

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 34 (1947)
Heft: 9

Artikel: Gustave Courbet
Autor: Fosca, François
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-27030>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 28.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Gustave Courbet, *La carrière d'Optevoz* / *The quarry at Optevoz* / *Der Steinbruch von Optevoz*. München, Neue Pinakothek

GUSTAVE COURBET

Par François Fosca

Au moment où Gustave Courbet, fils de propriétaires de vignes à Ornans, en Franche-Comté, arrive à Paris en 1840, pour y faire de la peinture, il a vingt-quatre ans. A ce moment-là, la grande fièvre du romantisme pictural était déjà retombée, mais les artistes s'inspiraient encore des tendances qui avaient enflammé les jeunes générations de 1825. Les maîtres reconnus, c'étaient Ingres, Delacroix, Decamps, et comme paysagistes, Corot et Théodore Rousseau. Ils étaient à la fois admirés et discutés. Auprès d'eux, des éclectiques

comme Delaroche, Ary Scheffer, Horace Vernet, connaissaient la faveur du grand public.

Le jeune Courbet n'avait eu jusque là que les piètres enseignements d'un obscur artiste local, Flajoulot. Il passe quelque temps dans l'atelier d'un peintre d'histoire maintenant bien oublié, Steuben, et reçoit quelques conseils d'un autre, Auguste Hesse. Il fréquente surtout deux ateliers libres, l'Académie Suisse, et «Chez le Père Lapin», où, moyennant une somme



Gustave Courbet, *Paysage d'été* / *Summer landscape* / *Sommerlandschaft*. München, Neue Pinakothek

modique, on pouvait peindre d'après le modèle vivant. Il est un habitué du musée du Louvre, où l'attirent par dessus tout Ribera, Zurbaran et Velazquez. Il copie des toiles de ce dernier, de Frans Hals, Rembrandt et Van Dyck; aussi des œuvres de ses prédécesseurs immédiats, comme Géricault et Delacroix, et, ce qui est surprenant, de peintres académiques comme Schnetz et Robert-Fleury. En somme, il est quasiment un autodidacte, qui, au lieu de se soumettre à la discipline d'un maître comme la plupart de ses contemporains, a étudié d'après les grands artistes du passé.

Il expose pour la première fois au Salon de 1844; c'est le tableau connu sous le titre *Courbet au chien noir*. En 1845 et en 1846, sur la demi-douzaine de toiles qu'il envoie, une seule est acceptée. En 1847, toutes sont refusées. Il peignait alors des tableaux d'un romantisme vulgaire de faiseur de romances, dont les sujets auraient pu être traités par Ary Scheffer: *Nuit de Walpurgis*, *L'Homme délivré de l'Amour par la Mort*,

Lélia, que lui inspira le roman de George Sand. En 1849, l'organisation du jury ayant été modifiée à la suite du changement de régime survenu en 1848, les sept toiles qu'il soumet au jury sont admises. Parmi elles, il y avait *L'Homme à la ceinture de cuir*, œuvre où s'avoue franchement l'influence des maîtres anciens, des Espagnols et du Caravage, et aussi de Bronzino, et *L'Après-dîner à Ornans*, où pour la première fois il affirme sa volonté de retracer ce milieu d'Ornans où il avait vécu et grandi. Son envoi attire l'attention des critiques et du public; on le remarque et on le discute. «Personne, hier, ne savait son nom, écrit Champfleury; aujourd'hui, il est dans toutes les bouches. Depuis longtemps on n'a vu un succès si brusque.» Il est à remarquer, pourtant, que l'on reprocha à *L'Après-dîner à Ornans* de ne pas offrir vraiment un sujet, et d'être une scène de genre traitée sur une grande toile. Courbet apparaît alors comme un remarquable exécutant, capable de retracer le réel avec vérité et grandeur.

Mais un tel succès ne pouvait satisfaire le jeune peintre, qui était assoiffé de gloire et très certain de sa valeur. D'autre part, il s'est lié avec des écrivains imbus de théories révolutionnaires, qui l'encouragent et le stimulent. Rien n'était plus facile que de déchaîner ce gros homme vaniteux, de l'inciter à devenir en peinture l'égal de ce qu'étaient en littérature un Michelet, un Proudhon, un Edgar Quinet.

Au Salon de 1850-51, Courbet expose plusieurs toiles, dont les *Casseurs de pierres* et son fameux *Enterrement d'Ornans*. Le scandale qu'il avait cherché, il l'obtint; il fut accusé de manque de goût, de laid, de vulgarité. Un des seuls qui prirent sa défense, tout en faisant de fortes réserves, ce fut le vieux Delécluze, le champion de David et de son école.

A partir de ce moment, Courbet a trouvé sa voie. Dorénavant, son puissant génie s'épanouira dans des œuvres incomparables, où il affirmera toujours plus son naturalisme foncier.

Chez Courbet, les dons prodigieux qui ont fait de lui un des maîtres de la peinture du XIX^e siècle se sont manifestés dans une nature très primaire, et d'une vanité littéralement monstrueuse. Ses lettres, les propos de lui que l'on a recueillis, révèlent son extraordinaire besoin d'attirer l'attention sur lui parce qu'il était convaincu d'être le centre du monde. Il ne cesse de s'y glorifier, aussi bien de ses succès de peintre et du nombre de toiles qu'il abat, que de ses prouesses de chasseur, de nageur et de buveur. Il est hors de doute qu'une bonne partie de l'hostilité qui le poursuivait pendant toute sa carrière tint à ce tapage qu'il se plut à déchaîner autour de sa personne. C'est cette bruyante outréculance, ces perpétuelles fanfaronnades qui font que, tout en éprouvant pour l'artiste qu'est Courbet une profonde admiration et du respect, on ne peut ressentir pour l'homme cette estime et cette sympathie que l'on ressent pour Delacroix, Corot ou Degas.

Dans la préface du catalogue de son exposition particulière de 1855, Courbet s'est posé comme le peintre réaliste par excellence, le chef de l'école nouvelle que réclamait son temps. «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.»

On aurait pu répondre à Courbet que les idées qu'il exprimait là, elles n'étaient pas si neuves que cela. Depuis 1830, des critiques, Charles Blanc, Thoré, Alexandre Decamps, Lamennais, Michelet et surtout Baudelaire et les Goncourt, les avaient exprimées; et certains peintres, comme Adolphe Leleux, Jeanron,

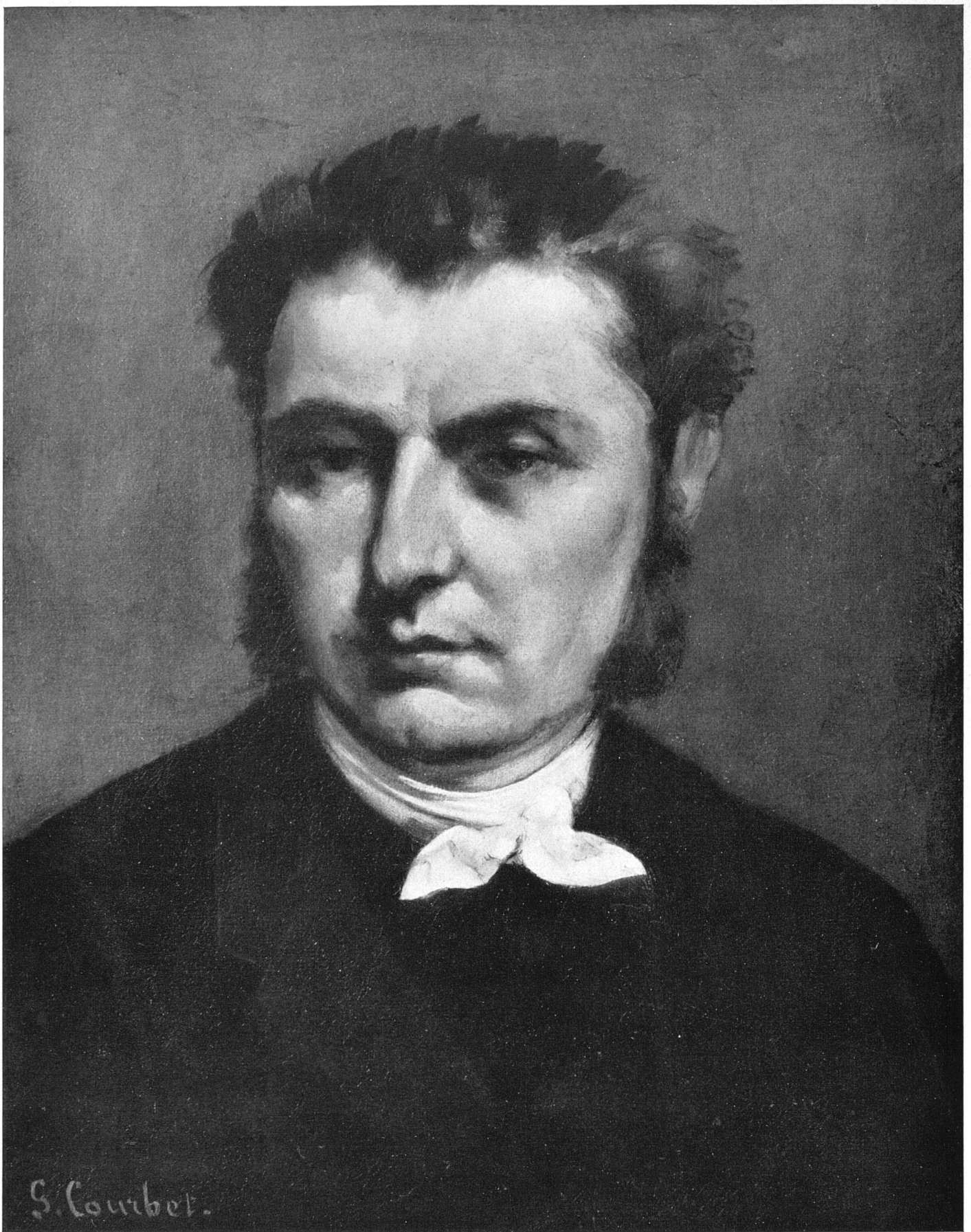
Bonhomme, Trutat, avaient tenté de les mettre en pratique. Il est vrai qu'ils l'avaient fait avec bien moins de talent que Courbet, et que les concessions qu'ils se crurent obligés de consentir aux goûts du grand public, Courbet s'y refusa.

Mais ce programme qu'il énonçait, Courbet l'a-t-il réellement rempli? On peut répondre oui, mais en marquant des réserves qui permettront de cerner la personnalité de l'artiste, et de définir ses limites.

Tout d'abord, il est essentiel de signaler que cet artiste qui prétendait «traduire les mœurs, les idées, l'aspect de son époque» a complètement ignoré la vie et les mœurs des grandes villes. Courbet a partagé son temps entre Ornans et Paris; mais il ne lui est jamais venu l'idée de peindre Paris, les sujets qu'offraient ses rues et ses lieux publics. Pour le tenter, à ce moment-là, il n'y avait que des vignettistes, et Daumier, qui représentait des blanchisseuses, des scènes du Palais de Justice et des marchés publics, des intérieurs de gares, de wagons de chemin de fer, de théâtres. Mais Daumier peignait tout cela dans un esprit qui était à l'opposé du naturalisme de Courbet; il avait beau choisir ses sujets dans la réalité quotidienne, sa vision était romantique. Il y eut ensuite Constantin Guys, qui n'était qu'un faiseur de croquis; et plus tard, enfin, il y eut le *Jardin des Tuileries*, le *Bal de l'Opéra* et le *Bar des Folies Bergère* de Manet, le *Moulin de la Galette* de Renoir, les œuvres qu'inspirèrent à Degas les champs de courses, les théâtres, les ateliers de blanchisseuses et de modistes.

A part ses portraits et ses nus, Courbet fut uniquement peintre de la vie rustique. Il le fut dans un tout autre esprit que Millet; ce qui tient à la différence de leurs deux natures, et aussi à un fait qu'il ne faut point négliger. Millet était fils de paysans, et dans sa jeunesse avait labouré et fauché. Courbet était un propriétaire de vignes, mi-bourgeois, mi-paysan, qui a des biens au soleil, surveille le travail de ses valets et de ses servantes, a le loisir de chasser et les moyens de festoyer. Millet, nourri de la Bible, retrace la vie paysanne dans un esprit humanitaire et lyrique. Il s'efforce d'exprimer la poésie primitive de cette existence rude, où l'homme collabore avec la mère nature. Courbet est indifférent à la poésie; il ne vise qu'à rendre le fait brut, tel qu'il le voit. S'il atteint à la grandeur et au style, c'est sans l'avoir délibérément cherché.

Courbet est un novateur parce qu'il a pris le parti de traiter, sur de grandes toiles, des sujets de la vie quotidienne. Avant lui, la peinture dite de genre ne devait être exécutée que dans des dimensions restreintes; et l'exemple donné par les petits maîtres hollandais a dû être pour beaucoup dans l'établissement de cette règle. Jusque là, Géricault avait été le seul qui eût osé consacrer une vaste toile à un fait divers contemporain; mais les circonstances et l'éloignement



Gustave Courbet, Portrait de Juste Olivier. München, Neue Pinakothek

avaient presque haussé le naufrage de la *Méduse* au rang des événements historiques.

En outre, Courbet a donné des paysans une image qui, au public d'alors, a paru odieuse et repoussante; et pourtant, en comparaison de ceux qui paraissent dans *Les Paysans* de Balzac, les villageois d'Ornans sont d'honnêtes et saines créatures. Faussés par les préjugés et les conventions de son époque, le public du Second Empire exigeait que les artistes ne lui présentassent qu'une peinture agréable, qui ne le heurterait ni le troublerait: des nus d'une perfection idéale, des visages souriants ou vénérables, des sujets spirituels, pittoresques ou poétiques. Les *Casseurs de pierres* qui accomplissent avec résignation leur tâche monotone, les assistants de l'*Enterrement* sous le ciel bas et gris, les *Baigneuses* aux croupes alourdies par la graisse, tout cela ne pouvait qu'offusquer un public qui ne désirait qu'être charmé, ou divertie.

Ces sujets qui paraissaient triviaux à ses contemporains, Courbet leur a conféré une majesté étonnante. Car c'est bien ce mot de «majesté» qui vient à l'esprit quand on considère ses grandes compositions: l'*Enterrement*, où les funérailles d'un paysan obscur ont la grandeur d'une frise antique en même temps que la large et fruste naïveté d'une image d'Epinal, les *Demoiselles du bord de la Seine*, où il a rendu avec maîtrise la vie végétative et pesante de deux femmes dans la torpeur de la campagne (et nullement flagellé le débauche comme l'assurait Proud'hon), l'ébauche toute chargée de mystère de *La Toilette de la Mariée*, et cette toile d'une poésie intense et indéfinissable, *L'Atelier*. Partant d'intentions absurdes, Courbet y a résumé et restitué, sans s'en douter, cette époque fameuse et troublée que fut le milieu du XIX^e siècle.

C'est par là qu'il fut un novateur, car dans ce genre du naturalisme franc et strict, il n'avait pas eu de prédecesseurs. Ce ne fut qu'exceptionnellement, et comme involontairement, que les caravagistes et les Espagnols du XVII^e ont exécuté des tableaux de cette sorte. Les Hollandais n'ont jamais atteint à un tel style. On ne peut pas invoquer des toiles comme la *Leçon d'anatomie* et les *Syndics* de Rembrandt, car Courbet et Rembrandt sont aux antipodes l'un de l'autre.

Il ne fut pas moins un novateur par sa technique picturale, par son usage du couteau à palette, que le premier il employa pour exécuter une toile toute entière. Il était arrivé à s'en servir avec une habileté qui stupéfiait ses contemporains, et qui lui permettait, au moyen de cet outil, d'obtenir des détails et des finesses pour lesquelles, d'habitude, des pinceaux de martre sont indispensables. Il est à signaler qu'au rebours de la plupart des peintres contemporains qui usent aussi du couteau à palette, Courbet ne tint jamais à laisser à sa pâte une surface rugueuse et hérissée de crêtes. Une fois achevée, une toile de lui apparaissait aussi lisse qu'un tableau d'Ingres.

Ce fut par l'emploi du couteau qu'il réalisa cette matière picturale d'une qualité si rare, et dont les veinures rappellent l'agate et l'onyx, les marbres les plus variés.

Où il ne fut pas un novateur, ce fut dans le rendu de la couleur et de la lumière. Dans ce domaine, il accepte, sans chercher à aller plus loin, ce que lui avaient transmis les anciens. Il se contente d'une palette très sobre, de bruns, de verts, d'ocres, de bleus d'indigo; et même quand il exécute une de ses magnifiques natures mortes de fleurs et de fruits, jamais il n'est pris du désir d'intensifier ses tons, de les exalter par le contraste. Il n'y a rien dans sa peinture qui présage le chromatisme des impressionnistes. Rien non plus qui annonce leurs recherches pour traduire fidèlement les jeux de la lumière. Courbet n'a jamais été tenté de transporter le soleil sur sa toile. La lumière qui règne dans ses tableaux est une lumière très égale, à peu près la lumière de ces beaux jours d'été où l'éclat du soleil est voilé par une légère brume diffuse dans l'atmosphère. C'est cette lumière qui règne dans *Les Demoiselles de village*, dans cette magnifique *Sieste*, où il a si bien évoqué la paix silencieuse de la campagne.

Ce qu'il était à ses débuts, il l'est resté jusqu'à la fin, se bornant à acquérir plus de liberté et d'ampleur. Ingres l'a très bien défini: «C'est un œil», disait-il. C'était aussi un prodigieux exécutant, que son énorme confiance en soi a préservé de l'inquiétude. Il n'a pas évolué, ou fort peu; et il faut s'en féliciter. Car étant donné ce qu'avait d'instinctif son talent, et aussi son manque complet de sens critique, s'il avait été saisi d'inquiétude et avait voulu se renouveler, il est fort vraisemblable qu'il se serait égaré dans les pires aventures.

Il nous a laissé, des êtres et des paysages qui lui étaient familiers, des représentations inoubliables. Ce qui ne l'a pas empêché de traduire, avec une rare puissance, la grandeur d'élément du «vieux Océan». Il a peint certains des plus beaux paysages du XIX^e siècle; ainsi sa *Carrière d'Optevoz*. Ils ont plus d'ampleur que ceux de Corot, et ne sont pas gâtés par ce romantisme qui gêne souvent dans ceux de Théodore Rousseau.

Ses portraits nous présentent en général l'extérieur d'un être humain avec un étonnant accent de vérité; ainsi son *Buchon*, son *Emile Ollivier*, son *Bordet*, les nombreuses effigies de lui-même. Il a donné de Baudelaire une image fort décevante, mais son *Berlioz* est digne du modèle. Et parfois, il a fait preuve, dans certains portraits de femmes, d'une étonnante pénétration. Ainsi son portrait de Mme Boreau, qui, avec ses lèvres minces et ses grands yeux obscurs et désabusés, semble Emma Bovary en personne.

Enfin on ne saurait négliger ses natures mortes de fruits et de fleurs. Sa tendance à l'énorme apparaît en



Gustave Courbet. *Nature morte aux pommes* / *Still life, apples* / *Apfelstilleben*. München, Neue Staatsgalerie

ceci qu'il lui faut toujours peindre d'immenses amas de fleurs, la dépouille de tout un jardin, ou une hottée de pommes. Ce n'est pas lui qui, comme Fantin-Latour, se contenterait d'une demi-douzaine d'œillets dans un verre à pied.

•

On ne peut rien imaginer qui soit plus différent de la peinture des cinquante dernières années que l'art de Courbet. Alors que nos contemporains ont cherché avant tout à intensifier leurs sensations, à exalter la couleur et à déformer, ou, ayant recours à l'abstraction, ont dédaigné la nature, Courbet n'a voulu que rendre fidèlement ce qu'il avait devant les yeux, sans y rien changer, sans le moins du monde intervenir dans ce transfert du réel sur sa toile. Lui qui avait eu une telle influence, sur Manet, Legros, Whistler, Monet, et bien d'autres, à l'étranger comme en France, il connut à partir de 1880 une sorte d'éclipse parmi les peintres.

On le respectait, on l'admirait, mais d'autres l'avaient supplanté: en premier lieu Manet (tout aussi brillant exécutant que lui, mais plus original, plus racé), et les impressionnistes, grâce au prestige de leurs colorations fraîches. Plus tard, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Seurat, Renoir, Picasso, Matisse le reléguèrent dans le passé. Il n'a aujourd'hui que deux disciples, Segonzac et Derain.

Encore une fois, l'homme que fut Courbet est peu attirant; et de là vient sans doute que l'on a peu écrit de livres sur lui. Les tendances de son art, ses «idées» esthétiques, apparaissent singulièrement sommaires. Mais quand on se trouve devant une œuvre de lui, il y a là, dans un carré de toile peinte, tant de sûreté, tant de plénitude et tant de maîtrise, que l'on oublie tout cela, et qu'on s'abandonne sans réserve au plaisir de l'admiration. Car tout en ne voulant que rendre strictement le réel, cet homme était foncièrement un peintre.