



## Perspective

Actualité en histoire de l'art

3 | 2009

Période moderne/XIX<sup>e</sup> siècle

---

### Courbet, 2007

*Courbet, 2007*

Pierre Georgel

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1344>

DOI : 10.4000/perspective.1344

ISSN : 2269-7721

#### Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

#### Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2009

Pagination : 473-478

ISSN : 1777-7852

#### Référence électronique

Pierre Georgel, « Courbet, 2007 », *Perspective* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 29 juillet 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1344> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1344>

---

## Courbet, 2007

Pierre Georget

– Gustave Courbet, Laurence des Cars *et al.* éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais/New York, The Metropolitan Museum of Art/Montpellier, Musée Fabre, 2007-2008), Paris, Réunion des musées nationaux, 2007. 480 p., 500 fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 978-2-7118-5297-0 ; 49 € (disponible en version anglaise).

– Petra ten-Doesschate CHU, *The Most Arrogant Man in France: Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2007. 248 p., 88 en n. et b. et 49 en coul. ISBN : 978-0691126791 ; \$45.

– Ségolène LE MEN, *Courbet*, (collection *Les Phares*), Paris, Citadelles & Mazenod, 2007. 400 p., 300 fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 978-2-85-088247-0 ; 184 €.

– Thomas SCHLESSER, *Réceptions de Courbet : fantasmes réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, (collection *Œuvres en sociétés*), Dijon, Les presses du réel, 2007. 348 p., 28 fig. en n. et b. ISBN : 978-2-84066-204-4 ; 24 €.

### Un catalogue plus copieux que substantiel

À en croire l'introduction du catalogue de l'exposition du Grand Palais (*Gustave Courbet*, 2007 ; fig. 1), le temps ne serait plus aux « lectures renouvelées et audacieuses », ou encore « habiles et controversées », vouées « depuis trente ans » à l'art, à la pensée et à la carrière de Courbet – à savoir celles produites depuis le feu roulant de trouvailles et d'hypothèses de l'exposition de 1977<sup>1</sup>, soit trois ans après le livre proprement fondateur de Timothy J. Clark<sup>2</sup>, ainsi renvoyé dans les ombres de la préhistoire. Certes, les organisateurs en conviennent, le bouillonnement intellectuel qui s'ensuit a utilement « nourri et conduit [leur] propre réflexion », mais « le brio du propos » s'y exerçait aux dépens de « la place singulière de [la] peinture » de l'homme d'Ornans, qu'il « a parfois conduit à faire oublier » (*Gustave Courbet*, 2007, p. 16-17). Retour donc aux bonnes vieilles méthodes : « Nous avons moins cherché ici à formuler de nouvelles hypothèses que de [sic] replacer la peinture de Courbet dans son temps » (p. 16).

Pourquoi pas ? Définir « la place singulière » de Courbet dans le panorama de « l'art



des anciens et l'art des modernes »<sup>3</sup> – comme il en esquissait lui-même l'exemple dans sa profession de foi de 1855 – était un parti original par rapport à la rétrospective de 1977, comme à celles qui suivirent. Original et opportun, tant la connaissance particulière de Courbet comme la connaissance générale de l'art de « son temps » ont progressé depuis lors et appellent une confrontation actualisée. Ajoutons que c'était un parti difficile à concrétiser, ce qui supposait à la fois une représentation équitable de l'œuvre dans ses multiples dimensions et un dispositif le rapportant effectivement à ses « corrélats » contemporains – et si possible passés –, chose plus praticable dans un livre que sur des murs.

Or l'exposition ne remplissait pas vraiment la première de ces conditions et pas du tout la seconde. De l'œuvre même, d'une variété si réfléchie, avec son savant partage entre registres public et privé, sujets « sociaux » et « naturels », tableaux vedettes défiant la polémique et production ordinaire (mais point banale) destinée aux amateurs, elle donnait une vue assez complète jusqu'au tournant de 1857 – hélas au prix fort, vu les dégâts dus au transbordement du Musée d'Orsay au Grand Palais d'*Un enterrement à Ornans* (1849-1850) et de *L'atelier du peintre* (1854-1855), dont témoignèrent longtemps après leur retour les soulèvements de leur couche picturale offerts en spectacle aux visiteurs –, puis après 1870, encore que le travail « alimentaire » d'atelier qui tient alors tant de place dans la production signée « Courbet » ait été systématiquement écarté. En revanche, l'image de la période intermédiaire, correspondant en gros à la seconde décennie du second Empire, était nettement – et, sans aucun doute, sciemment – déséquilibrée. Prenant acte de l'« élargissement conscient des registres » (p. 300) et de l'indiscutable prédominance de sujets « gratuits » qui caractérisent ces années relativement sereines, la sélection faisait, à juste titre, ample place aux paysages (fig. 2), portraits, nus et scènes de chasse, ainsi qu'aux étranges « figures en tableaux » de 1865-1866, si proches de la « peinture pure » d'un Whistler, mais occultait complètement la veine critique persistante des mêmes années, mal aimée, mal comprise, mal connue même, urgente à redécouvrir pour saisir l'intime articulation entre nature et progrès qui est au fondement de la « philosophie » de Courbet et de son idée d'un « art démocratique » : la veine fort peu « moderne » de

1. Gustave Courbet, 2007 : couverture du catalogue illustrée par un détail du *Désespéré*, autoportrait de Courbet, 1843-1845, coll. partic.

2. Vue de la salle des paysages dans l'exposition *Gustave Courbet*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2007.



*l'Aumône d'un mendiant* (1868, Glasgow, Art Gallery and Museum), du *Retour de la conférence* (1863, aujourd'hui détruit mais qu'on aurait pu évoquer par son esquisse ; Bâle, Kunstmuseum), et autres « tableaux nouveaux bien sentis et socialistes », selon la formule sans équivoque utilisée par Courbet pour les désigner – dans une lettre exactement contemporaine des visions intemporelles de *Femme à la vague* (1868, New York, The Metropolitan Museum of Art) ou du *Chevreuil chassé aux écoutes* (1867, Paris, Musée d'Orsay)<sup>4</sup>. Bien plus, les *Casseurs de pierre* (Salon de 1850) étant eux aussi détruits, les *Lutteurs* (Salon de 1853 ; Budapest, Magyar Szépművészeti Múzeum) n'ayant pu être empruntés et le *Départ des Pompiers* (1850-1851, Paris, Musée du Petit Palais) n'ayant pas passé l'avenue Alexandre III, le versant ouvertement « socialiste » de l'œuvre était presque tout entier laissé dans l'ombre, y compris lors de l'offensive réaliste de 1850-1855 ! De quoi redonner vie à la légende qui avait cours dans les années 1860 d'un Courbet ayant « abjuré » sa foi progressiste<sup>5</sup>...

Quant à la mise en perspective historique annoncée, elle était bel et bien absente du cours même de l'exposition – classiquement monographique et chronologique, avec quelques timides regroupements thématiques – et le catalogue n'en offrait guère que des vues partielles, concernant essentiellement (dans le droit fil de l'exposition *Impressionnisme : les origines...*<sup>6</sup>, dont un article de Laurence des Cars [p. 59-69] développait fidèlement les attendus) les rapports de Courbet à la « nouvelle peinture ». Certes, on rencontrait çà et là, à côté de rapprochements devenus banals avec divers antécédents picturaux, ou encore avec l'imagerie populaire, quelques propositions moins prévisibles, certaines stimulantes, notamment à propos d'autoportraits de jeunesse comme le *Sculpteur* (1845, New York, collection particulière) et le *Fou de peur*

(1848 ?, Oslo, Nasjonalmuseet), dont les analyses solidement argumentées de Sylvain Amic mettent en évidence les liens précis avec le romantisme tardif des années 1840. Mais ces trop rares contributions originales restaient dispersées au fil des notices, sans l'effort de synthèse escompté d'une entreprise de cette ambition.

De façon générale, ce catalogue pourtant pléthorique reste décevant, non seulement parce qu'il réfléchit les partis pris discutables de l'exposition quant à la structure même de l'œuvre, mais par sa relative pauvreté d'idées, jusque dans les limites théoriques que les organisateurs s'étaient fixées. Raison de plus pour recommander la lecture des quelques textes qui tranchent sur cette grisaille : l'article liminaire de Bertrand Tillier, qui souligne à bon droit la dimension fondamentalement utopique de la pensée politique de Courbet (p. 19-28) ; la mise au point de Michel Hilaire sur les relations Courbet-Bruyas, qui rend presque limpide le système esthétique de Bruyas, longtemps réputé inintelligible (p. 45-56) ; enfin, le compte rendu par Bruno Mottin de la dernière campagne de radiographie d'œuvres de Courbet, contenant nombre d'éléments significatifs pour l'histoire et l'interprétation des tableaux étudiés (p. 71-80)<sup>7</sup>.

Il y avait pourtant une idée qui se donnait pour nouvelle et dont l'introduction promettait merveille : « La présentation au sein de l'exposition de photographies majeures contemporaines de l'œuvre de Courbet [...] permet de dévoiler la nature complexe du rapport au réel de sa peinture, en continuité ou en contrepoint avec la photographie de son temps » (p. 16-17). Des dizaines de photographies de toute espèce s'étaient donc au long des pages du catalogue comme des cimaises de l'exposition et prétendaient, par leur simple voisinage avec les peintures, livrer le dernier mot de l'art de Courbet ! Hélas, des sinueux exposés de Dominique de Font-Réaulx sur le réalisme de Courbet en général et ses rapports avec la photographie contemporaine en particulier, il ressortait en tout et pour tout que l'un et l'autre eurent « le désir de rendre la matérialité du monde qui l[es] entour[ait] », usé de motifs et de procédés analogues, et recherché « moins [...] la véracité que [...] la vraisemblance » (p. 38) – la fameuse « théorie des sacrifices » de Le Gray, qui ne faisait jamais qu'appliquer à la photographie une loi fondamentale de l'esthétique classique, étant immanquablement

évoquée. Était-ce si différent du rapport de Courbet – d’une toute autre profondeur que son intérêt épisodique et avant tout pratique pour la photographie – aux « peintres de la réalité » français, flamands, hollandais ou espagnols, parfaitement indépendants de la révolution technologique introduite par la nouvelle venue, dont Dominique de Font-Réaulx s’évertue à soutenir qu’elle fut pour lui une source privilégiée ? Non, admet implicitement notre auteur, mais le rôle assigné par Courbet à la photographie n’en serait pas moins unique : elle lui « offrit [entre autres] une figure féminine rompant avec l’idéal d’une beauté recomposée » – le modèle vivant n’y suffisant apparemment pas... – « sans briser avec la tradition picturale [...] dont les photographes, comme le peintre, s’inspirèrent » (p. 39) ; elle lui permit aussi, « grâce à ses poses classiques, de demeurer loyal aux maîtres anciens en se libérant de la contrainte académique du beau idéal » (p. 338) : ce serait donc en tant que reflet de la peinture que la photographie aurait exercé une action déterminante sur Courbet, comme s’il avait eu besoin de cet intermédiaire pour s’approprier les leçons de ses devanciers... La moisson est maigre, en tout cas hors de proportion avec la place exorbitante attribuée à la photographie dans l’exposition, comme avec l’affirmation péremptoire – et nullement démontrée – selon laquelle « la fréquentation des ateliers des photographes permit au peintre de saisir la justesse du lien ontologique de l’invention de Niépce et de Daguerre au réel » (p. 38).

### Stratégies

Les visiteurs en quête de vues plus substantielles pouvaient se tourner vers diverses rééditions d’ouvrages antérieurs et force publications nouvelles, dont quelques-unes apportaient leur lot d’idées fraîches. Nous en retiendrons trois.

*The Most Arrogant Man in France...* de Petra ten-Doesschate Chu et *Réceptions de Courbet* de Thomas Schlessler n’abordent qu’indirectement le projet créateur de Courbet. Le premier, relevant pour l’essentiel de l’histoire sociale de l’art, a pour objet les très complets dispositifs d’auto-promotion et de *marketing* mis au point par cet « homme d’art et d’affaires » (la formule est de son ami Max Buchon<sup>8</sup> ; LE MEN, 2007, p. 184), hautement conscient des réalités socio-économiques du « champ » artistique moderne – telles que Pierre Bourdieu, entre autres, les identifiera

*a posteriori* – et résolu à y répondre par des stratégies appropriées (fig. 3). Admirablement informé et peu enclin à la « surinterprétation »<sup>9</sup> – ce qui se fait rare dans la littérature sur Courbet –, le livre donne de celui-ci une image partielle mais, dans ses limites, très convaincante. Documents à l’appui, il montre le « maître-peintre » faisant flèche de tout bois pour imposer ses œuvres à l’attention, conquérir des marchés, déjouer la censure ou, au contraire, la pousser au crime (comme quand, de son propre aveu, il envoie le *Retour de la conférence* au Salon « pour qu’il soit refusé » ; CHU, 2007, p. 112) et, ce faisant, pour gagner et bien gagner sa vie – critère de réussite qu’il est le premier peintre d’avant-garde à revendiquer sans tabou. Tout cela sans rien céder sur ses exigences d’artiste et d’homme libre : provocateur virtuose et esprit positif ne dédaignant pas de s’ajuster à son public – ou plutôt à ses publics, dont il perçoit les caractères distinctifs avec une précoce clairvoyance – ; grand « communicateur » avant la lettre, empruntant ses techniques de choc à la publicité ou aux « premiers Paris » de la presse à grand tirage, et rhétoricien exercé ; sagace commerçant usant de procédures d’exposition et de vente à géométrie variable, mais aussi de l’engouement qu’il rencontre bientôt auprès du beau monde, comme du prestige que lui confèrent ses liens affichés avec l’intelligentsia... Les moyens sont disparates – si bien que le livre tient



54  
Gustave Courbet, *The Painter's Studio: Real Allegory Summing up a Seven-Year Phase of My Artistic Life*, 1855 (private exhibition 1855). Oil on canvas, 142¼ x 235½ in. (361 x 598 cm). Musée d'Orsay, Paris.



55  
Benjamin Roubaud, *Highroad of Poverty*, ca. 1842. Lithograph. Bibliothèque Nationale, Paris.

3. Gustave Courbet, *L'atelier du peintre*, 1854-1855, Paris, Musée d'Orsay ; Benjamin Roubaud, *Le grand chemin de la postérité*, vers 1842, lithographie [CHU, 2007, p. 72, fig. 54-55].

un peu de l'inventaire à la Prévert –, mais les fins sont d'une cohérence presque sans faille et la conclusion est fermement établie : par son action méthodique, novatrice et (jusqu'au drame de la Commune) efficace, non moins que par les propriétés mêmes de son art, Courbet s'est pleinement acquitté du « devoir » qu'il s'assignait dans une lettre fameuse : « donner l'exemple de la liberté et de la personnalité en art » (à quoi il ajoutait aussitôt : « donner de la publicité à l'art que j'entreprends »<sup>10</sup>). Il a ainsi durablement « ouvert la perspective », où va s'engouffrer la pointe de l'art moderne, « d'une scène artistique où l'approbation du public compte plus » que celle des pouvoirs et des anciennes élites (CHU, 2007, p. 174).

C'est ainsi, écrit encore Chu, qu'il a incité ses successeurs à « faire bon accueil à la critique, voire au conflit » (CHU, 2007, p. 174). La constatation pourrait servir d'exergue aux riches analyses de Thomas Schlessler, portant précisément sur les débats soulevés par le porte-drapeau du réalisme, débats en grande partie fantasmagiques mais révélateurs des enjeux contradictoires qu'y investissent les contemporains (fig. 4) – et dont l'auteur rend compte avec autant de largeur de vues que de précision. Là encore, l'œuvre même de Courbet reste à l'écart, Schlessler s'interdisant d'en confronter la « vérité » aux discours qu'il inspira – parti contraignant, auquel il lui arrive fort heureusement de déroger<sup>11</sup>, mais conséquent avec l'une des thèses du livre, selon laquelle cet œuvre serait en substance « vide d'intelligibilité » (SCHLESSER, 2007, p. 336), ou du moins éluderait systématiquement l'interprétation. Il est de fait, contrairement à « la vision pleine et rassurante » (p. 337) de Courbet qui fit longtemps autorité, que sa poétique (comme sa politique, surtout dans ses aspects tactiques : voir CHU, chap. IV) repose largement sur l'ambiguïté, ce « quelque chose » de l'ordre de la poésie « qui ne se résorbe pas dans une signification univoque » (SCHLESSER, 2007, p. 19) et résiste donc aux schèmes idéologiques sous-tendant les positions de la critique.

Autre thèse centrale du livre, empruntée au philosophe du politique Claude Lefort et déjà appliquée à l'histoire de l'art par Éric Michaud, qui l'intègre à sa belle et forte

idée<sup>12</sup> – ponctuellement reprise par Schlessler – d'une modernité édifiant puis liquidant la mystique du « salut par l'image », antidote au désenchantement post-révolutionnaire : parce qu'elles s'opposent par définition au dogmatisme des régimes autoritaires, la confrontation et la contradiction des opinions, en un mot le débat – y compris le débat sur l'art – seraient, plus que toute autre donnée, constitutives de la démocratie. Le choc des interprétations autour de Courbet, « cette dynamique conflictuelle où aucun des points de vue ne peut exister sans son antithèse » (SCHLESSER, 2007, p. 335) serait donc révélateur de l'évolution démocratique de la société.

On en convient volontiers, mais Schlessler ne s'en tient pas là. Articulant les deux thèses, il en vient à affirmer que c'est la seule réception, non la substance même de l'œuvre, qui « confère » à celui-ci « sa valeur démocratique » (SCHLESSER, 2007, p. 15) : « Courbet fabrique une peinture *vide* d'intelligibilité, à partir de laquelle se déploie une dimension démocratique qui ne tient à *presque rien*, sinon à un rapport de force entre des bords qui voudraient *conjur*er, *liquider* tout ce qui anéantit progressivement un art, une société, un monde *désenchantés* » (p. 336). Sa peinture ne serait guère qu'un écran sur lequel chacun projeterait son attente ; ses propres positions ne feraient qu'« exploit[er] et conforte[r] le fantasme démocratique projeté en son art » (p. 87). L'art qu'il appelle « démocratique » ne le serait donc qu'au sens banal du mot « démocratie » (liberté, égalité, équilibre des droits et devoirs...) : « hostiles ou complaisants » mais également exclusifs, « les points de vue [...] ont tous leur part d'idéal antidémocratique » (p. 335) et, dans leur prétention à « sauver le monde » (on reconnaît le mot meurtrier de Baudelaire), Courbet et ses champions « démocrates » préluderaient à leur façon aux dégâts des idéologies totalitaires du siècle suivant (p. 334)...

Le raccourci est un peu bien abrupt : Schlessler donne l'impression d'appliquer coûte que coûte à son sujet le scénario historique de Michaud, dont le point de fuite est l'« art de l'éternité » du nazisme<sup>13</sup>. De plus, il dédaigne de prendre en compte les actes d'allégeance explicites (si fâcheusement escamotés au Grand Palais) de l'œuvre de Courbet – et non de ses seules *déclarations* – aux idéaux progressistes, en particulier après 1860, où l'ambiguïté des tableaux-

4. Cham,  
*Le Charivari*, 2  
février 1851 :  
« Un homme du monde obligé  
de s'habiller en  
paysan pour faire  
peindre son portrait  
par M. Courbet »  
[SCHLESSER,  
p. 79, fig. 10].





manifestes des années 1850 tend à s'effacer. Il affecte enfin et surtout d'ignorer ce qu'il connaît fort bien : la liberté foncière de Courbet, en l'occurrence l'anti-autoritarisme radical qui lui fait non seulement accepter mais, comme l'a bien vu Chu<sup>14</sup>, favoriser et entretenir le débat contradictoire, tout en se « positionnant » distinctement sur l'échiquier des idées. Si bien que, prisonnier d'un postulat méthodologique refusant tout crédit véritable aux positions concertées de son héros – à commencer par sa bruyante adhésion à la notion ordinaire de démocratie – l'excellent historien ne semble pas s'aviser de la contribution de celui-ci à la dynamique démocratique au second sens, celui de Lefort... et de lui-même, Thomas Schlessler !

#### « La métaphysique dans la physique »

Dernier apport majeur de l'ardeur éditoriale de 2007, le *Courbet* de Ségolène Le Men, bien différent des deux titres précédents par son volume imposant, son souci d'exhaustivité et – ceci expliquant cela – sa « polyfocalité » parfois débordante. Ce livre devrait faire date : selon nous, nul n'a porté sur l'ensemble de la planète Courbet un regard aussi pénétrant depuis Timothy J. Clark et Michael Fried<sup>15</sup>. Regrettons toutefois qu'il trahisse par endroits une certaine précipitation, qu'on suppose due à des contraintes peu compatibles avec un chantier de cette ampleur, mais qui se marque par des disproportions dans le traitement de la matière, des lacunes et des flottements nuisant à l'intelligence du texte et un peu trop de menues imperfections : une relecture implacable et de sérieux raccords s'imposent pour une nouvelle édition. Sans doute conviendra-t-il aussi de nuancer des affirmations risquées (ainsi [LE MEN, 2007, p. 365], Delacroix se serait souvenu des *Baigneuses* – où donc ? Sûrement pas, malgré leur feuillée, dans les *Femmes turques au bain*, auxquelles Le Men fait probablement allusion –, ou Cézanne du cadrage du portrait de Trapadoux dans son *Empereur* [p. 94]). Certaines interprétations sont, en outre, discutables, comme celle selon laquelle le *Baudelaire* (1848, Montpellier, Musée Fabre), « effigie intime et concentrée », et le *Départ des pompiers*, « toile immense et dilatée », « semblent correspondre terme à terme » à la sentence fameuse du poète : « Concentration et dilatation du moi : tout est là » (LE MEN, 2007, p. 132)... Il faudra également

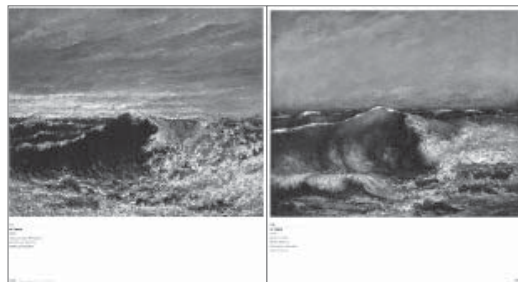
clarifier quelques concepts, comme ce mystérieux « pacte autochromatique » démarqué du « pacte autobiographique » de Philippe Lejeune<sup>16</sup>, auquel Alphonse Allais aurait, paraît-il, été sensible dans ses monochromes *primo-avrilésques* (p. 361)...

Mais la pensée est si soutenue et le foisonnement d'idées si stimulant qu'on met volontiers ces scories sur le compte d'une authentique générosité intellectuelle. Faute de place, nous devons laisser au lecteur le plaisir d'en dénombrer les fruits et nous borner à signaler les trois axes de réflexion qui nous ont paru les plus féconds.

D'abord, une notion jusqu'alors assez négligée<sup>17</sup> mais singulièrement prégnante chez Courbet, celle d'« œuvre complet ». Le Men en fait ressortir la constance et en met en lumière les modes de structuration – notamment par un système original de « séries » (fig. 5) ne recoupant que très partiellement les futures « séries » temporelles de Claude Monet –, comme la mise en scène en des regroupements variés et variables, culminant sur l'« exposition-cathédrale » de 1867.

En second lieu, l'importance de l'« imagination matérielle », doublement nourrie par un sentiment diffus de l'*universelle analogie* chère à Baudelaire et par une attention à la fois rêveuse et sensuelle aux textures et aux formes élémentaires. Ressort privilégié de l'« ambiguïté fondamentale » de l'œuvre (SCHLESSER, 2007, p. 17), elle fait de Courbet le grand poète de la *natura naturans* au XIX<sup>e</sup> siècle. Une chaîne de développements de belle tenue (LE MEN, 2007, p. 253-292) décline les avatars de ce « naturalisme laïc » qui « introduit la métaphysique dans la physique, la relativité dans l'absolu » (p. 309), contrepartie « réaliste » d'un romantisme aussi profond qu'inavoué<sup>18</sup>.

Pratiquée par Courbet de pair avec la fréquentation de l'« art des musées », sa « culture extensive » de l'image (LE MEN, 2007, p. 81) – l'image archaïque des campagnes ; l'image « moderne », souvent



5. Gustave Courbet, deux versions de *La vague* : 1869, Édimbourg, National Gallery of Scotland, et 1870, Winterthur, coll. Oskar Reinhart [LE MEN, p. 312-313].

ludique ou satirique, diffusée à l'échelle industrielle par la presse et le livre illustrés ; sans oublier, à sa place réduite mais non négligeable,... la photographie –, inspire enfin à Le Men des considérations en partie inédites et, pour beaucoup, de grand intérêt. En particulier quand elle donne à voir dans l'auteur de tant de toiles défiant délibérément l'interprétation, de la *Mère Grégoire* à l'énigme géante de *L'atelier*, un artiste « initié à tous les codes de l'image » et sachant en tirer « des tableaux hermétiques et savants [...], des rébus lisibles pour ceux qui prennent le temps de les déchiffrer et totalement 'sauvages' pour ceux qui ne les comprennent pas » (p. 117) On rêve à ce qu'aurait pu être l'exposition du Grand Palais si elle avait suivi la même veine pour « replacer la peinture de Courbet dans son temps »...

1. *Gustave Courbet : 1819-1877*, Hélène Toussaint éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais/Londres, Royal Academy, 1977-1978), Paris, 1977.
2. Timothy J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1948 Revolution*, Londres, 1973 (trad. fr. : *Une image du peuple : Gustave Courbet et la Révolution de 1848*, Villeurbanne, 1991) ; sur l'apport et la réception de cet ouvrage, voir Thomas Schlessler, « Courbet par Clark : visions politiques et visées polémiques d'une monographie », dans *Perspective. La revue de l'INHA*, 2006-4, p. 636-641.
3. *Exhibition et vente de quarante tableaux et quatre dessins de l'œuvre de M. Gustave Courbet*, Paris, 1855, préface [reproduite notamment dans Pierre Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, II, *Ses écrits, ses contemporains, sa postérité*, Genève, 1950, p. 60.
4. « [...] je vais partir pour Ornans et faire encore quelques tableaux nouveaux bien sentis et socialistes », à Bruyas, 10 septembre 1868 (Gustave Courbet, *Correspondance de Courbet*, Petra ten-Doesschate Chu éd., Paris, 1996, p. 303).
5. Pierre Véron, « La conversion de Courbet », dans *Le Charivari*, 17 octobre 1865 (SCHLESSER, 2007, p. 281).
6. *Impressionnisme : les origines, 1859-1869*, Henri Loyrette, Gary Tinterow éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais/New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994-1995), Paris, 1994.
7. Le catalogue de 2007 souffre de nombreuses imperfections de détail, dont l'une des plus désagréables est la présence dans les notes de références abrégées sans correspondant dans la bibliographie. Parmi les questions qu'il soulève, mentionnons celle des deux versions supposées des *Paysans de Flagey revenant de la foire* (1850, Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie). On savait par une lettre de Courbet que le tableau exposé sous ce titre au Salon de 1850 avait été sensiblement modifié avant sa présentation à l'exposition de 1855. Néanmoins, Hélène Toussaint affirmait en 1977 (p. 130) que l'œuvre présentée en 1855 (aujourd'hui à Besançon) n'était pas le même

tableau agrandi et retravaillé mais une « répétition » de « l'original disparu ». Le catalogue de 2007 infirme cette thèse dans l'étude de laboratoire (p. 75) mais la résume sans commentaire dans la notice de l'œuvre (p. 158)...

8. Lettre de Max Buchon à Edouard Ordinaire, novembre 1867.
9. Excepté, selon nous, dans l'hypothèse fort douteuse sur la « signification secondaire » de *L'atelier* comme parodie critique du Second Empire : Courbet dans le rôle de Napoléon III, le modèle dans celui d'Eugénie, le petit garçon dans celui du prince impérial, etc. (CHU, 2007, p. 105-6).
10. Gustave Courbet, 1996, cité n. 4, p. 92.
11. Dans le cours même du livre et surtout dans son tonique *Journal de Courbet*, Paris, 2007.
12. Eric Michaud, *La fin du salut par l'image*, Nîmes, 1992, et *Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, Paris, 2004.
13. Eric Michaud, *Un art de l'éternité : l'image et le temps du national-socialisme*, Paris, 1996.
14. Toutefois, Chu n'envisage la question que dans la perspective générale de son propos : en termes – forcément réducteurs – de stratégie : « Il a démontré que la controverse ne nuit pas forcément à la réputation car ce n'est jamais qu'une autre forme de publicité » (p. 174).
15. Michael Fried, *Le réalisme de Courbet, Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, 1993 [éd. orig. : *Courbet's Realism*, Chicago/Londres, 1990].
16. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, 1975.
17. Excepté dans l'étude de James Henry Rubin, *Réalisme et vision sociale chez Courbet et Proudhon*, Paris, 1999 [éd. orig. : *Realism and Social Vision in Courbet and Proudhon*, Princeton, 1980], nos brèves observations sur le « grand dessein » du premier (*Courbet : le poème de la nature*, Paris, 1995, chap. II) et l'article de Patricia Mainardi, « L'exposition complète de Courbet », dans *Gustave Courbet : en revoliör Lanserart sitt verk* [Courbet, artiste et promoteur de son œuvre], Jörg Zutter, Petra ten-Doesschate Chu éd., (cat. expo., Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 1999), Lausanne, 1999, p. 101-127.
18. Il convient de souligner que le livre, comme d'ailleurs l'exposition du Grand Palais (*Gustave Courbet*, 2007), fait une large place aux paysages et aux tableaux de chasse, mal aimés de Clark et relativement peu étudiés dans la littérature des dernières décennies, à quelques exceptions près, telles que l'article de Klaus Herding, « Egalität und Autorität in Courbets Landschaftsmalerei », 1975, traduit et repris dans son recueil *Courbet: To Venture Independance*, New Haven/Londres, 1991, puis les catalogues des récentes expositions *Gustave Courbet: en revoliör...*, 1998, cité n. 17 et *Courbet and the Modern Landscape*, Mary Morton, Charlotte Eyerman, Dominique de Font-Réaulx éd., (cat. expo., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2006), Los Angeles, 2006. Ce dernier ouvrage, organisé selon un classement thématique, contient quelques données nouvelles, notamment sur la technique de Courbet (p. 6-8) et sur ses affinités avec le positivisme de Taine (p. 12-13).

**Pierre Georgel**  
pierre.georgel@free.fr