



SEANCE DU 31 mars 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
Première partie

Voici la première séance consacrée à la démocratie vue par la lorgnette de l'histoire de l'art. Vous voyez que le titre de l'exposé que je vous propose est entre guillemets et en italique. Ce n'est pas moi, c'est une citation. Ce n'est pas moi qui aie l'outrecuidance de vous dire que je vais vous montrer ce soir de manière définitive la démocratie dans l'art. Avant de commencer et de vous dire ce dont il va exactement être question dans cette séance, j'aimerais en avant-propos vous dire la ou les difficultés que j'ai rencontrées pour traiter ce sujet du point de vue de la discipline qui est la mienne.

Vous avez là une définition de ce qu'est ma discipline : l'histoire de l'art. C'est une définition que j'ai empruntée sur le site de l'Université Pierre Mendès France de Grenoble. Une université qui, ma foi, est très sympa puisqu'elle offre à ses futurs étudiants en histoire de l'art une brève définition de la discipline. On va se consacrer d'abord au premier paragraphe, dans lequel il est marqué que : « *l'histoire de l'art étudie des œuvres plastiques produites mais aussi conceptuelles tout au long de l'Histoire* ». Vous voyez ensuite une liste d'œuvres possibles : *de l'architecture, de la peinture, etc.* ...Ce premier paragraphe qui désigne l'objet d'étude de ma discipline, si on se réfère au thème de notre année, la démocratie, à priori, d'ores et déjà, on sait que la démocratie n'est pas une œuvre d'art, qu'elle soit produite voire conceptuelle. Vous êtes donc en droit de vous demander ce que je fais ici. Je me le suis demandé à un moment donné, mais sans être plongée dans un tel état d'hébétude, d'autres intervenants avant moi ont également souligné les difficultés qu'ils avaient rencontrées pour traiter de ce thème spécifique.

Alors la démocratie ? Lors de la séance introductive qui s'est tenue le 14 octobre dernier, nous avons entendu Christelle Marchand, qui enseigne les sciences politiques au sein de notre université, dire qu'elle avait défini la démocratie comme étant un des régimes politiques qu'elle a d'emblée différencié des régimes autoritaires ou des régimes totalitaires. Philippe Mengue, qui est philosophe, lors de la même séance, a dit toutes les difficultés qu'on pouvait avoir à définir la démocratie, la définition variant selon le point de vue adopté. Il nous a parlé d'un point de vue historique, sociologique, comparatif, voire génétique...., alors génétique je n'ai pas trop compris, mais il a dit génétique. Muriel Damon, qui est aussi philosophe, un peu plus tard dans l'année, a, en préambule à son propos, dit que pour certains d'entre nous, démocratie c'est un mot qui va de soi mais elle a insisté pour nous dire à quel point ce "*aller de soi*" pouvait être problématique.

En ce qui me concerne, je suis partie de deux définitions de dictionnaire. Une définition empruntée à un dictionnaire du XVIII^{ème} siècle, le dictionnaire de Trévoux, et l'autre un peu plus tardive du XIX^{ème} siècle emprunté au Littré. Ces choix de ces deux dictionnaires encadrent la vie de Gustave Courbet, un peintre, dont il va être question dans ces séances, qui a vécu entre 1819 et 1877. Ce sont donc des dictionnaires qu'il aurait pu consulter. Dans le dictionnaire du XVIII^{ème} siècle, on nous dit, c'est ce que Christelle Marchand nous avait dit : « *la démocratie est une sorte de gouvernement où le peuple a toute l'autorité* ». Ensuite, on nous parle *des républiques anciennes, des démocraties anciennes, d'Athènes ou de Rome*. Puis, on nous prévient : « *attention ce type de gouvernement peut générer des troubles, des séditions* » ; donc ce n'est peut-être pas très stable. Enfin on nous parle de Bâle, on nous cite Bâle et on en vient à nous donner l'étymologie grecque du mot qui vient du mot *démós* qui veut dire peuple et puis de *cratos* qui veut dire régir ou commander.

On passe, un peu plus de cent ans après, à la définition du Littré. D'emblée c'est toujours *un type de gouvernement, le peuple est toujours souverain* mais c'est également *une société libre et surtout égalitaire*. Maintenant, vous savez tout de ce glissement sémantique de la démocratie, d'un type de gouvernement à un type de société au XIX^{ème} siècle puisque Anouk Bartolini, les semaines précédentes, nous en a largement parlé. Ensuite le Littré nous dit que « *dans ce régime politique on prétend favoriser l'intérêt des masses* ». Vous voyez apparaître le mot masse qu'il va donner comme synonyme du mot peuple. Gardons à l'esprit un petit moment ces définitions, nous y reviendrons ultérieurement. Retournons à la définition de l'histoire de l'art.

Regardons le second paragraphe. On a vu que l'histoire de l'art avait comme objet d'étude les œuvres d'art ; elle a également une finalité : « *comprendre son objet d'étude* », ce qui semble rudimentaire, le comprendre depuis son usage jusqu'à sa réception tout au long de l'histoire. Pour le comprendre cet objet d'étude, l'historien de l'art va l'analyser sous divers aspects. Au nombre des aspects, vous voyez, j'ai mis en gras les dimensions historiques avec entre parenthèse le contexte social, politique et religieux. On va partir de cette dimension historique, d'un contexte politique, d'un type de société et puis on va essayer de chercher, au fil de l'histoire, ces régimes, ces sociétés qui ont porté le nom de démocratie et voir quels types d'art elles ont pu produire. Si l'on songe à l'Athènes ancienne, il y a une période qu'on appelle de façon abusive le siècle de Périclès. Muriel Damon avait souligné à quel point cette appellation était abusive puisque Périclès a été stratège d'Athènes entre 461 et 431 avant JC et durant ces trente ans il y a eu un foisonnement de créations artistiques. C'est la période où l'on a reconstruit le Parthénon avec des architectes qui sont restés célèbres comme Ictinos, Phidias qui en outre avait précédemment édifié la statue criséléphantine d'Athéna. Criséphantine, cela veut dire d'or et d'ivoire. En plus du Parthénon il y avait les propylées qui sont l'entrée monumentale de l'Acropole, du temple d'Athéna Niké ou encore de l'Erechthéon, etc...

Mais conduire une investigation depuis une forme politique vers une forme d'art, c'est tout à fait légitime et intéressant mais cela relève de la pratique de l'historien. Cela ne relève pas de la pratique de l'historien de l'art qui, on l'a vu, a un objet d'étude obligatoire : l'œuvre d'art. L'historien de l'art a donc un impératif qui est inverse de celui de l'historien. C'est ici que je dois dire ma dette envers un jeune historien de l'art qui s'appelle Thomas Schlessler, vous avez les références en bibliographie, qui a eu l'excellente idée, en 2006, de soutenir sa thèse à l'école des études en sciences sociales, dirigé par Eric Michaud, intitulée : « *La Réception de Courbet par ses contemporains d'un point de vue politique et social* ». Cette thèse, brillante certainement, a donné lieu l'année suivante à une publication d'un ouvrage intitulé : « *Réception de Courbet, fantasme réaliste et paradoxe de la démocratie 1848-1871* ».

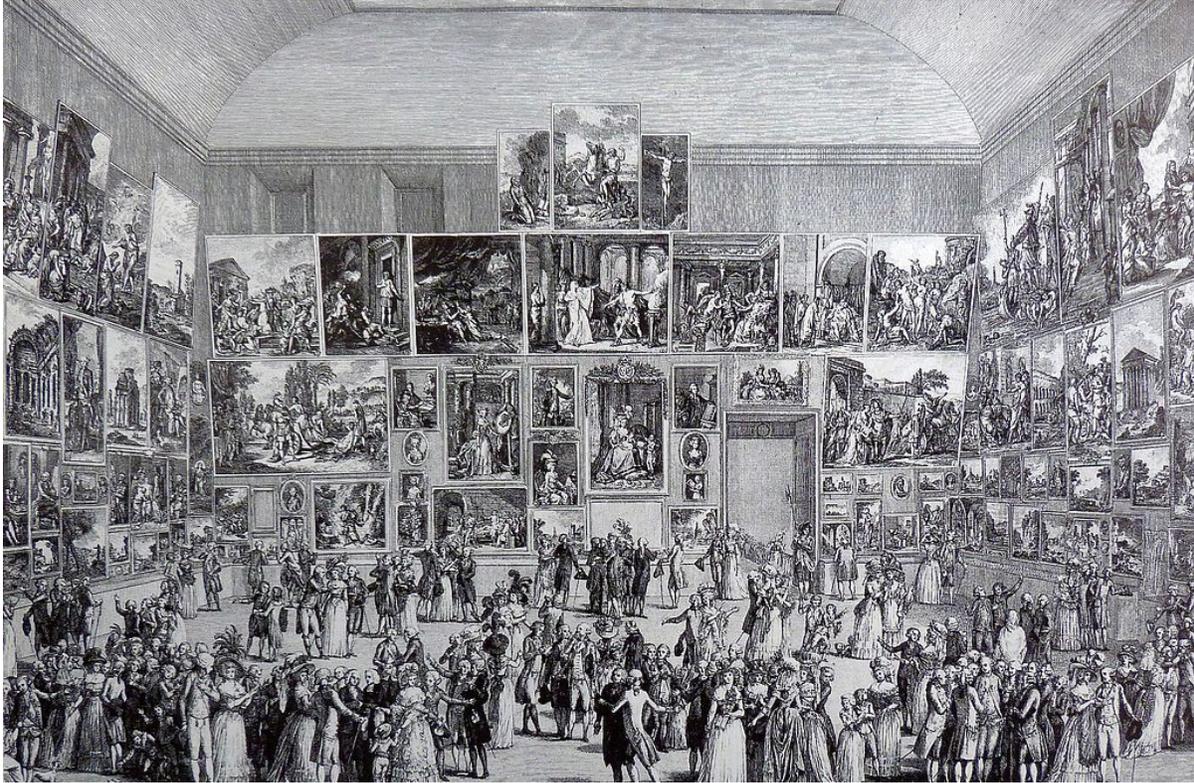
C'est en lisant Thomas Schlessler que j'ai appris, car je l'ignorais totalement, qu'un jeune critique d'art du nom de François Sabatier (1818-1891), un montpelliérain, et contemporain de Gustave Courbet. Alors ce jeune François Sabatier, qu'on appelle aussi François Sabatier Hunger du nom de sa femme, qui était cantatrice, Pauline Hunger, était fouriériste. On a eu l'occasion, lors de l'année consacrée aux Utopies, de parler de Charles Fourier qui était cet homme père des phalanstères qui étaient des bâtiments à usage communautaire. Fourier pensait que si on arrivait à construire de tels bâtiments où l'humanité pouvait se réunir et vivre ensemble, on atteindrait l'harmonie. Le jeune Sabatier Hunger pensait de la même façon, espérait une société harmonieuse. Il fait donc partie de ces socialistes utopistes qui seront, quelques années plus tard, opposés aux socialistes scientifiques, au socialisme scientifique que décriront Marx et Engels. Alors ce jeune Sabatier, et c'est en lisant Thomas Schlessler que j'ai appris, qu'un jour allant visiter le salon de 1850-1851 et voyant dans l'exposition de ce salon une toile de Gustave Courbet peinte en 1849-1850, intitulée « *Un enterrement à Ornans* », cette toile lui avait inspiré cette phrase que je vous ai mise tout à l'heure : « *Voici la démocratie dans l'art* ». Voilà c'est fini, je vous remercie!...."*Voici la démocratie dans l'art*".

Donc, on arrive au titre de cet exposé. Le fait qu'un critique d'art voit la démocratie au sein d'une œuvre d'art, somme toute, c'est relativement anecdotique. Cela aurait pu rester anecdotique si, dix ans plus tard en 1861, Courbet, lui-même, lors d'un discours prononcé durant l'exposition universelle d'Anvers, n'avait déclaré que son art était un art démocratique. C'est ce dont il va être question durant ces deux séances.

Pour ces deux séances, j'ai, en rupture totale avec la tradition classique des présentations d'exposés, conçu un exposé un peu inspiré de la toile de Gustave Courbet et qui sera constitué d'une suite de petits chapitres de tailles et de sujets variables et j'espère qu'au final au bout des deux séances, il s'en dégagera une vue cohérente d'ensemble. Je vais commencer ce soir par un certain nombre de prérequis qui me semblent nécessaires dans cette enceinte, mais qui sont également nécessaires à l'historien de l'art qui aborde son travail d'analyse d'une œuvre d'art.

« *Voici la démocratie dans l'art* » : c'est quand même une phrase excessivement puissante parce que dans la phrase "*Voici*" est un verbe défectif c'est à dire un verbe qui grammaticalement n'a pas tous les usages (tous les temps, tous les modes), qui est composé à partir de la contraction de l'impératif du verbe voir à la deuxième personne et auquel on a accolé le complément circonstanciel de lieu ici. Vois et voici c'est vois ici donc voyez ici la démocratie.

Le titre exact de l'œuvre qu'avait donné Courbet était : « *Tableau de figures humaines historique d'un enterrement à Ornans* ». Donc, je vous le disais, nous allons chercher cette démocratie dans l'œuvre, nous allons essayer d'aller la débusquer. Je vais d'abord vous transmettre ce que j'ai appelé des prérequis. Le premier d'entre eux portera sur le contexte d'exposition de cette toile. Elle a été exposée au salon de 1850-1851. Alors premier point qu'est-ce qu'un salon ? Je serai relativement brève. L'histoire des salons remonte au XVII^{ème} siècle, rassurez-vous je ne vais pas vraiment m'étaler, 1648 c'est la création de l'académie royale de peinture et de sculpture sous la régence d'Anne d'Autriche. 1663, les académiciens se disent que cela serait peut-être une bonne idée de montrer les œuvres de l'académie, les œuvres des artistes vivants afin de montrer à quel point le travail produit au sein de l'académie est un travail de qualité. Dès 1667, a eu lieu la première exposition publique.



Ici, vous avez *une exposition au salon* qui date de 1787. Tout en bas, vous avez une œuvre dont on parlera tout à l'heure. Remarquez que dans ces expositions, dans ces salons, il y avait un nombre pléthorique d'œuvres ; pour être exposée au salon, il fallait que la toile présentée soit admise. On n'avait pas le droit d'exposer comme ça, donc on était soumis à un jury afin de leur montrer ses œuvres. S'agissant du mot salon, dans la plupart des histoires de l'art, l'histoire de l'art est à la fois la discipline universitaire mais c'est aussi le discours produit par cette discipline, on va vous dire qu'au XVIII^{ème} siècle, à partir de 1725, les expositions eurent lieu au salon *Carré du Louvre* et à partir de ce moment-là les expositions s'appelèrent salons.

Mais là on voit (sur la reproduction) que c'est en 1787 et c'est *exposition au salon*. Donc il faut vérifier. Quand on lit quelque chose, les historiens de l'Art, comme c'est dans beaucoup de disciplines comme ça, ont tendance à se recopier les uns les autres. Donc moi je n'ai pas fait la vérification, mais il faut quand même vérifier. De toute façon cela n'est pas bien important pour le propos de ce soir. Je vous ai dit qu'il y avait un jury, mais la présence de ce jury n'a pas été constante. Elle a été fluctuante et par exemple après la Révolution française, en 1791, au nom de l'égalité, de la liberté, on a décidé de supprimer le jury. Mais en 1798, là c'est une exposition qui a lieu avec jury. Vous imaginez bien que devant le nombre de toiles de gens qui se sont présentés pour exposer, on a réintroduit les jurys. Pour la période qui nous occupe, en 1848, après la révolution de 1848, de la même façon, on a supprimé les jurys. Là on n'a pas attendu sept ans, l'année suivante, en 1849, on l'a réintroduit parce qu'il y avait trop de prétendants à l'exposition. En 1848, Courbet a exposé la totalité de ses toiles, il a exposé 10 toiles. En 1849, il n'en a exposé que sept sur les onze qu'il avait présentées. Cette année-là, il a obtenu une médaille au salon de 1849 parce que cette année-là on a institué un nouveau jury, pas un jury pour être admis, mais un jury d'attribution de récompenses, d'attribution de médailles. Au sein de ce jury figuraient, par exemple, Delacroix, Ingres et Corot. Donc, Courbet expose en 1850-1851 au salon.

On passe au second point : le contexte politique. On est là sous la Seconde République. Alors très rapidement, pour mémoire, la révolution de 1848 a mis un terme à la monarchie de Juillet à partir du 24 février 1848 et a renversé Louis Philippe, le roi des français, caricaturé ici par Daumier.



C'était le roi à la tête de poire. Ce n'est pas Daumier qui est à l'origine de cette caricature en poire, c'est un nommé Philippon, mais Daumier a repris ses caricatures. A côté vous voyez Louis Philippe caricaturé dès 1831, en Gargantua. Alors là sur l'image, il est en train d'avalier l'or du peuple, d'appauvrir le peuple pour s'engraisser. Il est assis sur un trône, mais le mot trône désigne aussi une chaise percée de laquelle il défèque les pots de vin qu'il est en train de distribuer aux députés de l'Assemblée Nationale.

Dès le 24 février 1848, on met un terme à la monarchie de Juillet. Dès le lendemain, 25 février 1848, un gouvernement provisoire est formé. Il est formé de onze membres qui regroupent plusieurs tendances politiques. Il y a une majorité de bourgeois qu'on appelle aussi des républicains modérés qui sont des libéraux du point de vue économique. Leur organe de presse est le journal "*le National*". Parmi eux on trouve des gens comme Lamartine, Arago, Garnier-Pagès, Marat, bien sûr pas celui qui est assassiné par Charlotte, Marie ou encore Crémieux. Ensuite, il y a un groupe de Jacobins, qu'on appelle Jacobins mais qui sont des républicains radicaux, des démocrates qui sont plutôt tenant d'une république libérale et sociale. Ils sont libéraux devenus économiques, mais ils espèrent une république sociale, ils ne sont pas des socialistes. Parmi eux, il y a des gens comme Ferdinand Flocon et Ledru-Rollin. Puis minoritaire, la frange des socialistes qui sont aussi nommés républicains progressistes. Ils sont soutenus par le journal "*la Réforme*" qui est leur organe de presse et notamment Louis Blanc, qui est un théoricien du socialisme, produit des articles dans ce journal "*la Réforme*" dont je crois il est rédacteur en chef à un moment donné. Dans ce gouvernement, il y a aussi un ouvrier, l'ouvrier mécanicien Albert, de son vrai nom Alexandre Albert Martin. Très rapidement ce gouvernement provisoire va prendre un certain nombre de mesures. Il va y avoir d'emblée le très mal nommé suffrage universel puisque vous savez qu'il excluait les femmes. Victor Schoelcher va abolir l'esclavage dans les colonies. On va supprimer la peine de mort pour raison politique et on va déclarer la presse libre.

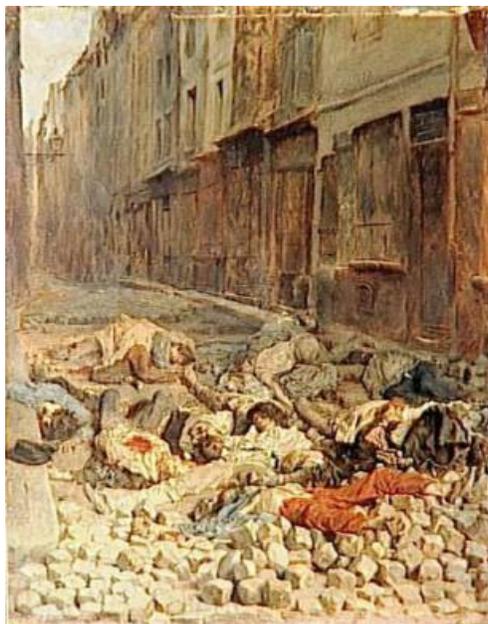
Alors chez moi, j'ai des vieux ouvrages scolaires et j'ai un livre de classe de 1961 que peut être certains d'entre vous ont eu en tant qu'élève ou enseignant. C'est un cours d'histoire pour les classes de Première. Alors voici ce qu'on lit page 8 : « *Pendant les premières semaines de son existence, le gouvernement fut contraint de céder à la pression socialiste* ». Donc le chapitre est intitulé la pression socialiste. « *Les ouvriers étaient armés. Ils étaient endoctrinés dans les clubs par les orateurs socialistes Cabet, Raspail, Blanqui, Barbès. Ils venaient manifester devant l'Hôtel de Ville pour agir sur le gouvernement et au besoin le renverser. Dès le 25 février, ce dernier dû proclamer le droit au travail* ». Tout ça c'est vrai globalement mais c'est pour vous dire que quand on écrit l'histoire, comme quand on écrit l'histoire de l'art, le choix des adjectifs n'est pas forcément indifférent.

On proclame le droit au travail effectivement. La journée de travail va être limitée à dix heures à Paris et à onze heures en province. Dès le 27 février vont être créés des ateliers nationaux pour résorber le chômage. Dans l'esprit de Louis Blanc, ce socialiste qui est membre du gouvernement provisoire, ces ateliers nationaux, dans son esprit doivent être des ateliers de production où les ouvriers seront regroupés par corps de métier et où ils auront un travail intéressant et épanouissant. Mais ce n'est pas du tout cela qui va se produire. C'est Marie, qui fait partie de la frange libérale, qui va être nommé ministre du travail. Marie va instituer des ateliers nationaux qui seront, en fait, des ateliers de charité où pour un franc par jour suivant sa compétence, son métier ou son savoir-faire on sera invité ou contraint à aller faire des travaux de terrassement.



Courbet, au salon de 1850, expose cette toile des *Casseurs de pierres* et dans cette toile certains commentateurs de l'époque verront une allusion à ces ateliers nationaux où l'on faisait des travaux de terrassement. Mais pour Courbet qui parle de cette toile dans ses correspondances, sachant que la totalité des correspondances de Courbet a été éditée, c'est particulièrement intéressant, il dit avoir rencontré ces casseurs de pierre sur une route alors qu'il se promenait près d'Ornans où il était né. Il les a rencontrés en novembre 1849 ce qui lui a donné tout de suite, dit-il, l'idée d'une peinture et il dit à son correspondant avoir vu là : « *l'expression la plus complète de la misère* » C'est dans la lettre 49-8 des correspondances.

Le 21 juin, la commission exécutive met un terme à ces ateliers nationaux. On décrète que les jeunes âgés de 17 à 25 ans seront enrôlés dans l'armée, enfin auront comme issue de secours l'armée et cela vous rappelle peut-être certaines publicités : « *l'armée un métier d'avenir* ». Quant aux autres ils pourront partir en province effectuer ces fameux travaux de terrassement. La publication de cet arrêté, dès le 22 juin 1848, va provoquer les insurrections que vous savez entre le 23 et le 26 juin. Il va y avoir des barricades et cette révolte ouvrière, populaire, va être matée dans le sang par le gouvernement et par le général Cavaignac qui va déployer l'armée dans Paris et à l'issue de ces journées il y aura 4000 insurgés morts, 1500 insurgés raflés et abattus sans jugement, 11000 autres arrêtés dont 5000 seront transportés immédiatement sans jugement soit en Algérie, soit en Guyane et 1600 soldats tués.



Vous avez une toile de Meissonnier qui rappelle ces événements. Il l'a intitulé *Souvenir de guerre civile*, c'est un tout petit format ici. Meissonnier a peint cette toile. Lors des événements, il n'était pas là, il était dans la rue mais pas du côté des ouvriers. Il était capitaine de la garde et Cavaignac avait déployé la garde civile et l'armée. Meissonnier était d'une famille bourgeoise et les ouvriers le révulsaient. Il raconte dans ses correspondances et ses mémoires qu'il a été effrayé par les journées, mais en même temps il était du côté de ceux qui mataient les ouvriers. D'ailleurs vous voyez sur la toile qu'il traite avec beaucoup plus de précision les pavés au premier plan que les corps des ouvriers morts à l'arrière-plan. Même s'il a été révulsé par ce qui s'est passé, cette toile est quand même un avertissement à ceux qui auraient l'intention de se révolter ultérieurement.

Novembre 1848, l'Assemblée Nationale promulgue la Seconde République en présence de Dieu et au nom du peuple français.

- Article 1, *la France est constituée en République.*
- Article 2, *la République française est démocratique, une et indivisible.*
- Article 4, *elle a pour principe la liberté, l'égalité, la fraternité et elle a pour base la famille, le travail, la propriété et l'ordre public.*

Dans ce contexte de crise économique, de dissension aussi entre les républicains, parce qu'il y avait plusieurs tendances on l'a vu, et puis il y avait une peur farouche de ceux qu'on a appelé les rouges, les partageux, la frange des sociales et puis aussi des utopistes, cela va porter au pouvoir en décembre 1848 le neveu de Napoléon 1^{er}, le prince Louis Napoléon Bonaparte. Quelques mois plus tard, aux législatives de mai 1849, c'est le parti de l'Ordre qui triomphe.

Alors, quand Courbet peint *l'Enterrement à Ornans*, on peut déjà dire, parce qu'il le peint de 1849-1850, on peut déjà dire que la république démocratique et sociale, la république socialiste espérée, attendue par certains, est déjà morte pratiquement. Bientôt ce sera la république tout court qui va agoniser, puisqu'il y aura un coup d'état le 2 décembre 1851. Un plébiscite va suivre via le suffrage universel mais cette première expression du suffrage universel par 92% des suffrages exprimés, les votants vont déléguer leur pouvoir à Louis Napoléon Bonaparte. Un an plus tard, le 2 décembre 1852, il va devenir Napoléon par la grâce de Dieu et la volonté nationale Empereur des français. Donc voilà pour le contexte politique de la production de la toile de Courbet sur laquelle nous réfléchissons tout à l'heure.

Quelle est maintenant la situation artistique du contexte de production ? Lorsque Courbet expose sa toile au Salon de 1850, il y a plusieurs styles picturaux en présence. Là, je vais être absolument caricaturale. Je vais vous brosser cela vraiment à la hache parce qu'on n'a pas trop le temps. On va dire qu'il y a une école qui est issue du classicisme et qu'on appelle l'école néoclassique.



Vous en avez une sous les yeux une toile de David et Anouk Bartolini vous en a montré une autre la fois précédente. C'était *Napoléon franchissant les Alpes*. Ici, vous avez *la Mort de Socrate*. David appartient à l'école néoclassique. C'est une école issue du classicisme qui est un courant qu'on enseignait à l'académie. Par quoi est caractérisée cette école picturale ? Par le goût des nus, de l'anatomie, on prend soin de la composition qui va être construite à partir des règles et des théories émises par l'académie. Les sujets et les thèmes vont être empruntés à l'antiquité tragique et héroïque. On va aussi chercher la perfection du dessin. On a un goût particulier pour la forme fermée ce qu'on appelle la ligne pure. On est plus dessinateur que coloriste et disons que, globalement, cette veine va (alors moi je suis assez rétive aux chronologies parce que les chronologies qu'on vous donne en général c'est pour beaucoup des à peu près car il y a toujours des précurseurs et des gens qui continuent les styles après) donc globalement, on va dire qu'elle s'épanouit depuis la fin du XVIII^{ème} siècle et qu'elle va s'éteindre à peu près, cette veine picturale, après la chute de la monarchie de Juillet. Donc là, cette veine picturale, est moribonde. Ainsi, ce Jacques Louis David est considéré comme le maître absolu, en tout cas sous le premier empire, de ce néoclassicisme.

A l'Académie, en fait, on n'enseigne rien, c'est l'école des Beaux-arts qui est la section enseignante de l'Académie. A l'école des Beaux-arts, dans cette période-là, on va apprendre à dessiner, on va avoir des cours de dessin d'après modèle, nature, d'après modèle vivant ou bien d'après *bosse* c'est-à-dire à partir de statues, de moulages. On va avoir des cours d'anatomie et

vous voyez que là Socrate il est plutôt bien de son corps. On va avoir des cours de perspectives et des cours d'histoire. Les cours d'histoire aux Beaux-arts ce sont seulement des cours sur le costume et les mœurs antiques parce que ces thèmes de l'Antiquité, issu de l'antiquité tragique ou historique, ce sont les summums de la production artistique de cette époque. La formation de l'école des Beaux-arts va être sanctionnée par une série de concours mais le métier de peintre va s'apprendre dans les ateliers. David, par exemple, a un atelier où l'on va apprendre à tendre les toiles, à les enduire, à faire des liants, à utiliser des pigments, à placer les pigments sur la toile, à apprendre le métier de peintre. David académicien, comme tous les enseignants des Beaux-arts, a son atelier, a formé une série de peintres assez importante dont Ingres. L'année dernière, je vous avais montré une œuvre d'Ingres qui s'appelle *l'Odalisque*, vous voyez c'est le même style, enfin à quelque chose près.



David forme également des artistes comme Antoine Jean Gros que l'on retrouvera tout à l'heure. Antoine Jean Gros est le maître de Thomas Couture (1815-1879) qui est contemporain de Gustave Courbet (1819-1877).



Ici vous avez une toile de Couture intitulée *les Romains de la décadence*. Tout à l'heure je vous ai parlé... (Est ce que je vous ai parlé ou je l'ai zappé?) des livrets. Je vous ai parlé des livrets ? Non j'ai oublié de vous parler des livrets. Tout à l'heure quand je vous parlais des salons, j'aurais dû vous dire que l'entrée dans ces salons est gratuite, mais qu'à partir du XVIII^{ème} siècle, déjà deux fois au XVII^{ème} siècle, puis de façon systématique au XVIII^{ème} siècle, on avait la possibilité d'acheter un livret donc c'était une entrée payante optionnelle. Dans ce livret, on trouvait le nom de l'artiste, son maître, de quel atelier il sortait, le titre de la toile et l'artiste ajoutait quelques mots en commentaire de cette toile.

Là, Thomas Couture dans son livret, c'est en 1847 ici, avait présenté sa toile au Salon avec deux vers du poète Juvénal, poète satirique romain de la fin du I^{er} siècle début du II^{ème} siècle. Voilà les deux vers, je vous les lis : « *Plus cruel que la guerre, le vice s'est abattu sur Rome et venge l'univers vaincu* »

Donc Thomas Couture, appartient à cette veine classique. Il produit quelque chose qui est inspiré de l'Antiquité et l'accompagne de deux vers de ce poète. Alors que voit-on ? On voit au centre de la toile une scène de débauche avec des hommes vautrés, sans doute ivres, et des femmes très court vêtues. De part et d'autre vous avez deux personnages, l'un assis sur un piédestal qui semble un peu songeur (sur le côté gauche); de l'autre côté deux personnages qui semblent circonspects, dubitatifs, qui regardent cette scène avec distance. L'ensemble est pris dans une perspective classique c'est-à-dire très bien construite. Voyez avec cette architecture à l'arrière-plan qui conduit le regard vers le centre, et la scène de débauche est entourée de statues antiques donc toujours ce goût de l'anatomie de l'Antiquité. Ces statues semblent juger la scène avec hauteur et d'un point de vue moral. Quoi qu'il en soit, les contemporains en 1847 qui avaient vu cette toile n'avaient pas vu les romains de la décadence, mais avaient très vite baptisé cette toile *les français de la décadence* parce qu'ils avaient vu là une peinture de ce qu'était la monarchie de Juillet totalement corrompue. Thomas Couture était un jacobin et était engagé politiquement, plutôt engagé dans les démocrates radicaux c'est-à-dire partisans d'une république libérale mais sociale. Cette toile a été commandée par l'État, commande passée en 1846, donc il l'expose en 1847 et l'État n'est visiblement pas du tout heurté par le propos puisqu'il lui achète tout de suite la toile. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'appareil plastique. D'un point de vue plastique, on voit qu'il reprend les thèmes issus du classicisme. Mais certains disent qu'il apporte une solution au supposé conflit qui existe entre le classicisme et le romantisme.

Le romantisme est l'autre grand courant qui vit à cette époque. L'école romantique connaît une apogée entre 1820-1840. Pour certains elle débute à la fin du XVIII^{ème} siècle, pour d'autres cela commence seulement au début du XIX^{ème} siècle et elle se perpétuera jusque dans les années 1870. Disons que sa période la plus représentative, sont les années de 1820 à 1840. Cette école romantique, on l'a dit, en rupture avec la tradition classique, en tout cas ce qui est certain c'est qu'elle s'éloigne des thèmes antiques. En l'occurrence ici, avec cette toile de Géricault, peinte en 1818-1819, intitulée *le Radeau de la Méduse*



Le Radeau de la méduse, ce que peint Géricault, c'est un fait divers dont vous avez peut-être entendu parler. En 1818, une frégate royale part au large du Sénégal. Le commandant est visiblement incompetent ; enfin bref, la frégate fait naufrage. Il n'y a pas assez de canots. Il y a eu beaucoup de marins morts et 150 marins ont échoué sur ce radeau. Ils ont dérivé en mer pendant treize jours. Au bout du compte il n'y avait plus qu'une dizaine de survivants et sur ce radeau les survivants ont rapporté des scènes absolument horribles, des règlements de compte, n'ayant pas assez de place, certains ont été balancés à la mer et puis surtout il y a eu des actes de cannibalisme. C'est cela que peint Géricault, mais il peint le moment où ils aperçoivent une lueur d'espoir parce que par là-bas, il y a le bateau qui va les sauver, l'Argus qui va les sauver. Certains disent que c'est une peinture pleine d'espoir. A titre personnel, j'y vois quelque chose d'excessivement sombre, d'autant plus sombre que l'espoir vient de l'extérieur. Il ne vient pas de l'intérieur du radeau. Certains disent que l'espoir vient du bateau parce que l'homme qui voit l'heureuse issue est un homme noir. Mais l'homme qui est au premier plan et qui porte un fichu rouge sur la tête ayant l'air attristé, on se demande s'il est vraiment attristé parce qu'il tient dans ses bras le cadavre d'un de ses amis ou s'il retient un morceau de son garde-manger donc c'est peu.... Mais ça c'est très personnel. Géricault était mort en 1850. Il est mort très jeune.

Ce qui n'était pas le cas d'Eugène Delacroix qui en 1850 exposait en même temps que Courbet trois toiles dont *la Résurrection de Lazare* et je n'ai pas retrouvé d'image à pouvoir vous montrer mais vous connaissez tous bien entendu : *la Liberté guidant le peuple*



Là on a encore, cette fois, une inspiration contemporaine. Delacroix peint ces journées des Trois Glorieuses qui mirent un terme à la Restauration. Comme Géricault, il s'inspire de la réalité, un fait divers pour l'un, un fait d'histoire pour l'autre. On voit là dans ces deux toiles une exaltation de la passion, exaltation ici de la force populaire qui est en marche. Cette *Liberté*, vous voyez bien ça n'a rien de réaliste tout ça. C'est une construction idéale d'un moment qui est reconstruit, qui est recomposé par les peintres. Donc on va dire que c'est dans ce contexte que je vous ai brossé cela de façon tout à fait caricaturale. Il y a des tas d'ouvrages tout aussi intéressants sur le néoclassicisme, sur le romantisme. C'est dans ce contexte, et je ne vous ai pas parlé de l'école de Barbizon qui est autre chose, que va s'épanouir la toile de Courbet ; et Courbet, dit-on, va instaurer dans ce contexte, certains disent un conflit entre néoclassicisme et romantisme, mais ce n'est pas forcément le cas. C'est à ce moment-là qu'il peint son *Enterrement à Ornans*, enterrement qui sera considéré pour certains comme l'émergence d'un nouveau mouvement : le réalisme.

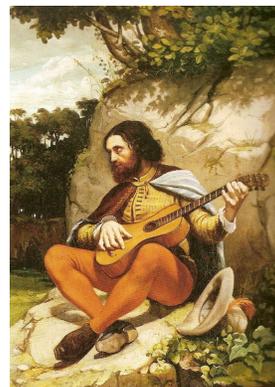
Le réalisme consisterait à évoquer la réalité mais sans idéalisme, à aborder des thématiques politiques et sociales où le rapport au réel serait ici fondé, c'est difficile, sur la vérité du propos ou sur la sincérité peut être du propos servi par une manière picturale spécifique dont l'œuvre doit rendre compte. Pour *l'Enterrement à Ornans*, ce que je vous disais, c'est que certains contemporains ont vu là l'œuvre manifeste du réalisme. Alors on revient à notre toile mais on la quitte tout de suite pour un autre petit point je vais vous donner des éléments biographiques sur la vie de Gustave Courbet (je vais faire hyper vite!).

Gustave Courbet, est un peintre français qui est né à Ornans dans le Doubs, je vous l'ai dit en 1819, le 10 juin. Il mourra en exil à la Tour-de-Peilz en Suisse, en exil car il a été condamné par la Troisième République, après la Commune de 1870-1871. Il est né dans une famille de riches paysans. Là, on voit son père sur *l'Enterrement*, il apparaît avec un homme au chapeau (au centre de la toile) Régis Courbet. C'est un homme relativement aisé car il a été électeur sous la Monarchie de Juillet. Comme il s'agissait d'un suffrage censitaire, cela veut dire qu'il avait assez de biens pour pouvoir être électeur. Ils ont une ferme et ne travaille pas la terre. Il a quatre sœurs. Vous en voyez trois (à droite de la composition) deux qui pleurent, plus celle-ci. Une de ses sœurs mourra très jeune à 13ans. Comme il est dans une famille relativement aisée, il va être instruit. Il ira au petit séminaire d'Ornans où il va recevoir une éducation. C'est un séminaire tenu par des prêtres ; donc il va apprendre à faire la prière mais, ce qui va l'intéresser, c'est apprendre à dessiner. Il va suivre les cours de dessin d'un curé qui s'appelle le père Beau qui a été élève de Gros, dont je vous parlais tout à l'heure. A vingt ans il part à Besançon. Son père l'avait inscrit à Besançon au collège royal. Il fallait de l'argent pour entrer au collège royal. Son père espère qu'il va faire de grandes études, qu'il va au moins passer le baccalauréat. Ils sont plein d'espoir les parents de Courbet, mais ils sont un peu déçus parce que lui ne veut pas passer son baccalauréat. A vingt ans, il dit à son père : « *je ne veux pas passer mon baccalauréat mais je veux aller à Paris, j'ai envie de faire du droit* ». Bon, le père il est content, il voit qu'il va faire un truc sérieux son gamin. Il l'envoie à Paris où il y a un cousin qui est professeur à la faculté de droit. Mais là pas du tout, il ne va pas s'intéresser au droit, il ne fera jamais de droit d'ailleurs. Il va suivre des cours de dessin. Déjà, au collège royal il avait suivi les cours de Charles Antoine Flajoulot, qui est un ancien élève de David et qui était directeur de l'école des Beaux-arts de Besançon.

Courbet, on va le retrouver, à Paris, inscrit dans l'atelier de Charles de Steuben. Je vous ai dit tout à l'heure que les peintres avaient des ateliers privés. Ce dernier est un peintre qui a été formé à Saint-Pétersbourg, facture plutôt classique. Puis on retrouve Courbet fréquentant des ateliers pour le coup beaucoup moins prestigieux : par exemple l'académie du père Suisse soit disant un élève de David mais là, pour une somme relativement modeste, les apprentis peintres peuvent louer les services d'un modèle. Ils se partagent le modèle avec la somme qu'ils réunissent et le peintre dessine d'après modèle. Sa formation, il l'a complète en faisant des copies, ce que font tous les peintres, c'est-à-dire qu'il va au Luxembourg où il copie tous les peintres vivants : Delacroix, Ingres, etc... Il va aussi au Louvre où il copie des peintres comme Rembrandt, Rubens, etc... Il développe un goût particulier pour les espagnols : Ribera, Zurbaran, Velasquez.

Quoi qu'il en soit, toute sa vie, Gustave Courbet se dira autodidacte, n'ayant jamais eu de maître, et justement quand il expose en 1850, sur le livret, malencontreusement quelqu'un a marqué qu'il était élève de Nicolas-Auguste Hesse. Cela le met dans une rage folle. Il adresse une lettre au rédacteur en chef du journal *La Presse* où il lui dit : « *Monsieur le rédacteur, je me trouve inscrit cette année dans le livret du salon comme élève de monsieur Nicolas-Auguste Hesse, je dois à la vérité de déclarer que je n'ai jamais eu de maître.* » C'est intéressant quand on sait plus tard son amitié avec Proudhon. Alors il se dit lui-même maître d'Ornans en écho à la formation qu'on sait recevoir, encore au XVI^{ème} siècle, avant l'académie, dans des ateliers où l'on accédait à la maîtrise par des savoirs faire et par la présentation de chef d'œuvres.

En 1849, il installe son atelier dans la rue Hautefeuille, bon cela n'a pas grande importance en fait, mais dans cette rue il y a une brasserie : La Brasserie Andler qui est un haut lieu de la Bohème artistique et politique. Là il va côtoyer Baudelaire, Champfleury, Corot, Monet, Proudhon, Jules Vallès, etc... D'un point de vue artistique, Courbet, en 1850, est déjà un habitué des salons. Vous avez là trois toiles qu'il a exposées entre 1844 et 1846



Deux autoportraits, et un *espagnolade (el guitarrero)*, qui était à la mode à cette époque-là; et des toiles où les formats croissent au fil des années, mais des toiles qui sont dans une veine assez romantique, où il y a une introspection, un repli sur soi. En 1848, il expose tout ce qu'il présente puisqu'il n'y a pas de jury. Au salon de 1849, il expose sept toiles sur les onze qu'il propose, dont cette toile qui s'intitule *Une après diner à Ornans*



Une après dîner c'est un repas que l'on prend en province à onze heures ou midi. Ici cette toile il l'accompagne dans le livret des mots suivants : « *C'était au mois de novembre, nous étions chez notre ami Cuenot. Marlet revenait de la chasse et nous avions engagé Promayet à jouer du violon devant mon père.* » Alors là vous avez son père, Cuenot, Promayet qui joue du violon et Marlet qui revient de la chasse, qui bourre sa pipe avec son chien sous sa chaise. Cette toile obtiendra une récompense, une médaille de seconde classe, et elle sera achetée par l'État pour la somme de 1500 francs ce qui est énorme quand on se rappelle que, dans les ateliers nationaux on gagnait un franc par jour. En donnant cette précision sur son livret qu'est-ce qu'il fait ? C'est très intéressant. Ce qu'il fait c'est qu'il se comporte comme si tout le monde connaissait son père, les

amis de son père Cuenot, Promayet et tout ça. Il se comporte comme David quand il peint la mort de Socrate. Il place des inconnus, quoique ce ne sont pas des inconnus, puisqu'il les nomme, il place quiconque, n'importe qui, des gens du peuple, au niveau d'illustres personnages historiques. D'ailleurs il va utiliser, on verra la semaine prochaine à quel point cette histoire de format est importante, un format légèrement plus grand que celui que David avait utilisé pour peindre son Socrate en train d'avaler la ciguë. Cette entrée plus ou moins fracassante d'anonymes, de personnes du peuple dans la peinture sera encore appuyée l'année suivante par son *Enterrement à Ornans*.

L'enjeu pour nous, on en arrive à l'analyse, de chercher à voir la démocratie là où la vue s'aplatit en longueur. La voir, mais comment la voir ? La voir avec les outils dont dispose l'historien de l'Art. Tout à l'heure je vous ai dit que l'Histoire de l'Art avait un objet d'étude : l'œuvre d'art ; et une finalité comprendre l'œuvre d'art au fil de l'Histoire, sous divers aspects, et pour la comprendre l'analyser. Mais pour conduire ces analyses, l'historien de l'Art dispose d'outils. Ces outils ont été confectionnés au fil du temps par les historiens de l'Art. Ce sont des méthodes, des outils qui ont été théorisés par les historiens de l'Art. Dans cette trousse à outils, il y a au moins deux outils, en fait il y en a plusieurs, mais il y a vraiment deux outils importants que l'on appelle *l'analyse iconologique* et *l'analyse formelle*. Cette année, parce que nous sommes dans l'enceinte de l'université populaire, parce que l'université populaire se défend de livrer des prêts à penser, des solutions toutes faites et parce qu'en outre nous réfléchissons cette année sur le thème de la démocratie, il m'a semblé intéressant de tenter, je ne sais pas si je vais y parvenir, de démocratiser la discipline. De la démocratiser dans le sens de la fin du XIX^{ème} siècle, c'est-à-dire la rendre accessible à tous, la partager, pas la commercialiser, en vous présentant justement ces outils d'analyse afin que vous puissiez ultérieurement vous en servir, si cela vous tente, et aussi que vous puissiez, en lisant des histoires de l'Art avoir un regard critique parce que vous saurez comment sont fabriqués les textes que vous aurez éventuellement à lire.

Le premier outil que je vais vous présenter s'appelle *l'analyse iconologique*. J'ai déjà eu l'occasion d'en parler l'année que l'on avait consacré au temps. C'est une méthode qui a été théorisée par l'historien de l'Art Erwin Panofsky dans un ouvrage qui s'intitule *Essai d'iconologie des thèmes humanistes dans l'Art de la Renaissance*. Il l'a théorisée mais il ne l'a pas inventée. Il y a des précédents, des précédents très anciens : par exemple l'Italien Cesare Ripa qui en 1593 avait déjà écrit un traité qui s'appelait *Iconologia*. Puis beaucoup plus près de lui, il y a un autre historien de l'Art qui s'appelle Aby Warburg qui n'a pas écrit d'ouvrage théorique mais qui a utilisé, lui aussi, cette méthode d'analyse iconologique, suivant Panofsky. Cette méthode est composée de trois niveaux de lecture :

- L'analyse *pré-iconographique* qui consiste à dire ce que l'on voit
- L'analyse *iconographique* qui consiste à identifier ce que l'on a vu
- L'analyse *iconologique* qui consiste à interpréter ce que l'on a vu pour replacer l'œuvre dans le contexte de sa création, de sa production.

L'*analyse iconographique* c'est comme si vous étiez devant une vierge à l'enfant et que vous ignoriez totalement ce qu'est le culte catholique. Vous ne pouvez donc pas identifier Marie, Jésus, etc... Donc si vous voyiez une vierge à l'enfant comme celle qui se trouve au Petit Palais à Avignon, peinte par Botticelli, vous me diriez je vois une femme qui tient un enfant dans les bras. Vous me diriez elle est assise devant une architecture avec un arc en plein cintre, derrière on voit un paysage. Vous me diriez c'est bizarre derrière la tête de l'enfant et de la mère il y a une espèce de rondelle dessinée. Cela c'est ce que l'on appelle l'*analyse pré-iconographique*.

Pour *l'Enterrement à Ornans* qu'est-ce que l'on peut dire ? Il y a des hommes, des femmes, des enfants, un chien qui sont réunis autour d'un trou. On sait rien, on ne sait pas du tout ce qui se passe. Il y a des hommes qui portent une boîte et puis cela se passe en campagne. Il y a visiblement un paysage campagnard, au loin on voit peut être un village, peut-être des falaises. Vous allez me dire quel est l'intérêt ? L'intérêt c'est d'apprendre à voir, d'avoir une lecture candide, un peu ignorante, mais elle a l'intérêt de voir comme si on ne savait pas. C'est difficile à faire parce qu'on sait.

Donc si on passe tout de suite à *l'analyse iconographique*, eh bien, nous on sait que c'est un enterrement. En plus c'est marqué sur le titre, il renseigne sur ce qui est à voir sur la toile. Ici, nous on le sait, le monsieur qui portait le bâton où il y a un autre monsieur accroché dessus on sait que c'est une croix. L'enterrement est donc un enterrement religieux, en l'occurrence catholique. Le paysage campagnard, cela on n'est pas obligé de le savoir, mais si on a traversé Ornans on le sait, c'est le vrai paysage d'Ornans, qui est le village natal du peintre. Les falaises au loin, eh bien, ce sont des vraies falaises avec à gauche la roche du château et de l'autre côté la roche du Mont, des falaises que l'on aperçoit depuis le vrai cimetière d'Ornans qui a ouvert ses portes pour l'heureux veinard Claude Étienne Teste en 1848. Et ça c'est marqué à l'entrée du cimetière d'Ornans.

On peut dire, car c'est très difficile de dissocier ces phases analytiques, qu'on est un peu contraint de les analyser simultanément, par exemple pour faire une incursion dans ce qui peut être *l'analyse iconologique* du troisième niveau, on peut se dire que Courbet a peut-être peint ici une certaine modernité, une modernité hygiéniste (on a fait aussi une année sur la modernité).

Alors pourquoi dire cela ? Parce qu'au XIX^{ème} siècle, en tout cas à partir de 1843, un arrêté obligeait les communes à avoir des cimetières à l'extérieur des villes par mesure d'hygiène. On peut dire là, c'est une analyse du troisième niveau, c'est une interprétation, il est en train de peindre là une certaine modernité hygiéniste. Restons-en à notre niveau *iconographique*, le deuxième niveau, cette lecture immédiate doit être enrichie d'un certain nombre de questions. On doit se poser des questions. Au nombre de ces questions, on doit se dire : que font-ils ces gens ? Très souvent, que ce soit sur wikipédia, que ce soit sur les palettes d'Alain Jaubert, les vidéos qui ont été réalisées par ARTE, on va vous dire que trois groupes sont représentés. Le groupe qu'on appelle les officiants c'est-à-dire les gens qui participent directement aux obsèques il y a les laïcs et les clercs. Il y a le groupe des hommes au plus près de la fosse et plus loin un groupe de femmes. On va vous dire que les hommes et les femmes sont séparés comme ils sont séparés à l'église. Cela est vrai mais on peut voir aussi autre chose.

Qu'est-ce qu'on peut voir ? On pourrait par exemple, dissocier des personnages mobiles comme les porteurs qui s'avancent, les femmes derrière qui marchent, de personnages immobiles, des gens statiques, comme par exemple ces personnages qui sont autour de la fosse qui sont des personnages arrêtés. Donc on n'aurait plus trois groupes mais deux groupes. On pourrait voir aussi des personnages tristes comme cet homme qui pleure ou cette femme et puis des personnages qui ne semblent pas montrer de tristesse soit par ce qu'ils sont en train de faire quelque chose, par exemple les porteurs sont concentrés sur ce qu'ils font, le curé, le sacristain etc...., soit parce qu'ils n'en n'ont rien à faire. Peut-être que le père de Courbet, là qui papote, n'est là que par politesse et que cela ne l'intéresse pas, il n'est pas affecté en tout cas.

Vous voyez qu'à partir de simples remarques comme cela, à la question qu'est-ce qu'ils font ? on peut entrer dans plusieurs analyses possibles, plusieurs interprétations possibles de l'œuvre. Autre question que l'on peut se poser : quelles sont leurs postures ? On remarque qu'il n'y a pas d'échange de regard entre les personnages. On voit un enfant ici, lui il regarde l'homme au chapeau. Cet enfant, il s'appelle François Constant Panier, dans le village on l'appelle Fifi. Il a neuf

ans. Fifi, il tient un cierge et peut-être vient-il de heurter le chapeau d'un des porteurs ce qui lui vaudrait peut être le regard réprobateur du fossoyeur ou celui du bedeau mais on n'en est pas sûr. Ce dont on est sûr, c'est qu'il regarde le porteur mais on n'est pas sûr non plus qu'il lui rende son regard, parce que ce porteur a un chapeau et on ne voit pas son visage.

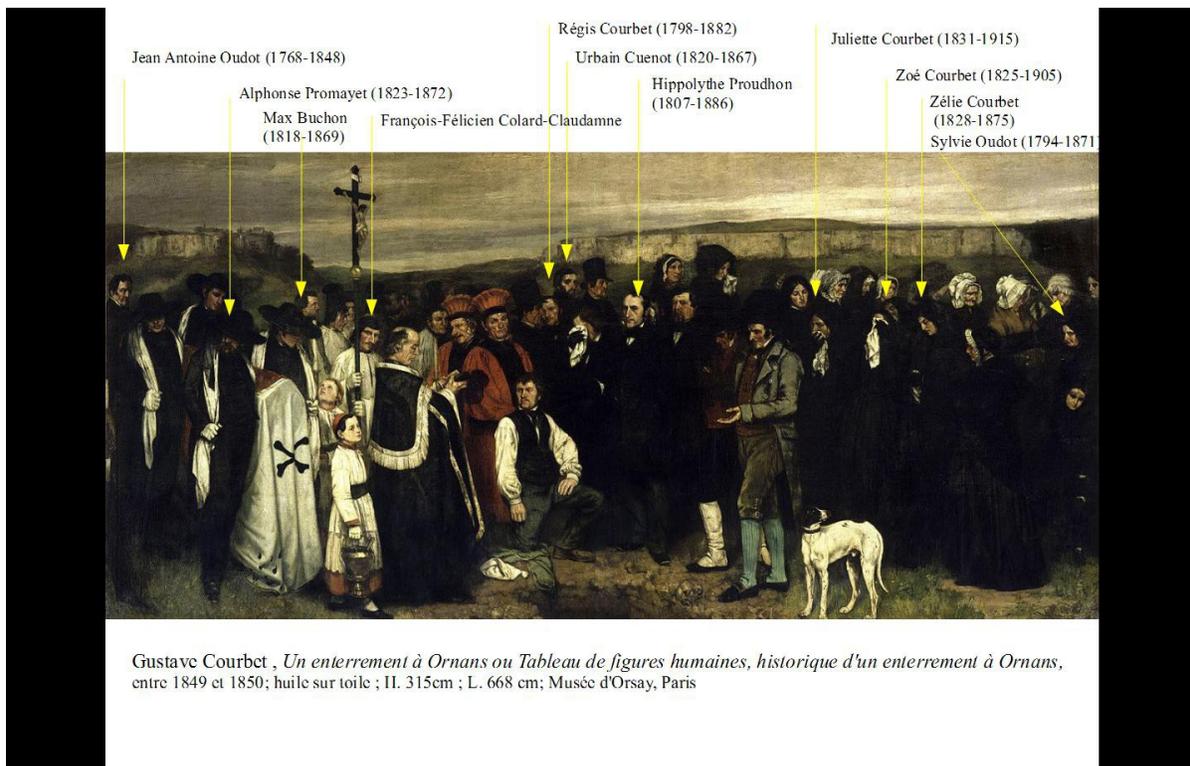
Alors, justement, à propos des porteurs on peut noter leurs attitudes. Vous voyez que chacun des porteurs détourne la tête du cercueil. Certains commentateurs ont vu là quelque chose qui relevait d'un accent de vérité. Pourquoi ? Parce qu'au XIX^{ème} siècle, quand il y avait un défunt, on ne l'enterrait pas tout de suite. Il y avait des veillées qui étaient longues, on attendait parfois des membres de la famille qui venaient de loin. Ici, le défunt commençait peut-être à sentir un peu fort, et ce serait pour cela que ces porteurs se détourneraient. Justement cette attitude leur permettrait de ne pas respirer ces vapeurs infectes qui sont mentionnées dans l'arrêté, que je vous citais tout à l'heure, de 1843 et qui a décidé de l'éloignement des cimetières des villages, afin que les gens, parce qu'on enterrait les morts soit dans les églises pour les nobles, soit dans l'enclos paroissial pour les autres, et bien on éloignait les cimetières afin que les gens ne sentent plus ces effluves nauséabondes.

Mais revenons à notre échange de regard. Il y a deux hommes qui discutent, je vous l'ai dit, le père de Gustave Courbet et ce monsieur-là qui a un chapeau à haute forme. Même eux, qui sont en train de papoter, ne semblent pas se regarder mutuellement. Ce replis sur soi peut être facilement explicable, interprétable. Il est certainement dû à la solennité de l'instant, c'est l'ultime moment qui précède l'ensevelissement du défunt. Cela explique que chacun est replié sur soi, sur ce moment particulièrement pénible. Cela expliquerait pourquoi on a autant de regards perdus, regard perdu du bedeau, regard perdu du fossoyeur. A noter toutefois qu'il y a un regard qui est échangé, c'est le regard du porte croix. Il est décrit par Théophile Sylvestre, historien de l'Art et critique d'Art, qui a publié une *Histoire des artistes vivants français et étrangers* publié en 1856. Que nous dit-il ? Il nous dit : « *Le porte croix, au visage en lame de couteau, à la tête pointue, aux cheveux noirs et plats, était de ces cagots serviles et méchants qui espionnent les familles libres. Son crucifix pesant, de vieux style espagnol fut sans doute l'étendard de quelque autodafé* ». Bon, je sais pas s'il a lu ça le pauvre type, en tout cas, je ne sais pas s'il a un regard méchant, mais il a en tout cas un regard glaçant et un regard qui sort du cadre du tableau et nous sommes obligés de le regarder. Nous lui rendons son regard et de ce fait il nous rappelle à chacun d'entre nous notre terrible condition humaine et à la fosse du premier plan, à la fosse qui nous attend.

Revenons, joyeusement, à notre tableau de figures humaines. Ce qui est intéressant ici, c'est que l'on peut remarquer qu'ils semblent former une unité, ces gens. Cette unité est constituée de la somme de leurs individualités. Anouk Bartolini nous a dit les semaines précédentes, à quel point l'émergence des individualismes était importante dans cette période du XIX^{ème} siècle. Alors ici et bien ils forment une société villageoise qui est réunie autour de la perte d'un des leurs.

Autre question que l'on peut se poser, c'est : peut-on les identifier ? Alors là la réponse est oui. Je n'arrête pas de vous donner des noms. Je vous ai mis des noms.

Il y a un historien, qui s'appelle Jean Luc Maillot, qui a écrit un ouvrage qui s'intitule un *Enterrement à Ornans, un tombeau pour la république*, dans lequel il a identifié tous ces personnages et connaît même leur statut social et leurs opinions politiques. Vous avez le grand père du peintre, Jean Paul Oudot, qui est mort au moment où la toile est peinte. Tout au fond là-bas, c'est sa mère. Vous avez également ses sœurs : Zélie, Juliette, Zoé. Peut-être cette petite fille serait la sœur de Courbet, celle qui a disparu à l'âge de treize ans. Vous retrouvez également Promayet et Cuenot qui ont été présentés lors d'*un Après diner à Ornans*. Il y a aussi Hippolyte Proudhon, mais qui n'a pas de rapport avec le philosophe. On trouve aussi le vrai curé d'Ornans, il s'appelle Benjamin Bonnet, c'est lui qui a posé avec son sacristain durant l'hiver 1849. On le sait par les correspondances de Courbet. C'est le curé qui a prêté les habits d'enterrement.



Au nombre de ces vêtements, il y avait peut-être ces étranges costumes, des costumes de Bedeau rouges avec leurs étranges couvres chefs. Ces couvres chefs sont des vrais costumes (des chapeaux) qu'on aurait retrouvés dans la sacristie d'Ornans dans les années 1970, donc encore une parcelle de réalité dans ce tableau. Quand ils ont vu la toile, les parisiens n'ont pas compris qu'il s'agissait de Bedeaux, sans doute car les Bedeaux de Paris ne sont pas habillés de la même façon, toujours est-il qu'ils y ont vu des juges, du fait de l'habit rouge. Ils se sont donc demandé pourquoi il y avait des juges sur cette toile.

Ce sont donc bien les habitants d'Ornans qui figurent sur cette toile. Dans une lettre écrite à son ami Champfleury, de son vrai nom Jules François Félix Husson qui faisait partie de cette Bohème que j'ai citée tout à l'heure qui se réunissait à la Brasserie Andler et qui a initié l'idée que Courbet soit un réaliste ; Courbet écrit donc dans la lettre 50 de ses correspondances : « Ici, les modèles sont à bon marché. Tout le monde voudrait être dans l'Enterrement. Ont déjà posé le maire qui pèse 400 » (je suppose qu'il veut dire 400 livres), c'est beaucoup quand même, c'est le monsieur joufflu. « Ont déjà posé le maire, le curé, le juge de paix, le porte croix, le notaire, l'adjoint Marlet, mes amis, mon père, les enfants de chœur, le fossoyeur, deux vieux de la révolution de 1793 avec les Habits du temps, un chien, le mort et ses porteurs, les Bedeaux, un des Bedeaux à un nez rouge comme une cerise mais gros en proportion et de cinq pouces de longueur, mes sœurs, d'autres femmes aussi, etc...seulement je croyais me passer des deux chantres de la paroisse il n'y a pas eu moyen ».

Je ne vais pas aller plus en avant, mais d'ores et déjà, à partir de ce qu'on vient de voir ce soir, vous voyez qu'on peut retenir un certain nombre de thèmes évoqués par la toile. Bien entendu, il y a le thème de la mort. Il s'agit d'un enterrement. Il y a aussi le thème de la croyance puisqu'on a affaire à des obsèques religieuses. Courbet, lui, aura des obsèques civiles. Il refusera la venue du curé au dernier moment et sera enterré civilement.

Mais cette œuvre me semble-t-il, n'est pas seulement l'historique d'un enterrement. Qu'est-ce qu'un historique ? C'est la simple narration des faits dans leur ordre et leur circonstance. Il est aussi, cet enterrement, peut-être et surtout, comme le dit le titre, comme le titre nous le fait savoir, un tableau de figures humaines.

Courbet, je pense, a peut être joué sur le sens ou les sens du mot tableau. Tableau désigne autant un ouvrage de peinture, c'est le cas, qui est un ensemble d'objets qui frappe la vue et dont l'aspect fit impression, c'est aussi le cas. Mais c'est aussi la représentation naturelle et frappante d'une chose. Donc trois sens du mot tableau, qui à mon avis, s'imbriquent sous nos yeux. Cette toile de Courbet, elle dit la condition humaine par rapport à la nature qui finalement nous parle de cette brutalité devant la mort. Elle évoque aussi la société humaine et le peuple qui est une multitude d'hommes, d'un même pays, qui vivent sous les mêmes lois c'est une définition de 1835 que je vous lis : « *Le peuple c'est aussi les habitants d'un même bourg, d'un même village. C'est également, (cela je ne pense pas que Courbet y fasse référence), la partie la moins notable des habitants considérés sous le rapport de l'instruction et de la fortune* ».

Alors ici la société humaine, le peuple que Courbet nous montre, semblent fondés sur l'addition d'individualités distinctes et d'un groupement fortuit de gens que le hasard a fait naître dans un même lieu et dans un même temps. De ce groupement fortuit, Courbet nous montre un groupement désiré d'individus qui se regroupent pour faire société et qui montrent leur aptitude à vivre en société, leur sociabilité ; on a eu un cours sur la sociabilité villageoise il n'y a pas si longtemps, sociabilité lorsqu'il s'agit d'enterrer l'un des leur.

On voit là une société humaine fondée en grandeur nature, en culture, le peuple, la mort, la fragance, l'égalité,... Ce que dit Courbet c'est la véracité, sinon la vérité. Véracité dans les attitudes par rapport à ce qui se passe, par rapport à l'enterrement. On voit des attitudes qui vont de la plus extrême tristesse à l'indifférence, ce qui est plausible, quand on assiste à des obsèques. On voit aussi la véracité, la vérité, dans les paysages, ce sont des vrais paysages d'Ornans. Ce sont des vrais visages, de vrais gens qui ont véritablement vécu.

Pour autant la phase analytique de cette toile n'est absolument pas terminée et je vous propose de continuer cette quête la semaine prochaine. D'ici la semaine prochaine, vous pouvez, si cela vous intéresse, si cela vous amuse, vous poser la question, on commencera par cette question : ces personnages ont-ils des attributs spécifiques ?, le but étant de tenter de voir la démocratie dans l'Art.