

L'Atelier de Courbet. Une énonciation du travail du peintre.

Noël Barbe

Direction Régionale des Affaires Culturelles de Franche Comté, Besançon

Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire sur l'Institution de la Culture (UMR 2558 Culture-CNRS)

Paru dans P. Marcilloux (dir.), *Le travail en représentations*. Paris, 2005, Éditions du Comité des Travaux historiques et scientifiques, pp. 495-514.

Résumé

L'Atelier de Courbet a suscité de nombreuses interprétations qui s'ordonnent autour de quatre registres non-exclusifs : une expression sociale et politique, une approche stylistique, une théorisation de la position de l'artiste dans le monde, un autoportrait de Gustave Courbet. A côté de ces différents « jugements » qui opèrent par la recherche d'un ordre caché dans le tableau, il est ici approché de façon pragmatique comme ce qu'il déclare être : une tentative d'énonciation de son travail de peintre par Gustave Courbet. Si *L'Atelier* n'est pas un « vrai lieu », il s'agit bien pourtant de la figuration d'un système d'acteurs hétérogènes dont les interactions et les entre-définitions exprimées par la composition du tableau, font exister et tenir l'acte de peindre de Courbet. Si ce tableau n'est pas un cas isolé dans sa peinture qui se fait dans un rapport fondamental avec une réflexion sur l'acte de peindre, il prend cependant place dans une tentative de contournement des contraintes académiques pour s'imposer par la médiation de l'espace public.

Durant l'hiver 1854 et au début de l'année 1855, Gustave Courbet peint *L'Atelier*. *Allégorie réelle déterminant une phase de Sept Années de ma Vie artistique*¹. Cette toile est peinte dans un délai court, Gustave Courbet voulant la présenter, avec d'autres, à l'Exposition Universelle des Beaux-Arts de Paris, à la fin de l'année 1855. Malade, il obtient quinze jours de « prolongation », c'est-à-dire un délai supplémentaire, auprès du directeur général des musées, le comte de Nieuwerkerke, par l'intermédiaire du peintre Louis Français². En mars 1855, il ne lui « reste plus que 4 ou 5 personnages à faire pour avoir terminé³. »

Parmi les quatorze tableaux présentés, *l'Atelier* ainsi que *l'Enterrement à Ornans*, deux œuvres majeures mais aussi deux œuvres de grande taille⁴ sont refusées. Gustave Courbet organise alors une contre-exposition dans une construction temporaire, baptisée Pavillon du réalisme, édifiée à ses frais et située 7 avenue Montaigne, face au palais des Beaux-Arts, en bordure de l'Exposition. Du moins, est-ce la version la plus courante, ou plutôt la « version courte » de la construction de ce pavillon qui ne serait alors qu'un dispositif réactif au refus du jury de l'Exposition.

¹ Dans un courrier à Bruyas de novembre-décembre 1854, il écrit : « je suis parvenu à faire l'esquisse de mon tableau et à l'heure qu'il est, elle est entièrement reportée au trait sur la toile qui a 20 pieds de largeur et 12 de hauteur ». En mars 1855, il lui indique qu'il est en train de peindre *l'Atelier*, « le tableau que je fais maintenant » et ajoute « il faudra que je sois rendu avec mes tableaux à Paris, le 29 ou le 30 au plus tard. » P.- T. – D. Chu, *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, p. 119, 126 et 127.

² Il lui écrit en février 1855 : « (...) j'ai perdu trois mois par maladies, je voudrais savoir s'il serait possible d'obtenir par privilège de M. Nieuwerkerke un sursis quelconque, 10 jours, 15 jours. Tâche de t'en occuper, toi qui est au courant de tout cela. » P.- T. – D. Chu, *ibid.*, p.124. En mars de la même année il écrit à Alfred Bruyas « J'ai enfin obtenu une prolongation de 15 jours, ayant allégué trois mois de maladie. C'est Français qui me les a fait obtenir » *Ibid.*, p. 126.

³ *Ibid.*, p. 127.

⁴ *L'Atelier* mesure 3,59 mètres sur 5,98 mètres. *L'Enterrement à Ornans* mesure 3,15 mètres sur 6,68 mètres Un troisième tableau est refusé. Cf. *infra*.

De fait, le projet d'une telle exposition est antérieur au refus de ses tableaux. En novembre 1854, Courbet écrit au Comte de Nieuwerkerke pour lui proposer une liste de tableaux pour « l'Exposition de 1855⁵. » C'est en avril 1855 qu'il annonce à Bruyas : « Je suis aux cents coups ! Il m'arrive des choses terribles. [...] On vient de me refuser mon *Enterrement* et mon dernier tableau *L'Atelier*, avec le *Portrait de Champfleury*. (...) Chacun me pousse à faire une exposition particulière, j'y ai cédé.⁶ »

Mais dès janvier 1854, avant donc cet épisode du refus, dans une lettre à Alfred Bruyas, Courbet envisage une exposition, « vis-à-vis de leur grande exposition », qu'il projette alors d'appeler « Exposition de la peinture du maître Courbet et de la galerie Bruyas⁷ » :

« Nous voilà obligés de louer un terrain à la ville de Paris, vis-à-vis leur grande exposition. Je vois déjà d'ici une tente énorme avec une seule colonne au milieu, pour murailles des charpentes recouvertes de toiles peintes, le tout monté sur une estrade, puis des municipaux de louage, un homme en habit noir tenant le bureau, vis-à-vis les cannes et parapluies, puis deux autres garçons de salle⁸. »

Cette exposition s'intitulerait « Du réalisme. G. Courbet . Exposition de quarante tableaux de ses œuvres⁹. »

Plus tard, au début de 1855, il écrit à Louis Français « Notre exposition Courbet-Bruyas a échoué. Le père Bruyas, bailleur de fonds, a peur qu'on l'envoie à Cayenne. J'ai par conséquent un bagage complet à envoyer à cette grande exposition que je voudrais voir à tous les diables car elle me trouble beaucoup¹⁰. »

⁵ P.- T. –D. Chu, *op. cit.* , p. 118.

⁶ *Ibid.* , p. 127.

⁷ *Ibid.* , p. 112.

⁸ *Ibid.* , p. 112. Il accompagne ce courrier d'un dessin de ce pavillon, reproduit dans M. Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 292.

⁹ P.- T. –D. Chu, *op. cit.* , p. 112.

¹⁰ *Ibid.* , p. 124.

Cette même intention d'ouvrir une exposition personnelle est annoncée au comte de Nieuwerkeke lors d'un dîner à l'issue houleuse en décembre 1854¹¹.

L'exposition de Courbet est donc bien la reprise forcée d'une tentative de contournement des contraintes académiques pour s'imposer par la médiation de l'espace public¹². Il reproduit là l'expérience de Géricault et de son *Radeau de la Méduse*, critiqué au salon du Louvre de 1819, mais montré au grand public londonien en 1820 dans une exposition payante soutenue par un affairiste londonien, James-William Bullock. Cette opération fera de Géricault un peintre reconnu¹³. De ce point de vue Courbet n'en est pas à son premier essai : en 1850, avant le Salon, il expose ses nouveaux tableaux à Besançon, Dijon et Ornans où il annonce deux mille paysans¹⁴.

¹¹ R. Huyghe, G. Bazin, H. Adhémar, *Courbet. L'atelier du peintre. Allégorie réelle 1855*, Paris, Editions des musées nationaux, Librairie Plon, 1944, p. 11, n. 2.

¹² Au sens de J. Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1993. Sur cette notion, cf. R. Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Editions du Seuil, 1990, chapitre II et Y. Sintomer, *La démocratie impossible? Politique et modernité chez Weber et Habermas*, Paris, La Découverte, 1999.

¹³ En 1819, les tenants du classicisme parlent d'un « amas de cadavres », d'un tableau qu'on a oublié de peindre. Bullock revendique 50 000 visiteurs pour l'exposition londonienne. Le 30 mai 1821, *Le Miroir* écrit : « Le tableau de M. Géricault, représentant les *Naufragés de la Méduse* ; ce tableau devant lequel on voyait au dernier Salon, un vide de spectateurs si épouvantable, ce tableau dont les critiques de profession avouèrent à peine l'exécution vigoureuse, et la grande expression ; ce tableau maintenant exposé à Londres, vaut à son auteur de 300 à 500 fr. par jour », cité par B. Chenique, « Géricault : une vie » in : Grand Palais, *Géricault*, Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux, 1991, p. 293. Sur l'analyse de cette opération comme tentative d'investir l'espace public, cf. P. Rasse, *Les musées à la lumière de l'espace public. Histoire, évolution, enjeux*. Paris/Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 58-59.

¹⁴ P.- T. -D. Chu, *op. cit.* , p. 91-92, Lettre de Gustave Courbet à Francis et Marie Wey, 31 juillet 1850. Sur les pratiques de Courbet en matière d'exposition, cf. P. Mainardi, «

1 “ Les gens qui veulent juger ...

...auront de l'ouvrage, ils s'en tireront comme ils pourront ” ajoute Courbet, dans une lettre fameuse à Champfleury, écrite d'Ornans en novembre-décembre 1854¹⁵. Le tableau a en effet suscité de nombreux « jugements », caractérisés par un plus ou moins grand degré de généralité, que l'on peut répartir autour de quatre registres qui ne sont pas nécessairement exclusifs : une expression sociale et politique, une approche stylistique, une théorisation de la position de l'artiste dans le monde, un autoportrait de Gustave Courbet.

Hélène Toussaint suggère une lecture socio-politique et s'étend longuement sur une symbolique maçonnique du tableau : synonymie d' « Atelier » et de « Loge » dans le langage maçonnique, composition de la peinture en dix triangles équilatéraux, lisibilité du tableau :

« Le tableau ne peut être lu complètement sans le décryptage d'un symbolisme ésotérique particulièrement riche et savant qui n'est pénétrable que par un initié parfaitement instruit¹⁶. »

James Henry Rubin l'analyse comme une approche proudhonienne de la question sociale. La partie gauche du tableau est rapportée au monde que Proudhon attaque : « Nombre de personnages représentent diverses formes d'exploitation mercantile ou de

L'« exposition complète »de Courbet » in : J. Zutter et P.- T. -D. Chu Chu (eds.), *Courbet. Artiste et promoteur de son œuvre*, Paris, Flammarion, 1998, p. 101-127 et P.- T. -D. Chu, « Courbet et la commercialisation de son œuvre », *ibid.*, p. 53-81.

¹⁵ P.- T. -D. Chu Chu, *op. cit.*, p. 121-123. Il y décrit ce qu'il veut peindre dans *L'Atelier*.

¹⁶ H. Toussaint, « Le dossier de « L'Atelier » de Courbet », in : Grand Palais, *Gustave Courbet (1819-1877)*, Paris, Editions des musées nationaux, 1977, p. 261.

victimisation¹⁷. » L'Irlandaise et le Juif sont une allusion aux conséquences de l'industrialisation anglaise. Le républicain de 93 renvoie à « la persistance d'un républicanisme révolutionnaire d'un autre âge », tandis que le braconnier « pourrait symboliser le jeu de dupes politiques associé au coup d'état et à l'instauration du Second Empire¹⁸. » Les quatre personnages masculins de l'arrière-plan représentent des mouvements insurrectionnels nationalistes ainsi que l'anarchisme russe, toutes catégories auxquelles Proudhon est opposé. A droite se trouvent « ceux qui s'attaquent à la situation de désarroi dépeinte à gauche¹⁹. »

Une « allégorie fouriériste autant que réaliste²⁰ » ; telle est la lecture de Linda Nochlin, qui, pour cela, s'appuie sur des analogies entre le tableau de Courbet et un dessin de l'artiste fouriériste Dominique Papety (1815-1849)²¹, sur la construction iconographique « qui illustre clairement l'idéal fouriériste de l'Association du Capital, du Travail et du Talent²². » Klaus Herding identifie le tableau comme un appel au souverain pour réconcilier nations et partis rivaux.

Entre rapprochement stylistique et interprétation politique, Werner Hoffmann définit la toile comme une superposition des thématiques des âges de la vie et des tensions sociales au milieu du XIXe siècle.

André Le Vot analyse le tableau comme une mise en tension de deux espaces : le tableau dans le tableau, « fenêtre ouverte sur la verdure et sur le ciel » ; au reste de l'atelier « surpeuplé, claustrophobique, plongé dans un accablement crépusculaire »,

¹⁷ J. –H. Rubin, *Réalisme et vision sociale chez Courbet et Proudhon*, Paris, Editions du Regard, 1999, p. 65.

¹⁸ *Ibid.*, p. 66-67.

¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

²⁰ L. Nochlin, *Les politiques de la vision. Art, société et politique au XIXe siècle*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1995, p. 29.

²¹ Il s'agit du *Dernier Soir de l'esclavage* réalisé vers 1848. *Ibid.* p. 30.

²² *Ibid.*, p. 33.

« pièce étouffante²³. » Pour lui, cette opposition binaire, souvent présente chez Courbet, s'inscrit dans la tradition de la Pastorale qui confronte deux modes existentiels, « celui lié à la complexité, le raffinement, l'artifice supposés des grandes villes et celui associé à la vie simple des campagnes.²⁴ » Philippe Muray rapproche le tableau de Courbet du *Jugement dernier* :

« Oui, c'est bien son « Jugement dernier ». Tout ce qu'il en reste au 19^e. D'un côté, à gauche, les « gens qui vivent de la mort », comme il le dit dans une lettre, de l'autre les gens « qui vivent de la vie » ... « C'est le monde qui vient se faire peindre chez moi. » Avec au centre le pinceau-barbe et la barbe assyrienne comme fléau de balance. Et la femme nue aux fesses grasses comme équivalent de la Mère du Christ dans la Sixtine de Michel-Ange... La trouée dans le tableau du tableau bucolique comme perspective d'avenir écologique. Fenêtre ouverte sur la sainteté de la Nature²⁵. »

Enfin, pour Youssef Ishaghpour, l'*Atelier* est une figuration de la contestation de la peinture académique, historique et héroïque, en ce qu'il est le lieu de rencontre d'une dernière peinture d'histoire et d'une nouvelle peinture de la nature. A gauche, l'historicité contre laquelle se dresse, au centre, Courbet, face à la nature comme à un miroir, « contre l'absence de substance de la vie moderne et de l'histoire²⁶. »

Du côté des interprétations qui constituent *L'Atelier* comme la représentation du statut de l'artiste, Alan Bowness propose d'y déceler une déclaration d'indépendance de l'artiste moderne, tant dans sa composition que dans le dispositif de monstration construit pour le présenter en marge de l'Exposition Universelle :

« Courbet se place en artiste-créateur, dans l'ambiguïté d'une position médiane, pour signifier au spectateur ce qu'est la position exceptionnelle, magique, sacrée que possède l'artiste dans la société. [...] C'est vraiment une position d'indépendance totale

²³ A. Le Vot, « Courbet contre Baudelaire ou les Avatars de la Pastorale », *Poésie*, 66, p. 111.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Ph. Muray, *Le 19^e siècle à travers les âges*, Paris, Denoël, 1984, p. 298.

²⁶ Y. Ishaghpour, *Courbet, le portrait de l'artiste dans son atelier*, Paris, L'Echoppe, 1998, p. 44.

qu'adopte Courbet publiquement quand il montre l'*Atelier du peintre* dans une exposition de quarante de ses peintures²⁷. »

De son côté, Michael Fried, concentrant le regard sur sa partie centrale, analyse le tableau comme une figuration du peintre²⁸.

Alors que la plupart de ces approches recherchent un ordre caché ou une clef iconographique porteurs d'un discours généralisant, d'autres exégètes opèrent par singularisation. C'est le cas de Georges Boudaille, pour qui nous avons à faire à un autoportrait du peintre et de ses amis :

« Si l'on voulait qualifier *l'Atelier*, on pourrait dire que c'est un autoportrait collectif, un microcosme dans lequel tous les amis du peintre sont entraînés comme des satellites dans une ronde inquiétante autour de ce soleil qu'est le créateur²⁹. »

Tandis que Bruno Foucart, hors de toute histoire collective n'y voit que le résumé d'une destinée individuelle : « Cette allégorie est celle du destin de Courbet³⁰. »

Notre lecture se propose d'opérer un virage dans l'analyse de ce tableau, opérant selon un ordre pragmatique, capable « de prendre en compte les façons dont les personnes s'engagent dans l'action, leurs justifications et le sens qu'elles donnent à leurs actes³¹. » Pour cela nous essayerons de le lire comme ce qu'il déclare être, la représentation d'un lieu où se fait la peinture, à savoir donc comme une tentative d'énonciation de son travail de peintre par Gustave Courbet.

²⁷ A. Bowness, sans titre, in : Grand Palais, *Gustave Courbet (1819-1877)*, Paris, Editions des musées nationaux, 1977, p. 18.

²⁸ M. Fried, *Le Réalisme de Courbet*, Paris, Gallimard, 1993.

²⁹ G. Boudaille, *G. Courbet*, Paris, Nouvelles Éditions Françaises, 1981, p. 80.

³⁰ B. Foucart, *Courbet*, Paris, Flammarion, 1995, p. 58.

³¹ L. Boltanski et E. Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, p. 36.

2 Une hétérotopie

« La scène se passe dans mon atelier à Paris » écrit Gustave Courbet. Sommes-nous donc transportés dans la « réalité » de cet atelier ? « Le tableau ne révèle rien du mobilier sommaire dépeint, hormis le hamac » écrit Schanne³².

Pour autant, si nous ne sommes pas dans l'atelier parisien de Courbet, sommes-nous dans un atelier, dans un « vrai lieu ». Plusieurs critiques de l'époque, mettant l'accent sur le caractère hétérogène du tableau, nous permettent de répondre sur cette « nature » du lieu. Pour le critique Paul Mantz, dans un article de la *Revue française*, il ne peut s'agir d'une représentation réaliste -dans le sens d'une proximité avec la réalité- d'un atelier d'artiste par sa composition, par le non-respect de la perspective et également parce que -nous y reviendrons- il se présente comme un lieu ouvert, sans « toit ni murailles » :

« La composition n'est pas heureuse, les lois de la perspective y sont carrément violées et, quant à la lumière, M. Courbet a le tort grave, lui qui est à genoux devant la réalité, de ne pas éclairer convenablement ses figures. Rien n'indique que la scène se passe dans un atelier. N'est-ce-pas une étrange idée de mettre ses personnages dans un intérieur et de les frapper d'un rayon de soleil comme si les maisons n'avaient ni toit ni murailles³³. »

De son côté, Eugène Delacroix note dans son journal à la date du 3 août :

« [...] je vais voir l'exposition de Courbet qu'il a réduite à dix sous. J'y reste seul près d'une heure et je découvre un chef d'œuvre dans son tableau refusé ; je ne pouvais m'arracher de cette vue. [...] les plans sont bien entendus, il y a de l'air et des parties d'une exécution considérable : les hanches, la cuisse du modèle et sa gorge ; la femme du devant qui a un châle. La seule faute est que le tableau qu'il peint fait amphibologie : il a l'air d'un vrai ciel au milieu du tableau. On a refusé là un des ouvrages les plus singuliers de ce temps [...]³⁴. »

³² Cité par H. Toussaint, *op. cit.*, p. 265. Gustave Courbet évoque cependant ce hamac dans sa lettre à Champfleury, P.- T. -D. Chu Chu, *op. cit.*, p. 122.

³³ Cité par R. Huygue, G. Bazin, H. Adhémar, *op. cit.* p. 25.

³⁴ E. Delacroix, *Journal. 1822-1863*, Paris, Plon, 1996, p. 529.

L'hétérogénéité des éléments, et en particulier le caractère réel et par là irréel du tableau dans le tableau, jette un doute sur le fait que nous ayons à faire à un « lieu vraisemblable ». De plus, par son exécution, ce tableau mélange lui-même les lieux. Peint dans l'atelier franc-comtois du peintre à Ornans, « ce boyau de salle, d'où sont résultées beaucoup de fautes qui lui auraient été reprochées par le plus ignorant³⁵ », achevé à Paris, il représente l'atelier parisien, occupé de 1849 à 1871 par Gustave Courbet, rue Hautefeuille : « La scène se passe dans mon atelier de Paris³⁶. » Représentant l'atelier parisien, il montre un peintre occupé à peindre un paysage franc-comtois. C'est bien dans cette tension que se situe le travail de Courbet, entre la Franche-Comté et les lieux parisiens. Courbet est autant dans son atelier que dans le ciel d'Ornans. Il possède un atelier à Paris et retourne fréquemment en Franche-Comté, il peint des sujets comtois tout en participant aux débats nationaux et à un mouvement de changement des systèmes de référence en peinture, il renverse l'ordre des expositions entre Paris et Province³⁷.

L'atelier peint par Courbet n'apparaît donc pas comme un lieu clos mais comme une hétérotopie qui a « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont eux-même incompatibles³⁸. » En ce sens, ce tableau est d'une extraordinaire modernité et manifeste, de la façon peut-être la plus évidente, le

³⁵ J. Troubat, *Une amitié à la d'Arthez. Champfleury. Courbet. Max Buchon. Suivi d'une conférence sur Sainte Beuve*, Paris, Lucien Duc, p. 107.

³⁶ P.- T. -D. Chu, *op. cit.*, p. 121.

³⁷ Ordinairement les artistes exposaient leurs œuvres mineures à Paris et leurs œuvres majeures à Paris. P. Mainardi, *op. cit.* p.118.

³⁸ M. Foucault, « Des espaces autres », *Dits et écrits II. 1976-1988*. Paris, Gallimard, 2001, p. 1577. On pourrait nous contester l'idée d'un lieu réel. Mais continuons à prendre Courbet au sérieux et à considérer son courrier à Champfleury comme le pendant indispensable à *L'Atelier* pour le comprendre.

dépassement de la peinture d'histoire pour une peinture du « réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau³⁹. »

Plutôt donc que d'être dans un lieu précis représenté nous serions mis en présence du rassemblement des éléments qui permettent à Courbet de peindre -dans son atelier donc- ; dans la réunion des différents acteurs qui font peindre Gustave Courbet et contribuent à le définir. C'est bien dans ce sens que nous avons à faire dans ce que Gustave Courbet nomme d'un oxymoron « allégorie réelle », à la mise en scène de ce qui fait exister le peintre et la peinture, à « l'histoire morale et physique »⁴⁰ de l'atelier de Courbet. S'il ne s'agit pas d'un « vrai atelier », il s'agit bien de la figuration de la réalité du travail du peintre.

3 Les actionnaires et le monde trivial

Selon qu'il s'associe ou non à l'une d'entre elles, Gustave Courbet, dans sa lettre à Champfleury, divise le tableau en deux ou trois parties :

« Le tableau est divisé en deux parties. Je suis au milieu peignant. A droite sont 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 mort⁴¹. »

Il poursuit la description du côté gauche du tableau :

« (...) 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 cassette sur son bras droit et la couvrant de la main gauche. Il semblait dire, c'est moi qui tient le bon bout. Il avait une

³⁹ M. Foucault, *ibid.*, p. 1571. Michel Foucault oppose le XIXe siècle obsédé par l'histoire à « l'époque actuelle » qui « serait peut-être plutôt l'époque de l'espace », *ibid.*

⁴⁰ P.- T. -D. Chu, *op. cit.*, p. 121.

⁴¹ *Ibid.*

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 petit vieux tout grelin, 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, chapeau brancard, il regarde à ses pieds des défroques romantiques (il fait pitié au juif). Ensuite un chasseur, un faucheur, un hercule, une 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 plan⁴². »

Si l'on suit Hélène Toussaint, qui propose en effet une identification pour chacun des personnages, cette première moitié serait plutôt du côté de l'économie et de la politique :

- Le juif est Achille Fould (1800-1867), banquier et ministre de Napoléon III.
- Le curé est Louis Veuillot (1813-1883), journaliste catholique, ultra-montain et opposant au catholicisme libéral.
- Le républicain est Lazare Carnot (1753-1823), conventionnel qui accéda au rang de ministre de l'Intérieur et dont le fils fut ministre de l'Instruction publique.
- Le chasseur est Giuseppe Garibaldi (1807-1882), défenseur de l'Unité italienne.
- Le faucheur, sous les traits de Thaddeus Kosciuszko (1746-1817), renvoie à la Pologne révoltée contre les russes que les insurgés combattent à l'aide de faux.
- Le marchand d'habits est le duc de Persigny (1808-1872), ministre de l'Intérieur de Napoléon III. Surnommé le « commis voyageur » des idées napoléoniennes, il est royaliste sous la Restauration, républicain en 1830, artisan du coup d'état de Napoléon III.

⁴² *Ibid.*, p. 121-122.

- La femme de l'ouvrier n'est pas identifiée par Toussaint qui propose d'y reconnaître la Grèce qui tente de s'allier à la Russie au commencement de la guerre d'Orient.
- L'Hercule représente la Turquie en pleine guerre de Crimée en 1855. Elle est soutenue par la France et l'Angleterre contre les Russes, ce qui expliquerait l'offre de fournitures par Persigny.
- Le queue rouge est un pitre dont le costume comporte une longue natte de cheveux. En 1849, la France acquiert une concession à Shanghai qui constitue un élargissement des débouchés du commerce vers l'Extrême-orient. Persigny, encore une fois, propose sa marchandise. Hélène Toussaint propose d'y voir une représentation de l'ouverture économique de la France sur la Chine.
- L'ouvrier a pour modèle Hertzen (1812-1870), révolutionnaire russe proche de Proudhon, expulsé de France en 1851 par Louis Napoléon Bonaparte.
- Le croque-mort est Emile de Girardin (1806-1883), journaliste républicain mais partisan de l'élection de Louis Napoléon. Il blesse mortellement dans un duel Armand Carrel (1800-1836), fondateur du journal *le National* et participant de l'élaboration d'une théorie républicaine du rôle social et civique de l'artiste.
- L'Irlandaise personnifie la cause irlandaise.

Deux personnages non évoqués par Courbet, figurent sur le tableau, ajoutés durant le cours de sa réalisation :

- L'homme à la toque est la Hongrie insurrectionnelle représentée sous les traits du patriote Lajos Kossuth (1802-1894). La révolution de 1848 a eu pour effet de galvaniser le nationalisme hongrois. En 1852, Kossuth conclut un pacte avec l'Italie et les patriotes polonais, ce qui explique le trio formé sur le tableau avec le chasseur et le faucheur.
- Napoléon III (1808-1873) serait le braconnier : celui qui s'occupe des chiens de vénerie, celui qui chasse hors saison et sur les terres d'autrui, un fêtard. Ces trois sens peuvent s'appliquer à Napoléon III, qui de plus est souvent représenté sous forme de botte. Le braconnier du tableau est chaussé de cuissardes.

La moitié droite du tableau est peuplée des « actionnaires » :

« A droite sont les actionnaires, c'est-à-dire les amis, les travailleurs, les amateurs du monde de l'art (...). 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. A côté de lui est une négresse qui se regarde dans une glace avec beaucoup de coquetterie. Au fond du tableau, on aperçoit dans l'embrasure 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 nu⁴³. »

Même si le tableau final est différent de la description donnée par Courbet, l'économie narrative fait ici principalement appel à des noms propres. Courbet nomme :

- Alphonse Promayet (1823-1872), violoniste, fils de l'organiste d'Ornans, compagnon d'enfance de Courbet.
- Alfred Bruyas (1821-1877), fils d'un banquier de Montpellier et mécène. Courbet séjourne chez lui à plusieurs reprises.
- Urbain Cuenot (1820-1867), ami d'enfance, fils du juge d'Ornans. Opposant au coup d'Etat de 1851, il est emprisonné quelques temps.
- Max Buchon (1818-1869), cousin de Gustave Courbet qu'il rencontre au petit séminaire d'Ornans. Romancier et folkloriste, collecteur de chansons populaires, traducteur du poète allemand Uhland publié avec des lithographies de Courbet, compositeur des paroles de « la soupe au fromage », hymne de l'école réaliste ; il s'exile quelques temps en Suisse après le coup d'Etat de 1851.
- Proudhon (1809-1865), philosophe et compatriote de Courbet. Il écrit sur l'art et sur Courbet.

⁴³ *Ibid.*

- Champfleury (1821-1889), écrivain et co-inventeur du réalisme est lui aussi collecteur de traditions populaires, de faïence patriotique et d'imagerie populaire⁴⁴ qui « dévoile la nature du peuple ». Il publie, en 1860, ses *Chansons populaires des provinces de France*, volume illustré par Courbet, où il livre trois chansons provenant de Franche-Comté⁴⁵. C'est lui qui rédige le texte pour l'exposition au Pavillon du réalisme.

- Baudelaire est proche de Courbet jusqu'en 1855.

Dans l'énumération de Courbet, seule cette « femme du monde avec son mari, habillée en grand luxe » échappe à la nomination. Hélène Toussaint l'identifie comme Aglaé Joséphine Savatier qui tient salon rue Frochot et son protecteur belge Mosselman.

Parmi les éléments cités par Courbet, certains ne figurent pas sur la toile : les amoureux, la négresse, les tableaux, le rayon et ce qu'il porte, les plâtres, etc. A l'inverse il faut ajouter à la liste de Courbet :

- Juliette Courbet (1831-1915), sœur du peintre ;

- le médaillon de sa maîtresse Virginie Binet, et leur fils qui dessine, rajouté par le peintre.

Chacune de ces deux parties obéit à une économie différente de la représentation. Du côté gauche, aucun des personnages identifié par Hélène Toussaint n'est nommé personnellement par Courbet qui entend représenter des entités : « le peuple, la misère, la pauvreté, la richesse, les exploités, les exploités, les gens qui vivent de la mort⁴⁶. » Chaque modèle utilisé est au contraire désingularisé, chargé parfois d'effectuer un renvoi à une entité ou un groupe, acquérant pour certain d'entre-eux un statut de

⁴⁴ Il publie une *Histoire de la faïence patriotique sous la Révolution* en 1867, une *Histoire de l'imagerie populaire* en 1869.

⁴⁵ Nous nous intéresserons ici à l'un des objets construits de l'ethnographie locale parce que cet objet est essentiel pour l'un des acteurs convoqués -Max Buchon- mais aussi parce que dans la correspondance de Courbet, c'est le seul objet qu'il évoque tout à la fois avec Champfleury et Buchon. Cette correspondance peut aussi laisser supposer que Courbet aurait pu participer avec Buchon à des opérations de collectage.

⁴⁶ P.- T. -D. Chu, *op. cit.*, p. 121.

désignateur semi-rigide ou de nom commun imparfait⁴⁷ : par exemple, chacun des mouvements nationalistes représentés, s'il renvoie à une abstraction, est peint sous les traits d'un personnage singulier qui ne se représente pas lui-même. Par contre, l'économie narrative s'appliquant au côté droit du tableau se fait principalement à l'aide de désignateurs rigides ou de noms propres qui ne conviennent et ne s'appliquent qu'à un seul être. La plupart des personnages sont nommés et ne font que se représenter eux-mêmes, constituant par leur rassemblement le groupe des actionnaires, des amis... Du point de vue de ces économies narratives, il est intéressant de noter que seule la moitié gauche est peuplée de personnages non-humains qui n'auraient aucun sens comme désignateurs rigides : le crâne dans un numéro du *Journal des Débats*, le mannequin et les défroques romantiques⁴⁸. Le premier représente la presse dans une vision proudhonnienne qui en fait le cimetière des idées, le second renvoie au classicisme et les dernières au romantisme tant dans une version artistique que politique⁴⁹.

Dans son texte novateur à bien des égards, René Huyghe, voyant dans *L'Atelier* l'expression d'un programme et d'idées générales, note un cahotement du tableau entre deux pôles, allégorie et réalité⁵⁰, que l'on pourrait être tenté de répartir entre les deux moitiés du tableau. L'examen du groupe central permet d'échapper à cette tentation. Le

⁴⁷ Pour reprendre l'expression de Jean-Claude Passeron à propos du statut des concepts de la langue sociologique ou historique, « dans l'entre-deux de l'observation singulière et du concept universel ». J. -Cl. Passeron, *Le raisonnement sociologique. L'espace non-popperrien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan, 1991, p. 61 et 163.

⁴⁸ Leur composition a été largement remaniée avec l'ajout du braconnier ; L. Faillant-Dumas, « Etude au laboratoire de recherche des Musées de France » in : Grand Palais, *Gustave Courbet (1819-1877)*, Paris, Editions des musées nationaux, 1977, p. 276.

⁴⁹ Le Républicain de 93 contemple les défroques. Les « doctrines de l'âge romantique » accordent « une fonction spécialement haute au Poète et à l'Artiste » dans l'ordre social annoncé. P. Bénichou, *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977, p. 11-12.

⁵⁰ R. Huyghe, G. Bazin, H. Adhémar, *op. cit.*, p. 3 et 5.

peintre dans la peinture peint un paysage, sous les regards d'une femme nue et d'un enfant. Il se trouve à la fois :

- au milieu, lieu de convergence des regards de ces personnages aux statuts hétérogènes : « Le tableau est divisé en deux parties. Je suis au milieu peignant. »
- dans la partie droite du tableau, donc assimilé aux « actionnaires », tourné comme eux vers la gauche. Il s'inclut dans cette partie droite : « Seconde partie. Puis viens 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 chaise⁵¹. »
- comme incorporé dans le tableau de ce paysage de la vallée de la Loue et qui devait à l'origine représenter « un ânier et des ânes qui portent les sacs au moulin⁵². » Michael Fried parle à ce propos « d'une obscure fusion de la partie inférieure du corps de l'artiste avec le bas sombre de la toile posée sur le chevalet⁵³ », du corps du peintre « dans sa quasi-totalité projeté contre et en fait englobé, par le paysage qu'il est en train de peindre, exactement comme si l'on devait le croire adossé au flanc de colline qui s'élève au-dessus de la rive droite⁵⁴. » Il fait du modèle nu une synecdoque du tableau, ce qui renforcerait l'enfermement du peintre dans ce tableau.
- sous les regards d'un enfant⁵⁵. Situé sur la gauche, nous proposons d'y voir l'art populaire, source d'inspiration assimilé à l'enfance⁵⁶. Champfleury en parle comme d'un « un pauvre petit art tout nu, souvent crotté mais gai et souriant, naïf et ne

⁵¹ P.- T. -D. Chu, *ibid.*, p.122.

⁵² *Ibid.*, p.119, Lettre à Bruyas, novembre-décembre 1854. Il faut souligner que le père de Courbet était propriétaire d'un moulin à Flagey.

⁵³ M. Fried, *Op. cit.*, p. 170.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Cet enfant n'est pas évoqué dans le courrier et a été rajouté plus tard. L. Faillant-Dumas, *op. cit.*

⁵⁶ Meyer Schapiro attribue ce rôle à l'enfant de droite, en train de dessiner, couché par terre, *op. cit.*, p. 312-315.

craignant pas plus de montrer ses nudités que l'enfant qui vient de naître⁵⁷. ». Cet enfant est en partie pris dans le tableau en train d'être peint.

A considérer *L'Atelier* comme une tentative d'énonciation de son travail de peintre par Gustave Courbet, nous voici conduit à le lire comme la figuration d'un système de personnages hétérogènes dont les interactions exprimées par la composition du tableau, feraient exister et tenir l'acte de peindre, le travail de peinture de Courbet. Les actionnaires, ceux qui soutiennent Courbet, sont regroupés « derrière » lui au sens le plus physique du tableau. Tourné vers la gauche, le peintre apparaît comme un point avancé, comme le porte-parole de ces personnes qu'il transforme en groupe. Posé en avant du groupe, il contribue à définir également ces/ses « actionnaires ». C'est ainsi que l'on peut interpréter cette reprise de portraits déjà faits par Courbet. Promayet, Bruyas, Buchon, Champfleury, Baudelaire... ont déjà été peints par Courbet avant *L'Atelier*⁵⁸. Ils sont dans le tableau mais déjà définis et formatés par le peintre. Il peut ainsi les présenter comme « hors de leurs contextes »⁵⁹, puisque c'est lui, l'acteur central qui les mobilise et les contextualise. Sur la gauche se trouvent des univers sociaux, politiques, économiques, esthétiques qui s'ils ne sont pas les alliés de Gustave Courbet entrent bien dans l'espace, dans le « réseau de points » dans lequel il déploie son activité. Chacun des personnages peut être pris comme le porte-parole ou l'un des porte-parole d'une entité. Enfin au milieu le peintre en action pris entre l'art populaire et

⁵⁷ Champfleury, *Chansons populaires des provinces de France*, Paris, Lécivain et Toubon, 1860, p. I.

⁵⁸ En 1964, dans la postface d'une édition allemande de *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert, Michel Foucault fait de l'autoréférentialité une figure de la modernité de Flaubert comme de Manet. Cf. M. Foucault, sans titre, *Dits et écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, p. 321-353.

⁵⁹ *Le Vot*, *op. cit.*, p. 121.

le lieu d'où il est issu et qui, tous deux, marquent son travail. Ce tableau dans le tableau serait d'une certaine manière le pendant du *Chêne de Flagey* en la matière⁶⁰.

4 De l'Atelier à Courbet

Cette peinture de l'*Atelier* par Courbet est un cas particulier, mais non isolé, de sa manière d'évoquer l'épaisseur du dispositif de représentation et du travail du peintre.

Le réalisme pose la question du rapport entre l'œuvre et le monde. Cette question prend une acuité particulière si l'on entend par réalisme le mouvement de ce XIXe siècle caractérisé par l'un de ses chefs de file, comme un temps où :

« Le vent est à la science ; nous sommes poussés malgré nous vers l'étude exacte des faits et des choses. Aussi, toutes les fortes individualités qui se révèlent, s'affirment-elles dans le sens de la vérité. Le mouvement de l'époque est certainement réaliste, ou plutôt positiviste⁶¹. »

Le romancier réaliste est un observateur-enregistreur. Dans son fameux texte portant sur le *Salon de 1859*, Baudelaire traite de cette question des rapports de l'artiste au monde :

« [...] l'immense classe des artistes, c'est-à-dire des hommes qui se sont voués à l'expression de l'art, peut se diviser en deux camps bien distincts : celui-ci, qui s'appelle lui-même *réaliste*, mot à double entente et dont le sens n'est pas bien déterminé, et que nous appellerons, pour mieux caractériser son erreur, un positiviste, dit : « Je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas. » L'univers sans l'homme. Et celui-là, l'imaginatif dit : « Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres

⁶⁰ Linda Nochlin, parmi les multiples implications de ce dernier tableau indique que « l'on peut voir dans ce chêne un double de l'artiste, dont les racines plongent dans le sol de son Flagey natal, près d'Ornans ». L. Nochlin, *op. cit.*, p. 55.

⁶¹ Zola (Emile), *Le bon combat. De Courbet aux impressionnistes*, Paris, Hermann, 1974, p. 65.

esprits⁶².»

Baudelaire met en opposition, pour paraphraser Philippe Dufour, l'en-soi et l'être-au-monde, le positiviste oubliant qu'il n'y a de monde que pour l'homme⁶³.

Mais alors, Courbet est-il positiviste ? Nous nous appuierons pour répondre à cette question, sur l'analyse de Michael Fried⁶⁴. La thèse centrale de Michael Fried est que loin d'être positiviste, Gustave Courbet produit des tableaux où la coupure entre la représentation du tableau et l'acteur-peintre n'est pas établie :

- par la suggestion d'une proximité des personnages des tableaux, sujets qui débordent de la toile, remettant en cause " l'imperméabilité ontologique de la surface du tableau ". Et puis le peintre semble absorbé par la toile.
- Les personnages au dos tourné sont lus par Fried comme les figures de l'incorporation du peintre dans sa peinture. Ce serait ici le cas de l'enfant regardant le peintre peindre, établissant une parenté entre l'art populaire et l'acte du peintre.
- Certains éléments de composition des tableaux représentent l'instrumentation du peintre.

Gustave est là, bien présent. Le peintre est dans la peinture pour reprendre l'expression de Michael Fried.

Ainsi Gustave Courbet, plutôt que de mettre l'accent sur les objets et les personnes, opèrerait, par l'accent mis sur l'acte de peindre, un glissement vers une peinture de situation, nous donnant à voir son travail de qualification du réel, les conditions de son énonciation.

Dans ce cadre, l'*Atelier* ne fait que poursuivre cette visée réflexive sur les conditions d'existence de la peinture. Transformant les personnages en acteurs, il s'agit de penser les conditions d'existence du travail du peintre. Poser son monde de l'art dans l'espace public... il s'agit d'une peinture qui se fait dans un rapport fondamental avec une réflexion sur l'acte de peindre.

⁶² Baudelaire, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, p. 627.

⁶³ Ph. Dufour, *Le réalisme. De Balzac à Proust*, Paris, PUF, 1998, p. 163.

⁶⁴ *Op. cit.*

5 Bibliographie

Barbe (Noël), « Le laboratoire de l'artiste. Courbet et les sciences sociales » in : M. –H. Lavallée (Marie-Hélène), (ed.) *Gustave Courbet et la Franche-Comté*. Paris, Somogy, 2000, p. 69-77.

Barbe (Noël) et Sevin (Jean Christophe), « L'artiste en ses lieux. Courbet à Flagey », *Estuaria*, 2001, sous presse.

Baudelaire, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1976.

Bénichou (Paul), *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977.

Boltanski (Luc) et Chiapello (Eve), *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

Boudaille (Georges), *G. Courbet*, Paris, Nouvelles Editions Françaises, 1981.

Callon (Michel), « Eléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc », *L'Année sociologique*, 36, 1986, p. 169-208.

Champfleury, *Chansons populaires des provinces de France*, Paris, Lécivain et Toubon, 1860.

Chartier (Chartier), *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Editions du Seuil, 1990.

Chu (Petra Ten-Doesschate), *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1992.

Delacroix, (Eugène), *Journal. 1822-1863*, Paris, Plon, 1996.

Dufour (Philippe), *Le réalisme. De Balzac à Proust*, Paris, PUF, 1998.

Foucart (Bruno), *Courbet*, Paris, Flammarion, 1995.

Foucault (Michel), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

Foucault (Michel), sans titre, *Dits et écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard (Quarto), 2001, p. 321-353.

Foucault (Michel), « Des espaces autres », *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard (Quarto), 2001, p. 1571-1581.

Fried (Michael), *Le Réalisme de Courbet*, Paris, Gallimard, 1993.

- Grand Palais, *Gustave Courbet (1819-1877)*, Paris, Editions des musées nationaux, 1977.
- Grand Palais, *Géricault*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1991.
- Habermas (Jürgen), *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1993.
- Huygue (René), Bazin (Germaine), Adhémar (Hélène), *Courbet. L'atelier du peintre. Allégorie réelle 1855*, Paris, Editions des musées nationaux, Librairie Plon, 1944.
- Ishaghpour (Youssef), *Courbet, le portrait de l'artiste dans son atelier*, Paris, L'Echoppe, 1998.
- Latour (Bruno), *La clef de Berlin*, Paris, La Découverte, 1993.
- Le Vot (André), « Courbet contre Baudelaire ou les Avatars de la Pastorale », *Poésie*, 66, 1993, p. 111-123.
- Muray (Philippe), *Le 19^e siècle à travers les âges*, Paris, Denoël, 1984.
- Nochlin (Linda), *Les politiques de la vision. Art, société et politique au XIXe siècle*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1995.
- Passeron (Jean-Claude), *Le raisonnement sociologique. L'espace non-popperrien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan, 1991.
- Rasse (Paul), *Les musées à la lumière de l'espace public. Histoire, évolution, enjeux*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1999.
- Rubin (James-Henry), *Réalisme et vision sociale chez Courbet et Proudhon*, Paris, Editions du Regard, 1999.
- Schapiro (Meyer), *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982.
- Sintomer (Yves), *La démocratie impossible? Politique et modernité chez Weber et Habermas*, Paris, La Découverte, 1999.
- Troubat (Jules), *Une amitié à la d'Arthez. Champfleury. Courbet. Max Buchon. Suivi d'une conférence sur Sainte Beuve*, Paris, Lucien Duc Editeur, 1900.
- Zola (Emile), *Le bon combat. De Courbet aux impressionnistes*, Paris, Hermann, 1974.
- Zutter (Jörg), Chu (Petra ten-Doesschate) (eds.), *Courbet. Artiste et promoteur de son œuvre*, Paris, Flammarion, 1998.