



SEANCE DU 07 avril 2015.
Restitution de l'intervention de :
Laïla Commin-Allié

Par l'équipe d'auditeurs : Barbara, Joëlle, Michèle, Roland, André et Gilles

TITRE : « *Voici la démocratie dans l'art* » : réflexions autour de l'œuvre de Gustave Courbet
Deuxième partie

La semaine dernière, je vous ai expliqué avoir choisi le tableau de Gustave Courbet, parce que le tableau que vous avez à l'écran « *Un enterrement à Ornans* », a été déclaré comme étant « *la démocratie dans l'art* » par le critique François Sabatier-Ungher. Cela n'aurait eu qu'un intérêt anecdotique si, dix ans plus tard, en 1861, Gustave Courbet lui-même, n'avait écrit être : « *producteur d'un art démocratique* »



Nous avons brièvement abordé, la semaine dernière, un certain nombre de pré-requis pour commencer l'analyse de cette œuvre, nous avons vu le contexte des expositions au travers des salons, nous avons parlé de la révolution de 1848, de la seconde république, je vous ai parlé du contexte artistique, qui, lors de la création de la toile de Courbet voyait s'affronter deux courants : le classicisme et le romantisme, l'art de Courbet ouvrant un nouveau courant, le réalisme. Je vous ai donné quelques éléments biographiques sur Gustave Courbet et je vous ai présenté les outils analytiques dont use l'historien de l'art :

- L'analyse *iconologique*, en premier ; nous la poursuivrons ce soir, en la complétant par :
- L'analyse *formelle*, qui est un autre outil d'analyse des œuvres en histoire de l'art,

Je terminerai par ce qu'a voulu dire François Sabatier-Ungher, ses arguments pour voir la démocratie dans l'œuvre de Gustave Courbet, et enfin, nous envisagerons la parole de Gustave Courbet lui-même.

L'analyse *iconologique* a été théorisée par un historien de l'art, Erwin Panofsky : selon lui, cette analyse comporte trois niveaux :

- L'analyse *pré-iconographique*,
- L'analyse *iconographique*, que nous étions en train de conduire,
- L'analyse *iconologique*, faite à partir des motifs que l'on a reconnus dans l'œuvre, et via une interprétation, une tentative de compréhension de l'œuvre dans son cadre culturel, l'intention étant de comprendre ce que l'œuvre a voulu révéler.

Nous en étions restés à nous poser les questions : que font ces gens, quelles sont leurs postures, peut-on les identifier ? Nous en étions à nous poser la question des attributs spécifiques des personnages : costume, objet, toute chose pouvant ouvrir à une analyse de l'œuvre.

Je vais commencer par la partie gauche de la toile. Il y a quatre porteurs qui soutiennent un cercueil. Ces porteurs sont coiffés de chapeaux à larges bords. Ces chapeaux ont-ils un sens, sont-ils de simples éléments de costume que portaient les paysans et que l'on peut voir sur la toile de Rosa Bonheur, *Le labourage nivernais*, peinte à la même époque (1849) ?



Donc des chapeaux qui servent à se protéger du soleil lors des travaux des champs, ou bien sont-ils autre chose que de simples chapeaux ? Certains commentateurs ont vu autre chose que de simples chapeaux. C'est le cas, par exemple, de Marie-Noémie Cadiot, sculpteur, dont une de ses œuvres, *Daphnée changée en laurier*, marbre (1866), est au Musée des beaux arts de Marseille. Elle est aussi critique d'art et écrit sous le pseudonyme de Claude Vignon, et voici ce qu'elle écrit dans le « *Salon de 1850-1851* », ouvrage qu'elle a fait éditer : à la page 80, son attention est portée sur « *quatre porteurs noirs, avantagés d'une barbe démoc-soc, d'une tournure montagnarde et de chapeaux à la Caussidière. Voilà ! Bon Dieu ! Que c'est laid !...* ».

Les *barbes démoc-soc*, ce sont les barbes des démocrates socialistes, et que sont les *tournures montagnardes et de chapeaux à la Caussidière* ? Marc Caussidière était un lyonnais d'origine qui avait participé à la révolution de 1848 à Paris, et il avait été nommé, par le gouvernement provisoire, à la tête d'une garde citoyenne, une garde du peuple pour défendre en fait la révolution, et cette garde populaire était composée de quatre compagnies, dont une s'appelait *la montagnarde*. Je vous mets une aquarelle d'un certain Eugène Lacoste, qui représente une de ces gardes populaires, où l'on retrouve ces personnages aux grands chapeaux, le même que celui qui affuble les porteurs.



Marie-Noémie Cadiot n'a pas été la seule à voir seulement un simple chapeau de paysan, et un autre critique d'art, Eugène Bonnassieux, a écrit, lui, dans « *Le courrier de Paris* », qu'il a vu *des porteurs coiffés de chapeaux montagnards*, et il en a déduit que l'enterrement de Courbet était un enterrement de carnaval, une charge. Comme quoi un simple détail peut nous emporter vers une interprétation et signifier autre chose que ce que l'on croit.

Nous allons passer au cercueil qui est recouvert d'un drap blanc. Le drap blanc était un drap mortuaire classique et qui recouvrait les cercueils soit d'enfants, soit de personnes décédées célibataires, mais dans ce cas là, les draps mortuaires étaient blanc uni. Ici, on voit que ce drap mortuaire est décoré de motifs : on voit deux os en croix, dans la partie basse des sortes de gouttes ou de larmes, et ces motifs associés au crâne qui est sous les pieds du personnage qui a les bas bleus, ce sont des motifs qui évoquent la franc maçonnerie. Je vous ai mis, de l'autre côté, un morceau de cordon de maître maçon qui date de cette période, 1815-1855, qui est conservé au Musée d'Aquitaine de Bordeaux, où l'on retrouve le crâne, les os en croix, ainsi que les larmes.



Ces motifs, pour les francs-maçons, évoqueraient la tristesse et renverraient au meurtre d'Hiram architecte du temple de Salomon, perpétré par trois mauvais compagnons, Ignorance, Fanatisme et Ambition. En tous cas, cette analyse de référence à des motifs francs-maçons est celle que déploie Hélène Toussaint, dans le catalogue d'exposition consacrée à Courbet dans la rétrospective de 1977.

Toujours à propos de ce drap, vous voyez qu'il est prêt à tomber, et là, Courbet, dans le titre de sa toile, dit qu'il s'agit d'un historique, la simple relation du fait. Si c'est le cas, si le drap est dans cette position, il risque de tomber, les porteurs de basculer, et de faire tomber le curé dans la fosse !

Si l'on continue l'analyse, on voit un groupe d'enfants de cœur, qui portent les attributs classiques des enfants de cœur ; notez simplement que celui qui est au premier plan, porte un vase d'eau bénite. Ce vase d'eau bénite a été décrit par Delacroix, dans son journal à la date du 3 août 1855, comme un remarquable détail : il en a apprécié la force picturale.

Ensuite, le porte croix, ce vigneron au visage en lame de couteau, dont on a parlé la semaine dernière, et puis vient le curé. Il est en habit de curé, il porte son costume funèbre, galonné d'argent, il tient sa barrette entre ses mains et un livre de prières. Que doit-on y voir ? Doit-on y voir un simple curé, c'est un historique, une relation des faits, un curé qui porte l'habit traditionnel dévolu pour la messe des défunts, et des enterrements, ou doit-on y voir autre chose ?

Cette autre chose, on peut éventuellement la trouver dans un ouvrage qui date de 1834, qui s'intitule *Le catéchisme du XIX^{ème} siècle*, l'auteur n'est pas connu, mais l'éditeur est Gayet aîné (1834). Cet ouvrage commence par une phrase attribuée à Voltaire : « *Les prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense ; notre crédulité fait toute leur science* ». Cela vous donne toute la tonalité de ce catéchisme du XIX^{ème} siècle. Cet ouvrage est conçu en forme de dialogue, avec questions et réponses. A la page 34, on peut lire : « *Pourquoi les prêtres sont-ils revêtus, dans leurs exercices, d'habits galonnés, couverts de fleurs, et d'une coupure si singulière ?* » La réponse : « *Ils revêtent ces costumes pour indiquer la supériorité de leurs fonctions...* ». Effectivement, dans cette assemblée, le curé, avec ses galons d'argent, fait partie des personnages qui sont vêtus de façon ostentatoire. Courbet a peut être voulu montrer la supériorité du curé dans la communauté villageoise, le curé se considérant comme le berger des populations villageoises. On ne verrait pas là quelque chose d'anticlérical.

Ce n'est pas le cas pour Gustave Courbet qui a peint, en 1863, ce retour de conférence : C'est une charge anticléricale, des curés ivres, et cette toile a été peinte en 1863, refusée pour cause d'outrage à la morale religieuse au salon, et même été refusée au salon des refusés. Donc, voilà, Courbet était relativement anticlérical, et son curé a peut être un sens anticlérical. Je vous montre une reproduction photographique, parce qu'elle a été achetée par un particulier, qui l'a achetée à seule fin de la détruire. Elle n'existe plus.



Donc, nous avons le curé, les sacristains, les enfants de cœur, et les bedeaux. Les bedeaux sont les personnages en rouge ; on n'a pas compris qui étaient les personnages en rouge à Paris, lorsque la toile a été montrée. On a cru que c'étaient des juges et l'on se demandait ce que des juges venaient faire dans cet enterrement, et en fait, il s'agit, peut être, de la simple relation des faits, puisque l'on a retrouvé, soit disant, dans la sacristie d'Ornans, les chapeaux que portent ces personnages, donc ce seraient bien des bedeaux d'Ornans, ils étaient vêtus de cette façon là.

Nous allons continuer dans ce registre, dit « *costumes* », et je vous invite à sauter par dessus la fosse, et à observer les personnages qui font face au curé. La semaine dernière, je vous ai dit qu'il s'agissait de deux vieux en costume de 1793, c'est comme cela que Courbet en avait parlé dans une lettre de 1850. Deux vieux, avec leurs habits du temps : est ce que Courbet nous raconte que, dans son village, il y a deux vieux qui ne sont pas à la mode, c'est possible. Cette année, plusieurs intervenants ont raconté des souvenirs d'enfance, et je vais aussi vous raconter un souvenir d'enfance. Lorsque j'étais enfant, j'ai grandi dans un village du Vaucluse, j'étais à la fin des années primaires, fin des années soixante, mai 68 était déjà passé par là. J'avais une camarade de classe dont la mère aurait très bien pu poser pour cet enterrement à Ornans : elle était toujours vêtue d'une robe noire, avait un châle sur les épaules, un petit chignon coincé dans un bonnet blanc de dentelle. C'était tout à fait étonnant, cette dame était très en retard sur la mode, une bonne centaine d'années de retard, alors que 68 était passé par là et que les autres mères portaient des « *jeans pattes d'éph* », et des mini jupes bariolées. Donc Courbet a peut être voulu nous raconter une histoire vraie : deux vieux qui portaient des habits démodés ; mais il a peut être voulu nous dire aussi autre chose, et je postule pour cette autre chose, rappeler par exemple la constitution du 24 juin 1793. Une constitution qui n'a jamais été effective, qui n'est jamais entrée en vigueur, mais qui pensait que tous les hommes sont égaux par la nature, et devant la loi, une constitution qui proclamait que le but de la société, c'était le bonheur commun et qui instituait le suffrage universel. Une constitution qui, par ailleurs, est connue sous le nom de *Constitution montagnarde*. Il y a peut être bien une histoire de montagnard dans cette peinture.

Au sujet de ces deux vieux un historien de l'art qui s'appelle Théophile Sylvestre, qui a écrit une *Histoire des artistes vivants*, publiée en 1856, écrit aux pages 253-254 (disponible sur Gallica) : « *A droite, au premier plan, deux anciens, contemporains de la Marianne de 1793, grand frac à la française, à la mode du club des Jacobins, et culotte courte. Ces vieux, disciples de l'abbé Grégoire et du curé Meslier, restent couverts devant la Mort qui les emportera demain, ces débris obstinés du dernier siècle !* » L'abbé Grégoire était un révolutionnaire, curé, franc-maçon, qui a participé à la rédaction de 1789, quant au curé Meslier, c'était un extraordinaire curé qui était à la fois anticlérical et athée ; on le connaît grâce à Voltaire qui a publié en 1762 le testament de Jean Meslier. Donc là, encore une évocation du berger, peut être une charge anticléricale, en tous cas, s'il s'agit de la constitution de 1793, une nostalgie de ce qui aurait pu être et qui n'a pas été.

Ces personnages qui sont face au curé, on peut se rendre compte qu'ils semblent, autant que le curé, participer au rite funèbre, et vous voyez que l'un d'entre eux a la main tendue vers la fosse, et il semble participer à part égale avec le curé. On a, et c'est une hypothèse, en face à face, deux conceptions de ce qu'il peut advenir après la mort : l'une qui est religieuse, du côté du curé, et l'autre du côté de ces deux personnages et vous noterez qu'à leurs pieds il y a des ossements : un crâne, un humérus, un os iliaque, une vision très matérialiste de voir ce qu'il peut advenir après la mort.

Je ne vais pas continuer ainsi sur tous les détails, mais c'est ce que doit faire l'historien de l'art dans cette phase d'analyse. Il doit relever chaque détail et tenter d'en penser une interprétation. Je vous rappelle que le but de la discipline est de comprendre les œuvres que l'on étudie. Je vais quand même m'attarder sur ce qui peut paraître, dans cette scène, comme d'étranges détails. Les détails étranges et insolites, c'est ce que Daniel Arase, historien de l'art qui a participé à la vulgarisation de cette discipline, parce qu'il participait à des émissions radiophoniques, qu'il a écrit de très nombreux ouvrages grand public, très accessibles, c'était sa façon privilégiée d'entrer dans une œuvre. Il entrait dans une œuvre par l'indice, par le détail, par la surprise, par l'inattendu. Et ici, de l'inattendu, on en trouve : je vous invite à orienter votre regard vers le fossoyeur qui est à genoux, au centre. Il s'appelle Antoine Joseph Cassard, fils de cordonnier et paysan pauvre d'Ornans ; c'est un homme qui est décrit par le critique d'art Théophile Sylvestre : « *Le fossoyeur, brute impassible, a creusé cette tombe en chantant et en*

sifflant ». Je ne sais pas s'il a eu vent de ce que l'on disait de lui, le pauvre Cassard, mais il n'a pas dû être content ! Ceci dit, la toile de Courbet n'a pas plu du tout à Paris, à tel point que les gens d'Ornans ont été fâchés et la sœur de Courbet, Juliette, est passée de maison en maison pour rassurer les gens qui avaient posé pour l'enterrement, parce que beaucoup d'entre eux voulaient être effacés de la peinture !

Que voit-on sous le genou de cet Antoine Joseph Cassard ? On voit deux pièces de vêtements ; souvent les critiques d'art diront qu'il avait posé sa veste et son bonnet, parce qu'il avait trop chaud, il vient de creuser la tombe. A mon sens, il y a bien un bonnet, mais l'autre pièce n'est pas une veste. Pour moi, ce sont une blouse et un bonnet de nuit et c'est inattendu de trouver une blouse et un bonnet de nuit au bord d'une tombe !

Nous allons commencer par la blouse. La blouse est le vêtement qui définit l'ouvrier, c'est le vêtement que Courbet fait revêtir à Pierre Joseph Proudhon quand il le peint en 1865, alors qu'il n'était pas ouvrier. (toile intitulée *Pierre Joseph Proudhon et ses enfants* en 1853)



C'est une pièce traditionnelle du vêtement ouvrier, et même Tocqueville, dans son ouvrage *Souvenirs*, publié en 1893, chez Calmann Lévy, à propos des journées de juin 1848, écrit : « *A l'ouverture de la rue Saint Honoré, une foule d'ouvriers qui écoutait avec anxiété le bruit du canon, ces hommes étaient tous en blouse, ce qui est pour eux, comme on le sait, l'habit de combat, aussi bien que l'habit de travail* ». Donc, l'ouvrier révolté qui se bat pour ses droits, son vêtement symbolique est la blouse. C'est un vêtement symbolique de l'ouvrier, mais c'est aussi un vêtement de la démocratie, et cela tombe bien pour nous !

C'est un vêtement symbolique de la démocratie si l'on se réfère à un ouvrage d'Auguste Isabelle ; je ne sais pas qui c'est, mais il était du Havre, et en 1848, il était rédacteur provisoire d'un journal qui s'appelait *La Fraternité*. Il a écrit un ouvrage historique qui s'intitule : « *Les troubles de la ville de Rouen l'an premier de la république française 1848* ». C'est un ouvrage qui parle de la répression à Rouen pendant les journées du printemps 1848, et Auguste Isabelle écrit : « *C'est une véritable guerre sociale, une véritable guerre d'extermination entre la blouse et la redingote, entre la démocratie et la réaction* ». Donc attribution symbolique de vêtements à des classes sociales : la redingote à la réaction, et la blouse à la démocratie, qui, on l'a vu par ailleurs, est aussi le vêtement thématique des ouvriers.

Nous allons passer maintenant au bonnet de nuit : que fait-il là, par terre, à côté de la blouse ? Pour tenter d'analyser le bonnet de nuit, on peut se référer à de nombreuses choses, déjà au dictionnaire : « *vêtement que l'on porte pour dormir* ». C'est peut être ici l'évocation du sommeil éternel, de la mort, pourquoi pas ? Et d'ailleurs, dans certaines provinces, au nord de Besançon, jusque dans les années vingt, il y avait une coutume qui consistait à coiffer le défunt d'un bonnet de coton blanc avant de l'inhumer, et traditionnellement, quand la personne était malade, on disait : « *Je m'y attendais, il ne pouvait guérir, il a demandé son bonnet de coton* ». Ici, s'il s'agit de cela, le bonnet de coton n'a pas été posé sur la tête du défunt, et je vous ai parlé la semaine dernière de Jean Luc Mayaud cet historien qui fait l'hypothèse que cet enterrement soit l'enterrement de la république, ou, éventuellement, de la démocratie. On pourrait se dire : « *la démocratie est morte trop tôt et elle n'a pas eu le temps de coiffer son bonnet de coton* ».

Le bonnet de coton peut être aussi associé à la tristesse, parce qu'un enterrement n'est jamais très joyeux, parce qu'il y a une expression qui n'est plus usitée, mais que l'on utilisait au XIX^{ème} siècle, qui est : « *être triste comme un bonnet de nuit* ». Toujours dans le registre lexical, au sens familier, figuré, et cela est rapporté dans le dictionnaire de l'académie de 1835, bonnet peut signifier, lorsque l'on parle de gros bonnet, on parle d'une personne riche, importante, donc ce bonnet peut désigner quelqu'un de riche, à côté de quelqu'un de moins riche, un ouvrier. Et vous savez aussi qu'au XIX^{ème} siècle, le bonnet rouge, phrygien, est symbolique des révolutionnaires, tandis que le bonnet blanc renvoie plutôt à l'aristocratie ou à la royauté par le truchement de cette couleur blanche.

L'hypothèse que formule Jean Luc Mayaud, qui voit l'enterrement de la république dans l'enterrement à Ornans, est que ce bonnet de nuit signifie l'union matrimoniale qui unissait le peuple à la république, l'union charnelle. Il en veut pour preuve cette gravure, qui est intitulée « *Le cortège des maris* » : on voit des maris coiffés de bonnets de nuit qui manifestent pour que, sous un régime quelconque, même la république, les femmes continuent d'être soumises à leurs maris.



Jean Luc Mayaud se sert de cette gravure pour signifier que c'est l'union charnelle de la république et du peuple qui est représentée. Mais on pourrait formuler l'hypothèse que ce soit tout autre chose, et pourquoi pas, voir en ce bonnet de nuit, la révolte et les luttes de certaines femmes qui ont voulu, en 1848, faire partie du peuple souverain, être admises au suffrage universel.

Il y a, par exemple, une lingère qui s'appelait Jeanne Derouin, ouvrière autodidacte qui avait passé seule un brevet d'institutrice, et, en 1849, elle s'est présentée aux élections législatives, parce qu'elle considérait qu'elle était citoyenne autant qu'un homme. Cette candidature avait scandalisé Proudhon qui avait écrit : « *le ménage et la famille, voilà le sanctuaire de la femme* ». Si cela vous intéresse, vous pouvez trouver la campagne électorale de Jeanne Derouin sur gallica qui est le site de la BNF. Jeanne Derouin serait la première qui aurait accolé l'adjectif masculin au suffrage universel ; en tous cas, après le coup d'état du 2 décembre 1851, elle a dû s'exiler et elle est morte dans la plus grande misère à Londres.

Vous voyez donc que l'on peut interpréter une œuvre d'art à loisir : il faut toujours argumenter son interprétation, mais l'on n'est pas du tout détenteur d'une quelconque vérité. Si l'on part de l'hypothèse que le bonnet c'est le bourgeois, et que la blouse, c'est l'ouvrier, on peut voir, pourquoi pas, l'évocation d'une fraternité en humanité, d'une égalité de destins vis à vie de la nature, comme le spécifiait cette constitution de 93, qui disait que *l'homme était égal en nature*. Une humanité non *hiérarchisable* parce que le bonnet et la blouse sont au même niveau au bord de la tombe, sauf que l'ouvrier était un peu plus mort que le bourgeois, parce que l'on voit la manche qui pendouille un peu dans la fosse ! Si l'on formule cette hypothèse, elle peut être corroborée par les propos de Pierre Dupont, qui est un ami de Courbet. Portrait de Pierre Dupont par Courbet (1868)



C'est un chansonnier, poète, précurseur en quelque sorte d'Eugène Pottier, qui écrira un peu plus tard, *L'internationale*. Il produit des chansons ouvrières, et en 1848, il écrit, entre autres, *Le chant des ouvriers*, *Le chant des transportés* et *Le chant funèbre des journées de juin*, après les journées de massacre de juin 1848. Je vais vous lire la dernière strophe :

« *Il ne reste, après ce grand deuil,
D'autre profit de la bataille,
Que des frères dans le cercueil
Et des prisonniers sur la paille.
O République au front d'airain !
Ta justice doit être lasse :
Au nom du peuple souverain,
Pour la première fois, fais grâce !* »

Je vous ai dit qu'il y avait eu des ouvriers arrêtés, d'autres fusillés, ou expatriés, et le refrain est :

« *Offrons à Dieu le sang des morts
De cette terrible hécatombe,
Et que la haine et les discordes
Soient scellés dans leur tombe !* »

Là, peut être, c'est une hypothèse, est ce la haine des discordes qui est représentée, et destinée à être scellée dans leur tombe.

Courbet fréquentait des milieux fouriéristes, je vous l'ai dit, qui avaient pour but de l'humanité une harmonie complète, réconciliée, qui vivrait dans la plus grande des harmonies. Alors, en tant qu'individu, Courbet semble être resté totalement en marge de ces événements de 1848. Dans une lettre écrite à ses parents au mois de mars, la lettre 48.2 des correspondances, il écrit : « *Les choses sont si intéressantes maintenant, que je me dispense de vous donner des nouvelles, vous devez les savoir toutes* (il parle des journées de février). *D'ailleurs, je ne me mêle fort peu de politique, comme c'est mon habitude, je ne trouve rien de plus creux que cela. Je suis peintre et je fais de la peinture* » (février 1848). Et en juin, la lettre 48.4, toujours à ses parents, il écrit :« *La fusillade et le canon n'ont pas arrêté une minute : c'est le spectacle le plus désolant qu'il soit capable d'imaginer. Je crois qu'il ne s'est jamais rien passé en France de semblable, même pas la Saint Barthélémy. Je ne me bats pas pour deux raisons : d'abord parce que je n'ai pas foi dans la guerre au fusil et au canon et que ce n'est pas dans mes principes. Voila dix ans que je fais la guerre de l'intelligence, je ne serais pas conséquent avec moi-même si j'agissais autrement. La seconde raison c'est que je n'ai pas d'armes et ne puis être tenté* ». En tous cas, en 1848, il est resté physiquement en marge de la révolution.

Sa seule participation a probablement été le frontispice d'un journal qui s'appelle le Salut public, dont les rédacteurs étaient Champfleury, Beaudelaire et Toubin.



Il était ami avec Champfleury, qui était un écrivain, et avec Beaudelaire, ce sont des gens qu'il rencontrait à la brasserie Andler qui réunissait la bohème artistique et politisée. Je vous fais remarquer, je ne sais si vous le voyez, tout en haut, il y a sur le drapeau : « *La voix du peuple, voix de dieu* », qui fait référence à *vox populi, vox dei*, qui désigne, dans les années trente cinq, plutôt un proverbe, qui signifie : le sentiment général est fondé sur la vérité.

L'analyse iconographique doit continuer jusqu'à épuisement de l'œuvre, et doit tendre vers l'exhaustivité. Ce n'est, bien sûr, pas forcément possible, et ce qui est certain, c'est que ce travail qui est une cuisine interne de l'historien de l'art, n'apparaît pas dans les histoires de l'art. C'est un travail préalable qui permet de choisir un angle d'approche pour l'historien de l'art, mais il ne va pas détailler, ce que je vous fais ce soir pour montrer qu'il y a des approches qui sont en contradiction les unes par rapport aux autres. Je vais arrêter là ce soir l'analyse iconographique, mais on pourrait encore se poser une quantité de questions : par exemple, que fait le chien, quel sens peut avoir la position du fossoyeur, pourquoi est-il à genoux, est-ce que cela a un sens ?

Il y a ensuite la troisième phase qui est l'analyse *iconologique*. Cela consiste, à partir des thèmes que l'on a recensés et identifiés, à entreprendre l'interprétation qui va nous permettre de comprendre la vision du monde révélée par l'œuvre. Cette approche de Panofsky a été très vivement critiquée pour des quantités de raisons, et encore récemment par un historien médiéviste que s'appelle Jérôme Baschet dans « *L'iconographie médiévale* », 2008. Les critiques sont nombreuses, certaines disent : *pourquoi vouloir absolument construire un discours sur une œuvre qui est faite pour être vue, le discours est-il nécessaire pour accompagner une œuvre ?* C'est un problème de fond. Et pour ceux qui admettent qu'un commentaire d'œuvre est possible, ils disent que ce séquençage en trois étapes *pré-iconographique, iconographique, iconologique*, c'est un peu couper les cheveux en quatre, que cela n'a pas grand sens. Il est vrai que, vous vous en êtes rendu compte, j'ai tout mélangé, l'analyse iconographique avec l'interprétation.

En fait, ce que préconise Panofsky, c'est de séquencer, séparer, mais il faut envisager cela comme un mouvement que l'on verrait au ralenti : les deux premières phases étant la phase descriptive, et la phase *iconologique* étant la phase interprétative. Mais l'historien de l'art mélange un peu tout parce qu'il connaît beaucoup de choses : par exemple, si j'avais su que la blouse puisse être le symbole de la démocratie, je l'aurais dit : voilà, la démocratie est dans la blouse ; on est perturbé par ce que l'on sait. Donc, l'intérêt de l'analyse de Panofsky, c'est parfois, dans l'analyse descriptive, les deux premières phases, *pré-iconographique, iconographique*, d'avoir un regard candide et de décomposer. En fait, la méthode de Panofsky apprend à voir, à porter son attention, à être attentionné.

S'agissant des interprétations qui ont pu être faites, au niveau *iconologique* (troisième phase), elles sont nombreuses, parce que la biographie sur Gustave Courbet et sur l'enterrement est absolument pléthorique. Certains ont dit que Courbet a écrit que c'était l'historique de l'enterrement, donc il relate des choses qui ont existé, qui ont eu lieu ; ils se sont demandés qui est le mort ? Certains ont dit que c'était peut-être son grand père, mais il est représenté sur la toile, mais en même temps, il était déjà mort. D'autres se sont dit que c'est sa petite sœur Clarisse qui est morte en 1834, à l'âge de treize ans. C'est vrai que cette petite fille a un visage relativement spectral, et elle se trouve à côté de la mère de Gustave Courbet. Ce sont des hypothèses possibles de chercher le mort, en supposant que ce qui est montré est vrai. Il y a Michèle Haddad qui a travaillé dans cette voie là.

Pour Hélène Toussaint, elle voit des symboles maçonniques et elle dit que c'est référé à l'histoire de la franc-maçonnerie. Récemment, un jeune historien qui s'appelle Jack Flam, dans *Courbet peinture et politique*, a vu un reportage ethnographique : c'est le moment où l'ethnographie voit le jour au XIX^{ème} siècle, et donc il voit cela. Il s'appuie sur les travaux antérieurs d'un historien de l'art Meyer-Schapiro, qui lui avait montré que Courbet s'était beaucoup inspiré de l'imagerie populaire pour construire ses tableaux ; dans ce cas, il se serait inspiré d'un faire part de décès

franc-comtois, quelque chose qui aurait trait à la réalité. Et vous avez Jean Luc Mayaud, l'historien qui dit lui, non, pas du tout, c'est l'enterrement de la république.

Qu'a dit Gustave Courbet ? En 1861, il a dit que son tableau de figures humaines était l'historique d'un enterrement à Ornans qui était l'enterrement du romantisme et le fouriériste, François Sabatier-Ungher, critique, a vu, lui, la démocratie. Nous allons suspendre notre analyse et aller vers un autre type d'analyse, qu'utilise l'historien de l'art, qui est l'analyse formelle. J'ai eu l'occasion de vous en parler l'année consacrée au temps, elle a été théorisée par un historien *Heinrich Wölfflin*, pour savoir comment était constitué un style pictural. Pour cela, il a construit un discours analytique en composant des jeux d'opposition entre forme ouverte/forme fermée, lumière picturale, etc... Ce n'est pas du tout ce que nous ferons ce soir, car il ne s'agit pas de définir un style ; nous allons nous intéresser de façon très succincte, à cause du temps, à l'espace de l'œuvre. Nous allons nous intéresser à la composition, à l'usage de la perspective, au dessin, à la ligne, à la lumière, aux contrastes, aux couleurs, à l'équilibre des mouvements, à la manière picturale. Tout cela parce que c'est une peinture qui est constituée de formes, de couleurs, etc...

On commence généralement dans cette analyse par la description factuelle : on dit ici que la toile est composée de trois toiles : il y a trois bandes de tissus qui ont composé la toile, qu'elle a été enduite avec du blanc de plomb, et ce blanc de plomb a absorbé les pigments, et c'est pour cela que la toile a noirci, beaucoup de toiles de Courbet ont noirci avec le temps. On reprend le titre de l'œuvre et l'on parle de la taille, c'est important : elle fait 3,15m sur 6,68m. Dans l'histoire de l'art, on met toujours la hauteur en premier pour décrire un format. Cette histoire de format est importante, en regard des prescriptions de l'Académie. L'académie classait les thématiques des peintures en ordre, et au sommet de la hiérarchie, se trouvait la peinture d'histoire, la peinture allégorique, c'est à dire les sujets bibliques, les sujets religieux, les sujets historiques, comme le Napoléon de David. Ce type de sujets emprunté à l'histoire, à la mythologie, à la religion, avaient droit à un très grand format. Ensuite, les formats se rétrécissaient : au dessous venait le portrait, puis ensuite la scène de genre qui représente la vie quotidienne. Là Courbet a enfreint les règles parce qu'il a octroyé un format où les personnages sont grandeur nature à une toile qui aurait dû être toute petite, de cinquante centimètres maximum, et il a octroyé à ces paysans d'Ornans la même stature que les rois, les personnages historiques, ou un Socrate que je vous ai montré la semaine dernière.

Ensuite, nous explorons la composition. Je vous ai fait des dessins, elle est horizontale, il y a une représentation en frise, marquée par ces horizontales. J'aurais pu ajouter celle de la crête des falaises, celle du bas.



Donc ici les personnages sont entre ciel et terre. Manet aurait dit, à propos de cette toile de Courbet : « dans son enterrement à Ornans, Courbet a trouvé le moyen d'enfouir le monde prêtres,

fossoyeurs, croques morts, membres de la famille, l'horizon même est à dix pieds sous terre ». Cette horizontalité prend tout son sens lorsque l'on connaît les prescriptions de l'académie, en matière de composition.

Ainsi dans un ouvrage qui s'intitule *Cours de peinture par principes*, de Roger de Piles,(1766), qui est encore enseigné, il y a un chapitre qui s'intitule « *Du tout ensemble* ». Ce tout ensemble, c'est la disposition et l'invention qui constitue la composition ; voilà ce que dit Roger de Piles :« *Le tout ensemble est un résultat des parties qui composent le tableau en sorte néanmoins que ce tout, qui est une liaison de plusieurs objets, ne soit point comme un nombre composé de plusieurs unités indépendantes et égales entre elles mais qu'il ressemble à un tout politique, où les grands ont besoin des petits, comme les petits ont besoin des grands* ». Or, ici, sur la toile, vous avez des unités indépendantes et égales entre elles : chaque personnage a toute son importance, y compris l'enfant. Ce tout ensemble ressemble à un tout politique, où les grands ont besoin des petits, et les petits ont besoin des grands. Donc, ce que préconise l'Académie, c'est de mettre en œuvre une composition qui soit référée à la hiérarchisation de la société de l'ancien régime, et où chaque personnage soit à sa juste place ; qui a dit que l'art n'était pas politique ?

Ici, il y a une marque de transcendance, c'est le Christ : il est dans le ciel et il transcende la scène ; mais Courbet avait hésité et dans son étude préparatoire, il avait même enseveli le Christ, et il l'avait mis sous la ligne d'horizon.



On se demande ensuite quel est l'usage qui crée de la perspective ? Cela fait toujours partie de la composition. Je ne vous ai pas mis de tracé, mais disons que la perspective est cristallisée dans la fosse qui est représentée en perspective, et sans mauvais jeux de mots, on va dire que notre seule perspective, c'est la fosse. Courbet, en tous cas, ne manie pas l'illusion d'optique comme le font les classiques, il ne propose pas une perspective centrale comme on trouvait sur la toile de Thomas Couture la semaine dernière, et il nous laisse liberté d'orienter notre regard où bon nous semble.

Les lignes de forces sont les horizontales et la verticale qui passe par la croix, et cette verticale va isoler à l'extrême gauche de la composition les quatre porteurs, qui sont les seuls qui sont en train de travailler, qui forcent, qui suent, et dont on a vu tout à l'heure que, sur l'échiquier politique des années 1850, ils composaient la frange gauche de l'échiquier politique.



Ensuite, le dessin, la ligne, la manière picturale : pour cela, il vaut mieux être confronté à l'œuvre elle-même, il est difficile d'en parler sur une reproduction ; je vais seulement vous dire qu'il a traité au pinceau les corps et les visages, qu'il a parfois souligné, entouré au bistre certains détails comme les costumes, les mains, etc... , et il a traité au couteau, pas au pinceau, tout ce qui est le ciel et la terre. Et l'on peut remarquer que ciel et terre semblent un peu confondus, c'est justement au niveau des tonalités le ciel et la terre se confondent, et la gamme chromatique est relativement sombre dans cette toile. Il y a des nuances de noirs qui s'opposent au blanc, au rouge, et ici et là, quelques taches d'ocre, dans le vase que tient le petit, et la boule qui est cachée derrière le Christ. Globalement, les tonalités sont : noir, rouge et blanc.

Équilibre des mouvements : je vais dessiner trois vagues qui reprennent en fait la dissociation que l'on a vu la semaine dernière, entre les officiants, les hommes, les femmes autour de la tombe et qui forment une sorte de mouvement.



Sinon, nous avons aussi la frise qui forme une ondulation, comme le dessin d'une rivière, qui suit la ligne de courbes. Cette rivière peut, pourquoi pas, être pensée comme le fleuve d'une humanité dans le temps, ce qui va bien avec l'enterrement.



Au terme de ces deux approches, *iconologique* et formelle, où trouver la démocratie ? En abordant l'œuvre du strict point de vue formel, certainement dans l'horizontalité. La composition horizontale de l'œuvre, justement parce qu'elle enfreint les règles classiques de la composition de tout ensemble hiérarchisé, et cette horizontalité renvoie à l'égalité et à la société démocratique. On peut la trouver dans les personnages qui sont représentés grandeur nature, comme les personnages historiques, ce qui est encore un coup porté à la hiérarchie, chaque individu en valant un autre, donc égalité proposé également par la société et la démocratie.

En abordant l'œuvre du seul point de vue iconographique, la démocratie va être dite, probablement, par tous ces personnages qui sont, Jean Luc Mayaud l'a montré dans son travail, de toutes les conditions sociales, des plus pauvres aux plus riches, et pourtant qui sont représentés avec une égale dignité. Donc là encore, égalité en humanité. Et il y a aussi l'aspect allégorique de l'œuvre dans les détails comme les chapeaux, les costumes des vieux, la blouse sur le sol, donc des vêtements qui peuvent renvoyer à des postures politiques de certains révolutionnaires impliqués dans l'avènement de la démocratie, ou bien qui peuvent renvoyer comme la blouse à un vêtement qui symboliserait la démocratie, démocratie dont ce sont peut être les funérailles auxquels nous assistons.

Maintenant ,et très rapidement, nous allons voir ce qu'en a dit Sabatier-Unger, lui qui a écrit : « *Voici la démocratie dans l'art* ». Il pensait que l'art est l'expression du développement intellectuel et moral des nations ; je le cite : « *Tout se tient dans la nature : le présent est toujours gros de l'avenir et nous qui voyons dans les faits contemporains les signes précurseurs de la rénovation sociale, nous pouvons et devons trouver dans l'art les symptômes de l'événement que nous attendons : La naissance du nouveau monde. Il nous donnera souvent une idée plus vraie d'une époque que bien des gros livres d'économie soi-disant politique. Tel art, tel peuple* ». Il nous dit que ce qu'il voit, c'est ce qu'il attend, ce qu'il espère ; et si l'on continue dans cette lecture, on se rend compte que ce qu'il voit, avant tout, c'est le peuple.

Le peuple représenté, et la représentation politique du peuple, c'est le suffrage universel, c'est aussi la démocratie. Il écrit : « *l'art ne cherche plus seulement les passions royales, les infortunes héroïques, le héros du drame moderne est plus grand que les rois et les demi-dieux, c'est l'homme, l'homme de tous les temps et de tous les pays, le peuple, c'est à dire l'humanité* ». Alors, l'enterrement à Ornans, pour Sabatier Unger, « *c'est une peinture du peuple, parce que c'est le peuple qui est représenté, l'heure n'est plus à peindre les nantis, l'avenir est à un art social* », c'est ce qu'il écrit.

C'est une peinture par le peuple. Courbet qui peint, il écrit : « *c'est un paysan du Danube qui parle* ». qu'est ce qu'un paysan du Danube ? Cela peut tout aussi bien renvoyer à la fable de La Fontaine qui commence par ce vers : « *Il ne faut point juger des gens sur l'apparence* », mais c'est aussi, dans l'argot du XIX^{ème} siècle, désigner un homme de bon sens qui étonne par sa

franchise brutale. Donc une peinture du peuple, par le peuple, et une peinture pour le peuple ; pour le peuple, parce que cette peinture est accessible à tous, tout le monde peut entrer sans pré-requis dans la peinture. Sabatier Ungher écrit : « *Courbet voit le peuple de près, de très près, il le voit largement, il est appelé à devenir un peintre populaire* ». La peinture de Courbet rompt avec la tradition néo-classique que l'on a vu la semaine dernière, où l'art était aristocratique, était fait pour un public choisi ; donc, ici, une peinture du peuple, par le peuple, pour le peuple.

Mais au delà de ce constat, Sabatier Ungher argumente d'autres éléments ; il dit que l'enterrement à Ornans est aussi une peinture démocratique des points de vue esthétique, ce qui est montré, et plastique, comment c'est montré.

Du point de vue esthétique, il dit, que pour lui, ce tableau, est un drame roman, parce qu'il mêle le sublime, l'émotion sublime, ces femmes qui pleurent, le fait que ce soit un enterrement, au grotesque, l'humour grotesque : c'est fifi avec son cierge, qui va balancer le chapeau du porteur et déclencher un éclat de rire. Pour lui, les rires et les pleurs, dans cette toile, sont mêlés, comme dans la vraie vie, et par là même, il contrecarre toutes les accusations de trivialité menées contre cette toile : « *Bon dieu, que c'est laid!* », etc..

Il y avait des commentateurs qui voyaient au mieux dans cette toile des paysans endimanchés, ou bien des villageois endimanchés, pour les plus sympathiques. Et d'autres qui écrivaient : « *il n'y a pas au moins un seul type énergique et noble à opposer à ces déplorables et vulgaires paysans* », ou bien ils écrivaient : « *les types laids et vulgaires choisis comme pour faire niche à notre race française, les types de ces paysans sont visiblement empruntés aux mirobolantes décorations qui égaillent les foires* ». C'est d'une extrême violence. Ou encore : « *on a là une ménagerie de bipèdes, un alignement de figures triviales, d'une vulgarité, pour la plupart, au dessous de la brute* ».

Les parisiens ont tellement été choqués de voir des paysans grandeur nature, des personnages si laids, si indignes, que cela a suscité nombre de caricatures. Il faut dire aussi que Courbet avait aussi peint *Les casseurs de pierres* et *Les paysans revenant de la foire*. C'était vraiment une overdose de paysans. Parmi les commentaires, le caricaturiste Cham, pseudonyme d'Amédée de Noé, fils du comte de Noé, pair de France, contemporain de Courbet, né en 1818, mort en 1879, écrit : « *Monsieur Courbet ayant fait école, on ne trouvera, en 1852, en fait de peinture, rien que des tableaux représentant des paysans* ».

Pour Sabatier Ungher, en tous cas, la peinture de Courbet n'est pas vulgaire, elle est seulement l'expression du drame roman, c'est à dire de la vraie vie, c'est son analyse du point de vue esthétique. Du point de vue plastique, il va parler, dans son salon de 1851, des contrastes entre les éléments montrés : les teintes, les couleurs, qui vont par leurs contrastes créer une harmonie, il va parler de la balance des couleurs, de l'équilibre, de la pluralité des tons, de la fermeté du dessin. Il verra dans l'œuvre de Courbet une alliance de l'école vénitienne du Titien, avec l'école espagnole, et pour lui, l'unité dans la masse, l'homogénéité dans l'ombre et la lumière, seront autant d'éléments qui concourent pour lui à cette harmonie et au final à cette démocratie, parce que c'est un espace égalitaire, harmonieux, vrai, qui relève, pour lui de la démocratie.

Nous allons voir, rapidement, ce qu'il en est pour Gustave Courbet, parce qu'il s'est réclamé comme producteur d'un art démocratique. Il a écrit : « *le réalisme est, par essence, l'art démocratique* ». En 1855, se tient à Paris une exposition universelle et tous les tableaux de Gustave Courbet ne sont pas retenus ; pas retenus : *L'enterrement à Ornans* et *L'atelier*. L'atelier qui s'intitule *L'Atelier du peintre allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*. Donc deux toiles ne sont pas retenues, il le prend très mal ; en fait elles sont gigantesques et l'on a vu comment les toiles se superposaient dans les salons. Il est agacé et décide de créer son propre pavillon d'exposition ; il aura une partie de ses toiles qui sont exposés dans le cadre de l'exposition universelle, et il loue un terrain, engage un architecte, et fait construire à ses frais son propre pavillon, que l'on a appelé le pavillon du réalisme.

Dans ce pavillon, il va vendre 40 tableaux et 4 dessins, et va éditer un catalogue, et dans cette brochure, on trouve ce que certains considèrent comme le manifeste du réalisme. Je vous en lit quelques extraits : *« Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantique. Les titres, en aucun temps, n'ont donné une idée juste des choses. S'il en était autrement, les œuvres seraient superflues. Sans m'expliquer sur la justesse plus ou moins grande d'une qualification, que nul, il faut l'espérer, n'est tenu de bien comprendre, je me bornerai à quelques mots de développement pour couper cours aux malentendus. J'ai étudié en dehors de tout esprit de système, et sans parti-pris l'art des anciens et l'art des modernes. Je n'ai pas plus voulu imiter les uns que copier les autres. Ma pensée n'a pas été davantage d'arriver au but oiseux de l'art pour l'art. Non, j'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité : savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Être à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, être non seulement un peintre, mais encore un homme. En un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but ».*

Voilà sa profession de foi dans ce pavillon du réalisme. Il dit, en gros, que le terme réalisme a été imposé, que cela n'a pas forcément de sens, qu'il est un être indépendant et qu'il est à la fois peintre et homme et qu'il veut créer un art vivant ; cela rappelle un peu Beaudelaire et son peintre de la vie moderne. Il n'est pas question de démocratie dans ce texte.

Ce n'est qu'en 1861 qu'il va se revendiquer comme producteur d'un art démocratique lors d'une conférence qu'il donne à Anvers, dans le cadre d'une exposition universelle, de 1861. Cette conférence est reproduite dans Le précurseur d'Anvers en date du 22 août 1861.

En 1855, on vient de la voir, il ne sait pas ce que réalisme veut dire, et en 1861, il va tenter d'en donner une définition :

« Le fond du réalisme, écrit-il, est la négation de l'idéal à laquelle j'ai été amené, depuis 15 ans par mes études et qu'aucun artiste n'avait jamais, jusqu'à ce jour, osé affirmer catégoriquement. L'enterrement à Ornans a été, en réalité, l'enterrement du romantisme et n'a laissé de cette école de peinture que ce qui était une constatation de l'esprit humain, ce qui, par conséquent, avait le droit d'existence, c'est-à-dire les tableaux de Delacroix et de Rousseau.

L'art romantique, comme l'école classique, était l'art pour l'art. Aujourd'hui, d'après la dernière expression de la philosophie, on est obligé de raisonner, même dans l'art, et de ne jamais laisser vaincre la logique par le sentiment. La raison doit être en tout la dominante de l'homme. Mon expression d'art est la dernière, parce qu'elle est la seule qui ait jusqu'à présent combiné tous ces éléments. En concluant à la négation de l'idéal et de tout ce qui s'ensuit, j'arrive en plein à l'émancipation de la raison, à l'émancipation de l'individu et finalement à la démocratie. Le réalisme est, par essence, l'art démocratique.

Ainsi, par le réalisme qui attend tout de l'individu et de son effort, nous arrivons à reconnaître que le peuple doit être instruit puisqu'il doit tout tirer de lui-même ; tandis qu'avec l'idéal, c'est-à-dire avec la révélation et, comme conséquence, avec l'autorité de l'aristocratie, le peuple recevait tout d'en haut, tenait tout d'un autre que lui-même et était fatalement voué à l'ignorance et à la résignation »

Pour conclure, il faut que vous sachiez que, jusqu'en 1798, dans le dictionnaire français, le terme « l'art » est défini comme la méthode de bien faire des ouvrages selon certaines règles, et « les arts » lorsqu'ils n'ont pas d'épithètes, se dit aussi bien des arts libéraux, qui font appel à l'esprit, que des arts mécaniques, c'est à dire qui font appel à la main. Ce n'est que vers 1820-1830 qu'apparaît ce que l'on appelle la *religion du beau* : c'est une divinisation de l'art qui accompagne justement l'émergence de ce mouvement romantique, et l'art, désormais au singulier, prend un « A » majuscule, jusqu'alors, c'était un « a » minuscule.

Lorsque l'enterrement à Ornans est peint, on a deux visions antagonistes de l'art qui s'affrontent : d'un côté les tenants de ce que l'on appelle « *l'art pour l'art* », expression apparue au XIX^{ème} siècle, théorisée par Théophile Gautier, qui était au départ relative à la production littéraire. Mais, petit à petit, elle s'est appliquée aux Arts plastiques. L'art pour l'art ne conçoit d'autre fin à l'art que l'art lui-même, et en peinture, il devient, en quelque sorte, une combinaison de formes au service du beau ; ce faisant, l'artiste va peindre en marge absolue de tout contexte social, politique, culturel. Sa mission, c'est le beau, et parfois on peut se dire même qu'il peint en dehors de tout contexte autobiographique : il a reçu le feu sacré et il est créateur de beauté. Selon la formule de Théophile Gautier, l'art pour l'art veut dire, non pas la forme pour la forme, mais la forme pour le beau.

D'un autre côté, il y a les tenants de l'art social. C'est un terme extrêmement complexe, polysémique, car social, mais un terme tel que peuvent le concevoir Sabatier Ungher et Courbet. A titre indicatif, il existe un remarquable ouvrage paru aux Presses Universitaires de Rennes, « *L'art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre* » réalisé par des chercheurs qui ne sont pas arrivés à donner une définition synthétique, tellement c'est complexe ; en tous cas, cette manière de penser l'art social est celle de Sabatier et de Courbet.

Ces deux manières antagonistes de considérer l'art vont conduire aussi à des façons antagonistes d'envisager le rapport de l'art au politique, ou à la politique. Pour les tenants de l'art pour l'art, l'art est hors politique, et pour les tenants de l'art social, l'art est, par essence, politique. Courbet conçoit un art où l'on est obligé de raisonner, de ne jamais laisser vaincre la logique par le sentiment, il se veut producteur d'un art qui met un terme à l'idéal ; il faut penser à l'idéal du beau, qui va être transmué en idéalisation des formes : c'est le Socrate avalant sa cigüe qui a une plastique d'adolescent bodybuildé. Il pense un art qui est fondé sur la raison, et, je le cite : « *qui arrive en plein à l'émancipation de la raison, à l'émancipation de l'individu et finalement à la démocratie* », enfin, ce qu'il espère, c'est un art sincère, un art qui dise vrai, qui dise le vrai. Et Sabatier écrit à propos du but de l'art : « *le beau est le moyen de l'art, mais le vrai est son but* ».

En 1851, à un nommé Garcin qui disait que Courbet était un peintre socialiste, voici ce que Courbet répond : « *j'accepte bien volontiers cette dénomination : je suis non seulement socialiste, mais bien encore démocrate et républicain. En un mot, partisan de toute la révolution et par dessus tout réaliste. Réaliste signifie ami sincère de la vraie vérité* » (Lettre 51.3). Ami sincère de la vraie vérité, il le dit en tant que peintre et en tant qu'homme, je formule une hypothèse, mais c'est par ce biais, celui du dire vrai, qu'il conviendrait de penser le rapport de l'art de Courbet à la démocratie. Le dire vrai, qui est la *parésia* des grecs, est à la fois liberté de parole et dire vrai, un vrai qui est reformulé en franc- parler par Foucault, et dans cette notion de *parésia*, il n'y a pas de différence entre le dire vrai et la vérité de celui qui dit. On a vu que la *parésia* était l'un des piliers de la démocratie athénienne ; on peut se poser la question : Courbet était-il un *parésiate* ? D'ailleurs, Sabatier dit de lui que c'est un paysan du Danube qui parle, c'est à dire, justement, un homme qui étonne par son franc-parler ? Courbet, à n'en pas douter, est un peintre qui s'adresse au peuple, un peuple qui jouit de sa sympathie, et à qui il s'adresse directement, mais de façon toujours complexe et parfois ambigu, comme dans le titre *allégorie réelle*. Donc un peintre qui va jouer avec les mots dans les titres de ses toiles et qui va jouer avec les formes au sein de ses tableaux. Delacroix dira de lui à propos de l'atelier : il fait amphibologie (double sens interne).

Mais malgré sa complexité, malgré le fait qu'il puisse faire amphibologie, il me semble être un peintre sincère. *Courbet est un Velasquez du peuple* dit de lui Castagnary en 1868.

Je vais terminer avec ces mots volés à Courbet, dans ses correspondances, ses discours :

« La peinture est un art essentiellement concret, c'est une langue toute physique qui se compose pour mots de tous les objets visibles.

L'imagination dans l'art consiste à savoir trouver l'expression la plus complète d'une chose existante, mais jamais à supposer ou à créer cette chose même.

Vous êtes de ceux qui croient que je fais de la politique en peinture, je suis un peintre, je fais de la peinture.

J'explique mes idées avec mon pinceau, vous comprendrez comme vous pourrez »