

L'ENFANCE DE L'ART
OU L'AGNOMIE DE L'ART MODERNE

Collection Ouverture philosophique
dirigée par Dominique Chateau et Bruno Péquignot

Une collection d'ouvrages qui se propose d'accueillir des travaux originaux sans exclusive d'écoles ou de thématiques.

Il s'agit de favoriser la confrontation de recherches et des réflexions qu'elles soient le fait de philosophes "professionnels" ou non. On n'y confondra donc pas la philosophie avec une discipline académique ; elle est réputée être le fait de tous ceux qu'habite la passion de penser, qu'ils soient professeurs de philosophie, spécialistes des sciences humaines, sociales ou naturelles, ou... polisseurs de verres de lunettes astronomiques.

Dernières parutions

Paul DUBOUCHET, *De Montesquieu le moderne à Rousseau l'ancien*, 2001.

Jean-Philippe TESTEFORT, *Du risque de philosopher*, 2001.

Nadia ALLEGRI SIDI-MAAMAR, *Entre philosophie et politique : Giovanni Gentile*, 2001.

Juan ASENSIO, *Essai sur l'œuvre de George Steiner*, 2001.

Réflexion sur l'Enseignement de la Philosophie, *Pour un avenir de l'enseignement de la philosophie*, 2001.

Hervé KRIEF, *Les graphes existentiels*, 2001.

Heiner WITTMANN, *L'esthétique de Sartre*, 2001.

Christian SALOMON, *Le sourire de Fantine*, 2001.

Claude MEYER, *Aux origines de la communication humaine*, 2001.

Hélène FAIVRE, *Odorat et humanité en crise à l'heure du déodorant parfumé*, 2001.

François-Victor RUDENT, *La conversation de Montaigne*, 2001.

Serge BISMUTH

L'ENFANCE DE L'ART
OU L'AGNOMIE DE L'ART MODERNE

Note sur le réalisme de Courbet

L'Harmattan
5-7, rue de l'École Polytechnique
75005 Paris
FRANCE

L'Harmattan Inc.
55, rue Saint-Jacques
Montréal (Qc)
CANADA H2Y 1K9

L'Harmattan Hongrie
Hargita u. 3
1026 Budapest
HONGRIE

L'Harmattan Italia
Via Bava, 37
10214 Torino
ITALIE

© L'Harmattan, 2001
ISBN : 2-7475-1041-7

à la mémoire de mon père

CHAPITRE PREMIER

UN ART AMPHIBOLOGIQUE



Dans *Babel*, et plus exactement dans le chapitre intitulé *L'imposture des mots*, Roger Caillois expliquait : « Il est presque malaisé d'être absurde. Il est assurément plus facile de joindre des termes qui ne jurent pas d'être réunis. »¹

Comme bien d'autres de ses contemporains, Eugène Delacroix avait ressenti quelque chose d'absurde et de malaisé dans l'œuvre de Gustave Courbet. En 1853, le peintre du *Sardanapale* fut scandalisé par *Les Baigneuses* : « J'ai été étonné de la vigueur et de la saillie de son principal tableau (*Les Baigneuses*) ; mais quel tableau ! quel sujet ! La vulgarité des formes ne ferait rien ; c'est la vulgarité et l'inutilité de la pensée qui sont abominables, et même au milieu de tout cela, si cette idée était claire ! Que veulent ces figures ? »²

1. Roger Caillois, *Babel — Problèmes de la littérature*, Éd. Gallimard, 1946, p. 274.

2. Eugène Delacroix, *Journal (1822-1863)*, Éd. Plon, 1931-1932 et 1980, pp. 327-328, vendredi 15 avril 1853.

Le 3 août 1855, après avoir vu l'exposition que Courbet avait organisée en marge du Salon officiel, il notait encore :

« J'y découvre un chef-d'œuvre dans son tableau refusé (*L'Atelier*) ; je ne pouvais m'arracher de cette vue. Il y a des progrès énormes et pourtant cela m'a fait admirer son *Enterrement*. Dans celui-ci, les personnages sont les uns sur les autres, la composition n'est pas bien entendue. Mais il y a de superbes détails (...). Dans le dernier (*L'Atelier*), les plans sont bien entendus, il y a de l'air et des parties d'une exécution considérable ; les hanches, la cuisse du modèle nu et sa gorge ; la femme du devant qui a un châle ; la seule faute est que le tableau qu'il peint fait amphibologie : il a l'air d'un *vrai ciel* au milieu du tableau. On a refusé là un des ouvrages les plus singuliers de ce temps ; mais ce n'est pas un gaillard à se décourager pour si peu. »³

S'il est certain que l'œuvre de Courbet fut l'une des plus singulières de cette époque, le point de vue de l'un de ses plus éminents contemporains devrait nous permettre de mieux comprendre cela. Cette notion d'amphibologie, évoquée par Delacroix, ne manque pas d'attirer l'attention. Plus généralement, elle peut préciser une caractéristique commune à bien des œuvres de Courbet. En l'occurrence, *L'Atelier* (ill. p. 103) semble *tenir* d'une intention double et apparemment contradictoire : celle de mêler et de distinguer à la fois. Ici, par exemple, si les personnages sont étroitement regroupés, ils forment néanmoins trois groupes distincts. Mais cette impression d'amphibologie n'est sensible que si l'on a à l'esprit cette exigence de *vérité* liée à l'idée de *réalisme*, alors attachée au nom et à l'œuvre de Courbet. Or, le rapport de l'artiste à la vérité paraissait ambigu.

Pour *l'Atelier*⁴, le projet de Courbet était ambivalent : il voulut à la fois représenter un lieu réel et figurer une réalité. L'image de son atelier devant signifier, allégoriquement, sept années de sa vie artistique. Mais les allégories sont rarement aisément compréhensibles. Elles sont toujours ambiguës. Leur signification ne ressort pas seulement de la connaissance

3. Marcel Zahar, *Courbet*, Éd. Pierre Cailler, Genève, 1952, p. 60.

4. *L'atelier* — Allégorie réelle déterminant sept années de ma vie artistique, 1855, 361 X 598 cm.

ordinaire que nous avons des objets, des personnages et des scènes qu'elles représentent : elle est extraordinaire. Aussi, paraissait-il absurde de constater que le *réalisme*, et le premier de ses maîtres, selon l'acception commune qui s'établit très vite à ce propos, n'aient recours à ces sortes d'images extraordinaires. Et Courbet, qui n'était pas à un paradoxe près, ne rendit l'affaire que plus douteuse en notant, dans son *manifeste* de 1855 : « Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques. Les titres en aucun temps n'ont donné une idée juste des choses ; s'il en était autrement, les œuvres seraient superflues. » C'était à n'y plus rien comprendre.

Mais que voulait dire Delacroix, faussement indulgent au sujet de *L'Atelier*, en pointant comme sa « seule faute » d'avoir peint « un *vrai ciel* [souligné dans ses notes] au milieu du tableau » ? Pour le comprendre, il faut revenir à ses notes concernant les *Baigneuses* et les *Lutteurs* (1853). Elles précisaient que, pour lui, le *vrai* et ce qu'il qualifiait de *tableau* marquaient une opposition insurmontable, celle de l'« imitation » et de l'« invention »⁵. La première, il la dénonçait si elle consistait à « pein[dre] la vérité toute nue », ajoutant, « je ne le conçois que pour des choses abstraites » (il devait vouloir dire *des objets*). L'invention, en l'occurrence, tenait d'une tout autre vérité, celle de l'art qui, s'il devait consister exclusivement en « des moyens dans lesquels la main de l'homme se fait sentir », de plus, il importait que ces moyens revêtissent la « forme convenue et adoptée dans le temps où vit l'artiste »⁶. Et, quant à la *forme convenue de son temps*, elle ne pouvait être fonction de la mode mais de la tradition...

5. Au sens classique, *invention* aurait pour synonyme *disegno*. Dans son *De Inventione*, Livre II, Cicéron, donnait l'exemple de la méthode par laquelle Zeuxis supposa résoudre ce dilemme théorique de l'imitation et de l'invention auquel il fut confronté dans sa quête de l'ultime et donc de la *vraie beauté* féminine. La conclusion étant que cette beauté absolue ne pouvait se trouver *vraiment* dans la nature : le peintre devait la chercher *en lui*, la faire ressortir *idéalement de son esprit*, seul capable de lui en révéler le *disegno*, après avoir vu une multitude de jolies femmes. De ce point de vue *intérieur*, la beauté serait donc une *vue de l'esprit* et, en tout cas, une sorte de produit de synthèse.

6. Eugène Delacroix, *op. cit.*, p. 746, 12 octobre 1859.

Mais ce débat, voire cette hantise de la « vérité toute nue », n'avait de sens que par allusion aux productions photographiques que les peintres, comme lui-même, commençaient à utiliser comme *modèles*. Pourtant, *l'invention du tableau* impliquait de ne pas reproduire de façon « abstraite » le modèle photographique : « la main de l'homme » devait s'y faire sentir. Car, en ce domaine, la *copie scrupuleuse* des « choses » de la nature, voire d'une photographie, ou bien la seule *imitation* d'une étude réalisée d'après la nature — comme celle que Courbet aurait utilisée pour faire le fond des *Baigneuses* —, ne pouvaient suffire à faire un tableau. Cela ne devait conduire qu'à réaliser un genre ou, plutôt, un ersatz de tableau que Delacroix jugeait « trop fait » et « lourd »⁷.

Delacroix avait de bonnes raisons de penser que les œuvres de Courbet résultaient de ces deux types de *reproductions* qui justifiaient qu'il parle d'amphibologie : les œuvres de Courbet laissant penser qu'elles voulaient tenir, à la fois, du tableau, donc de *l'invention*, et de l'imitation, au sens de *copie scrupuleuse*, soit d'études dessinées ou peintes d'après nature, soit de photographies. Pour les *Baigneuses*, c'était une certitude.



L'œuvre procédait d'une double *imitation* : la femme nue debout eut pour modèle une photographie de Vallou

7. Eugène Delacroix, *op. cit.*, p. 369, 17 octobre 1853.

de Villeneuve et « le fond de la femme qui se baigne, il l'a copié scrupuleusement d'après une étude que j'ai vue à côté de son chevalet. » Et Delacroix de conclure : « Rien n'est plus froid ; c'est un ouvrage de marqueterie. »⁸

Aussi, en remarquant cet « air [de] *vrai ciel* au milieu du tableau », à propos de *L'Atelier*, Delacroix soupçonnait cette même méthode de travail, accordant pourtant qu'elle ne faisait qu'une incursion partielle dans cette œuvre qui l'intrigua à plus d'un titre mais à laquelle il ne contesta pourtant pas le statut de « tableau ».

Quelques années plus tard, il s'interrogeait encore sur la méthode de Courbet : « Le réaliste le plus obstiné est bien forcé d'employer, pour rendre la nature, certaines conventions de composition ou d'exécution. S'il est question de composition, il ne peut prendre un morceau isolé ou même une collection de morceaux pour en faire un tableau. Il faut bien circonscrire l'idée, pour que l'esprit du spectacle ne flotte pas sur un tout nécessairement découpé ; sans cela, il n'y aurait pas d'art. (...) Devant la nature elle-même, c'est l'imagination qui fait le tableau (...). »⁹ Mais, au-delà de ces questions techniques et théoriques, c'est un rire immense et sans précédent que provoquaient les œuvres de Courbet qui, plus généralement, devaient poser la question de l'imagination des artistes et de leur art, qu'ils prétendaient tenir de l'invention, alors même qu'ils paraissaient toujours « forcé[s] d'employer (...) certaines conventions de composition ou d'exécution (...) ».

On peut se demander si, plus qu'étonné, Delacroix n'était pas un peu inquiet des effets en retour des orientations artistiques de Courbet, ce « réaliste le plus obstiné » qu'il évoquait¹⁰. Rappelons que Courbet confia à Alfred Bruyas que

8. Eugène Delacroix, *op. cit.*, p. 369, 17 octobre 1853.

9. *Ibid.*, p. 744, 1er octobre 1859.

10. En 1851, dans un article intitulé : « De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts », publié dans *La Lumière* du 9 février 1851, Francis Wey, un ami de Courbet, précisait cette inquiétude en notant ceci : « Ces explications fournies, abordons succinctement une étude curieuse, celle des diverses branches que l'art de la photographie met en péril ; puis signalons, parmi les travaux des artistes, ceux qui sont destinés à fructifier de cette invention. (...) car elle ne laissera rien d'intact et se fera

le jury du Salon de 1855 lui aurait déclaré, pour justifier son refus d'exposer ses œuvres : « qu'il fallait à tout prix arrêter mes tendances en art qui étaient désastreuses pour l'art français. »¹¹ En effet, ces rires ne traduisaient-ils pas, plus fondamentalement, une mise en doute de cette notion d'invention qui dut sembler dérisoire appliquée aux Beaux-Arts, en ce moment historique où apparaissaient des machines et leurs systèmes qui, eux, en toute rigueur, étaient véritablement compris comme des inventions ? Notamment, la photographie comparée à la peinture, n'en était-elle pas vraiment une ?

Quoi qu'il en soit, Delacroix voyait comme une abomination l'usage de la photographie dans la peinture sans « employer, pour rendre la nature, certaines conventions de composition ou d'exécution ». Et c'était là, pour lui, « la plus grande faute de Courbet ». Faute qu'il nota tout particulièrement à propos des *Baigneuses* et des *Lutteurs*. Faute qui avait pour effet de faire que « le fond tue les figures », ajoutant que ces œuvres « montrent le défaut d'action et confirment l'impuissance dans l'invention »¹².

S'il est certain que Courbet utilisa des photographies comme modèles pour ces deux œuvres, il est vrai qu'il ne prit pas garde de mettre ces figures, *tirées* de photographies, en accord avec la nature picturale du fond. *Les lutteurs*, comme les *Baigneuses*, n'ont pas été tout à fait *incorporés* dans

sentir partout. Le résultat le plus complet, le plus destructif, portera sur les dessins, les gravures ou les lithographies représentant des villes, des monuments (...). La comparaison des œuvres débiles avec la reproduction pure et véridique de la nature, régénérera le goût du public et le rendra difficile. Une estampe photographiée sera préférée à une œuvre *vicieuse* (nous soulignons, pour la suite de notre propos), car elle satisfera davantage. (...) Combien d'honnêtes gens se verront contraints de renoncer à un métier sans profit et sans gloire, de chercher fortune ailleurs, de rendre libre, comme on eût dit autrefois, le chemin qui conduit au temple des arts ; de se faire justice enfin, en quittant la peinture, qui n'est pour eux qu'une séduction perfide, et n'aurait jamais dû devenir le gagne-pain de la médiocrité.» André Rouillé, *La photographie en France*, Éd. Macula, 1989, pp. 111-112.

11. Pierre Borel, *Lettres de Gustave Courbet à Alfred Bruyas*, Éd. Pierre Cailler, Genève, 1951, p. 78.

12. Eugène Delacroix, *op. cit.*, p. 328, 15 avril 1853.

l'espace pictural où ils (et elles) sont supposés évoluer. De plus, les deux femmes des *Baigneuses* se présentent comme les protagonistes d'une drôle d'action. Le comique de l'action tenant au défaut de coordination. Leurs gestes, dont on devrait croire qu'ils se motivent mutuellement, sont incohérents. Ce problème de cohérence d'actions ne se pose évidemment pas pour les lutteurs dont les membres s'enchevêtrent. Mais ces deux œuvres, comme ensuite *L'Atelier*, révèlent un même défaut d'harmonie et d'incorporation des figures dans l'espace artificiel du tableau. De plus, lorsque l'artifice est davantage accusé par le manque de naturel des mises en situation des figures, notamment par des incongruités et des incohérences gestuelles, c'est l'acception commune du réalisme qui se trouvait profondément contrariée.



Sinon cette contrariété, ce devait plutôt être ces incohérences spatiales et la gestuelle incongrue des personnages qu'il représentait qui prêtaient à rire, non pas tant parce qu'elles dénotaient, comme le pensait Delacroix, une « impuissance dans l'invention », qu'en raison de ces anomalies, si évidentes, qui n'interdisaient pourtant pas à Courbet de prétendre au titre de maître, ce à quoi aspirait tout artiste voulant exposer au Salon. Car, comme le pensa

Baudelaire à propos du réalisme, beaucoup durent supposer que l'artiste visait surtout à blaguer les jurys du Salon¹³.

En tout cas, il est difficile d'imaginer que Courbet n'ait aussi tout à fait perçu cela comme des anomalies. Pourtant, il est certain qu'il ne voulut pas les *corriger*. À une époque où le critère de maîtrise était suprême dans le domaine des arts, ses motivations ne pouvaient être que bien audacieuses, voire provocatrices.

Il reste que s'agissant, par exemple, des *Baigneuses*, on peut difficilement croire que l'artiste ait eu pour premier souci de proposer une image aussi vraisemblable que possible de la scène, telle qu'elle aurait pu se produire *dans le réel*. Si cela avait été, il aurait davantage veillé à faire que les gestes des deux femmes semblent effectivement motivés par leurs relations mutuelles. Or, leurs poses respectives ne *correspondent* pas. Peut-être, aujourd'hui, sommes-nous moins choqués par cette impression de faux mouvements. Les photomontages et le cinéma nous y ont habitués par des effets dits de « faux raccords »¹⁴. Mais alors, une telle « anomalie de mouvement » ne pouvait être compréhensible. Ceci étant, compte tenu de l'origine photographique de l'une des figures, c'est bien en termes de *raccord* que se posait le problème. Apparemment, ce *réaliste* semblait avoir quelques difficultés à accorder *la vérité du réel*, telle que la photographie l'attestait, avec la *vraisemblance* d'une *représentation picturale*. À terme, il troublait surtout les notions de vérité et de vraisemblance. *En vérité*, s'il s'agissait

13. Charles Baudelaire, *Fusées*, Éd. Gallimard, 1975-1976-1986, p. 823. « Une farce au genre humain, (...) une blague. »

14. Impression d'« anomalie de mouvement » sans doute paradoxale s'agissant de *réalisme* mais qui n'est pas sans paraître préfigurer cet autre paradoxe que rappelait Gilles Deleuze selon lequel le film d'Alain Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad*, aurait été « le dernier des grands films néo-réalistes » (pp. 15-16). Le philosophe ajoutait plus loin : « (...) dans le néo-réalisme, dans la nouvelle vague, la vision n'est même plus un présupposé ajouté à l'action (...) elle prend toute la place et tient lieu d'action. Alors le mouvement peut tendre à zéro, le personnage rester fixe (...). Ce qui compte, c'est que les anomalies de mouvement deviennent l'essentiel au lieu d'être accidentelles ou éventuelles. C'est le règne des faux raccords tel que Dreyer l'instaure. » (p. 168) Gilles Deleuze, *Cinéma 2 — L'image-temps*, Éd. de Minuit, 1985.

bien d'une œuvre picturale, elle s'avérait invraisemblable comme représentation *du réel*. Sans doute était-ce pour cela que Delacroix rappelait ce que devait être un *tableau*.

Comme il l'avait pressenti, cette œuvre se présentait effectivement comme *un collage* — pour le moins, en préfigurait la notion. Ce qui peut expliquer l'impression d'*incorporation arbitraire* des figures dans *l'espace du tableau* ou, pour mieux dire, dans le paysage qu'il était supposé *représenter*. À l'évidence les figures ne semblent pas *s'intégrer naturellement dans cet espace*. Dans l'espace global du tableau, les figures apparaissent comme des *pièces rapportées*¹⁵.

Concernant *Les Baigneuses*, l'effet de collage paraît être la conséquence d'un usage, si l'on ose dire, maladroit d'un *modèle photographique*. Delacroix qui ne devait pas en douter, y voyait le signe d'une impuissance dans ce qu'il appelait « l'invention ». En l'occurrence, l'impuissance en question serait paradoxale. Il s'agirait de l'impuissance à *céder* à ce que Delacroix appelait « l'imagination qui fait le tableau ». Cession ou concession « heureuse »¹⁶ en raison d'une autre impuissance, celle de l'œil qui, ne pouvant tout voir (« on verrait toutes les feuilles d'un arbre, toutes les tuiles d'un toit et sur ces tuiles les mousses, les insectes, etc. »), « ne fait parvenir à notre esprit que ce qu'il faut qu'il aperçoive ». La puissance tenant alors, en quelque sorte, à laisser faire « ce dernier » (l'esprit) qui « fait (...), à notre insu, un travail particulier ». Donc, l'impuissance paradoxale de Courbet tenait à ne pas céder à son esprit, à son imagination, le soin de faire le tableau, comme « à son insu ». En revanche, à en croire Delacroix, cette *puissance* d'abandon lui aurait permis d'ajouter à ce qu'il voyait, à cette photographie, ce qui lui manquait pour devenir tableau. Hypothèse qui, bien sûr, rappellera celle de Merleau-Ponty à

15. Eugène Delacroix, *op. cit.*, p. 328 : « Le paysage est d'une vigueur extraordinaire, mais Courbet n'a fait autre chose que mettre en grand une étude que l'on voit là près de sa toile ; il en résulte que les figures y ont été mises ensuite et sans lien avec ce qui les entoure. Ceci se rattache à la question de l'accord des accessoires avec l'objet principal, qui manque à la plupart des grands peintres. »

16. *Ibid.*, p. 744.

propos de la démarche de Cézanne : « L'œil voit le monde, et ce qui manque au monde pour être tableau, et ce qui manque au tableau pour être lui-même (...) »¹⁷.

Mais Courbet ne voulut peut-être pas combler tous ces manques. Peut-être accepta-t-il délibérément de *manquer* le tableau en *n'ajoutant* pas (trop) à la photographie ce qui lui *manquait* pour être peinture. Peut-être voulut-il ainsi confronter deux manières de *voir le monde*. Mais, cette confrontation affecta surtout le tableau. C'est lui qui ressort *maladroit*, comme mis à mal par la photographie. En effet, il n'est pas certain que Courbet n'ait justement eu l'intention de révéler ainsi *la réalité* de ce *mal photographique*. Car, ayant affirmé vouloir faire de « l'art vivant », comment ne pouvait-il s'intéresser à tout ce qui le faisait vivre, mais aussi mourir ? Et, alors, on ne douta pas que la photographie allait affecter l'art pictural.

Certain que, désormais, seraient mises en concurrence deux façons de *représenter* le réel, Courbet s'interrogeait peut-être sur leur éventuelle synthèse. D'une part, comme le remarquait Delacroix, il tentait de maintenir *un type de rapport pictural et traditionnel au réel* : « Quand Courbet a fait le fond de la femme qui se baigne, il l'a copié scrupuleusement d'après une étude que j'ai vue à côté de son chevalet. »¹⁸ D'autre part, il se risquait à *incorporer* au sein de ce *type de rendu pictural du réel* un *autre type d'image du réel* réalisé par une machine. Mais, force était de constater que cette incorporation n'avait pas tout à fait *lieu* dans le tableau. À l'évidence, la *représentation de l'image photographique* de ce corps ne trouvait pas harmonieusement sa place dans ce *lieu figuré* par une peinture réalisée d'après une étude qui, elle, ne fut pas produite par une machine. L'amphibologie consistant donc en des représentations de représentations qui mettaient en abîme la *vérité* de la photographie, celle de *l'étude d'après nature* et, à terme, du tableau. Était-ce cela le *réalisme* ?

17. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Éd. Gallimard, 1964, p. 25.

18. Cité par Marcel Zahar, *op. cit.*, p. 60.

Jusqu'au compromis cézannien

Faute de comprendre cela, c'est une acception réductrice, voire simpliste du *réalisme* qui allait durablement s'établir dans les esprits à partir de l'œuvre de Courbet : le réalisme devait consister en un projet de représentation *en vérité* du réel. Or, selon ce qui précède, sinon le projet, ce qu'il produisait amusait beaucoup. Néanmoins, au moment où s'affirmait la photographie, on ne doutait pas de l'enjeu artistique d'une telle entreprise. Ce qui peut expliquer que Courbet fut souvent représenté par les caricaturistes sous les traits d'une sorte d'Hercule de foire occupé à relever des défis aussi énormes que dérisoires. Car le public devait soupçonner qu'il y avait quelque chose d'héroïque dans l'entreprise du « plus obstiné des réalistes ». Comment, face à des œuvres aussi colossales que paradoxales, ne pas avoir l'intuition qu'il se confrontait à de grands problèmes théoriques, tel ce travail de mise en abîme des différents types de représentations ? Mais à quoi cela pouvait-il mener ? Rétrospectivement nous pouvons croire qu'il ouvrait ainsi une voie qui, par exemple, rendait possibles les œuvres de Manet ou de Cézanne.

Pour l'heure, Courbet ne semblait que jouer quelques mauvais tours à la logique traditionnelle du tableau que Delacroix comprenait en termes d'invention. Pourtant, curieusement, le sens commun eut raison de retenir surtout l'idée de *vérité* de ces espèces de maladresses. Car ces maladresses, qui devaient tenir au défaut d'emploi de « certaines conventions de composition ou d'exécution », révélaient *vraiment*, voire *cruellement* leur nécessité, pour le moins, s'agissant du tableau. Et la mise en évidence de ces conventions nécessaires tendait à rendre douteuse la notion d'invention appliquée à l'art pictural dans ses formes traditionnelles. Bien sûr, Courbet ne refusait pas tout à fait d'utiliser ces « conventions ». C'est à celles « d'exécution » qu'il resta toujours attaché. Quant à celles de « composition », il ne semblait pas « forcé » d'y soumettre ses œuvres. C'est de cette prise de liberté avec les conventions de composition que provenait d'abord l'impression de maladresse. En effet, comme tout peintre, confronté au problème d'organisation et d'assemblage dans

l'espace pictural d'éléments divers, Courbet ne semble pas avoir tenté de le résoudre. Il ne pouvait ignorer ces artifices mis au point, depuis quelques siècles déjà, afin de faire paraître discrètement ré-unis (com-posés) et donc *en harmonie* dans l'espace du tableau les éléments les plus divers, l'art de la composition tenant en grande partie à cette discrétion. Bien différemment, la plupart des premières œuvres de Courbet se caractérisent par d'évidents effets de disjonctions — par exemple, entre les figures et le fond — et de tensions entre les éléments figurés que la seule existence au sein d'un même espace pictural ne suffit à résoudre. Il en ressort effectivement, pour d'aucuns, malheureusement, une impression de vérité ou, plutôt, s'agissant des *Baigneuses*, de *vérités* : vérités distinctes des représentations picturales et photographiques. Plurielle, l'idée de vérité n'en fut que plus prégnante.

Cet usage de la photographie ou, en d'autres cas, son influence trop peu dissimulée, allait abusivement conduire à croire que le *réalisme* visait à *représenter objectivement le réel*. On s'entêta donc à penser que l'art pictural était alors, effectivement et théoriquement, travaillé et menacé par une tendance *photogénique*. En 1859, Baudelaire appréhendait cette tentation photographique comme un symptôme de déclin : « De jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit. »¹⁹ Et Delacroix de tempêter : « Eh ! réaliste maudit, voudrais-tu par hasard me produire une illusion telle que je me figure que j'assiste en réalité au spectacle que tu prétends m'offrir ? C'est la cruelle réalité des objets que je fuis, quand je me réfugie dans la sphère des créations de l'Art. »²⁰

« Cruelle réalité des objets » ? En l'état des œuvres de Courbet, c'était plutôt la *réalité du tableau* qui se trouvait *cruellement* mise à nu par ses compositions défailtantes. Il rompait le charme gracieux, parce que discret, de ses artifices

19. Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques · Salon de 1859*, Éd. Bordas, 1990, p. 319.

20. Marcel Zahar, *op. cit.*, p. 61.

capables de faire oublier toute idée d'assemblage face au tableau. Mais au lieu de cette discrétion, l'évidence de ses *collages* ne pouvait que décevoir cette sereine impression d'unité que donnait traditionnellement le tableau et, grâce à lui, l'illusion qu'il peut être des lieux dans l'espace où les choses et les êtres s'accorderaient harmonieusement. Ses œuvres, sinon comme des tableaux, se présentaient comme résultant d'assemblages arbitraires d'éléments hétéroclites. Et cette impression de disparate et d'arbitraire est certainement l'une des caractéristiques de l'œuvre de Courbet. Pourtant, si l'on doutait tout de même que Courbet fût véritablement maladroit — ses œuvres de jeunesse comme celles d'après 1870 le démontrent —, on s'interrogeait sur le sens paradoxal de ses orientations artistiques. Voulait-il introduire d'autres règles dans les arts et, en ce cas, lesquelles ? Rappelons encore ici les mots de Delacroix : « La vulgarité des formes ne ferait rien ; c'est la vulgarité et l'inutilité de la pensée qui sont abominables ; et même, au milieu de tout cela, si cette idée, telle quelle, était claire ! Que veulent ces deux figures ? » Pourquoi ce dérèglement des « conventions de composition » du tableau ? Jusqu'alors, ces conventions de composition n'avaient-elles pas rencontré et conforté nos schèmes sensori-moteurs de perception des objets dans l'espace ? En les dérégulant, n'allait-il pas troubler l'expérience esthétique, notamment celle de Delacroix, partagé entre l'abomination et le sentiment qu'il était dommage de ne pas tout à fait comprendre « l'ouvrage le plus singulier de ce temps » ?²¹

Nous pouvons croire que Courbet proposait déjà ce que Gilles Deleuze comprenait comme « un autre type d'image ». Car il devait bien s'agir là d'un autre type d'images qu'apportait ce *réalisme* qui, d'un point de vue esthétique, semblait ne plus se soucier du « bien ou (du) mal... » :

« Mais si nos schèmes sensori-moteurs s'enrayent ou se cassent, alors peut apparaître un autre type d'image : une image optique-sonore pure, l'image entière et sans métaphore, qui fait surgir la chose en elle-même, littéralement, dans son excès d'horreur ou de beauté, dans son

21. Eugène Delacroix, *op. cit.*, p. 529, 3 août 1855.

caractère radical ou injustifiable, car elle n'a plus à être "justifiée", en bien ou en mal... »²²

Et, apparemment sans grâce et si peu illusionnistes, ces images d'un autre type avaient ceci de particulier qu'elles se révélaient *vraiment* et tout simplement comme telles. Mais il fut alors peu satisfaisant de voir ainsi rompre le charme de l'illusion que produisait ordinairement un tableau.

Georges Bataille précisa ce sentiment à propos de l'œuvre de Manet qui peut être rapproché de celui de Courbet — moins parce qu'il fut qualifié de *réaliste* que parce qu'il sembla souvent avoir aussi procédé du *collage* : « (...) Dans le monde raréfié de l'art, l'apparition de "ce qu'on voit" atterrait. »²³ Et, comme en écho, Gilles Deleuze, notait à propos de cette même question du réalisme : « (...) Raréfier l'image, en supprimant beaucoup de choses qu'on avait ajoutées pour nous faire croire qu'on voyait tout. »²⁴

Alors, parce que rompant le charme illusionniste du tableau, le réalisme apparut autant comme un non-sens esthétique, absurde donc, que comme une antinomie de l'Art — étant traditionnellement admis qu'il ne pouvait opérer que dans la discrétion de ses artifices. Bien au contraire, les œuvres des premiers *réalistes*, que furent Courbet et Manet, ne pouvaient feindre qu'elles étaient des *représentations*, autrement dit, *des images* qui, en tant que telles, ne pouvaient *tromper l'œil*. Évidence de l'image dont ces artistes paraissaient alors incapables de dissimuler l'artifice et qui, de ce fait, furent accusés tout à la fois d'être maladroits, grossiers et de manquer d'imagination. Mais pour les défenseurs de ces esthétiques paradoxales, d'abord dites *réalistes*, à partir de l'œuvre de Courbet, c'est l'œuvre qui tromperait l'œil qui n'aurait plus rien à voir avec l'art ou, plus exactement, avec cet *art d'un autre type* qui se précisa plus généralement comme moderne ou moderniste.

C'est selon cet argument qu'Émile Bernard dénonçait, en 1901, l'art de Claude Monet qu'il opposait à celui de Paul Cézanne : « Voyez, par exemple, à quelles erreurs conduit le

22 Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 32.

23 Georges Bataille, *Manet* [1955], Éd. Skira, Genève, 1983, p. 68.

24 Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 33.

plein air. Les dernières œuvres de Claude Monet ne me paraissent pas supérieures à un décor de théâtre. Sa préoccupation semble la même que celle d'un peintre travaillant pour l'opéra. *Tromper l'œil* de son spectateur, lui faire croire qu'il est *réellement* dans la nature... préoccupation puérile, qui a tué chez cet homme bien doué les qualités les meilleures ! Quand il peignait sous l'influence de Manet ou de Courbet ses vues de Trouville, s'il ne mettait rien de son esprit dans ses tableaux, Monet y introduisait du moins *une logique, une franchise picturale* (c'est nous qui soulignons) admirable, et une noble liberté de pinceau ; (...) Monet a perdu cela. Ses tableaux (...) n'offrent plus que la surprise du trompe-l'œil. »²⁵ É. Bernard reprochait donc à l'artiste d'avoir manqué à ce qui lui paraissait avoir toujours fait la *logique de l'art de la peinture*, distinct de celle du trompe-l'œil qui, lui, relevait de la *logique du tableau... d'opéra*²⁶.

Notons au passage que cette critique d'Émile Bernard ne dut pas déplaire à Cézanne qui accepta de le rencontrer trois années plus tard. Rappelons que ce dernier avait confié à Victor Chocquet, certes bien des années avant, en 1876 : « Je souhaite que l'exposition de notre coopérative soit un four si nous devons exposer avec Monet. »²⁷

Si les œuvres de Claude Monet témoignaient de la perte « du bel art de la peinture », curieusement É. Bernard soutenait que c'est « de la tradition » que Paul Cézanne « se plaît à se recommander »²⁸. La recommandation ne manquera pas d'étonner, après ce que nous venons d'observer de l'œuvre de Courbet, en rupture avec une certaine tradition. Il notait donc : « Ce qu'il croit qu'on doit demander aux

25. Émile Bernard, *Tintoret, Greco, Magnasco, Manet*, Éd. Albert Messein, 1920, p. 98.

26. Analogie entre scène d'opéra, voire de théâtre, et tableau que Delacroix évoqua en ces termes : « S'il est question de la composition, il ne peut prendre un morceau isolé ou même une collection de morceaux pour en faire un tableau. Il faut bien circonscrire l'idée, pour que l'esprit du spectacle ne flotte pas sur un tout nécessairement découpé ; sans cela, il n'y aurait pas d'art. » *op. cit.*, p. 744.

27. Sophie Monneret, *L'impressionnisme et son époque — Dictionnaire international*, Éd. Denoël, 1980-1981, t. II, p. 238.

28. Émile Bernard, *Conversations avec Cézanne*, Éd. Macula, 1978, p. 40.

anciens, c'est leur façon classique et sérieuse de *logiquement* organiser son œuvre. La nature intervenant dans le travail de l'artiste, animera ce que la raison laisserait mort, il recommande surtout de *partir de la Nature*. »²⁹

Cette réflexion révèle une certaine ambivalence dans le projet de Cézanne. La compréhension de ce « *partir de la Nature* » est restée comme un à *partir de la nature*. Pourtant, en toute rigueur, il devrait signifier l'éloignement. Un éloignement que confirmerait cette volonté d'« organiser (...) *logiquement* » et de « façon classique ». En effet, après Courbet et Manet, le problème de Cézanne semble avoir été de tenter de trouver une sorte de compromis entre la « façon classique (...) d'organiser son œuvre », que Courbet avait troublée, et ce « bel art de la peinture ». Aussi, sans pourtant revenir à un art illusionniste, Cézanne n'eut de cesse de parvenir à *réaliser*, pour ainsi dire, à *nouveau* et *véritablement* des tableaux. On repensera justement ici aux mots de Maurice Merleau-Ponty : « L'œil voit le monde, et ce qui manque au monde pour être tableau, et ce qui manque au tableau pour être lui-même (...). »³⁰

Mais le projet de compromis cézannien, après Courbet, voire Manet, se présentait comme une gageure. Courbet avait certainement profondément mis en question, voire en crise, le *système classique du tableau*. Il avait révélé et, en quelque sorte, accusé sa *logique* comme bien loin d'être *naturelle* et surtout structurée par ces « conventions de composition et d'exécution » que l'artiste, selon Delacroix, était « bien forcé » d'employer pour produire ce qui pouvait mériter le nom de tableau. Il reste que le peintre d'Ornans conservait une manière, disons romantique, d'exalter la dimension picturale de celui-ci — ce qui explique certainement l'intérêt, même critique, de Delacroix pour son œuvre. Mais la brèche, qui imposait que soit distinguée la *réalité picturale* du *tableau*, était désormais ouverte. Son *heur* fut pourtant d'indiquer une

29. Émile Bernard, *Paul Cézanne*, article paru dans "L'Occident", février-mars 1904 Cité dans *Conversations avec Paul Cézanne*, Éd. Macula, 1978, p. 40.

30. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 25.

voie féconde pour les développements artistiques ultérieurs que l'on sait.

Paradoxalement, Courbet ouvrit cette voie à force — il dut alors en falloir pour tenter de rompre avec les conventions classiques — de *manques*³¹ : il *manqua*, certainement délibérément, de composer tout à fait ses œuvres, qui restent comme des *protocollages*, faute d'avoir suffisamment eu le souci de dissimuler l'hétérogénéité de ses modèles et, ainsi, il manqua de réaliser *des tableaux* qui, au sens classique, peuvent faire illusion, voire *tromper l'œil*. Soit autant de manquements aux règles de l'art qui durent « atterr[er] », comme le nota G. Bataille à propos de Manet, cet autre réaliste paradoxal...

Bien qu'atterré, Delacroix concédait pourtant que demeurerait dans l'œuvre de Courbet un talent d'exécution classique. Il ne rompait donc pas complètement avec tous les termes de son art. Comment cela aurait-il pu être possible ? Mais l'œuvre n'en était que plus amphibologique. Ce que, plus tard, Paul Valéry reconnut comme une constante dans les œuvres de quelques autres de ces premiers maîtres de l'art moderne, comme Degas, qu'il observait : « Divisé contre soi-même, d'une part, travaillé par un souci aigu de *vérité* (...); d'autre part, possédé d'un génie rigoureusement classique (...). »³²

Cette ambivalence se retrouve dans les discours par lesquels Cézanne énonça sa théorie de l'art qui achoppait sur la dualité *optique/logique*, *œil/esprit* que certains bouleversements dans l'ordre du tableau, au sens classique, avaient en quelque sorte défaits et opposés. Oppositions qu'il importa à ce dernier de tenter de résoudre à *nouveau* : « Dans le peintre il y a deux choses : l'œil et le cerveau, tous deux doivent s'entraider : il faut travailler à leur développement mutuel ; l'œil par la vision sur nature, au

31. Dominique Chateau, *L'Héritage de l'art — Imitation, tradition et modernité*, Éd. L'Harmattan, 1998, pp. 157-176. Cette question du manque pourra être enrichie par les réflexions proposées par D. Chateau dans son chapitre justement intitulé « La positivité du manque ».

32. Paul Valéry, *Œuvres II, Degas, Danse, Dessin*, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 1209.

cerveau par la logique des sensations organisées, qui donne les moyens de l'expression. »³³

Sans doute, l'avènement de la notion de *réalisme*, par la préséance qu'elle supposait communément accorder à l'œil, au détriment de *l'esprit* ou de *l'imagination*, avait quelque peu troublé l'espèce d'équilibre entre l'œil et l'esprit auquel était parvenu la dialectique du tableau. Ainsi advenait ce sentiment d'amphibologie, voire de naïveté³⁴ devant des œuvres réalisées par des artistes *troublés* à ce propos. De fait, les termes du débat, tels qu'ils se posaient alors ou, pour le moins, tels que nous les comprenons ici, s'ils peuvent sembler simplistes, voire réducteurs, nous paraissent néanmoins expliquer l'appréhension qu'eut Delacroix de voir se diviser, voire éclater tout à fait ce qu'il appelait « la sphère des créations de l'Art ». Sphère à l'intérieure de laquelle la *force* des conventions n'avait pas semblé jusqu'alors interdire l'idée même de création. Au contraire, à bien comprendre Henri Focillon, des conventions rigoureuses la favoriseraient : « La plus grande multiplicité des expériences et des variations est fonction de la rigueur des cadres, tandis que l'état de liberté indéterminée conduit fatalement à l'imitation. »³⁵ Mais la rigueur des cadres suffit-elle à susciter la richesse et la diversité des œuvres ? On peut le croire, mais à condition d'en interroger les limites, voire de les déplacer et, ainsi, innover. De ce point de vue, on peut penser que les importantes novations en matière artistique de la seconde moitié du XIX^e siècle et, donc, de l'art moderne ressortent du rapport critique engagé avec un *cadrage de la sphère de l'art*, alors rigoureusement classique.

33. Émile Bernard, *Conversations avec Paul Cézanne*, op. cit., p. 36.

34. Sans trop développer ici cette question de l'apparente naïveté de l'œuvre de Courbet, une observation de Baudelaire pourrait être évoquée : « La naïveté, est un vice particulier à ce siècle, car personne n'obéit ; et la naïveté qui est la domination du tempérament dans la manière... ». Cité par Georges Bataille, *op. cit.*, p. 40. Elle pourrait être transposée à l'art de Courbet. En substituant la peinture au tempérament et la composition à la manière, nous comprendrions que c'est le primat de la peinture sur la composition, au sens classique, qui expliquerait, en partie, l'aspect parfois naïf des œuvres de Courbet... comme celles de ceux qui, absorbés dans la jouissance de peindre, se soucient peu de composer...

35. Henri Focillon, *Vie des formes*, Éd. Quadrige-Puf, 1943, p. 24.

Mais au moment où Courbet et Manet, peu de temps après lui, commençaient à présenter leurs premières œuvres, la seule évidence de leur rapport critique avec ces « conventions de composition », sinon « d'exécution », que tout artiste paraissait « forcé » d'employer, ne suffisait à assurer ces artistes, comme leurs contemporains, de la validité de leur projet. Qui plus est, l'aspect amphibologique, voire tragico-comique, des œuvres de ces premiers maîtres de l'art moderne, donnait à penser qu'ils ne firent que poser un problème, sans le résoudre. Aussi, plus de trente années après que Courbet ait fait l'annonce de son *réalisme*, les néo-impressionnistes envisagèrent de réformer aussi les « conventions d'exécution ». L'application quasi mécanique de la peinture, fondée sur certaines théories scientifiques concernant la couleur, devant résoudre cette tension dialectique entre l'œil et l'esprit, entre le système du tableau et sa réalité picturale que Courbet et Manet rendirent particulièrement sensible. Les néo-impressionnistes crurent donc pouvoir en finir avec cette dualité tableau-peinture en concevant une méthode susceptible de les dispenser d'un système de composition régi par des conventions classiques. La radicalisation de l'attention sur la peinture et, plus exactement, sur la couleur suffirait à faire que l'image et le tableau se construisent *naturellement* sans paraître « forcé[s] » d'obéir à des « conventions de composition ». Pourtant, croyant en finir avec le système classique de composition, ils ne faisaient qu'admettre l'un de ses avatars. En effet, le principe de cadrage photographique qu'ils adoptaient inmanquablement était issu du système classique du tableau...

Courbet, quant à lui, n'envisageait certainement pas de résoudre cette dualité. Il la mit en crise en prenant quelques libertés avec la *logique* traditionnelle du tableau dont il contraria la propension à produire des effets illusionnistes. Cette contrariété déçut beaucoup. Et, curieusement, cette déception provoqua tout à la fois les plus vives critiques et le rire de ses contemporains. Comment comprendre alors que celui que Delacroix désignait comme le « plus obstiné des réalistes » aille à rebours de l'histoire, en l'occurrence celle de l'illusionnisme qui s'affirmait davantage avec la

photographie ? Qui plus est, il mettait en doute l'idée reçue selon laquelle il aurait visé à *représenter vraiment* le réel et, en quelque sorte, par défaut, il révélait combien l'art pictural, quand bien même il ne fût pas mécanique, à l'instar de la photographie, n'était pas moins lié à un système rigoureux : à ces « conventions de composition » auxquelles tout peintre semblait « forcé » de soumettre son œuvre... Ceci étant avéré : *quid* de la question de la Création, de l'Invention, de l'Imagination ?

Ces paradoxes qui ressortaient de l'œuvre de Courbet, ajoutés aux questions que posait déjà *l'invention* de la photographie, participèrent à troubler davantage les catégories et l'esprit de l'art.

Or, si son art, comme le donnaient à pressentir ses œuvres, pouvait être compris *en mal de photographie*, pourquoi ne se faisait-il pas *photographiste*, comme le firent alors certains peintres ?³⁶ Et cette espèce d'indécision prêtait d'autant plus à rire qu'elle se donnait pour déterminée. Une détermination que Courbet *manifesta* en termes de *réalisme*. Mais la notion, au vu de ses œuvres, n'était pas « claire », ni dans ses principes, ni dans ses fins. Rappelons encore les mots de Delacroix : « (...) et même au milieu de tout cela, si cette idée était claire ! » En effet, l'entreprise de Courbet laisse supposer qu'elle procédait déjà de cette « tragi-comédie » de l'art moderne, dont parlait P. Valéry. Tragi-comédie d'un art moderne qui émergeait alors à partir de gestes artistiques dont la radicalité semblait encore illusoire. Ce « souci aigu de vérité », qui devait caractériser le réalisme, n'avait-il pas trouvé son médium : la photographie ? Pourquoi Courbet ne choisissait-il pas tout simplement de faire de la photographie, pour être tout à fait réaliste, au lieu de l'introduire, sans trop la dissimuler, dans ses peintures ? Une photographie gagnait-elle à être peinte, à paraître comme une peinture ? Et pour la peinture, quel progrès ? Au

36. Il est nécessaire de noter que la revendication du statut de peintre ou de photographe restait incertaine. Par exemple, en 1856, Gustave Le Gray, qui fut l'élève du peintre académique Paul Delaroche (auteur des grandes peintures de l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts) se présentait ainsi : « Le Gray, peintre d'histoire et photographiste, portraits sur papier, reproduction de tableaux, (...) » André Rouillé, *op. cit.*, p. 95.

contraire, la méthode de Courbet, incompréhensible pour beaucoup, ne pouvait qu'inquiéter les tenants d'une tradition picturale qui l'appréhendaient comme « désastreuse pour l'art français ».

En principe, un art fait pour décevoir

Les paradoxes de Courbet ne manquèrent pas d'intéresser Manet qui se plut à souligner l'ironie de sa démarche. Une façon spéciale de qualifier son geste pictural et une anecdote qu'il rapporta précisent cela :

« Ah ! les graissages de couleurs avec le couteau à palette, les préparations à grand renfort de bitumes, cela donne des effets, mais après, quoi ? Courbet ne dédaigne pas cette cuisine. Mais il a pris le bon parti. Il la blague. L'autre jour, il entre chez Deforge. Diaz y était.

— Combien que vous vendez votre Turc ? dit-il à Diaz en désignant un de ses tableaux à l'étalage.

— Mais, répond Diaz, ce n'est pas un Turc, c'est une Vierge.

— Alors cela ne peut pas faire mon affaire. Je voulais un Turc. »³⁷

Manet fondait ainsi l'hypothèse d'un Courbet blagueur, non seulement à l'ordinaire mais aussi à l'ouvrage, jouant quelques tours au monde de l'art qui ne procédaient pas seulement de la plaisanterie. C'est de l'ironie que Courbet voyait tenir son œuvre. Il disait, par exemple, des *Baigneuses* : « Elles représentent une phase curieuse de ma vie, c'est l'ironie, c'est l'homme qui arrive contre vent et marée. »³⁸ Bien sûr, cela n'en dit pas assez. Comme il ne dit d'ailleurs pas grand chose du *réalisme*, sinon, paradoxalement encore, à se défendre du titre de *réaliste* qui lui aurait été imposé. C'est son ami Proudhon qui travailla à rendre plus explicite la pensée qui sous-tendait la plupart de ses œuvres. Le philosophe, qui reste davantage comme l'un des premiers théoriciens de l'anarchie que de l'art, s'efforça d'expliquer ce

37. Antonin Proust, *Édouard Manet — souvenirs*, Éd. L'Échoppe, 1988, p. 30.

38. Pierre Borel, *op. cit.*, p. 20.