

Érika Wicky

Université du Québec à Montréal

Courbet et la critique d'art.  
« Inconvenance des sujets »  
et conventions picturales

Rien n'est amusant comme l'attitude de la critique à l'égard de Courbet<sup>1</sup>.

Émile Zola  
*Mon Salon*

**L**a désuétude dans laquelle est tombé le terme *convenances* depuis le XIX<sup>e</sup> siècle semble aussi témoigner de la disparition de la chose. Les *années folles*, ses artistes d'avant-garde et ses garçonnnes paraissent s'être débarrassés des *convenances*, toujours invoquées au pluriel, vécues comme autant de contraintes sociales pesantes. Ne pas respecter les convenances, dont on se libérait alors comme des corsets, semble, en effet, avoir été le signe d'un esprit fort, d'une certaine liberté, d'une indépendance morale. Pourtant, si l'on envisage leur histoire sur une durée très longue, on découvre

---

1. Émile Zola, « Mon Salon : Quelques bonnes toiles », *L'Événement illustré*, 9 juin 1868, paru dans *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 218.

que les convenances n'ont pas toujours été décriées. Pendant de nombreux siècles, elles ont paru fédératrices, ont été perçues comme un facteur de lien social, l'inconvenant se trouvant alors placé au ban de la société. Dans le domaine de la rhétorique, le respect des convenances, le convenable, naissait de la capacité d'adapter aux circonstances les différentes parties de son propos, de les inscrire dans l'ensemble du discours comme le comportement convenable d'un individu l'inscrit dans la société. Aussi, dans ses conseils aux orateurs, Cicéron faisait de la *convenientia* le lieu d'une rencontre entre l'éthique et le style. La tradition picturale (dont une des prérogatives était d'imagier des récits édifiants) étant très liée à celle de la rhétorique, cette importance fondamentale de la *convenientia* se trouve tout aussi essentielle dans la théorie de la peinture.

Le XIX<sup>e</sup> siècle apparaît donc comme une période de transition au cours de laquelle cette valeur positive du convenable disparaît peu à peu sans jamais se perdre complètement comme en témoignent des résurgences telles que l'usage que Théophile Gautier fait du mot à la fin du siècle : « Les peintres de Venise excellent à rendre la joie, la santé, la richesse et le bonheur, et il fallut à Titien l'ombre de sa mort prochaine pour lui inspirer la tristesse religieuse convenable à cette scène lugubre<sup>2</sup> ». En outre, alors que les jeunes filles se voyaient recommander la lecture de manuels de convenances<sup>3</sup>,

---

2. Théophile Gautier, *Guide de l'amateur au Musée du Louvre*, Paris, Charpentier, 1882, p. 49.

3. Le respect des convenances apparaît, en effet, fondamental dans l'éducation des jeunes filles. L'Abbé Antoine Ricard exprime bien les idées de son temps à cet égard, dans ce passage qui résume un chapitre entier de son ouvrage : « Les règles et les usages de la politesse portent un nom qui renferme une profonde signification dans sa concision admirable. On les nomme *convenances*. [...] C'est parce qu'elle est polie que la jeune fille est convenable, et elle doit à la stricte observation des convenances sociales, la conservation de sa vertu et le respect dont on l'entoure » (Antoine Ricard, *Le Manuel de la jeune personne*, Paris, De Perisse Frères, 1869, p. 265). Cependant, il énumère un peu plus bas quelques prétextes qui laissent imaginer quelles vertus on trouvera plus tard à l'inconvenant : « La jeune fille qui les méprise [les convenances], sous prétexte de grande simplicité, de laisser-aller gracieux, de honte aimable, a perdu son plus bel ornement... ».

jusqu'à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle, tous les programmes d'éducation des garçons comportaient une formation en rhétorique qui faisait la part belle à Cicéron, de sorte que l'on ne puisse pas douter que les auteurs et les artistes dont il est question ici aient été sensibilisés aux enjeux de la *convenientia*. Celle-ci était présentée aux jeunes gens comme le fondement de la vraisemblance, elle-même perçue dans le rapport qu'elle entretient avec le vrai. Le manuel scolaire de 1846 dont voici un extrait l'explique bien, le convenable a partie liée avec la vraisemblance :

Une règle non moins importante à observer, en traitant un sujet quelconque, c'est celle de la *vraisemblance*. En effet, on ne saurait être touché de ce que l'on ne croit pas. *Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge*. « Suivez la tradition ou imaginez des choses qui se conviennent. » Le *vraisemblable* est la représentation du vrai; il varie avec la nature et les circonstances qui l'offrent souvent sous des faces différentes<sup>4</sup>.

Dans cette perspective, la cohérence du choix des différents éléments impliqués dans la fiction<sup>5</sup> contribue à aider le lecteur ou le spectateur à se prendre au jeu, à se laisser aller à ce que Jean-Marie Schaeffer appelle, en d'autres termes, la feintise ludique<sup>6</sup>. De plus, le vers de l'*Art poétique* d'Horace qui a été choisi ici souligne que le convenable devient particulièrement souhaitable lorsque l'auteur ou l'artiste ne s'inscrit pas dans la tradition. Envisagé dans sa dimension rhétorique, le convenable se présente donc comme une notion complexe autour

4. Pierre-Fabius de Calonne, *Traité de la narration suivi des règles de l'analyse oratoire avec des modèles d'exercices et augmenté d'un abrégé des tropes*, Paris, Jules Delalain, 1846, p. 10.

5. Le respect des conventions apparaît indispensable au contrat fictionnel qui lie l'auteur et son lecteur comme en témoigne la force que gardent encore aujourd'hui les conventions théâtrales, sur lesquelles repose l'adhésion du public à l'œuvre, sa confiance en la représentation. Dans le domaine des arts visuels, les conventions ont aussi une importance majeure. Ainsi Delacroix s'interroge : « Qu'est-ce qu'un dessin au blanc et au noir, si ce n'est une convention à laquelle le spectateur est habitué? » (Eugène Delacroix, *Journal*, Paris, Plon, 1857, t. 3, p. 18).

6. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999.

de laquelle s'articulent deux éléments fondamentaux du discours sur l'art et, plus spécifiquement, de la critique d'art du XIX<sup>e</sup> siècle : le vrai et la tradition.

Il apparaît donc fort significatif pour l'histoire de l'art de cette période que la perception du convenable se soit transformée et que sa valeur positive apparaisse avoir été transférée peu à peu vers l'inconvenant, comme ce que laisse entendre Stendhal dans une parenthèse assez peu équivoque :

Je soupçonne que tels sont les motifs qui amènent à Rome; mais tout cela a été soigneusement déguisé par toutes les phrases convenables (le convenable est le grand malheur du dix-neuvième siècle) sur le plaisir de la tranquillité, l'amour des fleurs, des beaux arbres, etc.; et l'on sacrifie tout cela au désir de voir Rome<sup>7</sup>.

Il reste à voir en quoi le convenable pose problème de façon spécifique au XIX<sup>e</sup> siècle et comment il a pu être perçu par les artistes de cette période, qu'ils soient écrivains ou peintres, non plus comme le fondement de la création artistique, mais comme une norme à transgresser. En d'autres termes, il s'agit de se demander comment le XIX<sup>e</sup> siècle a transformé le *convenable* en *conventionnel*.

Dans le domaine des arts visuels, alors que jusque-là les œuvres d'art devaient avant tout s'inscrire dans une tradition, on a vu apparaître l'idée selon laquelle elles devaient plutôt la dépasser. C'est sur les modalités de ce dépassement qu'était fondée la qualité des œuvres d'art selon une partie des critiques d'art qui s'octroyaient la tâche d'évaluer le travail des peintres, remettant en cause l'hégémonie de l'Académie de peinture et de sculpture. Outre qu'il contrevient aux deux aspects du précepte d'Horace énoncé précédemment (obéir à la tradition et rechercher le convenable), le fait que l'art doive à la fois dépasser la tradition et s'affranchir de convenances sociales jugées embarrassantes se trouve cristallisé dans la notion d'*avant-garde* qui

---

7. Stendhal, *Promenades dans Rome*, 12 octobre 1827, Paris, Michel Lévy, 1873, t. 1, p. 84.

apparaît précisément à l'époque où Stendhal ajoute sa parenthèse. En effet, le terme militaire d'avant-garde, qui désigne un petit groupe de soldats envoyés en éclaireurs, au devant du gros de la troupe, fait son entrée dans le domaine des arts visuels au début des années 1830 et inaugure non seulement une conception de l'art comme bataille, mais aussi la revendication d'une adéquation entre la révolution sociale et l'innovation formelle. Dans cette perspective, on comprend que c'est le même mouvement qui conduisait à dépasser d'une part les convenances sociales sur lesquelles reposait l'ordre établi (ce qui rendrait l'inconvenant nécessaire à toute émancipation sociale, féminine, etc.) et à dépasser, d'autre part, ce que l'on appelait alors « les convenances de l'art », formulation du XIX<sup>e</sup> siècle à laquelle on préfère aujourd'hui celle de « conventions artistiques ».

Évidemment, l'Académisme avait encore de beaux jours devant lui et cette conception progressiste des arts ne pouvait être plus répandue que les idées révolutionnaires. La valorisation de l'avant-garde s'effectue donc sur une longue période dont le paroxysme est situé pendant l'entre deux guerres, dans les années 1920, à une période qui apparaît être aussi l'âge d'or de l'inconvenant, *les années folles*. Cette conception de l'art comme révolutionnaire tarde à s'imposer et semble être à l'œuvre pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, si bien que l'historienne de l'art Linda Nochlin situe ce qu'elle nomme « l'invention de l'avant-garde en France » dans une période allant de 1830 à 1880<sup>8</sup>.

La réception par les critiques d'art des tableaux de Courbet offre un exemple privilégié pour observer la façon dont le convenable s'est instauré comme une norme à dépasser, dans le champ spécifique des arts visuels. Souvent taxé d'inconvenance par la critique de son temps, ce peintre est considéré comme un des protagonistes de l'émergence de l'avant-garde, justement contemporaine de sa longue

---

8. Linda Nochlin, « The Invention of the Avant-Garde: France 1830-1880 », Thomas B. Hess et John Ashbery [dir.], *Avant-Garde Art*, London, Collier Books Edition, 1967, p. 1-24.

carrière (1842-1877). De plus, sa correspondance a été conservée, de sorte que l'on a accès aujourd'hui non seulement aux textes que les critiques d'art écrivaient sur lui, mais aussi, à travers sa correspondance avec sa famille, à ses propres réactions à la critique. On découvre donc les stratégies que Courbet déployait pour se faire connaître lorsqu'il déclare, par exemple, à ses parents : « C'est impossible de dire tout ce que m'a valu d'insultes mon tableau de cette année, mais je m'en moque, car quand je ne serai plus contesté, je ne serai plus important<sup>9</sup> ». « Être important », voilà ce qui apparaît avoir été l'ambition majeure de Courbet. Cet aspect de son tempérament n'a pas échappé à ses contemporains, scandalisés notamment par l'initiative qu'il prend d'organiser sa propre exposition individuelle en marge de l'exposition universelle de 1855. En ces débuts de l'ère médiatique, l'image de Courbet qui a été façonnée et répandue est donc celle d'un provocateur arrogant.

Courbet s'est construit un *ethos* d'inconvenant, car être inconvenant n'a d'intérêt que si on le fait exprès, sans quoi il ne s'agit que d'une maladresse due à l'ignorance des codes. L'inconvenance de Courbet réside tout d'abord dans le choix de ses sujets qui constituent le vecteur le plus immédiat de scandale. En la matière, Courbet refusait de s'inspirer de sujets historiques ou mythologiques, arguant qu'il n'était capable de peindre que ce qu'il avait déjà vu. Cela s'accompagnait d'un refus de l'idéalisation, c'est-à-dire de l'expression de grands sentiments et de vertus morales. Les figures que peignait Courbet étaient dépourvues de cette grandeur d'âme qui, s'exprimant dans la représentation, rendait les tableaux édifiants. Ce faisant, il contrevenait à une convention très établie, puisque cette idéalisation était très conventionnelle, comme le remarque Zola

---

9. Lettre du 15 juin 1852 (*Correspondance de Courbet*, texte établi et présenté par Petra Ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996, p. 100). À ce sujet, Nadar raconte aussi : « Mais ce brave Courbet, en malicieux de son village, ne voyait de tout cela que le plus gros, et je me rappelle le jour et l'heure, il y a tant d'années de cela, où se posant en Ajax franc-comtois devant la critique, il me pria spécialement de l'éreinter. Pauvre Courbet! » (Nadar, *Nadar Jury au salon de 1857*, Paris, Librairie nouvelle, 1857, p. 14.)

qui, relevant au passage le lien entre l'inconvenance et le scandale, adresse ce reproche à Cabanel : « Il reste toujours convenable, il est toujours classique malgré tout, incapable de scandaliser son public en s'écartant trop violemment de l'idéal conventionnel<sup>10</sup>. »

Si l'on peut juger de la qualité d'une inconvenance à l'ampleur du scandale qu'elle provoque, on peut dire que l'envoi par Courbet de son tableau *Le retour de la conférence* au Salon de 1863 est une réussite. Tout d'abord, ce tableau est refusé par le jury du Salon (composé essentiellement de membres de l'Académie), mais la toile, ayant été accusée d'outrage à la morale religieuse, a aussi été exclue du Salon des refusés qui avait lieu cette année-là. Cette affaire a donné lieu à la publication d'un texte de Proudhon intitulé *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, au début duquel Proudhon prête aux détracteurs de Courbet le discours suivant : « Courbet, disent-ils, en est à sa dernière ficelle. Après avoir agacé le public de ses laideurs recherchées, le voilà qui a recours à l'inconvenance des sujets<sup>11</sup> ».

On imagine bien ce qui a pu paraître inconvenant dans ce tableau représentant un groupe de curées ivres, titubant dans la campagne, de même que dans les figures nues et langoureuses de *l'Étude de femmes*, disparue comme la précédente, interdite pour cause d'indécence l'année suivante. Pourtant, l'argument de l'inconvenance des sujets ne se rencontre pas chez les critiques d'art réfractaires à la peinture de Courbet : ceux-ci fondant leurs critiques sur la manière du peintre plutôt que sur le caractère inconvenant de ses sujets. C'est l'inconvenance formelle qui semble être le plus à redouter, si l'on en croit Olivier Merson qui écrit au sujet du *Combat de Cerfs* : « "Le Maître d'Ornans" prétend encore sans doute que le laid et l'ignoble doivent être représentés de préférence au noble et au distingué; mais

10. Émile Zola, « Lettre de Paris : Une exposition de tableaux à Paris », *Le Messager de l'Europe*, juin 1875, paru dans *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 294.

11. Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garnier Frères, 1865, p. 2.

cette fois du moins, il n'a pas banni de gaieté de cœur les convenances de l'art et les règles élémentaires du bon sens<sup>12</sup>. »

L'inconvenance des sujets n'apparaît pas être un argument majeur des détracteurs de Courbet, cet argument serait plutôt attribué par ses défenseurs aux ennemis du peintre, qui sont aussi, pour Proudhon, les ennemis de la révolution sociale : c'est-à-dire les bourgeois. Que l'inconvenance des sujets ne soit évoquée en ces termes que par les protecteurs du peintre trahit les nuances positives dont le mot commence alors à se charger. Comme le remarque le caricaturiste Daumier l'année de la parution du texte de Proudhon : ne pas aimer Courbet, c'est bourgeois (voir l'illustration ci-contre). Peu après, un autre caricaturiste présente le peintre dans une posture excentrique, faisant cette leçon au fils de Proudhon : « Jeune flambeau du réalisme, saisis-tu la philosophie de ma situation? S'asseoir comme tout le monde, c'est bourgeois, c'est classique; mais se poser comme je le fais, c'est réaliste<sup>13</sup>. » Or, de l'avis de Champfleury, ce n'est justement pas pour les bourgeois que Courbet peint : « Le facile métier que de faire du joli, du tendre, du coquet, du précieux, du faux idéal, du convenu à l'usage des filles et des banquiers! M. Courbet n'a pas suivi cette voie, entraîné d'ailleurs par son tempérament<sup>14</sup> ». Le convenable se situe donc, dans le domaine de la critique d'art, du côté de ce que les critiques disent entendre de la part du public. D'après l'usage qu'ils font de ce terme, le convenable serait ce qui est propre à maintenir le public bourgeois dans son confort, quitte à ce que ce soit au prix d'une petite hypocrisie mythologisante que démasque ainsi Théophile Thoré : « Il [le public] accepte des monstres à pied de bouc, qui enlèvent de grosses femmes toutes nues, mais ils ne veulent pas voir les jarretières des *Demoiselles de Seine*<sup>15</sup>. »

---

12. Olivier Merson, *La peinture en France*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 224.

13. Gabriel Gostiaux, « Les débuts de Prudhomme fils dans la peinture », *La Surprise*, 3 août 1867.

14. Champfleury, « Du Réalisme », *L'Artiste*, 14 octobre 1855, p. 85.

15. Théophile Thoré, « Salon de 1861 », *Salons de W. Bürger. 1861 à 1868*, Paris, Renouard, 1870, t. 1, p. 94.



CROQUIS PRIS AU SALON par DAUMIER

10



M<sup>me</sup> Martinet 172, r. Rivoli, et 41, r. Vivienne

lith. Destouches 28, r. Paradis P<sup>re</sup> Paris.

— Voyons ne soyez donc pas bourgeois comme ça ...admirez au moins ce Courbet!

H. D. 1867

Honoré Daumier, « Croquis pris au Salon », *Le Charivari*, 22 juin 1865,  
reproduit avec l'accord du British Museum, Londres.

Certes, que le public non spécialiste ait été offusqué de l'inconvenance des sujets est tout à fait probable, mais cela n'est pas vérifiable puisque l'on n'en a pas de trace. Tout au plus, peut-on imaginer que la réception des toiles de Courbet par la bourgeoisie bien pensante pouvait présenter des arguments similaires à celle de *La Danse* de Carpeaux fustigée ici :

Quoique bourgeois (je me sers de ce mot à dessein), je crois avoir en moi le *sentiment des convenances artistiques*, et je ne pense pas qu'il soit permis à un artiste, fût-il de premier talent, de mettre en oubli ce sentiment, qui se retrouve dans le public appelé à juger. C'est une autorité que l'on dédaigne trop souvent de consulter dans son atelier, mais avec laquelle il faut nécessairement fatalement compter quand l'œuvre lui est destinée<sup>16</sup>.

Que la critique favorable à Courbet invoque l'argument du convenable et de l'inconvenant pour stigmatiser l'opinion du public bourgeois nous renseigne aussi sur le fait que les critiques concevaient déjà le goût de la classe dominante, ou du moins celui qu'on lui supposait, comme une norme à dépasser. De cette manière, les critiques d'art ont stigmatisé un groupe, une catégorie au sein du public hétérogène des Salons : celle des bourgeois ignorants et conservateurs. C'est un véritable euphémisme de dire que les critiques d'art se sont moqués du bourgeois ignorant des choses de l'art qui se rendait au Salon le dimanche. Ils s'en sont moqués abondamment alors même que ce type de bourgeois constituait le lectorat des journaux dans lesquels étaient publiées leurs critiques d'art. En ridiculisant le public non spécialiste, ces derniers affirmaient leur autorité en matière d'art. Qu'ils soient ou non favorables à Courbet, les critiques d'art s'accordent généralement sur une chose : les membres du jury et le public avaient bien tort de tant s'émouvoir de l'inconvenance des sujets, la véritable transgression résiderait plutôt dans la manière de peindre de Courbet. Comme le sous-entend un

---

16. C. A. de Salelles, *Le Groupe de la danse de Carpeaux jugé du point de vue de la morale*, Paris, Dentu, 1869, p. 8.

contributeur du journal *Liberté de penser*, le convenable naît de l'association d'une belle facture et d'un bon sentiment<sup>17</sup>.

Selon Charles Perrier, la vertu première des toiles de Courbet est de permettre aux badauds de « se tordre les côtes » et de « se désopiler la rate<sup>18</sup> ». Recherchant les effets comiques, les critiques d'art et, surtout, les caricaturistes de l'époque n'ont pas manqué d'exploiter la peinture de Courbet, insistant essentiellement sur le fait qu'il ne respecte pas les conventions picturales, en particulier qu'il bafoue les règles de la perspective, et qu'il abuse des épaisseurs de matière. La perspective étant, depuis la Renaissance, à l'origine d'une peinture considérée comme *causa mentale* et donc à la source de l'évolution du peintre d'artisan à artiste, les petites entorses aux règles de la perspectives auxquelles se livrait Courbet l'exposaient à une contestation de ses compétences de peintres. Ainsi, les tableaux de Courbet sont-ils souvent comparés à des dessins d'enfant.

Parmi tous les manquements de Courbet aux conventions picturales, le format des tableaux paraît interroger singulièrement la notion de convenable. En effet, il semblerait que le convenable soit une affaire de mesure, de juste rapport, de proportion. Si l'*Enterrement à Ornans* a tant dérangé, ce n'est pas seulement parce que le sujet est inhabituel, c'est surtout parce que la toile choisie par Courbet pour ce tableau avait la dimension des toiles traditionnellement dévolues à la représentation de scènes historiques, mythologiques ou religieuses. La régulation traditionnelle des dimensions des tableaux en fonction des sujets représentés, convention qui associe une hiérarchie des formats à la hiérarchie des genres, semble avoir tellement perdu de terrain, qu'il aurait fallu, selon un critique du temps, légiférer pour lui rendre son autorité :

17. « Le groupe des femmes dans l'*Enterrement à Ornans* est presque tout entier d'un ton convenable, d'une belle facture et d'un bon sentiment » (J\*\* DE B\*\*, « Beaux-arts : Salon de 1850-1851 », *Liberté de penser : revue démocratique*, volume 7, 1851, p. 335).

18. Charles Perrier, « Du Réalisme — Lettre à M. le Directeur de *L'Artiste* », *L'Artiste*, 14 octobre 1855, p. 85.

Quand l'Assemblée nationale n'aura rien de mieux à faire, nous lui proposerons de décréter la grandeur proportionnelle des tableaux avec leurs sujets. Les scènes de famille, les paysages, les danses espagnoles prennent des dimensions effrayantes et surpasseront bientôt les grandes toiles des batailles d'Alexandre<sup>19</sup>.

Il faut dire que le format était un bon moyen pour les peintres de distinguer leurs toiles parmi les deux ou trois mille tableaux exposés chaque année au Salon. De plus, un tableau de la taille de l'*Enterrement à Ornans* (315 x 668 cm) n'était clairement pas destiné à être acheté par un visiteur qui en aurait orné son fumoir ou son boudoir, comme le voulait l'évolution du marché de l'art; un tableau de telles dimensions ne pouvait convenir qu'à un musée. Le choix du format était donc à lui seul une véritable provocation, ce que confirme le titre original du tableau : *L'Enterrement, tableau historique d'un enterrement à Ornans*.

Comme son *Enterrement*, il semblerait que Courbet ait pris trop de place sur la scène artistique de l'époque. De nombreux critiques s'en agacent, dont Clément de Ris qui interprète les choix de Courbet en termes de stratégie :

Tout en visant au naïf et au simple, M. Courbet est un garçon excessivement rusé et fort peu simple, qui pour attirer l'attention sur lui, inconnu la veille, a compris qu'il fallait tirer des coups de pistolet par la fenêtre. *L'Enterrement* fut un pétard dans une cave. Une fois l'attention fixée sur lui, M. Courbet était bien sûr de la retenir<sup>20</sup>.

De même, le fait que Courbet joue avec les frontières du convenable apparaît évident à Delécluze qui met ainsi le peintre en garde :

Comment s'imaginer qu'un artiste qui a été averti par trois Expositions que les laideurs qu'il se plaît à reproduire sont excessivement désagréables au public, non seulement ne se

---

19. E. Cartier, « Salon de 1848 », *L'Ère nouvelle*, n° 33, 18 mai 1848.

20. Louis Clément de Ris, « Le Salon », *L'Artiste*, t. 8, 1<sup>er</sup> mai 1852, p. 98.

corrige pas de ce travers, mais l'outre encore aujourd'hui? [...] J'ajouterai seulement, dans l'intention d'éclairer cet artiste sur son avenir, que s'il a réussi à faire ouvrir de grands yeux au public avec l'*Enterrement à Ornans*, ce même public a été beaucoup moins surpris à la vue de ses *Demoiselles* dans la campagne, et que cette année il commence à sourire en passant vite devant la *Baigneuse*<sup>21</sup>.

Encore une fois, le critique construit l'opinion du public, qu'il présente comme toujours plus avide de nouvelles transgressions, ce qui ne manque pas de nous rappeler que les avant-gardes sont appelées à mourir vite, ne pouvant conserver longtemps leur position stratégique. Courbet serait donc condamné à devenir banal alors qu'il fondait son art sur le dépassement des conventions picturales, comme il l'explique lui-même lorsqu'on l'interroge sur l'enseignement de l'art : « Avec de pareilles idées, concevoir le projet d'ouvrir une école pour y enseigner les principes de conventions, ce serait rentrer dans les données incomplètes et banales qui ont jusqu'ici dirigé partout l'art moderne...<sup>22</sup> »

Ce que Courbet paraît nous enseigner ici, c'est qu'un artiste devait avant tout savoir se distinguer et échapper aux convenances qui régissaient l'art et l'empêchaient d'évoluer. Lorsque Courbet invite à se détacher des conventions ou lorsque Delécluze présente l'habitude du public comme une menace, ils réitèrent le jugement selon lequel l'inédit constitue une valeur en soi. Un propos similaire habite la critique d'art de Zola qui, pour reprocher à Courbet d'avoir fait « patte de velours », attaque le peintre à travers la réaction du public : « Cette année, il est admis que les toiles de Courbet sont charmantes. On trouve son paysage exquis et son étude de femme très convenable<sup>23</sup> ». Qu'une étude de femme de Courbet ait été

21. Étienne-Jean Delécluze, « Exposition de 1853 », *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 22 mai 1853.

22. Gustave Courbet, « Peut-on enseigner l'art? », *Courrier du dimanche*, 1<sup>er</sup> septembre 1861.

23. Émile Zola, « Mon Salon. Les chutes », *L'Événement*, 15 mai 1866, paru dans *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 126.

généralement jugée convenable est assez douteux, mais il n'en reste pas moins que, dans la perspective de Zola, être aimé du public demande trop de compromis pour ne pas tuer son tempérament d'artiste, être jugé convenable, c'est être fini. C'est manifestement aussi l'opinion de Théophile Thoré, chez qui l'annonce du succès remporté par l'artiste prend des accents nécrologiques : « Qui croirait que le grand succès au Salon de 1866, un succès unanime, est à Courbet! Allons, mon cher Courbet, ton affaire est faite, parfaite, — finie. Tes beaux jours sont passés. Te voilà accepté, médaillé, décoré, glorifié, embaumé<sup>24</sup> ». Ce changement prêté à Courbet prend même la forme d'un poème dans le journal satirique *Le Charivari* :

Un grand événement vient de s'accomplir  
Courbet, le maître réaliste,  
Courbet d'Ornans,  
Courbet qui fit les Lutteurs,  
Courbet, qui avait si longtemps été regardé comme un  
grand enfant voué au laid,  
Courbet s'est converti.  
Il a abjuré son ancien genre pour cultiver le néo-bourgeois.  
Plusieurs journaux ont annoncé déjà qu'il était à Trouville,  
occupé à faire des portraits de plusieurs célébrités  
mondaines.  
Qui l'eût dit<sup>25</sup>?

Au XIX<sup>e</sup> siècle, il convient donc à un véritable artiste d'être incompris, décalé par rapport à la société à laquelle il montre la voie en dépassant les convenances dans lesquelles il la trouve engoncée; telles sont les conceptions qui émergent dans la critique d'art à l'époque de Courbet<sup>26</sup>. Le bref parcours tracé par le motif de l'*inconvenant* dans la réception critique de Courbet met en évidence que le dépassement des normes sociales et formelles par les artistes,

---

24. Théophile Thoré, « Salon de 1866 », *Salons de W. Bürger. 1861 à 1868*, Paris, Renouard, 1870, t. 1, p. 56.

25. Pierre Véron, *Le Charivari*, 17 octobre 1865.

26. C'est à elles que l'on doit, selon Natalie Heinich, la gloire de Van Gogh (Natalie Heinich, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.)

dans leurs œuvres, commençait alors à être largement valorisé. Dans la mesure où les conventions artistiques sont inextricablement liées aux conventions sociales, il apparaît que la transgression effectuée par les artistes soit une source de progrès social. L'inconvenant aurait alors un rôle à jouer dans l'édification de la figure de l'artiste qui prévaut encore aujourd'hui et que la sociologue Nathalie Heinich a nommée *l'Élite artiste*<sup>27</sup>.

---

27. Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.