

Un Communard nommé Courbet

Boris Taslitzky

Le nom de Courbet, son action d'homme, de citoyen, d'artiste, sont devenus pratiquement synonymes de deux notions conjointes et redoutables, le Réalisme et la Révolution qui près d'un siècle après sa mort, le rendent encore suspect à ceux qui ne veulent voir en lui qu'un formidable *technicien* de la peinture, intellectuellement borné, et le font respecter par d'autres que son art laisse assez froids, par ignorance, mais que subjuge surtout son action de Communard.

Révolutionnaire certain, mais tâtonnant longtemps politiquement sur le fait révolutionnaire, proudhonien, ignorant jusqu'au nom de Marx, s'inscrivant aux derniers jours de la Commune, par instinct, dans le groupe de la minorité la plus avancée de l'Assemblée, il tonitrua le langage de la révolution en cherchant le style contemporain débarrassé de l'emphase de 89 qu'il disait ne plus recouvrir les réalités de son temps, sans savoir encore passer à une action organisée jusqu'à la Commune où, au cours d'une élection partielle, élu du VI^e arrondissement, il sut s'élever au niveau des vraies responsabilités politiques. Grand peintre, il trouva d'emblée la voie de la Révolution bien avant d'entrevoir celle de l'action structurée, accumulant des chefs-d'œuvre qui hérissaient de haine – et parfois d'admiration – l'esprit des possédants et de leurs chiens de garde idéologiques, les esthètes post-romantiques, sans jamais apporter dans son œuvre de ces éclats lyriques qui tiennent à l'allégorie et au symbole qu'il rejeta avec dégoût, toute sa vie. Un grand parti ouvrier peut de notre temps prendre à Delacroix ou à Dalou une superbe figure de République pour illustrer par l'image la tribune d'un Congrès.

Il ne se trouve rien dans l'œuvre de Courbet qui se puisse transformer en insigne pour une telle manifestation, car si elle est un fait totalement révolutionnaire par son contenu de forme et de fond, matérialiste au sens philosophique et politique du terme, elle se refuse absolument à l'évocation du mythe et de la légende. Son art est de volonté déterminée par la lucidité, toute orientée dans un combat sans merci contre l'Idéalisme sans cesse renaissant; il bat en brèche l'illusion, l'évasion, la rêverie mystique par le sujet, la profondeur de la

matière, la solidité de la construction plastique qui le fait penser dans le Réel de la quotidienneté vibrante telle qu'il pouvait l'appréhender dans la portion du XIX^e siècle où il vécut. Il fut consciemment un des matérialistes importants de son temps et c'est dans l'optique du matérialisme qu'il éleva très haut la notion de Réalisme en un temps où tout l'art était figuratif.

Un exemple

Ici, si je m'y laissais engager, j'entamerais un processus de querelles qui me porterait à régler des comptes qui ne se règlent d'ailleurs pas, vraiment, de cette façon, sur les combats esthétiques contemporains, en des manières qui consistent à faire parler les morts pour la justification verbale de causes diverses et opposées, comme le prouvent les ouvrages successifs consacrés à Courbet ou à bien d'autres. Ce serait réduire Courbet au niveau d'un prétexte, utile peut-être à une savante démonstration idéologique concernant des problèmes qui ne furent pas les siens, mais à bien des égards misérable. Sa grandeur est d'une autre essence, parce que, par-delà les temps écoulés, il demeure un Exemple, comme le furent aussi, de façons différentes en des contextes de temps ou de lieux différents, les grands réalistes qui jalonnèrent épisodiquement l'Histoire de l'Art et des Hommes, Rembrandt, Louis Le Nain, Goya, David ou Géricault. C'est dans son siècle qu'il faut l'entendre tonner, c'est dans son siècle qu'il eut réponse aux questions qui se posaient à lui et qu'il percevait au travers d'un tempérament fort, généreux, d'une santé telle qu'il en est peu de semblable à lui comparer. Sa vie d'homme s'écoule entre les événements majeurs qui vont de la naissance affirmée en tant que classe du Prolétariat à la première grande victoire de celui-ci, la Commune, qui, même écrasée trois mois après son instauration, demeure, comme Courbet et aussi lui avec elle, un phare et un exemple, qu'il faut prendre et étudier comme tels, mais qu'il serait vain de vouloir reproduire à la lettre en des démarches spécieuses qui ne déboucheraient que sur une caricature politique et un académisme esthétique dénaturant à la fois le passé et le langage de Courbet.

Sans avoir à réévaluer puis à mettre en cause une éducation reçue contre laquelle il s'insurgea au fur et à mesure qu'il en recevait les rudiments, il trouva sa voie propre, dès sa jeunesse. Il se fit gloire dans l'âge mûr, non d'avoir, enfant puis adolescent, été un mauvais élève – ce qu'il fut avec ténacité – mais d'avoir éprouvé ce qu'aujourd'hui nous appellerions un phénomène de rejet, envers tout ce qui lui apparaissait dans l'enseignement d'alors comme inutile, depuis la prière

jusqu'à ces balbutiements de grec ancien et de latin dont il dira que personne n'en a la pratique réelle, pas même ceux qui les transmettent, incapables de penser ni de s'exprimer en des langues du passé. Rebuté par tout ce qui lui semble tirer en arrière, s'opposer par le langage et les faits à une communication directe et générale, il n'était attiré par goût et par tempérament que par ce qu'il ressentait de concret, de comestible, de contemporain, tout ce qui dans la culture lui semblait saisissable, tactile, partageable. Passionné de dessin, seule matière dans laquelle il brille vraiment, encore potache il trouvera, sans les chercher, les éléments de ce que sera son style comme en témoignent les vignettes qu'il exécuta pour illustrer les poèmes de son ami Max Buchon. Elles sont d'un dessin aux contours synthétiques, aux formes pleines faites de volumes déjà sentis dans l'espace et dont les contrastes noirs et blancs, les valeurs annoncent le coloriste à la fois riche et sobre qu'il deviendra. Cependant, comme il n'y a nulle part dans la nature ni dans l'esprit de l'homme de mutation spontanée, ses premières œuvres d'artiste professionnel se rattacheront vaille que vaille aux exemples dont il hérite, à la fiction et à la légende sans pour autant qu'il aborde jamais le genre historique ou religieux. C'est qu'il fut très tôt déjà un révolté au sens social du terme auquel s'impose comme une erreur imbécile la gloire des armes et comme une erreur criminelle la glorification des meneurs d'hommes, couronnés ou galonnés. Il se place sur une ligne de départ qui par tempérament d'abord, par conscience ensuite de ses goûts propres et de ses possibilités qui sont plastiquement et intellectuellement énormes, le situera bientôt sur tous les plans de la création artistique et de l'effort de pensée idéologique en adversaire d'abord, puis en ennemi irréductible à la fois des derniers rayonnements du Romantisme et de tout l'héritage de David, Ingres inclus, Ingres sur lequel il se trompe sans doute, ne percevant pas, pas plus que Baudelaire ne le sut faire, ni non plus les contemporains, ce qui, par-delà le langage apparent, fait de ce conservateur borné l'élément bouloir d'une plastique à venir qui n'apparaîtra vraiment qu'au début du XX^e siècle. Aussi grand soit-il, un artiste n'est pas l'encyclopédie du savoir, ni non plus le devin de l'avenir. Pas plus Courbet qu'un autre. Son sens fantastique des réalités concrètes lui cachera sans doute tout ce qui en David demeurait de l'expression d'une révolution passée et d'un contenu national encore explosif, dans un contexte présent dénaturé par ses épigones. La logique de Courbet retrouvait envers le langage fermé de David (ne l'est-il pas encore, hélas, pour nous) le même dédain qui l'avait poussé à jeter les grammaires grecque et latine. S'il admire Delacroix, Courbet jeune n'aime

pas ce que raconte le génie romantique et se hérisse, même extasié devant sa maîtrise, contre le goût des légendes qui occupent cet esprit torturé, grandiose et qui dénoncent sa haine d'un présent de redingotes ainsi que l'esprit prosaïque d'un monde industriel naissant.

Un cheminement parallèle à celui du peuple

Courbet ne fut pas un artiste éclectique ni un artiste de parti pris, il fut un artiste et un homme « *définis en son principe* » selon sa très belle et forte expression. Un tel homme ne pouvait frayer sa voie, s'expliquer en lui-même, se définir et s'affirmer que dans une forme de combat ouvert qui, s'il incluait la solitude de l'artiste dans sa fonction professionnelle, nécessitait son accord avec les forces sociales montantes à l'action desquelles il s'incluait. Est-ce à dire qu'il fut ce qu'à présent nous appelons un militant ? Il fut cet homme qui avait pour le peuple une affection profonde, le respect réel de ses motivations, de ses gestes, de ses apparences, et quelques connaissances sociologiques. Il l'a dit et magnifié en des œuvres superbes de force tranquille, au calme de roc sur lesquelles se brisèrent les flots de haine des idéologues de la bourgeoisie de son temps. Son cheminement fut d'abord parallèle à celui de ce peuple créant dans le tâtonnement sanglant le socialisme utopique puis le socialisme scientifique. Opposant clairvoyant et généreux c'est par le truchement de ce que nous désignerions aujourd'hui par action syndicale et culturelle avec Dalou et d'autres artistes dont Daumier et le jeune Manet, qu'il établit les bases neuves et contemporaines de l'organisation de sa propre profession, qu'il joignit toute son action au torrent révolutionnaire et national de la Commune de Paris où elle se confondit au mouvement général dans une alliance qui préfigure notre présente démarche.

Dès ses débuts en peinture il a la passion de l'objet, de son volume, de son poids, de sa matière et tout au cours de sa vie d'artiste il réalisera dans une manière de peindre très différente l'ascensionnelle percée qui fut celle d'un Vélasquez disant à la fin de sa vie : « *Au début je peignais les personnages comme des objets, à présent je peins les objets comme des personnages.* » Ce fut aussi, un siècle avant Courbet, l'aventure de Chardin et il est curieux de constater le phénomène qui porte quelques grands artistes français à précéder les révolutions sociales par une œuvre entièrement orientée vers la préemption d'un matérialisme transcendant. C'est en ce sens que Courbet qui ouvre la voie au réalisme moderne se relie à la Tradition. Ses goûts, la forme de son esprit le portent à l'étude d'une lignée de peintres qu'il sent de la même race d'artistes que lui. Les grands

Espagnols d'abord, comme Ribera, les Hollandais plus tard qui firent, selon ce mot profond d'Eugène Fromentin, « *le portrait de leur peuple* » et plus spécialement de leur société.

Réduire l'histoire au prétexte

J'ai dit, plus haut, que ses premiers pas de peintre le reliaient à l'héritage reçu. Oui, par quelques sujets, mais déjà d'une forme et d'un contenu qui contredisent l'histoire qu'il raconte jusqu'à ne la réduire qu'au prétexte. Rapidement il parviendra à l'unité superbe de la forme et du fond pour donner visage au réalisme de son temps à partir de sujets qui seront déterminants.

L'une des premières œuvres connues de sa jeunesse, *Les Filles de Loth*, est une peinture où s'exprime fortement l'influence espagnole, mais en qui, déjà, se trouve bannie toute trace de foi religieuse, bâtie en grandes formes aux rythmes volontairement simples sur fond nu, qui disent sans grandiloquence ni désir de mystère, l'éclat des chairs et le poids des objets. Voilà posés quelques prémices du réalisme qui s'affirmeront progressivement en des œuvres marquées de l'emprise d'un romantisme dont il se défera vite. Ce sont *Les Amants dans la campagne*, allusion aux ébats sentimentaux de sa jeunesse qui le mèneront par on ne sait quelles désillusions à concevoir un vaste tableau qu'il ne peignit jamais, projet qu'il évoqua bien plus tard, l'homme rejetant l'amour, condamnant la femme. Il serait faux de croire que ce réaliste se défit totalement de ce genre de démarche spirituelle et symbolique puisque, par la suite en signant, dans sa cellule de condamné communard, un simple bouquet de soucis, il écrira au verso de la toile *Les Soucis de la vie*. En conclusion de débats passionnels mal connus, il peint le visage d'un romantisme exacerbé connu sous le titre du *Désespéré*. C'est un autoportrait qui le représente les yeux exorbités, les mains crispées dans une chevelure serpentine. Mais c'est déjà du Courbet de pleine pâte et de pleine lumière, d'une vigueur et surtout d'une santé picturale qui nient le sujet. Et puis, c'en est terminé pour lui de l'expression des sensations allusives et plus jamais il ne ressentira le besoin de peindre des relations de sentiments. Ce qui demeurera constant dans son œuvre, tout au cours de sa vie, jusqu'à ses derniers jours, sera l'étude du visage de cet homme qu'il est, dont il admire la beauté des traits certes, avec quelque raison mais non avec la complaisance stupide que lui reprochent, pour des raisons de classe, ceux qui lui font procès de vanité, sans songer que Rembrandt s'interrogea tout autant devant la glace et le chevalet du matin au soir de sa vie, actes de peintre et d'homme

dont ils lui font gloire dans l'oubli d'une action révolutionnaire qui, ne paraissant plus une menace, leur permet, à bon compte, d'émouvantes expressions plastico-humanitaires. Ce qui, à tout prendre, est une profonde erreur de jugement. À les étudier, les révoltes du passé, même lointaines, par leur valeur d'exemples, contiennent un potentiel révolutionnaire qui enrichit l'action des divers présents et les justifierait s'il en était besoin.

Gustave Courbet était le fils de paysans propriétaires dont l'aisance remontait à la Révolution de 89. Ils avaient lutté pour gagner et préserver les biens qui les firent accéder à la petite bourgeoisie et entendaient bien, ayant consolidé leur situation, franchir un degré supplémentaire dans l'ordre social en parant leur rejeton d'une culture dont ils avaient les moyens de lui offrir l'acquisition. L'opiniâtreté paternelle le destinait à devenir polytechnicien. L'opiniâtreté égale de Gustave s'exerça vaillamment à décevoir ce projet caressé de longue date et mûri avec tout l'amour d'une ambition jugée légitime, sans tenir compte ni des goûts ni des capacités réelles de l'héritier. C'est donc par le refus et la révolte que Courbet commença sa vie, c'est aussi ainsi qu'il la termina.

L'ambition d'étonner

S'il avait l'ambition d'étonner, Courbet ne visait pas à choquer. Étonner en provoquant, scandaliser pour forcer l'attention d'un monde en mutation quotidienne est un fait de nos jours. Courbet s'assignait naturellement la tâche de surprendre le public par la nouveauté de son langage en présentant au prochain salon des œuvres où entendraient de plain-pied dans la production moderne, à égalité avec les héros mythologiques et les saints du calendrier, les véritables protagonistes du monde vivant, à fois les prolétaires et la petite bourgeoisie paysanne de son temps, dans une démarche qui accentuait, en en prenant simplement la suite, *L'Après-dîner à Ornans*. Les prolétaires... oui, mais point encore ceux des fabriques et bientôt des usines. Ceux-là, s'il en sait théoriquement l'existence, il en ignore la condition réelle et n'en verra jamais les gestes. Son socialisme, encore incertain, est d'origine paysanne, tout entier lié au spectacle de la nature et du plein air. Son tableau *Les Casseurs de pierres*, s'il est une protestation contre le sort des travailleurs, joint dans un « *symbole réel* » (définition qui est de lui et ne s'appliquera plus tard qu'à l'*Atelier* du Musée du Louvre) un vieil ouvrier et son tout jeune apprenti dont l'avenir est déjà inscrit sous les traits de l'aïeul, fait s'épanouir ces deux figures dans une beauté de paysage qui les relie et les apparente

à la torsion des vieux arbres et à la poussée des herbages dans les arides brisures des pierres cassées.

Pour Courbet, si c'est là une protestation, elle est d'origine un cri du cœur, une manifestation de conscience naissante. Il ne sait encore ce qu'il va mettre en branle de forces hostiles dont l'existence et l'aisance reposent sur le sort de masses symbolisées ici par ces deux figures accolées. La conscience politique de Courbet va naître du choc en retour que son tableau déclenchera.

Il voulait étonner, il étonna et le fut lui-même, profondément, par le déferlement de haine politique motivée par la vue d'un tableau en quoi il n'avait à l'esprit que l'évidence d'une situation dont l'injustice l'avait frappé un jour de promenade, où il s'en allait, tout bonnement, à la chasse au gibier et au paysage.

La tradition révolutionnaire

Si l'œuvre eut tant d'impact, ce ne fut pas seulement le sujet qui en motiva les réactions de violence, mais aussi la manière dont elle était traitée, et précisément son réalisme. Peignant à la même époque des sujets relativement voisins, François Millet n'éveille nullement les colères mais un aimable mépris. Si ce mépris est une erreur de jugement de classe de la part de ceux qui le manifestaient, ce n'est pas ici le jour d'en traiter, mais il est certain que si Millet n'apparaît pas alors en dangereux boutefeu, c'est que ses scènes paysannes sont pétries de sensibilité biblique qui n'éveille pas la suspicion des gardiens, non de la Tradition, mais de la fausse tradition. Car il faut y insister, la Tradition n'est pas ce que l'on en dit. La Tradition est révolutionnaire parce que son propos c'est d'âge en âge la transformation de la vision et de la conscience par l'alliage des connaissances et la prescience du devenir.

Peindre *Les Casseurs de pierres* en 1850 aurait suffi à faire éclater le scandale, mais Courbet fait bonne mesure et dans l'innocence du bel enthousiasme qui suit le succès de *L'Après-dîner*, il entreprend, certain encore de mieux surprendre la gloire, *L'Enterrement à Ornans*. Mieux qu'une scène de genre qui n'aurait effaré personne et que le sujet prédisposait à l'anecdote, c'est le portrait d'une ville de province, d'une classe de petits et moyens exploitants vigneron et artisans dans leurs costumes et leurs mœurs, dont chacun a la dimension grandeur nature, dont aucun n'est flatté et qui tous se reconnaissent et reconnaissent les autres, qui se sentent honorés de servir de modèle et d'être tous ensemble et côte à côte, de s'en aller ainsi sans se déplacer faire voir leur réalité dans la capitale en effigies

personnelles et collectives sans que l'artiste ni aucun d'eux ne soupçonne un instant ce que leur image a d'insolite et d'insupportable intrusion à être confrontée dans leur immense dimension aux chevaliers et aux héros antiques. La boue du cimetière communal éclaboussant les cieus de l'idéal et de l'irréel, comment leur conservatisme paysan se douterait-il qu'elle a l'allure de l'insurrection par la voie des comparaisons qui s'en feront ?

Le visage du peuple affiché aux Cimaises

Il est bien vrai que si quelque chose avait changé en 1848, cela s'était mis au pas du jour, et s'en allait, annexé et chafouinant, vers l'aurore du 2 Décembre, la mise au tombeau de la République. Tant avec *Les Casseurs de pierres* qu'avec *L'Enterrement*, c'est le visage du peuple qui entrait, s'affichait en s'affirmant aux cimaises consacrées du Salon. Des hommes au dur travail manuel, une cérémonie où ne manquaient ni le prêtre, ni les enfants de chœur, ni les pleureuses, voilà bien de quoi faire une révolution... Oui mais, les dimensions monumentales et le Réalisme... Ce prêtre qui ne porte pas les yeux au ciel, cet enfant de chœur qui tient l'encensoir comme il porterait un arrosoir, ces uniformes de dignitaires de l'association des vigneron pris par la critique pour ceux des gens de justice, tous ces portraits d'hommes de peu et de pleureuses dans l'exercice de leur fonction épisodique, ce maire, ces adjoints pataugeant en galoches dans la terre grasse, ce paysage long comme une litanie et les montagnes du Jura surplombées du gris tranquille d'un ciel bas sans emphase firent perdre de vue aux censeurs l'immense invention, l'immense imagination plastique de ces scènes en des compositions qui n'avaient pas d'égaux jusqu'alors à tout ce qui s'était fait dans la peinture. Ils n'y virent que la volonté d'aboyer aux chausses des gens de bien niant le beau idéal antique, le désir provocateur d'exalter la laideur par le truchement de la vulgarité des personnages proposés à leur admiration. Ils s'indignèrent de tant de redingotes sans élégance, de tant de sabots, voisinant insupportablement avec les nobles péplums, le luisant des cuirasses, les chairs diaphanes des nymphes qui peuplaient les œuvres de conventions habiles et relativement coutumières des Salons. Ils ne virent pas la maîtrise admirable d'une peinture pleine et forte comme la terre jurassienne, la fantastique noblesse des lourdes jupes noires des pleureuses ni le poids de l'anxiété traditionnelle des chants mortuaires que la peinture fait entendre. Ils n'y virent qu'un écho du socialisme naissant dont ils avaient eu si peur et dont ils conservaient la terreur.

En fait, politiquement ils avaient raison et c'est le scandale qui fit découvrir à Courbet la portée historique d'une démarche qui certes n'avait rien d'étranger à l'idée du socialisme de grand cœur de l'artiste, mais dont il n'avait pas encore pris lui-même la réelle dimension de l'avenir politique dont elle traçait les perspectives.

Du révolté au révolutionnaire

C'est ainsi que de révolté il franchit d'un pas génial la distance qui le séparait du révolutionnaire, avancée qui lui fut facilitée par la clairvoyance impatiente de l'ennemi, dont les conséquences l'abasourdirent un moment par leurs obtuses virulences, mais eurent l'avantage en l'éclairant de lui faire pleinement assumer un rôle dont il n'avait point deviné seul l'étendue des responsabilités artistiques, politiques, physiques, qu'elles lui conféraient.

Mais y ajoutant encore, Courbet fit cette année-là mesure comble. Aux *Casseurs de pierres* dont le comte d'Ideville, lui parlant de ce tableau, disait : « *Avez-vous voulu faire de ces deux hommes courbets sous l'inexorable loi du travail une protestation sociale ? J'y vois, moi, au contraire, un poème de douce résignation et une impression de pitié qu'ils me font ressentir* », Courbet répond : « *Mais cette pitié, elle résulte d'une injustice et c'est en cela que, sans le vouloir, mais simplement en faisant ce que j'ai vu, j'ai soulevé ce qu'ils appellent la question sociale* », aux *Casseurs de pierres* et à *L'Enterrement* dont depuis le titre a été tronqué et qui avait alors celui voulu par Courbet : *Tableau historique d'un enterrement à Ornans* spécifiant qu'il s'agissait bien là d'une grande peinture d'Histoire (et non d'un sujet de genre, simple peinture de mœurs) de portée et de contenu nationaux, Courbet ajoute encore *Les Paysans de Flagey*. De ce fait, la trilogie prolétaire, artisanne, paysanne prend, au Salon de 1850-51, un aspect de véhémence quoique absolument tranquille affirmation, sans gestulation d'aucune sorte, d'une catégorie sociale nouvelle qui n'est pas encore le prolétariat urbain mais déjà sa réserve. Trente ans après Géricault qui avait fait entendre avec *Le Radeau de la méduse* le cri d'indignation de l'honneur national bafoué en même temps que l'horreur du racisme, Courbet unissant le fait neuf de la nation incarnée par une classe sociale, fait franchir à l'art le pas décisif qui lui ouvre l'horizon du socialisme.

Déboulonner la colonne Vendôme

S'il se refuse à l'Empire, Courbet se donne entièrement à la patrie. Il avait bien songé à quitter Paris au premier jour de la guerre pour

rejoindre Hugo à Guernesey – qui précédemment l’avait invité – mais il reste et est nommé président de la surveillance générale des Musées nationaux, organisme créé par le Gouvernement qui succède à l’Empire, après le désastre de Sedan et la proclamation de la République.

Courbet dirige alors les travaux de protection contre la mitraille, au Louvre, au Luxembourg, à Cluny, aux Gobelins, et envoie une délégation à Versailles, à Sèvres, à Saint-Germain et à Fontainebleau dans le même but.

Le 4 septembre 1870, l’Empire s’écroule. Courbet salue l’avènement du Gouvernement dit de Défense nationale et adresse une lettre aux artistes d’Allemagne, dans laquelle il pose le problème du désarmement général et de la fraternité des peuples.

Le 14 septembre 1870, il adresse en sa qualité de président de la surveillance générale des Musées nationaux, une pétition – votée par la Commission dans laquelle siègent Daumier, Bonvin, Dalou, Millet – demandant le déboulonnage de la colonne Vendôme, « *monument dénué de toute valeur artistique, tendant à perpétuer, par son expression, les idées de guerre et de conquêtes qui étaient dans la dynastie impériale, mais que réprouve le sentiment d’une nation républicaine* ». Il propose d’en déposer les tronçons déboulonnés à l’Hôtel des Invalides.

La commission qu’anime Courbet se trouve donc tout naturellement à l’origine de la plus importante organisation d’artistes qu’ait eue la France et qui se constitua dans le même temps que la Commune, à l’appel du délégué de l’Éducation, Edouard Vaillant.

Un appel aux artistes de Paris

Le 5 avril 1871, Courbet lance un appel aux artistes de Paris. C’est dans le grand amphithéâtre de la Faculté de médecine que les artistes se réunirent, à près de 400, chiffre énorme pour l’époque. La convocation disait : « *Aujourd’hui j’en appelle aux artistes, j’en appelle à leur intelligence, à leur sentiment, à leur connaissance. Paris les a nourris comme une mère et leur a donné leur génie. Les artistes, à cette heure, doivent, par tous leurs efforts (c’est une dette d’honneur), concourir, à la reconstitution de son état moral et au rétablissement des arts, qui sont sa fortune...* »

« *Ah ! Paris, Paris la grande ville, vient de secouer la poussière de toute féodalité. Les Prussiens les plus cruels, les exploités du pauvre étaient à Versailles. La révolution est d’autant plus équitable qu’elle part du peuple. Depuis dix-huit cents ans, les hommes de cœur*

mouraient en soupirant, mais le peuple héroïque de Paris vaincra les mystagogues et les fomenteurs de troubles ; l'homme se gouvernera lui-même, la fédération sera comprise, et Paris aura la plus grande part de gloire que jamais l'histoire ait enregistrée. »

Le 12, un décret de la Commune autorise cette réunion, qui se tient le 13. Le *Journal Officiel* en rendit compte en ces termes : « *La salle était absolument pleine, et tous les arts y étaient largement représentés... M. Courbet préside, assisté de MM. Moulin (sculpteur) et Pottier (artiste industriel). Ce dernier (il s'agit de l'auteur de l'Internationale) donne avant tout lecture du rapport élaboré par une commission préparatoire et rédigé par lui. Ce document, très intéressant, contenait des considérations vraiment élevées sur les besoins et les destinées de l'art contemporain.*

Confier aux artistes seuls la gestion de leurs intérêts. C'est cette idée qui paraît dominer dans l'esprit du rapport de la sous-commission. Il s'agit d'instituer une Fédération des artistes de Paris. »

C'est au cours de cette réunion que fut établi le *Manifeste* de la Fédération préparé par la sous-commission qu'animait Eugène Pottier. « *Les artistes de Paris adhérant aux principes de la République communale se constituent en fédération.*

Ce ralliement de toutes les intelligences artistiques aura pour bases :

– la libre expansion de l'art, dégagé de toute tutelle gouvernementale et de tous privilèges.

– l'égalité entre les membres de la fédération.

– l'indépendance et la dignité de chaque artiste mises sous la sauvegarde de tous par la création d'un comité élu au suffrage universel des artistes. Ce comité fortifie les liens de solidarité et réalise l'unité d'action. »

Il comprend quarante-sept membres, peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et lithographes, artistes industriels. Leur mandat est ainsi défini : "Ce gouvernement du monde des arts par les artistes a pour mission :

– la conservation des œuvres du passé ;

– la mise en œuvre et en lumière de tous les éléments du présent ;

– la régénération de l'avenir par l'enseignement." »

La conservation et la surveillance des musées, la nomination de leur personnel, l'organisation d'expositions communales, nationales et internationales sont prévues : « *Il n'est pas décerné de récompenses.*

Les travaux ordinaires commandés par la Commune sont répartis entre les artistes que les suffrages de tous auront désignés.

Les travaux extraordinaires sont donnés au concours. »

Le *Manifeste* organise également la surveillance de l'enseignement artistique qui sera donné « *selon les méthodes attrayantes et logiques* ». Il prévoit la construction de « *vastes salles... pour des conférences sur l'esthétique et la philosophie de l'art* ».

Une place importante est réservée à la publicité : « *Il sera créé un organe de publicité, L'Officiel des Arts. La partie littéraire, consacrée aux dissertations sur l'esthétique, sera un champ neutre ouvert à toutes les opinions et à tous les systèmes. Progressif, indépendant, digne et sincère, L'Officiel des Arts sera la constatation la plus sérieuse de notre régénération.* »

Après un paragraphe consacré aux arbitrages entre membres de la Fédération, le *Manifeste* se termine sur un appel à l'initiative individuelle : « *Le Comité invite tout citoyen à lui communiquer toute proposition, projet, mémoire, avis ayant pour but le progrès de l'art, l'émancipation morale ou intellectuelle des artistes ou l'amélioration matérielle de leur sort.*

Enfin par la parole, la plume, le crayon, par la reproduction populaire des chefs-d'œuvre, par l'image intelligente et moralisatrice qu'on peut répandre à profusion et afficher aux mairies des plus humbles communes de France, le Comité concourra à notre régénération, à l'inauguration du luxe communal et aux splendeurs de l'avenir et à la République universelle. »

Courbet, Dalou, Falguière, Eugène Pottier entre autres signèrent ce *Manifeste* dans lequel les artistes d'aujourd'hui retrouvent leurs préoccupations. *Le Journal Officiel* du 22 avril publie la liste des membres élus du Comité parmi lesquels : Bonvin, Corot, Courbet, Daumier, Hippolyte Dubois, Jules Héreau, Manet, Dalou, Moreau-Vauthier, André Gill, Eugène Pottier.

Après le Louvre, les Tuileries sont ouvertes au public. L'ouverture du musée du Luxembourg est reportée à plus tard. Le Comité propose la création d'écoles communales d'art professionnel dans les casernes devenues inutiles. Le 2 mai, la Fédération supprime l'Académie des beaux-arts et l'École des beaux-arts, les écoles de Rome et d'Athènes. Elle reporte au 15 août l'ouverture de l'exposition annuelle. Certains jours seront gratuits. Elle fait transporter au Luxembourg les œuvres d'art menacées par le tir des Versaillais.

Une tâche de dirigeant

Courbet cesse de peindre ; il se consacre entièrement à sa tâche de dirigeant des artistes, à ses responsabilités de protecteur des richesses nationales, qu'il assumera jusqu'au bout. Il sauve par ses travaux de défense les *Chevaux de Marly*, les bas-reliefs de l'Arc de Triomphe, la *Fontaine des Innocents*, les fenêtres du Louvre. Le jour de l'entrée des Versaillais dans Paris, il était au Louvre où il faisait murer les bijoux de la Galerie d'Apollon.

Mais la gloire impérissable de la Fédération prend ses racines dans l'exemple qu'elle créa et qui impulsa un plus vaste mouvement. À sa suite, les acteurs, les musiciens et les danseurs se fédèrent : ils donnent une série de concerts et de représentations pour les blessés, les veuves et les orphelins. Le concert donné le 9 mai aux Tuileries attire tellement de monde qu'il faut en organiser trois autres pour le 11 mai afin de satisfaire aux demandes.

Si la postérité bourgeoise s'est étendue largement sur la mort héroïque, au combat contre le Prussien, des peintres Frédéric Bazille et Henri Regnault, elle prit le plus grand soin de cacher la part prise par la Fédération à la lutte armée. S'inscrivant dans la tradition de Valmy, où s'illustra le bataillon des Arts, les artistes de la Commune formèrent avec leurs seules forces une compagnie de combattants du front le 18 avril.

Les pots cassés de la gloire

Il fallait que quelqu'un payât pour toute cette épopée et que sa condamnation fût assez retentissante afin de frapper l'imagination. De tous les artistes, c'est Courbet qui fut désigné pour payer, comme le dit Vallès, « *les pots cassés de la gloire* ». Mais il fallait une raison juridique. On inventa l'affaire de la colonne Vendôme.

À la veille du désastre et de l'assassinat qui suivit, Courbet, qui a rejoint le groupe minoritaire de l'assemblée influencé par la Ière Internationale, nage dans le bonheur. Il ne perçoit pas la fin inéluctable de la Commune. Il traite de fous Vallès et Rigaud qui au cours d'un ultime repas lui annoncent qu'il va falloir savoir mourir. Au cours du massacre, il se réfugie chez un ami. Il est arrêté et jeté en prison où il dessine, pendant que s'instruit son procès. Sa santé se détériore, son moral s'affaisse. Courbet ne se relèvera jamais de la découverte qu'il vient de faire. C'est que la manière dont ont été conduites les affaires durant la Commune, si elle est le premier exemple historique de tentative d'un gouvernement ouvrier, n'en est pas moins teintée d'utopie politique et lui, qui jamais ne céda à l'utopie en peinture, n'avait point

su discerner celle-là qu'avaient si bien vue dès le départ Marx et Engels dont il continue d'ignorer jusqu'aux noms. Au cours du procès, on s'attendait à voir se dresser Courbet, retournant l'accusation contre les accusateurs. L'on vit un homme malade, quasi muet, qu'insulta la presse en un concert immonde où se distinguèrent particulièrement Maxime du Camp, Dumas fils, Barbey d'Aureville en des injures de poissards d'une bassesse à laquelle il est difficile de prétendre à moins que d'être un intellectuel extrêmement raffiné. Certes, il ne renonce à rien, il ne se renie pas, il est digne et souffrant, mais il ne fait pas figure de héros et à certains égards il ruse. Au président qui lui demande si c'est en tant qu'artiste seulement qu'il contribua à détruire la colonne, il répond par l'affirmative, sans voir qu'ainsi il diminue et refuse d'assumer un rôle politique qu'il mena autrement que par l'affaire de la colonne. Il est condamné légèrement. Ce qui est une manière d'insulte qui minimise sa profession tout entière. Il entame son temps de détention qu'il terminera à la clinique du Dr Blanche où il subit une opération douloureuse, puis sa liberté retrouvée, c'est en homme presque fini qu'il rejoint l'atelier où son père vient le retrouver. Ils retourneront ensemble à Ornans qui fit à son enfant jadis scandaleux, puis glorieux dont elle était si fière, un accueil très réservé.

Un homme fini

Courbet essaye de reprendre goût à la vie. Mais si comme peintre ses facultés géniales demeurent intactes, comme homme il est fini. Moralement et physiquement. Il se sent traqué par la haine. Une campagne de presse, jusque sa province, se déclenche contre lui. Un procès s'ouvre. Il s'agit de lui faire payer les frais de la reconstruction de la colonne. Il est condamné à payer une somme énorme. Ses biens sont saisis, jusqu'à concurrence d'un montant de 500 000 francs, provisoirement évalué en créance de l'État. La contrainte par corps menace. Alors, la mort déjà en lui, il se décide à l'exil et passe clandestinement la frontière de Suisse. Il veut se fixer à Vevey dont les habitants le chassent par leur hostilité ouverte. C'est finalement à La Tour-de-Peilz qu'il se replie. Un jour de lassitude, il détruira par le feu soixante tableaux terminés, signés. « *J'en ai assez* » avoue-t-il. Sa santé est totalement ruinée. Il est énorme. Une ponction lui tire vingt litres de liquide. Le 31 décembre 1877, à cinquante-huit ans, s'éteint en terre étrangère le maître du Réalisme français.

Autour du cercueil, les communards échappés du massacre se groupent. Rochefort, Razoua, Paul Pia, Morel, Edgar Monteil, Arthur Arnould, Alavoine, Avrial, Adolphe Clémence. Rochefort essaye de

prononcer l'éloge funèbre et s'évanouit après avoir dit quelques mots. La véritable oraison sera écrite en exil, de Londres, par Vallès et publiée par le journal *Le Réveil* le 6 janvier 1878. La voici : « *La colonne perd son otage : celui qui devait payer les pots cassés de la gloire vient d'être lui-même cassé par la mort. Il y avait longtemps que l'agonie avait commencé ; elle avait sauté sur l'homme le même jour que les agents.*

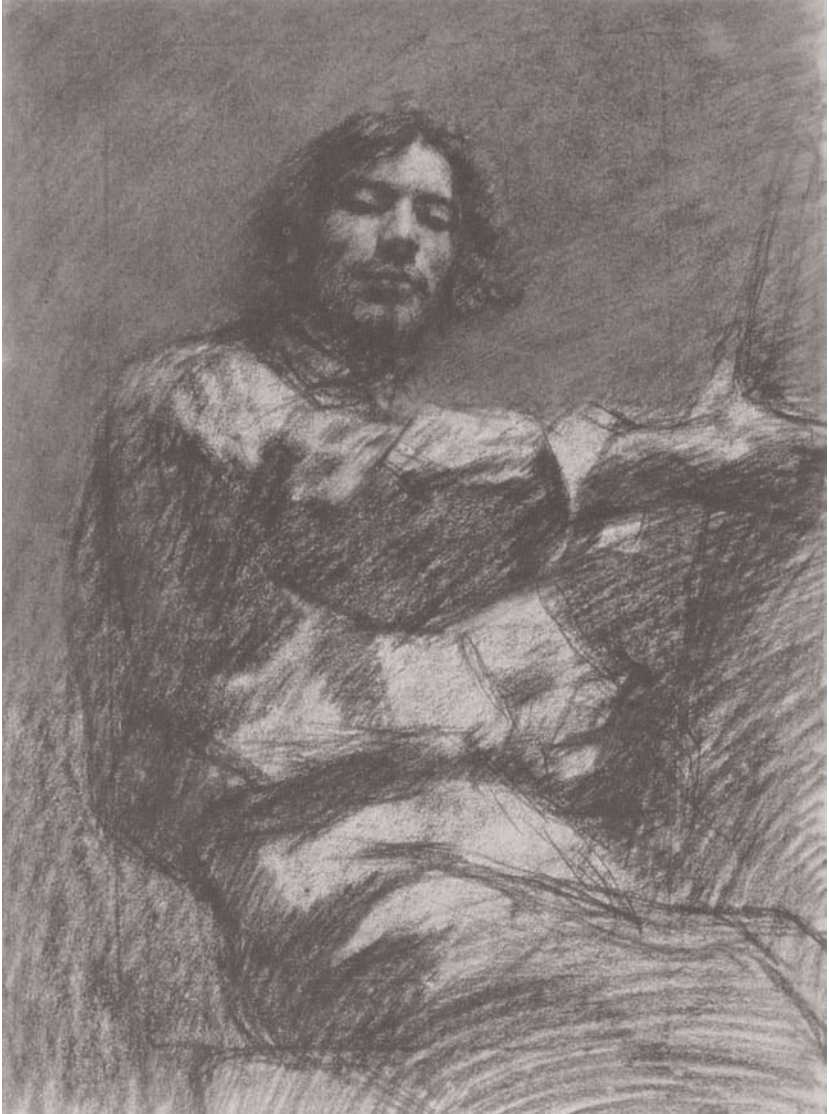
Ce fils des champs, cet échappé d'Ornans, ce descendant de campagnards tannés par le grand air, il avait, en mettant le pied dans une prison, mis le pied dans une cimetière, et je m'étonne seulement que la maladie ait mis tant de temps à le déboulonner...

Il s'est trouvé, il se trouvera devant cette tombe des gens pour lui reprocher d'avoir passé de l'atelier dans la rue et planté son chevalet au milieu des barricades... Les hommes comme Courbet sont amenés malgré eux au combat. Dans notre société moulée par Napoléon, il faut accepter un numéro de régiment, la consigne et la discipline. Les peintres, tout comme les pioupiou, ont leurs casernes et les généraux s'appellent des académiciens. Courbet déserteur veut peindre à sa façon, peindre ce qu'il voit, peindre des vivants au lieu des morts. Il aboutira fatalement à la prison, à l'exil, à la fin obscure, loin de la patrie.

Les coups de pistolet qu'on tire contre la tradition, même quand la crosse du pistolet est un pinceau, dérangent la tranquillité ou la servilité des lécheurs de tableaux, des lécheurs de ministres... Quiconque en ce siècle d'orage, à cette heure du monde, se détache du tas et fait un pas en avant, est condamné à l'éternel danger.

Cible d'un côté ; drapeau de l'autre...

Après tout, ne le plaignons pas !... Il a traversé les grands courants, il a plongé dans l'océan des foules, il a entendu battre comme des coups de canon le cœur d'un peuple, et il a fini en pleine nature, au milieu des arbres, en respirant les parfums qui avaient enivré sa jeunesse, sous un ciel que n'a pas terni la vapeur des grands massacres, mais qui, ce soir peut-être, embrasé par le soleil couchant, s'étendra sur la maison du mort comme un grand drapeau rouge. »



Gustave Courbet, *Jeune homme assis, étude. Autoportrait, dit au chevalet*, vers 1847, fusain sur papier, 45 x 34 cm, Musée d'Orsay.