

LE PARISIEN PARADOXAL : GUSTAVE COURBET ET LA VIE PARISIENNE

En ces temps de protestation nationale sinon virile, il n'est peut-être pas inutile de revenir sur le caractère intégrateur de la vie parisienne au XIX^e siècle, que soulignait l'un des auteurs du *Paris-Guide* de 1867 en usant de la figure matricielle du « creuset », chaudron où viendraient mijoter ensemble des ingrédients d'origines et de natures étrangères jusqu'à ce que leur disparate s'y dissolve¹ :

Que n'a-t-on pas dit, que n'a-t-on pas écrit à propos de l'influence de Paris sur le monde entier ! S'est-on jamais inquiété de l'influence du monde sur Paris ? Voilà un immense *creuset* dans lequel pendant un siècle on a fait la cuisine de l'univers. Tout le monde sait ce qui en est sorti. Personne ne sait ce qui y est entré. [...] Et si tout d'un coup, soulevant le couvercle, on vous montrait que ce sont des Russes, des Italiens, des Polonais, des Allemands qui se glissent dans cette fourmilière, et, empruntant votre langage et vos formes, font leurs affaires et les vôtres, vous couvrant de gloire ou d'opprobre selon les circonstances, sans que vous vous en doutiez et sans qu'ils s'en doutent eux-mêmes ? Car enfin, vous ne pouvez pas l'ignorer, la vague qui arrive de plus en plus chargée tous les jours ne se retire pas de même. Elle laisse, avec une progression toujours croissante, un résidu énorme, et cette terre d'alluvion, arrachée à d'autres rivages, s'incruste à la vôtre, de droit et de forme, de fond et de puissance².

Cette remarque non dénuée d'ambiguïté – à l'*inquiétude* du locuteur répond le besoin d'élucidation de la grande ville dont Walter Benjamin a fait la raison première de la littérature panoramique³ – a l'intérêt de définir la « parisianité » sur le mode paradoxal d'une unité résultant de la progressive sédimentation d'apports étrangers composites, plutôt que comme un objet clos possédant une identité statique. Dans cette perspective, la vie parisienne ne se définirait pas uniquement à l'aide de traits spécifiques permettant de l'opposer à des modes de vie nationaux ou provinciaux alternatifs, mais par sa force d'intégration – par son dynamisme et son caractère résolument non essentialiste.

Une telle représentation de la capitale et de son identité s'avère plus utile pour saisir le rôle de Gustave Courbet dans la vie culturelle parisienne du Second Empire que de chercher à lui assigner une identité socioculturelle univoque – parisien *versus* rural, citadin *versus* paysan. Elle jette ainsi un éclairage nouveau sur l'association du peintre à tant de hauts lieux de la vie parisienne (cafés, brasseries, théâtres, boulevards...), comme lorsque le photographe Étienne Carjat évoque la mémoire de son ami, en 1892 :

Quand je passe rue Hautefeuille, quand je m'assieds dans un des cafés du quartier Latin que [Courbet] aimait à fréquenter, ou à la brasserie des Martyrs [75, rue des Martyrs, à l'emplacement actuel du cabaret « Mme Arthur »], il me semble parfois, par un miracle d'illusion, le voir assis à la même table, fumant sa vieille pipe d'écume au bout d'ambre doré et, pour un peu, fermant les yeux, je tendrais l'oreille pour écouter son cher accent franc-comtois, auquel il donnait une saveur inoubliable⁴.

La figure du Franc-comtois à Paris, qui s'est imposée jusqu'à constituer un véritable cliché, souligne moins l'altérité du paysan dans la cité qu'elle n'emblématise ce pouvoir tout aussi mythique d'incorporation des apports extérieurs – étrangers, provinciaux et marginaux de tout poil – qui, à la fin du siècle, conférait à la capitale française une attractivité incontestée mais aussi la réputation de « nouvelle Babylone ».

Toutefois, si la dynamique centrifuge caractérise cette représentation encore relativement

1. Une caractéristique qui distingue la figure du creuset de celle du *melting-pot* américain, qui implique au contraire la persistance des spécificités de chaque groupe ou contributeur.

2. Louis Bamberger, « La colonie allemande », dans *Paris Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1867, t. II, p. 1017-1018.

3. Walter Benjamin, « Le flâneur », dans *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. fr. Paris, Payot, 1979, p. 55 et suiv.

4. Étienne Carjat, « Ceux qui sont partis. II. Gustave Courbet », *L'Écho de Paris littéraire illustré*, 1^{er} mai 1892.

harmonieuse de la vie parisienne, cette dernière s'impose aussi, au même moment, comme une force centripète – non plus d'intégration mais de diffusion. Dans le domaine des arts et de la culture, Paris se manifeste par sa capacité à diffracter loin de son centre ce qu'elle avait préalablement intégré. Ses expositions associées à la presse constituaient de formidables caisses de résonance et des canaux de diffusion sans pareils. On sait la nécessité vitale des expositions pour les artistes dénués de commandes publiques, tel Courbet pendant le Second Empire. Mais pour lui comme pour tant d'autres peintres de la période, le salon officiel ne constituait que la partie visible d'un iceberg : il existait d'autres occasions de montrer et de vendre ses œuvres, en particulier à l'occasion d'expositions en province et à l'étranger. Dans le cas particulier de Courbet, celles-ci dépassent en nombre, sinon en prestige, le salon parisien, et l'on a eu bien tort de les négliger jusqu'à présent⁵.

Entre 1841 et 1872, Courbet tente à vingt-deux reprises d'exposer au Salon. Il y réussit dix-sept fois et ne voit son envoi refusé dans sa totalité qu'à cinq occasions (dont quatre en tout début de carrière⁶ et le dernier en 1872, dans le contexte politique que l'on sait⁷). Les refus touchant une partie seulement des tableaux qu'il soumet au jury sont minimes (quatre seulement) et se situent entre 1844 et 1849. Au salon régulier (annuel ou biennal selon la période) s'ajoutent en outre les Expositions universelles de 1855 et 1867, où le peintre joue double, si l'on peut dire, puisqu'il participe à la manifestation officielle (avec respectivement dix et quatre œuvres) tout en ouvrant sa propre exposition indépendante⁸ (en revanche, il choisit de ne pas participer au salon maintenu en 1867). En dépit de deux tableaux censurés en 1863 et 1864 et de l'exclusion des Refusés qui s'ensuit, l'artiste a donc bénéficié du pouvoir indirect de légitimation d'une institution qui se refusait par ailleurs à récompenser officiellement son talent⁹. À partir de 1848, la presse l'a accompagné, sinon soutenu, d'abord timidement, puis très largement.

Sa correspondance révèle que dans la décennie 1860, le peintre est régulièrement sollicité par les sociétés des Amis des arts établies en province. Ces cercles spécialisés s'étaient massivement développés en France après la Révolution de 1830 et les années 1860 sont celles de leur épanouissement¹⁰. Héritières des sociétés savantes de l'Ancien Régime, elles s'étaient constituées ou reconstituées dans la plupart des centres urbains (à Bordeaux et Strasbourg aussi bien qu'à Arras ou à Caen) où elles s'efforçaient de favoriser le développement des arts au moyen d'expositions et d'achats. La plupart de ces expositions réunissaient des participants d'origines variées et évitaient de

5. À l'invitation de Marie-Hélène Lavallée, j'avais eu l'occasion d'insister sur leur importance tant numéraire que commerciale (« Courbet et les expositions », journée d'études *Gustave Courbet*, Besançon, Conseil général du Doubs/CNRS UMR 2558, 13-15 janvier 2003). La chronologie figurant dans le catalogue de la récente exposition *Courbet*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2007, les récapitule avec une belle ambition d'exhaustivité, signe qu'elles sont désormais prises au sérieux.

6. Les portraits d'Urbain Cuénot et d'Adolphe Marlet en 1841 ; deux scènes de genre de petit format, la *Halte de chasseurs* et *Un intérieur*, en 1842 ; l'*Autoportrait au chien noir* du musée de Pontarlier et le portrait de Paul Ansout en 1843 ; *Ballade, Souvenir de Consuelo* (probablement le *Violoncelliste* de Stockholm) et de nouveau le portrait de Cuénot en 1847.

7. Sur le refus des envois de l'élu de la Commune prolongeant la répression versaillaise, voir *Courbet et la Commune*, cat. exp. Paris, musée d'Orsay, 2000, p. 17 et suivantes.

8. En 1855, Courbet fait construire son Pavillon du Réalisme sur un terrain loué qui jouxte immédiatement le Palais des Beaux-Arts, avenue Montaigne ; en 1867, il opte, comme son cadet Édouard Manet, pour un terrain situé au rond-point de l'Alma, tandis que le vieux Théodore Rousseau bénéficie d'une large rétrospective organisée au Cercle des Arts par les marchands Brame et Durand-Ruel, accompagné d'un catalogue de Philippe Burty (Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven/London, Yale University Press, 1987, p. 138-142 et 180).

9. Comme en témoignent les maigres « rappels de médaille » que le jury se bornera à lui décerner en 1857 et 1861. Ce dernier n'était peut-être pas seul responsable de cette injustice, si l'on en croit les rumeurs qui, en 1861, accusaient Napoléon III d'avoir rayé le nom du peintre proposé pour la Légion d'honneur.

10. Hormis un article déjà ancien et très rapide de Léon Lagrange (« Des Sociétés des Amis des Arts en France, leur origine, leur état actuel, leur avenir », *Gazette des Beaux-Arts*, IX, 1860, p. 297-300), il n'existe aucune étude d'ensemble sur les sociétés des amis des arts en France au XIX^e siècle. Certaines d'entre elles ont pourtant fait l'objet d'études approfondies, en particulier dans le cadre de mémoires universitaires, pour certains inédits, qui mériteraient d'être fédérées dans un programme collectif.

se cantonner aux seuls artistes locaux ; si elles avaient tendance à privilégier les peintres confirmés originaires de la région, elles ne dédaignaient pas non plus les inconnus en quête d'un marché secondaire. Elles tentaient aussi, bien sûr, d'attirer les célébrités parisiennes seules à même de garantir leur succès. On peut donc considérer que c'est Courbet le Parisien qui est invité à Dijon, Le Havre, Lyon, Montpellier, Metz, Bordeaux, Toulouse, Saintes, Nancy, Limoges, Lille, Douai etc. C'est d'ailleurs la Franche-Comté, où il ne pouvait guère passer pour parisien, qui lui réserve l'accueil le plus tiède : à l'Exposition universelle organisée à Besançon en 1860 par la Société d'émulation du Doubs, l'enfant du pays ne réalise aucune vente et ne reçoit aucune récompense¹¹.

Aussi importantes soient ces expositions de province dans la carrière d'un artiste, on n'en comprend le rôle et la spécificité qu'en fonction et au regard du salon parisien. Il faut aussi en examiner précisément le contenu, en se demandant si l'artiste y envoie des œuvres nouvelles ou de plus anciennes, si celles-ci ont déjà été exposées auparavant et dans quel contexte, de quel genre elles relèvent, si elles sont à vendre ou si elles appartiennent au contraire déjà à un collectionneur local, et enfin si l'artiste est responsable de l'envoi (plutôt qu'un marchand ou un amateur) et s'il se déplace pour l'occasion. Autant de précisions qui permettent l'évaluer les enjeux de ces manifestations et les attentes du peintre qui s'y produit. La participation de Courbet aux expositions de province n'a encore jamais fait l'objet d'une étude approfondie et il est bien évidemment impossible de l'entreprendre ici en détail. Je me contenterai d'en esquisser rapidement la logique eu égard à notre sujet. Tout en privilégiant nettement le paysage dans ses envois aux expositions de province, Courbet n'a pas hésité à présenter également des tableaux plus ambitieux – ces chefs-d'œuvre dont l'histoire de l'art a fait son miel jusqu'à aujourd'hui : les *Baigneuses* à Montpellier en 1860, les *Cribleuses* à Nantes en 1861 ou la *Femme au perroquet* à Dijon en 1870 – mais seulement après les avoir montrés à Paris¹². Les expositions d' *Un enterrement à Ornans* , des *Casseurs de pierres* et du *Retour de la foire* organisées en 1850 à Ornans, Besançon puis Dijon constituent des exceptions notables, nettement localisées en début de carrière¹³. Le scandale intentionnellement suscité en 1863 autour du *Retour de la conférence*, peint en Saintonge mais qui ne figurait pas à l'exposition collective organisée en janvier à Saintes à l'occasion du séjour du peintre en Charente, pour être seulement dévoilé à Paris quelques mois plus tard, constitue de ce point de vue un véritable cas d'école¹⁴. La primeur accordée à Paris peut s'interpréter de façons différentes (mais non contradictoires) : le peintre privilégiait le Salon pour y créer l'événement avec des compositions inédites, ambitieuses et susceptibles de susciter le débat, voire la polémique ; l'accueil en province d'œuvres réputées plus difficiles d'accès (les tableaux de figures) était plus favorable s'il avait été préparé par la réception parisienne.

On connaît bien l'opinion affichée par Courbet envers le caractère officiel du salon : le peintre estimait que le gouvernement n'avait pas à être traité différemment d'un particulier. Mais contrairement à Jean-Dominique Ingres ou à Théodore Rousseau qui, pour des raisons différentes, se sont tous deux passés du salon pendant de longues périodes¹⁵, Courbet a toujours été dépendant

11. Sur cette exposition et la participation de l'artiste, voir Annie Agache, « Courbet et les expositions de Besançon », dans *Gustave Courbet et la Franche-Comté*, cat. exp. Besançon, musée des Beaux-arts et d'archéologie, 2000, p. 26.

12. Les *Baigneuses* (1853), initialement présenté au Salon de 1853, avait été exposé de nouveau au Pavillon de Réalisme de 1855 ; les *Cribleuses* (1854) avait figuré à l'Exposition universelle de 1855 ; la *Femme au perroquet* (1866) avait été le grand succès du Salon de 1866.

13. On aura compris que ma démonstration s'écarte de la thèse de Tim Clark (*Une image du peuple. Gustave Courbet et la Révolution de 1848*, trad. fr. Villeurbanne, Art édition, 1991 [1973], p. 25-29), pour lequel Courbet adoptait une position à l'entre-deux (entre Ornans et Paris), se situant à la marge pour mieux échapper à l'emprise parisienne : à l'instar de Millet, réfugié à Barbizon, et de Daumier, reclus dans son appartement quai d'Anjou, Courbet peignait à Ornans les grands formats qu'il présenterait au Salon de 1850-51, après les avoir exposés à Ornans, Besançon et Dijon. Convaincante pour la période 1849-1850, à laquelle l'historien de l'art américain s'était limité en considérant que le peintre déclinait à partir de 1855, elle ne paraît plus défendable ensuite.

14. Sur l'exécution de l'œuvre en Saintonge et le scandale parisien, voir Roger Bonniot, *Gustave Courbet en Saintonge*, 2^e éd. mise à jour et aug., Cozes, La Saintonge littéraire, 1986.

15. Théodore Rousseau pendant la monarchie de Juillet, parce que ses œuvres étaient régulièrement exclues

de la force de légitimation de la manifestation parisienne. Et ce n'est qu'après avoir rencontré le succès à Paris que les alternatives provinciales furent vraiment lucratives, dans les années 1860.

Les salons ne pouvaient seuls contribuer à la diffusion des réputations en province. Il leur fallait l'amplification de la critique, dont le gouvernement se montrait d'ailleurs tout aussi tributaire lors de l'attribution des récompenses. L'importance des comptes rendus dans l'établissement des réputations a été solidement établie par Harrison et Cynthia White dans l'ouvrage pionnier de 1965, *Canvases and Careers*, où ils les associaient au rôle des marchands, dont la spécialisation progresse lentement à partir des années romantiques¹⁶. Bien que les auteurs aient négligé la période de transition que constitue le Second Empire et l'apport de la génération débutant au milieu du siècle pour privilégier la III^e République et les peintres dits impressionnistes, leur ouvrage a sous-tendu l'approche de la carrière de Courbet, l'étude de ses rapports à la presse et la construction de la réputation de scandale qui auréole sa peinture dès les années 1850. En 1851, les articles des salonniers alarment ses proches à Ornans, tout comme en 1853, ils effraient ceux du collectionneur montpelliérain Alfred Bruyas, qui venait de se porter acquéreur des scandaleuses *Baigneuses*. Les commentaires parus dans la presse comme les charges des caricaturistes propulsent hors et loin de Paris la représentation de peintures réservées au seul public du salon ; il ne s'en faudra que de quelques années pour que des substituts du peintre ne les accompagnent sous la forme de vignettes et de portraits-charges, diffusant auprès des lecteurs de province autant de clichés du peintre réaliste. La surexposition médiatique de Courbet, déjà spectaculaire lors de l'Exposition universelle de 1855 et encore croissante jusqu'à la Commune, impliquait pour partie l'effacement de sa peinture : car si ses œuvres sont encore amplement moquées par la presse, c'est à partir du milieu du siècle que la figure de l'artiste tend à occuper le devant de la scène. Cette omniprésence de l'image de l'artiste n'a pas échappée à Nadar qui, dans l'une des multiples vignettes qu'il lui consacre en 1855, le figure devant un mur tapissé de feuillets qui le représentent [ill. 1] ou assistant au théâtre des Variétés à une revue de fin d'année de Cogniard et Clairville, où le comédien Arnal jouait le rôle du peintre réaliste *Dutoupet*, qui avait organisé une exposition indépendante « pour vexer les beaux-arts et faire nique à l'Exposition » [ill. 2]¹⁷.

« Incarnation du moi imbécile » selon Dumas fils¹⁸, la figure de Courbet s'est épanouie dans les médias parce qu'elle cristallisait les anxiétés sociales et politiques de ses contemporains autant qu'elle apportait une réponse claire aux incertitudes du public. Ce dernier n'était pas seulement confronté à l'émergence d'un nouvel art, mais aussi à celle d'une forme moderne d'artiste dont la carrière ne pouvait plus être envisagée comme une forme d'activité libérale, une aristocratie créatrice ou une vocation laïque. À sa manière souvent grotesque, mais toujours simpliste et quoi qu'il en soit jamais ennuyeuse, « Monsieur Courbet » personnifiait l'impureté de l'art moderne, ses limites poreuses, aux frontières du politique, du commercial et du médiatique. Si la figure du paysan comtois a pu être une pose amplement cultivée et tellement appréciée sous le Second Empire, elle a aussi été un moyen commode d'identifier l'artiste à une origine mythique – c'est-à-dire à une signification clairement circonscrite et aliénante. Mais quand en octobre 1870, dans Paris assiégée par l'armée prussienne, Gustave Courbet se livre à une dénonciation en règle de ses voisins qu'il accuse d'être des rustres à l'intellect lourd et aux mœurs grossières auxquels le chic, l'élégance,

par le jury (d'où son surnom de « Grand Refusé ») ; Ingres à partir de 1837, parce qu'il ne voulait plus se soumettre aux jugements de la critique.

16. Harrison et Cynthia White, *Canvases and Careers : Institutional Change in the French Painting World* (1965), trad. fr. *La Carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991.

17. Théodore Cogniard et Clairville, *Le Royaume du calembour*, Paris, Librairie théâtrale, 1855, p. 6-8.

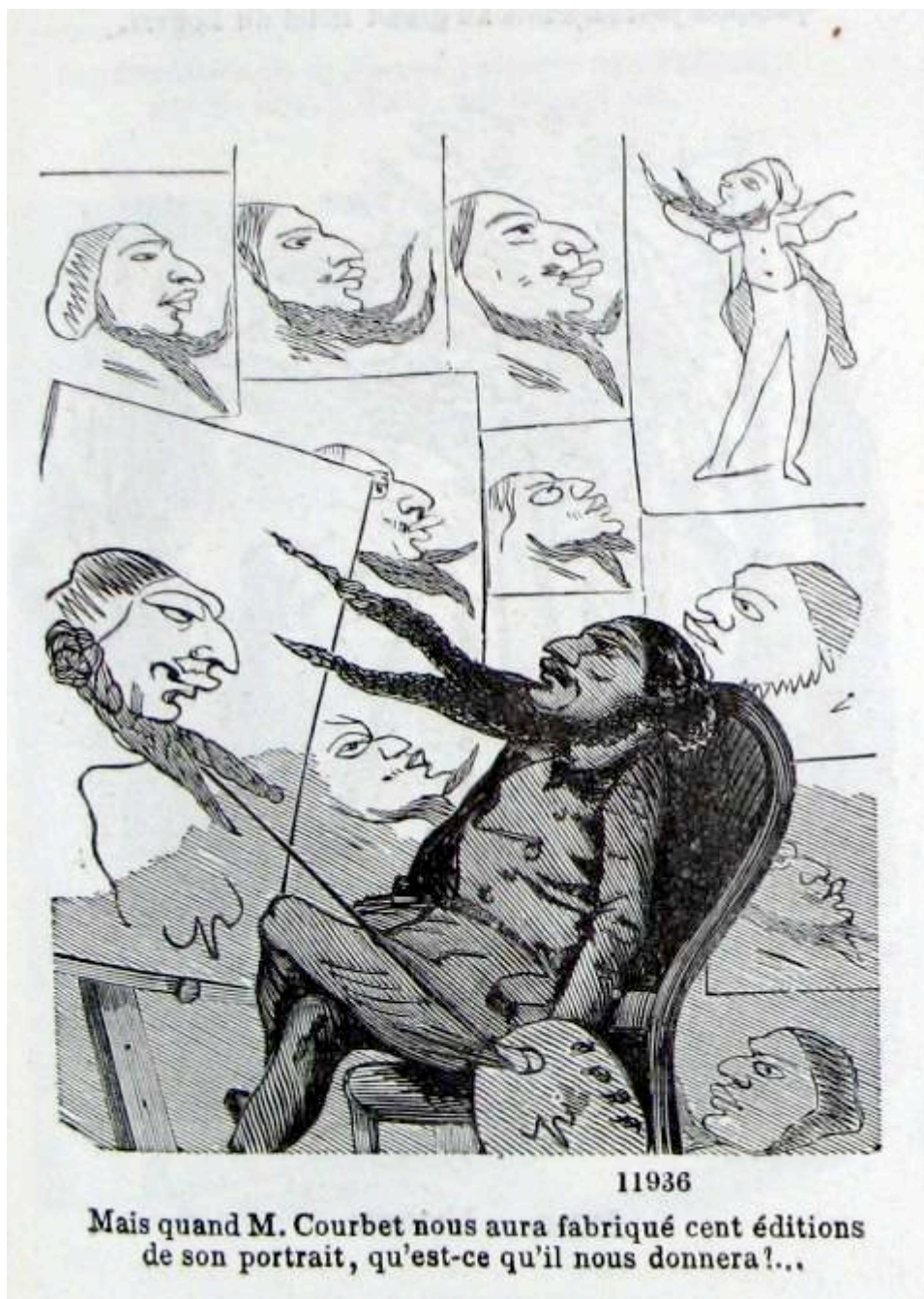
Champfleury rend compte de leur soirée dans une lettre du 12 décembre : « Hier, nous sommes allés aux Variétés voir jouer une pièce sur Courbet. Rien de plus misérable et de plus niais que ces revues de fin d'année ; mais nous avons fini par rire. Le comédien Arnal a persécuté les auteurs pour avoir un acte entier sur Courbet. Il paraît que sa peinture, sa personnalité, rendent l'acteur hydrophobe, comme les réactionnaires sous la République » (cité dans Jules Troubat, *Une amitié à la d'Arthez. Champfleury. Courbet – Max Buchon, suivi d'une conférence sur Sainte-Beuve*, Paris, Lucien Duc, 1900, p. 112).

18. Alexandre Dumas fils, « Lettre sur les choses du jour », 6 juin 1871 (cité dans Paul Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, Paris, Maspéro, 1970, p. 59).

l'esprit et la modernité demeureraient étrangers, il renvoie finalement à la face de l'Autre les clichés qui lui étaient associés depuis vingt ans et pose en Parisien blagueur : « Je ne suis pas contrariant ; mais, vrai, je crois que vous ferez four au boulevard Italien¹⁹ [*sic*]. » La métaphore spectaculaire dont use l'artiste – le « four » qu'il pronostique aux Prussiens s'ils s'aventuraient à Paris n'est autre que la salle noire et vide du théâtre déserté par son public – est à l'opposé des figures du bouillonnement sonore et lumineux que constituent la caisse de résonance, le canal de diffusion ou encore le creuset unificateur. À ces représentations dynamiques de la vie parisienne, Gustave Courbet n'apparaît plus si étranger.

Frédérique DESBUISSONS
Université de Reims Champagne-Ardenne

19. Gustave Courbet, *Lettres de Gustave Courbet à l'armée allemande et aux artistes allemands*, lues à l'Athénée dans la séance du 29 octobre 1870, Paris, Chez tous les librairies, 1870, repris dans *Correspondance de Courbet*, texte établi et présenté par Petra ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996, p. 347-352 (citation p. 350).



Nadar : « Revue du troisième trimestre de 1855 », *Le Journal pour rire*, 13 octobre 1855.

REVUE DU QUATRIÈME TRIMESTRE DE 1855 (Suite).



12281 — Moi, je trouve une chose très-bien dans ce roman-là, c'est le titre!



12282 Nouveaux genres de cabinets de travail.



12283 Costume proposé par le fondateur de prix Véron pour le triomphe.



12284 Falsaterie annuelle et périodique à l'usage d'un désinateur aux abois.



12285 — Je vous remercie de tout ce que vous devez attendre impatiemment à Kiste et le sucre de lait!



12286 Voir la Presse de...



12287 Juste richement indigné au jeune Mousquet par la Presse pour s'en être pas mis assez à tirer son roman de la France-Magnifique des femmes.



12288 On assure que cette méconnaissance exemplaire vient de lui annoncer le mariage de Mousquet.



12289 Déménagement de l'exposition des Beaux-Arts. — En l'an 4234 tout est à peu près à grand'course! Et dire qu'on ne peut pas seulement s'en faire des échantons à l'heure qu'il est.



12290 Déménagement de l'exposition Central. Il n'y a pas besoin de voiture pour porter le cahier.



12291 — Il n'est pas trop Courbet avec le poids des récompenses. — Ma loi, au lieu d'aller à un si beau rendez de bataille, que je lui en aie fait donner une.



12292 Arrêt sous le titre de Courbet aux Variétés. Courbet, tant de voir qu'il se moque rien à sa gloire, se change en une fleur qui porte ses sems.



12272 M. Courbet, qui trouve que la critique ne l'insulte pas assez, va demander à la Courbet l'annonce le jour de l'année. — Prenez garde, monsieur, j'ai de l'homme-préparé à mourir!



12274 Dissens de M. Courbet. La police des communications se refuse au transport de sa baguette.



12275 Martyre de saint Courbet, maître peints.



12276 Cités des laïcs de Janine-Hiver. Oracles traditionnelles de Mousquet.

Nadar : « Revue du quatrième trimestre de 1855 », *Le Journal amusant*, 5 janvier 1856.