

ASSOCIATION MARCEL HICTER POUR LA DEMOCRATIE CULTURELLE - FMH

L'art d'avoir les pieds sur terre.

La peinture démocratique de Gustave Courbet

Par Mathias Mellaerts, chargé de mission, Association Marcel Hicter

28 août 2019

L'art d'avoir les pieds sur terre. La peinture démocratique de Gustave Courbet

Par Mathias Mellaerts, chargé de mission, Association Marcel Hicter

Introduction

À quoi sert l'art ? À rien ? À décorer ou à orner ? À attirer les foules ? À inspirer un changement dans la société ? À mobiliser chacun.e pour incarner concrètement un changement sociétal ? Peut-être un peu tout cela à la fois, mais pas forcément en même temps. Pour autant, toutes ces questions demeurent d'actualité aujourd'hui. Il ne s'agit pas là que d'un débat esthétique : il en découle des prises de décisions politiques en termes de subsides, de succès et de carrières. Quels nouveaux musées vont-ils voir le jour pour quel type de publics, avec quelle finalité ; quels événements culturels recevront-ils des subventions publiques, quelles représentations théâtrales, dansées, chantées, etc.

En France, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, plusieurs voix s'élèvent pour soulever la problématique de la finalité sociale de l'art. Cela n'est pas dû au hasard : cette époque correspond à l'apparition et à la mise en application effective du suffrage universel (du moins

pour les hommes). Plusieurs initiatives et publications évoquent les thématiques de l'art donné aux ouvriers et de l'éducation du peuple par les arts. L'idée qui germe à cette époque est celle que les arts plastiques et les arts de la scène peuvent avoir une véritable portée sociale. Cette question paraît d'autant plus cruciale lorsque l'on permet à chacun de voter.

Nous proposons dans cette analyse de traiter cette question à travers l'exemple du travail du peintre Gustave Courbet. Nous commencerons ce texte par une brève mise en contexte historique des courants qui traversent l'univers artistique français de la première moitié du XIX^e siècle.

Courbet, ou le réalisme contre l'idéal en peinture

Dans la France du XIX^e siècle, exister en tant qu'artiste signifie exposer au Grand Salon de peinture, un événement qui attire chaque année plusieurs milliers de visiteurs.euses. Cet événement mélange toutes les classes sociales. Bourgeois, artisans, ouvriers, etc. se pressent pour venir découvrir les œuvres. Celles-ci ont également une valeur journalistique car, à cette époque, les quotidiens illustrés n'existent pas encore ; c'est donc à travers des œuvres peintes – éventuellement gravées par la suite – que l'on découvre l'actualité du monde, les explorations, les découvertes, etc. Les artistes sont tributaires des commandes publiques. Dans ce contexte, le genre historique domine tous les autres tels que le portrait ou le paysage. La valorisation des œuvres se réalise à travers des systèmes de concours et/ou de médailles décernées par les institutions aux artistes acceptés à exposer¹.

Le début du siècle en Europe est marqué par deux tendances artistiques majeures, le romantisme et le néo-classicisme². Le néoclassicisme naît à Rome suite à la redécouverte de Pompéi et de Herculaneum. Il se caractérise par une volonté de retour aux sources de l'art, que les théoriciens identifient comme l'Antiquité classique. Pour exceller dans la pratique de ce style, les artistes doivent se former à Rome afin de se confronter physiquement à la perfection antique qu'ils copient. C'est un art qui demande une grande érudition et qui invite les artistes à se rapprocher d'un idéal jugé insurpassable. Derrière cette pratique, l'objectif des artistes est de créer un art où les valeurs et la morale sont transmises à travers des mises en scène de l'Antiquité³.

Le *Serment des Horaces*⁴ est une œuvre emblématique du néo-classicisme réalisée par Jacques-Louis David en 1785 et exposée au Grand Salon la même année. C'est un tableau de grande dimension : 330 cm sur 425 cm. Il représente l'histoire légendaire de l'affrontement entre le clan des Horaces, issu de Rome, et celui des Curiaces, de la ville rivale d'Albe. Cette œuvre a pour finalité d'exhorter les vertus patriotiques. Dans les années qui suivent, elle deviendra un symbole de la Révolution française. David a choisi de représenter le moment qui précède immédiatement l'action, celui où le père des Horaces tend les épées à ses fils afin qu'ils aillent livrer le combat. Alors que l'instant est tragique, les personnages semblent impassibles (hormis les femmes à l'arrière-plan). Les couleurs de l'œuvre sont austères, la composition géométrique met savamment en scène les personnages. Les hommes sont à l'avant-plan tandis que les femmes sont reléguées à l'arrière-plan de la composition, où elles expriment leur douleur face au départ de leurs proches

pour le combat. Les vertus cardinales et patriarcales du courage et de la tempérance sont ainsi valorisées et mises en scène⁵.

Le deuxième style majeur qui naît au début du XIX^e siècle est le romantisme. Celui-ci prend d'une certaine manière, le contrepied du néoclassicisme que nous venons d'évoquer. Les artistes de ce mouvement cherchent principalement à explorer toutes les possibilités de la couleur et de la composition afin d'exprimer leurs états d'âme. En exaltant le mystère et le fantastique, ils cherchent à déclencher chez le spectateur des émotions fortes et passionnées qui le feront voyager par le rêve, le morbide ou l'exotisme. Ainsi, là où le néoclassicisme appelle à la raison et à la mesure, le romantisme, lui, chante les passions⁶.

La *Mort de Sardanapale*⁷, réalisé par Eugène Delacroix en 1827, est un tableau emblématique du romantisme français. Il est lui aussi monumental : 392 cm sur 496 cm. Il représente la mort du roi légendaire Sardanapale, qui aurait vécu en Assyrie entre 661 et 631 ACN. Delacroix représente le moment tragique où le roi décide de se donner la mort en sacrifiant toute sa cour⁸. L'artiste juxtapose de nombreuses teintes vives dont il cherche à maximiser l'intensité. Le rejet de la beauté classique inspirée de l'Antiquité et la cruauté de la scène sont loin des exemples de vertus prônées par le mouvement néoclassique. Les campagnes napoléoniennes en Égypte furent à l'origine de l'engouement occidental pour l'Orient. L'idée que l'on s'en faisait véhiculait un imaginaire construit sur le mystère de cet autre monde sur lequel les Français projetaient leurs propres fantasmes : luxe, débauche, violence, excès, etc.⁹.

Le néoclassicisme et le réalisme dominant ainsi l'univers artistique jusque dans les années 1850, où apparaît une nouvelle esthétique, le naturalisme. Celle-ci voit le jour en réaction à ces deux courants. Le chef de file de ce mouvement est le Français Gustave Courbet, né à Ornans en 1819¹⁰. Pour Courbet, le néoclassicisme et le romantisme partagent les mêmes finalités : ils tendent tous deux à maintenir les publics éloignés des réalités concrètes et les maintiennent dans un état d'asservissement¹¹. Dans le cas du néoclassicisme, il s'agit d'un assujettissement à une culture antique à laquelle la majorité du public n'a pas accès aux codes ; dans celui du romantisme, à un monde onirique et exotique qui cherche sans arrêt le sensationnel au détriment de l'exactitude de ce qui est représenté.

*Un Enterrement à Ornans*¹² est une œuvre monumentale qu'il réalisa en 1849, présentée au Grand Salon en 1850 et considérée comme emblématique du réalisme pictural. Courbet y représente les thèmes de la mort et de la religion à travers vingt-sept personnages. Tous sont individualisés et peints sans artifices. Le tableau évoque un contexte particulier : vers 1850, du fait d'une importante croissance démographique, l'exiguïté des cimetières situés autour des églises entraîne leur décentrement hors des villes¹³. À Ornans, la population s'oppose farouchement à ce transfert des tombes, et ce pendant plusieurs décennies. Il faut donc attendre septembre 1848 pour qu'un nouveau cimetière soit inauguré hors des murs du village. Dans le tableau de Courbet, c'est précisément dans ce nouveau cimetière que se déroule un enterrement. Les personnages regroupés cachent les tombes, ce qui semble suggérer que la

fosse a été creusée au milieu de nulle part. Cet élément vient souligner l'aspect incongru et inattendu de la scène représentée.

Les critiques virulentes ne tardent pas à fuser au sujet de cette œuvre. Si nous la comparons à *La Mort de Sardanapale* de Delacroix ou au *Serment des Horaces* de David, nous constatons que les dimensions sont similaires et nous comprenons donc mieux le scandale qu'elle suscita à l'époque. En effet, les critiques reprochèrent à l'artiste de traiter cette scène d'enterrement – une « anecdote » populaire – sur le mode d'une scène historique ou mythologique à cause de ce format panoramique monumental. Comme s'il s'agissait d'ériger un non-événement et des personnages non (re)connus au rang de faits importants ou susceptibles d'être inspirants. Cette remise en question de la hiérarchie des genres choque énormément les critiques. La plupart d'entre eux assimilent la peinture de Courbet à un art « socialiste » et « démocratique »¹⁴.

Comment comprendre cela ? Les années 1850 en France sont marquées par des revendications sociales importantes. La question du suffrage universel et de son application effective est au cœur des débats et est directement liée chez les contemporains à la question du socialisme. L'éventualité d'une insurrection populaire suscite la peur dans les milieux bourgeois et conservateurs¹⁵. À cette époque, Courbet ne se range pas politiquement aux côtés de la classe ouvrière et de son combat pour sa reconnaissance politique. Toutefois, dès 1850, il cherche à souligner dans ses œuvres la réalité brute de la province, le monde de la campagne et de ses pauvres habitants. Cela suffira aux critiques pour le qualifier

de socialiste.

En 1861, Gustave Courbet s'est cependant définitivement approprié les critiques et définit clairement le réalisme comme « art démocratique ». Il explicite ainsi sa démarche artistique dans *Le Courrier du dimanche* du 1er septembre après l'avoir d'abord fait dans *Le Précurseur d'Anvers* du 22 août :

Ainsi, par le réalisme qui attend tout de l'individu et de son effort, nous arrivons à reconnaître que le peuple doit être instruit puisqu'il doit tout tirer de lui-même ; tandis qu'avec l'idéal, c'est-à-dire avec la révélation et, comme conséquence, avec l'autorité de l'aristocratie, le peuple recevait tout d'en haut, tenait tout d'un autre et était fatalement voué à l'ignorance et à la résignation¹⁶.

Le parti pris de Courbet est de défendre la réalité afin que n'importe qui puisse avoir accès aux œuvres par lui-même ; c'est en cela que le réalisme est un véritable « art démocratique » pour lui. En parlant d'« effort » individuel permettant au peuple « d'être instruit » et de « tout tirer de lui-même », Courbet semble situer le réalisme au niveau du peuple.

Dès lors, l'idéal que véhiculaient le néo-classicisme ou le romantisme apparaît comme un outil confortant la domination de la structure sociale dominante (l'aristocratie et/ou la bourgeoisie) sur le peuple. Le réalisme donne donc à l'art une finalité nouvelle, celle de diffuser la raison critique et, dès lors, d'ouvrir la voie à la démocratie. Il est très intéressant de noter que Courbet attribue d'abord à son art une fonction philosophique (« l'émancipation de la raison ») et promeut de la sorte la libération individuelle puis, à travers la

démocratie, la libération collective. En niant l'idéal, Courbet s'affirme dans l'histoire réelle.

En 1871, il passera de la démarche artistique à l'organisation politique concrète. En effet, il participera à la Commune de Paris, événement qui durera deux mois et dont les acteurs ébaucheront pour la ville de Paris une organisation proche de l'autogestion ou d'un système communiste.

Conclusion

À quoi sert l'art ? A travers ses œuvres peintes et les textes qui les accompagnent, Courbet souligne que l'« Art » appelle à une prise de conscience des réalités sociales dans le but de susciter un changement sociétal manifeste. De ce fait, il instaure non seulement une nouvelle manière de peindre, mais également de regarder les œuvres, en offrant au spectateur la possibilité de se faire un avis seul, sans médiation d'un critique ou d'un autre intervenant culturel. Construire un horizon pour le changement sociétal en y participant activement devient une finalité pour certains artistes à partir des années 1850. Cette démarche est à mettre en parallèle avec les luttes pour le suffrage universel et son application. Cette manière de considérer les finalités de la création artistique est véritablement révolutionnaire - au sens premier du terme - à l'époque.

Dans une perspective de démocratie culturelle, la démarche de Courbet est intéressante car son engagement politique est manifeste. Il tend à accorder ses actes tant à son activité de peintre qu'au discours qu'il porte sur son travail. Sa volonté de s'éloigner de tout art qui fasse appel à la notion d'idéal témoigne

de plus de son désir de faire du spectateur un acteur politique.

Notes

- 1 Anne Martin-Fughier, *La Vie d'artiste au XIXe siècle*, Audibert, Paris, 2007.
- 2 Dominique Lobstein, *Chronologie de l'art du XIXe siècle*, Flammarion, Paris, 1998.
- 3 *Ibid.*
- 4 Voir annexe 1
- 5 Nerlich France, « David, peintre révolutionnaire : le regard allemand » in: *Annales historiques de la Révolution française*, n°340, 2005. Les arts et la Révolution. pp. 23-45.
- 6 Dominique Lobstein, *op. cit.*
- 7 Voir annexe 2
- 8 *Ibid.*
- 9 *Ibid.*
- 10 *Ibid.*
- 11 Thomas Schlessier, « Le réalisme de Courbet. De la démocratie dans l'art à l'anarchie. », *Images Re-vues* [En ligne], 1 | 2005, document 4, mis en ligne le 01 septembre 2005, consulté le 26 juin 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/322>
- 12 Voir annexe 3
- 13 *Ibid.*
- 14 *Ibid.*
- 15 Chambost Anne-Sophie, « Proudhon et l'opposition socialiste à la loi du 31 mai 1850 : face à la trahison des représentants », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, 2010/1 (N° 31), p. 81-107. DOI : 10.3917/rfhip.031.0081. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-histoire-des-idees-politiques1-2010-1-page-81.htm>
- 16 Gustave Courbet, *Peut-on enseigner l'art ?*, Caen, L'Échoppe, 1986, p. 22.

Bibliographie

Anne-Sophie Chambost, « Proudhon et l'opposition socialiste à la loi du 31 mai 1850 : face à la trahison des représentants », in *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, 2010/1 (N° 31), p. 81-107. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-histoire-des-idees-politiques1-2010-1-page-81.htm>

Anne Martin-Fughier, *La Vie d'artiste au XIXe siècle*, Audibert, Paris, 2007.

Dominique Lobstein, *Chronologie de l'art du XIXe siècle*, Flammarion, Paris, 1998.

France Nerlich, « David, peintre révolutionnaire : le regard allemand ». In: *Annales historiques de la Révolution française*, n°340, 2005. Les arts et la Révolution. pp. 23-45.

Émilie Piton-Foucault, « De la difficulté d'un engagement « littéraire » : Présentation du paradoxe zolien », in *L'engagement littéraire : (Cahiers du Groupe φ - 2005)* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005 (généré le 01 juillet 2019). URL : <http://books.openedition.org/pur/30072>. ISBN : 9782753546264. DOI : 10.4000/books.pur.30072.

Thomas Schlessier, « Le réalisme de Courbet. De la démocratie dans l'art à l'anarchie. », in *Images Re-vues* [En ligne], 1 | 2005, document 4, mis en ligne le 01 septembre 2005, consulté le 26 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/322>

Annexes

Annexe 1, Jacques-Louis David, *Le Serment des Horace*, huile sur toile, 326 X 420 cm, 1784.



Annexe 2, Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, huile sur toile, 392 x 496 cm, 1827. Musée du Louvre, Paris.



Annexe 3, Gustave Courbet, *Un enterrement à Ornans*, huile sur toile, 315 cm x 660 cm, 1850. Musée du Louvre, Paris.

