

GUSTAVE COURBET : LE PEINTRE D'ORNANS  
ACTEUR DE LA VIE PARISIENNE CHEZ CHAMPFLEURY ET CLAUDE MONET

*L'opposition Paris-Province*

La situation de Courbet est paradoxale. Personnalité de la vie parisienne, notamment par sa présence au Salon de peinture et dans les cafés où se réunissaient artistes et écrivains ; lié au monde des idées et à la vie politique jusqu'à participer à la Commune, il n'a quasiment pas représenté la capitale ; ni le monde de la fête, ni celui des petites gens. Manifestant très tôt une sorte de schizophrénie, il expose à Paris où il a amis, collègues et clients, mais passe souvent une bonne partie de l'année, soit en voyage, soit dans sa ville natale, à Ornans, où il peint<sup>1</sup>. N'étant pas bien en cour, à cause de ses opinions politiques affirmées et de sa haine des Bonaparte et du bonapartisme, il préfère s'absenter le plus souvent possible de la capitale.

Sans doute, si la République de 48 avait duré, son œuvre eût-elle suivi un autre cours. Peut-être aurait-il continué, à la suite des *Pompiers*<sup>2</sup>, authentique peinture d'histoire ancrée dans le présent héroïque du corps des pompiers parisiens, à élaborer une œuvre qui aurait reflété la construction enthousiasmante de la République. Mais l'évolution des événements, le coup d'État et l'installation de l'Empire, dans sa forme la plus autoritaire au début, en ont décidé autrement. Ce peintre, qui aimait raconter sa vie dans ses tableaux, n'a donc que très rarement situé les scènes qu'il représentait à Paris. Citons *Les Pompiers* (Scène de rue nocturne, 1850-51), *Les Lutteurs*<sup>3</sup> (spectacle à l'hippodrome, 1853), *L'Atelier*<sup>4</sup> (autoportrait dans son atelier au moment de l'Exposition universelle, 1855), *Les Demoiselles des bords de la Seine*<sup>5</sup> (loisirs parisiens, 1856). Quelques années plus tard, on pourra lire la chronique d'une certaine mondanité parisienne dans les toiles peintes à Trouville. De toute façon, par leurs formats, par leur sens allégorique ou moralisateur, les toiles de Courbet ne s'apparentent jamais à une peinture de genre. Même lorsqu'il peint la femme, il mène une quête ontologique, traquant l'essence de la féminité plutôt que celle de « la Parisienne » ou de « la Paysanne », contrairement à Manet qui a cherché consciemment à exprimer la quintessence de la vie moderne à Paris, et y est parvenu.

Le refus, en 1855, de l'*Enterrement à Ornans* et de *L'Atelier*<sup>6</sup> à l'exposition de peinture qui se tenait au sein de l'Exposition universelle, a résonné en Courbet comme une exclusion de la vie artistique parisienne. Lui qui aimait concevoir des diptyques (comme, par exemple, en 1853 ses deux pendants sur le nu, *Les Baigneuses* et *Les Lutteurs*), espérait montrer sur la même cimaise le contexte de sa vie en province, dans son village natal (*l'Enterrement*), et celui de son existence parisienne, dans son atelier (*L'Atelier*). Son projet n'a pas été compris, – pas même par ses amis Champfleury et Baudelaire –, qui n'ont pas apprécié d'être représentés dans *L'Atelier* sans avoir été consultés. Les ressorts allégoriques de cette toile, ajoutés à sa forme de peinture d'histoire contemporaine à clés, ont rebuté critiques et spectateurs qui n'y ont vu qu'un galimatias caricatural.

Courbet sera donc le peintre d'Ornans. Probablement la non-reconnaissance officielle, ou plutôt la méfiance de l'État à son égard, lui a-t-elle permis d'exprimer plus tôt dans son œuvre son attachement à la nature franc-comtoise. Mais il faut bien remarquer que, dès avant 1855, la toile intitulée *Le Retour au pays*<sup>7</sup> indiquait par son lyrisme, proche de celui du *Bord de mer à Palavas* plus

---

1. Ceci est un peu caricatural, car il peignait aussi à Paris. Mais, plus le temps passait, et plus il a peint hors de Paris.

2. *Les Pompiers courant à un incendie*, h/t, 1850-51, 388 x 580 cm, Paris, Musée du Petit Palais.

3. *Les Lutteurs*, h/t, 1853, 252 x 198 cm, Budapest, Szépművészeti Museum.

4. *L'Atelier*, h/t, 1855, 359 x 598 cm, Paris, Musée d'Orsay.

5. *Les Demoiselles des bords de la Seine*, h/t, 1856, 174 x 206 cm, Paris, Musée du Petit Palais.

6. Ces deux toiles ont été refusées au prétexte de leur trop grand format. Mais une œuvre de petite taille, le portrait de Champfleury, a été refusée elle aussi.

7. *Le Retour au pays*, h/t, 1852 ou 1854 ?, 81 x 64 cm, coll. part.

tard, et par son extraordinaire composition, qu'aucun autre lieu ne pourrait faire oublier au peintre l'amour de son pays. Il n'a d'ailleurs jamais pris la peine de chercher un appartement élégant, ou un bel atelier à Paris. Il y a conservé ses habitudes d'étudiant, ou de bohème, dormant dans une chambre attenante à son atelier de la rue Hautefeuille, et recevant à la bonne franquette les amis qui, une fois tous les sièges occupés, s'installaient dehors, sur les marches de l'escalier, tandis qu'il a fait faire des travaux importants à Ornans, pour se loger et travailler<sup>8</sup>. « L'amour du pays natal le tient au cœur et le rappelle tous les ans à son clocher », écrivait Théophile Silvestre<sup>9</sup>, le premier biographe de l'artiste en 1857. Et c'est Gaston Bachelard, dans son ouvrage sur *La Terre et les rêveries du repos* qui citait cette boutade de Courbet, s'étonnant de l'instabilité d'un voyageur : « Il va dans les Orient : Dans les Orient ! il n'a donc pas de terre natale<sup>10</sup> ? »

Courbet a compris très tôt que l'ancrage local était le moyen le plus efficace de conférer du réalisme à ses œuvres, ce qui est patent dans les titres de ses tableaux. Citons en vrac : *Un enterrement à Ornans*, *Les Demoiselles des bords de la Seine*, *la Dame de Francfort*, *la Fileuse bretonne*, *le Chasseur allemand*, *la Laitière de Saintonge*, *Trois Anglaises à la fenêtre*, *Jo, la belle Irlandaise*, *la Vigneronne de Montreux*, *une Dame espagnole...*

Linda Nochlin s'est interrogée sur l'importance et sur « le sens du lieu » au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>, en général, et chez Courbet en particulier :

[...] l'injonction à s'intéresser au « lieu d'où l'on est » s'avère plus déterminante encore que la volonté d'être « de son temps » [ce qui est pourtant l'un des critères majeurs du réalisme]. S'inscrire dans le lieu suppose [...] un attachement à des valeurs plus pérennes, une représentation de la nature dans ses liens à la vie de la campagne et au folklore local. Constable excepté, Courbet est en quelque sorte le seul peintre à avoir su, dans la création de son œuvre, utiliser de manière si féconde son amour et sa connaissance de la physionomie de sa région d'origine. Ce sens du lieu très fort est au cœur de sa réussite<sup>12</sup>.

Le partage de la vie de Courbet entre deux lieux, Paris et Ornans, n'est pas sans avoir posé de problèmes. « Quand je suis à Ornans, je suis à Paris, ma tête trotte », écrivait-il à Francis et Marie Wey en novembre 1849. Par la suite, bien qu'il ait su s'entourer d'amis ou de disciples entièrement dévoués, il n'a pas toujours été facile pour lui de diriger, d'Ornans, la marche à suivre en vue du Salon, ou de toute autre échéance. Souvent, peignant ses toiles à Ornans – ou ailleurs en province – il a pu s'étonner de constater qu'un tableau, qui avait plu à ses amis provinciaux ou les avait amusés, déchaînait de la haine à Paris. C'est ce qui s'est produit pour *Le Retour de la conférence*, peint en Saintonge en 1863. Courbet se doutait que cette satire anticléricale serait peut-être refusée. Mais il pensait que les rieurs, au moins, seraient de son côté. Provocateur, voulant démontrer le manque de liberté des artistes, il n'a vu que le bénéfice qu'il pourrait tirer du refus de la toile, c'est-à-dire un surcroît de publicité. Il fut donc surpris à la fois par la violence des réactions officielles et par celles de ses amis les plus proches, tel Champfleury, qui s'éloigna de lui à ce moment-là. Ne supportant aucun compromis avec le pouvoir, n'acceptant de faire aucune concession au Directeur des Beaux-Arts, contrairement à Millet, par exemple, qui obtint d'être décoré, en acceptant simplement de rencontrer celui-ci, Courbet s'est souvent heurté à de grosses difficultés et a maintes fois été déçu.

C'est pourquoi une amertume affleure parfois dans l'œuvre du peintre, un désir de revanche

---

8. Sur l'installation de Courbet à Ornans, voir J.-J. Fernier, « Le peintre et l'architecte », in *Ligeia*, n° spécial réalisé en association avec l'Institut Gustave Courbet, *Courbet et le réel*, n° 41 à 44, oct. 2002-juin 2003, p. 132-147.

9. Th. Silvestre, *Histoire des Artistes vivants français et étrangers*, Paris, E. Blanchard, 1857, p. 251.

10. G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1977, p. 120-121.

11. L. Nochlin, *Les Politiques de la vision, art, société et politique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Éditions Jacqueline Chambon, 1989, p. 45-62.

12. *Ibid.*, p. 45-46.

envers Paris qui ne l'a pas compris et une volonté d'affirmer la supériorité de la vie franc-comtoise, dans sa simplicité naturelle, sur les mœurs vulgaires de Paris. C'est ainsi qu'il faut interpréter *Les Demoiselles des bords de la Seine* de 1857<sup>13</sup>, étalant au grand jour deux jeunes femmes à la mode impudique de Paris, par opposition aux *Demoiselles de village*, les sages jeunes filles (les sœurs de Courbet), dont les Parisiens s'étaient cruellement moqués en 1852, alors qu'elles faisaient l'aumône à une jeune bergère dans les environs d'Ornans.

Malgré tout, Courbet remporte enfin le grand succès du Salon de 1866, – quelques mois avant la première représentation de *La Vie parisienne* d'Offenbach – pour deux toiles dont un nu qui répond aux critères décoratifs et légers de la mode du Second Empire, *La Femme au perroquet*<sup>14</sup>, et un paysage frémissant, *La Remise de chevreuils, au ruisseau de Plaisir-Fontaine (Doubs)*<sup>15</sup>. Mais, cette fois encore, c'est comme s'il avait voulu opposer la beauté, le calme et la pureté de la nature de sa région, à la vulgarité et au libertinage des mœurs de la capitale. On pourrait d'ailleurs imaginer que le peintre ait voulu faire allusion, dans *La Femme au perroquet*, à Cora Pearl, la maîtresse de Napoléon III, qui était une rousse flamboyante que les mauvaises langues avaient surnommée « la grande horizontale ».

C'est ce qui apparaît à la lecture de la critique de cet envoi par Castagnary, l'homme de lettres et le critique le plus proche de Courbet à l'époque, qui voyait dans *La Femme au perroquet* une satire picturale du goût des Tuileries et de la bourgeoisie, tandis qu'il trouve des accents lyriques et admiratifs pour le Courbet paysagiste :

Sans fuir précisément l'humanité, il considéra davantage le ciel et la mer, la verdure et la neige, les animaux et les fleurs. Il les aima d'un sentiment particulièrement tendre. [...] il gravit des hauteurs libres où les poumons se dilatent ; il s'enfonça dans les antres mystérieux ; il eut la curiosité des lieux innomés, des retraites ignorées. Chaque fois qu'il se plongeait ainsi au sein de la nature profonde, il était comme un homme qui aurait traversé une ruche et qui en sortirait couvert de miel ; il revenait chargé de senteurs et de poésie<sup>16</sup>.

### *Courbet, personnage de la Vie parisienne*

Le peintre d'Ornans fut pourtant une personnalité très médiatisée de la « vie parisienne », ce dont nous trouvons maints échos dans sa correspondance. Toutefois, une correspondance n'est pas un journal intime. Bien que les lettres de Courbet regorgent d'informations sur son travail, sur sa stratégie de vente, et sur ses relations amicales ou professionnelles, elles ne nous offrent pas l'anecdote de sa vie quotidienne à Paris. En revanche des traces de cette vie apparaissent en négatif, ou en contrepoint de la correspondance, dans des ouvrages, – romans, nouvelles, et même peinture – dans lesquels Courbet apparaît comme personnage. Ces traces s'inscrivent très naturellement dans la liste des clichés qui constituent le style de la « vie parisienne » dans les années 1860.

#### *« L'homme aux figures de cire », ou les flâneurs curieux*

Dans *L'homme aux figures de cire*<sup>17</sup> de Champfleury, une nouvelle écrite en 1849 qui fait partie du recueil des *Excentriques* dont la première édition parut en 1852, Courbet intervient comme un ami peintre qui accompagne le narrateur dans ses errances parisiennes à la recherche de sujets curieux.

Champfleury a dédié ce recueil à Daumier, tout en se référant à la fois à Diderot, Sterne, Cervantès et Hoffmann<sup>18</sup>. *L'homme aux figures de cire*, qui se trouve dans la deuxième partie de

13. Voir M. Haddad, « Des origines littéraires pour des “Demoiselles” bien réalistes, Courbet et George Sand », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 1989, Paris, 1990, p. 159-167.

14. *La Femme au perroquet*, h/t, 1866, 129 x 195 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

15. *La Remise de chevreuils au ruisseau de Plaisir-Fontaine, Doubs*, h/t, 1866, 174 x 209 cm, Paris, Musée d'Orsay.

16. *Courbet raconté par lui-même et par ses amis. Sa vie et ses œuvres*, Genève, Pierre Cailler Editeur, 1948, p. 209-210.

17. Champfleury, *L'Homme aux figures de cire*, in *Les Excentriques*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 298-321.

18. Voir A. Montandon, « L'original chez Champfleury », in *Champfleury écrivain chercheur*, sous la direction de

L'ouvrage, intitulée « Les grands hommes du ruisseau », relate l'amour fou (sexuel) d'un vieil homme pour une figure en cire, « représentant une jeune fille habillée en grisette ». Le thème hoffmannien est évident, et l'on pense forcément à *L'Homme au sable*<sup>19</sup>. Mais, alors que chez Hoffmann le jeune héros, Nathanaël, tombe amoureux d'un automate qu'il prend pour une jeune fille prénommée Olimpia, Champfleury a transformé le thème en une étude d'un cas de démente, ou de vice, qu'il insère très habilement dans la réalité parisienne de l'année 1849.

La scène se passe sous la II<sup>e</sup> République, avant la cristallisation du mythe de la « vie parisienne », dans une modernité baudelairienne dont le flâneur est le type spécifique. Champfleury se comporte comme une sorte d'érudit de la flânerie. C'est un esthète et un curieux. Il ne se contente pas d'arpenter les Grands Boulevards, mais remonte les Champs-Élysées et va du côté de Montparnasse. Surtout, à la manière de Hoffmann, – qui selon Walter Benjamin était le type même du flâneur – il recherche « sur le pavé de Paris des êtres qui s'emparent de votre regard, que vous ne pouvez oublier quand vous les avez vus » ou ces « effrontés cyniques qui avouent crûment leurs passions et leurs vices. Ils ont le bon côté de servir de *sujets*<sup>20</sup> ». C'est à cette dernière définition que correspond « l'homme aux figures de cire ». Dans un premier temps, lorsque le narrateur l'a rencontré, il présentait un spectacle dans « une petite baraque de figures de cire » sur les Champs-Élysées. Mais, après quelques visites, l'auteur avait trouvé porte close. L'année suivante, alors qu'il était parti avec deux amis dont le peintre Courbet, pour recenser les bals de barrière, cet homme va se retrouver sur sa route, dans un lieu bien différent, un bal à Montparnasse, et surtout dans un état de dépendance à son vice complètement exaspéré. C'est dans ce contexte nouveau que Courbet intervient, comme compagnon de flânerie, mais aussi sans doute comme caution de la réalité du récit. Tandis que le narrateur cherche ses deux amis, dont il a été séparé par « un groupe d'hommes en blouses, qui criaient à tue-tête », les tenanciers du bal, un vieil homme et une vieille femme, lui indiquent qu'ils sont montés dans la salle de danse. C'est alors que « les grands cheveux », comme la vieille désigne Courbet, redescend. « Il n'y a rien de curieux là-dedans, me dit le peintre Courbet », écrit le narrateur.

À partir de là, le personnage de Courbet devient central, car c'est autour du mot « curieux » que s'articule le récit. Le vieux, comprenant qu'il a affaire à des amateurs de bizarrerie, invite les trois jeunes gens à le suivre chez lui en leur promettant du curieux (« J'en ai, du curieux, moi, dit-il à voix basse »). Il les introduit dans une pièce noire et glaciale, dans laquelle on se heurte à des corps immobiles. Pendant un court instant, Champfleury fait mine de s'égarer dans l'univers du fantastique, mais rappelle immédiatement au lecteur qu'il n'a pas quitté le monde du réel, en s'adressant au peintre réaliste :

Courbet, dis-je à voix basse à un de mes amis. – Oui, me dit-il. – Avez-vous remarqué qu'il y a un homme étranger dans cette salle ? – J'en ai vu deux », me dit-il en se rapprochant de moi.

Une fois la salle éclairée, les trois amis découvrent un dépôt de figures de cire, et le narrateur reconnaît l'homme de la baraque des Champs-Élysées dans le vieux qui les a conduits. Courbet, voulant mettre ce dernier en confiance (c'est son côté franc-comtois madré), promet de venir retoucher les figures abîmées, et lui demande des explications sur certains personnages. Jusqu'au moment où le vieux ose enfin leur montrer Julie, sa figure de grisette, et leur demande de faire un peu de musique. Il entame alors avec elle une valse étrange tandis que l'un des deux amis tourne la manivelle d'un orgue et que l'autre tape sur une grosse-caisse.

La description de cette danse, dans laquelle le vieillard apparaît comme « un chien haletant », est le moment clé du récit, car c'est là que le vice, ou l'obsession de l'homme, se révèle. Surtout lorsque sa femme arrive en criant :

N'as-tu pas honte de recommencer encore tes horreurs devant le monde [ce qui indique en plus

---

G. Bonnet, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 386.

19. Hoffmann, *Contes fantastiques*, Paris, Flammarion, coll. « G-F », 1980, t. II, p. 218-254.

20. Citations extraites de la dédicace à *Honoré Daumier*, in Champfleury, *Les Excentriques*, *op. cit.*, p. 3-20.

son exhibitionnisme] ; mais tout ça finira, et ta Julie paiera pour deux ! S'est-il mis dans un état, regardez-le, on dirait qu'il va rendre l'âme. Et cette autre Julie ... tu crois que je n'ai pas deviné le secret de tes abominations, monstre cruel ! Allons, essuie-toi la figure, débauché, que tu l'as encore dévorée de caresses.

Et la conclusion revient à Courbet : « Ils vont se tuer, [...] nous aurions dû rester. »

### *Courbet et les loisirs de plein air*

#### • Le canotage

Il y a souvent plusieurs niveaux de lecture possibles dans les tableaux de Courbet. Nous avons vu que *Les Demoiselles des bords de la Seine* de 1857 s'opposaient aux *Demoiselles de village* de 1852 pour souligner la vulgarité des mœurs parisiennes.

J'ai d'autre part montré, il y a quelques années, tout ce qui rapproche les « demoiselles de la Seine » de deux sœurs fort célèbres au XIX<sup>e</sup> siècle, Lélia et Pulchérie, endormies dans les bras l'une de l'autre dans un passage beau et sulfureux de la *Lélia* de George Sand<sup>21</sup>. En 1854 était parue une nouvelle édition de ce roman, dans laquelle l'extrait en question était illustré par une composition de Maurice Sand, très voisine de celle de Courbet. Allant plus loin, j'ai suggéré que les deux jeunes femmes pouvaient évoquer avec une certaine pertinence George Sand elle-même en compagnie de Marie Dorval, deux personnalités connues et emblématiques des mauvaises mœurs dénoncées dans le tableau. Les traits de leurs visages ne s'opposent pas à cette interprétation.

Toutefois, il ne faut pas exclure une lecture plus simplement réaliste de la toile qui, au premier degré, nous renseigne sur la mode récente des loisirs de plein air et en particulier celle du canotage. Dans ce cas, nous découvrons en Courbet – le peintre et non plus le personnage – un observateur extrêmement fin du vêtement féminin<sup>22</sup>, qui n'ignore rien des dentelles, volants, rubans, corsets et jupons, et qui ne manque pas de jeter négligemment un châle de cachemire sur la brune ensommeillée. On sait que pendant tout le Second Empire, quelle que soit l'évolution de la mode, les élégantes sont restées fidèles aux beaux châles, qu'elles recevaient souvent dans leurs corbeilles de mariage.

En 1859, Champfleury a lui aussi rendu compte de cette mode du canotage dans un chapitre de *La Mascarade de la vie parisienne*<sup>23</sup>, roman inachevé dont la publication avait été interrompue et interdite parce qu'il mettait l'accent sur l'immoralité de toute la société parisienne. Cet ouvrage assez peu connu, qui reprend un peu à la manière de Marivaux<sup>24</sup> l'itinéraire d'une jeune fille pauvre, mais très belle, dans le Paris du Second Empire, est une mine de renseignements sur les ateliers d'artistes, les bals, les cimetières, les petits métiers des femmes du peuple, le monde clandestin du jeu (à une époque où l'on avait fermé les salles de jeu), et même un club de spiritites.

Sur le thème du canotage, il suffit de relire Champfleury pour comprendre à quel point le tableau de Courbet, indépendamment de ses connotations moralisantes, s'inscrit tout naturellement dans l'ensemble plus vaste de la description des fêtes et divertissements du petit peuple parisien :

Le bras de Seine qui va de Suresnes à Asnières fut choisi par les canotiers pour leurs ébats. La basse-Seine, méprisée à tort par les enthousiastes de la haute-Seine, contribua vivement au développement du canotage. Des artistes, des employés du ministère, de riches commerçants, dont la journée est occupée, imaginèrent alors des sortes de régates nocturnes avec des illuminations de

---

21. M. Haddad, *op. cit.*

22. Sur ce point, voir L. Nochlin, « Ending with the Beginning : The Centrality of Gender », in *Courbet Reconsidered*, catalogue de l'exposition tenue à Brooklyn en 1988, p. 34.

23. Champfleury, *La Mascarade de la vie parisienne*, Paris, Imprimerie de Dubuisson et C<sup>ie</sup>, s.d. Champfleury a raconté dans ses *Souvenirs et portraits de jeunesse*, dans des « Notes intimes » concernant les années 1859 à 1861, que cet ouvrage, paru aux trois quarts dans un grand journal, avait été interrompu et interdit à la demande d'un personnage important dont il ne donne que l'initiale, M. D...

24. Marivaux, *La Vie de Marianne ou les aventures de Madame la comtesse de...*, 1731-1742.

fantaisie. Quelques canotiers se donnèrent la jouissance de pièces d'artifice pour éclairer les bords de la Seine noyés dans l'ombre. Le plaisir de se costumer en matelots, en pirates, en *forbans*, n'entra pas pour une faible partie dans ce divertissement.

Dès lors, les bords de la Seine furent témoins d'un carnaval perpétuel, dans lequel les maîtresses des canotiers prirent leur rôle. Un titre excentrique de farce du Palais-Royal, une *Lorette en matelotte*, pourra donner l'idée de la curiosité qu'excitèrent ces jolies et fines créatures, coiffées d'un chapeau en toile cirée, culottées d'un pantalon large en grosse toile bise, s'arrêtant au-dessus du genou, et habillées d'une vareuse de laine rouge, à demi entr'ouverte, qui étaient les seuls vêtements des canotiers<sup>25</sup>.

- Fontainebleau

Tout récemment une très belle exposition<sup>26</sup> a exploré à fond le rôle qu'a joué la forêt de Fontainebleau dans les loisirs des Parisiens et dans l'art des paysagistes au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Un tableau de Courbet y figurait<sup>27</sup>, confirmant que le peintre s'y est rendu comme ses amis de Barbizon. Il y a même peint un certain nombre de tableaux, dont plusieurs ont disparu. L'un de ceux-ci, *La Forêt en automne*<sup>28</sup>, daté de 1841, figurait à l'exposition particulière du peintre au Pavillon du Réalisme en 1855 sous le titre de *Paysage de Fontainebleau (forêt)*. Quoique, parfois, on retrouve dans ses toiles l'écho du style des peintres de Fontainebleau, celui de Narcisse Diaz ou celui de Théodore Rousseau, il se révèle d'emblée un paysagiste original et talentueux. Dans l'ensemble, sa manière ne saurait être confondue avec celle des autres peintres, bien qu'il ait souvent représenté les mêmes sites. Sa peinture au couteau donne presque à toucher l'écorce des arbres, l'aspérité des roches, le velouté de la mousse. Surtout, il fait très peu de place au ciel et laisse la plupart du temps les arbres envahir le cadre de la toile, ce qui crée pour le spectateur un effet de totale immersion dans le paysage.

Nous évoquerons la participation de Courbet à la construction du mythe de Fontainebleau d'après deux témoignages d'artistes. Dans le premier, c'est encore Champfleury qui le convoque, dans son roman *Les Amis de la Nature*, mais c'est *a contrario* pour appuyer le clan de ceux qui étaient contre une trop grande ouverture de la forêt et qui, plutôt que d'aller respirer l'air pur des environs de Paris, préféraient s'enfermer à l'allemande à la brasserie Andler, en fumant la pipe et en buvant de la bière. C'était une manière d'opposer, sur le plan pictural, deux sectarismes : celui, né à la période romantique, des forcenés de l'amour de la nature, qui croyaient « entendre de réels gémissements dans les feuilles des arbres secoués par les vents<sup>29</sup> » ; et celui des réalistes qui, à la suite de Courbet, se targuaient de ne représenter que ce qu'ils voyaient.

Il est vrai que l'aménagement de la forêt de Fontainebleau, le balisage de circuits de randonnée par Denecourt, sous la Monarchie de Juillet, et l'édition de guides illustrés, avaient rendu le domaine plus accessible aux touristes et aux promeneurs du dimanche. Mais, selon certains, c'était aux dépens de la tranquillité et de la sauvagerie des lieux. Champfleury, dans son roman parodique de 1859, dans lequel Courbet apparaît sous le nom de Lavertujeon, se moque tout autant de Denecourt<sup>30</sup> que des peintres de Barbizon.

Toutefois Courbet a sans aucun doute partagé le goût des Parisiens pour les plaisirs charmants des promenades et des pique-niques sous les arbres, dont la mode avait été lancée par l'impératrice Eugénie elle-même. En fait, toujours en quête de distractions nouvelles pour occuper la cour, le

---

25. Champfleury, *La Mascarade de la vie parisienne*, Paris, 1859, p. 145-146.

26. Ch. Georgel, *La Forêt de Fontainebleau, un atelier grandeur nature*, Paris, RMN, 2007.

27. G. Courbet, *Paysage, forêt de Fontainebleau*, h/t, 1855, 88 x 166 cm, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek. Ce tableau s'intitulait auparavant *Forêt de Fontainebleau (effet d'été)*. Je ne sais pas pourquoi le titre a été changé, dans la mesure où, sur plusieurs paysages forestiers, Courbet a donné des indications de saison qui ne sont pas inutiles.

28. Titre du catalogue raisonné de R. Fernier en 1977.

29. Champfleury, *Les Amis de la Nature*, avec un frontispice gravé par Bracquemond d'après un dessin de Gustave Courbet, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1859, p. 15.

30. Cela ne l'a pas empêché de participer avec humour à « L'hommage à Denecourt » en 1855. Voir *La Forêt des poètes. Fontainebleau. Hommage à Denecourt*, Paris, Editions Pôles d'images, 2007, p.72-74.

couple impérial s'adonnait aussi bien au canotage, qu'aux randonnées en forêt. La construction du chemin de fer avait démocratisé ces loisirs, mais on sait que la cour se plaisait aussi à prendre le train, pour aller pique-niquer ou chasser.

On trouve un écho de la participation de Courbet à cette vogue dans le grand tableau inachevé de Claude Monet, *Le Déjeuner sur l'herbe* de 1865-1866, dont le Musée d'Orsay conserve deux fragments terminés. Dans le plus grand de ces deux fragments, on croit reconnaître, avec assez de certitude, Courbet assis auprès de Camille, la future femme de Monet, devant un poulet rôti, une terrine et une bouteille de vin. Sur le deuxième fragment, on identifie le peintre Bazille qui avait d'ailleurs posé pour la plupart des personnages masculins du tableau. La présence de Courbet, dans une position voisine de celle de l'un des protagonistes du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet deux ans plus tôt, prend une valeur d'hommage au réalisme qui a ouvert la voie à l'impressionnisme naissant<sup>31</sup>.

La correspondance de Courbet révèle ses efforts pour s'imposer sur la scène artistique de l'époque, et ses cruelles déconvenues. De son temps, un important corpus de caricatures l'a mis en scène dans le contexte du Salon ou celui de la Commune, avec des connotations péjoratives. Parallèlement, on peut dire que sa présence, en tant que personnage ou personnalité, dans des ouvrages littéraires ou picturaux, lui confère une sorte d'autorité médiatique au sein de la vie parisienne, tout en confirmant son appartenance à un clan, artistique, intellectuel et politique inconciliable avec le parti au pouvoir.

Michèle HADDAD

---

31. Dans une esquisse générale du tableau de Monet conservée à Moscou, le personnage assis n'évoquait pas du tout Courbet. Dans la version définitive de la partie centrale, ce personnage a été modifié, prenant les traits de Courbet, justement après la visite de ce dernier à l'atelier de Monet où il admira beaucoup la toile.



Gustave Courbet, *Le Retour au pays*, v.1854. h/t, 81 x 64 cm. Coll. part.  
Tous droits réservés





Gustave Courbet, *Les Demoiselles du bord de la Seine* (1856-57)  
Paris, musée du Petit-Palais (RMN / © Agence Bulloz)



Claude Monet, *Le déjeuner sur l'herbe*, à Chailly (1865-1866)  
Portrait : Bazille au centre ; Camille Doncieux ; Courbet à gauche  
Paris, musée d'Orsay (RMN (Musée d'Orsay) / © Droits réservés)