.*, p. 148.

L'absence de préférence relève précisément de l'absence de hiérarchisation. À l'aune des « corps visibles » (le thème du tableau) évoqués, celle-ci paraît pourtant évidente puisque le chasseur est dominant sur sa proie morte et que les deux éléments du décor décrits, « la terre qui le porte et l'arbre qui l'ombrage » devraient être des supports à la mise en valeur du personnage principal. La subordination générale dont parle Roger de Piles serait ainsi respectée. Il n'est pas inutile de noter que dans une monographie de 2003, Valérie Bajou considère très exactement *La Curée* selon ce dernier angle et écrit :

La hiérarchie de la composition maintient le chasseur dans une position dominante, sans négliger le respect qu'il doit à sa victime attachée presque indemne à l'envers, c'est-à-dire dans une soumission totale⁴².

Mais ce n'est pas là le point de vue d'Edmond About qui regrette en fait le décalage entre le plan thématique (le sujet) où les rapports de hiérarchie sont évidents, et le plan esthétique (la façon dont est traité le sujet) qui annihile ces rapports. Dans ce texte, le réalisme de Gustave Courbet apparaît ainsi comme une subversion de ce que Roger de Piles nomme le « tout-ensemble », exigence picturale semblable à celle du tout politique d'Ancien Régime fondé sur l'équilibre par la subordination. Aussi, de façon naturelle, Courbet « proclame[-t-il] l'égalité de tous les corps visibles », allusion patente à la proclamation républicaine d'égalité entre les êtres humains. Notons à nouveau que, sous la plume d'Edmond About, ce n'est pas le sujet en soi qui conduit à ce renversement des privilèges. Avec *Un Enterrement à Ornans* (fig. 1) ou *Les Casseurs de pierres*, Courbet érigeait par ses formats monumentaux des gens du peuple au rang de rois ou de dieux. Ce n'est absolument pas cette égalité-là dont il est ici question. Edmond About relève dans le sujet traité une hiérarchie des objets visuels mais voit dans le traitement réaliste une négation de cette hiérarchie. L'esthétique de Courbet au sein d'un seul et même tableau, et non pas en comparaison de la tradition picturale fondée depuis Félibien sur la hiérarchie des genres, sape les principes de domination et de subordination chers à Roger de Piles. Des principes qu'on pouvait retrouver d'une manière certaine chez Sabatier-Ungher, lorsque ce dernier disait que Courbet savait faire valoir les différentes têtes d'*Un Enterrement* les unes par rapport aux autres, en rappelant que le fouriériste interprétait cette subordination mutuelle des « tons » et des « types » comme l'avènement d'une démocratie harmonieuse, unifiant les contrastes et les disparités. Edmond About, quant à lui, perçoit le réalisme comme un point de vue unitaire sur le monde : « Sa théorie pourrait se résumer ainsi : tous les objets sont égaux devant la peinture »⁴³.

⁴² Valérie Bajou, *Courbet*, Paris, Adam Biro, 2003, p. 274.

⁴³ Edmond About, *op. cit.*, p. 148.

Il y a encore ici un parallèle implicite entre le principe politique issu de la Révolution qui veut que l'ensemble des citoyens soient égaux devant la loi et le fonctionnement du tableau. Edmond About voit dans la peinture de Courbet une sorte d'intrusion ou d'incursion révolutionnaire. Cette incursion n'est pas ponctuelle ; elle est la théorie résumant l'esthétique du peintre, comme une théorie politique qui présiderait à une mise en œuvre pratique généralisée.

Le risque de généralisation est en effet au cœur des craintes formulées par Edmond About. Les toiles réalistes de Gustave Courbet, exemples pernicioseux, pourraient générer selon lui une émulation néfaste :

En vertu de principe, il fait non des tableaux mais des études. Il offre à ceux qui sont tentés de l'imiter non une méthode, mais des exemples. Ce genre d'enrôlement ne comporte ni enseignement, ni école ; c'est une brèche ouverte à la liberté absolue, un congé illimité offert à ceux qui repoussent la discipline⁴⁴.

L'ambivalence du discours, de nature à la fois esthétique et manifestement politique, sert ici à dénoncer des perspectives que l'on peut aisément qualifier d'« anarchiques ». Complexe, le concept d'« anarchie » connaît au 19^e siècle des sens très différents, se voit théorisé par de nombreux penseurs et hommes politiques et se trouve utilisé tantôt comme une solution progressiste, affranchissant l'individu des instances dominantes (chez Proudhon ou Bakounine par exemple), tantôt comme le spectre d'un chaos total. Il est, conformément à ce qu'explique Daniel Guérin dans *L'Anarchisme*, « le plus colossal des désordres, la désorganisation la plus complète de la société et [...] la constitution d'un ordre nouveau, stable et rationnel, fondé sur la liberté et la solidarité »⁴⁵. Cependant, l'anarchisme est plus souvent perçu comme ce « plus colossal des désordres » que comme « la constitution d'un ordre nouveau » en 1857. En ce début de Second Empire, les mouvances progressistes et positivistes elles-mêmes redoutent particulièrement les excès jugés amoraux et destructeurs de l'anarchisme et les adeptes de cette radicalité révolutionnaire se cantonnent à des cercles restreints autour de personnalités fortes. Littré, au-delà de ses dispositions pour des systèmes politiques progressistes, définit ainsi l'anarchie dans son édition de 1863 comme « absence de gouvernement et, par suite, désordre et confusion. »

Edmond About rallie en fait la très grande majorité des mouvements de pensée du Second Empire considérant l'anarchisme comme un moyen (désastreux) et non comme une finalité (utopique). Il applique cette considération au réalisme en parlant d'« exemple », de « brèche ouverte » ou de « congé illimité ». Le réalisme n'apparaît plus comme une finalité

⁴⁴ *Ibid.*, p. 148.

⁴⁵ Daniel Guérin, *L'Anarchisme : de la doctrine à l'action*, Paris, Gallimard, 1965, p. 6.

esthétique. Son « a-hiérarchie » anarchique se voit cantonnée au rôle de moyen, d'instrument de subversion dangereux car il agirait auprès des émules de la peinture de Courbet comme une propagande émotionnelle, sans « méthode », « ni enseignement, ni école », c'est-à-dire sans recours à une dimension rationnelle et raisonnable indispensable pour établir et maintenir un ordre ou, pour reprendre à nouveau le terme de Roger de Piles, un « tout-ensemble ». C'est à l'inverse la liberté absolue et le rejet de la discipline qui se trouvent promus à travers le nivellement hiérarchique du réalisme. Ce qui est apparu aux yeux de certains critiques comme un avènement démocratique, c'est-à-dire l'avènement d'un ordre nouveau plus juste et plus équilibré, apparaît dans ce texte d'Edmond About comme un désordre anarchique rompant l'équilibre passé où le rapport de subordinations entre les objets assurait la conservation d'un « tout-ensemble » harmonieux.

Il y a là un écho au débat entre les « démoc-soc » (les partisans d'une République démocratique et sociale qu'identifiaient d'ailleurs Claude Vignon parmi les porteurs de *L'Enterrement*) et les conservateurs en 1848-49, lors de l'élection législative de mai 1849. Certes, Edmond About ne faisait pas partie des « blancs » ou des « royalistes », il aurait plutôt été un républicain modéré, un « bleu » (bord politique qui disparaît justement à l'occasion de cette élection), mais son argumentaire est extrêmement proche de celui des conservateurs de l'époque. Ces derniers reprochaient précisément à la génération politique naissante des « démoc-soc » de réactiver, au-delà de leur programme progressiste et égalitariste, le désordre révolutionnaire de la Terreur des années 1793-1794 voué à plonger la nation dans le chaos. Ce débat, s'il ne fait plus autant rage en 1857, dans la mesure où il ne peut plus avoir lieu ouvertement sur la scène politique, demeure un clivage pionnier très ancré idéologiquement. Le programme esthétique du réalisme serait donc, si l'on en croit Edmond About, non un élément-clef d'une nouvelle organisation politique et sociale de nature démocratique mais un facteur de déstabilisation d'un ordre établi. Éluant la discipline et favorisant une « liberté absolue », le réalisme serait synonyme de négation de la règle, de la régulation par la subordination. « A-hiérarchique », le réalisme est un anarchisme.

La « Babel de l'art »

Quelques semaines avant que Courbet ne parle du réalisme comme « art démocratique », Dupays stigmatise en mai 1861 la « Babel de l'art » qu'est devenu le Salon :

On se trouve dans une véritable Babel de l'art ; tous les langages, tous les styles, tous les procédés y sont mêlés et se heurtent les uns contre les autres. Ce n'est pas là un fait nouveau ; c'est au contraire la continuation d'une

situation qui date d'un certain nombre d'années. Il n'y a plus aujourd'hui de direction d'école ; il n'y a plus de tradition ; chacun relève de soi⁴⁶.

Cette « Babel de l'art » est un prolongement des craintes d'Edmond About quant à la propagation de l'esthétique réaliste comme « liberté absolue » et absence de règles. Etant en soi une absence de théorisation collective mais également un exemple d'une indépendance franche et revendiquée, l'« école réaliste », qui « d'imitations en imitations [...] menace de s'en aller définitivement... en cascades »⁴⁷, aboutit à un résultat anarchique. Elle en est la cause efficiente. Babel est simultanément une prise de pouvoir et un effondrement, une sorte de victoire de la décadence dont l'idée de chute est rigoureusement opposée à celle d'ascension véhiculée par « la démocratie dans l'art » dont se réjouissait dix ans plus tôt Sabatier-Ungher et que reprend Gustave Courbet en septembre 1861. Le réalisme comme « démocratie dans l'art » est perçu comme élévation du peuple par l'art et non comme un art au rabais. « La Babel de l'art » consécutive du réalisme est tout au contraire un ange déchu qui pour avoir voulu voler trop haut et trop librement s'est brûlé les ailes : une anarchie faite école.

⁴⁶ Edmond Dupays, *L'Illustration*, 11 mai 1861.

⁴⁷ Edmond About, *op. cit.*, p. 75.