

Conférence donnée le 06/06/2013, au Musée d'Ornans, dans le cadre de la « Journée Courbet » organisée par l' « Association de la Cause Freudienne » Bourgogne – Franche-Comté.

Le réalisme de Courbet

COURBET CONTRE L'IDEAL

« Courbet sans idéal et sans religion » aimait-il signer.

Jusqu'au XVIIIème siècle, pour faire un tableau, trois ingrédients étaient nécessaires :

- **La beauté** : Convenance des parties entre elles, l'idée de proportion (la juste harmonie des formes, la juste proportion des parties – *aptum* - comme l'affirment les stoïciens, Sénèque notamment) + harmonie colorée (Plotin, St Augustin, esthétique médiévale, Renaissance, classicisme).

Alberti : « Le peintre ne doit pas seulement obtenir une ressemblance, il doit encore lui ajouter la beauté ».

La beauté est articulée au concept d' « imitation de la nature » ; surtout à celui du triomphe de l'art sur la nature (Chastel). Le principe selon lequel l'art doit « corriger » la nature. L'artiste doit inventer, c'est-à-dire choisir, parfaire. Fidélité à la nature *et* beauté.

A terme cela devient incompatible. Il fallut donc donner aux artistes, pour guider leur activité, des *règles* = un système de lois universelles. On va tenter de donner un *corps* à cette beauté.

Nous aborderons tout à l'heure la notion de *vérité* ; entendons, pour le moment, que cette beauté, ainsi définie, se présenta donc comme une « vérité d'instauration ». La « seule vérité, c'est la beauté » avançaient les scolastiques (Albert le Grand). En tant que le « Beau » a une capacité de *révélation*. C'est déjà chez Platon (essence). Embellir la nature, c'est la projeter vers sa vérité, son essence, sa vocation.

- **Une histoire** : l'*istoria* - qui va avec la cohérence interne à l'œuvre : la composition.
- **Un certain rapport à la *mimesis*.**

Or Courbet va rompre avec ces trois registres.

Son art « **réaliste** » s'enracine en effet des principes suivants :

- 1) La fin du principe de *mimesis* – ce qui, à première vue peut peut-être paraître paradoxal ;
- 2) Articulée à cette « fin de la *mimesis* », la recherche d'une certaine forme de *vérité*. Le fameux « rendre vrai » ;
- 3) Une façon de se soustraire aux pouvoirs de l'imagination ; la négation de l'*Idéal*. Il s'agit pour Courbet, aussi bien de s'éloigner de la beauté « classique » que du « Beau » romantique. Car s'il y a un *Idéal* chez Poussin, il en existe un aussi chez Delacroix. A ces idéaux, Courbet va substituer la présence de la peinture (la matière), la puissance du corps (de l'artiste) ;
- 4) D'une certaine manière « être témoin de son temps » : actualité – vie de l'époque – ce, jusqu'au trivial, au vulgaire (Flaubert est condamné pour cause de « vulgarité ») - Courbet est désigné comme le « Watteau du laid »...

Ces occurrences créent la rupture esthétique. C'est la fin du « chef-d'œuvre » tel que le définissait Pline (à propos du *Sacrifice d'Iphigénie* de Timanthe de Chypre) : « style savant, expression judicieuse, convenance particulière et spécifique à chaque figure ou sujet que l'on traite ». Le chef-d'œuvre qui était facile à repérer voici un certain temps. Dans son *Traité*, Roger de Piles (début XVIIIème) peut même attribuer des notes aux chefs-d'œuvre : 18 : œuvre la plus achevée ; 19 : L'œuvre que l'on ne peut qu'imaginer ; 20 : L'œuvre que l'on ne peut pas même imaginer.

Courbet rompt avec le principe de *mimesis* mais aussi de *ressemblance*

Mimesis

« Au commencement était l'imitation » écrit Aristote dans *La Poétique*. La *mimesis* n'est pas un impératif de *ressemblance* (c'est un certain « régime de ressemblance » pour reprendre la terminologie de J. Rancière). Ca n'est pas le « même » ; ça n'est pas un rapport d'une copie à un modèle (imitation – copie platonicienne).

La *mimesis* est une transposition, en figures, de la réalité ou d'une donnée narrative (elle est à la fois l'action d'imiter et le résultat de cette action : la représentation). L'art du passage entre les objets préexistants et l'*artefact*.

Pour ce faire, la *vraisemblance* est ce qui convient (*Eikos* - artefact poétique).

Souvenons-nous que l'idée de *vraisemblance* (de convenance) est évoquée pour la 1^{ère} fois, par Platon, dans *Phèdre*, au travers du mythe de Theuth, à propos de l'art oratoire. « Le vraisemblable : à lui, doit s'attacher celui qui voudra parler avec art » (rhétorique). Afin de « plaire aux Dieux », il faut être « persuasif ».

La vraisemblance suppose la notion de convenance :

- ***La convenance*** : celle-ci prend appui sur la composition (composition qui induit le récit – récit qui s'invente depuis la composition – cela vient d'Alberti – c'est-à-dire ce

que l'on nomme *istoria* – voir Arasse). **La correspondance entre l'ordre du tableau et celui de l'histoire, c'est ce que l'on appelle la convenance.** Elle établit une correspondance entre deux ordres de grandeur. Un des tableaux paradigmatiques de ce principe pourrait être *les Horaces* de David.

Bien sûr, ce principe de *mimesis* lié à celui de convenance faisait la beauté du tableau : ce qui ressort d'une « vraie œuvre d'art » plutôt que d'une « œuvre d'art vraie ».

Or, Champfleury écrit à propos de Courbet : « Les grandes peintures de Courbet ont la qualité suprême de l'horreur de la composition ».

Refus de toute hiérarchie interne : *Un Enterrement...Les Demoiselles de village*

Au contraire : confrontation directe entre le spectateur et la réalité, compression de la perspective comme si paysage et figures humaines se retrouvaient sur le même plan, effet de « distraction », échelle réelle, rendu vériste des matières, tons locaux qui se juxtaposent, traitement uni de l'éclairage, usage du couteau...

Avec Courbet, le principe de *convenance* disparaît : effets de discontinuité, isolement des motifs, déséquilibre... *La Curée, L'Hallali, Les Demoiselles de village...*

Ressemblance

Mais l'art de Courbet, son réalisme, ne répond pas non plus aux normes de la *ressemblance* (version imitation – copie).

Il le dit, il veut « **rendre vrai** ».

On peut s'arrêter sur la question de la *vérité*.

- En art...

Courbet montre « la vérité vraie », notait, en forme de critique, un journal satirique (à propos des *Casseurs* et de l'*Enterrement*).

Les œuvres d'art livrent-elles *des* « vérités » ? Les œuvres explorent et montrent certaines potentialités humaines : une œuvre comme *Les Horaces* a pour rôle de dégager *des* « vérités » (la Raison, des sentiments, ...); *Madame Bovary* nous apprend des choses quant à « l'âme féminine ». Certains philosophes comme Heidegger pensent que l'art permet d'accéder à des « vérités supérieures » qui ne sauraient être avancées autrement. Que l'art serait même le seul moyen d'accéder à certaines de ces vérités. Une grande partie de l'avant-garde s'est donné pour objet la question de « la vérité » et de son dévoilement (Kandinsky : dévoilement de l'être à travers la forme / réalité intérieure – résonances; Malevitch : le rythme morphogénétique qui se présente comme auto-déploiement de l'être; Mondrian = formes / contenu; Klee, Dada...)

Si on pose la question de la « vérité *en art* », on est en droit de se demander : les œuvres de Courbet contribuent-elles à la connaissance du monde ? *L'Origine du monde* est pour cela bien nommé. En même temps, on n'apprend pas grand-chose avec une telle image...

Les représentations d'ouvriers ? Certes, elles sont attentives, et Jules Vallès peut dire (faisant allusion à son émotion devant les Casseurs de pierres) : « Nous avons au fond de nos cœurs le respect de tout ce qui était souffrant ou vaincu, et nous demandions à l'art nouveau de servir lui aussi au triomphe de la justice et de la vérité. »

Mais s'agit-il là d'une connaissance du monde ? Peut-être faut-il plutôt regarder du côté des grandes reconstitutions d'un monde (*L'Enterrement*, *l'Atelier*...) pour qu'une certaine « vérité » s'incarne (« *une phase de sept années de ma vie artistique* »).

Il est certain que Courbet pose un univers : c'est ce qu'on appelle une « vérité diégétique » de l'art. Cette « vérité », elle est réelle ou fictive. Dans la fiction, des personnages qui mentent appartiennent à une « *certaine vérité* » (ça n'est pas pareil que « mentir à la maison »).

- *De l'art...*

La vérité est généralement définie comme la conformité au réel. Mais les œuvres d'art livrent-elles *la vérité* ? Platon et ses successeurs ont répondu négativement : bien au contraire l'art a trait aux fictions et même à la tromperie. Cette conformité, avance Platon, n'est que l'apparence des choses. De plus, nous livrant à l'émotion, l'art nous éloigne d'une démarche rationnelle.

La vérité n'est pas l'exactitude - en psychanalyse, l'inconscient ne se « soucie pas d'exactitude » – le *réel* est opaque à la vérité - en revanche, l'inconscient a beaucoup à voir avec la « vérité ». L'exactitude s'oppose à l'erreur, non pas à la vérité.

On pourrait, sans cela, trouver que les figures de Giacometti sont trop maigres.

La nouvelle modernité, qu'est le Réalisme, s'est toutefois donné pour objet d'exprimer « la vérité de l'art ». Soit, un impossible. Une quête d'un absolu que l'on trouve à la même époque chez Schopenhauer (1851, *Parerga et Paralipomena*).

Est-ce que chez Courbet l'« Idée de l'art » l'emporte sur les œuvres elles-mêmes, sûrement non (nous ne sommes pas dans l'univers du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac ou de *l'Oeuvre* de Zola). Ce que dit en revanche Courbet, c'est que l'acte de peindre, pour lui, « dépasse » le « produit fini ».

La vérité chez Courbet n'est pas la conformité avec une réalité extérieure. Il y est sensible - Il cherche parfois à faire coïncider la perception de l'œuvre avec ce que serait la perception de l'objet représenté et donne ainsi l'impression que l'on a affaire à une scène réelle (*Une après-dinée*) – mais le « rendre vrai » de Courbet ne se réclame pas de cette *vérité* là.

Le réalisme, Courbet l'instaure selon ce qu'il nomme : « une connaissance du deuxième genre ».

« Trouver l'expression la plus complète d'une chose existante » dit Courbet. « Trouver la solution » proclament les Fourieristes. Il n'est donc pas question de reproduire le monde empirique.

« Rendre vrai », c'est d'abord, pour l'artiste Courbet, porter un *regard* sur ses modèles. Il demande au peintre de la *sincérité* dans son observation du réel. « Le réalisme exige qu'on se déprenne de l'immédiateté » écrit Courbet dans une lettre à son ami Wey, en 1861.

« C'est la mémoire *contre* l'imagination, pour *recréer* (opération artistique) la perception qui doit nous inciter à saisir la vérité dans une connaissance du « deuxième genre », afin d'en mieux prendre la mesure dans la manifestation, narrative ou picturale ».

La « connaissance du deuxième genre » est une entreprise qui part du principe qu'un créateur s'emparant d'un sujet, le regardeur doit, lui, dans un deuxième temps, s'en emparer à son tour. Une opération mallarméenne (et Duchampienne, à certains égards).

Les Demoiselles des bords de la Seine, Pierre-Joseph Proudhon et ses enfants en 1853...

LE REALISME DE COURBET

- Fin des effets *dramatiques* de la peinture :

Fin de la *mimesis*, fin de l'idée de *convenance*, éclatement de la composition et de l'unité : mais la destruction de l'ordre mimétique ne veut pas dire que l'on se passe de **figures**. Ce qui fait entrer la peinture de Courbet dans la modernité n'est pas le rejet de la figuration (chez Manet, Cézanne, Gauguin, Monet...non plus !)...C'est comment est perçu et **reconsidéré** le passé.

A la rhétorique « classique », le réalisme de Courbet va substituer un *autre ordre*, prenant appui sur d'autres valeurs et choix :

- Révocation des « grands sujets »

Il n'y a plus, en art, de « bons sujets ». C'est la phrase célèbre de Flaubert : « Yvetot vaut bien Constantinople » (*Mme Bovary / Salammbô*). Fin de la « hiérarchie des genres » (c'est assez connu -1667 André Félibien – Académie : histoire, portrait, scène de genre, paysage, nature morte) mais aussi des « hiérarchies poétiques ». C'est-à-dire l'analogie entre peinture et littérature qui se supporte de deux concepts (qui fondent, par parenthèse, la critique d'art humaniste de la Renaissance et qui va se prolonger jusqu'au XVIIIème) :

- La peinture comme « poésie muette » - *L'Ut Pictura Poesis* (terme de Simonide de Céos (VIème av. J.C, repris par Horace) : On attribue finalement une fonction *narrative* aux arts figuratifs.

- Et l'*Ekphrasis* : description, genre littéraire qui consiste à « présenter aux yeux de l'esprit » des objets de provenances diverses. L'exemple qui fonde le genre est la description faite par Homère dans le Chant XVIII de l'*Illiade*, du *Bouclier d'Achille* peint par Héphestos. Ou comment, par les mots, faire *voir* quelque chose ; faire voir ce qui n'appartient pas au visible (Lucien, Philostrate, Callistrate...). La vérité est une fois de plus d' « instauration » (la convenance) ; elle s'oppose à la réalité.

Courbet rompt aussi bien avec la « hiérarchie des genres » qu'avec les « hiérarchies poétiques » ; cela de deux manières :

Il les pervertit

Une après-dînée à Ornans (Lille -195 X 257cm), *Un Enterrement à Ornans*, (Orsay - 313 X 664 cm), *Les Paysans de Flagey revenant de la foire* (Besançon – 205 X 275 cm) : ce sont de grands tableaux, dignes de la peinture d'Histoire. On pourrait tout aussi bien citer *L'Hallali du cerf* ou certaines *marines* qui sont très imposantes...

Il impose d'autres sujets ou d'autres manières :

- *Le laid* : trilogie *Un Enterrement...Les Casseurs de pierres, Les Paysans de Flagey*

« C'est à dégoûter d'être enterré à Ornans. Je ne saurais dire s'il vaudrait mieux y naître parmi cette laide population... » Lit-on dans un journal parisien. Champfleury va répondre, mais je ne sais pas si c'est plus aimable : « Quant à la laideur prétendue des bourgeois d'Ornans, elle n'a rien d'exagéré ; c'est la laideur de la province, qu'il importe de distinguer de la laideur de Paris. »

Bien sur, tout cela accompagne le mépris bourgeois pour la « canaille », les « classes laborieuses » qui finissent « classes dangereuses ». Il y a donc du mépris et de la peur. Nous sommes au moment où les bonapartistes répandent l'effroi du « spectre rouge » et l'on a peur des révoltes (les dernières sont encore récentes).

Il y a eut des traités du « laid » : au XIXème, l'« Esthétique du laid » de Karl Rosenkranz, notamment.

Dans le *Laocoon* de Lessing, l'auteur y fait allusion. Dans la *Critique du Jugement* de Kant aussi, mais pour le sublimer.

Le laid est associé à la matière. Et depuis fort longtemps, la « matière » à la femme – gynophobie) : la femme est terreuse, aqueuse, pâteuse, visqueuse...et par fusion, logiquement, lesbienne (Flaubert, Baudelaire, Mallarmé...)

« La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable » écrit Baudelaire (*Mon cœur mis à nu*).

Pour Courbet, la nature *est* la femme.

Le Sommeil // (Les Femmes damnés des Fleurs du mal)

A propos des *Baigneuses*

« J'ai passé hier une grande heure à regarder se baigner les dames. Quel tableau ! Quel hideux tableau ! » Flaubert (Lettre à Louise Colet)

- *le vide*, la planéité (effet « carte à jouer ») : *La Mer à Palavas* ; *Les Chiens du Comte de Choiseul*
- la *prolifération du détail* (raisins, chevelures) : *Le Treillis* – où chaque détail à une égale densité.
- la *fragmentation* - cadrage : *Trois Anglaises à la fenêtre* ; *L'Origine...*
- l'esthétique de l'*étonnement* chère à Baudelaire : *Fille aux mouettes*
- L'*exagération* des éléments qui frappent dans le réel – le surgissement : *Le Désespéré*

Courbet instaure un effet de « vérité » inédit par le « culot » et l'autorité de ses images ; des images qui ne se justifient plus au regard de la rhétorique passée. De sorte que l'on peut aller encore plus loin et avancer que Courbet non seulement fin met à cette rhétorique mais aussi à une certaine définition de l'humanisme issue de l'antiquité, remise au goût du jour au moment de la Renaissance, réactivée au XVIIème siècle. Il révoque, en effet, les grands principes liés à l'Idée, l'*Idéal*. En cela, entre autres choses, il est politique.

- **La présence de la matière et présence (puissance) du corps de l'artiste = analogie corps de femmes // paysages**

Présence de la peinture (matière, touche), présence du corps, sont porteuses de valeurs corruptrices qui viennent troubler les lois universelles du Beau, du Bon et du Vrai : le corps « vivant » de la peinture et le corps affecté de la jouissance. (L'artiste a longtemps était « sans corps » – Vinci en est l'*exemplum* – certes, il fut tout de même : *une main*).

La notion d'« investissement corporel de l'artiste » apparaît fin XVIIIème (même si Bassano, Vélasquez ou F. Hals...) : l'idée que *depuis la pratique active* même, puisse surgir à la fois une nécessité artistique et du *plaisir*, pour le créateur (qui s'active), et pour le spectateur (qui éprouve) ; il y a une satisfaction esthétique pour qui sait en saisir les traces.

L'Abbé Dubos (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture...*1733) et E. Burke (*Le Sublime*, 1757) font remarquer à cet égard, que notre plaisir de spectateur ne naît pas toujours de l'objet (représenté) mais de l'acte même de *représenter*.

Ce sentiment nouveau articule : théorie de la réception (des *effets de l'art* - du plaisir, et non plus liée aux conventions), acte de peindre (le corps qui peint) et affirmation des signes de l'art (véhicules –touche, trace, matière) qui cessent d'être considérés comme « marques de l'enfer ».

Je passe – mais je ne résiste pas au fait de nommer Gainsborough, un anglais. Meyer Schapiro n'a peut-être pas tort, dès lors, lorsqu'il voit dans cette révolution des valeurs « l'affirmation d'une fabrique individuelle face à la société industrielle (mécanisée) qui se met en place ».

On est aussi au moment où Hume affirme que « chaque esprit perçoit une beauté différente »

Mais au XVIIIème, on reste dans le cadre d'une théorie des « passions ».

Avec le romantisme, il en va tout autrement. Le tableau devient le lieu d'un engagement corporel (du fond surgit la forme, en un « tout-ensemble » comme le dit Reynolds) « L'idée se fait en faisant » avance Delacroix (empathie) ; et couleur, touche, trace, ligne serpentine sont les **produits** d'une énergie, de la pulsion, du surgissement...autant de valeurs qui affirment l'*authenticité* et l'*originalité* qui font la modernité baudelairienne : « le transitoire, le fugitif, le contingent ». « Les médiocres ne sont jamais hors d'eux-mêmes » écrit Delacroix. La touche affirme l'individu. « La réalité du peintre x » notera Danto.

Cette affirmation romantique, moderne, referme l'époque cartésienne : « Je ne remarque en nous qu'une seule chose qui nous puisse donner juste raison de nous estimer, à savoir l'image de notre libre arbitre et l'emprise que nous avons sur nos volontés » (*Les Passions de l'âme*).

Au départ, Courbet vient de là, du romantisme. Mais il y a pas, chez lui, d'« idéalisme de la matière » ; il ne s'agit ni d'exprimer un quelconque *arrière-monde*, une métaphysique (athéisme radical), ni de faire surgir de soi de « l'inconnu ».

Courbet a, en revanche, la volonté de révéler *la réalité picturale*. « Rendre présent » - « posséder la peinture » écrit-il. Il y a chez Courbet, comme le dit D. Arasse, l'idée, le projet de « faire du spectateur, le relais de ses pulsions » (connaissance du « deuxième genre »).

La Femme à la vague, 1868 (N.Y)

Courbet évoque son **tempérament** (humeur). Il exprime une (sa) **puissance** : comment en découdre avec LA peinture ? « La peinture, quand on la conçoit, est un état d'enragé, c'est une lutte continuelle, c'est à devenir fou... » (Lettre à ses parents, 1846). L'œuvre, c'est le travail d'une vie.

Courbet aime la nature pour cela ; pour ce à quoi elle renvoie. Mais il a une relation ambiguë avec elle. Il a à la fois un rapport panthéiste, fusionnel, avec elle (la nature est belle, féconde, libre : une contre-société), et de lutte contre elle (la chasse, la pêche où se dégage de la cruauté en seraient peut-être les paradigmes –métonymie).

La Truite

Sensation de la mort ; « quintessence du sentiment du réel sourd à toute transcendance [...] Courbet condense un maximum d'observation concrète dans un cadre minimum » écrit l'historienne Linda Nochlin.

« Que le malheur qui pèse sur l'homme est grand ! [...] Semblable à un poisson dans un épervier, de quelque côté qu'il se tourne dans la société, il rencontre une maille. » (Après la Commune)

Combats de cerfs (grand format – instinct – antithèse de l'ordre social)

Le monde du travail...*Les Cribleuses de blé* (puissance du geste, désir...), *Les Casseurs de pierres*...

Comme Claude, le héros de *L'Oeuvre* de Zola, Courbet est sujet aux emportements. Il s'affirme contre le tableau. « Il maçonait comme un romain » écrit Cézanne.

Courbet engagé //émancipation//désir d'être peintre // Autoportraits // visibilité de la peinture. Ces valeurs, ce positionnement, sont à la fois les causes et les effets de l'ambition de Courbet qui le situe dans un devenir *sujet-peintre*, pour reprendre une expression de M. Fried. En cela, il est d'aujourd'hui.

La Vague (Orsay)

Sur la (sa) présence, écoutons Maupassant (*la vie d'un paysagiste*, publié en 1886 dans Gil Blas) : « Dans une grande pièce nue, un homme gras et sale collait avec un couteau de cuisine, des plaques de couleur blanche sur une grande toile nue. De temps en temps, il allait appuyer son visage à la vitre et regardait la tempête. La mer venait de si près qu'elle semblait battre la maison enveloppée d'écume et de bruit. L'eau salée frappait les carreaux comme une grêle et ruisselait sur les murs. Sur la cheminée, une bouteille de cidre à côté d'un verre à moitié plein. De temps en temps, Courbet allait boire quelques gouttes puis revenait à son œuvre. Or cette œuvre devint la vague (Orsay) et fit quelque bruit dans le monde ».

La série des vagues comme métonymique de cette puissance : présence picturale et engagement du corps de l'artiste.