

De l'art utilitaire à l'autonomie de l'artiste : le cas Courbet

« Si au contraire tu admets la Muse voluptueuse, le plaisir et la douleur seront les rois de ta cité, à la place de la loi et de ce principe que, d'un commun accord, on a toujours regardé comme le meilleur, la raison. »

PLATON

En 1863, Gustave Courbet présente au Salon *Le Retour de la conférence*¹. Sans surprise, le tableau essuie un double refus : du Salon lui-même, et du salon des « Refusés ». À dire vrai, Courbet n'en est pas à son premier fait d'armes. Depuis le début des années 1850, la critique voit en lui l'artisan d'une réclame *pro domo* orchestrée parfois grossièrement afin d'attirer l'attention, sinon de la critique, du moins du public². Par le choix de ses sujets, Courbet semble accorder grand soin à maintenir intacte « sa capacité de surprendre³ ». Pour tout dire, *Le Retour de la conférence* n'est pas un chef-d'œuvre : il intéresse bien plus par la controverse dont il devient le prétexte

que pour ses qualités intrinsèques. Désireux de tirer publicité de sa double exclusion du Salon pour une prochaine exhibition à Londres, Courbet sollicite Proudhon, son ami et compatriote franc-comtois. Il souhaiterait qu'il rédigeât une « explication », une brochure qui défendrait la force révolutionnaire du tableau, cloué pour cette raison-ci, au pilori de la critique officielle. Proudhon accepte d'écrire cette défense. Il pose toutefois ses conditions : la plaquette sera anonyme. Mais bientôt, Courbet, mû sans doute par le désir de se pousser du col, se répand sur le projet, répète à qui veut l'entendre qu'il partagera avec Proudhon la paternité du livret⁴. Mais ce dernier s'agace de l'insistance du peintre à s'inclure dans la rédaction de l'ouvrage et, puisque le projet est éventé, il entreprend d'en faire un livre et de le signer⁵. Dès lors, l'ensemble échappe pour de bon à Courbet, en dépit ou en raison de tous ses efforts pour s'attirer les bonnes grâces du philosophe⁶.

L'intention première de Proudhon change en s'engageant dans un long travail : il n'entend plus défendre le tableau de Courbet, mais s'attèle scrupuleusement à faire du peintre le digne représentant d'un art révolutionnaire en butte au conservatisme d'une Académie aux ordres du pouvoir conservateur, un artiste engagé au service d'une société réconciliée. Ainsi naît le livre de Proudhon, « livre forcé »,

« transmutation du projet d'un auteur prisonnier de son nom⁷ » : *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Un ouvrage que la mort de Proudhon, le 19 janvier 1865, a bien failli compromettre. Toutefois, sa rédaction étant bien avancée, le livre paraît tout de même à titre posthume la même année, mis en forme par le bon soin d'amis, à partir des nombreuses notes laissées par le philosophe.

Selon Proudhon, l'homme serait doué d'une « faculté » propre à sentir, « à apercevoir ou découvrir le beau et le laid, l'agréable et le disgracieux, le sublime et le trivial, en sa personne et dans les choses, et de se faire de cette perception un nouveau moyen de jouissance, un raffinement de volupté ». Cette faculté *esthétique* est un « certain sentiment » que l'homme éprouve à l'aspect des apparences des choses ; quand il applique à lui-même ce sentiment, il sent naître en lui l'*estime de soi* ou l'*amour-propre*. Le sentiment esthétique et l'amour-propre engendrent enfin chez lui la « faculté d'imitation » : par la reproduction, sous quelque forme que ce soit, l'homme-artiste produit l'apparence de l'objet qui lui plaît et s'assure ainsi d'en jouir une seconde fois. Mais l'objet de l'art, ce n'est point pour autant la réalité prosaïque des apparences, ce ne sont pas les choses qui nous entourent, ni même les êtres que nous côtoyons.

Dans le spectacle des choses, ce qui plaît à l'homme, ce qui l'attire et l'élève, ce qu'il cherche par suite à reproduire, c'est l'*idéal* qui s'y manifeste : l'idéal, au sens de l'Idée platonicienne, l'archétype éternel et immuable de toute réalité. Loin d'être une pure conception de l'esprit, la beauté existe et possède son « objectivité propre » : elle n'est point chose « imaginaire, mais réelle », et l'art qui consiste à reproduire l'idéal aperçu ne se réduit pas au pur exercice capricieux de l'expression d'une subjectivité, mais « correspond à une qualité positive des choses ».

La tâche de l'artiste, puisque parmi les hommes il possède, plus qu'aucun autre, la puissance d'imitation, est de représenter ce qu'il y a d'idéal dans la représentation. En quoi l'artiste a toute liberté de « corriger », d'amplifier ou de diminuer ce que la nature, d'elle-même, propose. Par la manière dont il rend *réaliste* l'idée même des choses, l'artiste est pourvoyeur d'idéal. L'art est ainsi affaire de réalité et d'idéal, et il ne rime à rien de chercher à les opposer : « L'art, dit Proudhon, est, comme la nature elle-même, tout à la fois réaliste et idéaliste ; [...] il est également impossible à un peintre, à un statuaire, à un poète, d'éliminer de son œuvre soit le réel, soit l'idéal [...], s'il l'essayait, il cesserait par là même d'être artiste. »

En interrogeant l'art à l'aune de la question sociale, Proudhon souligne par ailleurs que rien n'existe, dans

l'ordre des affaires humaines, sans une quelconque finalité collective. La création artistique, comme toute activité de l'homme, est un parfait témoin idéologique : déterminée par un certain ordre de réalités sociale, politique, juridique, économique, et religieuse, sa survenue ne doit surtout rien au hasard. Ce qui explique qu'on ait choisi de faire entrer Ingres au Sénat, plutôt que Delacroix ou Courbet. Les artistes « reconnus », « officiels », se complaisent à donner à voir et à entendre ce qui correspond le mieux aux stéréotypes de la classe dominante : ils glorifient la bienséance, l'armée, la chasteté, la magnificence des puissants, toutes choses que le « Maître » économique, politique, religieux, estime *naturelles*, partant, *universelles*. L'artiste bourgeois, déconnecté des réalités sociales, est un oisif qui gâche ses couleurs dans la pratique illustrative des préjugés de sa classe.

Rien n'est plus étranger, selon Proudhon, à la nature de l'art. L'objectivité du beau implique que l'art ait avant tout à faire avec la *vérité* : la probité est inséparable du génie de l'artiste. Celui-ci est dépositaire d'une responsabilité, il s'impose à lui un devoir social : celui de nous libérer des fictions mensongères et de montrer les choses telles qu'elles sont, dans leur vérité profonde, de « nous administrer le foie de morue » au lieu de « l'eau sucrée » des allégories

et des flagorneries. Il se voit ainsi confier la tâche historique d'offrir « une représentation idéaliste de la nature et de nous-mêmes, en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce. » À cet égard, le réalisme de Courbet semble bien ouvrir une brèche dans le paisible état de choses des représentations académiques : il écorne durement le vernis des conventions et, par ses couleurs tristes et sombres, met en lumière le jeu de dupes ; c'est donc tout naturellement que Proudhon voit en lui le chef de file de cette école de la Vérité. Courbet, « le premier parmi les peintres, imitant Molière et transportant la haute comédie du théâtre dans la peinture », « a entrepris sérieusement de nous avertir, de nous châtier, de nous améliorer, en nous peignant d'abord tels que nous sommes ; [...] au lieu de nous amuser avec des fables, de nous flatter avec des enluminures, [il] a eu le courage de faire voir notre image, non telle que l'a voulue la nature, mais telle que la font nos passions et nos vices ». Et de prêter à Courbet le mot suivant : « La vérité seule me soutient. »

Curieusement, Proudhon relève lui-même que Platon, dans *La République*, était d'une grande injustice envers les artistes, les accusant de charlatanisme, les réduisant à des sophistes, à des fabricants d'illusions, qui troublent les distinctions de la connaissance par la production de simulacres.

Platon consentait pourtant à admettre les artistes dans la Cité s'ils subordonnaient leur art à l'éducation des citoyens, s'ils consentaient à produire « les hymnes en l'honneur des dieux et les éloges des gens de bien⁸ ». La fonction que leur propose Proudhon n'est pas très éloignée de celle conçue par Platon : l'artiste, créateur de représentations idéales, est appelé à « concourir à la création du monde social, continuation du monde naturel ». Assumant l'époque révolutionnaire qui est la sienne, l'artiste *doit* donc s'efforcer de montrer la réalité dans ce qu'elle a d'insupportable ; en dissipant les illusions mensongères, il ouvre la voie à l'émancipation des humbles, des opprimés. L'analyse proudhonienne du *Retour de la conférence* consacre ainsi la démarche artistique de Courbet qui semble se concilier parfaitement avec la perspective d'un avènement historique de la Justice. Car l'art est le véhicule des idées, il n'est même rien sans idées ; il est un moyen parmi d'autres du combat politique et social. De là, Proudhon en déduit ce qui, en toute logique, devrait définir la pratique artistique : foin de l'habileté technique, de la mise en forme, des seules apparences, l'art n'est rien sans le fond doctrinal dont il est l'auxiliaire, le bon serviteur, quand il n'en est pas simplement le faire-valoir.

Suffit-il d'apercevoir dans une œuvre comme l'écho de ses propres pensées, la confirmation figurée de ses convictions les plus intimes, pour considérer que l'art se réduise à l'illustration ou à la défense de positions morales ou politiques ? C'est sans doute la faiblesse de Proudhon de vouloir donner – imposer, même – à l'artiste une mission sociale, seule capable, selon lui, de légitimer l'expression de son point de vue. Les artistes en général, et Courbet en particulier, sont-ils bien des gens sérieux, au sens où le voudrait Proudhon ? Souhaitent-ils – le peuvent-ils d'ailleurs – se soumettre à une fin collective, sans y perdre leur âme et leur talent ? Sont-ils, *en tant qu'artistes*, de ces êtres épris de justice, animés de la volonté de promouvoir le progrès de l'espèce ? Telle est la première flèche que décoche Zola dans l'article assassin qu'il consacre, non sans raccourcis et avec une certaine mauvaise foi, à la recension du livre de Proudhon dès sa parution.

Dans « Proudhon et Courbet », Zola, auteur alors des seuls *Contes à Ninon* et de quelques critiques littéraires, s'en prend avec vigueur à l'idée proudhonienne de la destination sociale de l'art. La violence du texte marque sans conteste l'émergence d'un style et d'une volonté d'affirmation sur la scène journalistique. Il a été dit parfois que Zola se sert ici de Proudhon, comme de Courbet, pour se faire un

nom. Il est bientôt en effet le « jeune homme dont on parle⁹ ». Les artistes, écrit-il ironiquement, sont « des gens singuliers qui ne croient pas à l'égalité, qui ont l'étrange manie d'avoir un cœur et qui poussent parfois la méchanceté jusqu'à avoir du génie. Ils vont troubler votre peuple, déranger vos idées de communauté, se refuser à vous et n'être qu'eux-mêmes ». Zola reconnaît que l'artiste n'est pas cet être dégradé qui vivrait hors de la cité : « Je ne nie pas, dit-il, l'influence du milieu et du moment sur l'artiste, mais, ajoute-t-il, je n'ai pas même à m'en inquiéter. J'accepte l'artiste tel qu'il me vient. » Car l'œuvre d'art n'est pas réductible à un témoignage, ce n'est pas l'expression d'une nation, ni même l'affirmation d'impératifs de la moralité, c'est d'abord et surtout « un coin de la création vu à travers un tempérament ». Contre l'injonction faite à l'artiste de promouvoir un idéal de nous-mêmes, idéal censé édifier l'humanité, Zola rappelle qu'une œuvre d'art, c'est d'abord le point de vue original d'une individualité, d'un être de chair et de sang, animé d'émotions et de sentiments, qui se donne au spectateur : « Il faut que je retrouve un homme dans chaque œuvre, ou l'œuvre me laisse froid. Je sacrifie carrément l'humanité à l'artiste ».

On peut s'interroger avec Zola sur cette prétention des philosophes à se saisir de l'art, à chercher froidement, rationnellement, à le définir, et à se livrer à

la fâcheuse habitude de lui assigner des fins. Car au fond, l'*art* n'existe pas, c'est tout au plus un concept : ce qui existe, ce qui se donne à l'expérience du spectateur, ce sont des *œuvres*, bonnes ou mauvaises, fortes ou faibles, qui plaisent ou qui choquent, et des *artistes* en chair et en os, riches de leurs passions, de leurs qualités ou de leurs défauts.

Aussi, contre l'art utilitaire, réduit à n'être que l'auxiliaire du perfectionnement de l'espèce, le moyen de l'avènement de la Justice et de la Vérité, Zola a-t-il raison d'insister sur l'*inutilité* constitutive de l'œuvre d'art : elle ne *sert* pas, comme sert un outil en ce qu'il permet d'accomplir une tâche répondant à un besoin déterminé et limité. Encore moins doit-on décider *ce* que l'artiste doit servir ou, ce qui revient au même, *qui* il doit servir. Quant à l'universalité de la beauté, son caractère idéal ou idéal, Zola n'y voit qu'une fiction sortie tout droit des vues étroites de l'intelligence de sombres raisonneurs, ces philosophes qui veulent *penser* quand l'expérience singulière de l'œuvre d'art invite plutôt à *sentir*.

Et Courbet ? On a dit combien l'engagement de Proudhon dans un traité sur l'art a contrarié ses plans de réclame. Quand le livre paraît, le peintre peine à assumer l'héritage et ne se reconnaît guère dans le portrait intimidant que le philosophe a fait de lui. On a bien là, comme le remarque Thomas Schlessler,

un cas de double récupération : Proudhon « *récupère* l'image de Courbet pour la corriger, comme on récupère une image écornée, abîmée. Mais il la *récupère* également à son compte pour nourrir sa propre pensée sociopolitique¹⁰ ». Courbet se voyait en artiste subversif ; Proudhon en a fait un révolutionnaire, c'est-à-dire un moralisateur !

Faut-il renoncer à l'idée de l'*engagement* des artistes ? La question peut sembler ironique à la suite du texte de Zola. Sa prise de position publique en faveur du capitaine Dreyfus n'a-t-elle pas fait de lui l'archétype de l'artiste engagé ? C'est pourtant bien davantage comme *intellectuel* ou comme *clerc*¹¹ – et non comme *romancier* – qu'il signe son célèbre « J'accuse ». Mais, dira-t-on, la vaste fresque des *Rougon-Macquart* n'est-elle pas à tout le moins, par elle-même, la critique acerbe et circonstanciée de ce scandale qu'était, pour tout républicain, le Second Empire ? Sans doute. On ne peut pour autant retourner les arguments de Zola contre lui-même. D'une part, il n'est pas un écrivain enrôlé sous l'étendard de la Justice et de l'Utilité, comme le voulait Proudhon du peintre Courbet, mais – et c'est tout le sens du roman expérimental – il cherche à rendre compte par son approche naturaliste des forces souterraines qui traversent la société de son temps. Rappelons-nous sa fameuse remarque :

« Je ne suis qu'un savant¹². » D'autre part, les *Rougon-Macquart* sont bien une « peinture », mais c'est là évidemment un usage métaphorique du mot. Comme l'a montré Jean-Paul Sartre, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, les instruments et l'art de l'écrivain ne sont guère comparables à ceux du peintre. On ne saurait « engager » l'un comme l'autre : « L'écrivain, écrit Sartre, peut vous guider et s'il vous décrit un taudis, y faire voir le symbole des injustices sociales, provoquer votre indignation. Le peintre est muet : il vous présente un taudis, c'est tout ; libre à vous d'y voir ce que vous voudrez¹³. »

Christophe SALAÜN

Notes de la postface

1. Voir les descriptions qu'en propose Proudhon : au début du chapitre I, *supra*, p. 14 et celle, très détaillée et commentée, du chapitre XVII, *supra*, pp. 92-100.
2. Thomas Schlessier, *Réceptions de Courbet – Fantômes réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, Les Presses du réel, 2007.
3. *Ibid.*, p. 248.
4. En juillet 1863, Courbet confie à son père qu'il est en correspondance avec Proudhon : « Nous faisons ensemble un ouvrage important qui rattache mon art à la philosophie et son ouvrage au mien. C'est une brochure qui sera vendue dans mon exhibition en Angleterre, avec son portrait ainsi que le mien : deux hommes ayant synthétisé la société, l'un en philosophie, l'autre dans l'art, et tous deux du même pays. » Cf. Courbet, « Lettre à son père », 28 juillet 1863, in *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par Petra Ten-Doesschate Chu, Flammarion, 1996, p. 205.
5. Proudhon, « Lettre à M. J. Buzon » du 9 août 1863, in *Correspondance*, t. 13, pp. 131-132. cité par Chakè Matossian, *Saturne et le Sphinx* : « Le fait est que l'ami Chaudey et moi nous nous étions proposé de faire une réclame pour notre compatriote. Cela devait avoir dix pages au plus. Mais le malheureux s'étant avisé de déclarer qu'il y mettrait mon nom, j'ai dit : Halte là ! J'ai retenu aussitôt mes feuillets, et de la révision que j'en ai faite il sortira un opuscule de 120 à 150 pages, que je ne regrette pas, mais qui m'ennuie fort. Vous comprenez que dès lors qu'on me fait signer, adieu la réclame ! »
6. Proudhon, « Lettre à Max Buchon » du 24 août 1863 : « J'ai entrepris, à la demande de Courbet, d'écrire quelque chose sur son tableau des *Curés*, et ce qu'on appelle le *réalisme*. Cela devait avoir QUATRE pages, et servir de notice pour l'intelligence dudit tableau. J'en aurai bientôt CENT SOIXANTE ; c'est-à-dire qu'au lieu d'une réclame, j'aurai fait un traité. Aussi

- Courbet est-il dans l'angoisse, il m'assassine de lettres de huit pages ; vous savez comme il écrit, comme il argumente !... »
7. Selon la belle formule de Chakè Matossian, *Saturne et le Sphinx. Proudhon, Courbet et l'art justicier*, Droz, 2002, p. 13.
 8. Cf. Platon, *La République*, X, 607b.
 9. Selon l'expression de Henri Mitterand, *Zola*, tome I : « Sous le regard d'Olympia (1840-1871) », Fayard, 1999, chapitre V.
 10. Cf. Thomas Schlessier, *Réceptions de Courbet*, *op. cit.*, p. 260.
 11. Pour reprendre le nom que Julien Benda donne à ceux qui s'engagent sur la scène publique, non pour faire triompher une passion « de classe, de race ou de nation », mais pour y défendre des principes abstraits de justice. Cf. Julien Benda, *La Trahison des clercs* (1927), III.
 12. Cf. Émile Zola, « La République et la littérature » in *L'Encre et le Sang*, Complexe, 1989, p. 123.
 13. Cf. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Gallimard, Coll. « Folio », 1973, p. 16.