

ART ET ESTHÉTIQUE

Études publiées sous la direction de M. PIERRE MARCEL

André Fontainas

Courbet



LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN



1475

COURBET

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

ART ET ESTHÉTIQUE

Collection publiée sous la direction de M. PIERRE MARCEL.

Volumes in-8 écu, avec reproductions hors texte, à 6 et à 10 fr.

Ouvrages publiés :

- Titien**, par HENRY CARO-DELVAILLE.
Velazquez, par AMAN-JEAN.
Greuze, par LOUIS HAUTECŒUR.
Holbein, par L. FOUGERAT.
Hokousai, par HENRI FOCILLON.
Puvis de Chavannes, par RENÉ JEAN.
Giorgione, par GEORGES DREYFOUS.
William Morris, par G. VIDALENC.
Rembrandt, par CH. COPPIER.
Degas, par HENRI HERTZ
Le Caravage, par G. ROUCHÈS.
Goya, par JEAN TILD

En préparation :

Philippe de Champagne, par Ed. PICON. — **Pisanello**, par Jean GUIFFREY. — **Claus Sluter**, par Jean CHANTAVOINE. — **Art et esthétique**, par Victor BASCH. — **Poussin**, par Henry MASSIS. — **Daumier**, par Gustave GEFFROY. — **Fromentin**, par E. PORT. — **Claude Lorrain**, par R. ESCHOLIER. — **Rubens**, par H. FIERENS-GEVAERT. — **Fra Angelico**, par Ed. SCHNEIDER. — **Toulouse Lautrec**, par J. CARCO. — **Phidias**, par H. CARO-DELVAILLE. — **L'art norvégien contemporain**, par G. VIDALENC. — **Les Artistes écrivains**, par P. RATOUIS DE LIMAY. — **La crise présente des arts plastiques**, par Henri HERTZ. — **Constantin Meunier**, par André FONTAINE.

ART ET ESTHÉTIQUE

COURBET

PAR

ANDRÉ FONTAINAS

AVEC 16 PLANCHES HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, VI^e

1921

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

ASA 1357

DETUONI/G/65



BASCR - UNIV. TS

DETUONI

G

0065



N. INV. ASA 1357





Photo. Procédé E. Druet.

PORTRAIT DE COURBET

COURBET

CHAPITRE PREMIER

L'AURORE DE LA PEINTURE RÉALISTE

Les premières œuvres de Courbet. — Sa formation. — Ses premiers Salons : 1844-1849. — Portraits, paysages et tableaux composés : *L'Après-Dîner à Ornans*. — Discussions, opinions de Delacroix et d'Ingres.

Dans une lettre adressée à ses parents au mois de mars 1844, Courbet écrit : « Je suis enfin reçu à l'exposition, ce qui me fait le plus grand plaisir. Ce n'est pas le tableau que j'aurais le plus désiré qu'il fût reçu ; mais c'est égal ; c'est tout ce que je demande, car le tableau, qu'ils m'ont refusé, n'est pas fini... Ils m'ont fait l'honneur de me donner une fort belle place à l'Exposition ; ce qui me dédommage... »

A son grand-père il confirme que son tableau est exposé dans le Salon d'honneur, « place réservée aux meilleurs tableaux de l'Exposition ». S'il avait été plus grand, ajoute-t-il, il aurait obtenu une médaille, et « ç'eût été un début magnifique ».

En mars 1844, Courbet n'avait pas accompli sa vingt-cinquième année. Il était à Paris depuis 1840, et son père avait conçu la pensée qu'il y ferait, sous la direction de son

cousin le professeur Oudot, d'excellentes études juridiques. Les espérances paternelles avaient été déjouées ; Courbet ne fréquenta guère l'École de droit. Par contre, jamais il ne songea à se faire admettre à l'École des Beaux-Arts ; il était, de tempérament, un insoumis ; et, sauf quelques apparitions, fort rares, chez le baron Steuben, dont il se moquait, il n'a été l'assidu d'aucun atelier. Il se déclarait l'élève de la nature ; au Louvre seulement, il étudiait le dessin, le métier des artistes célèbres.

On exigeait, pour le catalogue des Salons, qu'on fit mention, à côté de son nom, du nom de son maître, et Courbet obtint d'Auguste Hesse, alors en pleine réputation, de pouvoir se déclarer son disciple. Pure complaisance : Courbet l'avait rencontré chez un ami ; Hesse qui ne lui a donné aucun enseignement, ni un avis, ni un conseil, avait été frappé des qualités franches et originales du jeune artiste, et l'en avait complimenté.

Ainsi, de Gustave Courbet, « élève de M. Hesse », se voyait, au Salon de 1844, le *Portrait au chien noir* qui, depuis, a fait partie de la collection de M^{lle} Juliette Courbet, sœur du peintre, décédée à Ornans en 1915. Il a figuré à l'exposition centennale de 1900, et a été placé, plus tard, au Musée du Petit-Palais.

Avec sa chevelure noire, épaisse et bouclée sous un large chapeau de feutre, l'artiste est assis devant un rocher, le visage calme, ouvert, le regard vers le spectateur. Un épagneul est à sa gauche ; à sa droite, une canne, et, posé sur la pierre, un album. Le fond de la toile est formé d'un ample paysage fin et clair.

L'habileté de la facture se révèle incontestable, tranquille, d'une fermeté précise, d'un style sûr et déjà grand.

L'œuvre avait été remarquée, puisqu'on lui avait attribué une place dans le Salon d'honneur. Courbet écrit qu'on l'a beaucoup complimenté. Néanmoins la critique ne signale guère ce début, elle n'y insiste pas. Aucune commande, aucun achat ne s'en suivit. Courbet, du reste, ne s'y attendait pas. Il se remit au labeur, avec courage.

Son existence était modeste. Après avoir, dans un hôtel de la rue de Buci, habité une chambre qu'il payait vingt francs par mois, et où le manque de confort était tel qu'il demandait à sa famille de lui envoyer une couverture, des draps, une paillasse, un matelas, il s'était enfin découvert un atelier, rue de la Harpe, n° 89. C'était, au premier sur la cour, au prix de 280 francs par an, la chapelle de l'ancien Collège de Narbonne, auparavant utilisée comme salle de musique par le célèbre chef d'orchestre Habeneck. Il lui en coûta, pour s'installer, une somme de 40 francs environ.

Là-bas, au fond du Jura, le père Courbet n'est pas content. Il adresse à son fils des reproches ; il croit devoir, dans chacune de ses lettres, le stimuler au travail. Ces admonestations, au surplus fort peu méritées, sont malaisément supportées. Courbet, du matin au soir, travaille sans relâche ; il a résolu, coûte que coûte, de se dégager de toute dépendance. Il est solide, volontaire, têtu ; il y parviendra à force d'application, de patience et d'audace. Tout d'abord il faut qu'il se forme, qu'il conquière la maîtrise, une réputation dont il se reconnaisse digne. Il

s'acharne, sans repos ; il se surmène. Il ne s'arrête pas même pour les repas : au réveil, il avale hâtivement un morceau de pain dans sa chambre, et il dîne à cinq heures pour trois sous de plus que dans sa pension de début. Rien dans l'intervalle ; le temps lui manque.

Certes en écrivant à son père il se complait à mettre en valeur ses efforts, l'importance de la tâche qu'il s'impose ; le plus petit succès se transforme en triomphe. Mais il n'avoue pas sa fatigue non plus que le moindre échec. Son orgueil natif s'appuie de continuelles vantardises. Il cherche à étouffer les craintes et le mécontentement des siens. Cette attitude a probablement contribué dans une certaine mesure à l'étalage, constant à travers toute sa vie, puéril et ingénu, de sa proverbiale vanité. Du moins jamais il n'aura dissimulé son travers ; l'idée ne lui en est jamais venue.

Le *Portrait au chien noir* marque, dans l'œuvre de Courbet, un point de départ. Il est sobre, puissant, fermement construit, véridique. En ce temps où luttent les romantiques contre les classiques, Delacroix contre Ingres, il ne s'est rangé d'aucun parti, quoiqu'il n'affiche point encore une tendance nouvelle. Sincère en présence de la nature, dépourvu d'affectation, moderne, à la vérité, et absolument simple, tels les Vénitiens dans leurs portraits, il appartient à tous les temps.

Cependant, il hésite ; sa voie propre ne se révèle pas clairement encore à ses yeux.

Au Salon de 1845, de cinq tableaux présentés, un seul, le *Guitarrero*, a été reçu. L'influence du romantisme le plus

artificiel a agi sur lui ; on pourrait penser, devant cette toile, à Schnetz, par exemple, en raison de l'accoutrement conventionnel, de la pose, de l'expression théâtrales de la figure où se retrouvent « idéalisés » les traits de l'artiste. Mais le rocher du fond, les arbres de l'arrière-plan avec leurs trouées lumineuses, ce ciel indolent et pur composent, en même temps, un paysage dans la manière qui va devenir la sienne.

Une des toiles refusées se trouve au Musée de Lyon (il en existe une préparation au Petit-Palais) ; elle s'intitule : *Amants dans la campagne ; Sentiments du jeune âge ;* une autre : *Un rêve de jeune fille.* Elles sont imprégnées d'une sentimentalité vague et conventionnelle. Déjà, durant les précédentes années, Courbet s'est lui-même, la tête entre les mains, représenté sous ce titre, *Désespoir* ; il a produit, selon des données en vogue, des *Ruines le long d'un lac*, un *Homme délivré de l'amour par la mort*, un *Moine dans un cloître*, et, obéissant à une mode de la littérature, *Loth et ses filles*, selon la Bible, une *Odalisque* (Si je n'étais captive...) d'après Victor Hugo, une *Lélia* d'après George Sand, une *Nuit de Walpurgis* d'après Goethe.

Par bonheur, il se livre aussi à des études plus sincères, bien qu'il pastiche, dans une *Tête de jeune fille*, les Florentins, les Vénitiens, dans un *Portrait de lui-même*, les Flamands quand il imagine, à leur imitation, un paysage, ou, enfin, ce qui vaut mieux, lorsqu'il copie au Louvre, Frans Hals, Rembrandt, van Dyck, Velasquez, ou étudie les plus notoires de ses contemporains, Géricault, Delacroix, Schnetz, Robert-Fleury... Il s'ingénie à reproduire avec

exactitude les traits de ses modèles ; il travaille le portrait assidûment.

Le *Portrait de la baronne de M...*, ou de sa sœur Juliette, « ainsi baptisée pour rire », dit-il dans une lettre, et un *Portrait d'homme*, qui est peut-être l'*Homme blessé* du Louvre, ont également été présentés et refusés en 1845. Enfin, l'on cite un certain *Job*, appelé par Riat le *Prisonnier du Dey d'Alger* ; mainte hésitation s'y manifeste ; des classiques ne l'eussent point désavoué. Qu'importe ! le voici qui se secoue, qui se campe en maître ; il a choisi sa route, il se rend compte de ses desseins.

Le jury, en 1846, lui refuse sept tableaux. Cela prouve, assure-t-il, qu'il se compose d'un « tas d'imbéciles » dont la mauvaise volonté à son égard est évidente : n'ont-ils point perché « au plafond » où nul ne saurait le découvrir, le seul qui ait été admis, le *Portrait de M. M...* (ou son propre portrait de trois-quarts, actuellement au Musée de Besançon) ? Ses œuvres sont refusées, simplement parce qu'il ne pense plus comme les membres du jury, et il s'en flatte. Premier indice de rébellion ; naissance d'une personnalité qui va d'année en année s'accroître et s'affirmer.

En 1847, trois tableaux sont refusés. Ce serait, à en croire le catalogue de son œuvre dressé en 1867 par lui-même, le *Portrait d'Urbain Cuenot*, l'*Homme à la pipe*, le *Violoncelliste*, tandis que d'autres catalogues énumèrent l'*Homme blessé*, les *Amants dans la campagne*, un *Portrait de l'auteur jeune*. Trois tableaux de Courbet ont été refusés en même temps que les envois d'une vingtaine d'artistes réputés. Avec ceux-ci, avec les plus illustres maîtres favo-

rables aux nouveaux venus, Ary Scheffer, Decamps, Delacroix, Rousseau, Dupré, Daumier, etc., il assiste, dans l'atelier de Barye, le 15 avril, à une réunion où s'élabore l'acte constitutif d'un salon indépendant.

Survient la Révolution de 1848. Tout s'en trouve modifié. Le Salon s'ouvre si largement qu'on y compte jusqu'à 5 500 tableaux exposés. Les six toiles de Courbet ont été fort mal placées. « C'est une vraie *bagarre* où l'on ne saurait rien remarquer » ; cependant de « vrais connaisseurs » lui adressent « des compliments sincères ». Des critiques s'intéressent ; Prosper Haussard, du *National*, se pose cette question : « Aux trois derniers Salons, M. Courbet est resté inaperçu. Est-ce notre faute ou la sienne ? » Et il vante les qualités de style et de manière, la manœuvre de touche et de clair-obscur qui se recommandent avec éclat dans le *Violoncelliste*. Un Anglais, M. Hawke, a découvert « tout seul » ses tableaux, est venu les visiter dans son atelier, lui parlant avec émotion, lui prenant les mains sans cesse, et lui répétant que « seul, avec Delacroix, il comprend l'art avec autant d'élévation ».

Et Champfleury l'exalte : « On n'a pas assez remarqué, cette année, au Salon, une œuvre grande et forte, la *Nuit classique de Walpurgis*, peinture provoquée par l'idée générale de Faust. Je le dis ici, qu'on s'en souvienne. Celui-là, l'inconnu qui a peint cette *Nuit*, sera un grand peintre... »

A partir de cette heure, l'admiration de Champfleury fut fidèle à Courbet. Mais par lui l'enthousiasme du critique au sujet de la *Nuit* n'était point, semble-t-il, par-

tagé : plus tard il a recouvert la toile, et y a peint ses *Lutteurs*.

Les éloges, en 1849, se font encore plus éclatants.

Sept toiles ont été envoyées par Courbet. Deux portraits : *Portrait de l'auteur, étude des Vénitiens* (c'est, au Louvre, l'*Homme à la ceinture de cuir*), *Portrait du philosophe Tra-padoux, examinant un livre d'estampes* (collection Rouart); quatre paysages : la *Vendange à Ornans*, la *Vallée de la Loue*, la *Vue du château de Saint-Denis* (le soir, à Scey-en-Varais), les *Communaux de Chassagne*, témoignent de sa maîtrise attentive et ample, de son émotion grave en présence de la nature. La curiosité générale, le succès se fixent sur une grande composition de vie familière et intime : *l'Après-dîner à Ornans*, qui, depuis, a été placée au Musée de Lille.

La fougue romantique, superficielle, s'est évanouie ; ni défroque à grand effet, ni emphase dans le geste ; néanmoins le style réservé, hautain, sec, des classiques, avec les éternelles attitudes reprises aux vieux maîtres, n'apparaît pas davantage. Courbet s'est intéressé à un épisode significatif de la vie réelle, dont, sans nulle intention transfiguratrice, il a reproduit ingénument l'aspect, mais il n'y a ajouté aucune parade de magnificence, il ne l'a pas dépouillé au point d'être conforme à des modèles recommandés par l'École.

La première manifestation du réalisme, en quelque sorte latent, étonne peut-être, mais, à coup sûr, satisfait, à des degrés divers, les esprits que touche la sincérité d'un artiste. Théophile Gautier apprécie l'œuvre avec une

indulgence nonchalante ; Francis Wey le loue sans réserve ; dans *l'Artiste*, dans la *Revue des Deux Mondes* (Lagenevais) il est discuté assez âprement.

De plus, par l'entremise du Directeur des Beaux-Arts, qui est Charles Blanc, l'État l'acquiert pour la somme de 1 500 francs, dont Courbet avait le plus grand besoin.

Delacroix, très surpris, s'écriait : « Avez-vous jamais vu rien de pareil, ni d'aussi fort, sans relever de personne ? Voilà un novateur, un révolutionnaire aussi ; il éclôt tout à coup, sans précédent... »

L'appréciation d'Ingres manifeste une sorte d'étonnement forcé, en même temps que son respect des principes l'oblige à une réprobation véhémement : « Comme il arrive à la nature, explique-t-il, de gâter elle-même ses plus belles productions ! Elle a donné à ce jeune homme les dons les plus rares. Né avec des qualités, que tant d'autres acquièrent si rarement, il les possède épanouies à son premier coup de pinceau ; ce prélude jette avec une sorte de bravade une œuvre magistrale sur les points les plus difficiles ; le reste, qui est l'art, échappe absolument. Il n'a rien donné de lui-même, et il avait tant reçu ! Quelles valeurs perdues ! Quels dons sacrifiés ! Est-ce assez remarquable et désolant ! Rien comme composition, rien comme dessin, des exagérations, presque une parodie ! Ce garçon-là, c'est un *œil* ; il voit, dans une perception très distincte pour lui, dans une harmonie dont la tonalité est une convention, des réalités si homogènes entre elles, qu'il improvise une nature plus énergique, en apparence, que la vérité ; et ce qu'il présente est, comme talent d'artiste, d'une parfaite

nullité. Cet autre révolutionnaire sera d'un exemple dangereux. »

Des deux maîtres opposés le jugement sacré d'accord la maîtrise de Courbet, révolutionnaire. Il vaut qu'on s'y arrête et qu'on en examine les motifs et la portée.

Qu'avait fait Courbet ? Une œuvre très simple, en somme, mais c'est la simplicité qui, en ce temps-là, était d'une nouveauté inattendue, révolutionnaire. Jusqu'à un certain point, les paysagistes seuls avaient conquis le privilège de se montrer simples. Tout autre peintre, classique ou romantique, peignait d'après des théories préconçues, en vue d'un effet systématiquement convenu. Delacroix, sincère et exalté, n'était simple que par exception, car son tempérament ne l'y portait pas, sinon dans quelques dessins et dans quelques aquarelles. Il gardait, dans ses toiles, un souci de la présentation, de la construction, de la signification violentes, excessives, nécessaires à sa nature, et dont il lui eût été impossible, s'il y eût songé, de se départir. De ces conditions selon lui essentielles à l'existence d'une œuvre d'art, le nouveau-venu s'était dégagé ; il les rejetait au second plan : révolution « sans précédent » !

Ingres ne subit pas moins l'ascendant de cette puissance qui se révèle ; il la déclare, sans hésiter, révolutionnaire, « dangereusement révolutionnaire ». Dédaigneux reproches jetés de tous temps à la face de tout novateur. Ingres ne les épargne pas à Courbet. Qu'il ait tenté de circonscrire les effets de la révolution pressentie, de purger l'avenir de conséquences dont il redoute le déve-

loppement, rien de plus légitime, rien de plus normal. N'était-il pas en possession du vrai et du définitif, de l'immuable, de l'éternel ? Mais que le sensible, le si pur artiste qui incarnait la tradition du dessin le plus raffiné, de la composition classique et savante, ait pu déclarer, à propos de l'*Après-dîner à Ornans* : « Rien comme composition, rien comme dessin » ; voilà de quoi frapper de stupeur, en vérité ; voilà qui veut qu'on s'attarde à quelques réflexions.

En quoi consistent ces dons si rares, en quoi surprendre « les qualités épanouies au premier coup de pinceau » que remarque Ingres dans cette « œuvre magistrale » ? « Ce garçon-là, c'est un *œil* », s'exclame-t-il. Ingres se serait-il arrêté, devant Courbet, à ses dons de coloriste, lui qui faisait fi de la couleur ? Selon ses principes maintes fois exposés, *tout l'art tient dans les contours*. Mais non : « l'œuvre est magistrale », affirme-t-il, et il ajoute : « *sur les points les plus difficiles.* » A ses yeux, la couleur ne compte pas, ou à peine ; donc, les points les plus difficiles, qu'est-ce que cela signifie, en dehors du dessin et de la composition ?

La mauvaise humeur emporte la parole au delà de la pensée du Maître. Il se livre, lui aussi, à « des exagérations, presque à une parodie ». Courbet, qui a « tant reçu », n'aurait « rien donné de lui-même » ; c'est là le fond de la querelle. Il possède d'extraordinaires dons que tant d'autres s'évertuent en vain à acquérir, et ces dons, il les a *sacrifiés* ; Ingres le juge à la fois « remarquable et désolant ». Où sont, aux yeux d'Ingres, ces dons merveilleux, les dons les plus remarquables qu'un artiste puisse avoir reçus, à sa naissance, sinon dans le domaine

du dessin et de la composition ? Il les pousse à l'exagération, à la parodie. A l'exagération, à la parodie de quoi ? Mais, bien certainement, de ce qui, pour Ingres, pour les disciples, les admirateurs d'Ingres, constitue l'élément capital de tout art, cette science réfléchie et autoritaire qui équilibre une composition selon des règles d'esthétique bien strictes, bien définies, dans un dessin cursif, suprêmement élégant ou pur, d'un trait qui marque sans insister, qui entoure et ne pèse jamais.

Ingres a donc subi, instinctivement, la puissance du nouveau-venu, mais sa réflexion n'admet pas qu'on ne se plie pas aux méthodes de l'Ecole, qu'on se dérobe à la discipline, qu'on n'obéisse qu'aux impulsions de son tempérament, qu'on écoute les suggestions de sa sensibilité personnelle plutôt que des préceptes doctement établis à l'usage de tous les travailleurs.

En outre, Courbet n'a pas choisi son sujet dans l'arsenal éternel de la fable ni de l'histoire légendaire. Il n'est qu'un *œil* ouvert sur la vie qui l'entoure : ce que ce peintre présente en devient, aussitôt, « comme talent d'artiste, d'une parfaite nullité ». Voilà une condamnation terriblement grave, en vérité ; comment Ingres y est-il amené ? De l'artiste qu'il juge, de cet artiste qui a tant reçu mais qui n'a rien donné, de cet artiste décidément nul, le génie naturel a néanmoins abouti à percevoir, d'une façon *très distincte pour lui et dans une harmonie dont la tonalité est une convention, des réalités si homogènes entre elles qu'il improvise une nature plus énergique, en apparence, que la vérité.* Ou cette phrase ne signifie absolument rien, ou

Ingres reconnaît que Courbet, usant de ses dons naturels, en vue d'un objet déterminé, a choisi, composé, équilibré son tableau avec une science et dans une discipline qui lui sont propres et qu'on estimera, si l'on veut, trop personnelles ; c'est à quoi tend, en résumé, l'appréciation contradictoire d'Ingres, mais il ne saurait soutenir qu'elles n'existent point.

Bref, le reproche unique, c'est que Courbet n'appartienne pas à l'École.

Ingres s'avère plus ingénieux et très fin, en observant que le jeune peintre, qui voit des réalités si homogènes entre elles, improvise une nature plus énergique, en apparence, que la vérité. En d'autres termes, quiconque prétend ne voir et ne reproduire que des réalités se trouve forcément amené à outrer le caractère véritable de ces réalités, en ce qu'elles sont, par instinct, par choix, n'importe comment, isolées de ce qui les environne, en altère la nature ou en amoindrit l'importance ; et dès lors il s'établit là une part, plus ou moins grande, mais inévitable, de convention.

Qu'on en soit conscient ou qu'on la nie, cette convention, il est inconcevable qu'on y échappe ; elle tient à l'essence même de tout art, que le goût, la science, l'instinct ou la réflexion du créateur ait eu la part prépondérante dans l'élaboration de son œuvre.

Par système, Courbet démentira qu'un tel résidu de convention doive nécessairement être respecté. Qu'importe ? Son œuvre l'admet, et ses ouvrages valent mieux que ses théories.

Considérons le chef-d'œuvre exposé en 1849, cet *Après-dîner à Ornans* du Musée de Lille. Les fonds sombres ont, sous l'injure du temps, poussé au noir le plus uniformément confus ; ici, le dessein du peintre a été trahi. Mais ce n'est point le hasard qui seul lui a imposé son motif : il l'a choisi, il l'a voulu dans l'arrangement le plus favorable, quoique ses personnages ne soient pas des modèles d'atelier, quoiqu'ils ne soient pas couverts d'oripeaux pittoresques, quoiqu'ils semblent vivre d'une vie habituelle et commune.

La table, le repas achevé, est restée revêtue de sa nappe blanche, chargée de verres et d'assiettes. Le père de Courbet, assis au premier plan à gauche, s'est à demi assoupi, une main dans la poche de son veston ; Adolphe Marlet, un ami, le chapeau sur la tête, allume sa pipe à un tison enflammé ; Courbet, de l'autre côté, au fond, s'accoude au dossier de sa chaise, écoutant rêveusement le musicien Promayet qui, debout, à droite, fait sonner son violon. Sous ses pieds il y a une écuelle ; un bouledogue superbe repose sous la chaise de Marlet.

Le fait seul que dans cette donnée rien de traditionnellement classique ni de romanesque ne subsiste suffit, à cette époque, pour étonner la critique, pour dérouter les amateurs. Il en est ainsi chaque fois que l'art, ou toute autre forme de l'activité humaine, se retrempe aux sources originelles de simplicité, et s'arrache aux complications conventionnelles. Le réalisme, à ce moment-là, de Courbet ne signifie pas davantage. Nous l'allons voir évoluer, s'enrichir, s'affirmer, mais également se corrompre au point de mentir à ses principes les plus féconds.

CHAPITRE II

L'EPANOUISSEMENT DU REALISME

Salon de 1850 : *les Casseurs de pierres, les Paysans de Flagey revenant de la foire, l'Enterrement à Ornans*. — Appréciations de la critique contemporaine. — Les « Intentions » politiques, sociales et religieuses de Courbet. — Salon de 1852 : *les Demoiselles de Village*. — Salon de 1853 : *les Lutteurs, la Baigneuse, la Fileuse endormie*. — Courbet et la Cour Impériale. — Courbet et Delacroix.

Simplement, sans programme, sans bruit, sans esclandre, une formule d'art, sinon neuve, du moins oubliée et longtemps négligée, apparaissait. Elle provoqua plus de surprise chez les contemporains, suscita, nombreux, les blâmes de l'incompréhension, mais ne souleva pas sur-le-champ contre elle une animosité véritable. Courbet, de bonne foi, ne se doutait pas encore de l'étendue de ses menées séditionnaires ni du parti excellent qu'il en pourrait tirer pour établir sa renommée et pour illustrer son nom. Ses préoccupations n'étaient encore que d'art pur.

Il avait enfin forcé l'attention des critiques et des amateurs ; on lui avait décerné une médaille de deuxième classe, l'État lui avait acheté l'*Après-dîner à Ornans* pour le Musée de Lille ; il se déclarait satisfait. Il s'était remis

à la besogne, et préparait silencieusement des œuvres nouvelles.

Le Salon ne s'ouvrit que le 30 décembre 1850. Courbet présentait huit toiles ; toutes furent admises, mais, cette fois, elles se trouvèrent appréciées de façon fort diverse.

Deux paysages : *Vue et ruines du château de Scey-en-Varais*, *Bords de la Loue sur le chemin de Maizières*, obtenaient d'unanimes louanges ; on s'inclinait devant le maître paysagiste. De ses portraits, *l'Homme à la pipe* (portrait de l'auteur) fut jugé comme une œuvre extrêmement vigoureuse et belle ; on ne discuta guère le *Portrait de M. Jean Journet*, de *l'Apôtre Jean Journet partant pour les conquêtes de l'Harmonie Universelle*, ni même le *Portrait de M. Hector Berlioz*, bien que celui-ci, lassé d'entendre, durant ces séances de pose, Courbet lui seriner « d'informes mélopées » en les exaltant comme des « modèles de musique populaire », eût fini par se fâcher, par traiter l'artiste d'idiot, et par refuser ce tableau admirable, auquel il n'accordait aucune valeur.

Les critiques s'exaspérèrent au sujet des trois compositions dont se complétait l'envoi superbe.

Les Casseurs de pierres (Musée de Dresde) : « Là est un vieillard de soixante-dix ans, courbé sur son travail, la masse en l'air, les chairs hâlées par le soleil, sa tête à l'ombre d'un chapeau de paille ; son pantalon de rude étoffe est tout rapiécé ; puis, dans ses sabots fêlés, des bas, qui furent bleus, laissent voir les talons ; ici, c'est un jeune homme, à la tête poussiéreuse, au teint bis ; la chemise, dégoûtante et en lambeaux, lui laisse voir les flancs



Photo E. Bulloz.

L'APRÈS-DINER A ORNANS

(Musée de Lille.)

1849

et les bras ; une bretelle en cuir retient les restes d'un pantalon, et les souliers de cuir boueux rient tristement de bien des côtés. Le vieillard est à genoux ; le jeune homme est derrière lui, debout, portant un panier de pierres cassées. Hélas ! dans cet état, c'est ainsi qu'on commence, c'est ainsi qu'on finit ! Par-ici, par-là, est dispersé leur attirail : une hotte, un brancard, un fossioir, une marmite de campagne, etc. Tout cela se passe au grand soleil, en pleine campagne, au bord du fossé d'une route ; le paysage remplit la toile. »

Le critique Claude Vignon s'indigne devant cette toile qui représente « le plus grossièrement possible ce qu'il y a de plus grossier et de plus immonde. Et l'on vient nous dire », s'écrie-t-il avec horreur, « que c'est là de la vérité et du naturalisme ! Nous n'admettons pas ces principes. Pour nous la vérité ne peut jamais être triviale, et la nature, divin miroir où se reflète la beauté éternelle, s'arrête toujours où commence l'ignoble. »

Il est sans doute assez malaisé à présent de discerner où, dans cette scène âprement, solidement peinte et placée dans un si noble paysage, se pouvaient découvrir l'*ignoble* et le *trivial* dont se plaignait Claude Vignon. Il eût fallu sans doute qu'il se bornât à écrire : le *véridique* et le *familier*. Si Courbet se fût attardé à évoquer la misère de serfs attachés à la glèbe et drapés de haillons dénichés dans quelque bric-à-brac, au lieu d'attirer l'attention sur la misère réelle et présente de pauvres diables, à peine couverts des guenilles de vêtements à la mode du temps, usés et souillés, il eût emporté l'assentiment et la compas-

sion unanimes. Mais les citadins, les amateurs, les critiques, les bourgeois et les artistes même se détournèrent d'un spectacle où ils auraient lu la souffrance résignée de pauvres gens sous le joug impitoyable des iniquités sociales. A l'heure où il peignit cette toile, l'artiste n'y avait pas sans doute délibérément introduit une valeur de protestation ni de révolte contre l'injustice humaine ; il avait vu, il avait constaté, il s'était senti pénétré de pitié ; il avait projeté de propager cette pitié dans l'âme de ses contemporains. C'était faire œuvre purement d'artiste. Mais on s'arrêta à peine à la vigueur noble, à la solidité de cette représentation. Dans ces deux bonshommes d'âge si différent, devant le plus grave et le plus sereinement calme des paysages, on décela, on dénonça l'homme qui avait osé montrer en toute simplicité loyale et ingénue ce qu'il avait vu réellement, et je ne sais en lui quel goût méprisable du *grossier* et de l'*immonde*. L'aberration des critiques en présence d'œuvres aussi solides et aussi sincères ne justifie-t-elle pas Courbet de s'être laissé séduire aux boniments que lui débitait, dès cette époque, à la célèbre brasserie Andier, P.-J. Proudhon, qui s'efforçait de lui démontrer qu'il avait fait, en peignant les *Casseurs de pierres*, « œuvre politique, œuvre sociale » ?

« N'est-ce pas une œuvre sociale, s'écriait le philosophe, que de placer de cette façon, à côté d'un homme usé avant l'âge, amaigri prématurément par le travail, un enfant frais et rose, ne demandant qu'à croître, à se fortifier, à vivre libre au grand soleil, et pourtant condamné à briser aussi des cailloux, et à devenir vieux à vingt ans ? »

De la sorte s'établit, dans la fréquentation quotidienne de la brasserie, cette intimité qui allait aboutir à mêler à l'œuvre saine, splendide, lumineuse de Courbet un fatras fastidieux de prétendues arrière-idées philosophiques et sociales, dont le néant sonore exaspéra contre son art tant de haines et de préventions, tandis qu'elle insufflait en même temps à l'âpre philosophe critique de notre organisation sociale les théories esthétiques les plus creuses et les plus ridicules. Ces deux grands génies, en se rapprochant, se sont soutenus, mais se sont aussi nuï étrangement l'un à l'autre.

Dans la deuxième grande composition exposée en 1850-51, *Les paysans de Flagey revenant de la foire*, Proudhon encore examine figure après figure les personnages et il découvre chez l'auteur, les intentions les plus invraisemblables : l'homme qui ramène un jeune cochon lié par la patte, « a fait partie de la réquisition de dix-huit à vingt-cinq, en 1793, et il a vu le Rhin... », il fume une pipe, c'est que de là-bas il « aura rapporté l'habitude de fumer... Occupé de son cochon, serrant sa pipe entre ses dents, le bonhomme a des opinions arrêtées... » Et voilà à quelle sorte de commentaires stupides un homme qui est incapable d'ouvrir les yeux et de voir se livre à l'étourdie sans se douter que les éloges qu'il s'imagine décerner couvre de ridicule l'artiste qui les accepte, non moins que lui-même, le soi-disant critique.

Par la route qui passe en descendant au long d'un buisson d'arbres, s'avance un couple de bœufs que suivent, montés sur des chevaux, deux paysans, le fermier cossu,

attentif et raide, en blouse, en chapeau haut de forme, un fouet à la main, et son domestique. Derrière deux fraîches paysannes, dont l'une porte sur la tête une corbeille de fruits ou de légumes, une vache encore, et, se garant au bord du chemin, dans l'herbe, pour les laisser passer, le bonhomme au cochon. Rien de plus, et peut-être, mieux que la description morale et tendancieuse de Proudhon, serait-il aisé de s'expliquer, à cette époque où le sujet d'une composition était nécessairement religieux, mystique, littéraire et érudit, la stupeur de ceux qui n'aperçurent dans cette vaste machine qu'un « spectacle banal digne seulement du daguerréotype ».

Quant à la troisième, à la plus importante des grandes compositions exposées en même temps, elle acheva la déroute des partisans de Courbet. Un bien petit nombre lui demeura fidèle. « Jamais peut-être (selon J. Delécluze), le culte de la laideur n'a été exercé avec plus de franchise que cette fois par M. Courbet. » Décidément, le réalisme est un système de peinture sauvage, où l'art est avili et dégradé.

L'Enterrement à Ornans, après avoir, en 1850-51, déchainé de tels dédains et tant de colères, allait être refusé à l'Exposition Universelle de 1855, montré la même année, à l'exposition particulière de Courbet, avenue Montaigne, et donné enfin, en 1882, par M^{lle} Juliette Courbet, au Musée du Louvre, placé parmi les chefs-d'œuvre de l'École française du XIX^e siècle, parmi les grands chefs-d'œuvre de tous les temps.

Longuement Courbet y avait travaillé. Il en avait



Photo. Procédé E. Druet.

LES CASSEURS DE PIERRES

(Musée de Dresde.)

même conçu une première idée, dont témoigne un dessin conservé par le Musée de Besançon. Le cortège se dirigeait vers la fosse ; le fossoyeur, les porteurs, les prêtres avaient atteint l'extrémité du tableau à gauche ; les hommes suivaient au centre, et à droite venaient, en pleurant, les femmes. L'intérêt y apparaît plus dispersé, plus successif pour mieux dire, et non concentré comme dans la composition définitive. On conçoit, dans un tableau de cette dimension, où se groupent une cinquantaine de personnages que n'emporte pas en commun un même élan de fièvre ou de passion, ou dont ne se croisent ou ne s'opposent les mouvements contraires plus ou moins équilibrés, la difficulté d'arrêter l'attention sur un unique moment d'émotion, sur une disposition des masses qui se complètent, s'approfondissent, vivent en un rapport étroit et nécessaire. Courbet fixa donc, avec raison, au centre de la toile, la scène qui, par elle-même pittoresque, angoissante, justifie, provoque, répercute à travers l'assemblée entière et de figure à figure les attitudes, les gestes, les mouvements d'affliction grave ou profonde, réservée ou désespérée, assurant à l'œuvre cette noble unité d'un caractère vraiment grandiose dans le recueillement tragique de son paysage imposant. Et comme il est sobre, néanmoins, presque sommaire ! Sous un ciel gris à peine rosé, où, doucement s'est éteint le soleil par delà les campagnes éloignées, deux collines nues, symétriques, dans le fond cèdent à l'épaisseur de bois touffus. C'est là, devant la fosse béante et le cercueil posé sur le sol par les quatre porteurs vêtus de noir sous leurs vastes chapeaux qu'un prêtre, entouré

de ses acolytes et précédé d'un porte-croix, récite les prières. Une nombreuse assistance environne le fossoyeur à genoux près duquel s'est arrêté un beau chien, les prêtres, les deux bedeaux rouges, les autorités municipales : des hommes d'âge mûr, deux vieillards en vêtements des temps révolutionnaires, et, vers la droite, les femmes en deuil, les parentes qui fondent en larmes, représentées par les trois sœurs du peintre.

L'ensemble, en dépit du souci de rapprocher les figures au point de fondre en un tout l'émotion de chacune, ne s'établit cependant que par le secours magnifique des artifices du praticien. Les attitudes diverses, d'une saisissante vérité pour chacun des groupes ou chacun des personnages, tantôt se répètent, tantôt s'éparpillent, et n'agissent point d'accord, avec une valeur égale ou progressive, mais se contrarient ou forcent le regard, en de certains endroits, au détriment du reste. La gradation fait défaut ; le souci d'accorder à chacun des portraits (car tous les habitants du village d'Ornans avaient tenu à honneur de poser et d'être représentés dans ce tableau), l'importance que le modèle s'attribuait, avait fait perdre de vue à Courbet la nécessité d'un effet total à quoi les parties se fussent subordonnées. Ou, plus exactement, il se persuadait qu'il suffisait, pour remédier à cette défaillance, de recourir aux plus merveilleuses ressources de son métier ; tons et valeurs opposés, confrontés, rapprochés, ou surgissant par rappels lointains. Ce prestige retient, ce prestige contrebalance les erreurs de détail, il ne peut qu'émerveiller, que confondre l'imagination, mais ne satis-

fait pas complètement les exigences d'une admiration absolue ; il y laisse persister un peu de malaise et presque de regret.

Quoi qu'il en soit, même parmi les plus chauds partisans de Courbet, plusieurs ne dissimulèrent pas leur déconvenue, leur mécontentement. Ce n'est pas à cette lourde machine qui leur apparaissait vulgaire, tendancieuse, caricaturale, qu'ils avaient souhaité voir aboutir le robuste auteur de tant de beaux portraits (cette année encore, *l'Homme à la pipe* exaltait leur enthousiasme !), le profond et sensible paysagiste que leur montraient encore deux toiles, en même temps exposées, le sage et calme peintre de *l'Après-dîner à Ornans*. Que lui était-il donc advenu ? Les *Casseurs de pierres*, soit ! mais déjà cette composition touchait à l'extrême limite d'un réalisme admissible et raisonnable ; les *Paysans de Flagey revenant de la foire* marquaient une première erreur ; de toute évidence, on risquait, à ne vouloir représenter que des scènes réelles, banales, comme celles-là, de ne produire que des tableaux dont le sujet n'offrirait plus aucun intérêt, ne susciterait plus ni une réflexion, ni une émotion quelconque, et le peintre, au surplus, avait si bien pris conscience de ce péril, qu'il avait été amené, pour le conjurer, à forcer jusqu'à l'outrance, jusqu'à une sorte de bouffonnerie grimaçante et crispée, les attitudes, les gestes, les expressions de ses figures, en vérité plus désolantes que désolées.

Certes le paysagiste conservait sa maîtrise, approfondissait son autorité, le décor même de ce maudit *Enterrement* n'était point dépourvu de grandeur, de noblesse. Il

n'en faisait que mieux ressortir la bassesse de certaines figures. Qu'était-ce, en vérité, que cette parodie des choses les plus sacrées ? Cette moquerie de la douleur humaine ? Société, religion, famille, s'y trouvaient étrangement, audacieusement bafouées ; quel étalage éhonté de trognes épaisses, d'ailleurs indifférentes à la cérémonie qui les rassemblait, sans même tenir compte de cette basse satire de la magistrature qu'on s'acharnait à dénoncer dans les deux personnages en robes rouges, les prenant pour des juges, alors que ce ne sont que deux bedeaux revêtus de leur costume local !

L'indulgent Théophile Gautier, que Francis Wey a vainement essayé de convaincre et d'entraîner, redoute, en dépit de la grave beauté des figures féminines, une mystification. Cette crainte est ressentie également par Clément de Ris. D'autres déblatèrent avec fureur : « Courbet enlaidit la nature, comme Delacroix », hurle-t-on dans le *Corsaire* ; Philippe de Chennevières dénonce, dans cette caricature ignoble et impie, la haine même de l'art ; Claude Vignon, toujours Claude Vignon au premier rang ! n'a jamais rien vu de si affreux que cette grande toile noire qui tient beaucoup de place : « Bon Dieu ! que c'est laid ! » s'écrie chacun, ajoute-t-il, en se sauvant, depuis l'artiste le plus fantaisiste jusqu'au simple bourgeois. Prosper Haussard a subi, dans son œil et dans son esprit, « les cuisantes souffrances du laid, l'affreux dégoût de l'ignoble ».

La foule des amateurs, des visiteurs du Salon, éprouvaient d'égales sensations d'horreur et de répulsion. Ni

l'appréciation pleine de réserves du *Musée des Familles*, du *Vote Universel*, ou de l'*Événement* n'apaisait les colères, et Paul Mantz avait beau mettre en relief les qualités remarquables de l'exécution, la science de l'artiste, ni, surtout, les éloges ardents, la chaleureuse défense du tableau par Champfleury dans le *Messenger de l'Assemblée* et dans l'*Artiste* n'arrêtent les ironies, les dédains, les injures, les violences aveugles qui s'accumulent.

Peut-on, dans cette occurrence, s'étonner si Courbet, qu'entourent les sympathies de très rares amis, se persuade que l'injustice dont il souffre provient non seulement d'une mésintelligence esthétique mais du fait que son œuvre résume en soi une signification sociale de haute portée révolutionnaire, par laquelle il porte atteinte à tous les préjugés de classe, aux privilèges de la bourgeoisie, aux puissances établies, à l'autorité ? Peut-on s'étonner s'il condescend à reconnaître dans son art un éclatant instrument de progrès politique et de rénovation morale ? Comment fût-il demeuré sourd aux objurgations insinuanes, exaltantes et ardentes, d'un homme tel que Proudhon, de qui la persuasive logique exploitait, de plus, sa vanité foncière, son imperturbable confiance en soi-même ?

Désormais, à chaque coup de brosse qu'il posait sur la toile il attribua une intention, une répercussion ; il provoquait contre lui-même l'indignation ; satisfait il entassait, à l'abri de théories proudhoniennes plus ou moins bien comprises, un système de déclarations pompeuses et boursofflées ; il prenait position ; il mêlait à l'art la poli-

tique. Et le miracle invraisemblable, c'est que, en lui, en lui l'unique peut-être au monde, cette constante confusion de deux sortes de soucis qui, par certains angles, peuvent parfois confiner, mais ne doivent jamais se pénétrer, s'absorber l'un l'autre, n'a point anéanti ni même diminué, peut-être en vertu de la nullité même de ses soi-disantes idées d'esthétique sociale, n'a en rien entaché son génie de peintre et a simplement renforcé la vigueur de sa résistance à l'opposition qui se prolonge contre son œuvre tout le temps de sa vie.

Depuis 1882, l'*Enterrement à Ornans* appartient au Musée du Louvre. Placé dans la demi-obscurité de la salle Henri II, il pouvait échapper aisément aux regards hostiles et, grâce à des miroirs qui, en le reflétant, le rendait plus clair, être étudié, les jours de lumière, par les visiteurs consciencieux ou de bonne foi. Les irritations étaient tombées, les préventions évanouies. Le réalisme avait fait école ; on envisageait la beauté de l'art d'après des données différentes. L'œuvre de Courbet pouvait plaire ou déplaire. Il n'indignait plus ; il n'étonnait plus. On pouvait se risquer à le mieux apprécier. Lors du remaniement de 1919-1920, on lui a réservé un emplacement d'honneur entre les œuvres françaises du XIX^e siècle. Chacun peut se rendre compte qu'il en est une des plus vigoureuses et des plus complètes.

Après avoir goûté quelque repos, en compagnie de Pierre Dupont, à la campagne, dans l'Indre, Courbet revient à Paris, va revoir avec joie son *Après-Dîner* au Musée de Lille, passe à Bruxelles où triomphent ses

Casseurs de pierres et où s'attache à lui la ferveur de quelques artistes débutants, Charles De Groux au premier rang. C'est, pour la première fois, l'adhésion d'un groupe de disciples aux principes soutenus, mis en valeur par Courbet.

Réalisme, socialisme continuent, de part et d'autre, à être confondus. Le peintre, accusé d'avoir participé à une réunion des « Amis de la Constitution », répond qu'il n'était pas à Paris quand elle s'est tenue, mais qu'il accepte la dénomination d'artiste socialiste qu'on lui a décernée : « non seulement socialiste, mais démocrate et républicain, partisan de toute la Révolution, et, par-dessus tout, réaliste, c'est-à-dire ami sincère de la vraie vérité. »

Par bonheur, son besoin de propagande politique n'empiète pas sur son labeur. Rentré à Ornans, il travaille avec assiduité, plein d'une humeur joviale, dans son pays, évoque les vallées creuses où l'or pâle des lumières ruiselantes échauffe la roche à peine moussue, de Plaisir-Fontaine, de la Loue, du Puits-Noir, dresse les massives hauteurs sombres des environs d'Ornans, le Château, la Roche de Dix heures, place enfin dans le cirque frais et sauvage d'un pâturage au-dessus d'Ornans, où tandis que deux maigres génisses tondent l'herbe presque rare, une petite bergère est interrogée par trois sveltes jeunes filles blanches, sous de vastes chapeaux de paille, les *Demoiselles de village*, avec leur chien blanc et noir, Zoé, Juliette, Zélie, ses trois sœurs. Il est sûr, cette fois, qu'il fera taire ses détracteurs en leur montrant une scène et

des figures gracieuses, dans un beau paysage, calme et d'une douce sérénité.

Et, en effet, avant même qu'il eût été envoyé au Salon de 1852, le tableau fut acquis par le comte de Morny, et mention de cet achat était portée au livret de l'exposition. Le paysage, bien qu'on l'estimât « entaché de matérialisme », fut loué ; quant aux gracieuses apparitions féminines dont il l'avait peuplé avec amour, elles furent généralement avec raillerie jugées gauches, roides, endimanchées, disgracieuses ! Avant qu'elles eussent passé en Amérique, on les a pu voir, il y a un certain nombre d'années, chez MM. Durand-Ruel. C'est un émerveillement de clarté et de fraîcheur, un paysage d'une pureté riante sous la sérénité éclatante du ciel, et le groupement le plus délicieux de silhouettes féminines, jeunes, simples, ravissantes. Il faut que, en 1852, les préventions obscurcissent le jugement de la critique, ou que, depuis lors, les bases d'appréciation aient furieusement changé. Gustave Planche, Gustave Esnault étalent sans pudeur leur incompréhension qui paraîtrait inconcevable, si même le loyal Gautier, tout en reconnaissant l'effort et le mérite relatif de Courbet, ne lui reprochait d'avoir montré dans une de ses sœurs une cuisinière aux chairs d'un rouge briqueté avec des ombres de suie, dans une robe dont le rose tourne en lie de vin. Seul, quoiqu'il fût son adversaire convaincu, Clément de Ris admet la vérité, l'énergie de la lumière de cette toile ; la manière y est simple, la touche remarquable. Le talent de Courbet, encore qu'inégal, bizarre, est curieux à étudier, et il faut convenir que

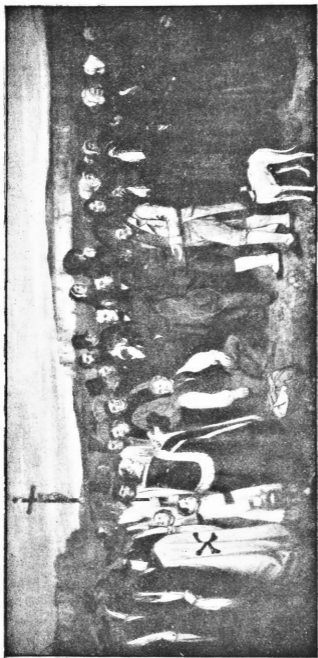


Photo Braun et C^{ie}.

L'ENTERREMENT A ORNANS

(Musée du Louvre.)

1850

d'humbles demoiselles de village ne peuvent avoir « la désinvolture d'une parisienne accoutumée à s'envelopper dans les plis d'un cachemire ou à s'entortiller dans un nuage de dentelles ».

Des trois tableaux exposés l'année suivante, les *Lutteurs*, les *Baigneurs*, la *Filleuse endormie*, les contemporains ne conçoivent pas une idée plus favorable, à peine de cette dernière toile qui nous semble à présent un modèle d'intimité discrète, reposée et paisible. Delacroix y note bien la vigueur habituelle de l'artiste et ses qualités d'exacte imitation ; la robe, le fauteuil sont lourds et sans grâce, le rouet et la quenouille admirables. On félicite principalement Courbet d'avoir peint franchement une robuste campagnarde, de préférence à une Grecque, à une Géorgienne, à quelqu'une de ces déesses ou de ces bergères de Florian dont on est las. Personne ne signale la beauté sereine de ce morceau si sain, où Zélie, avec son ample chevelure rousse, les épaules couvertes d'un fichu rayé de bleu et de blanc, s'abandonne mollement au sommeil, une main sur son genou et l'autre posée sur l'écheveau.

La souple, sévère, mouvante étude de nus musculeux que bande l'effort du combat sous la caresse ample et mobile de l'air, dans les *Lutteurs*, passe presque inaperçue. Elle est étrange et attachante cependant, mais on l'a placée précisément au-dessus du tableau des *Baigneuses*, et devant celui-là, ah ! c'est le délire, le déchaînement du sarcasme, de la dérision, de la gaieté hilare et sonore.

Issue du coup d'État, la cour nouvelle, en dépit du goût

manifeste de Morny, ne lui épargna pas les marques d'un sûr mépris. A la veille de l'ouverture du Salon, Napoléon III aurait, raconte-t-on, donné dans la toile un coup de cravache ; l'Impératrice Eugénie, après avoir admiré les croupes des chevaux dans le *Marché aux chevaux* de Rosa Bonheur, se retournant soudain vers le tableau de Courbet, avait interrogé à haute voix : « Et ceci, est-ce encore un percheron ? » Le mot de la souveraine fit fortune, comme bien on pense. Mérimée laissait le jugement de l'ouvrage à l'appréciation de M. Fleurant, lequel, comme on sait, « n'avait pas accoutumé de parler à des visages ».

A ces boutades, d'un goût assurément attique, se joignaient par surcroît des dépréciations motivées plus ou moins acceptables, si l'on veut, mais dont l'importance nécessite qu'on s'y arrête. Voici, par exemple, ce que pensait Delacroix, ce qu'il écrit à la date du 15 avril 1853 : « J'avais été voir les peintures de Courbet. J'ai été étonné de la vigueur et de la saillie de son principal tableau ; 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, telle quelle, était claire ! Que veulent ces deux figures ? Une grosse bourgeoise, vue par le dos et toute nue sauf un lambeau de torchon négligemment peint qui couvre le bas des fesses, sort d'une petite nappe d'eau qui ne semble pas assez profonde seulement pour un bain de pieds. Elle fait un geste qui n'exprime rien, et une autre femme, que l'on suppose sa servante, est assise par terre, occupée à se déchausser. On voit là des

bas qu'on vient de tirer : l'un d'eux, je crois, ne l'est qu'à moitié. Il y a entre ces deux figures un échange de pensées qu'on ne peut comprendre... »

Entre la conception d'art de Delacroix et la conception d'art de Courbet, l'antinomie est flagrante. Delacroix s'en exaspère, et ne condescend pas à comprendre. Sa bonne foi l'oblige à reconnaître les magnifiques ressources du métier de Courbet ; il accepte que la vulgarité des formes, ou ce qui lui paraît être la vulgarité des formes, puisse ne présenter que peu d'inconvénient, mais ce qui le choque c'est ce qu'il appelle la vulgarité, l'inutilité de la pensée. On se souvient à quel point chez Delacroix la pensée qui s'exprime par son art tire son origine, sa portée, son originalité même de la lecture, de l'évocation d'épisodes historiques, de souvenirs pittoresques, exotiques et particuliers. Delacroix prend un soin jaloux de s'écarter de la masse ; il est un érudit, il est un philosophe, il est un voyageur revenu de pays lointains, peu connus. Il ne se mêle point à la foule, son œuvre n'exprime pas les sentiments de la foule, ne traduit pas la façon de voir de chacun et de quiconque. Par la force de sa pensée, par le mouvement des idées qu'expriment ses figures en des paysages, en des attitudes, en des costumes choisis, il domine, dépasse, guide les impressions du vulgaire ; il se hausse au niveau des esprits souverains de qui le rôle consiste à élever d'un nouvel élan, à l'aide des relations insoupçonnées que l'art découvre et révèle, bien plutôt la raison, la culture générale des hommes, qu'à raffiner ou à approfondir leur sensibilité.

Le dessin de Courbet, Delacroix se refuse à l'admettre, parce qu'il naît d'un principe par trop opposé. Courbet, on l'a répété, n'est qu'un œil et qu'une main ; peut-être ; mais en tout cas son désir en rejetant toute intrusion des éléments intellectuels dans l'élaboration de l'œuvre d'art, consiste à saisir la nature, paysage ou figure, dans ce qu'elle offre d'immédiatement apparent, de certain à tous, d'habituel, de vulgaire, si l'on y tient, et d'en faire ressortir l'harmonieuse splendeur en la représentant telle qu'elle se montre, calme ou mouvementée, expressive ou non, à un moment presque au hasard. L'œuvre de l'artiste, le choix qu'il est bien forcé de faire entre les innombrables parties dont un ensemble se constitue, se borne à élucider, à confronter, à équilibrer les relations qui confèrent au tout une unité d'impression et de vie. Le sujet n'existe pas. L'objet le plus grossier ne présente pas une beauté moindre aux yeux du peintre que l'objet le plus délicat pour le toucher ou la vue, le plus raffiné et le plus tendre. Le surplus, c'est de la convention ; l'art perdrait son caractère de langage universel s'il n'était intelligible qu'à une élite. D'ailleurs il lui faut remplir son devoir social, et pour cela il importe qu'il parle à tous de choses que tous peuvent reconnaître, saisir et comprendre.

Le tableau de Courbet, on y découvre sous l'épais du feuillage qu'allège à peine un frémissement appâli de la lumière lointaine, une femme nue, assez massive, un peu lourde, trop en chair, qui vient de sortir de l'eau, et qui marche en se voilant en partie le bas du corps ; elle lève un bras et incline le visage vers une autre femme, vêtue,

à demi couchée sur le sol. Que veut-on exiger davantage ? Qu'il se passe un drame entre elles ? Pourquoi ? Elles sont là ; leurs masses se contre-balaencent et sont baignées d'atmosphère. Voilà. C'est un spectacle qu'on a vu, que l'on peut voir. Des femmes bien d'aujourd'hui ; de l'air, de la lumière, un peu d'eau, cette satisfaction qu'éprouve la chair nue après s'être baignée ; les ombres denses de la forêt.

Vanité que d'y poursuivre aucune autre intention. Courbet, socialiste, se réservait encore. Il se contentait de poser par son œuvre le programme, la définition de l'art réaliste. Classiques attardés aux formules, romantiques éperdus d'action fiévreuse, et souvent mélodramatique, non plus que les critiques et le public, accoutumés à leur double et tant soit peu convergente méthode savante, ne pouvaient se rendre à la simplicité du point de vue nouveau. Puis le peintre, avec ses proclamations creuses et lourdes, compliquait de son mieux la difficulté. Que diable, devant un tableau de ce genre, y pouvait-on dénicher de spécifiquement socialiste ? Nous ne le devinons plus aujourd'hui. Courbet, peintre socialiste, s'était rendu insupportable, odieux à tous les adversaires du socialisme, et, non moins, aux indifférents.

CHAPITRE III

L'ATELIER DU PEINTRE

Les amis et les partisans de Courbet. — Tableaux reçus et tableaux refusés à l'Exposition Universelle de 1855. — La première *Exhibition* particulière, avenue Montaigne. — *L'Atelier*, ce que Courbet a prétendu y mettre. Ce qu'on y voit. — Apogée de son art.

A cette époque, les partisans acharnés de Courbet et du réalisme n'étaient point nombreux. Timidement, discrètement, les menus, délicats tableaux qu'exposait déjà François Bonvin, sans provoquer de murmures, assuraient, sur un plan différent, une même évolution de l'art pictural dans le sens du réalisme. Champfleury, que son premier roman *Chien-Caillou* (histoire du malheureux et merveilleux graveur Bresdin) avait, d'un coup, rendu célèbre, demeura longtemps fidèle à son admiration, quoique Courbet se montrât, à plusieurs reprises, injuste et désobligeant envers lui ; Francis Wey, franc-comtois, soutenait avec verve, avec chaleur, son compatriote, et, enfin, nous l'avons vu, P.-J. Proudhon, également franc-comtois, s'était chargé d'habiller des oripeaux de ses conceptions politiques et sociales les aspirations esthétiques

de Courbet, lequel, en compensation, lui fournissait les éléments assez disparates et inconsistants de ses théories sur l'art.

D'autres, assurément, approchaient de lui, accueillaient ses propos, mais sans prendre parti nettement dans la querelle, soit pour ne pas s'y compromettre, soit qu'elle ne les intéressât pas. Schanne, le Schaunard des *Scènes de la Vie de Bohème*, Murger lui-même, des peintres, des sculpteurs fréquentaient avec plus ou moins d'assiduité la Brasserie Andler. Courbet y connut également Pierre Dupont, non moins que lui épris des idées de liberté, d'égalité, de fraternité, et qui chantait le peuple, et pour le peuple. Est-ce par l'intermédiaire de Pierre Dupont ou de Champfleury qu'il entra en relations assez suivies, presque intimes, avec Charles Baudelaire ? Baudelaire, on le sait, avait été fort intéressé par la révolution de 1848 ; il s'y était mêlé ; il avait même, avec Champfleury et un autre, fondé un journal, disparu avant le troisième numéro.

Quoi qu'il en soit, ce rapprochement avec le poète, dont les critiques d'art sont, à coup sûr, les plus judicieuses et les plus pénétrées de sensibilité esthétique qui aient été écrites en notre langue, ne semble pas avoir exercé d'influence sur l'artiste ni une bien durable attraction sur l'esprit de Baudelaire.

Courbet a peint un portrait de Baudelaire (Musée de Montpellier), qui, dit-on, agréait peu au modèle ; il l'a placé au premier rang de ses personnages dans l'*Atelier* ; mais Baudelaire, qui n'avait remarqué Courbet ni en 1845,

ni en 1846, ne parle de lui qu'une seule fois, pour comparer son dessin au dessin d'Ingres, dans une étude sur les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855.

Proudhon, à peu près seul, exerçait une direction sur les idées de Courbet. Champfleury, Francis Wey le soutenaient, l'encourageaient, le louaient. Il allait bientôt entrer en rapports suivis, cordiaux, intimes, avec le collectionneur Bruyas, de Montpellier ; il allait trouver en Théophile Silvestre un exégète disert, savant, quoique parfois un peu perfide, puis, en Castagnary un panégyriste déterminé.

Il préparait, avec son habituelle fougue au travail, un vaste ensemble d'œuvres nouvelles en vue de la manifestation internationale de 1855. Mais, bien que, prétendument, les peintres eussent le droit d'y exposer ce qu'ils regardaient comme leur meilleure œuvre, le jury refuse l'*Enterrement*, refuse l'*Atelier*, qu'il vient d'achever, n'admet qu'avec une peine extrême la *Rencontre*, qu'il avait peinte, à la demande de Bruyas, l'année précédente, avec dix tableaux d'époques antérieures ou récents : les *Casseurs de pierres*, les *Demoiselles de village*, la *Fileuse endormie*, deux portraits de l'artiste, la *Roche de dix heures*, le *Puits noir*, le *Château d'Ornans*, en même temps que la *Dame espagnole* et les *Cribleuses de blé*, chef-d'œuvre d'harmonie et, par sa merveilleuse simplicité, de grandeur rustique, qui appartient à présent au Musée de Nantes.

Ce résultat ne satisfait pas Courbet. Il s'insurge contre le refus de l'*Enterrement*. Alors, il se décide à entreprendre de son œuvre une exposition particulière, loue un terrain

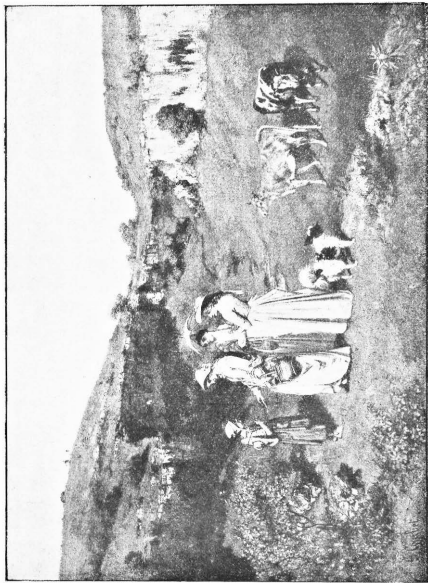


Photo. Procédé E. Druet.

LES DEMOISELLES DE VILLAGE

1850

avenue Montaigne, emplacement, écrit-il, « enclavé dans leur exposition ». La construction lui coûtera six à huit mille francs. On paiera un franc à l'entrée ; on sera averti par cette inscription sur la porte : « Le Réalisme. G. Courbet. Exhibition de 40 tableaux de son œuvre. » Le catalogue, du prix de dix centimes, contenait une profession de foi, écrite, sans doute, par Castagnary : il y est parlé de l'évolution nécessaire de l'art ; « il faut faire de l'art vivant ; tel est le but. »

Portraits, paysages, scènes de genre, certains étaient montrés pour la première fois ; quelques-uns avaient paru aux Salons, ou avaient été prêtés par les collectionneurs. L'ensemble témoignait admirablement de l'évolution du peintre depuis ses débuts jusqu'à l'heure présente. Ses aspirations se dégageaient de la manière dont s'étaient fatalement teintées ses premières productions à la conquête d'une originalité de jour en jour plus décisive, plus consciente, consciente au point de s'exprimer, de se résumer, avec ses recherches, ses renoncements, ses enrichissements et ses répudiations dans un énorme tableau, le plus grand, avec *l'Enterrement*, qu'il ait peint, et qui portait ce titre significatif : *L'atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique.*

Cette fois, Delacroix est conquis, il « y découvre un chef-d'œuvre », consigne-t-il dans son Journal, à la date du 3 août 1855. « On a refusé là un des ouvrages les plus singuliers de ce temps », quoique la composition n'en soit pas bien entendue, quoique les personnages y soient les uns

sur les autres. Et l'*Atelier* lui fait comprendre et admirer l'*Enterrement*.

Sur quelle idée Courbet a-t-il construit sa grande machine ? Il l'explique, alors qu'elle n'est pas terminée, dans une lettre à Champfleury : « ... Me voilà lancé dans un immense tableau, 20 pieds de long, 12 de haut : peut-être plus grand que l'*Enterrement*, ce qui fera voir que je ne suis pas encore mort, et le réalisme non plus, puisque réalisme il y a. C'est l'histoire morale et physique de mon atelier ; première partie : ce sont les gens qui me servent, me soutiennent dans mon idée et participent à mon action. Ce sont les gens qui vivent de la vie, qui vivent de la mort ; c'est la société dans son haut, dans son bas, dans son milieu ; en un mot, c'est ma manière de voir la société dans ses intérêts et ses passions, c'est le monde qui vient se faire peindre chez moi. — Vous voyez, ce tableau est sans titre ; je vais tâcher de vous en donner une idée plus exacte en vous le décrivant sèchement. La scène se passe dans mon atelier à Paris ; le tableau est divisé en deux parties : je suis au milieu, peignant à droite sous les actionnaires, c'est-à-dire les amis, les travailleurs, les amateurs du monde de l'art. A gauche, l'autre monde de la vie triviale, le peuple, la misère, la pauvreté, la richesse, les exploités, les exploités ; les gens qui vivent de la mort.

Je vais vous énumérer les personnages en commençant par l'extrême gauche. Au fond de la toile se trouve un juif que j'ai vu en Angleterre, traversant l'activité fébrile des rues de Londres en portant religieusement une casquette sur son bras droit et la couvrant de la main gauche ;

il semblait dire : c'est moi qui tiens le bon bout ; il avait une figure d'ivoire, une longue barbe, un turban, puis une longue robe noire qui traînait à terre. Derrière lui est un curé d'une figure triomphante, avec une trogne rouge. Devant eux est un pauvre vieux tout grelu, un ancien républicain de 93 (ce ministre de l'intérieur, par exemple, qui avait fait partie de l'Assemblée quand on a condamné à mort Louis XVI ! celui qui suivait encore l'an passé les cours de la Sorbonne), homme de quatre-vingt-dix ans, une besace à la main, vêtu de vieille toile blanche rapiécée... il regarde à ses pieds les défroques romantiques (il fait pitié au juif) ; ensuite un chasseur, un faucheur, un hercule, un queue-rouge, un marchand d'habits-galons, une femme d'ouvrier, un ouvrier, un croque-mort, une tête de mort dans un journal, une Irlandaise allaitant un enfant, un mannequin ; l'Irlandaise est encore un produit anglais ; j'ai rencontré cette femme dans une rue de Londres : elle avait pour tout vêtement un chapeau en paille noire, un voile vert troué, un châle noir effrangé sous lequel elle portait un enfant nu sous son bras. Le marchand d'habits préside à tout cela : il déploie ses oripeaux à tout ce monde qui prête la plus grande attention, chacun à sa manière. Derrière lui, une guitare et un chapeau à plumes au premier plan.

Seconde partie :

Puis vient la toile sur mon chevalet, et moi peignant avec le côté assyrien de ma tête. Derrière ma chaise est un modèle de femme nue ; elle est appuyée sur le dossier de ma chaise, me regardant peindre un instant ; ses

habits sont à terre en avant du tableau ; puis un chat blanc près de ma chaise. A la suite de cette femme vient Promayet, avec son violon sous le bras, comme il est sur le portrait qu'il m'envoie ; par derrière lui est Bruyas, Cuenot, Buchon, Proudhon (je voudrais bien avoir aussi ce philosophe Proudhon qui est de notre manière de voir ; s'il voulait poser, j'en serais content ; si vous le voyez, demandez-lui si je peux compter sur lui). Puis vient votre tour en avant du tableau : vous êtes assis sur un tabouret, les jambes croisées et un chapeau sur vos genoux. A côté de vous, plus au premier plan encore, est une femme du monde avec son mari, habillée en grand luxe. Puis, à l'extrémité à droite, assis sur une table d'une jambe seulement, est Baudelaire, qui lit dans un grand livre ; à côté de lui est une négresse qui se regarde dans une glace avec beaucoup de coquetterie. Au fond du tableau, on aperçoit dans l'embrasement d'une fenêtre deux amoureux qui disent des mots d'amour : l'un est assis sur un hamac ; au-dessus de la fenêtre, de grandes draperies de serge verte ; il y a encore contre le mur quelques plâtres, un rayon sur lequel il y a une fillette, une lampe, des pots, puis des toiles retournées, puis un paravent, puis plus rien qu'un grand mur nu. Je vous ai fort mal expliqué tout cela, je m'y suis pris au rebours ; j'aurais dû commencer par Baudelaire, mais c'est trop long pour recommencer : vous comprendrez comme vous pourrez. Les gens qui veulent juger auront de l'ouvrage, ils s'en tireront comme ils pourront... »

« Les gens qui veulent juger auront de l'ouvrage »

soit ! mais aussi ceux qui simplement veulent voir, ceux qui désirent comprendre, comprendre ce qu'ils auront senti. Courbet a, effectivement, « fort mal expliqué tout cela ». Mais je ne sais s'il eût été possible de mieux faire entendre par quels liens, par quels rapports de nécessité ces personnages tiennent ensemble, dépendent les uns des autres, forment des groupes et composent un ensemble.

Le cas, au surplus, n'est pas unique dans l'Histoire de l'Art. Qui a jamais pu rendre compte d'une façon satisfaisante de la composition de Rembrandt à laquelle restera à jamais attaché le titre absurde et mensonger de la *Ronde de Nuit* ? Énumérer les personnages, décrire leurs attitudes, les particularités de leur costume, définir même les accidents de l'ombre, de la lumière, qui les maintiennent au second plan ou qui accentuent leur importance, aucun procédé peut-être ne satisfera entièrement le souvenir ou n'exaltera assez l'imagination.

Qu'importe ce que Courbet a prétendu exprimer ? Qu'importe le sens mystérieux qu'il a attaché à son œuvre ? Qu'importe toute explication préventive ou subséquente de ses intentions par rapport à la réalisation ? Il n'est intéressant, surtout depuis que le chef-d'œuvre, acquis par l'État et exposé au Musée du Louvre, se présente à quiconque désire le regarder ; il n'est intéressant, comme en présence d'un Véronèse, en présence d'une grande décoration de Vélasquez ou de Rubens, que de voir ce que l'on voit, que de comprendre ce que l'on voit, ce que l'on éprouve.

La multiplicité des personnages qu'a énumérés avec tant de complaisance l'artiste, et, surtout, leur diversité à ses yeux si caractérisée, n'est pas ce qui frappe, surprend ou arrête, d'abord. Loin de là. On se trouve soudain au milieu d'une sorte d'atmosphère vaporeuse, vague, enveloppant les êtres et les choses, d'une sorte de brume ambrée où éclatent doucement, par places, les tonalités claires de divers blancs, de bleus atténués, de rouges sonores ou étouffés. Au centre presque, et résumant cet effet, se liant par des atténuations insensibles à l'ensemble qu'elle équilibre et qu'elle tonifie à la fois, apparaît, lumineux, splendide, rayonnant et si simple, un homme, dans la force souriante et souple de sa jeunesse épanouie, qui, assis devant le chevalet, le visage à la barbe noire abondante renversé et attentif, pose une touche dernière à un paysage de Franche-Comté, ample et profond dans la sérénité d'un ciel éclatant d'azur et de soleil, avec ses arbres merveilleux, ses roches, son eau limpide.

Un petit gamin en sabots, débraillé, les cheveux en broussailles, tourne le dos au spectateur et s'absorbe dans l'admiration du travail de l'artiste. La queue en panache neigeux, un angora joue auprès de lui en mouvements onduleux, capricieux, tandis que, du tas de ses linges blancs et rosés tassés sur le sol, tirant encore contre sa poitrine merveilleuse l'extrémité d'une longue draperie, une grande femme nue s'appuie au dossier de la chaise du peintre et contemple doucement le paysage.

Cela, c'est le groupe qui ressort de la toile, c'est ce que l'on voit avec netteté, dès le début, à peu près unique-

ment. C'est la clé et c'est la suprême saillie de la composition, sa raison d'être, son prodige.

Des visiteurs nonchalants peuvent se retirer ; ils ont humé le parfum essentiel, la fleur de ce jardin imprécis et magique, dont il ne leur sera jamais donné de dissiper le mystère ni d'épuiser le charme incantatoire et total.

Efforçons-nous de pénétrer plus avant. Recueillons-nous en silence. Ce n'est point sans motif que, aux côtés de cette magie de lumière et de beauté, s'approfondit un double abîme indistinct et brouillé. Des formes se dégagent, des apparitions affleurent ; à droite, une lumière adoucie glisse par l'embrasure large d'une fenêtre ; le visage altier et régulier d'une femme, à chevelure noire, se tourne dans un mouvement de fierté heureuse sur la collerette de linge pur ; un miraculeux châle brodé de fleurs l'environne, dessine, serre la forme de ses riches ajustements ; elle donne le bras à son mari qu'elle cache en partie ; plus au fond, le visage d'un homme assis qui réfléchit et qui suppute, étudie les gestes de l'artiste, prêt sans doute à le conseiller, à le soutenir, s'il défaillait. Un besoin de découvrir un peu de balancement, une symétrie organique, de l'équilibre, nous incite à porter nos regards à la gauche de la toile : une assemblée confuse de personnages debout, et, assis au premier plan, un braconnier en casquette avec ses deux chiens magnifiques, puis, sur le sol, un poignard, un chapeau de théâtre, une guitare abandonnée, par derrière sur un banc, un juif étalant de rutilantes défroques sous les yeux d'un gros bourgeois en chapeau haut de forme, et, se rapprochant du chevalet

du maître, affalée à terre, le luisant mou des jambes repliées et de la gorge découverte d'une misérable qui blottit un pâle enfant dans son châle en loques. En demi-cercle, d'autres figures, pâles, riantes, ternes ou poussiéreuses. Nous nous reportons à droite : un groupe d'hommes graves, barbus, silencieux se renforce dans l'angle extrême de la muraille ; deux jeunes gens sont enlacés contre l'embrasure de la fenêtre ; sur une table négligemment assis au bord du premier plan, un homme aux joues très roses penche la tête vers un livre grand ouvert devant lui. C'est, m'aura-t-on soufflé, et je ne songe pas à m'en étonner, Baudelaire, à l'âge de trente-trois ou trente-quatre ans, et c'est la poésie lyrique. Pourquoi non, et qu'importe ? Et, en allant vers le fond, c'est Champfleury qui est assis au milieu, et, plus loin, le musicien Promayet, Max Buchon, poète réaliste, et Bruyas-le-Mécène, et le philosophe Proudhon. Sans doute ; et, de même, au centre, c'est Courbet lui-même, un des plus merveilleux et vivants et exaltants portraits de lui-même qu'il ait jamais exécutés ; et, dans la foule de gauche, il y aurait encore, à ce qu'on assure, avec le vigneron Oudot, grand-père de Courbet, les personnages de sa lettre ; la pauvre femme déguenillée, c'est l'Irlandaise qu'il a vue à Londres ; il y a le vieux des temps révolutionnaires ; il y a le Juif splendide et indifférent qu'il a vu à Londres ; il y a le queue-rouge, l'ouvrier et la femme d'ouvrier avec son gai fichu sur sa tête malicieuse ; il y a une tête de mort sur un journal ; il y a un mannequin en croix qui figure l'art académique à moins qu'il ne figure la Reli-



Photo. Procédé E. Druet.

L'ATELIER DU PEINTRE
(Musée du Louvre.)

1855

gion. Il y a peut-être bien d'autres choses encore. Ce ne sont qu'apparences, ce ne sont que prétextes. Pourquoi s'attarder à mesurer de vagues ou de fugitives ressemblances ? Ne détaillons, ne séparons rien : il y a une peinture admirable en tous ses éléments, comme dans son ensemble prodigieux. Il y a un chef-d'œuvre héroïque de la peinture de tous les temps. Sachons nous en contenter. Ayons la sagesse de nous y bien absorber l'âme, de la sentir et de l'admirer comme elle le mérite.

L'attention excessive au détail et à la signification intentionnelle des figures explique le désarroi des critiques et des amateurs. Tous, et Riat lui-même, signalent les défauts de la composition. Pour significatifs que soient les personnages, la cohésion entre eux fait défaut ; même la rencontre en un même lieu, au même moment, en est inconcevable. Le groupe de gauche demeure totalement étranger au groupe de droite. Les *miséreux* réfléchissent les idées sociales de Courbet ; les mondains ne s'y intéressent pas, mais seulement à l'œuvre du peintre, qui, jusquelà, étalait moins de préoccupations socialistes que de tendances naturalistes. C'est par la force de volonté de Proudhon que, rétrospectivement, son influence ici se fait jour.

Ensuite, le mérite de la composition est inégal dans ses trois parties. La partie gauche est confuse, vulgaire, « mal dessinée, mal colorée » ; la partie droite lui est de beaucoup supérieure : la dame est bien campée ; les têtes sont expressives. La jeune femme en robe claire auprès de son amoureux apporte une jolie tache lumineuse dans ce coin noir. Mais le groupe du milieu est une pure merveille ; le

paysage très remarquable ; le portrait du peintre vivant et naturel ; le geste de l'enfant d'une ingénuité charmante, et le nu féminin est un des morceaux de nu les plus magnifiques dont se puisse glorifier l'histoire de la peinture.

Rien de ces éloges n'est outré ; plusieurs de ces reproches ne manquent ni de fondement ni de justesse. Mais les uns et les autres s'attachent à des détails qui ne devraient apparaître qu'après un examen prolongé. Ce ne sont pas tels morceaux qu'il convient de discuter, de vanter, de déprécier en premier lieu. Ce que l'on sait trop, par la faute de Courbet, sur les éléments dont il a formé sa composition, sur les idées qu'il a cru ou prétendu y représenter, motive l'égarement des spectateurs et a dérobé à leurs yeux le spectacle du tableau. C'est pourtant le tableau qu'il s'iait qu'on regardât.

D'une tonalité générale gris-brun, bistre, affleurent vers les fonds des bleus pâles, les verts de feuillages, le gris-blanc de grands murs, du jour par l'embrasure de la fenêtre. Les couleurs s'avivent, s'éclairent à mesure qu'elles gagnent les premiers plans, et se répercutent jusque dans le paysage du chevalet, tandis que, déjà, à un indéci paysage entre les colonnes lointaines, de rougeâtres lueurs disposent à y retrouver, comme fondue, leur valeur significative. En se tamisant dans la lumière d'or léger vers la droite, elles glissent, prennent corps dans la robe de chambre profonde de Promayet, dans le haut du châte de la dame, s'y ravivent par une fleur près de la pointe inférieure, remontent au corps de Baudelaire, rayonnent

au duveteux de sa joue, passent encore, frissonnent parmi les tons carnés du modèle, resplendent au profil de Courbet, pour y reprendre de l'assurance. Alors, elles se concentrent, diffuses, au haillon, dans le haut du corps découvert, dans la face baissée de l'Irlandaise, jouent, plus soudaines et claires, au bonnet de l'ouvrière rustique, pèsent au pommeau du poignard jeté, ressortent des coussins et s'étalent dans les oripeaux en s'y confrontant à l'or éclatant dont elles s'y doublent, renaissent aux habits du saltimbanque, s'achèvent sur sa tête en la flamme fantastique d'une plume qui s'exalte.

Et, de même, les autres couleurs évoluent, se mêlent au poème diapré et harmonieux, se nuancent, ondoyantes, sonnent, frappent, pâlisent, rampent ou triomphent dans la symphonie merveilleuse de cet ensemble.

Ainsi le blanc de la tenture, en haut, à gauche, se durcit en paroi de falaise entre les colonnes plus grises, s'affaiblit, meurt en les nuages horizontaux des ciels; un rappel, médaillon de plâtre suspendu au mur, saute, parmi l'éclairage de l'embrasure, au col de Bruyas, et de l'amoureuse, et de Champfleury, et à son plastron de chemise, caché presque sous la cravate, fulgure à la collerette de la dame, au livre, au col de Baudelaire, aux linges tendres accumulés au pied du motif central, au linge que lève contre son sein le modèle, et qui se diversifie et s'oppose aux magies de blanc éclatant dans les chairs de son cou, de son épaule, de son avant-bras. Sur la palette du peintre il contraste avec la tache extraordinaire d'une pastille de vermillon; il est le prestige même de ce chat blanc émer-

ici, là, ne la réveille pas, ne la révèle ou ne l'évoque disparue; chaque objet, en conservant sa nécessité de nuance ou de valeur, se sépare des autres sans heurt ni brisure et s'y juxtapose dans l'espace où tout, latent, est retenu.

Avec cette arabesque mouvementée, savante, nécessaire, évocatrice de la couleur et des lignes balancées, les masses se commandent, se précisent l'une par l'autre, s'équilibrent et s'énoncent dans leurs relations, puissantes et réciproques. Les moyens sont très purs, presque ingénus. Chaque figure, chaque objet est nettement déterminé par son contour; le vernis a lissé les tons; aucun empâtement, mais une caresse légère, amoureuse, de la brosse, même dans les parties les plus fortes.

Distribution des masses, équilibre des ombres et des lumières, répartition coordonnée des teintes et des tons, souplesse harmonieuse de grandes courbes décoratives: voilà à quoi il sied d'être attentif en présence de cette vaste composition. Elle est l'occasion d'une joie longuement prolongée pour les yeux, et d'une satisfaction apaisée pour l'esprit.

Y chercher davantage n'est que futile effort. Et pourquoi s'acharner à suivre les suggestions abstruses et incohérentes qui ont pu guider peut-être l'artiste à édifier son œuvre, mais qui, loin d'offrir une aide à qui veut la comprendre, n'aboutissent qu'à en morceler, en amoindrir l'effet?

L'*Atelier* est, avec *l'Enterrement*, par les dimensions, par l'importance aussi qu'y ont attachée différemment le peintre lui-même, ses partisans et ses détracteurs, la pièce

capitale de l'œuvre de Courbet. Il était âgé de trente-six ans ; il avait atteint la maturité de son âge et de son génie. On peut dire, à partir de cette époque, qu'il ne devait pas s'élever plus haut ; il se maintint au niveau auquel il était parvenu, confirma sa manière et la puissance de ses dons ; loin d'en acquérir de nouveaux ou de les développer désormais, par moments il les laissa fléchir ; il céda à des passes de défaillance ou d'incertitude, de retour sur ce qu'il avait dégagé précédemment de sa personnalité foncière et secrète, mais, alors, pour se ressaisir tout entier et se montrer une fois de plus dans la superbe de son tempérament sans détour, vigoureux et provocant.

De sa verve étudiée une des plus étranges productions est ce vaste tableau, exposé au Petit-Palais avec le don tout entier de M^{lle} Courbet : *Pompiers courant au feu*. L'artiste s'y montre serré entre son souci de vérité, son désir de peindre le plein-air, et, à la fois, pour la distribution des groupes comme pour l'attitude de certains personnages, par des ressouvenirs, notamment de Rembrandt et de la *Ronde de Nuit*. Lui-même s'influence aussi : il y a là un couple bourgeois qui est celui de *l'Atelier*.

De l'Exposition Universelle de 1855 à l'Exposition Universelle de 1867, de la première à la seconde exposition particulière de Gustave Courbet, son œuvre s'est accrue énormément, car les facultés de travail n'ont jamais diminué en lui ; son art n'a que fort peu évolué.

CHAPITRE IV

COURBET DEVANT LA NATURE

Jugement de Baudelaire. — *Les Cribleuses de Blé*. — Bruyas : *La Rencontre*. — Quelques portraits. — Marines et paysages. — Courbet animalier. — Les Épisodes de chasse.

A côté de l'*Atelier*, l'« exhibition particulière de Gustave Courbet comportait une quarantaine de toiles d'importance assez diverse, puisqu'on y trouvait, aussi bien l'*Enterrement à Ornans* que la *Tête de Jeune Fille* (pastiche florentin), le *Retour de la Foire*, les *Lutteurs*, les *Sentiments du Jeune Age*, les *Baigneuses*, une esquisse des *Demoiselles de Village*, un *Pirate qui fut prisonnier du dey d'Alger*, de nombreux portraits, des paysages, de la Franche-Comté surtout, de Bougival, de Fontainebleau, un paysage « d'atelier », un « paysage imaginaire, pastiche des flamands », une étude de *Génisse et Taureau au pâturage*, et, de plus, quatre dessins (portraits).

En même temps, à l'Exposition officielle, Courbet était représenté, outre les tableaux exposés aux salons des années précédentes, par des morceaux aussi importants que la *Rencontre* et que les *Cribleuses de Blé*.

A propos de ce merveilleux et double ensemble, Baude-

laire a écrit les seules lignes que son esprit sagace ait consacrées au talent de Courbet. Il vient d'analyser le génie d'Ingres, à ses yeux dépourvu de ce qu'il dénomme « la reine des facultés, l'imagination », non point à cause d'une nécessaire résignation, mais, il le discerne finement, par une sorte d'« immolation héroïque », de « sacrifice sur l'autel des facultés qu'il considère sincèrement comme plus grandioses et plus importantes ».

« C'est en quoi », poursuit-il, « il se rapproche, quelque énorme que paraisse ce paradoxe, d'un jeune peintre dont les débuts remarquables se sont produits récemment avec l'allure d'une insurrection. M. Courbet, lui aussi, est un puissant ouvrier, une sauvage et patiente volonté ; et les résultats qu'il a obtenus, résultats qui ont déjà pour quelques esprits plus de charme que ceux du grand maître de la tradition raphaélesque, à cause sans doute de leur solidité positive et de leur amoureux cynisme, ont, comme ces derniers, ceci de singulier qu'ils manifestent un esprit de sectaire, un massacreur de facultés. La politique, la littérature produisent, elles aussi, de ces vigoureux tempéraments, de ces protestants, de ces anti-surnaturalistes, dont la seule légitimation est un esprit de réaction quelquefois salutaire. La providence qui préside aux affaires de la peinture leur donne pour complices tous ceux que l'idée adverse prédominante avait lassés ou opprimés. Mais la différence est que le sacrifice héroïque que M. Ingres fait en l'honneur de la tradition et de l'idée du beau raphaélesque, M. Courbet l'accomplit au profit de la nature

extérieure, positive, immédiate. Dans leur guerre à l'imagination, ils obéissent à des mobiles différents ; et deux fanatismes inverses les conduisent à la même immolation. »

Ne peut-on traduire la pensée de Baudelaire, l'éclaircir encore, en établissant une distinction entre les deux vastes courants de l'art ? Dans le premier, qui triompha à la Renaissance, au XVIII^e siècle, et avec Delacroix, durant une grande partie du XIX^e siècle, l'artiste choisit, combine, calcule et souligne les éléments de beauté dont se composera son œuvre, en vue de proposer, d'imposer une beauté supérieure, inattendue et neuve ; dans l'autre courant, l'artiste constate, dans la tradition raphaëlesque, s'il s'appelle Ingres, dans la Nature extérieure, si Courbet est son nom, l'existence continue et permanente d'une beauté se suffisant à elle-même et au delà de laquelle il serait puéril et périlleux de rien imaginer qui pût lui être supérieur.

O doux ensoleillement de tonalités claires et de blancheurs blondes, dorées : devant un grand mur nu où se jouent les lumières heureuses du jour, sur le balin étendu à terre, la forte fille qu'on voit de dos, agenouillée, vêtue d'une robe rousse, le cou penché en avant sous l'épais chignon de ses cheveux, secoue de ses bras vigoureux et dégagés le large van d'où tombe dispersé le grain. A sa gauche, sa sœur de gris habillée et la tête couverte d'une coiffe, nonchalamment adossée à des sacs de toile, trie d'une main attentive les grains dans un plat de faïence posé sur ses genoux ; à droite, un petit

gamin aux cheveux ébouriffés plonge le bras gauche dans un coffre dont il écarte le vantail. Des notes éclatantes diversement diaprées chantent parmi les grains, parmi les couffes d'osier, sur le cuivre des chaudrons. Pourquoi n'être pas satisfait de ce spectacle rustique et vrai, où les *Cribleuses de Blé* (Musée de Nantes) se trouvent de la sorte surprises et à jamais fixées dans la fraîche et odorante simplicité de leur labeur, de leur vie ?

Ailleurs, par une route dont brûle la poussière grise sous le lourd éclat du Midi ruisselant, au milieu de la plaine infinie, sac au dos et suant en manches de chemise et en pantalon bleu de coutil, un homme d'allure élégante, à longue barbe noire, Courbet lui-même, tête nue, le chapeau à la main, et s'appuyant de la droite à son bâton de montagnard, est surpris par la rencontre de son hôte, Bruyas, qui, accompagné d'un serviteur et d'un beau chien en arrêt, le salue et lui souhaite la bienvenue. On eût pu trouver, dans ce tableau, *La Rencontre* qu'on baptisa obstinément du titre : « Bonjour, monsieur Courbet ! », transformé par une vision ardente et soudaine de paysages méridionaux qu'il ignorait, le paysagiste superbe, le portraitiste merveilleusement véridique à la facture ample, profonde, exaltante, qui fait maintenant l'orgueil du Musée de Montpellier. Si l'on parvient parfois, dans le passé, à saisir les motifs de l'animosité, de la raillerie, de la haine même dont le public routinier ou prévenu a couvert l'audace de certaines théories, de certaines recherches, de certaines réalisations esthétiques, dans cette occasion précise on n'en saurait découvrir,

sinon que l'agaçait la personne encombrante de Courbet, et qu'il s'exaspérait à le voir, une fois de plus, dresser à ses yeux et en beauté sa propre effigie. Bien plus, tandis qu'il s'attribuait à lui-même une allure désinvolte, Bruyas manifestait en sa présence une attitude déférente, et le troisième personnage était marqué d'une apparence qui, dépassant le respect, atteignait presque à la servilité. Jamais tableau ne devint plus populaire à force d'être dénigré, chansonné et raillé. Les critiques, les auteurs de revues de fin d'année, s'accordent avec tels poètes : Théodore de Banville rimait une ode funambulesque, qui n'est pas la meilleure de son recueil ; Gustave Mathieu un quatrain s'achevant, au reste, par un trait de satire spirituel :

Passant, arrête-toi : c'est Courbet que voicy,
Courbet dont le front pur attend le diadème :
Et ne t'estonne pas s'il te regarde ainsy :
Courbet te regardant se regarde luy-mesme.

Bruyas, le riche amateur qui avait été si favorable à Delacroix s'était attaché désormais à Courbet. Il lui demeura fidèle jusqu'à la mort. Il a légué au Musée de Montpellier ses collections ; c'est lui qui avait commandé la *Rencontre* à son peintre ; il lui avait également fait faire son portrait, qui l'avait enchanté, bien que Théophile Silvestre, qui jouissait d'un grand crédit auprès de lui, se fût efforcé d'amoinrir son enthousiasme. Il était rare que le modèle de Courbet fût satisfait de l'image qu'il en montrait. Comme Berlioz, naguère, n'avait eu

pour lui que dédain et colère, le zélé Champfleury détestait ce profil méditatif, où son visage pâle, jauni sur un col mollement entouré d'une cravate lâche, s'incline sur le fond brun de sa redingote (Musée du Louvre).

Dans *le Principe de l'Art* Proudhon écrit : « Courbet a ses défauts ; je vous les passe tous ; j'en ai appris moi-même quelque chose. » Cela signifie que Courbet l'a représenté (Musée du Petit-Palais) sous un aspect qui lui déplait. En pantalon bleu, en blouse blanche, Proudhon rêveur s'assied, une main touchant sa barbe, l'autre à son genou plié, sur la seconde marche d'un perron, dans un jardin. A côté de lui des papiers, des livres, une écritoire ; au fond, près d'un buisson feuillu, devant une chaise rustique où s'accumule du linge en désordre, ses deux fillettes : l'une, assise, regarde des images ; l'autre, accroupie dans le gravier, joue. La femme du philosophe figurait tout d'abord dans ce tableau ; Courbet l'a effacée.

A Montpellier également le portrait prodigieux qui, dans une lumière douce, caressante, montre Baudelaire, cheveux noirs et ras, en son costume marron, avec la tache d'or chaud de sa cravate sur sa chemise bleue, assis devant une table, le visage incliné vers son livre, la pipe aux lèvres, la main gauche nerveuse et belle. Les coussins de son siège sont rouges ; sur la table, au fond, d'un encrier se dresse le jet superbe et blanc d'une plume trempée. Le divin poète, attentif, lie sa méditation profonde et affinée aux pensées puisées dans la page qu'il lit.

« Je ne sais, avait dit, en peignant ce chef-d'œuvre, Courbet, comment aboutir au portrait de Baudelaire ; tous les jours il change de figure. » Mieux que les effigies de l'homme usé, vieilli, amer, qu'on a coutume de reproduire il évoque aux yeux de ses fidèles l'image sainte de cet homme, créateur d'un « frisson nouveau » d'où tout un monde de l'idée a surgi. Les autres dénoncent la fatigue et la désillusion sarcastique : hélas ! il est guetté par la paralysie et par la mort ! Ici on sent mûrir et lentement éclore en son cerveau les *Fleurs du Mal*, moisson étrange, saine et féconde.

Un égal amour de la modernité aurait dû rapprocher, rapprocha un temps le peintre et le poète. Mais au visage de Baudelaire le peintre laisse se distribuer comme au hasard l'éclairage d'un rayon de soleil qui glisse à l'orle de l'oreille, s'imprime sur le haut du front en une tache éclatante coupée par la pointe de la chevelure, et se fixe en une goutte vive à l'extrémité du nez avant de s'assourdir parmi les marges du livre entrebâillé. Or, c'était assez pour mécontenter. Baudelaire eût confondu le soleil extérieur et le jaillissement de l'intelligence ; Courbet ne s'est douté que des surfaces et d'accidents superficiels. La modernité du premier dédaignait la vaine modernité de l'autre ; Baudelaire, désabusé par ce portrait qu'il ne goûtait guère, se détacha peu à peu de Courbet, et même prit son art en horreur.

Bruyas, au contraire, était émerveillé. Courbet a fait de lui trois portraits, qui font partie, comme le portrait de Baudelaire, comme la *Rencontre*, avec la *Fileuse*, les

Baigneuses, l'Homme à la Pipe, du legs de Bruyas à la Ville de Montpellier. Il y habitait, et Courbet fut son hôte à plusieurs reprises. C'est avec lui qu'il parcourut la contrée, qu'il séjourna à Palavas-les-Flots, où il peignit ses premières marines.

Les marines de Courbet, ses marines d'alors ! *Bords de la mer à Palavas*, et ce mouvement amoureux de la vague qui, frangée d'écume, vient doucement expirer sur le sable blond. Et puis c'est l'immensité, l'air, là-bas, au loin, où des voiles passent à l'horizon, et tout ce ciel, ce vaste ciel dont la sereine ivresse impose sa lumière au tableau. Cela est si pur, si pénétré de vie et de spacieuse tranquillité, qu'on y respire, non comme devant une baie ouverte sur la nature, mais comme si on se trouvait d'emblée baigné, environné du souffle du vent et excité par les poussières salées de l'embrun.

Mais Courbet n'avait guère montré ces études de la mer. Elles s'entassaient dans son atelier, où le critique Zacharie Astruc les découvrit, avec une émotion poignante, en 1859. Il y surprend « toutes les singulières transformations de la mer, ce ciel liquide, tempétueux, profond, infini comme l'autre, ...tous les poèmes de la mer réunis et exprimés dans un ton si simple, si délicat, si grand, si hardi, et si juste ».

Cependant, on signale un de ces tableaux où, face à la mer, Courbet s'est représenté lui-même saluant l'immensité d'un grand geste théâtral. Excès d'enthousiasme qui se veut ainsi perpétuer, la vanité s'efface quand on considère de quel amour studieux, sincère et pur il s'est

senti soudain animé. Et quelle révélation ! Le voici loin des horizons parfois durement bornés sous la lumière tamisée, ombreuse, moite de la Franche-Comté et des paysages toujours voilés ou vaporeux de l'Ile-de-France. Ici l'éclat des atmosphères ne s'imprègne, même devant la mer, d'aucune humidité, les contours se définissent avec une stricte netteté, rien d'indécis, de trouble, ni d'incertain ; au lieu de mélanges dont les éléments s'embrouillent et s'obscurcissent, une fusion diaprée de rayonnements qui s'unissent dans une splendeur d'autant plus chaleureuse et d'autant plus puissante.

Plus tard, au temps où il fréquenta les rivages de la Normandie et travailla à Trouville aux côtés de Boudin, ou y encouragea les premiers travaux de Claude Monet, sa certitude âpre et volontaire accepta moins de ne pas imposer à la mer sa vision personnelle et de se plier aux apparences, sans les soumettre au contrôle de sa méthode. Ou, mieux sans doute, accoutumé au paysage marin, assuré de ses propres moyens et de sa sensibilité, il ne se laissa plus aller à la traduire, à l'exprimer de premier jet, comme il en éprouvait l'impulsion, sans se raidir, sans presque se diriger. Il se maîtrisa, il observa de quelle part une insuffisance, dans son *rendu* du paysage, le pouvait lui seul, en vérité, mécontenter, et il entreprit de se forcer à y introduire ce qui jusque-là lui avait manqué. De simples impressions, fugitives, qui sont, à la vérité, dues à la suggestion soudaine des choses dont on sent la beauté plutôt que, en dépit du nom qu'elles reçoivent, elles ne sont, à proprement parler, des *études*,

puisque précisément l'application et la recherche assidue n'y contribuent en rien, ne le satisfaisaient pas. La composition, la réédification concertée de la réalité, gardait dans son art une importance primordiale. Point une combinaison imaginaire, d'ordre littéraire, légendaire, historique, mais ce soutien latent des choses entre elles qui font qu'elles se raccordent, se superposent, se lient par de mutuelles relations, et puis il tenait moins à donner l'effet superficiel, momentané, d'un ensemble que ce qui en évoquait l'identité permanente par l'établissement des volumes, la ligne, la couleur et le frêle étincellement ou la masse opaque de la matière. C'est ainsi qu'il en arriva à se préoccuper de la construction de ses paysages marins ; il en scruta la substance ; pour la mieux pénétrer il l'immobilisa et il en arriva à peindre cette étonnante *Vague* du Musée du Louvre, cette *Mer orangeuse*, qui est à coup sûr un des plus curieux paradoxes que je sache.

Sous le ciel de nuages bousculés et sombres, la mer houleuse se gonfle et déferle vers le rivage où une barque noire est échouée. L'effet d'ensemble obtenu par l'harmonie de colorations, par l'ample développement de cet horizon formidable modelé dans la résistance de ses éléments emporte l'assentiment et émerveille. On entend, comme écrivait Paul de Saint-Victor, le fracas puissant et sonore ; on sent le large, on boit la force de l'espace, on s'enivre de vent, on se sent flagellé par des paquets d'écume et tout pénétré par le sel de la mer, et pourtant, si l'on tarde à s'en aller, si l'on regarde longue-

ment : non, cette eau n'est point liquide ; ce n'est pas une lame qui se gonfle et se contourne et éparpille sa crête bouillonnante et translucide ; c'est une muraille opaque, massive, qui s'est dressée et dont croulent quelques moellons blanchâtres, plâtre écailleux, vers un fond de gravats. La lumière trouble emplit l'intervalle des éléments menaçants, mais ne pénètre pas l'eau et n'en sort pas, elle lui est étrangère et meurt, sans y être absorbée, sur la surface dure.

Jamais Courbet ne s'est affranchi de sa pesanteur qui presque partout lui fut une qualité essentielle. L'ellipse ni l'allusion, procédant par arabesques cursives, ou d'un signe soudain éclairant une cime expressive, ne lui eussent semblé souhaitables. Au contraire, pas un homme n'a plus que lui trituré sa pâte, chargé sa couleur et son dessin, n'a plus insisté en son travail et n'a plus solidement, plus obstinément charpenté la matière de ses tableaux. Et c'est un spectacle étrange et passionnant de voir sa lourdeur véhémence et consciencieuse aux prises avec ce qui existe au monde de plus inconsistant, de plus insaisissable, de plus mobile, les grands vents orageux et l'eau de la mer, dont la densité profonde ne se compose que de fuyantes, impétueuses et fourmilantes fluidités, dont les vagues sans cesse et partout s'enflent, s'écroulent, s'évanouissent et disparaissent, pour renaître de leur mort et mourir à peine nées.

Au premier contact, Courbet enrichit, sans combattre, son âme d'un enthousiasme inépuisé ; il subit ses impressions d'ivresse et de joie et promenant ses

regards sur la masse ondoyante dans le tumulte des ressacs et dans la « molle intumescence » du large, il laissa ses doigts par instinct fixer sur la toile les motifs de son admiration et de sa surprise. L'accoutumance l'induit à l'analyse ; s'il se reconnaît suffisamment sensible à l'effet du spectacle grandiose, il en désire surprendre, saisir et retenir la structure réelle, immuable, fondamentale. Il s'établit en maître devant la mer, résout de la subjuguier, indépendamment de ses faces superposées, changeantes, momentanées, accidentelles, dans la fixité de ses éléments constitutifs, de façon à en révéler, à la manière dont il pratiquait le portrait ou le stable paysage des bois assoupis ou des vallons rocheux, l'éternelle substance sous le masque immobilisé en ses grandes lignes d'une apparence élue.

A mesure que sa familiarité avec la mer s'accroissait, son système s'affirme, non point, il est vrai, sans qu'il fût, par intervalles, repris et vaincu par l'exaltation ingénue des paysages marins. Parfois, il oppose, comme en la *Falaise d'Etretat*, la calme résistance de la muraille rocheuse au déroulement infini des vagues moutonnantes, et cette opposition des éléments contrariés suffit aux exigences de son esprit. Mais partout où il a empli sa toile avec le ciel et l'eau, à part quelques accessoires, hérissément d'une roche à demi ensablée, barques échouées, voiles vers l'horizon ou glissement dans l'air de quelques oiseaux aux ailes déployées, la même obstination le possède d'interrompre le mouvement, d'en arrêter à son gré l'évolution pour en scruter et en fixer

la puissance formidable et massive, et c'est ainsi que, dans la *Mer Orageuse* ou dans la *Vague aux trois barques* il a imposé à ses eaux une sorte de résistance, d'opacité de plomb ou de tout autre métal sourd.

Plus à l'aise est-il, et combien mieux averti, en présence des paysages terrestres, où néanmoins, souvent encore, ses ondes courantes, les sources limpides, légères ou alourdis d'ombre moite se contractent et se refusent à la pénétration de la lumière.

La matière est ce qu'il représente ou suggère, que la lumière caresse, fleurit, allège ou que l'ombre approfondit ; des feuillages d'émeraude et de béryl clair au soleil entr'ouvrent leur masse aux rayons qui blondissent la paroi de pierre, argentent finement le courant transparent des ruisseaux. A des surfaces noires, épaisses, creuses, souvent fraîches quoique impénétrables, contrastent des surfaces constellées de joyaux heureux et sonores qui allègrement s'y attachent ou y ruissellent. Ornaments de fièvre et de joie calme et sereine, ou obscure nudité que ne pare aucune ivresse irradiée par la lumière, Courbet voit solide, peint solide, avant tout établit ses plans, les volumes corporels, les assied et les ferme aux atteintes des phénomènes éphémères qui en nieraient, en modifieraient, en rongeraient les formes vraies et persistantes. Les éclairages se jouent par dessus, mais ne les entament jamais.

Le *Château d'Ornans* représente, perchées au-dessus de la petite ville, la bordure de maisonnettes auxquelles on donnait ce nom parce qu'elles occupaient l'empla-

cement d'un ancien château, une gorge avec quelques arbres dévalant entre deux éperons rocheux vers la vallée que ferme, par delà le bourg, tout un horizon montagneux ; vaste étendue tranquille et méditative sous la sérénité pure du ciel illimité. Ailleurs, des anfractuosités tourmentées d'une grotte de calcaire, la *Source de la Loue* s'échappe et épanche sa nappe courbe sur un éboulis de pierrailles, ou ce sont de magnifiques repos sous les halliers de la forêt, ou l'assoupissement de la terre et des branchages sous le faix duveteux et chatoyant d'une neige lourde qui les accable.

Paysages vastes, fixation des aspects primordiaux de la nature, Courbet conserve du paysage la conception très ancienne qui l'immobilise et ne s'éprend qu'après coup des mirages, de la grâce, dont s'en transfigure la signification. Il faut qu'un paysage peint par Courbet, en tout temps, à toute heure, se retrouve sur place et qu'un aspect fugace n'en annihile pas la permanente identité. Ceci obtenu, que s'y allume la fête solaire, soit dans la richesse entière de son resplendissement, que s'en rembrunissent les fonds de ténèbres. Courbet, là encore, est le confluent du courant double et qui divergera. Il sépare de son prétexte théâtral et de ses personnages, le décor des scènes d'autrefois ; il traite le paysage pour lui-même, selon l'usage des Flamands et des Hollandais plus fins et plus que lui sensibles ; il le baigne d'atmosphère, du glissement alterné de l'ombre et de la lumière ; il se garde de le rendre rigide, glacial ; il se guinde à un parti pris dont la justesse déconcerte, à



Photo Braun et Cie.

LES CRIBLEUSES DE BLÉ
(Musée de Nantes.)

1853

mi-chemin entre les paysages abstraits, classiques, solennels, des grands décorateurs, des conteurs de magnificences féeriques ou légendaires, et les paysages plus sensuels, pour ainsi parler, plus palpitants de tout ce dont s'y réjouissent le regard et le cœur des hommes, qu'ont réalisés, dans leurs jours d'émotion ensemble ingénue et délicate, en Italie Giorgione ou Titien, en Hollande Jakob Ruisdael, le surhumain Rembrandt, en Flandre, dans sa *Kermesse* par exemple, Rubens, en France Claude Lorrain, Watteau et, récemment, en certaines rencontres, Delacroix, ou, plus durablement, avec Georges Michel à peu près inconnu, Corot, Théodore Rousseau, Jules Dupré. Ainsi, par l'énergie de sa manière et l'incontestable probité de sa vision toujours abondante et ferme, il ouvrit les voies aux recherches d'Edouard Manet, de Claude Monet, de tous les impressionnistes ; mais ceux-ci, sans se détourner de sa leçon de hardiesse ample et tenace, écoutèrent le mélodieux et vibrant conseil des Anglais, de Constable et de Turner, et s'éprirent des prestiges inconsistants qui emportent la matière dans l'élan lyrique de vibrations, de conflits, de résolutions lumineuses, chatoiements divins dont s'enveloppe le visage de la nature. Grâce à Courbet, cependant, la forme n'a point cédé, le dessin sous-entendu soutient, enfle de son contour, omniprésent quoique à peine visible, le voile diapré, et même aux mains des néo-impressionnistes il ne chancelle point. Ensuite d'autres, Cézanne, Gauguin, restituent à la forme perçant le rayonnement des bourdonnantes apparences fugaces l'importance

d'autrefois, et depuis eux on s'applique à rendre aux corps toute l'assise de leur poids, de leur volume, de leur consistance.

Courbet s'avère l'initiateur des réformes issues de son art que rien n'a troublé, dans la puissance aveugle de sa probité étroite, têtue, imperturbable. Si l'apport de son œuvre a été capital, son influence est peut-être encore prépondérante.

Pas un domaine, en dépit des limites matérielles d'où il avait exclu seule la forme créatrice, la forme livresque, pédante ou savante, de l'imagination, pas un domaine d'art, composition, portrait, paysage, marine, qu'il n'ait ardemment exploré; le moindre n'est pas, où il fut peu suivi néanmoins, le domaine qu'il ouvrit au peintre animalier avec ses tableaux de chasse.

Dès son jeune âge il introduit dans ses compositions des animaux, et, parmi les plus importantes, il en est peu que ne hante quelque beau chien ou quelque aumaille. Le *Courbet au chien noir* date de 1842; nous retrouvons des chiens dont la race et l'allure, le poil, la taille, la valeur, dont la « personnalité » est amoureusement évoquée par un connaisseur, dans l'*Après-dîner à Ornans*, dans l'*Enterrement*, dans la *Rencontre*, dans l'*Atelier*, où gambade, en outre, un adorable chat angora blanc, dans les *Demoiselles de Village*... Là se trouvent également deux bêtes à cornes, qui rappellent, dans un paysage assez proche, un autre tableau, *Génisse et Taureau dans un pâturage*; il y a des vaches encore, des chevaux et un cochon dans le *Retour de la Foire*.

Aux environs de 1857, Courbet inaugure la série de ses tableaux de chasse. Plusieurs sont justement célèbres, mais tous ne furent pas accueillis avec une égale faveur. Quand il donna la *Biche forcée à la neige*, on alla jusqu'à lui reprocher d'oublier que la chasse dans la neige était prohibée, prétexte pour railler la théorie réaliste, puisqu'il avait peint une scène que certainement il n'avait pu voir. On lui eût peut-être plus justement reproché d'avoir peint dans son atelier, dans un jour d'atelier, une scène de plein-air ; mais de ce blâme nul à cette époque ne s'était avisé. Courbet, même enfant, pratiquait la chasse avec passion ; lui-même l'a confessé, non sans quelque orgueil, à chaque séjour qu'il faisait à Ornans, il chassait, il chassait des heures, des jours et des nuits, et si l'on n'était pas en période de chasse ouverte, il braconnaît autant qu'il pouvait. Il raconte avec quelle fièvre il guettait, dans la neige jusqu'au ventre, le passage du gibier. Il est probable qu'il avait assisté, peut-être plus d'une fois, et participé au forcément d'une biche dans la neige, quoi qu'en pensât Maxime du Camp.

D'ailleurs ce n'est point là ce qui importe. Sous un ciel sombre, la neige s'étale au sol et roussit les feuilles au fouillis des rares buissons. La biche poursuivie s'affale recrue, les oreilles tendues, de la peur plein les yeux. Les chiens bondissent, dévalent suivis de deux chasseurs. Le mouvement vrai de la scène, l'atmosphère du tableau, la vérité et la tragique, douloureuse grandeur emportent l'émotion.

Et puis c'est la *Curée du Chevreuil*, tableau qui apparaît très étouffé dans un sous-bois sans air et sans lointain, où un piqueur sonne du cor, où des chiens flairent la dépouille du chevreuil mort. *Chiens et lièvre*, les mêmes chiens, dans la même pose, dans un site forestier plus aéré, d'où ont disparu les personnages humains, où le lièvre remplace le chevreuil. *Chasseurs en forêt*, peut-être un des plus somptueux et des plus fins paysages que Courbet ait jamais composés et peints; le *Cerf aux écoutes*, du Musée du Louvre; enfin, œuvre considérable et illustre à bon droit, le *Combat de cerfs*, ou le *Rut du printemps*.

En 1859, le peintre avait fait, à Francfort, une triomphale exhibition de ses œuvres. On l'avait cordialement reçu et fêté. On l'avait convié à de grandes parties de chasse. Il avait surpris dans les parcs réservés de Wiesbaden et de Hambourg ces sortes de combats violents, implacables, qui assurent au mâle vainqueur la soumission de la femelle. Au premier plan deux cerfs luttent terriblement; l'un frappe l'autre de ses puissants andouillers; un troisième hurle de détresse, déjà meurtri, et plonge ses pieds au menu ruisseau qui à droite s'écoule. Les arbres d'un vaste hallier que pénètre une douce, chantante lumière blonde, protège le combat et ont caché la fuite épeurée de la biche qui le cause. Ce contraste dans cette vaste toile marqué entre la silencieuse stabilité du décor que pare un éveil tendre du printemps et la rudesse des instincts impitoyables, avec leur déchaînement d'orgueil et le déchirement de souffrances subies,

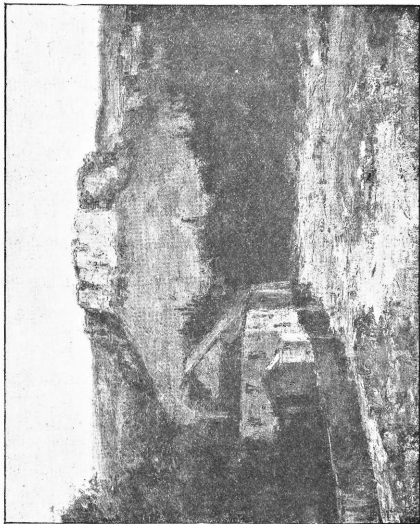


Photo. Procédé E. Druet.

PASSAGE DE FRANCHE-COMTÉ

frappe et surprend de son charme solennel et douloureux l'imagination du spectateur. C'est un des tableaux de Courbet les plus imprégnés de grandeur et d'émotion.

La série se développe d'année en année par le *Cerf à l'eau*, par l'*Hallali du cerf*, par le *Chevreuil blessé aux écoutes* (au Musée de Lille), par la *Remise des chevreuils* (Louvre), qui lui assura le plein succès, tant désiré, auprès du public et de la plupart des critiques, au Salon de 1866.

Cependant, jusqu'aux jours actuels, l'appréciation que portent sur ce tableau les biographes du peintre diffère encore assez essentiellement, puisque, où M. Léonce Bénédite ne consent à reconnaître qu'une « œuvre aimable jusqu'à l'insignifiance », Georges Riat, décrivant la *Remise de chevreuils au ruisseau de Plaisir-Fontaine* (Doubs), estime le tableau plein d'un charme frais et reposant.

CHAPITRE V

L'EXPOSITION DE 1867

Résumé de l'œuvre de Courbet. — Surabondance de son activité et de sa production. — Paysages terrestres; paysages marins. Paysages avec animaux. — Natures mortes. — Portraits. — Nus. — Compositions. — Appréciation d'ensemble sur son œuvre.

Ce fut, de l'exhibition de 1855 à l'exhibition de 1867, d'une Exposition Universelle à la suivante, la période de célébrité, de popularité même dont, dans les années précédentes et longtemps encore, Gustave Courbet était passionnément en quête; ce fut l'époque non moins de sa gloire véritable. Une fois affirmée sa maîtrise incomparable par l'*Enterrement à Ornans*, les *Casseurs de pierres*, l'*Atelier*, la *Rencontre*, et, à mon gré, plus précieusement et profondément, avec une discrétion contenue et fervente, par les *Demoiselles de Village*, les *Cribleuses de blé*, certains portraits, quelques nus de femmes, palpitants et sonores, plusieurs paysages de Franche-Comté, ou des bords de la mer ou peuplés d'une vie animale, que lui était-il loisible d'espérer? Ses forces s'étaient épanouies; elles donnaient le plus vigoureux de son fruit; il n'avait qu'à se maintenir

en se développant harmonieusement ; il était parvenu au moment suprême où l'artiste n'a plus à se chercher, à s'interroger, à se révéler à soi-même ; son domaine défriché, ensemencé, enrichi du grain fécond de toutes ses aspirations, produisait avec abondance ; il y pouvait largement moissonner de quoi se satisfaire et de quoi satisfaire la légion sans cesse grossie de ses admirateurs.

Les commandes ne lui manquaient pas. Il y trouvait l'occasion de peindre d'admirables portraits, aussi beaux que ceux de Berlioz, de Baudelaire, que les portraits de ses trois sœurs ou que les portraits de lui-même. Bruyas posa pour lui maintes fois. Il exécuta le portrait de Madame Louise Collet (*l'Amazone*, 1856), de Madame Marie Crocq, de Gueymard, de l'Opéra (1857), d'une *Jeune fille de Salins*, composa et plaça dans un décor de nature ou de jardin recueilli, la *Jeune fille cueillant des fleurs* du Musée de Boston, la *Dame de Francfort*, qui, devant un paysage d'eau et d'arbres sombres sous les heures d'un crépuscule caressant, rêve, assise en robe grise, la main tendue au guéridon vers une tasse de thé, tandis que se dresse un beau lévrier au bord de la calme terrasse.

Voici, ensuite, la *Femme aux bijoux*, modèle roux à rapprocher de la *belle Jô*, *femme d'Irlande*, qu'on appela plus tard la *Belle Irlandaise* et même, erronément, la *Belle Hollandaise*, la *Femme au Miroir* qui appartient à la même veine, les portraits faits en Saintonge, à Trouville, en Allemagne, de M. Corbinaud, de M. Nodler fils aîné, de M. Nodler jeune, de M. Armand Gautier, etc.

M^{me} L.,... et la *Dame au chapeau noir*, et la *Dame à l'ombrelle*, et Lydie (1864), et M^{lle} Bouvet, cet enfant de trois ans qu'il trouvait si difficile et dont il fut si fier, et la comtesse Colonna, du Musée de Fribourg, sans s'oublier soi-même, comme bien on peut penser.

Ses tableaux de chasse n'atteignaient pas une moindre vogue : que de cerfs, de biches et de chevreuils, que de *Départs pour la chasse* il exécuta sur commande ; on ne les saurait énumérer. Il y eut encore, s'ajoutant à cette série, le *Renard dans la neige*, la *Chasse au renard* de 1862, le *Chasseur badois, ou le cerf expirant*, le *Piqueur et son cheval* qui, plus tard, l'homme effacé, devint le *Cheval dérobé*, et le *Chasseur à cheval cherchant la piste*, et les tableaux de braconniers, surtout les *Braconniers dans la neige* de 1864, et, en 1866, cette très belle et vigoureuse étude, les *Chiens de M. de Choiseul*.

Courbet déployait une puissance de travail formidable. Ses paysages de cette période sont tellement nombreux et tellement variés qu'on hésite à lui attribuer ou à lui refuser, parmi ceux dont l'authenticité n'est pas sérieusement attestée, beaucoup de toiles qui, signées ou non, portent sans conteste certaines caractéristiques indubitables de sa manière. C'est que souvent il peint de pratique, selon des formules qu'il répète, à la hâte et pour se décharger d'une passagère préoccupation ; ou bien il abandonne son étude inachevée, ou bien la termine par quelques coups de brosse ou quelques étirements de la pâte avec le couteau à palette, comme au hasard, sans davantage s'en soucier.

Il en est d'admirables : le *Ruisseau Couvert* (ou *Ruisseau du Puits-Noir*, au Musée du Louvre), les *Environs de Saintes* (1862) peints durant une saison de villégiature au château de Rochemont, et la *Roche à Bayard*, à Dinant (Belgique), la *Forêt de Fontainebleau, effet d'été*; la *Forêt de Fontainebleau, effet d'automne*, et ce *Paysage de neige* qui est la Gorge-aux-Loups dans la forêt de Fontainebleau, le *Jardin de la mère Toutain à Honfleur*, où il vécut avec Monet; le *Torrent*; tous ces *Bords de la Loue* ou *du Lison*, cette *Roche Oraguay* qui lui était chère, et ces *Paysages de neige*, et ce célèbre *Naufrage dans la neige*, où l'on voit dans la montagne une diligence arrêtée tandis que les voyageurs se frayent avec difficulté un chemin.

Mais « homme libre, toujours tu chériras la mer », c'est devant la mer que, venu pour se délasser, chaque été ou l'automne, de l'âpre labeur de la saison à Paris, il s'échauffe au travail et lutte pour dompter l'insaisissable et le fuyant aspect de la vague et des grands ciels mouvementés.

Il revient à la Méditerranée, à Maguelonne, en 1867; la *Plage de Provence* l'intéresse alors. Mais surtout il fréquente Honfleur : les *Falaises de Honfleur*, le *Coucher de soleil sur la Manche*, l'*Embouchure de la Seine*, au delà de ces pommiers nouveaux au premier plan, sont datés de 1859. Il séjourne à Trouville en 1864, en 1865, à Deauville, chez le comte de Choiseul, en 1866. A Bruyas il décrit les « 25 paysages de mer dans le genre du vôtre et de ceux que j'ai faits aux *Cabanes*, 25 ciels d'automne,

tous plus extraordinaires et libres l'un que l'autre ». Ce sont, ajoute Riat, « surtout des ciels, à la manière des vieux Hollandais, des ciels clairs, profonds, purs ou chargés, toujours « plafonnant », qui s'allongent sur la mince bande vert glauque, cette fois, et non plus bleue comme à Palavas ou à Maguelonne, le premier plan étant souvent occupé par une langue de terre étroite, roussie par les lichens qui y rampent. La plupart du temps, ces marines sont désertes, à peine meublées, parfois, par une barque échouée sur la grève ou indiquée dans le lointain ».

Il peint la mer habituelle, comme la voit l'homme qui séjourne un long temps sur ses rivages. L'intérêt ne s'attache pas au drame, à l'emportement effaré des flots sous l'effort de la tempête, à la lutte opiniâtre du pêcheur ou du marin, non plus aux épisodes de vie mondaine, oisive et nonchalante, aux papillotements des toilettes, des ombrelles, des enfants qui jouent dans le sable. Solitude et sérénité, c'est la mer pour elle-même, comme elle s'étend heureuse et respire au souffle apaisé du ciel estival ou du ciel automnal. Aussi Courbet se dégage-t-il de plus en plus de sa facture un peu opaque, poussant au noir ; il s'y allège, sa palette se clarifie ; il ouvre la voie aux impressionnistes, voisine avec Boudin, avec Monet, avec Whistler, prépare Manet, Berthe Morisot, Renoir. On croirait que, en traitant ces sujets familiers, purs et nacrés, plus sensible au prestige ailé de la couleur fraîche, un peu de lyrisme le soulève, le transfigure.

De ces marines la plupart apparaissent à l'exposition d'ensemble de 1867 : *Vue de Deauville*, *Vue de Trouville*

prise de l'ancienne route de Honfleur ; *Soleil couchant aux Roches* ; la *Villa de Madame de Morny* ; l'*Orage*, la *Fille aux Mouettes*, gracieuse, un peu maniérée avec ses oiseaux blancs sur l'épaule ; le *Départ pour la pêche* ; la *Barque de pêcheurs*, les *Roches Noires*, etc.. Beaucoup d'autres passent par les salles de vente, les expositions, les galeries des marchands de tableaux.

En Saintonge, semble-t-il, il s'était pour la première fois essayé, en 1862, aux tableaux de fleurs, de resplendissants *Magnolias* aux chairs blanches, roses, pénétrées de vie et d'atmosphère, des *Pivoines* regorgeantes, une fine *Branche de cerisier anglais*, des *Fleurs sur un banc*, tel ou tel autre *Bouquet de fleurs*, serré, massif, solide et lumineux.

Après la *Fileuse Endormie* et les *Baigneuses* que de femmes endormies et que de baigneuses ! Mais il se complaisait aux belles, robustes et saines nudités de femme, et la plupart sont aussi puissantes, aussi chaudes et amoureuxment peintes que le modèle de l'*Atelier* ou que cette *Femme à la Source* qu'a acquise récemment (1919) le Musée du Louvre. C'est un motif aimé du peintre, l'opposition de la chair pleine et éclatante d'un beau corps nu, souple et un peu gras, dans l'enlacement lent de feuillages à peine soulevés par l'air, avec l'immobilité sourde et profonde d'une paroi rugueuse des rochers d'où filtre, limpide, une source. Tout dans la nature, la force du sol, l'enveloppement muet et comme sournois des branchages et des rameaux, jusqu'au ciel qui s'étale en plein calme, et jusqu'au plissement et au murmure

léger de l'eau, accueille la présence révélatrice d'harmonie et d'éclat ; tout se subordonne aux arabesques frémissantes, onduleuses, élégantes, et pleines de la créature divine, à quoi rien dans l'univers ne s'égalé. Si Courbet n'eût frissonné que de cette extase sacrée en présence de l'apparition prodigieuse du corps féminin, il serait insensé de soutenir que le réalisme, ou, si l'on veut, l'art du maître d'Ornans ne se complût qu'aux laideurs de la matière, qu'aux bassesses de la vie. Existe-t-il un homme si pauvre de sens et d'imagination, si fermé aux nécessaires vibrations de l'enthousiasme et de l'admiration, qu'il ne tremble et ne s'émerveille en songeant à la femme, en apercevant, en désirant ou en rêvant la femme, en se projetant de toute la force de son espoir dans les affaires splendides, les joies et les caresses de l'Amour ? Courbet a été très simplement possédé de cette suprême et nécessaire ferveur. Il a égalé par ses nus, si différents au reste qu'ils puissent être, influencés, modifiés, vivifiés par son goût personnel, et Giorgione et Rubens et Ingres et Renoir, et les plus pathétiques d'entre les grands sculpteurs.

Mais la femme vêtue, surprise dans les attitudes de ses occupations, de ses plaisirs, de ses lassitudes de chaque jour, s'ajoute encore pour l'artiste épris du spectacle chatoyant de la grâce, de la beauté, aux éternels et constants motifs d'émerveillement qu'éveille, en lui, la séduction du féminin prodige avec l'appât si puissant des sortilèges naturels ou des parures dont le délice de sa splendeur intime s'éclaire ou se rehausse.



Photo. Procédé E. Druet.

LA DAME AU MIROIR

1858

Quelques portraits, tel celui de M^{me} Marie Crocq, avèrent que Courbet pouvait sentir et exprimer le luxe étoffé d'une élégance véritable ou native, mais son goût ni ses fréquentations ordinaires ne le confinaient dans les recherches de la distinction bourgeoise, de la délicatesse du maintien, des manières ou de la toilette.

Il supportait plus aisément la compagnie de personnes que, à son occasion, Maxime Du Camp appelle des « espèces ». Il est entendu, en effet, que c'est prouver bien de la vulgarité que de faire « d'espèces » sa société ordinaire ; c'est faire, sans doute, preuve de magnanimité et de hauteur d'esprit que de leur décerner gratuitement des sobriquets injurieux et méprisants. Quoi qu'il en soit, au Salon de 1857, Maxime Du Camp ayant, avec une clairvoyante faculté de divination, dépisté, dans le tableau intitulé les *Demoiselles des bords de la Seine*, « deux créatures qui, sans doute, sont sorties le matin même de la rue de Lourcine et qui, dans huit jours, y retourneront », — l'hôpital de Lourcine, aujourd'hui hôpital Broca, était, en ce temps-là, affecté aux seuls syphilitiques, car il sied qu'on apprécie à leur valeur les fines insinuations de l'aimable critique, — Maxime du Camp dénonce chez l'une, une tête avachie et un gros bras mollasse ; chez l'autre un visage verdâtre et malsain, troué de deux yeux impudents. Quant au corps « absent », ce n'est qu'un « ballon dégonflé ».

Évidemment il existe au monde deux manières assez contradictoires de regarder une œuvre d'art : on la regarde avec ses préventions, avec son hostilité concertée

et intentionnelle, ou bien on la regarde simplement avec ses yeux. Maxime Du Camp passait avec aisance de la première manière à la seconde, ou, au besoin, les confondait dans le cours d'un même jugement. C'est ce qui lui permet d'ajouter : « Le bras de la femme couchée, le châle qui recouvre les parties absentes de son corps sont des chefs-d'œuvre d'adresse et prouvent que si M. Courbet n'avait pas de parti pris, il pourrait devenir un peintre sérieux. »

Si réjouissant que ce jugement sur le peintre apparaisse, à se placer en présence du tableau, à moins qu'on ne s'aveugle de préjugés, on admirera un splendide, un peu lourd paysage, fond de Seine émeraude et turquoise à travers les troncs des grands saules, une barque amarrée au bord de la verte prairie ombragée où prennent leur repos pesant les deux « Demoiselles » : l'une, brune, en sa robe claire tout en falbalas, les pieds mignons aux souliers menus dans des bas blancs, plus qu'à demi assoupie, s'étend à plat ventre, le visage posé sur un repli de sa robe, les yeux à peine entr'ouverts, et sa main gauche est ramenée par-dessus son épaisse chevelure, et son bras droit, ployé au coude, s'étend, superbe, sur le gazon ; elle respire et songe, accablée par la chaleur du jour. Dans ce goût épais, sans sursaut ni frémissement d'intelligence, sans souci de raffinement ni d'idéal, loin des svelteness du corps comme des minuties de l'esprit, ignorante, indifférente, très matériellement livrée au développement de sa nature grasse, un peu, sans doute, bestiale, et acceptant l'effort d'être désirée plutôt qu'elle

n'est sensuelle ou désireuse : créature fort belle, dans la plénitude de ses formes moulées par le corsage ou soulevant en bouillonnements la masse de ses jupons et de sa jupe. Derrière, adossée sous son chapeau à larges bords au tronc d'un arbre, l'oreille sur la main qu'enveloppe une mitaine, une autre femme blonde, d'un type égal et plus commun, s'étend, tenant un bouquet de fleurs des champs dans son bras droit. Voilà, et rien de plus, un tableau de repos, des femmes qui ne font point autrement penser, couchées dans l'herbe sous la chaleur d'été; c'est tout.

L'effet produit n'est pas moins éloigné de l'interprétation moralisante qu'en fournissent les critiques en vue que des intentions opposées suggérées par Proudhon : « L'image du vice comme de la vertu est aussi bien du domaine de la peinture que de la poésie... » Où donc se trouve, dans cet exemple, « l'image » du vice et de la vertu ? Deux femmes sont étendues en plein air, et par nulle action actuelle leur genre habituel de vie n'est exprimé. Que nous importe leur passé ou ce qu'elles feront une heure plus tard ? Elles sont couchées en plein air, rêvent, dorment à demi, emplissent la toile, le paysage évoqué, le vivifient décorativement, le douent d'intimité et de magnificence, d'une signification, l'illustrent et l'imposent, « que nous veulent les lois du juste et de l'injuste ? », ne pouvons-nous nous départir de nos perpétuelles présomptions morales ? Qu'est-ce que cela fait à la beauté de ce tableau que ces « demoiselles » soient ou non, vertueuses ? Elles n'aguichent

pas, elles ne s'offrent, ne se présentent ni ne s'adonisent. Des bourgeoises, des femmes de haute aristocratie, des nymphes ou des bergères saisies par l'assoupissante torpeur d'une journée torride, avec des dehors différents, ne seraient point différentes. Et voilà l'observation juste, et voilà la vérité que l'inconsciente sincérité du peintre est parvenue à dégager, quoiqu'il eût sans doute calculé l'effet de désarroi et de scandale, désormais bien étouffé et à jamais.

Les Demoiselles des bords de la Seine, paysage et figures, remplissent leur dessein qui est de fixer, sous un aspect de beauté placide et durable, l'arabesque de lignes humaines et la respiration humaine en harmonie avec les lignes et la vie éternelle d'un moment de la nature ; elles remplissent ce dessein, comme le remplissent la *Filouse bretonne* assise, sa quenouille auprès de son chien noir, sous ce beau ciel de crépuscule en présence de son troupeau qui broute et du bouquet d'arbres sombre dans la vaste prairie éclairée, et la vaste sieste dans la *Saison des Foins* qui est au Musée de la Ville de Paris.

Le motif est à peu de chose près le même. La plaine dans la chaleur ardente du soleil, le dôme de feuillaison engourdie entre les troncs d'un double bouquet d'arbres ; une meule qu'on aperçoit au travers ; un râteau, un chapeau, une veste, laissés au premier plan, deux vaches d'une part, deux, dont une couchée, de l'autre, et, au delà, les travailleurs étendus dans l'herbe qui se laissent prendre au sommeil, au repos. Composition de profonde et mâle songerie, ample impression de suspension calme

Pl. XI.

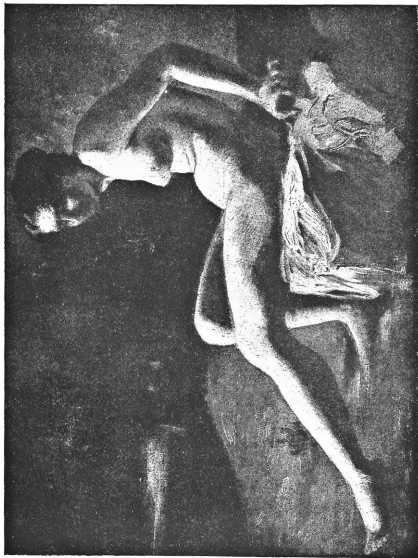


Photo. Procédé E. Druet.

UNE BAIGNEUSE

parmi la fatigue du long travail, enveloppement lourd de la bonne chaleur. C'est, si l'on veut, la face contraire d'un seul sujet ; l'homme vaincu, enlacé, absorbé par la richesse ruisselante de la nature qui l'entourne, l'homme lié au sol sacré, dans la sérénité de l'air, et joint aux forces dominatrices et lumineuses de l'univers dont il est une parcelle infime qui ne s'en distingue pas.

Parfois les billevesées sociales ou politiques détournaient Courbet d'être, en dépit de sa conviction contraire, simple et vrai autant qu'il se supposait et qu'on le retrouve dans le meilleur de son œuvre.

Durant son séjour en Saintonge, au début de 1863, il conçoit et commence à établir une grande toile « de 9 ou 10 pieds sur 7 ou 8 de hauteur ; ce tableau est critique et comique au dernier degré », le *Retour de la Conférence* ; le jury du Salon l'ayant refusé pour cause d'outrage à la morale religieuse, Courbet le montra à Paris, dans son atelier, qui, durant plusieurs semaines, devint ainsi le lieu de réunion où déblatéraient les opposants de toute condition et de toutes tendances contre l'arbitraire et l'iniquité du Gouvernement impérial.

Le peintre aspirait à la satire ; il n'avait point réussi à doter sa composition de puissance et de cette généralisation du sens particulier à l'épisode montré, par laquelle elle se fût évadée du domaine de l'anecdote. Elle n'est qu'anecdote, et, partant, au lieu de cingler au visage avec âpreté, elle n'enfle qu'un sot et prétentieux badinage, dont l'esprit n'apparaît ni bien nouveau ni bien redoutable.

Avec les attitudes ridicules de l'ivrognerie, des curés s'en viennent par la route nue ; un gros curé sur un âne ployant sous le faix, et les autres à qui mieux mieux titubant et balançant en leur démarche incertaine, illuminés, congestionnés, passent devant une Vierge placée au haut du tronc d'un gros hêtre ; de grasses servantes les suivent à respectueuse distance ; un petit chien jappe ; un paysan dans son champ rit en se tenant le ventre ; sa femme, mains jointes, s'agenouille. Et, malgré la beauté sereine du site qu'occupe cette scène, ciel bleu et calme, ramure vigoureuse et tranquille des arbres, collines dures de la vallée de la Loue, aucun intérêt ne peut s'attacher à un tel tableau qui n'a pas plus de valeur critique ou caricaturale qu'un banal article de journal anticlérical.

Mais s'il n'a pas grande valeur, il produisit un effet considérable. Les critiques qui petit à petit se laissaient gagner par la vigueur de cet art obstiné, se détournèrent à nouveau, même et à jamais Champfleury dont l'enthousiasme d'antan avait bien fléchi, même Paul Mantz qui s'était toujours efforcé de se montrer équitable, tous les critiques, à l'exception de Fernand Desnoyers qui n'a jamais vu de « tableau aussi vivant, aussi amusant, aussi pris sur la nature que celui-là », de Castagnary qui prophétise que « nos petits-enfants viendront rire devant cette toile spirituelle et gaie », de Burger indigné qu'on ne tolère une raillerie à l'égard du clergé « dans le pays de Rabelais, de Molière, de Voltaire et de Diderot ».

La Pauvre de Village, porteuse de fagots que précède

une fillette comme elle en sabots et traînant une chèvre, n'est, en résumé, qu'un grand et mélancolique paysage de neige ; l'*Aumône du Mendiant* se présente volontairement en effet théâtral, surchargé de visées sociales.

En même temps qu'il irrite et excite de cette façon par la vanité présomptueuse de certaines compositions à tendances les esprits et le caprice même de la foule, il s'ingénie, et non seulement en lui livrant le pelage admirablement lustré et velouté de tant de biches et de chevreuils, à empaumer son indulgence au moyen de concessions singulières à des pratiques et présentations d'œuvres selon les goûts de l'école ou de la masse.

De cette période, en effet, datent, avec tel *Nu au bas blanc*, ou telle *Femme à la vague*, le buste surgissant d'une eau onduleuse et opaque parmi l'écume des flots, deux compositions maniérées, fades, aussi fausses, selon le mot de Bonvin, que les tableaux de Dubufe, mais où néanmoins la beauté robuste du corps nu étincelle, le *Réveil* ou *Vénus poursuivant Psyché de sa haine*, et encore *Vénus et Psyché* (1864) et la *Femme au perroquet* (1866).

Vénus et Psyché : une jeune femme admirablement nue, dort, les amples boucles blondes de sa chevelure défaites et le corps allongé sur le lit ; une femme se dresse au bout du lit, la jambe gauche repliée et le pied chaussé d'une sandale ; de sa main droite, elle serre, sous son sein de forme pleine et durement aigu, le drap dont les plis lui retombent au haut des cuisses ; elle lève le bras gauche au long de sa chevelure brune, par-dessus le sommet de sa tête

jusqu'au dais qui couronne le lit ; Courbet avait d'abord chargé la main inexplicablement d'un perroquet : telle, inclinée et méditative, elle darde des yeux fous d'admiration vers la clarté nue de Psyché. Le dessin des corps, dont la matière demeure richement voluptueuse, s'amincit, perd de sa puissance contenue et si souvent regorgeante, et le lit, le décor, banals et lourds, sont déplaisants.

La Femme au Perroquet, de même, est étendue renversée par-dessus les linges d'un lit, ses fines jambes étendues et écartées, le torse sommé d'un petit sein arrondi, dru et caressant au regard, la tête ensevelie parmi les mèches sans nombre de sa magnifique chevelure rousse, le bras droit, au long du corps, ramené jusqu'à la cuisse ; elle lève, en le ployant moelleusement, le gauche, et soutient sur sa main un perroquet d'un bleu de pierreries, aux grandes ailes éployées. Le décor rappelle celui de *Vénus et Psyché* par le lit et le paysage au loin entrevu, mais s'étoffe d'une lourde draperie brune et verte, du perchoir du perroquet, du rouge d'une robe jetée sur un meuble.

Le labeur de Courbet, assidu, volontaire, opiniâtre et savant, mais, malgré les théories dont il se grisait, trop souvent dispersé en des directions contraires, avait donc fourni une des œuvres les plus considérables par le nombre et l'importance des réalisations, qu'on eût vues en France au cours du XIX^e siècle et sans doute à travers les siècles, lorsque fut solennellement, triomphalement, inaugurée, comme on sait, l'Exposition Universelle de 1867. C'est le moment que choisit l'artiste pour édifier à ses frais,

au Rond-Point de l'Alma, un local où il présentera au public, et seul, l'ensemble de son œuvre.

Le catalogue explique que, vu les dimensions de la salle, on renouvellera en partie les œuvres montrées ; plusieurs proviendront de collections particulières, certaines sont retenues à l'étranger, Bruxelles, Gand, Amsterdam, Francfort, Dusseldorf, Londres ; d'autres en province, à Besançon, Marseille, Montpellier, Lyon, le Havre, Bordeaux, Lille, Saintes, Arras, et aux musées de Lille, de Nantes, de Boston. L'ensemble exposé comporte environ le quart de l'œuvre de l'artiste. Elle se divise en neuf sections :

1^o Tableaux, on en compte une vingtaine, depuis *l'Homme blessé* et les *Amants dans la Campagne* de 1844 jusqu'à *l'Hallali du cerf* daté de 1867 ; 2^o Paysages, depuis le *Suicidé* (1848), jusqu'à la *Fileuse bretonne* (1867), comportant dix-sept numéros ; 3^o Paysages de neige, de 1860 à 1867, sept numéros, dont le *Naufrage* ; 4^o Paysages de mer, 1858-1866, Méditerranée et Manche ; 5^o Portraits, une vingtaine : l'auteur jeune (1842), Berlioz, Champfleury, Bruyas, M^{lle} Zélie C..., M^{me} de L... (*la dame à l'ombrelle*) entre autres ; 6^o quatre tableaux de fleurs (1863, Saintes) ; 7^o Études et Esquisses : la *Mère Grégoire* (1855), les *Canotiers de la Charente*, la *Laitière de Saintonge* (1863), le *Petit poney écossais*, et, au moins, dix autres ; 8^o Dessins, au nombre de trois : *Jeune fille à la guitare, rêverie* (1847), le *Peintre à son chevalet* (1848), les *Femmes dans les blés* (1855) ; et enfin 9^o deux essais de sculpture, le *Pêcheur de chabots*, de 1861, que plus

tard il donna à la ville d'Ornans, et un médaillon de M^{me} B. (1864).

Au total, au moins 113 morceaux, dont quelques-uns de dimensions aussi considérables que l'*Enterrement*, les *Casseurs de pierres*, les *Demoiselles des bords de la Seine*, la *Sieste*, auxquels d'autres se vinrent adjoindre peu à peu : le *Prisonnier du Dey d'Alger*, la *Dame de Francfort*, le *Pont de la source de la Loue*, le *Chevreuil perdu*, *Vue de Marly*, les *Glaçons à Maizières*, la *Papeterie d'Ornans*, les *Roches de Villers*, etc., etc.

L'exceptionnelle occasion de se convaincre d'une grandeur d'art neuve complètement réalisée, par le spectacle d'une œuvre ainsi rassemblée et présentée, ne paraît pas avoir beaucoup frappé les contemporains. On s'était accoutumé au bruit mené par Courbet et ses amis, on n'y prenait plus garde. Les adversaires ont-ils dédaigné son exposition ? Les indifférents étaient-ils las d'entendre parler de lui ? L'emplacement peut-être était-il mal choisi ? Des journées, dit-on, se passaient sans qu'un visiteur se présentât au guichet d'entrée. Le public semble avoir ignoré. Les journaux ne sourcillèrent pas. Les invectives habituelles s'apaisèrent ; on se tut, sauf quelques partisans déterminés. Alors que l'exhibition de 1855 avait intrigué, s'était imposée à l'attention même d'adversaires de bonne foi et sensibles, et avait attaché à la fortune de l'art nouveau quelques zélateurs sincères, en 1867 Paul Mantz, qui raconte s'être trouvé à plusieurs reprises seul dans le pavillon de l'exposition, assure que « la bienveillance du public et de la critique

alla jusqu'à l'indifférence ». Assurément il exagère, mais, en plus de son article, on ne rencontre guère à noter que les éloges de Burger, les éloges d'Edmond About, dans *le Temps*, et, par-dessus tous les autres, de Castagnary dans *la Liberté*.

Même Castagnary, malgré la ferveur de son dithyrambe, ne comprend pas l'importance, qu'il signale, de l'exposition magnifique ; selon lui, le philosophe, l'historien, le littérateur, l'homme du monde devraient comprendre que dans cette œuvre se reflète « toute la société contemporaine ». L'assertion ne va pas sans quelque méprise, dans le sens de l'outrance, et par lacune en même temps. « Toute la société contemporaine », assurément non, pas toute ; un aspect, des aspects de la société contemporaine, non tous les aspects. Courbet ne s'est pas attaché à ce que, dans la *Comédie Humaine*, Balzac a groupé sous les rubriques de ses scènes diverses (*de la Vie Parisienne, de la Vie de Province, de la Vie Privée, de la Vie Politique ou de la Vie Militaire*) ; ce qui trouble chez Courbet, c'est que son œuvre ne décrit ou ne renferme que très peu de scènes ; il n'y joint pas, par une nécessité de relations profondes, latentes ou passionnées, les attitudes, les gestes de ses personnages ; il ne les lie pas à eux-mêmes par une force visible de concentration, d'effort vers la conscience ou la lucidité de leurs propres mouvements intimes. Ce sont, en général, des surfaces qu'il montre ; il a mesuré et figuré la masse dormante ou subconsciente qui en soutient l'apparence extérieure, mais il s'abstient d'en caractériser la nature secrète,

palpitante, significative. Il est ignorant de tous les dessous, bien que, lorsqu'ils sont matière, ces dessous, il en constate et en certifie l'existence. Toute subtilité d'interprétation lui demeure interdite ; il voit, il sent parfois, il comprend peu, et jamais ne pénètre. De parti pris, il s'aveugle ; il nie ou hausse les épaules, il abolit les mondes où il ne lui plaît pas d'évoluer, qu'il juge surannés, pédants, réactionnaires. Il borne l'étendue de sa contemplation en se bridant d'ocillères étroites.

Là, par contre, où il voit, dans ce domaine, encore que circonscrit, étonnamment varié, il voit, il tient les objets de sa vision dans l'emprise formidable de sa puissance. Tout s'est épanoui, élargi, fleuri dans l'enchantement solide et diapré d'une matière inébranlable, contre quoi jouent, se heurtent, s'aèrent et essorent les caprices radieux et frêles des lumières et les souffles de l'atmosphère. Un orgueil de vivre transfigure, à travers ses compositions et ses moindres études, les modèles qu'il s'est choisis en raison de la plénitude de leurs formes, de leur regorgement de santé, de l'éclat tentant de leur chair, les portraits d'hommes même méditatifs (Champfleury, Baudelaire, Proudhon), et des plus finement, par leurs traits et attitudes, comme lui-même ou Bruyas, séduisants en leur extérieur, les portraits de femmes ou élégantes telles que la comtesse Karoly, ou bourgeoises comme ses sœurs, ou plus familièrement montrées, dans la splendeur de leurs chevelures opulentes, fulgurantes et déroulées, par exemple la *Belle Irlandaise*, mais une fièvre paisible de vie égale et absolue emplît ses paysages,

ses marines, les eaux courantes, ondoyantes, tumultueuses, l'épaisseur des feuillages, l'immobilité impassible des roches éternelles et aussi la multiple souplesse délicate et robuste des admirables animaux, aux poils lustrés, fauves, blonds, tachetés, longs ou ras que l'arabesque sensible de sa brosse a définis avec tant de conscience et avec tant d'amour.

Peintre de la nature, des spectacles naturels, mais non peintre de la Société, Courbet a édifié une œuvre dont il ne sied pas de méconnaître les mérites durables et le caractère précis : il a magnifié, divinisé dans leur réalité la ressemblance héroïque, ingénue et continue des choses, des bêtes et des gens. C'est à d'autres génies, avant ou après lui, que s'est accordé le don de surprendre, dans la complexité des motifs, des répercussions, des combinaisons momentanées ou des enchevêtrements universels, le mystère prodigieux qui mêle, unit, absorbe aux phénomènes du ciel et de la terre comme à l'action ou à la pensée de chaque être humain la pensée ou l'action de tous les autres, la mobile palpitation ou la pénétration frénétique de l'espace et des lumières.

CHAPITRE VI

LA GLOIRE ET LE DÉCLIN

L'existence de Courbet, à la fin de l'Empire. — Ses relations politiques. — Succès à l'étranger et en province. — Elèves et disciples. — « Du Principe de l'Art et de sa Destination Sociale ». — Technique. — Salons de 1865 à 1870. — Refus de la Légion d'Honneur. Banquet. — La Guerre et la Commune. La colonne Vendôme. — Procès de Courbet. — Condamnation.

Pendant que l'œuvre se complétait de la sorte pour aboutir à cette réunion incomparable des chefs-d'œuvre de sa main, quelle avait été, en dehors des heures de son travail, l'existence dévolue à Courbet ? En résumé, fort simple, très unie, et, autant qu'on le peut présumer par ce qui en est apparent à la réflexion, heureuse, magnifique, et, en tout cas, satisfaite.

Ses mœurs n'avaient point changé. La palette au poing dès son lever, sobre, mangeant à peine, il quittait la besogne lorsque le jour baissait. Alors il se rendait à la brasserie, retrouvait ses amis, divaguait avec eux, contre eux, et, la pipe allumée, buvant force bière, s'égarait par les méandres de discussions plus ou moins fuligineuses et hasardées sur des sujets actuels ou vagues de métaphy-

sique, d'esthétique, de morale, de politique. Il rattachait son art à ses opinions ; il lui attribuait une portée sociale, réformatrice, une aptitude à désigner, à persuader les orientations nécessaires, quelque chose de décisif et d'absolu qui révélait l'avenir. Quand ses fréquentations l'avaient rapproché d'hommes dont les idées s'édifiaient en théories auxquelles pouvait servir sa participation, il se doutait d'autant moins être par eux influencé, pétri et mené, qu'il outrepassait sans cesse leur enseignement ou faussait leurs préceptes, se dressait en désaccord verbeux contre leur vigilance, s'obstinait, se rebellait, se dérobaient. Ces continuelles avanies découragèrent à la longue la patience de Champfleury. Le réalisme de Courbet finissait par compromettre le sien, plus discret, plus prudent et surtout moins effarant de proclamations superflues et outre-cuidantes. L'écrivain imputait au peintre la diminution de ses propres succès. Puis, Courbet lui avait imposé un portrait qui lui déplaisait. Puis, il l'avait un peu supplanté dans la confiance de Bruyas. Puis il s'était environné d'autres camaraderies envahissantes : Silvestre se faisait son exégète absolu, quitte au surplus à le desservir sous cape et à tenter de le noircir dans l'esprit du Mécène de Montpellier ; Proudhon lui révélait l'énorme autorité philosophique de son œuvre et lui indiquait du doigt les préjugés ou les abus sociaux à abattre par son art ; Castagnary adoptait résolument le rôle d'encenseur perpétuel et d'interprète prompt à la louange. A la vieille idole réalisme s'était substituée l'idole récente de naturalisme, plus étrangère encore à des concepts d'idéal et de beau

préconçu. Champfleury s'éloignait ; Proudhon était mort, Courbet, ancien et orgueilleux, régnait, pontifiait, dominait de sa faconde et de son ignorance les rumeurs laudatives ; sûr de soi-même, il opposait sans hésitation son œuvre à l'ensemble des ouvrages contemporains, aux gloires radieuses des siècles passés.

Très tôt en Belgique il avait été accueilli, choyé, compris et suivi. Son exemple avait déterminé l'éclosion d'une école de peintres remarquables, sincères, dévoués, qui, adversaires de l'académie égrotante et stérile comme du romantisme à formules qui se survivait à soi-même, se réclamèrent de Courbet. Charles De Groux, Louis Dubois, les frères Joseph et Alfred Stevens, Artan, Boulenger, Rops, Agneessens, Baron, Constantin Meunier, Henri de Braekeleer, Jan Stobbaerts se passionnent, se développent sous son impulsion. Il est fréquemment invité ; il expose à Gand, à Bruxelles, à Anvers. L'Allemagne aussi goûte son art : à Wiesbaden, Francfort, Hambourg et Munich il obtient d'énormes succès. Et la province française, Besançon, Dijon, Lyon, Salins, le reçoit et l'acclame ; des amateurs collectionnent ses tableaux à Saintes, à Montpellier, au Havre. Il leur rend visite. Il séjourne chez eux, ou au bord de la mer pour y travailler, comme à Ornans où il revient chaque fois qu'il en trouve l'occasion.

Les femmes n'encombrent point son existence ; on lui connaît parfois une maîtresse, mais elle règne, passe et disparaît sans qu'il y attache d'autre intérêt. Les recrues que fait sa doctrine lui importent beaucoup plus. Bien que,

en 1861, il déclarât à « ses chers confrères » qu'il ne saurait être leur maître, « car tout artiste doit être son propre maître, l'art étant essentiellement individuel », il ouvre son atelier, non à des disciples, mais à des collaborateurs auxquels il exposera la méthode qu'il a suivie pour devenir un peintre ; ce sera un appel à l'initiative de chacun.

Alors se groupent auprès de lui et Lecocq de Boisbaudran, professeur exceptionnel, intelligent, convaincu, qui suscitait la personnalité de ses élèves, et plus de quarante auditeurs à la fin de décembre 1861, la plupart oubliés, sauf Fantin-Latour, Lansyer, les graveurs Méaulle et Flameng. L'atelier se dispersa assez vite. Des hasards en Normandie le rapprochent de Whistler, de Boudin, de Claude Monet qui l'écoutent, et, à travers l'intermédiaire de Lecocq de Boisbaudran, il agit puissamment sur la formation de Bonnat, de Bastien-Lepage, de Bazille, autant que de Fantin, Tissot, Cazin, Régamey, Legros, Lhermitte, Henner, Carolus-Duran, de qui l'œuvre de début, *l'Homme endormi*, nette, sûre, précise, vraie, rappelle étonnamment, sans le copier, *l'Homme blessé* de Courbet.

Pendant l'été de 1865, il vend des tableaux pour environ quinze mille francs, somme énorme à l'époque, correspond assidûment avec Proudhon : « Nous faisons, écrit-il, ensemble un ouvrage important, qui rattache mon art à la philosophie, et son ouvrage au mien. » *Du Principe de l'Art et de sa Destination Sociale* fut publié, avec quinze chapitres sur vingt-cinq achevés, les autres

« agencés » et mis en ordre selon les indications de l'auteur, parmi les œuvres posthumes de Proudhon.

Il n'y a pas lieu de s'arrêter à ce traité, dont les idées esthétiques de Courbet ont insufflé la substance à Proudhon. L'appareil logique, la mise en œuvre appartient au philosophe, de son propre aveu ignorant des choses d'art, mais le peintre le documente. Ils ont collaboré. Leurs pensées se sont épaulées, se sont fondues.

Le dogmatisme y est exclusif et balourd à faire hausser les épaules, Proudhon avait adapté les leçons de son ami au profit de ses tendances éthiques, et l'artiste s'imaginait s'égalier au logicien, tout en demeurant lui-même, ou le distancer, puisque, à la pensée qui leur appartenait en commun, il ajoutait la sensibilité, qui était son bien propre.

Le miracle en vérité c'est que, enivré de fumeuses extravagances, dont l'étalage impudent le drapait, vis-à-vis de ses confrères, d'une vanité agressive et ridicule, et le grisait de sa superbe, il ne perdit aucune de ses qualités d'artisan, déférent envers les objets qu'il se proposait de représenter, véridique et consciencieux dans l'emploi des moyens de son métier. « Caricatural » dit de lui Proudhon même ; à peine une ou deux fois, et parce que les erreurs de son jugement le portaient à oublier, dans une intention de lourde bravade, ce qu'il avait effectivement observé. Il ne savait pas mentir à ses propres impressions, il ne les altérait qu'en les forçant. Sa probité foncière l'emportait sur son infatuation systématique de partisan.

Par malheur, il ne se contente pas toujours, comme dans ses paysages et beaucoup de ses portraits, de cultiver ses dons naturels, d'en tirer parti ; il prétend penser. Cette pensée le pousse à combiner des compositions dont le sens ne saurait apparaître à moins qu'on ne l'explique. Dans les bons morceaux il suffit qu'on regarde ; l'ensemble peint satisfait le regard et on ne se soucie pas de la signification, tant est sûr, ardent le dessin, tant le coloris est vigoureux. Mais presque partout la préoccupation d'exprimer une pensée abstraite et déterminée nuit à l'effet du tableau : l'exécution en est solide, inaltérable ; l'arrangement en est arbitraire et surtout neutre ; rien n'y parle un langage nécessaire ou qui s'impose ; le prétexte de la scène représentée, inerte, n'apparaît pas.

Les facultés naturelles par contre vont s'approfondissant et s'affermissant. Il commence, écrit Riat en résumant Théophile Silvestre, « par préparer sa toile selon le caractère du tableau : ainsi, en brun pour les *Lutteurs*, en rouge pour les *Demoiselles de Village*, pour obtenir du sombre ou de l'éclat. Il dessine *grosso modo*, les personnages au crayon blanc, et les reconstruit souvent jusqu'à trois fois. Il fait grand usage du couteau à palette qui dépose la couleur sur la toile avec une franchise éclatante et brutale, tandis que les poils du pinceau creusent de petits sillons où la lumière vient s'émousser et s'éteindre, comme dans le tissu du velours. Il poursuit l'harmonie en allant de l'ombre la plus forte à la lumière la plus vive ; sa dernière touche est ce qu'il appelle sa

dominante. Ainsi, le soleil, à l'aurore, pénètre peu à peu l'ombre de la nuit, dessine les formes des objets, puis les accuse en toute plénitude. L'harmonie de ses tableaux est une simple résultante de tons partiels juxtaposés ; de cette façon il obtient les reliefs des objets, la profondeur aérienne, l'harmonie de la couleur ».

Et Riat, non sans vraisemblance, voit dans cette technique de la juxtaposition de tons partiels en vue d'obtenir à la fois les reliefs des objets, la profondeur aérienne, l'harmonie de la couleur, le germe de la doctrine impressionniste de la division de la lumière, d'autant plus que la palette de Courbet s'éclairait de plus en plus, et inclinait vers la blancheur des colorations atmosphériques. Francis Wey autrefois accusait Courbet d'être responsable de la peinture de Manet ; récemment Roger-Marx le louait d'avoir été, indécis et inconscient, le précurseur de Claude Monet. Toutefois Courbet ne pressentait pas quelles heureuses innovations pouvaient surgir de ses audaces prudentes ; il envoyait sa sœur Juliette visiter à sa place une exposition de Manet : « Je n'aimerais pas, expliquait-il, rencontrer ce garçon qui est sympathique... Je serais obligé de lui dire que je ne comprends rien à sa peinture. »

Ses procédés, sa conception primordiale, en effet, des effets picturaux semblent aller à l'encontre des méthodes que l'on en tirera bientôt, qu'on soupçonne déjà chez les nouveaux venus, attentifs et diligents. Le sculpteur salinois, Max Claudet, assiste, en 1864, à Nans-sous-Sainte-Anne, à l'exécution, en plein air, de la *Source du*



Photo. Procédé E. Druet.

LES DEMOISELLES DES BORDS DE LA SEINE

(Musée de la Ville de Paris.)

1856

Lison : « Il prenait avec son couteau, dans une boîte où il y avait des verres remplis de couleur, du blanc, du jaune, du rouge et du bleu. Il en faisait un mélange sur sa palette, puis, avec son couteau, il l'étendait sur sa toile et la raclait d'un coup ferme et sûr, tout en expliquant ses théories.

— Vous vous étonnez que ma toile soit noire. Cependant, la nature, sans le soleil, est noire et obscure ; je fais comme la lumière, j'éclaire les points saillants, et le tableau est fait... le couteau est mon meilleur instrument. Faites donc avec un pinceau des rochers comme cela, que le temps et la pluie ont rouillés, par de grandes veines de haut en bas ! »

Jamais Courbet ne soupçonne aux objets leur enveloppe lumineuse et vibrante ; il isole encore les objets de leur ambiance, il les perçoit indépendants de cette ambiance, dont, après coup, semble-t-il, il s'avise et qu'il manifeste seulement à leur surface par quelques signes discrets, par quelques touches légères qui jouent éparpillées sur un fond plus solide.

Après la mort de Proudhon (20 janvier 1865), dont il a fixé les traits au suprême instant dans un très noble et pur dessin, il revient au portrait du philosophe, commencé dès 1853, et l'achève pour le Salon. Il est fort malmené. Courbet se rend compte de la valeur des objections qu'on lui fait ; il efface la figure de M^{me} Proudhon. Le tableau maintenant appartient au Petit-Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Il nous apparaît de réalisation ferme et volontaire, présentant un portrait

véridique, vigoureux, et, pour l'ensemble, une harmonie de tons gris très fins et très séduisants.

Aux Salons des années suivantes, ses œuvres les plus marquantes confirment les qualités, les tendances et aussi les insuffisances qu'on lui connaît depuis longtemps. Il ne renouvelle plus ni sa manière, ni sa vision, ni ses théories. Les marines se multiplient, allègent un peu, par la finesse des ciels et la transparence mobile des atmosphères, sa conception forte et matérielle de la nature, mais sans la démentir complètement. Il solidifie ses eaux, il les maçonne. Même sa *Mer Orageuse* ne bouge pas ; il l'a vue stable, dans l'aspect d'un de ses moments que, aussitôt, il a immobilisé.

Les louanges contrebalancent les attaques. Il triomphe à Gand en 1868, à Munich, en 1869. En même temps, à Paris il montre (1868) *l'Aumône du Mendiant* ; en 1869, la *Sieste*, *l'Hallali du Cerf* ; en 1870, la *Falaise d'Etretat*, la *Mer Orageuse*. Les visiteurs affluent dans son atelier. Il reçoit la commande de portraits nombreux. Ses tableaux s'achètent soit directement, soit dans les ventes de collections particulières, à des prix assez élevés, pour l'époque. Il atteint à l'apogée de sa gloire. Il se querelle avec M. de Nieuwerkerque, Surintendant des Beaux-Arts, au sujet du choix de tel tableau au nom de l'Etat ou du prix qu'on prétend en donner ; compose la *Femme nue de Munich*, reçoit des mains du Roi Louis II une décoration ; est conduit triomphalement en cortège à la gare quand il quitte la Bavière, traverse la Suisse, y peint son *Paysage d'Interlaken*, hiverne à

Ornans, avant de rentrer à Paris, où il fait les portraits de Castagnary, de Jules Vallès, de M. Bordet, amateur dijonnais.

Avec Castagnary et son ami Carjat, il fréquente assidûment, au Café de Madrid, les hommes politiques de l'opposition républicaine, Paschal Grousset, Vallès, « le nez dans son absinthe », écrit-il, et Vermorel, puis Spuller, Floquet, Gambetta, et ceux que déjà il dénomme les *purs* : Delescluze, Raoul Rigault, Tridon...

C'est alors que le Ministre des Lettres, Sciences et Beaux-Arts, Maurice Richard, lui décerne la croix de la Légion d'Honneur. Il la refuse par une lettre aussitôt rendue publique : il ne peut rien accepter d'une « administration funeste qui semble s'être donné à tâche de tuer l'art dans notre pays ;... ses opinions de citoyen s'opposent à ce qu'il accepte, non moins que ses sentiments d'artiste ;... d'ailleurs l'Etat est incompetent en matière d'art. »

Ce refus est commenté, raillé, exalté. Ses amis du Café de Madrid le félicitent, et organisent en son honneur un banquet chez Bonvalet, au Boulevard du Temple, sous la présidence politique de Gustave Chaudey. A Courbet, en prononçant son éloge, Carjat associe Honoré Daumier qui, lui aussi, avait refusé de se laisser décorer. Les deux artistes, émus, et troublés peut-être un peu différemment, se lèvent et s'embrassent aux applaudissements unanimes des convives. Mais le bon Daumier, lui, n'avait point fait de son refus un moyen de publicité ; il s'était contenté de répondre aux sollicitations du

sculpteur Préault : « Mon ami, je me regarde dans la glace ; depuis cinquante ans je me vois comme je suis ; je rirais trop si je me voyais autrement. Je vous remercie de votre intervention amicale ; mais ne parlons plus jamais de cela, voulez-vous ? »

M. Thiers voulut aussi féliciter Courbet, lui qui, ayant toutes les décorations, n'en portait aucune. Auprès de lui Courbet se vanta d'être républicain, expliquant qu'il tenait pour impossible qu'un véritable artiste ne le fût pas, et, après qu'il eût été admis à visiter les collections de l'homme d'Etat, lui déclarant : « Nos tempéraments sont tout à fait opposés. Toute ma sollicitude est pour les pauvres, tandis que la vôtre est pour les riches ; aussi tout doit vous réussir. »

Et, le 15 juillet, la guerre à la Prusse était votée par les Chambres ; elle allait, au bénéfice de M. Thiers, au grand détriment de l'artiste, rendre éclatante la vérité de cette triste prédiction.

Il hésite d'abord ; partira-t-il ? Il se décide à demeurer à Paris à attendre les événements.

Le 4 septembre, plusieurs de ses amis font partie du Gouvernement de la Défense Nationale ; le 6, il est nommé président d'une commission d'artistes, dans le but de veiller à la conservation des Musées. Courbet voit dans cette nomination une revanche. Il s'est querellé non sans violence avec les surintendants des Beaux-Arts : il les remplace à présent, il préside une commission d'artistes qui s'est substituée à eux et hérite de leurs prérogatives ; il siège dans le fauteuil de M. de Nieuwer-



Photo. Procédé E. Druet.

JÓ, LA BELE IRLANDAISE

kerque. Hélas ! pouvait-il prévoir que cette distinction qu'on lui décernait allait devenir la source et la cause des déboires dont le reste de ses jours seraient empoisonnés et, sans aucun doute, abrégés ?

Comment, dans quelles conditions, dans quel but fut-il, le 14 septembre, amené à proposer à la commission d'émettre le vœu qu'elle fût autorisée à *déboulonner* la colonne Vendôme et à transporter à l'Hôtel des Monnaies la statue de Napoléon qui y était érigée ?

Tout d'abord, le vœu ayant été pris en considération, c'est bien en tant que président qu'il en avait mis aux voix la proposition, mais il la présentait au nom de tous ses membres, qui eussent dû, en bonne logique, en supporter, aussi bien que lui, leur part de responsabilité. Or, tandis qu'on s'acharnait contre lui, à aucun moment Daumier, Veyrassat, Feyen-Perrin, peintres ; Otin, Le Véel, Geoffroy-Dechaume, statuaires ; Bracquemond, graveur, Reiber, dessinateur-ornemaniste, ne furent inquiétés. En outre, il est à remarquer que le vœu émis ne signifie nullement que la colonne sera détruite, mais seulement *déboulonnée*, c'est-à-dire démontée avec soin, morceau par morceau (ce qui laisse supposer que les membres de la Commission se représentaient la Colonne ainsi qu'un tube métallique creux, sans appareil de maçonnerie intérieure) ; et si la statue doit être transportée à l'Hôtel des Monnaies, il n'en résulte pas nécessairement qu'elle sera fondue et non simplement conservée. Tout au moins, persiste-t-il là quelque doute. On oublie, en haine de Courbet et de la Commune, que ni le peintre

ni la commission n'avaient pris l'initiative de supprimer les monuments rappelant le despotisme impérial : dès qu'eut été proclamée la déchéance de Napoléon III, la statue de l'Empereur en redingote, de Seurre, à Courbevoie, avait été lancée à la Seine ; le bas-relief de Barye, Napoléon III à cheval, avait été arraché, au Carrousel. Tandis que, remarque Castagnary, personne n'élevait la voix contre l'Arc de l'Etoile ni contre le Tombeau, aux Invalides, on s'en prenait à la colonne Vendôme, dont le caractère était, en effet, fort différent.

L'Arc de Triomphe c'est le monument à la gloire des Armées ; le Tombeau, c'est le témoignage solennel de respect au génie de leur chef mort dans un exil amer et lointain. Mais la Colonne, c'est l'apothéose impériale : Napoléon colossal se détache sur le ciel et s'impose, surmontant, au déroulement de la spirale, le long effort asservi de ses légions indiscernables : apothéose de l'homme, et non plus apothéose collective. On y discernait le signe arrogant de la domination et de la tyrannie. Partout, les adversaires du Gouvernement impérial en réclamaient la suppression. Quand Louis XVIII était rentré en France la première statue de Napoléon, par Chaudet, avait été enlevée, fondue, et le bronze en avait été utilisé pour le Henri IV du Pont-Neuf ; un Bonaparte en redingote et petit chapeau, par Seurre, l'avait remplacé en 1831, pour, en 1863, céder la place au Napoléon de Dumont, en empereur romain ; les opposants y veulent voir la glorification de Napoléon III ; de tous côtés on veut qu'elle soit arrachée. C'est donc sous la pres-

sion de l'opinion publique que Courbet et sa commission émettent leur vœu, dont on peut apprécier la prudente modération, d'autant mieux que, quinze jours après, dans *le Journal des Débats*, Ratisbonne, esprit en vérité bien peu subversif, demande purement et simplement la fonte de la colonne, et que *l'Electeur Libre*, des frères Picard (l'un d'eux est à ce moment ministre des Finances), publie un article sous ce titre : *A l'eau, Napoléon I^{er}!* Le 2 octobre, la Commission d'armement du 6^e arrondissement, adoptant un rapport sur la fabrication des canons, demande que la matière en soit prise en premier lieu dans la colonne élevée sur la place Vendôme à Napoléon I^{er}.

Cette dernière décision détermine Jules Simon à décréter que le Napoléon de la Colonne serait fondu, et que le bronze servirait à couler la statue de Strasbourg, place de la Concorde, ainsi que les statues des autres villes de France. Alors voici Courbet qui proteste, non, il est vrai, contre la fonte de la colonne, mais contre l'emploi qu'on en prétend faire : des statues de bronze ! Changer la place de la Concorde en succursale de Barbédienne : les statues de pierre existent, conservez-les ! Il estime préférable de construire des canons. Et dans la même lettre qu'il adresse au Gouvernement et publie dans le *Réveil*, il explique que jamais il n'a voulu qu'on cassât la colonne, mais qu'on enlevât ce bloc de canons fondus perpétuant des traditions de conquête, de pillage et de meurtre, d'une rue dite : *rue de la Paix*, qu'on en conservât les panneaux dans un musée historique ou qu'on en ornât la cour des Invalides.

Le temps passe. Le siège. La Commune. Courbet brigue les suffrages des électeurs ; il n'est pas nommé aux élections du 26 mars. Il poursuit une campagne vive en vue d'élections complémentaires, fait appel aux voix des artistes, se réclamant de son titre de réaliste, prônant la réouverture des Musées, la suppression de l'Académie des Beaux-Arts, de l'École des Beaux-Arts, de l'École de Rome, montrant la nécessité d'organiser très prochainement un Salon, sur des bases démocratiques, et en dehors de toute influence gouvernementale.

Le 12 avril, la Commune décrète la démolition de la colonne Vendôme.

Ce décret, qui fut publié sans signature, a été attribué à Courbet. Courbet n'était point encore membre de la Commune le 12 avril, et, plus tard, Félix Pyat en a revendiqué pour lui-même la responsabilité.

Le 16 mai, ce décret est mis à exécution. De grands préparatifs ont été faits pour qu'elle fût amenée sur le sol sans dommage. L'opération est conduite par un architecte, un ingénieur, un entrepreneur, entourés d'une délégation de la Commune : Courbet en était-il ? Des témoins prétendent l'avoir vu ; Castagnary les dément. En tout cas, il est certain que, contrairement à l'opinion publique, on ne lui avait pas confié l'exécution des travaux, il n'y prit aucune part directe ; une foule de 20.000 personnes a assisté à ce spectacle, au même titre que le peintre.

Qu'il ait approuvé cette suppression, cela ne saurait être douteux. Ses opinions il ne les cachait guère ; ose-

rait-on lui en faire grief ? En tout cas, ce n'est pas pour cette opinion qu'il a été poursuivi, emprisonné, condamné ; mais sous le prétexte qu'il avait proposé, fait adopter et exécuté le « déboulonnement ». La haine de la réaction s'est repue sur lui d'une aveugle et basse vengeance.

Il sied de faire honneur à Barbet de Jouy, Conservateur du Musée du Louvre, non seulement du courage avec lequel il aida, à la fin du mouvement insurrectionnel, dans leur évasion, le statuaire Dalou, sa femme et sa fille, mais encore du témoignage public qu'il se plut à rendre à Courbet, en certifiant que, durant l'incendie des Tuileries, le peintre ne le quitta pas, et l'aïda constamment avec un zèle inaltérable, à préserver les collections nationales.

Mais rien n'y fit. Courbet en fut réduit à se cacher pour échapper à la rage des Versaillais triomphants. On le découvrit, le 7 juin, dans une maison de la rue Saint-Gilles où il avait, depuis le 23 mai, trouvé refuge chez un ami, M. A. Lecomte, fabricant d'instruments de musique.

Courbet poursuivi, Courbet détenu, apprend, alors, que le conseil municipal d'Ornans qui avait accepté naguère avec reconnaissance son *Pêcheur de chabots* pour en orner une place publique de la ville, l'en avait retiré et l'avait rendu à sa famille. Son ancien ami Champfleury s'empresse d'écrire à ses parents que Courbet « a commis une grande faute en s'associant à ce terrible mouvement insurrectionnel, dont il n'a pas pressenti les

conséquences », et qu'il lui est, ainsi qu'à ses autres amis, impossible de « l'excuser encore » ! Par contre, il est vrai, Bruyas leur adresse une lettre cordiale, généreuse et sensible. Mais Courbet, en prison, Courbet pléthorique, privé d'air et d'espace, sent s'aggraver les malaises, les souffrances d'intestins qui l'embarrassent depuis longtemps, et enfin, pour comble à sa désolation et au découragement qui le gagne, il n'ignore pas que, depuis que l'odieuse accusation l'accable, sa pauvre mère dépérit, affalée dans un fauteuil où sans cesse elle répète : « Mon fils est malheureux ! », si bien que, avant la fin de juillet, elle succombe à sa langueur.

On transfère Courbet malade à l'hôpital militaire de Versailles. L'espoir lui revient. Par l'entremise de M. Grévy, l'illustre avocat Lachaud a consenti à se charger de son affaire. Quoique amaigri, « maigre comme au jour de sa première communion », la santé lui revient. Tout va s'aplanir, il envisage la possibilité d'être acquitté ; il ira se reposer et se guérir au bord de la mer.

Il emploie son temps à rédiger pour Lachaud un mémoire très circonstancié sur ce qu'il a fait depuis le 4 septembre.

La caricature, le libelle le poursuivent. Il est vilipendé par M. Emile Bergerat non moins que par Alexandre Dumas fils, par des dessinateurs en faveur comme Cham, défendu avec acharnement, mais sans talent, par des gens qui s'appellent Louis Braud ou Frédéric Damé.

Les dix-neuf membres de la Commune, parmi lesquels, avec Courbet, se trouvent Ferré, Paschal Grousset,

Trinquet, Jourde, V. Clément, Lisbonne, etc., comparaissent, les premiers, devant le 3^e conseil de guerre de la 1^{re} division militaire, qui siège à Versailles, présidé par le colonel du 1^{er} régiment du Génie, Merlin. Courbet, les cheveux blanchis, maigre, souffreteux, est à grand' peine reconnu par les assistants. Son interrogatoire date du 14 août ; c'est le 2 septembre que la sentence est rendue : Courbet coupable « de s'être, dans le courant du mois de mai 1871, à Paris, rendu complice, par abus d'autorité, de la destruction de la colonne de la Place Vendôme, monument public, » est condamné, à l'unanimité, à la peine de six mois de prison, et 500 francs d'amende... ; en outre, il doit, par application de l'article 139 du Code de Justice militaire, sur ses biens présents et à venir, rembourser le montant des frais du procès au profit du Trésor Public.

Il fut écroué à Sainte-Pélagie, le 22 septembre 1871.

CHAPITRE VII

LA PRISON. L'EXIL. LA MORT

Sainte-Pélagie. — Courbet malade et opéré. — Exposition à la Galerie Durand-Ruel. — Son envoi au Salon de 1872 est refusé. — Il expose à Vienne. — Les Chambres votent la reconstruction de la Colonne « aux frais de Courbet et de ses complices ». — Il passe en Suisse, à la Tour de Peilz. — Sa mort.

Tout d'abord, il s'accoutume du mieux qu'il peut à sa cellule, à la sorte d'existence qu'il est contraint d'y mener. Il songe à sa famille, à ses amis, à son enfance, au déroulement de sa vie ; il se résigne à être tenu par les réactionnaires auteur responsable de la destruction de la Colonne Vendôme, soutenu, au surplus, par les félicitations qui lui arrivent, nombreuses, d'Allemagne, d'Angleterre, de Suisse. Il reçoit aussi un certain nombre de visites. Sa sœur, M^{me} Zoé Reverdy, lui apporte des fleurs, notamment, un jour, « un gros bouquet de houx, chargé de ses fruits rouges ». Le désir, l'impérieux besoin de peindre le saisit. Il sollicite l'autorisation d'avoir un chevalet, des toiles, des pinceaux, de la couleur : elle lui est, comme il sied, on se l'imagine, d'abord refusée, car, lui rappelle-t-on avec bon sens, « il n'est pas

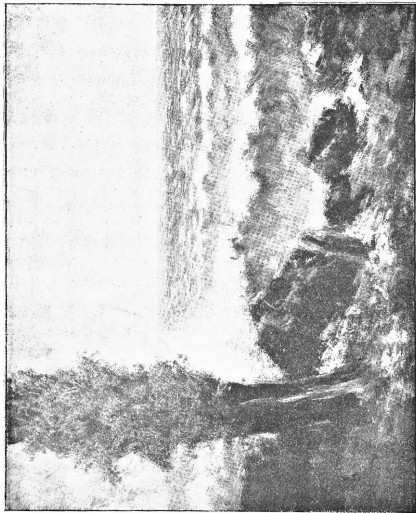


Photo. Procédé E. Druet.

MARINE

là pour s'amuser ». Cependant il insiste ; des amis s'interposent, et la faveur finalement lui est consentie. Nul moyen cependant d'obtenir l'entrée, à Sainte-Pélagie, d'un modèle. Du moins, il exécuta avec superbe son propre portrait (aujourd'hui à la mairie d'Ornans), le portrait, un peu comique ou caricatural, de son vieux geôlier, tout cassé, les yeux bridés, le front bas, marqué de la petite vérole. Il illumina son réveil du profil, figuré sur le mur, contre son lit, d'une jeune femme adorable, une fleur dans les cheveux, et la tête posée sur l'oreiller. Auparavant, pris par la beauté de la vie chez les hommes, les bêtes, et par la profondeur apaisée et rêveuse de puissants paysages, Courbet avait peu arrêté son attention à la nature-morte : quelques gerbes de fleurs peintes pour la majeure partie durant son séjour en Saintonge (1863), quelques essais encore dans sa première jeunesse ; mais, cette fois, il s'y attacha dans l'ardeur de son tempérament robuste, et il composa une série assez nombreuse, selon les occasions, de chrysanthèmes ou de dahlias, de fruits magnifiques : l'assiette de chasselas, les châtaignes, les oranges, les poires, les grenades, et par-dessus tout les pommes, ces pommes rouges, à chair drue, qu'on pressent dures et souples à la morsure, saines et parfumées, un amoncellement, dans l'ombre opaque et sourde de la cellule, un étalage, un jonchement, un déversement de pommes pleines, rebondies et éclatantes en leur peau incarnate de lueurs chantantes et ailées, oh ! quel émerveillement devant ses natures-mortes, à placer entre Chardin et Cézanne, plus amples que celles de Fantin-Latour, plus

consistantes par leur matière, quoique à peite moins sensibles aux infinis et particuliers incidents de l'heure et du moment, que celles, par exemple, les divines ! d'Édouard Manet.

Il convient de s'entendre. Si forts et resplendissants que soient ces tableaux de nature-morte, Courbet n'y apporte, dans l'exécution, rien qui ne fût chez lui auparavant. On n'y saurait découvrir le vestige d'aucune conquête inattendue sur lui-même. Certes il était desservi par les circonstances, et déjà l'on peut considérer comme un prodige, que, plongé dans la nuit et la torpeur d'une prison où il craignait, disait-il, d'oublier le soleil, il soit parvenu à composer avec un métier aussi sûr, aussi franc, aussi large, dans des harmonies de lumière concentrée et farouche, ces œuvres dont la beauté eût suffi à la renommée d'un autre, mais, ramené par la force des choses à la manière noire de ses débuts, il n'a rien mis dans ces fruits qu'il n'y eût mis tout aussi bien et avec autant de plénitude savante auparavant. En d'autres termes, les tableaux de Sainte-Pélagie n'apprennent sur la maîtrise et sur les facultés du peintre rien que l'on ne sût déjà. Depuis près de dix ans, l'artiste a cessé d'évoquer, il ne se développe plus, il vit, au gré des heures, dans l'épanouissement ou dans les momentanées défaillances de sa vision, de ses moyens, de ses recherches ou de sa volonté. Sa grandeur ni son influence n'ont besoin qu'il œuvre encore ; tout ce qui les justifie ou les solidifie existe jusqu'à réplétion. Le discernement devient de plus en plus nécessaire. Il y a l'œuvre éclatante de Courbet ;

mais il y a également son œuvre morte, et c'est celle-ci qui, désormais, par malheur, et jusqu'à la fin de sa malheureuse existence, va principalement s'accroître de jour en jour. Certes, son art connaîtra de splendides moments encore ; ce seront des moments où il se retrouvera et où il se répétera ; il ne finira pas, comme certains des plus glorieux créateurs, dans l'apothéose de sa production, mais dans l'affaiblissement, et, quoique par l'âge point encore très atteint ni désarmé, dans une sorte lente d'usure et de déclin.

La maladie, le découragement, la misère atroce des déconvenues haineuses, cet acharnement des hommes et du destin qui le saisit en pleine efflorescence d'orgueil et de triomphe, pour s'en faire un jouet sans rémission ni pitié, l'amertume des injures maudites, de l'injustice aveugle, les malheurs de l'infortune infligée et de l'amer exil accablèrent en son cerveau, comme en sa musculature ébranlée, un homme dont les ressorts de fierté et d'énergie s'étaient détendus et disloqués ; il se trouva, amolli et aigri, à l'entière discrétion de tous ces maux.

D'abord, la maladie. Elle s'est aggravée ; il va falloir l'opérer. On le transporte, sur parole, dans une maison de santé à Neuilly : « c'est le Paradis », écrit-il à sa famille ; il y est accueilli en ami par le directeur, le docteur Duval ; Boudin, en son nom et de la part de Claude Monet et de son ami Gautier, lui adresse d'affectueux encouragements ; le comte de Choiseul lui souhaite la bienvenue.

Enfin, dans les derniers jours de janvier, le célèbre et

habile chirurgien Nélaton, qui se montra le plus dévoué, le plus affectueux des hommes, le délivre ; il est en pleine convalescence ; on le conserve cependant à Neuilly, et il peint, il peint avec une ferveur qui jamais ne se lasse. Des fleurs, des fruits, des fleurs de pêcheurs, des roses trémières, des pommes, — un grand paysage qu'il offre à Nélaton ; un *Cheval anglais* pour le docteur Duval ; des marines, le portrait de M. Pasteur, celui de Coquelin. On compte que, tant à Neuilly qu'à Sainte-Pélagie, en moins de six mois, il acheva pour le moins 41 toiles.

Dans le courant du mois de février, Durand-Ruel lui assura une somme de 57.000 francs contre remise d'une trentaine de tableaux, que Riat énumère : la *Paysanne avec des fleurs* ; *Trois Anglaises à la fenêtre* ; *Tête de femme blonde* ; *Femme à la chèvre* ; *Femme lisant* ; la *Bergère avec ses moutons et ses chiens* (réplique de la *Bergère bretonne*) ; la *Source de la Loue* ; le *Grand Chêne, à Flagey* ; une *Allée, à l'automne* ; les *Chasseurs*, effet de neige ; six différentes *marines* ; d'autres paysages ; d'autres scènes de chasse ; plusieurs natures-mortes ; le *Vieillard de Bicêtre* ; la *Sorcière* ; le *Portrait de Rembrandt*.

Le 2 mars, Courbet est rendu à la liberté, mais il demeure de son propre gré à la maison du docteur Duval. Il avait, quelques jours auparavant, acquitté les frais de son procès, 6.850 francs. Durand-Ruel, pour fêter la libération de l'artiste, organise dans sa galerie une exposition de son œuvre.

Il fait, au Salon, comme il l'a toujours fait, un envoi : *Femme vue de dos* (qui était précédemment la *Femme*

de Munich) et *Pommes rouges sur une table de jardin*. Les deux toiles sont refusées par le jury. Il se composait, sous la présidence de Meissonnier, on ne saurait trop s'en souvenir, d'un certain nombre de peintres : Baudry, Bonnat, Pils, Brion, Jules Breton, Delaunay, Robert Fleury, Cabat, Rousseau (hélas !), Fromentin, Jalabert, Dubuffe, Gustave Boulanger, Vollon, de représentants de l'autorité administrative, afin, sans doute, qu'on ne pût éviter de commettre toutes les bassesses et les vilénies désirables si on en avait éprouvé l'envie, et d'un critique vraiment « autorisé », Louis Viardot.

Après avoir refusé, d'ailleurs, Gustave Doré et Puvis de Chavannes, les jurés passent devant les œuvres de Courbet, et Meissonnier, dédaigneux, explique : « Messieurs, ce n'est pas la peine de regarder cela ; il n'y a point ici une question d'art, mais une question de dignité. Courbet doit être exclu des Expositions ; il faut que désormais il soit mort pour nous. » Il ajoute que la *Femme de Munich* a été peinte parmi les ennemis de la France, et que les *Fruits*, datés de Sainte-Pélagie, ont été peints, en réalité, dans le Parc de Neuilly. Alors un homme proteste, un homme dont ce sera l'éternel honneur, d'autant qu'il n'était ni l'ami, ni l'admirateur ou le disciple de Courbet. Eugène Fromentin, emporté par une véhémence indignation, s'élève contre la théorie de Meissonnier : la mission des jurés, affirme-t-il, consiste à juger du mérite des tableaux, sans s'occuper en rien de la signature. Au vote, contre dix-huit voix, une seule s'associa à la voix de Fromentin : non pas Cabat, Rousseau ou Vollon, qui

eussent dû défendre et comprendre Courbet, mais un vieux peintre romantique de compositions d'histoire, Robert-Fleury.

La décision du jury provoqua dans la presse de très vives polémiques. Francisque Sarcey triomphait, en ricanant, de celui qu'il appelait *la Grosse Courge* ; il est toujours beau de piétiner les vaincus. Mais Jules Noriac (*le Jury légendaire*) qui n'était point favorable aux conceptions esthétiques du maître d'Ornans, Lockroy, Charles Blanc lui-même, qui était directeur des Beaux-Arts, ne craignirent point de faire entendre leur désapprobation, tandis qu'un dessin : *On n'entre pas !* justifiait une saisie du journal satirique *le Grelot*, et que Ernest d'Hervilly raillait, dans *l'Eclipse*, la décision du « Conseil de guerre de l'exposition des Beaux-Arts ».

La campagne de défense fut menée, comme bien l'on pense, avec enthousiasme et chaleur par Castagnary. Courbet exposa, à la grande curiosité du public, les *Fruits* chez Durand-Ruel, rue Laffitte, la *Femme nue* chez Ottoz, rue Notre-Dame-de-Lorette. En vente publique, à Paris et à Londres, quelques-uns de ses tableaux obtinrent des prix très forts. Enfin, la librairie Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie} mettait en vente les *Misères des Gueux*, histoire rustique inspirée des tableaux de Courbet, qui, au nombre de soixante, — d'ailleurs médiocrement gravés — se trouvent reproduits dans cet ouvrage. La même librairie internationale publiait la *Mort de Jeannot* et les *Curés en goguette*, avec illustrations de Courbet.

La haine, l'injustice, l'erreur ne désarment jamais. Quand Courbet eut repris l'habitude de sortir dans Paris, il nota le nombre de gens qui évitaient de le reconnaître, de le saluer. Quand Castagnary avait, avant le procès, proposé à Daubigny d'organiser une protestation des artistes, Daubigny lui avait répondu : « Vous récolterez trois signatures, la mienne, celle de Corot, celle de Dautier, et c'est tout. » Quand il demande qu'on procède à l'estimation de ce que contenait, à Ornans, son atelier, dévasté par les Prussiens, elle est arrêtée à la somme insignifiante de 3.000 francs, alors que, sans compter sa bibliothèque, les meubles, les bibelots et collections de toute nature, il se souvient de la présence pour le moins d'une douzaine de ses propres tableaux.

Un dernier répit cependant, un sourire discret de la destinée. Il s'en va en Franche-Comté, on lui fait fête à Besançon, à Maizières, chez le docteur Ordinaire, à qui il dédie un tableau, les *Champignons*, rentre par une journée printanière de fraîcheur et de liberté à Ornans où l'accueillent avec joie et sa famille et tous ses anciens amis. Même un banquet de 30 couverts lui est offert à Morteau ; il est reçu, à Pontarlier, chez M. et M^{me} Jolier ; il fait leur portrait, il peint chez eux la *Source bleue*.

C'en est assez, cette fois. Les désastres se précipitent. Castagnary l'engage d'abord à ne plus montrer de tableaux à Paris, mais à envoyer à l'étranger, à l'exposition de Vienne. Par malheur, Meissonnier avec Du Sommerard y domine ; l'accès de l'Exposition lui est

refusé. Par contre, le Cercle de Vienne lui offre ses locaux ; il convient de profiter de l'aubaine. Courbet y envoie onze toiles.

L'affaire de la Colonne Vendôme n'est pas terminée. Castagnary sent venir la réaction, menaçante, implacable pour le peintre. Il le lui écrit, l'engage à passer à Londres, à Bruxelles, à se venger de ses adversaires à coup de chefs-d'œuvre. Le projet de loi relatif à la reconstruction de la Colonne est mis, en février, à l'ordre du jour par l'Assemblée nationale. Il serait temps que, par les soins de Durand-Ruel, son atelier fût mis en sûreté : on parle encore de poursuites contre lui, de saisies.

En mai, le duc de Broglie, sous la Présidence du Maréchal de Mac-Mahon, forme son ministère anti-républicain et, à la fin du mois, l'Assemblée nationale adopte le projet de reconstruction de la Colonne Vendôme. Le rapport conclut qu'elle soit, comme autrefois, couronnée de la statue de Napoléon I^{er}. Un amendement prévoit que cette reconstruction ne commencera « qu'après en avoir obtenu l'autorisation par jugement contradictoire envers le sieur Courbet et ses complices ». M. Rouher se chargea de doter cette proposition d'une forme acceptable légalement, et, puisque Courbet a été condamné *in solidum* comme complice de la destruction de la Colonne, il apparaît naturel de le condamner *in solidum* aux frais de reconstruction ; le jugement a été rendu au criminel ; il suffit que le tribunal civil le vise, en ordonnant la reconstruction aux frais de Courbet. Le ministre des Finances adopta cette solution, et, immédia-



Photo. Procédé E. Druet.

JEUNES FILLES A LA FENÊTRE

tement, fit pratiquer des saisies, au nom de l'État, sur tout ce que possédait Courbet à Paris et à Ornans. Défense fut faite au concierge de la rue Hautefeuille de laisser sortir quoi que ce fût de l'atelier, aux compagnies de chemin de fer de rien expédier pour son compte. A la Banque de France, chez Durand-Ruel, on opéra des saisies, et un séquestre fut nommé.

Courbet se rend compte qu'on ne le ménagera pas, qu'il sera arrêté, persécuté jusqu'au bout, maintenu en prison et que sa santé précaire s'y altérera encore, qu'il y succombera sans doute. Il n'hésite plus ; il visite en hâte ses amis, et, le 22 juillet, passe la frontière.

Il cherche en Suisse un asile, court de Neuchâtel aux Verrières de Joux, à Fleurier, au Val-de-Travers, descend à Fribourg, à Lausanne ; il est séduit par le charme du lac Léman à Vevey, décide de s'y fixer, et découvre enfin le lieu de refuge désiré, aux confins de la jolie ville internationale, à la Tour de Peilz. Il y loge d'abord chez le pasteur, puis au *Café du Centre*, se concilie le bon vouloir des habitants et ne tarde pas à conquérir une vraie popularité parmi eux.

Alors il achète une maison de pêcheurs au bord du lac. Il la met en état, il s'y installe, et en conserve, par reconnaissance, le nom peint sur une enseigne : *Bon Port*. Là, tranquille jusqu'à la mort il habite, là il se repose et travaille, à l'abri de ses persécuteurs.

Il vivait d'une vie paisible, au milieu de paysages qui lui plaisaient, dans la société de gens simples et bons, très accueillants et très cordiaux. Il se sentait

entouré de prévenances et d'affections. Des proscrits venaient le voir, causer avec lui. Il recevait aussi d'autres visites qui lui étaient agréables, la duchesse Colonna, la marquise Olga de Tallenay « d'une beauté étonnante », disait-il, Edgar Monteil, son ami et commentateur fidèle. A chaque fois que le lui permettait sa santé et s'il avait du loisir, il séjournait quelques jours à Genève, il courait la Suisse romande, s'attardait à Fribourg, passait dans la Suisse alémanique. Il était entré en relations avec des artistes vaudois et genevois, entre autres avec Baud-Bovy. Il prenait part aux réunions des proscrits, à Vevey, chez Maurice Lachâtre, auteur des *Crimes des Papes*, avec Cluseret, avec Rochefort ; il fréquentait aussi chez Élisée Reclus, retiré dans une très modeste maison au bord du lac.

Mais avant tout et par-dessus tout il travaillait. Ses paysages de Suisse sont extrêmement nombreux, les *Environs de la Tour de Peilz*, la *Terrasse de Bon-Port*, les *Peupliers* de son jardin, le *Haut-Lac*, avec le vieux *Château de Chillon*, dont les murs et les tours se reflètent dans l'onde, les abords de Villeneuve et du Bouveret, avec, au fond, la Dent du Midi et l'eau intensément bleue et épaisse, ou bien les *Châtaigniers au Parc des Crêtes, en automne*, la *Cascade d'Hauteville*. Il se laissa tenter par la montagne, la *Dent de Jaman*, le *Glacier*, le *Soleil couchant dans le Valais*, etc., etc.

Bien qu'il conservât beaucoup de la ferme décision qui caractérisait autrefois sa peinture, elle abonde, autour de morceaux superbement réussis et dignes des

plus beaux, en défaillances, en méprises, en fléchissements singuliers. Soudain, dans son labeur, le souci l'a tenaillé, ou bien il a été torturé par une souffrance physique, ou, encore, l'intérêt qu'il a pris aux choses tombe soudain, il abandonne son travail. La toile reste inachevée, ou, ce qui est pis, elle est reprise par son élève Pata qui habite auprès de lui, ou par le nouveau venu, Morel, de qui la femme tient le ménage commun. Enfin, préoccupation inconsciente de ce qu'il a vu tenter par d'autres, sans bien le comprendre, durant les derniers temps, à Paris, il s'efforce d'alléger ses feuillages, de les trouver d'atmosphère et des mille jeux de la lumière ; il s'essaye à une facture brisée, dispersée, papillotante. Sa maîtrise en sort affaiblie, avec de-ci de-là de jolies réussites, mais un défaut étrange de coordination dans le raccord des parties opaques et des parties plus fluides ; peu de solidité alors même que le tableau entier est authentiquement de sa main.

Par bonheur, à côté des paysages, il y a les portraits qu'il traite avec une sûreté foncière, inébranlable, persistante, et que rien ne démonte. Le portrait de son père (1874) est, sans contredit, un des plus puissants qu'il ait en pleine pâte modelés, avec ses yeux perçants, sa barbe courte et blanche, sa tête fière et obstinée. Il peint aussi le portrait de Cluseret, le portrait de Rochefort, qui, se trouvant épaissi, refuse le tableau.

A la municipalité de la Tour de Peilz il donna pour orner la fontaine de la place publique, le buste, quand il l'eut achevé, de la *République helvétique* : tête forte dont la chevelure rejetée est soulevée par le vent, sous son

bonnet phrygien. Sur le socle Courbet fit graver ces mots : *Helvetia; Hommage à l'hospitalité; La Tour de Peilz; Mai 1875.*

Le syndic, en prenant possession du monument, sut, en termes reconnaissants, exprimer les sentiments que le don généreux de l'artiste exilé avait éveillés dans l'âme de ses concitoyens. Courbet offrit une réplique de ce buste à la ville de Martigny, dans le Valais; un troisième *Helvetia* est conservé par le musée de Besançon; on connaît celle qui est placée à Meudon à l'entrée du parc de l'Observatoire.

Il existe de Courbet une autre tête de jeune femme, que surmonte un vol de mouettes aux ailes déployées, l'*Emblème du Lac de Genève*, qu'il a sculpté également dans son refuge de Bon-Port.

Et, cependant, les tracasseries de toute espèce ne cessaient pas de le harceler. Le 19 juin 1874, à la première chambre du Tribunal de la Seine, se plaide le procès introduit par l'administration des Domaines, aux fins de valider les saisies pratiquées sur les biens de Courbet entre les mains de tiers et de consacrer le principe de la responsabilité du peintre en le condamnant à des dommages-intérêts, à donner par état. Malgré les efforts de Lachaud, malgré même une longue lettre publiée par le *Times*, le 24 juin, et où Félix Pyat se déclare responsable du décret de la Commune ordonnant la destruction de la Colonne, malgré les arguments les plus nets et les preuves les plus certaines, le 26 juin le Tribunal proclame Courbet complice de la destruction de la Colonne par abus d'autorité,

valide les saisies et oppositions sur les biens de Courbet ; et le condamne à payer à l'État, entre les mains du directeur des Domaines du département de la Seine, des dommages-intérêts, à fixer par état !

On croirait que l'iniquité de ce jugement, dont le peintre va simplement mourir, assure à son œuvre une recrudescence de vogue. Castagnary découvre des Courbet chez tous les marchands ; il en sort d'anciennes collections pour aller enrichir des collections nouvelles. On ne voit que lui, on ne parle que de lui.

Survient la mort de Zélie, l'aînée des sœurs du peintre. Il l'aimait, et sa perte le jette dans des accès de désespoir.

Le procès se poursuit. Courbet a interjeté appel. La Cour rend son arrêt le 6 août 1875, et confirme purement et simplement la sentence des premiers juges. Partout, bien que le montant des frais qui seront exigés de Courbet, ne puisse encore être établi, on entrave la liquidation de ses affaires : impossibilité de partager les biens dépendant de la succession de M^{me} Courbet mère et de M^{lle} Zélie Courbet. Dans l'espoir que s'améliore à son profit la situation politique, l'avoué du peintre ne cherche qu'à gagner du temps, à attendre les élections de l'année suivante et la Chambre nouvellement élue.

En effet, le 30 janvier 1876, le Sénat ne conserve qu'une faible majorité de droite ; à la Chambre sont nommés les 363 députés de la majorité républicaine : on espère une amnistie. Mais voici le régime de l'*Ordre Moral*, au contraire ; la persécution reprend, l'amnistie est refusée. Courbet, décidément désespéré, écrit à sa sœur Juliette :

« Nous n'avons plus qu'à faire nos testaments... Quand on est dans le malheur, personne n'ose s'occuper de vous. Tous les hommes de France que je connais, tous mes amis, personne ne bouge plus, et chacun tremble comme la feuille. Tous ces gens mendient la République. Mon ami, Jules Simon, qui est président des ministres, est celui qui fera le moins pour moi.. J'ai offert un concordat au gouvernement, c'est-à-dire de payer tant par an ; nous allons voir. »

Encore s'il eût pu rentrer en France, revenir à Paris ; il y aspirait, et son père l'y engageait. Mais Castagnary l'avertissait qu'il serait sûrement arrêté, colloqué en prison pour des années. Une fois, par jeu, à la prière d'amis avec qui il se livrait à une partie de canotage sur le Doubs, à la Chaux-de-Fonds, il atterrit un instant sur la rive française : le lendemain, les gendarmes français prévenaient leurs collègues suisses du danger qu'il y avait pour lui à se hasarder ainsi ; on leur avait remis contre lui un mandat d'amener.

Il se débat, cependant, et résiste par avance aux exigences présumées du fisc. Ne prétend-on pas, à présent, que le prix de la reconstruction de la colonne s'élèvera à 300.000 francs ? Mais les bas-reliefs sont intacts, les rondelles de pierre de l'intérieur ont été fort peu endommagées en s'inclinant sur le fumier où on avait pris soin de les recevoir. Au surplus, les panneaux de la spirale existent en matrices dans les caves du Louvre, où il les a vues. C'est donc, tout au plus, écrit-il à son avoué, si le travail complet pourra coûter 140.000 francs.

Castagnary ne cesse pas ses démarches. Il fléchit Jules Simon, il est introduit auprès de Léon Say, ministre des Finances, qui résiste. On a recours à Gambetta, lequel prémédite un arrangement susceptible, si se consolide la République, de s'améliorer.

C'est le 24 mai 1877, seulement, que le Tribunal de la Seine fixe la créance due par Courbet à la somme de 323.091 francs soixante-huit centimes, payables par annuités de 10.000 francs en deux échéances semestrielles, et donne mainlevée des saisies opérées sur les biens, « à l'exception de celles relatives aux objets, titres, deniers ou valeurs, qui se trouvent entre les mains du Domaine et entre les mains du séquestre ».

« Cet ignoble procès est enfin terminé », s'écrie Courbet soulagé, quoique meurtri et ignoblement, en effet, écrasé par cette sordide masse d'iniquité, de vengeance politique, de basse et honteuse parodie de justice. Mais il respire, il est heureux ; il va pouvoir rentrer au pays, retrouver Paris, se montrer à l'Exposition Universelle. Il prépare son envoi. Il expédie d'avance une notice énumérant les tableaux choisis par lui ; elle parvient, dans le délai exigé, à l'administration. La commission se réunit, en juillet, sous la présidence de M. de Chennevières. Quelqu'un, on prétend que ce fut Paul de Saint-Victor, combat l'admission de Courbet, et s'attire ainsi du peintre Henner cette verte réplique : « Monsieur, parmi les hommes qui sont des peintres, il n'y a et ne peut y avoir qu'une opinion. Si dix seulement devaient figurer à l'Exposition, M. Courbet serait l'un de ces dix. »

Quoique admis, il ne peut quitter la Suisse. Sa maladie s'aggrave ; il s'en va à la Chaux-de-Fonds suivre un traitement contre l'hydropisie ; il y reste plus d'un mois, assure qu'il se porte mieux, quoique persiste toujours un peu l'enflure des jambes et du ventre ; il y faudrait appliquer des vésicatoires, mais il ne veut pas en entendre parler.

Castagnary pressentait qu'il s'efforçait de donner le change, que, en vérité, il était fort mal soigné, et le pressait de venir à Paris, où, à la maison Dubois, il serait examiné par des médecins sérieux et recevrait des soins attentifs.

Courbet ne l'écoute pas, ou n'obéit qu'à demi à ces amicales objurgations. Il quitte l'établissement où il se soumettait à une cure inefficace, mais se réfugie chez un ami, aussi à la Chaux-de-Fonds. Un médecin qui déjà l'a vu est mandé, trouve son état très grave, appelle en consultation un médecin de Besançon, ami du peintre.

Sur ces entrefaites, on lui apprend que la vente de ses tableaux, meubles et objets d'art saisis par les Domaines a eu lieu à l'Hôtel Drouot, dans des conditions de hâte invraisemblables et n'a produit que des sommes dérisoires. Nouvel appel de Castagnary : qu'il vienne à Paris, qu'il y reparaisse et se défende, et même sa maladie sera, du coup, certainement à moitié disparue.

Mais Courbet reprend le chemin de la Tour de Peilz, il rentre à Bon-Port, torturé par les mauvaises nouvelles, accablé de souffrances physiques, le 1^{er} décembre. On dut lui faire une ponction, qui, immédiatement, le sou-

PL. XVI.

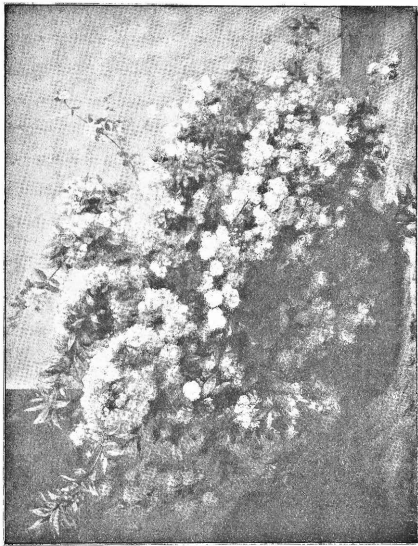


Photo. Procédé E. Druet.

FLEURS

lagea, mais, après une demi-journée seulement de bien-être, l'hydropisie reparaisait.

Edgar Monteil, qui le revit alors, le décrit très maigre avec un abdomen énorme. Par le visage émacié, la pâleur des lèvres, la minceur du nez, il rappelait son *Portrait au chien Noir* : « ses yeux seuls n'avaient plus leur éclat, et la cornée avait une légère teinte ictérique ».

Le 20 décembre, une nouvelle ponction est jugée indispensable. Elle le soulage encore, mais il est extrêmement faible, et tellement atteint désormais que le docteur Collin, venu de Paris pour consulter avec les deux médecins qui soignaient Courbet, écrit au père de l'artiste, qui traverse les neiges du Jura et accourt aussitôt auprès de lui.

Il décline rapidement, tout en conservant l'esprit lucide, et s'éteint doucement, vers dix heures et demie du matin, le 31 décembre 1877.

Il fut, au milieu d'une assistance nombreuse composée des gens de la région, de gens venus de Fribourg, de Genève, de Lausanne et de la Chaux-de-Fonds, et de la plupart des proscrits français réfugiés en Suisse, inhumé provisoirement dans le cimetière de la Tour de Peilz, jusqu'au moment, longuement retardé, où on put ramener en France, à Ornans, le corps du maître peintre, dont l'œuvre restera l'éternel honneur et une des gloires les plus certaines de son pays.

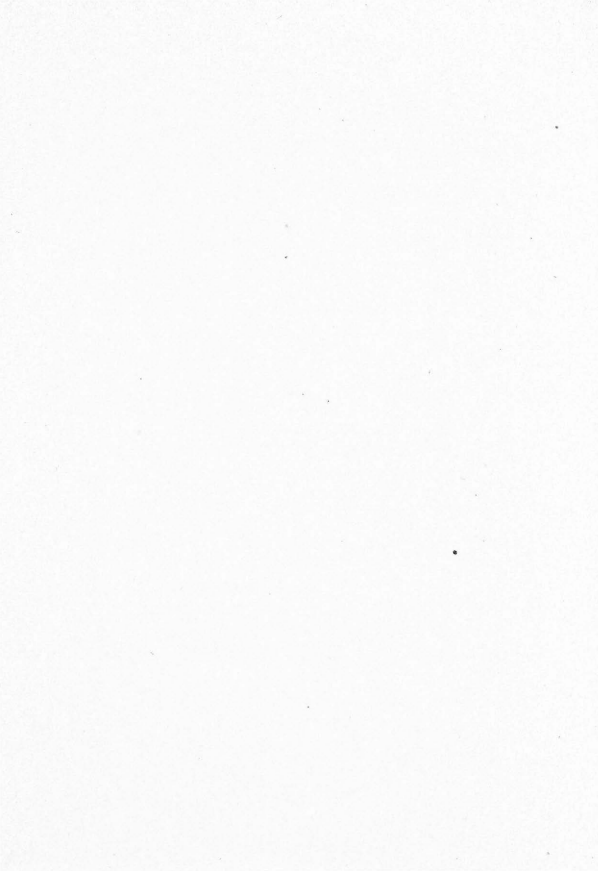


TABLE DES PLANCHES

PLANCHE I.	— <i>Portrait de Courbet</i>	Frontispice.
PLANCHE II.	— L'Après-Dîner à Ornans.	16
PLANCHE III.	— Les Casseurs de pierres.	20
PLANCHE IV.	— L'Enterrement à Ornans	28
PLANCHE V.	— Les Demoiselles de Village.	36
PLANCHE VI.	— L'Atelier du Peintre, ensemble	44
PLANCHE VII.	— L'Atelier du Peintre, détail.	48
PLANCHE VIII.	— Les Cribleuses de Blé.	64
PLANCHE IX.	— Paysage de Franche-Comté.	68
PLANCHE X.	— La Dame au Miroir.	76
PLANCHE XI.	— Une Baigneuse.	80
PLANCHE XII.	— Les Demoiselles des Bords de la Seine.	96
PLANCHE XIII.	— Jô, la Belle Irlandaise	100
PLANCHE XIV.	— Marine	108
PLANCHE XV.	— Jeunes Filles à la Fenêtre.	116
PLANCHE XVI.	— Fleurs.	124



TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

L'aurore de la peinture réaliste.

Les premières œuvres de Courbet. — Sa formation. — Ses premiers Salons, 1844-1849. — Portraits. — Paysages. — Tableaux composés. — *L'Après-Dîner à Ornans*. — Discussions. — Opinions de Delacroix et d'Ingres. 1

CHAPITRE II

L'Épanouissement du Réalisme.

Salon de 1850-51 : *les Casseurs de pierres* ; *les Paysans de Flagey revenant de la foire* ; *l'Enterrement à Ornans*. — Appréciations de la critique contemporaine. — Les « Intentions » politiques, sociales et religieuses. — Salon de 1852 : *les Demoiselles de village*. — Salon de 1853 : *les Lutteurs* ; *la Baigneuse* ; *la Fileuse endormie*. — Courbet et la Cour Impériale. — Courbet et Delacroix. 15

CHAPITRE III

L'Atelier du peintre.

Les Amis et les Partisans de Courbet. — Tableaux reçus et tableaux refusés à l'Exposition Universelle de 1855. — La première « exhibition » particulière, avenue Montaigne. — *L'Atelier* : ce que Courbet a prétendu y mettre ; ce qu'on y voit. — Apogée de son art. 34

CHAPITRE IV

Courbet devant la Nature.

- Jugement de Baudelaire. — *Les Cribleuses de Blé*. — Bruyas : *La Rencontre*. — Quelques portraits. — Marines et Paysages. — Courbet animalier, peintre d'épisodes de chasse. 51

CHAPITRE V

L'Exposition de 1867.

- Résumé de l'Œuvre de Courbet. — Surabondance de son activité et de sa production. — Paysages terrestres ; paysages marins ; paysages avec animaux. — Natures-mortes. — Portraits. — Nus. — Compositions. — Appréciation d'ensemble sur son œuvre 70

CHAPITRE VI

La Gloire et le Déclin.

- Existence de Courbet à la fin de l'Empire. — Ses relations politiques. — Ses succès à l'Étranger et en Province. — Elèves et disciples. — « Du Principe de l'Art et de la Destination sociale ». — Technique. — Salons de 1865 à 1870. — Refus de la Légion d'Honneur. — Banquet. — La guerre et la Commune. — La Colonne Vendôme. — Procès de Courbet. — Condamnation. 90

CHAPITRE VII

La Prison. L'Exil. La Mort.

- Sainte-Pélagie. — Courbet malade et opéré. — Exposition à la Galerie Durand-Ruel. — Son envoi au Salon de 1872 est refusé. — Il expose à Vienne. — Les Chambres votent la reconstruction de la Colonne « aux frais de Courbet et de ses complices ». — Il passe en Suisse, à la Tour de Peilz. — Sa mort. 108
- TABLE DES PLANCHES 127

*Les casseurs de pierres - inviati ad
un' esposizione a Bruxelles, conquistata
con la sua rinnovazione realista:
Charles de Groux, Louis Dubois e
altri giovani pittori belgi, inducendoli
a dipingere la vita degli umili. Tal
quale si svolgeva quotidianamente sotto i loro
occhi.*

ÈVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY

ASA 1357





(Extrait du Catalogue)

ESTHÉTIQUE

- ARRÉAT (L.). Mémoire et imagination (*Peintres, musiciens, poètes, orateurs*).
2^e édition. 1 vol. in-16 2 fr. 50
— Art et psychologie individuelle. 1 vol. in-16 2 fr. 20
BOURDEAU (L.). Histoire de l'habillement et de la parure. 1 vol. in-8,
cart. à l'angl. 6 fr. »
BOURDON, professeur à l'Université de Rennes. L'expression des émotions.
1 vol. in-8 7 fr. 50
BRAUNSCHVIG, docteur ès lettres. Le sentiment du beau et le sentiment
poétique. 1 vol. in-8 3 fr. 75
BRAY (L.). Du beau. 1 vol. in-8 5 fr. »
DAUZAT. — Le sentiment de la nature et son expression artistique.
1 vol. in-8 5 fr. »
DRAGHICESCO (D.). — L'idéal créateur. 1 vol. in-8 7 fr. 50
DUSSAUZE (H.), docteur ès lettres. Les règles esthétiques et les lois du
sentiment. 1 vol. in-8 10 fr. »
FAUCONNET (A.), docteur ès lettres. L'esthétique de Schopenhauer.
1 vol. in-8 7 fr. 50
FIEKENS-GEVAERT. Essai sur l'art contemporain. 2^e éd. (*Couronné par
l'Académie française*). 1 vol. in-16 2 fr. 50
— Nouveaux essais sur l'art contemporain. 1 vol. in-16 2 fr. 50
— Psychologie d'une ville. Essai sur Bruges. 3^e éd. 1 vol. in-16 2 fr. 50
GUIGNET (E.), directeur des teintures aux Manufactures nationales des Gobelins
et de Beauvais, et GARNIER, conservateur du Musée de Sèvres. La céramique
ancienne et moderne. 1 vol. in-8, ill., cart. à l'angl. 6 fr. »
GUYAU (M.). L'art au point de vue sociologique. 8^e éd. 1 vol. in-8 7 fr. 50
HERCKENRATH (C. R. C.). Problèmes d'esthétique et de morale. 1 vol.
in-16 2 fr. 50
HIRTH (G.). Physiologie de l'art. Trad. et introd. par L. ARRÉAT. 1 vol. in-8 5 fr.
LALO (Ch.), docteur ès lettres. Esthétique musicale scientifique. 1 vol.
in-8 5 fr. »
— L'esthétique expérimentale contemporaine. 1 vol. in-8 3 fr. 75
— Les sentiments esthétiques. 1 vol. in-8 5 fr. »
LOMBROSO (César). L'homme de génie. 4^e éd. 1 v. in-8, avec planches 10 fr. »
MARLIAVE (de). — Etudes musicales. 1 vol. in-10 3 fr. 50
NORDAU (Max). Psycho-physiologie du génie et du talent. Traduit par
A. DITTEICH. 4^e éd. 1 vol. in-16 2 fr. 50
PAULHAN (Fr.), correspondant de l'Institut. Le mensonge de l'art. 1 vol.
in-8 5 fr. »
— Psychologie de l'invention. 1 vol. in-16 2 fr. 50
— L'esthétique du paysage 1 vol. in-16, avec 14 planches hors texte. 2 fr. 50
PÉLADAN. La philosophie de Léonard de Vinci. 1 vol. in-16 2 fr. 50
PÈRÈS (Jean), professeur au lycée de Caen. L'art et le réel. 1 vol. in-8. 3 fr. 75
FIDÉRIE. La mimique et la physiognomonie. Traduit de l'allemand par
M. Gmor. 1 vol. in-8 5 fr. »
PIERQUIN (Hubert). — Les lettres, les sciences, les arts, la philosophie
et la religion des Anglo-Saxons 1 vol. in-8 3 fr. »
PRAT (Louis), docteur ès lettres. L'art et la beauté. 1 vol. in-8 5 fr. »
RIBOT (Th.), de l'Institut. Essai sur l'imagination créatrice. 5^e éd. 1 vol.
in-8 5 fr. »
ROUCHÈS (G.), bibliothécaire à l'école des Beaux-Arts, docteur ès lettres. La
peinture bolonaise à la fin du XVI^e siècle (1575-1619). Les Carrache.
1 fort vol. in-8, avec 16 planches hors texte 7 fr. 50
ROUSSEL-DESPYERRES (Fr.). L'idéal esthétique. 1 vol. in-10 2 fr. 50
— Hors du scepticisme. Liberté et beauté 1 vol. in-8 7 fr. 50
SÉAILLES (G.), professeur à la Sorbonne. Essai sur le génie dans l'art.
2^e édition. 1 vol. in-8 5 fr. »
SOURIAU (Paul), professeur à l'Université de Nancy. La beauté rationnelle.
1 vol. in-8 10 fr. »
— La suggestion dans l'art. 2^e éd. 1 vol. in-8 5 fr. »
STAPFER (P.), professeur honoraire à l'Université de Bordeaux. Questions
esthétiques et religieuses. 1 vol. in-8 3 fr. 75
UPINE (Jean d'). L'art et le geste. 1 vol. in-8 5 fr. »
WAYNBÄUM (D^r L.). La physiognomie humaine. 1 vol. in-8 5 fr. »

FC. J. TAINA



1811

1811
C. Fr. net



1811
C. Fr. net
