

Note de lecture

Paul Galvez

Courbet's Landscapes. The Origins of Modern Painting

New Haven, Yale University Press, 2022,
208 p., 75 ill. coul., \$ 50,00

Le Ruisseau du Puits-Noir est une toile peinte par Gustave Courbet en 1864, qui décrit une particularité géologique située près d'Ornans, la ville natale de l'artiste : un gouffre profond de 30 mètres, situé sur le cours de la Brême, duquel s'écoule en période de crue le trop-plein des eaux souterraines¹. L'artiste a peint à plusieurs reprises des motifs de sources cavernieuses en s'inspirant des sites de Franche-Comté. Il n'est pas le premier : les dessinateurs des *Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France* avaient déjà consacré des illustrations aux sources de la Loue et du Lison². Cependant, alors que ponts, moulins et autres constructions préindustrielles sont visibles dans ces paysages romantiques, Courbet exclut tous ces éléments pour donner à contempler une nature vierge de présence humaine. Ses compositions se singularisent par leur étrangeté : la vision est souvent frontale, comme si le

spectateur se tenait au milieu même du cours d'eau, et elle combine un point de vue à la fois rapproché de ces excavations obscures et suffisamment lointain pour considérer le sens et la force du courant. Enfin, Courbet témoigne d'une véritable fascination pour la matière picturale à travers laquelle il démontre sa virtuosité. Par un jeu de densité et de fondu des couleurs, l'artiste réussit à maintenir, y compris lorsque l'on examine la toile de manière rapprochée, l'illusion des substances représentées, la peinture se confondant avec la matière même du réel. Et c'est dans cette observation attentive de la surface de la toile, dans ce mouvement de l'œil parcourant les couches de peinture, qu'un processus temporel s'engage pour le spectateur et que « l'étude du paysage révèle une chronologie cachée des formes » (p. 82, notre traduction).

Avec *Courbet's Landscapes*, Paul Galvez a pour ambition de mettre au jour un des tournants fondamentaux de l'histoire de la peinture moderne occidentale, qui se manifeste dans l'œuvre de Courbet au cours de la décennie 1860. Après les grandes machines du Salon et le triomphe du pavillon qu'il conçoit pour exposer ses œuvres lors de l'exposition universelle de 1855, le peintre s'adonne avec une constance inédite à la peinture de paysage. Il met alors au point une technique originale qu'il expérimente à travers des motifs récurrents : les

vues de sous-bois, les lits de rivière ombragés, les grottes, mais aussi les mers tumultueuses. Avec une technique basée sur l'usage du couteau à palette, le peintre rompt avec les conventions qui imposent de faire oublier la matière de la peinture pour maintenir l'illusion de la représentation. Au lieu de faire disparaître la substance picturale au profit du surgissement de l'image, Courbet les fait fusionner. Cette « consubstantialité de l'image et de la matière » (p. 12) s'incarne dans une catégorie précise de paysages que l'auteur qualifie de « paysage des origines » (p. 11).

Ces paysages peints en série se caractérisent d'une part par leur environnement humide, leur nature organique, leur viscosité même, et d'autre part par leur apparence obscure, informe, insondable. Ces visions de la nature résistent à toute lecture narrative ou interprétation anthropomorphique³. Elles évoquent tout à la fois les eaux primordiales et les origines du monde. Ces peintures proposent une expérience sensible du paysage s'effectuant selon Galvez par un double mouvement : fictionnel d'abord, dans l'espace de la peinture qui est aussi celui de l'environnement parcouru par l'artiste, conceptuel ensuite, provoqué par la conscience vertigineuse de contempler un paysage contemporain de l'origine du monde. Si Courbet n'est pas le premier à peindre des bois ou des marines, il est en tout cas le promoteur de nouveaux modèles de paysages : ceux construits autour des béances inquiétantes de grottes et ceux exaltant la mer comme mélange dérangeant de matières, faites de sable, d'eau et d'écume.

À travers cette double typologie de paysages, et par une « lecture cézannienne des paysages de Courbet » (p. 23), Galvez relève le défi d'identifier les outils et techniques utilisés par l'artiste. À la suite des travaux de Matthias Krüger et de ceux d'Anthea Callen⁴, il s'intéresse à l'*impasto* et à l'usage du couteau à palette. En effet, les caricatures des excès du peintre, qui le représentent en maçon ou en pâtissier, font écran à une compréhension précise de sa technique. Contre ces lieux communs, l'auteur décrit un processus complexe et en analyse les modes opératoires. Son raisonnement se fonde sur de minutieuses études de cas. Sa méthode pourrait aussi être qualifiée de phénoménologique⁵ : elle convainc par des moyens poétiques relevant de l'hypotypose,

de la métaphore, de l'analogie. Au-delà de cet aspect littéraire, Galvez croise les disciplines afin de contextualiser les expérimentations du peintre. Il s'attache ainsi à mettre en évidence les conditions historiques qui ont favorisé l'émergence de celles-ci au sein du genre du paysage. L'étude des compagnonnages de l'artiste, propices aux échanges, rejets ou emprunts réciproques, est à cet égard particulièrement intéressante. Les peintures que Courbet exécute au côté de Camille Corot en Saintonge en 1862 ou les comparaisons avec Whistler, qu'il fréquente en 1865 à Trouville, en sont des exemples représentatifs.

Le livre se compose de quatre chapitres et d'une conclusion sous forme d'épilogue à la peinture moderne. Les trois premiers chapitres se concentrent sur les jalons de l'élaboration de ce « paysage des origines ». Le premier chapitre en retrace les prémices, décrivant la découverte de ce nouveau motif et la distance que prend progressivement l'artiste vis-à-vis de la tradition du paysage classique et romantique. Le séjour de Courbet en Saintonge en 1862-1863 à l'initiative du collectionneur Étienne Baudry en constitue l'épisode principal. Courbet y découvre de nouveaux paysages, auxquels il se confronte en compagnie d'autres artistes. Sa prédilection pour les paysages de sous-bois privés de lumière suscite des comparaisons avec Théodore Rousseau et permet de démontrer que le peintre franc-comtois développe une technique spécifique : Rousseau travaille avec une touche en mosaïque, volatile par rapport à son motif, alors que Courbet travaille dans le sens d'une consubstantialité, c'est-à-dire d'une adéquation de la peinture à l'objet représenté. Cette peinture épaisse et lisse, cette « peau vitreuse » (p. 44) est remarquée par des observateurs étrangers comme Adolph von Menzel ou Walter Sickert.

Le deuxième chapitre est consacré au séjour de l'artiste dans sa région natale, où il travaille de façon continue de l'automne 1863 au printemps 1865. Courbet y perfectionne sa technique à partir de motifs locaux : la nature franc-comtoise est interprétée comme une mise au jour du long processus de formation du paysage depuis la préhistoire. De façon stimulante, Galvez inscrit cette recherche esthétique dans une quête intellectuelle

commune à plusieurs de ses amis francs-comtois. Charles Toubin, par exemple, prend part à la célèbre querelle archéologique du Second Empire autour de la localisation de la bataille d'Alésia. Deux sites sont alors en compétition : Alise-Sainte-Reine en Bourgogne et Alaise en Franche-Comté. Toubin défend l'hypothèse du site franc-comtois par des recherches topographiques et philologiques, notamment en étudiant l'évolution des toponymies. Il mène ainsi Courbet sur le site du Gour de Conche, dont il pense que les eaux ont alimenté les fossés d'Alésia⁶. Un autre exemple est fourni par Jules Marcou, inventeur de la classification de la roche jurassienne, qui commande son portrait à Courbet : celui-ci le dépeint, minuscule personnage à l'étude, devant les falaises du site dit de La Roche Pourrie, dont les couches minérales sont rendues avec la précision d'un relevé stratigraphique⁷. Dans les deux cas, le paysage est, à partir de champs d'études distincts, le lieu d'une investigation autour de la question du temps géologique et historique.

Le troisième chapitre se concentre sur les séjours du peintre en Normandie, depuis sa première visite de Trouville en 1865 jusqu'à son excursion à Étretat en 1869. Au contraire d'artistes comme Eugène Boudin, Courbet se détourne de l'ambiance mondaine des foules attirées par le tourisme balnéaire. Délaissant les aspects sociaux, préoccupé de questions formelles, il se consacre aux étendues vides et inhabitées. Galvez pointe par exemple la combinaison des points de vue, qu'il met en perspective avec le travail photographique de Gustave Le Gray et les commentaires de Walter Benjamin. Enfin, l'interprétation des « grandes vagues » de Courbet est construite à l'aune de la lecture de deux de ses contemporains : Victor Hugo et son roman *Les Travailleurs de la mer*, paru 1866, et surtout Jules

Michelet, auteur de *La Mer* en 1861, avec lequel il trace un parallèle original.

Le quatrième et dernier chapitre pose la question de la réception des œuvres de Courbet chez ses contemporains et, plus particulièrement, celle de la diffusion de l'usage du couteau à palette chez Édouard Manet, Jean Renoir, Edgar Degas, Camille Pissarro et Paul Cézanne. Courbet connaît alors une période faste, faite d'expositions et d'achats nombreux. Ses paysages sont appréciés mais, selon l'auteur, ne connaîtront plus d'évolutions. La réflexion est prolongée par une comparaison avec Cézanne : sa violence gestuelle, annonciatrice de pratiques picturales ultérieures, dessine une nouvelle voie qui se révèle étrangère au caractère compact et organique des paysages de Courbet.

L'expression « paysage des origines » aurait mérité d'être développée, notamment au regard des récents travaux français consacrés à l'invention de la préhistoire et ses relations avec la peinture contemporaine⁸. On peut ainsi regretter que l'imaginaire chthonien soit toujours évoqué de façon allusive sans véritablement questionner son enracinement dans le contexte culturel de Courbet. À défaut de sources primaires, le travail d'un anthropologue comme Jean-Loïc Le Quellec, spécialiste de la circulation des récits, dont celui du « mythe de l'émergence »⁹, peut apporter un éclairage complémentaire. L'ouvrage n'en reste pas moins un travail érudit et un dialogue passionnant avec l'immense historiographie de Courbet. Il est le fruit d'une recherche commencée il y a deux décennies par l'auteur, qui fait acte de modestie en ne mentionnant pas ses publications dans la bibliographie¹⁰. Cet exercice littéraire d'admiration pour le peintre est mis en valeur par une maquette efficace et des reproductions de grande qualité.

Hélène Zanin

Notes

1. Gustave Courbet, *Le Ruisseau du Puits-Noir*, 1864, huile sur toile, 82,1 x 96,5 cm, Phillips Art Holdings LLC. L'ouvrage de Galvez s'ouvre sur la reproduction de ce tableau.
2. Charles Nodier, Justin Taylor et Alphonse de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France. Franche-Comté*, 1825. *Usines des sources de la Loue* est reproduit dans l'ouvrage p. 62 (fig. 22).
3. À propos des différentes interprétations du paysage chez Courbet, voir l'état de la question dressé par Galvez p. 16-19.
4. Matthias Krüger, *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2007; Anthea Callen, *The Work of Art. Plein-air Painting and Artistic Identity in Nineteenth Century France*, Londres, Reaktion Books, 2015.
5. Voir Paul Galvez, « Landscape and Phenomenology », dans Mathilde Arnoux et Dominique de Font-Réaulx (dirs), *Courbet à neuf!*, actes du colloque organisé par le Musée d'Orsay et le Centre allemand d'histoire de l'art à Paris les 6 et 7 décembre 2007, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 165-172.
6. Courbet réalise un tableau : *Le Gour de Conche*, 1864, huile sur toile, 74 x 60 cm, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon.
7. Gustave Courbet, *La Roche Pourrie*, 1864, huile sur toile, 60 x 73 cm, Musée Max Claudet, Salins-les-Bains.
8. Rémi Labrusse, *Préhistoire. L'envers du temps*, Vanves, Hazan, 2019; Maria Stavrinaki, *Saisis par la Préhistoire. Enquête sur l'art et le temps des modernes*, Dijon, Les presses du réel, 2019. Voir aussi les expositions qui se sont tenues au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne et au Musée d'Orsay, ainsi que leur catalogue : Cécile Debray, Rémi Labrusse et Maria Stavrinaki (dirs), *Préhistoire. Une énigme moderne*, cat. d'expo. (Paris, Centre Pompidou, 8 mai-16 sept. 2019), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2019; Laura Bossi (dir.), *Les Origines du monde. L'invention de la nature au XIX^e siècle*, cat. d'expo. (Paris, Musée d'Orsay, 10 nov. 2020-14 fév. 2021; Montréal, Musée des Beaux-Arts, 16 mars-27 juin 2021), Paris, Gallimard/Musée d'Orsay, 2020.
9. Voir l'entrée « Emergence (Mythes d') », dans Jean-Loïc Le Quellec et Bernard Sergent (dirs), *Dictionnaire critique de mythologie*, Paris, CNRS éditions, 2017, p. 425-428. Du même auteur, voir la somme : *La Caverne originelle. Art, mythes et premières humanités*, Paris, La Découverte, 2022.
10. Quelques exemples : P. Galvez, « Courbet's Touch », dans Frances Fowle et Richard Thomson (dirs), *Soil and stone. Impressionism, Urbanism, Environment*, Édimbourg, Aldershot, 2003, p. 17-31; P. Galvez, « Hunting High and Low: Gustave Courbet's Fox in the Snow », dans Heather MacDonald (dir.), *Impressionism and Post-Impressionism at the Dallas Museum of art. The Richard R. Brettell Lecture Series*, Dallas, Dallas Museum of Art, 2013, p. 13-24. Galvez consacre aussi ses recherches à l'art contemporain et aux artistes vivants.