

Gustave Courbet, reporter ?

Denis Ruellan

▶ **To cite this version:**

Denis Ruellan. Gustave Courbet, reporter ?. Questions de communication, 2012, 17, pp.291-312. halshs-00728331

HAL Id: halshs-00728331
https://shs.hal.science/halshs-00728331

Submitted on 7 Sep 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

questions de communication, 2010, 17, 291-312

> NOTES DE RECHERCHE

DENIS RUELLAN
Centre de recherches sur l'action politique en Europe
Université Rennes 1
denis.ruellan@univ-rennes1.fr

GUSTAVE COURBET, REPORTER ?

Résumé. — L'article examine la thèse selon laquelle le journalisme d'information se serait annoncé dans d'autres espaces, en particulier dans la peinture de Courbet, avant d'envahir la presse. Il repère chez le peintre cinq caractères qui peuvent aussi être mobilisés pour désigner l'invention du reportage : une licence civique (il ose dire), la présence de l'auteur dans le discours de l'œuvre, l'insertion de la pratique dans un marché concurrentiel, le travail d'intelligibilité laissé au récepteur, et une relation à la fois proche et lointaine au politique.

Mots clés. — Journalisme, reportage, peinture, réalisme, Courbet.

Il a été abondamment montré[1] que le reportage commença à se développer durant la seconde partie du XIX^e^ siècle, au cours d'une période qui va de 1860 à 1880, dans et par la combinaison de facteurs interdépendants. Politique, avec la stabilité du régime impérial, puis l'ouverture républicaine, qui permirent les investissements financiers et professionnels dans la presse, et notamment la recherche – coûteuse – d'informations. Technologique, avec des inventions et développements successifs qui vont faciliter la remontée d'information (le télégraphe, plus tard le téléphone), sa multiplication (la rotative) et sa distribution (le réseau ferré). Économique, avec l'accroissement de la consommation de biens culturels et l'industrialisation de la presse qui, s'appuyant de plus en plus sur le double marché des lecteurs et des annonceurs, devient un produit destiné aux classes populaires. Culturel, avec la constitution d'un lectorat rendue possible à la fois par l'instruction publique développée au cours du siècle, et l'intérêt croissant de publics pour les innovations, la consommation de biens, les faits sociaux, les nouvelles étrangères (notamment les expéditions coloniales). Le « *reportérisme* »[2] s'invente aussi au milieu d'un paysage intellectuel (politique, littéraire, scientifique) radicalement partagé entre les tenants de la tradition française et ceux de la société industrielle en naissance. La sociologie peine à s'imposer parce qu'elle entend fonder une démarche de connaissance du social qui emprunte sa méthode aux sciences naturelles et prive la littérature du rôle qu'elle remplit bien jusque-là (Lepenies, 1990). *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac suffit à le démontrer, l'écrivain ayant initialement envisagé d'intituler son œuvre *Études sociales*. Les conflits entre Gabriel Tarde et Émile Durkheim sont un affrontement essentiel entre une conception philosophique traditionnelle qui privilégie la spontanéité des intuitions et la richesse du cheminement de la parole, et une méthode nouvelle qui avance les arguments de l'organisation, de la régularité et de la rigueur de la collection des faits et de leur analyse. Le projet d'Émile Zola d'un *Roman expérimental* (1880) qui prétend appliquer à la littérature la méthode en laboratoire de Claude Bernard et ainsi parvenir à une description juste du social, est la résistance d'un monde à l'avènement d'un autre, la réponse maladroite de la littérature qui se sent au bord de la dépossession par la sociologie en devenir. Le courant naturaliste qui, en littérature comme en peinture, se développe autour de 1880-1890 avec le soutien de la République née de la défaite face à l'Allemagne, est une doctrine esthétique à portée politique, comme la sociologie est un paradigme scientifique en phase avec les ambitions du pouvoir ; elles servent la reconstruction d'une France qui réforme ses structures politiques et économiques en même temps qu'elle se prépare à la revanche contre une nation qui a mieux su se moderniser qu'elle. Naturalisme et sociologie servent des Républicains anti-cléricaux qui veulent gagner enfin une partie engagée depuis la Renaissance entre les partisans d'une vérité qui viendrait de l'examen contradictoire des arguments, et ceux

[1] Voir Knightley, 1976 ; Palmer, 1983 ; Ruellan, 1993 ; Delporte, 1999 ; Martin, 2005 ; Thérenty, 2007.

[2] Néologisme attribué à P. Giffard en 1880 dans *Le sieur de Va Partout. Souvenirs d'un reporter*.

qui croient que la connaissance s'élabore par l'observation organisée des faits (naturels, biologiques, sociaux).

L'invention du reportage parmi d'autres

Entre ces deux pôles, le reportage dont l'objet consiste, selon l'un de ses premiers acteurs, « à rendre la physionomie exacte, colorée, des faits et des hommes du jour, pris sur le vif »[3], tente de se faire une place ; il s'invente à mi distance puisqu'il va à la fois revendiquer une démarche « factualiste » (aller sur le terrain collecter les faits) qui l'arrime à la sociologie et aux sciences naturelles et expérimentales, et développer une forme de restitution qui laisse place aux qualités d'expression, ce qui a souvent conduit à dire que le reportage à la française est demeuré très proche de la littérature ; si les faits ont désormais une plus grande place, l'intuition et la qualité de la langue restent des constituants acceptés, pour ne pas dire valorisés, comme en témoignent les nombreux discours sur la plume nécessaire à ce métier qui vient s'insérer entre la chronique (la dissertation d'un journaliste alors auteur de sa propre pensée) et la dépêche (le compte rendu clinique d'un journaliste alors salarié d'une entreprise travaillant pour d'autres). Nous avons souligné (Ruellan, 1993), à la suite de Michael Palmer, que le naturalisme zolien et le reportage avaient ainsi des traits communs puisque l'on retrouve dans le second la proposition théorisée du premier : observer les faits et les sélectionner, puis faire lever la pâte par le talent de l'auteur qui, mettant en présence et en interaction les constituants, donne un sens nouveau à la situation sociale exposée et analysée. Nous voulions indiquer alors qu'il ne fallait pas songer seulement à discriminer les facteurs économiques, technologiques, politiques et juridiques qui avaient motivé et permis l'invention d'une nouvelle forme de journalisme[4], mais s'intéresser aux relations que cette pratique pouvait avoir eues avec d'autres qui prétendaient aussi représenter le social, notamment la littérature et les sciences (sociales, naturelles, historiques). Soit prendre le journalisme pour une formation discursive qui se construit dans et par la dispersion des discours qu'elle emprunte à d'autres et qu'elle voit empruntés par d'autres en tout aussi en invention permanente qu'elle, comme l'ont proposé Roselyne Ringoot et Jean-Michel Utard (2006) à partir d'une lecture de *L'Archéologie du savoir* de Michel Foucault.

Deux extraits de textes montrent ces interactions de pratiques et de discours sur la pratique, ou pour reprendre les mots de Marie-Ève Thérenty qui a réalisé l'étude approfondie qui manquait, la « profonde circularité entre les formes littéraires et

[3] Fernand Xau, « Le reporter », *Le Voltaire* (12/01/1881). Cité par M. Palmer (1983 : 70).

[4] Ce que toute une tradition de recherche initiée par le quatuor auteur de l'*Histoire générale de la presse française*, publiée entre 1969 et 1976, a appris à faire avec le profit que l'on sait, mais qu'il fallut dépasser.

les formes journalistiques », ces emprunts réciproques[5]. La première édition du recueil posthume de textes fragmentaires de Victor Hugo, intitulé *Choses vues*, parue en 1887, aurait pu s'appeler *Reportages*, si le directeur de publication ne s'y était pas refusé car le terme n'était pas encore parfaitement reconnu, il n'avait commencé à circuler que vers 1880. Douze ans après la première parution, en 1899, la postérité consacre *Choses vues* comme un authentique travail de reporter que souligne la critique enthousiaste :

> « C'est là du vrai reportage, que tant de gens dédaignent encore aujourd'hui, et qui est la forme la plus vivante, la plus intéressante, la plus difficile du journalisme. Écrire une chronique sur un sujet donné, en prenant son temps, est à la portée du premier journaliste venu, à condition qu'il ait des lettres, connaisse son histoire et ne soit dépourvu ni de philosophie ni de style. Mais, pour raconter dans une forme personnelle l'événement dont vous venez d'être témoin […] pour être en un mot "actualiste" dans le vrai sens du mot, il faut avoir une nature toute spéciale, et cumuler à la fois la poésie de l'improvisation et la sûreté de jugement » (*in* : Palmer, 1983 : 280).

En 1889, le journaliste Hugues Le Roux écrivait dans le quotidien *Le Temps* :

> « [L']ancien chroniqueur, l'homme d'esprit, de bons mots et de propos à bâtons rompus, est détrôné par un écrivain moins soucieux de briller, mais mieux informé des sujets qu'il traite : le reporter. Pendant des années, on l'avait tenu, ce reporter, dans les humbles besognes, on l'enfermait dans le fait-divers. La volonté du lecteur qui, depuis le mouvement naturaliste, professe pour le document vraiment vrai un goût très vif, a tiré l'homme de cette obscurité où il végétait, sans lettres et occasionnellement sans orthographe. Le reportage remonte des bas-fonds du journal à la surface. Il est devenu chronique. Il tente les artistes, les littérateurs, les poètes, ceux qui savent voir, devenir, composer, écrire, ceux qui ont des impressions justes et profondes, ceux dont le regard perce les contours, va à l'âme des hommes et des choses »[6].

Dans le premier extrait, on voit comment la pratique encore fragile du reportage journalistique se voit légitimée, mais du même élan contestée, par la littérature qui, si elle la hisse au niveau de l'immense Victor Hugo, lui rappelle qu'elle vient de lui et donc n'a rien inventé. Dans le second, le discours journalistique cherche caution non seulement dans la littérature naturaliste dont il revendique la filiation, mais aussi dans l'aval, dans tous ceux qui l'incorporent dans leur pratique, lui reconnaissant son originalité ; au passage, il règle ses comptes avec ceux à qui il ne veut plus rien devoir. Ces deux extraits illustrent le conflit de nomination (Bourdieu, 1979) qui accompagna cette émergence. Ils soulignent aussi le travail

[5] « La coïncidence des deux systèmes discursifs, leurs proximités expliquent des phénomènes de contamination, le journal empruntant à la littérature ses modes poétiques, la Littérature récupérant en les décalant tous les procédés de mise en voix et de validation de l'information » (Thérenty, 2007 : 19).

[6] H. Le Roux (*in* : Thérenty, 2007 : 205) partage le point de vue unanime sur la proximité des carnets de V. Hugo et du reportage : « Ces "choses vues", c'est du reportage, rien que du reportage, du reportage de la rue, des cancans de portière, des on-dit de la foule, crayonnés à la hâte sur un petit carnet, tout debout au milieu d'un rassemblement de bavards. Vous tourneriez en ridicule, dans votre article, les gens qui vous ont dit comment est faite la maison où Pranzani a assassiné, "qui ont interrogé la portière et le marchand de vin, compté les marches de l'escalier", etc. Mais Victor Hugo, que vous admirez, n'opère pas autrement ».

de raréfaction du discours, au sens que donne Michel Foucault (1971), une lutte pour réduire la polyphonie et restreindre la légitimité de la pratique à certaines et formes et à certaines voies et voix. Mais quand on a repéré ces principes de restriction (au demeurant pas assez étudiés), doit-on « admettre la plénitude virtuelle d'un monde de discours ininterrompus » (*ibid.* : 54) ou considérer au contraire la formation des discours, ce qui a précédé et ce par quoi s'est établie la raréfaction ? Autrement dit, doit-on s'intéresser au reportage tel qu'il apparaît après avoir été circonscrit au journalisme et approprié par lui, après qu'il a été défini et normé, au moment où sa spécificité viendrait cacher sa transcendance, sinon son universalité ? Faut-il prendre le reportage pour la définition restreinte qu'en donnent les acteurs qui le possèdent quand ils l'ont circonscrit pour eux-mêmes et se sont établis par lui ? Ou faut-il aller chercher dans son émergence, avant qu'il soit et se reconnaisse lui-même, les termes de ce qu'il sera parce qu'il l'est déjà ailleurs, fragment, discontinu ? C'est la voie que se proposait de suivre Michel Foucault (*ibid.* : 53-72), en dessinant quatre principes de méthode : le renversement (s'intéresser plus au processus de raréfaction du discours qu'à celui-ci quand il est établi), la discontinuité (rechercher les événements qui précèdent, les placer dans des suites), la spécificité (observer dans quelles régularités se placent les émergences), l'extériorité (ne pas aller du discours au cœur de ce qu'il dit, mais s'attacher aux conditions qui permettent qu'il soit et forme des suites). C'est dans ce cadre que nous avons entrepris un chantier qui vise élucider les « conditions externes de possibilité » (*ibid.* : 55) d'émergence du reportage comme discours du journalisme d'information tel qu'il s'établit à partir de la décennie 1860 et devient dominant durant celle de 1880, au cours de ce décisif « passage d'un régime de la chose dite à la chose vue » (Thérenty, 2007 : 25).

On sait assez à quel point le reportage porte la représentation d'une pratique par ailleurs hétérogène. Il y a loin avant de considérer que tout le journalisme puisse être réduit à cette pratique, les formes caractérisantes (qui privilégient l'analyse et l'opinion) et dépersonnalisantes (qui rendent compte sans investissement et/ou visibilité de l'auteur) étant très courantes aussi (Ringoot, Rochard, 2005[3]). Mais il ne faudrait pas négliger l'importance réelle du reportage, forme certes emblématique d'une pratique et d'un métier bien particulier qui, depuis la fin du XIX[e] siècle, fait de la corporalité sa singularité parmi les discours explicatifs du monde : le journaliste n'est pas celui qui pense le monde (le philosophe), le recrée (l'écrivain), l'analyse (le scientifique), le projette (le politique), il est celui qui le voit parce que, contrairement aux autres, il est là, sur place, son corps et donc ses sens sont les instruments de sa perception, originale parce qu'initiale, du monde tel qu'il va (et ne va pas), tel qu'il est en train de se faire et se défaire. Sincérité du rapport et présence du rapporteur ne font pas seulement bon ménage, ils sont intrinsèquement liés. « Sans céder à la tentation et à l'illusion d'une écriture objective, le journaliste assume le fait que l'événement est perçu par sa conscience », résume justement Marie-Ève Thérenty (2007 : 291). Avec Michel Foucault (1971 : 60), nous formulons la thèse qu'avant de dominer le

journalisme, le reportage s'est annoncé dans d'autres espaces ; qu'avant de trouver dans les médias le terrain de son expression, il a été inventé ailleurs aussi. Notre démarche n'est pas une quête essentialiste du discours originel de la pratique avant son apogée. Notre postulat est de penser qu'un discours se construit par fragments discontinus qui, parce qu'ils sont encore dégagés des processus de raréfaction, laissent entrevoir des continuités imprécises – des « systématicités inconscientes » – qui nous intéressent pour penser le journalisme. Ainsi sommes-nous parvenus à la peinture et à Courbet, considérant qu'il fallait procéder par un décalage (s'éloigner du terrain d'élection du journalisme, les médias), et faire le choix d'un créateur, non comme strate d'un carottage, mais pour resserrer le grain jusqu'au détail afin de ne pas être noyé par l'ensemble. La fréquentation un peu assidue d'ouvrages d'art et de musées nous a conduit à l'intuition que Courbet était un point d'entrée dans une proposition qui pourrait être poursuivie par d'autres, prédécesseurs comme les frères Le Nain[7], Fragonard et Chardin, contemporains comme Daumier, Millet et Breton, ou plus récents comme Buland et Gervex.

Courbet, un *événement*

Commençons d'abord par rappeler à grands traits qui fut Courbet. Né en 1819 dans le Jura d'une famille de propriétaires ruraux exploitants, il entame à Paris une carrière qui durera 40 ans, avant sa mort en exil en 1877. Sa vie peut être découpée en quatre grandes phases : la décennie 1840 est principalement un temps de recherche identitaire au contact de la bohème parisienne. Il est alors influencé par les peintres estampillés et/ou autoproclamés romantiques, fréquente des écrivains et des poètes, des écorchés politiques aussi. La décennie suivante est celle de l'irruption ; il affirme un style bien particulier, se laisse désigner porte-drapeau d'une nouvelle école – le réalisme –, joue des coudes et fait de l'auto-publicité par le scandale un principe de base à sa présence durable. Les années 1860 sont celles de la notabilité, Courbet jouit de sa célébrité en la vendant cher, son originalité cesse d'être vraiment sulfureuse, elle est admise ce qui lui donne un prix. La dernière décennie, en prison puis dans un exil définitif, est celle du désamour déclamé ; ses sympathies politiques lui collent à la peau, et bien qu'il demeure une figure centrale et aimée (vite réhabilitée après sa mort), il assume des engagements politiques qu'il n'a pas vraiment pris ; loin, il rate le rendez-vous du scandale suivant, l'impressionnisme, dont il a largement tracé la voie. Finalement, Courbet prend une place d'autant plus considérable qu'il est à peu prés seul ; mis à part Jean-François Millet et Honoré Daumier, mais sur un mode très mineur par rapport à lui, il est le grand créateur entre un romantisme déjà essoufflé quand lui émerge et un impressionnisme qui vient à

[7] Et, plus généralement, les « peintres de la réalité », français du XVII[e] siècle tels que les nomme l'exposition à l'Orangerie à Paris en 1934 (Georgel, 2007).

sa mort et qui reconnaît en lui un précurseur. *Bord de mer à Palavas* (1854) est un concentré qui enjambe le siècle : il est à la fois romantique (dans la posture exaltée du personnage, Courbet lui-même), réaliste (dans le rendu calme de la mer Méditerranée comme elle l'est souvent) et impressionniste (dans le traitement d'ensemble en espaces larges et dans la touche).

En quoi la peinture de Courbet pourrait-elle être un *événement* qui, relié à d'autres dans une *suite*, fait sens dans la perspective de ce que l'on appellera reportage ? Penons à témoin *L'Enterrement à Ornans*, 1849-50, toile de taille inhabituelle (3, 15 m sur 6, 68 m). L'œuvre découvre une scène du quotidien d'une société rurale. Si l'on ne peut savoir qui est le défunt, la petite ville et donc sa région, le Jura, sont clairement identifiés. On a aussi su trouver à chaque personnage (plus d'une quarantaine) un nom, le peintre les ayant choisis dans son entourage, sa famille, ses proches, et des figures locales[8]. Au centre, le trou de la tombe, le fossoyeur, le curé, et tout autour hommes et femmes, en habit de deuil. La tonalité est sombre, malgré les fortes couleurs et l'habileté des noir. Lors de son inscription au registre du Salon, la toile est intitulée : *Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans*. On a beaucoup écrit sur cette œuvre qui fait encore sensation (elle est une des pièces majeures du Musée d'Orsay). Depuis sa présentation, on a voulu y lire un manifeste artistique (la rupture avec le *romantisme*), un témoignage masqué (il s'agirait d'une scène maçonnique), une prise de position politique (l'enterrement de la République, Marianne menée au tombeau par le peuple, alors que le prince Président s'apprête à mettre fin au rêve de 1848), ou tout simplement un coup d'éclat personnel d'un peintre avide de reconnaissance (cette œuvre serait le pendant du sacre de Napoléon 1er, peint par David en 1808). On a aussi beaucoup écrit lors de son exposition initiale au Salon de 1850-1851, 70 articles lui ont été consacrés, ce fut le plus commenté de ce moment central de la vie culturelle nationale et internationale (la peinture française étant une référence absolue). Rares ont été les compliments ; on a glosé autour de la « laideur »[9] des personnages et de la scène, et reproché à Courbet de ne pas rechercher l'expression de la beauté mais au contraire de satisfaire des instincts voyeurs de la bassesse du monde, de s'être moqué des gens du lieu pour leur aspect banal et souligné leurs défauts. Le propos d'un défenseur situait bien l'œuvre et le débat autour :

> « Qui sont ceux dont M. Courbet a accentué les types jusqu'à la caricature, puisque ce mot a été prononcé ? Le porte-croix, les deux sonneurs en robe rouge, le bedeau avec son bonnet carré et sa mèche tombant sur le front, gens qui sont de tous les enterrements par profession, et ne perdent point leur appétit pour cela ; ils y ont le cœur fait. M. Courbet pouvait-il leur donner un autre air ? Le curé est aussi calme qu'eux, mais il est digne parce que lui du moins remplit un sacerdoce. Ces mercenaires n'y font que leur métier. Leur grotesque sang-froid contraste

[8] Voir notamment Mayaud, 1999.

[9] En particulier Th. Gautier. « Rompre violemment avec l'antique et les traditions du beau, peindre dans toute leur disgrâce, les laideurs les plus rebutantes avec une grossièreté volontaire de touche, tel est le programme que s'est imposé M. Courbet, et il le suit fidèlement » (*La Presse*, 21/08/1853, *in* : *Gustave Courbet,* Catalogue de l'exposition, Paris, New-York, Montpellier, 2007-2008, p. 445).

> admirablement avec la douleur navrante des parents, des amis de celui qui n'est plus, avec l'émotion religieuse de la foule. Vous dites que cette peinture est brutale, parce que le peintre y a placé ces hommes à trognes avinées ; mais elle l'est moins que votre civilisation qui les appelle à des cérémonies funéraires et leur confie le culte des morts. Vous dites que cette peinture est matérialiste et grossière ; mais regardez donc la douleur de ce frère qui pleure son frère. Il cache ses yeux dans son mouchoir pour ne pas voir cette fosse béante. Je n'aperçois de son visage que ses tempes gonflées par les sanglots, mais j'en sais assez »[10].

Qu'ils apprécient ou non la proposition de Courbet, laudateurs et détracteurs semblent d'accord sur un point : le peintre n'a pas enjolivé la scène ni les personnages, ils sont sur la toile tels que dans la vie. Pour le reste, elle est un désordre[11]. Tout d'abord sur les plans esthétique et politique. *L'Enterrement à Ornans* est insupportable à Paris où à nouveau le peuple fait peur. Après l'enthousiasme de 1848 qui explique le couronnement par le Salon de 1849 d'une précédente toile de Courbet, *Une Après-Dînée à Ornans* (elle dévoile une vision populaire et rurale, néanmoins calme et domestique, convenable au temps politique), *L'Enterrement*, présenté en 1850-51, arrive en pleine tension après les événements de juin, le retour de la censure, la répression qui s'accroît dans un climat qui annonce l'Empire, alors qu'elle fut conçue en ordre avec l'esprit de la révolution et de la seconde République. Elle est à contretemps, et outre son manque de respect des codes esthétiques que lui reproche l'Académie (le format immense, la trivialité du sujet, l'inintelligibilité, la touche sombre, la construction frontale qui place le récepteur sous le projecteur, la « laideur » du thème et des personnages), elle actualise une parole que l'on veut de moins en moins entendre à Paris, celle des milieux populaires et ruraux. Le scandale que la critique construit autour de l'œuvre est une mise en ordre par la raréfaction, elle va stigmatiser le peintre (et il saura d'ailleurs en user, ce qui fait partie du processus de rareté puisqu'il enferme le discours dans le statut d'opposant et/ou de trublion) et s'approprier sa démarche pour mieux la dénaturer : c'est le sens du réalisme rural de Breton, de Bastien-Lepage qui suit immédiatement et du naturalisme plus ou moins pompier (Gervex) qui fleurit avec la III^e^ République. *L'Enterrement à Ornans* est une coopération[12], à deux niveaux, et c'est là aussi le *désordre* car elle légitime deux instances généralement réprouvées : les acteurs sujets populaires de l'oeuvre, et les récepteurs. Pour réaliser sa toile, Courbet fait appel à son village, on pose, on est fier de se montrer, on viendra se regarder. Il fait de même avec deux autres tableaux présentés la même année (*Les Casseurs*

[10] François Sabatier-Ungher, « Salon de 1851 » (*Démocratie pacifique*, Tome XIII, 1850-51, pp. 36-62, *in* : *Gustave Courbet,* Catalogue de l'exposition, *op.cit,* p. 444).

[11] « Dans toute société, la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer des pouvoirs et des dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité » (Foucault, 1971 : 10-11).

[12] Au sens que donne H. Becker (1988 : 49), comme proposé dans *Les Mondes de l'art*, l'œuvre peut être perçue comme le résultat « un réseau de coopération dont tous les acteurs accomplissent un travail indispensable à l'aboutissement de l'œuvre ». La métaphore du monde « amène à reconnaître que quiconque contribue en quelque chose au travail, et en quoi que ce soit, participe en quelque manière à sa réalisation » (Becker, Pessin, 2006 : 168).

de pierres et *Le Retour de la foire*). C'est le regard d'un impliqué (le peintre est profondément attaché à sa famille, à Ornans, au Jura), ce sont des connaissances et des proches qui se donnent à voir, en confiance car Courbet est l'enfant du pays qui vient d'être reconnu à Paris par *Une Après-dînée à Ornans*, œuvre collaborative aussi mais qui ne comporte pas le second niveau de collaboration qu'apporte *L'Enterrement* : le travail du récepteur. L'absence de centre de la scène et l'impossibilité de décrypter le récit placent le spectateur devant une situation sociale inattendue et lui demandent de faire sa part de construction du sens. L'œuvre est une coopération, non seulement dans sa fabrication, mais aussi dans sa réception parce qu'elle a une fonction médiatrice. Elle est une médiation[13] entre un auteur et un lecteur. Le peintre livre un propos mais, en n'imposant pas le sens, il crée les conditions pour que le second fasse son travail d'appropriation. Pour l'essentiel, ces conditions tiennent à l'inintelligible de l'œuvre. Tout à la fois parce qu'elle donne un récit incomplet et brouillé (qui sont ces gens ? Pourquoi n'y a-t-il pas de hiérarchie entre eux ? Se moque-t-on deux, ou de certains ? Qui enterre-t-on ? Est-ce un enterrement symbolique et lequel ?). Et parce qu'elle ne respecte pas les normes de l'époque, les lecteurs n'ont pas les codes pour la percevoir. L'œuvre ne correspond pas à l'« horizon d'attente » (Jauss, 1990 : 282) du public de l'époque (très marqué par le classicisme de David et le néoclassicisme d'Ingres, peu ou prou continués par les romantiques) à Paris (alors qu'en Jura la toile est reçue) ; ce public devra faire un travail de connaissance et de compréhension de ces nouvelles propositions esthétiques, d'intégration qui passera par un apprentissage progressif[14]. Cette acculturation permet alors de nouvelles œuvres qui prolongent et dépassent. Par ce travail du récepteur, l'auteur le pénètre. Mais apprentissage veut dire aussi appropriation et l'œuvre cesse ainsi d'être celle de l'auteur ; elle devient l'usage du lecteur, elle entre dans son univers de sens, et échappe à son créateur. Au passage, elle échappe aussi à celui qui finance et encadre la création, désordre suprême.

[13] La médiation des produits, telle que la développe A. Hennion (2000 : 41), ne se contente pas de penser l'appropriation intime de l'œuvre au moment de sa consommation, pas plus qu'elle ne considère particulièrement le moment de sa production comme un *process* interne : elle regarde l'œuvre entre production et réception, comme « un événement incertain, un faire en situation, un surgissement à partir d'instruments et d'appareils, de mains et de gestes ».

[14] H. R. Jauss (1990 : 269) donne de l'œuvre la définition suivante : « Comme résultant de la convergence du texte et de sa réception, et donc comme une structure dynamique qui ne peut être saisie que dans ses concrétisations historiques successives ». L'oeuvre s'inscrit dans une époque non seulement de production, mais aussi de réception ; elle est le fruit de la rencontre entre le propos de l'artiste et « l'horizon d'attente social : la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception », qui est constitué par les normes des publics de l'époque (*ibid.* : 284).

Un peintre discontinu

Aucune œuvre contemporaine n'a autant bousculé les codes, elle est le sujet du plus grand nombre d'articles de critique, et le centre des conversations[15]. La question n'est pas de classer Courbet comme un peintre réaliste, ce qui voudrait dire que les autres ne l'ont pas été. Toute peinture jusqu'alors fut soucieuse de représenter ce que l'on croyait (ou voulait croire) être la réalité. Le problème n'est pas de décider si Courbet a inventé un mouvement, parce qu'il faut alors considérer que le terme a déjà été associé à d'autres, en littérature bien sûr mais aussi en peinture ; la seule chose que l'on puisse lui attribuer, c'est d'avoir épousé et instrumentalisé le terme *Réalisme*. L'apport est ailleurs. Courbet est d'abord discontinu avec les normes qui assignent à la peinture les ambitions d'illusionnisme. Fortement encadré par le religieux, qui le surveillait mais était aussi son principal financier jusqu'au XIX^e^ siècle, l'art a pour rôle de démontrer l'âme des êtres. Depuis le XV^e^ siècle, la peinture religieuse se chargeait de rendre dicible l'invisible par des procédés qui visaient soit à rendre banal ce qui ne l'est pas en faisant entrer le religieux dans le quotidien des contemporains, soit par l'extrême ressemblance qui fait toucher le sublime, rend palpable l'irrationnel. La peinture fut aussi moraliste ; elle devait entretenir l'illusion qu'il y a par-delà la beauté matérielle, un beau de l'âme et des choses. Dès les XV^e^ et XVI^e^ siècles, la peinture aborda des registres profanes et donna des représentations de la vie sociale ; néanmoins, le propos du peintre n'était pas de décrire cette vie, mais de s'en servir pour mettre en scène un message qui indique au récepteur un sens à comprendre, une indication à suivre, une conduite à tenir. Troisième construction illusionniste, la peinture fut actualiste. Elle a toujours représenté des faits à signification politique : des naissances, des batailles, des drames politiques, des célébrations, des couronnements, des mariages, des conquêtes, des départs, des retours. Toutes ces représentations ont en commun d'être du point de vue de ceux qui les commandent, les payent, et imposent leur sens ; la peinture actualiste n'était pas un regard tiers proposé à un public autonome, mais une pratique de communication qui entretint le pouvoir par l'illusion de la présence du passé. Courbet transgresse aussi les normes discursives. D'abord, il n'euphémise pas, il montre crûment, ce qui contredit la bienséance. La peinture joue traditionnellement avec beaucoup de codes ; elle parsème l'image de symboles que les lecteurs sont supposés partager, pour saisir un sens qui n'est alors que suggéré. Au symbolisme s'ajoute une euphémisation qui vise à oser dire sans oser assumer. Ce qui permet au récepteur un voyeurisme tranquille puisque l'œuvre est à double sens, avec un objet public et un motif discret (le nu en particulier est sur les deux registres ; quand Courbet peindra *L'Origine du monde* en 1866, qu'il n'ira pas jusqu'à exposer tout de même, il sera non seulement dans la transgression de la bienséance, mais surtout de ce double langage du nu). Ensuite, il ne respecte pas la hiérarchie picturale relative à l'ordre social ; le

[15] Dans certains cercles, il est même interdit de parler de Courbet tant les discussions sont violentes. Voir la lettre à Adolphe Marlet, janvier 1853 (Ten-Doesschate Chu, 2007 : 103).

classicisme (du davidisme, de l'Académie, des Salons annuels) se tenait entier dans une mise en ordre de l'espace pictural. Le format correspondait à des genres, ainsi la peinture d'histoire avait droit à la grande taille, alors que les scènes de vie quotidienne tenaient dans de petits cadres. Et le propos devait s'accorder à la technique, ainsi la caricature n'avait pas droit à la peinture, on la cantonnait au dessin. Courbet rompt cette règle. Il est aussi un empêcheur de nombrilisme (tout au moins dans les œuvres qu'il destine à des expositions publiques ; il a aussi une carrière de portraitiste de la bourgeoisie qui finance son train de vie élevé). Depuis le XVII^e^ siècle, les peintures espagnole et française ont montré des types humains (pauvres, nains, handicapés…). Au XIX^e^ siècle, de nombreux artistes français se rendent en Orient et en Afrique du Nord et représentent la vie sociale et quotidienne. Mais cette peinture est dominée par une distance vis-à-vis de l'objet, le regard décrit plus qu'il ne participe, il s'exclut comme si ce qu'il montrait était exotique à son monde. Les Hollandais étaient plus tournés vers la vie domestique (fêtes, foules, métiers, intérieurs…), et leur peinture fut plus célébrante d'un art de vivre (bamboche populaire, vie bourgeoise, intimité domestique…), souvent traité avec humour bienveillant, qu'interrogative. La peinture flamande du XVII^e^ siècle regorge de scènes et de portraits collectifs (groupes corporatifs, miliciens, familles…) ; mise à part *La Ronde de nuit* de Rembrandt (1642), il s'agit de représentations figées qui correspondent à l'image que les commanditaires se font d'eux-mêmes ; il n'y a pas de regard externe à l'œuvre, ni du côté de l'auteur (qui n'est qu'un artisan) ni de celui du public auquel le sens est imposé. La peinture de portrait a longtemps subi le même sort (Pommier, 1998). Mais discontinu, Courbet l'est dans une suite, des événements qui s'accumulent et finissent par faire sens.

Deux continuités de rupture paraissent essentielles. D'une part, l'affranchissement de l'artiste vis-à-vis des pouvoirs. Depuis la Révolution de 1789, les artistes opèrent un lent mais continu mouvement d'autonomisation vis-à-vis du politique et de l'Académie. Plus politisés, ils sont plus engagés, s'associent à des mouvements (comme 1830), expriment des élans et des opinions (on citera, évidemment, *Le Radeau de la Méduse*, 1819, que Géricault réalise en réaction à l'incurie gouvernementale qui confie des commandements de navires à des incompétents ; et, tout aussi nette, *La Liberté guidant le peuple*, 1830, que Delacroix fait dans l'élan de son enthousiasme pour les journées révolutionnaires de Juillet). Mais l'autorité sur eux est alors celle de l'Académie qui, par la sélection pour les Salons et l'influence qu'elle a dans les choix d'achats publics, a une forte capacité de censure ; interdit de Salon et c'était la ruine, y être admis ne permettait pas à tous d'échapper à la pauvreté. En partie à son corps défendant car il souhaitait ardemment être acheté par l'État, être reconnu par lui tout en lui faisant de constants pieds de nez, Courbet sera celui qui échappera à cette tutelle. À contretemps et contre-emploi si souvent, il ne dut son salut qu'à la clientèle privée qu'il constitua (des mécènes pour ses grands œuvres, des clients plus courants pour des portraits, des paysages et des natures mortes). La continuité est aussi dans le rapport avec le réel que

Courbet entretient comme substrat de l'œuvre dans un projet d'auteur. « Être à même de traduire les moeurs, 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 ». Cette phrase du *Manifeste du réalisme* (1855), souvent citée en exergue de l'apport de Courbet, montre aussi bien qu'il est dans la continuité des Italiens, des Hollandais et des Espagnols du XVII^e^ siècle et des Français du XVIII^e^ siècle – on pense notamment aux scènes de vie de Fragonard, aux développements de la vignette et du fragment qui viennent de plus en plus souvent illustrer des œuvres littéraires (Rosenthal, 1987) – que dans la différence. Il n'est pas si original à montrer la vie quotidienne, comme le souligne l'article « Réalisme » de *La Grande Encyclopédie* de 1889 : « Le "réalisme" ne serait pas né d'hier, puisque les meilleurs artistes de tous les temps ont tenu à l'honneur de faire paraître au premier rang de leurs mérites le sentiment de la nature et le culte du vrai »[16]. Courbet affirme son statut d'auteur par son insertion dans son époque, l'idée qu'il se fait de l'art : comme devant participer aux débats conceptuels et idéologiques de son temps ; il acceptera pour cela l'épithète de « peintre socialiste » qu'on lui colle pour le discréditer, et ainsi il retourne le stigmate[17]. Mais il s'agace qu'on veuille absolument voir en lui un peintre politique ; il souligne au contraire sa parfaite filiation avec les maîtres du XVII^e^ siècle : « Je fais des Casseurs de pierres, Murillo fait un casseur de poux. Je suis socialiste et Murillo un honnête homme, c'est incroyable »[18]. Pourtant, Courbet fait bien un pas de plus, sa peinture n'a pas la compassion soyeuse des Ribera, Velasquez, Murillo, Vermeer, de Hoch, Rembrandt : son regard a une crudité égale à ce qu'il observe, il montre, sans enjoliver, la pénibilité du travail et de la vie des casseurs de pierres : « Je n'ai rien inventé, cher ami, chaque jour allant me promener, je voyais ces personnages. D'ailleurs, dans cet état, c'est ainsi qu'on commence, c'est ainsi qu'on finit. Les vignerons, les cultivateurs, que ce tableau séduit beaucoup, prétendent que j'en ferai un cent que je n'en ferais pas un plus vrai »[19]. Il revendique cette posture ; parlant d'un critique d'art, à propos des *Casseurs de pierres* : « Il faut encanailler l'art. Il y a trop longtemps que vous faites de l'art bon genre et à la pommade. Il y a trop longtemps que les peintres, mes contemporains, font de l'art à l'idée et d'après les cartons »[20].

---

[16] Cité dans *Gustave Courbet,* Catalogue de l'exposition, *op. cit,* p. 449.

[17] « Je suis non seulement socialiste, mais bien plus encore démocrate et républicain, en un mot partisan de toute la révolution, et par-dessus tout réaliste […] réaliste signifie ami sincère de la vérité. ». Lettre au rédacteur en chef du *Messager de l'Assemblée*, 19/11/1851 (Ten-Doesschate Chu, 2007 : 96).

[18] Lettre à Francis Wey, 1^er^ janvier 1852. Allusion au *Jeune Mendiant* du peintre espagnol Murillo (Ten-Doesschate Chu, 2007 : 98).

[19] Lettre à Champfleury, févr.-mars 1850 (Ten-Doesschate Chu, 2007 : 85).

[20] Lettre à Francis et Marie Wey (12/12/1849, *in* : Ten-Doesschate Chu, 2007 : 82).

Cinq ruptures

C'est pourquoi Courbet est un événement (une discontinuité) qui s'inscrit dans une suite. Nous estimons à cinq les ruptures. D'abord, il fait preuve d'une licence civique radicale : oser dire. Il se permet de dire tout haut – et peut-être parce qu'il a construit une position qui le rend peu attaquable – ce qui commence à s'exprimer plus bas. Il dit qu'il existe une société rurale qui ne se réduit pas aux représentations simplistes que s'en font les Parisiens ; que l'ouvrage y est pénible, le gain difficile ; que la société bourgeoise est corsetée et fade, qu'elle ignore la richesse des vies intimes. Évidemment, le « message » de Courbet demeure dans les limites d'intelligibilité qui sont les siennes, il suggère plus qu'il n'affirme (sans pourtant verser dans l'euphémisation). Mais il fait mouche, chacun de ses plus grands tableaux déclanche l'ire des critiques qui ne parviennent pas à lire tout le sens possible car ils ne possèdent pas les codes de lecture, mais se rendent bien compte que Courbet parle par-dessous ses toiles d'un monde qui émerge. Généralement, le sens attribué sera celui de la « laideur », et ce mot contient la limite de compréhension : ce qui est dit est signifiant mais non accepté ; ce n'est donc doublement pas insignifiant. Successivement, des œuvres viendront broyer les certitudes non seulement picturales, mais surtout sociales et morales ; il y eut peu après *L'Enterrement* un autre tremblement de terre artistique quand Courbet présenta au Salon *Les Baigneuses* (1853). Par rapport au *Déjeuner sur l'herbe* (1863) de Manet, l'œuvre paraît modeste en portée. Manet tint un propos explosif par le regard têtu, obstiné, fier, dense de tranquille certitude, de cette femme qui observe le spectateur, les hommes habitués à s'échauffer l'œil et les sens à admirer des corps des femmes comme à leur insu (regardant ailleurs, ou fermant les yeux) et dans des espaces où la nudité était convenue (une chambre, un sous-bois, etc.) ; cette femme revendique son corps et impose que le spectateur soutienne son regard pendant qu'il la dévoile. Mais c'était dix ans après *Les Baigneuses* de Courbet qui dévoile une femme libre de corps et en montre la disgrâce, elle qui se meut à sa guise, au cours d'une conversation avec une autre (vêtue) mais sans que l'on puisse en comprendre le sens. Ne pas savoir ce que font ces femmes renforce l'affirmation d'une intimité conservée, d'une autorité de la pudeur : « Cette femme qui marche n'est pas une femme-objet », résume Michèle Haddad (2007 : 80). Le regard de Manet fut rendu possible par celui de Courbet. Puis viendront *Les Demoiselles du bord de Seine* (1856), *Le Sommeil* (1866) et *L'Origine du monde* (1866). Courbet parle à travers lui, par sa présence dans l'œuvre. Jamais un artiste, même parmi les plus auto centrés, n'a autant inclus sa propre personne, de façon continue toute son œuvre, dans sa production, en particulier celle qu'il destinait à sa postérité. Que l'on songe aux nombreux autoportraits de jeunesse, aux tableaux la vie rurale à Ornans (où il inclut sa famille et ses proches), aux scènes de chasse qui est sa passion, aux paysages du Languedoc où il se met en scène, voir notamment *La Rencontre* (1854), et *L'Atelier du peintre* (1855) dont le sous-titre, *Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie esthétique*, signifie on ne peut plus clairement l'intention égotique de ses relations et de ses conceptions. Cette personnification

fut souvent raillée de son vivant, les caricaturistes s'en donnaient à cœur joie, moquant aussi la taille impressionnante de la signature que l'artiste apposait. Ce qui importe n'était pas là, mais dans l'affirmation sans fard de sa subjectivité : Courbet chef de file du réalisme fut plus que tout et tous celui qui affirma que sa vision du réel passait par sa propre insertion dans celui-ci, et il signifiait clairement cette personnification à ses récepteurs. Il se distingua des plus romantiques dans l'attention qu'il prit à ne pas mettre en scène ses propres sentiments, à ne pas les exalter (comme Delacroix, notamment, lequel ne comprendra pas cette absence de sens évident), mais à exprimer très directement sa perception du monde, en signifiant par sa présence qu'elle était bien la sienne (et non une émotion qu'il considérait comme partagée), se moquant de savoir si elle était bien reçue (en ce sens, les romantiques demeuraient classiques en continuant d'assigner à la peinture un rôle d'exaltation de la beauté). Troisième rupture, il constitue son marché, et assure son autonomie. Courbet développe une stratégie qui s'appuie sur la provocation, qui crée du fait-divers culturel, vers quoi se précipitent les critiques, les médias, et les conversations. Il met tout en œuvre pour provoquer le scandale, par horrification de la critique, recherche de l'exclusion des espaces académiques pour, finalement, mieux se construire une place centrale dans l'actualité, dans l'esprit des contemporains. Il choisit avec soin ses provocation et orchestre des événements tout autant qu'il profite des occasions qui se présentent. Il crée l'événement puis le cultive comme pour retarder au maximum le moment de devoir sortir de l'actualité, et ainsi en tirer le maximum de profit (par les ventes, par la réputation en vue de commandes privées, par les visites payantes). L'écrivain Champfleury, un des premiers à le soutenir, expliquera très rapidement cette organisation du scandale, en observant comment Courbet, tout en s'assurant de ne pas être exclu, ne fait rien comme les autres. Son exhibition particulière de 40 tableaux, en 1855, en marge mais à proximité immédiate de l'Exposition universelle où il est aussi abondamment présent par ailleurs, est l'exemple flagrant de cette manière d'être différent au sein du troupeau. En partie, Courbet est victime d'être à contretemps : en retard (il fait une toile sur le peuple alors que celui-ci vient brutalement d'être renvoyé à son statut de danger) ou précurseur dans ce qu'il montre (nus non académiques, scènes populaires, thèmes sociaux) et dans son rapport au pouvoir (il refuse violemment les tentatives de tutelle directe par les services culturels impériaux). Il lui faut donc en permanence renouveler les termes de sa présence sur le marché, il vit du scandale qu'il est obligé de reproduire pour perpétuer l'intérêt du public et assurer son indépendance (cela vaut surtout pour la décennie 1850-1860 ; après, il a constitué une clientèle privée pour le portrait et les scènes de chasse). Il faut ajouter qu'il est globalement inintelligible, et en cela il livre le récepteur à lui-même. Ce qui perturbe considérablement ses contemporains, c'est l'impossibilité pour la plupart des premières toiles majeures (celles que Courbet fait pour les Salons) de comprendre le message de l'auteur, immédiatement et durablement. Courbet ne respecte pas la tradition classique qui assignait à la (grande) peinture trois grands domaines : le mythe, le religieux et l'histoire. Il ne reprend pas non plus la (petite) veine des scènes de genre ou

les paysages qui ont été développés au XVIII^e siècle. Il est plus proche de la peinture documentaire du XVII^e siècle, mais le sens moral que celle-ci comportait souvent lui est étranger. Il peint des scènes sociales qui sont illisibles pour ses contemporains, sauf à y rechercher par eux-mêmes les termes de leur propre compréhension. De ce fait, il est en rupture avec la peinture du « juste milieu » (Rosenthal, 1987) qui le précède et le naturalisme « pompier » qui le suit, deux formes caractéristiques d'une intelligibilité immédiate. *L'Origine du monde* (1866) est une véritable énigme de ce point de vue. L'œuvre semble l'extrémité absolue du réalisme quand elle montre l'innommable, ce que l'on considère alors comme ignoble. Le réalisme semble atteindre la pornographie, mais l'œuvre est surtout un propos d'auteur, justement dans sa capacité à montrer un sujet impossible à regarder. Son réalisme n'est pas seulement dans la description qu'il fait du corps, mais l'intention de faire regarder ce qui est socialement in-montrable, inacceptable ; il le place son récepteur dans une situation qui justifie le regard, qui le rend légitime. Courbet avait déjà osé la même équation dans *L'Enterrement à Ornans*, il avait osé s'approcher tant du réel qu'il parut vulgaire à ses contemporains. Avec *L'Origine,* il prouva que la laideur n'est que sociale, elle est définie par la réception (et il fallut 130 ans pour lui donner raison, le tableau ne sera public qu'en 1995).

Enfin, soulignons le rapport de Courbet avec la politique. Plus que chez d'autres artistes reconnus, on observe son insertion sociopolitique, mais il faut le considérer comme non-engagé, et c'est là l'originalité de son positionnement. Il fut constamment en contact avec des milieux d'opposition. Proche de Charles Fourier et Pierre-Joseph Proudhon (tous deux natifs de Besançon), nombre de ses amis s'engageront contre l'Empire, et il manifestera son soutien à leur cause. Mais sa propre implication, physique, intellectuelle, artistique, fut limitée, et presque fortuite lors de l'événement majeur, la Commune, durant laquelle il accepta un rôle finalement assez technique (et honorifique, lui qui avait si longtemps fui les ors) de protection du patrimoine, l'incendie des Tuileries et la destruction des œuvres qui s'y trouvaient ayant fait prendre conscience aux Communards du risque pour les collections). Courbet ne croyait pas qu'il était de son rôle de s'engager, il voulait rester à distance des actes véritables – ceux qui compromettent – et pourtant il manifesta beaucoup son positionnement politique, il lui donna de l'emphase, il faisait l'important (comme le montre sa lettre de refus de la Légion d'honneur : « J'ai toujours vécu en homme libre ; laissez-moi terminer mon existence libre ; quand je serai mort, il faudra qu'on dise de moi : celui-là n'a jamais appartenu à aucune école, à aucune église, à aucune institution, à aucune académie, surtout à aucun régime, si ce n'est le régime de la liberté »). Napoléon III aurait bien compris cela et ne le considérait pas dangereux ; il était d'ailleurs assez en cour, reçu par les autorités qui supportaient son jeu. Il fit d'ailleurs l'objet de plusieurs achats officiels. Son engagement républicain fut un élément de sa marque. Peut-être que les Versaillais venus au pouvoir lui feront payer ce visage de Janus, sa double collusion (l'acharnement contre lui est surprenant, sa responsabilité dans l'affaire de la colonne Vendôme

est mineure, pourtant elle le contraint à l'exil). Mais si l'engagement politique de Courbet fut limité, il développa une vraie conception de l'art par rapport à son époque, qu'il qualifiait d'« historique » pour le distinguer de la peinture d'histoire). « L'art historique est par essence contemporain. Chaque époque doit avoir ses artistes qui l'expriment et la reproduisent pour l'avenir »[21]. L'art était jusqu'à présent voué à une représentation mythifiée et glorifiée du passé (l'école de David), Courbet (avec Champfleury, son pendant littéraire) prétendit faire « un art démocratique, populaire et historique, c'est-à-dire contemporain » (Haddad, 2007 : 33).

Conclusion

Au terme de cette relecture de Courbet, que conclure ? Nous avançons que son œuvre est un événement dans une suite qui va jusqu'au journalisme d'information et à son expression la plus radicale et emblématique, le reportage, si l'on observe qu'elle et il se construisent dans des termes identiques : un travail de dévoilement de la complexité sociale, par un propos d'auteur qui s'affiche, dans un marché concurrentiel où il faut recréer constamment son espace, tout en veillant à son autonomie politique. Parce qu'effectivement le reportage va devenir : le genre qui montre et dénonce, et fait de ce projet non seulement sa marque mais aussi l'emblème de tout un métier appelé à un grand succès, le journalisme ; une forme médiatique qui plus que toute autre assume la subjectivité de celui qui voit et raconte à travers lui, sans prétention d'analyse ; une pratique qui est rentable et dans laquelle les journaux vont investir pour tenter de se démarquer les uns des autres, rivalisant d'éclats et de mises en scandale ; un discours qui s'affirme et s'affiche comme autonome alors que déclinent les formes engagées de journalisme. C'est enfin un discours qui concerne et implique, qui oblige à réfléchir, à construire soi-même le sens du monde qui entoure et enserre. La modernité de Courbet est dans un « *Je dis, à vous de faire votre sens* ». « *Je* », ma parole, autonome, sur le monde ; « *à vous* », votre lecture, indépendante, dans le monde. La toile de Courbet est un interstice entre deux discours (le créateur et le récepteur), intermédiaire et en cela incertain, qui résiste à la nomination, à la définition, à la réification, à l'hétéronomie, à la prévarication du sens, qui résiste parce que les acteurs de cette médiation (l'auteur et le public) eux-mêmes y déploient arrangements de sens qui leur conviennent. Sa toile permet à chacun d'y faire son sens, et cela est véritablement une nouveauté, qui annonce tout l'art moderne. Ainsi Courbet apparaît-il comme l'un des discours dispersés qui conduisent au journalisme d'information comme instrument du façonnement des choix individuels en démocratie, dont Michael Palmer et Marie-Ève Thérenty

[21] Lettre aux jeunes artistes (25/12/1861, *in* : Ten-Doesschate Chu, 2007 : 183).

ont mis à jour les ressorts[22]. Néanmoins, notre démonstration bute sur une difficulté : nous n'apportons pas une preuve irréfutable de la filiation du peintre et du reportage. Il est bien évident que l'on ne trouvera pas dans les écrits et propos de Courbet, ni dans ceux de ses contemporains, de références explicites au reportage journalistique, car la pratique n'existe pas quand le peintre affirme ses choix en 1850. Le terme de « reporter » aurait été importé vers 1830 par Stendhal, mais la fonction n'existera pas avant 1866 (Ruellan, 1993). Comment donc le reportage aurait-il eu un début d'existence hors du journalisme avant d'avoir été du journalisme ? C'est là une question qui nous renvoie à la proposition théorique de Michel Foucault. Plus que des preuves, il suggère de retenir des discours (pratiques et propos) contemporains soulignant le contraste avec l'époque, et traçant les lignes de ce que, rétrospectivement, nous proposons de considérer comme des éléments à inscrire dans une suite. Citons ce bel exemple tiré du propos d'un critique du Salon de 1851, commentant *L'Enterrement*. Il compare l'œuvre au *Radeau de la Méduse*, exécuté par Géricault trente ans auparavant, les estimant toutes deux sur le même plan de perfection :

> « La première est un drame-tragédie, la seconde un drame-roman dans les conditions ordinaires de la vie, où la douleur coudoie l'indifférence, où le sublime touche au grotesque. On y trouve des hommes qui vivent non seulement des dépouilles et des misères d'autrui, mais encore à enterrer les autres. Ce tableau est trivial, dit-on. Ce que l'on trouve de trivial […] n'y prend qu'une part proportionnée à la place que le grotesque lui-même occupe dans la vie, et n'y intervient que dans un but profondément philosophique »[23].

Ces propos, il nous appartient de déduire qu'ils sont des traces en rapport avec ce qui va venir, et qui sera nommé « reportage ». Il nous revient de considérer, comme le propose Michel Foucault, que cette pratique qui porte un regard vrai sur la trivialité et le grotesque du quotidien ordinaire, sans juger ni moquer, cette pratique typique du reportage est là, dans la peinture de Courbet, latente encore. C'est au chercheur de proposer l'analyse que le reportage s'annonce dans des espaces et des pratiques dispersés, avant que la raréfaction ne lui ait assigné une place dans le journalisme, à l'exclusion des autres lieux de production de discours. Il ne peut être question d'apporter la preuve matérielle de cette directe filiation, car ce qui fait l'importance du fait reportage journalistique est justement qu'il émerge ailleurs, dans de multiples espaces autres que le journal populaire d'information, et avant lui, sans qu'il soit encore nommé ni même identifié, dans des suites encore discontinues, dont le chercheur relève les traces et retisse les cohérences. Le reportage devient un usage d'autant plus central

---

[22] « Le fait, l'énoncé d'une nouvelle, font appel à l'entendement et à l'appréciation du lecteur. L'intermédiaire, le guide, n'est plus nécessaire à un public d'adultes, lequel demande à "savoir, et à savoir vite" » (Palmer, 1983 : 92). « Se développe un régime de la "chose vue" qui prime sur la parole. Le journal ne doit plus seulement raconter, à la fin des années 1860, mais beaucoup plus nettement témoigner. Le journaliste devient donc la conscience observante du siècle en charge de l'examen du monde » (Thérenty, 2007 : 22-23).

[23] François Sabatier-Ungher, « Salon de 1851 », *Démocratie pacifique* (Tome XIII, 1850-51, pp. 36-62, *in* : *Gustave Courbet,* Catalogue de l'exposition, *op. cit.,* p. 444).

du journalisme qu'il est une expression localisée d'une pratique déjà bien plus large, diffuse, transcendant les espaces discursifs (la littérature, la peinture, le journal), en relation avec des univers transformés par le positivisme (la sociologie, l'historiographie, la science naturelle), avant de s'attacher à l'un d'entre eux. Reste pourtant à comprendre pourquoi le reportage s'est si peu développé dans la peinture. Il s'établit provisoirement dans un courant naturaliste où l'on trouve des artistes dont la postérité n'a pas autant retenu le nom, comme Jules Bastien-Lepage (*Les Foins*, 1878), Léon Lhermitte (*La Paye des moissonneurs*, 1882), Caillebotte (*Les Raboteurs de parquet*, 1875), Gervex[24]. La IIIe République en fait un art républicain, mais la créativité, et l'attention du public, sont ailleurs, du côté des *impressionnistes* ; il ne dépasse pas 1890. L'explication de l'absence de postérité directe est peut-être dans le fait que Courbet est le dernier à tenir en respect la photographie, thèse avancée par Walter Benjamin[25] : s'il commence sa pratique à l'époque exacte de son invention, il ne subira pas sa concurrence car celle-ci est très loin encore de pouvoir rivaliser avec la peinture, tant par sa capacité à restituer les images nettes du réel (de le traduire en une représentation de qualité acceptable) que par sa capacité artistique. La photographie va acquérir rapidement ces deux compétences, mais Courbet sera déjà passé. Courbet ne subit pas cette concurrence, mais s'y livre tout de même par anticipation en réalisant le projet de celle-ci : traduire en œuvre d'art une perception documentaire, se servir d'un genre (la grande peinture) dévoué au plaisir visuel pour parler de sujets qui touchent la conscience de ses contemporains[26]. Une autre explication est à rechercher dans le travail de raréfaction discursive à laquelle vont de livrer les journalistes. À partir de 1863, le journal devient une industrie, en 1879 les journalistes s'organisent pour devenir un groupe professionnel notable, en fondant des associations que la IIIe République encourage (Martin, 1997), en 1918 ils s'unissent dans un syndicat puissant. Cette édification passe par la création d'une figure mythique, le reporter, que glorifient les tout premiers manuels de journalisme : « Il est entré comme un coup de vent ; il parle comme un sifflet à locomotive, par mots hachés, haletants. Habillé à la dernière mode, il s'agite, il fait sonner son importance »[27].

---

[24] À qui l'on doit des œuvres au titre formant légendes d'illustrations de reportage : *Une séance du jury de peinture, au Salon des artistes français, dans une salle du premier étage du palais de l'Industrie* (1885). *Le docteur Péan enseignant à l'hôpital Saint-Louis sa découverte du pincement des vaisseaux (*1887).

[25] « Si Courbet occupe une place toute particulière, c'est qu'il fut le dernier à tenter de dépasser la photographie. Après lui, les peintres cherchèrent à y échapper, et tout d'abord les impressionnistes » (*in* : Haddad, 2007 : 37).

[26] À un observateur qui voyait dans *Les Casseurs de pierre* (1849-50) « un poème de douce résignation » inspirant de la pitié, Courbet répondit : « Mais cette pitié, elle résulte d'une injustice, et c'est en cela que, sans le vouloir, mais simplement, en faisant ce que j'ai vu, j'ai soulevé ce qu'ils appellent la question sociale ». H. d'Ideville, *Gustave Courbet. Notes et documents sur sa vie et son œuvre*, 1878 (*in* : Haddad, 2007 : 32).

[27] Voir Dubief E., 1892, *Le journalisme*, Paris, Hachette.

> « Presque insaisissable, toujours en l'air, courant sus aux nouvelles comme s'il chassait le papillon […] Il pénètre dans les coins les plus secrets, il tourne ou surmonte tous les obstacles, aborde les plus hauts personnages, suit les ministres en voyage, les armées en manoeuvre, même en campagne, héroïque souvent par simple curiosité, et quelquefois sournois, inventant les faits divers quand il n'en a pas à se mettre sous la dent. Quel homme, quel homme ! [28] ».

« Le grand reportage, cet art de voir, a eu ses héros, des journalistes plus ou moins connus aujourd'hui, la gloire passe vite. [Comme] les journaux ne consentent généralement pas de traité avec leurs rédacteurs, la disgrâce est pour ceux-ci le renvoi immédiat et la misère »[29]. En 1932, le très célèbre reporter Albert Londres meurt dans des circonstances dramatiques ; le Syndicat salue alors le « journaliste qui, par son talent, par son courage, autant que par la droiture de son caractère, faisait l'orgueil de notre profession »[30]. Glorifiant cette nouvelle élite, il n'en oublie pas le commun des reporters, il salue « le signe du dévouement au devoir professionnel, cette abnégation qui est une des vertus du journaliste et qui souvent poussée jusqu'au sacrifice, fait l'honneur de notre corporation »[31]. Le reportage est désormais l'emblème du journalisme professionnel ; d'où il vient, par quoi il est passé brièvement, doit être oublié, et va l'être. À mesure que les figures du peintre et de l'écrivain régressent dans l'échelle des valeurs culturelles, et que progresse celle du journaliste au XX^e^ siècle, le reportage cesse d'être une pratique dispersée, pour être l'apanage d'un discours raréfié, circonscrit aux et par les professionnels du journal[32]. C'est peut-être ainsi que l'on a oublié de Courbet ce qu'il disait du rôle du peintre historien du présent :

> « Aucune époque ne saurait être reproduite que par ses propres artistes, je veux dire que par les artistes qui ont vécu en elle […] Une époque qui n'a pas su s'exprimer par ses propres artistes, n'a pas le droit de s'exprimer par des artistes ultérieurs. Ce serait la falsification de l'histoire. L'histoire d'une époque finit avec cette époque même […]. La peinture est un art essentiellement concret et ne peut consister que dans la représentation des choses réelles et existantes […] 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 »[33].

Références

Becker H.-S., 1982, *Les mondes de l'art*, trad. de l'anglais par J. Bouniort, Paris, Flammarion, 1988.

Becker H.-S., Pessin A., 2006, « Dialogue sur les notions de Monde et de Champ », *Sociologie de l'Art*, 8, pp. 165-180.

[28] Voir Wogan T. (de), 1898, *Manuel des gens de lettres - Le journal, le livre, le théâtre*, Paris, F. Didot.

[29] Pottier P., « Professions et métiers, les journalistes », *L'Action populaire*, 145, 1907.

[30] *Le Journaliste*, 85, janv. 1932.

[31] *Bulletin du Syndicat des journalistes* (31/11/1925).

[32] Sur le travail de construction identitaire du journalisme professionnel et la figure du reporter dans cette élaboration, voir nos travaux (Ruellan, 1993 ; 1997).

[33] Lettre aux jeunes artistes (25/12/1861, *in* : Ten-Doesschate Chu, 2007 : 183-184).

Bourdieu P., 1979, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit.

Coli J., 2007, *L'Atelier de Courbet*, Paris, Hazan.

Delporte C., 1999, *Les journalistes en France (1880-1950). Naissance et construction d'une profession*, Paris, Éd. Le Seuil.

Fried M., 1993, *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard.

Foucault M., 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.

— 1971, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.

Giffard P., 1880, *Le sieur de Va partout. Souvenirs d'un reporter*, Paris, M. Dreyfous.

Georgel P., 2007, *Orangerie, 1934 : les « peintres de la réalité »*, Paris, Éd. Réunion des musées nationaux.

Gustave Courbet, Catalogue de l'exposition, Paris, New-York, Montpellier, 2007-2008.

Haddad M., 2007, *Gustave Courbet, Peinture et histoire*, Pontarlier, Presses du Belvédère.

Hennion A., 2000, *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui,* Paris, Éd. La Documentation française.

— « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés*, 85, pp. 9-24.

Jauss H.-R., 1990, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Cl. Maillard, Paris, Gallimard, 2007.

Knightley P., 1976, *Le correspondant de guerre de la Crimée au Viêt-Nam. Héros ou propagandiste?*, trad. de l'anglais par J. Hall et J. Lagrange, Paris, Flammarion.

Lepenies W., 1990, *Les trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Paris, Éd. Maison des sciences de l'homme.

Martin M., 1997, *Médias et journalistes de la République*, Paris, O. Jacob.

— 2005, *Les grands reporters. Les débuts du journalisme moderne*, Paris, L. Audibert.

Mayaud J.-L., 1999, *Courbet, l'Enterrement à Ornans : un tombeau pour la République*, Paris, Éd. La Boutique de l'histoire.

Palmer M., 1983, *Des petits journaux aux grandes agences. Naissance du journalisme moderne, 1863-1914*, Paris, Aubier.

Pommier É., 1998, *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard.

Ringoot R., Rochard Y., 2005, « Proximité éditoriale. Normes et usages des genres journalistiques », *Mots. Les langages du politique*, 77, juin, pp. 73-90.

Ringoot R., Utard J.-M., 2006, *Le journalisme en invention*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Rosen C., Zerner H., 1986, *Romantisme et réalisme. Mythes de l'art au XIXe siècle*, trad. de l'américain par O. Demange, Paris, A. Michel.

Rosenthal L., 1987, *Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Macula.

Ruellan D., 1993, *Le professionnalisme du flou. Identité et savoir-faire des journalistes français*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2007.

— 1997, *Les « Pro » du journalisme. De l'état au statut, la construction d'un espace professionnel*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Savatier T., 2006, *L'Origine du monde. Histoire d'un tableau de Gustave Courbet*, Paris, Bartillat.

Schelesser T., 2007, *Réceptions de Courbet – Fantasmes réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, Paris, Éd. Les Presses du réel.

Ten-Doesschate Chu P., 2007, *Correspondance de Courbet,* Paris, Flammarion.

Thérenty M.-È., 2007, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éd. Le Seuil.

Thorel-Cailleteau S., 1998, *Réalisme et Naturalisme*, Paris, Hachette.