Linda Nochlin, « La nature du réalisme », inédit.

[Linda Nochlin, *Realism*, Harmondsworth, Penguin, 1971, « The Nature of Realism », p. 13-23 et 45-56.]

Réalisme et réalité

L'une des causes essentielles de la confusion qui vient fausser la question de réalisme est sa relation avec le concept de réalité, notion particulièrement problématique. Pour ne citer que cet exemple, une exposition récente du Museum of Modern Art de New York et de la Tate Gallery de Londres intitulée « The Art of the Real » [« L'Art du réel »] ne réunissait pas, comme beaucoup pouvaient s'y attendre, des œuvres représentant des lieux, des personnes ou des objets clairement identifiables, mais de grandes toiles couvertes de taches ou de zébrures et d'énormes constructions de bois, de métal ou de contreplaqué. Les organisateurs n'avaient pas cédé au caprice ni au goût de la mystification. Il s'agissait de l'avatar contemporain d'une longue tradition philosophique, dans la droite ligne d'un courant majeur de la philosophie occidentale qui, depuis Platon, oppose la « réalité vraie » à la « simple apparence ». « Toute chose a deux faces, affirmait au XVII^e^ siècle le théologien Sebastian Franck, car Dieu a voulu s'opposer lui-même au monde, pour laisser les apparences à ce dernier et se réserver l'essence des choses. » Expression extrême d'une conception dont, tout au long du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècle, la théorie esthétique nous renvoie l'écho. « La réalité véritable réside au-delà de la sensation immédiate et des objets que nous voyons d'ordinaire, nous dit Hegel. Seul est réel ce qui existe en soi [...]. L'Art creuse un abîme entre, d'un côté, l'apparence illusoire de ce monde périssable et mauvais et, de l'autre, le véritable contenu des événements, pour revêtir ces événements et les phénomènes d'une réalité plus haute, née de l'esprit [...]. Loin de n'être que de simples apparences et des illustrations de la réalité ordinaire, les manifestations de l'art possèdent une réalité plus haute et une existence plus vraie. »

Plus tard dans le siècle, Baudelaire motivera sa critique du réalisme en objectant : « La poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde », auprès duquel ce monde-ci, ajoutait-il, n'est qu'un « dictionnaire hiéroglyphique ». Les opposants les plus acharnés du

réalisme l'ont souvent attaqué sur ce terrain : à une réalité triviale et subalterne, il en sacrifiait une autre, permanente et suprême[1].

La notion courante du réalisme comme absence ou transparence de style, pur simulacre ou reflet de la réalité visuelle, est une autre entrave à sa compréhension en tant que phénomène historique et stylistique. Il s'agit là d'une simplification grossière, car le réalisme ne fut pas plus un simple reflet de la réalité que ne le furent les autres styles, et sa relation en tant que style aux phénomènes – aux données – n'est pas moins complexe et ardue que celles du romantisme, du baroque ou du maniérisme. Dans le cas du réalisme, cependant, la question a été brouillée par les assertions de ses détracteurs comme de ses partisans, pour lesquels les réalistes se contentaient de refléter la réalité quotidienne comme un miroir. Ces jugements procédaient de la conviction que la perception peut-être « pure » et inconditionnée dans le temps comme dans l'espace. Mais une perception pure – autant dire dans le vide – est-elle jamais possible ?

Quant au peintre, aussi honnête et peu conformiste soit-il, il lui faut transformer le visible pour l'adapter à la surface plane du tableau. La perception de l'artiste est donc nécessairement conditionnée par les propriétés physiques de la peinture et de l'huile de lin, non moins que par son savoir, sa technique – et jusqu'à son coup de pinceau – lorsqu'il s'emploie à transposer des formes et des objets en trois dimensions dans l'espace en deux dimensions de la toile. S'il satisfait mieux à cette exigence de « transparence », le photographe lui-même doit pourtant choisir un point de vue, une certaine exposition, une ouverture focale et ainsi de suite, autant d'interventions entre l'objet et le tirage. En littérature également, le romancier du XIX^e^ siècle le plus résolument réaliste interpose encore entre le lecteur et l'expérience ses « dit-il » et autres « elle poussa

1. Un philosophe distinguerait plus précisément que je ne l'ai fait ici les significations diverses que le mot de « réalisme » a reçues, y compris dans le débat artistique, soit que le terme implique : a) une étroite correspondance entre la représentation picturale et son objet ou entre la description et la chose décrite ; b) qu'au-delà de l'imitation proprement dite et du reflet d'un objet donné, nous soyons en présence de la chose même ; c) que le contenu de la représentation est une « idée », une norme ou un prototype intangible des données du monde sensible, tout ce qui relève du particulier ou de la singularité dans l'objet qui actualise l'idée se trouvant ainsi éliminé. En étroite relation avec ce postulat, mentionnons la critique portant sur l'impossibilité inhérente à l'art de manifester ces idées suprasensibles.
Hegel a tenté de résoudre l'écart entre l'« idéal » et le « réel », et Baudelaire s'y efforça après lui en évoquant « une transposition plus lucide de la nature ».

un soupir lourd de sous-entendus ». À moins qu'il n'alterne descriptions – aussi longues qu'objectives – et dialogues, à l'opposé de la restitution de l'expérience à travers un libre flux de conscience que des écrivains comme Proust, Virginia Woolf, Joyce et Robbe-Grillet ont pratiquée depuis. André Bazin a défini le cinéma comme « une recréation du monde à son image, une image sur laquelle ne pèserait pas l'hypothèque de la liberté d'interprétation de l'artiste ni l'irréversibilité du temps ». Cependant, le cinéma n'a pas réussi davantage à accomplir ce rêve si ardemment poursuivi, capturer la réalité – la réalité tout entière –, une aspiration qui s'est manifestée dans l'art dès le temps de Pline.

Il est peu croyable que les raisins de Parrhasios aient pu tromper même les oiseaux les plus voraces, mais cette vieille légende témoigne, comme les tours de force du trompe-l'œil et les ingéniosités de la *camera obscura*, de la ténacité obsédante du désir qu'éprouvèrent les artistes de ramener la réalité à la vie, de briser les entraves des conventions pour rejoindre le monde fabuleux de la parfaite similitude. Si les artistes et les écrivains du milieu du XX^e^ siècle demeurent sceptiques quant à la possibilité d'atteindre ce but, n'est-ce pas pour partie en raison de l'intérêt – lui aussi obsédant, pour eux comme pour nous – que le problème de la *signification* de l'art présente à leur conscience réflexive : l'exigence formelle de la peinture et de la toile, le pouvoir autogénérateur de la structure du langage littéraire ou visuel ? L'aspiration essentielle du réalisme, au sens ancien et naïf du terme, est contredite par le point de vue contemporain qui pose et revendique une indépendance absolue du domaine de l'art à l'égard du monde réel, au point de contester jusqu'à l'existence de toute réalité simple et univoque. Nous n'admettons plus à présent aucune concordance préétablie entre la syntaxe du langage ou le système de notation de l'art et un univers idéalement structuré.

Au milieu du XIX^e^ siècle, pourtant, les scientifiques et les historiens semblaient accumuler les découvertes sur la réalité passée ou présente à une allure vertigineuse. On ne voyait plus de limites à la connaissance de l'homme et de la nature. Les écrivains et les artistes réalistes exploraient également le monde des faits et de l'expérience, en s'aventurant dans des domaines inconnus jusqu'alors ou que leurs prédécesseurs n'avaient sondés qu'en partie. Si l'on admet que l'idée de « style sans style » fut un aspect du mythe que le XIX^e^ siècle a conçu de lui-même, on ne peut ignorer le rôle qu'a joué l'investigation objective du monde extérieur dans l'élaboration du réalisme. L'histoire de l'art est plus qu'une succession de conventions iconographiques et stylistiques, modifiées par

des « comparaisons » occasionnelles avec la réalité perçue – ces « rectifications stylistiques » dont André Malraux a parlé. *La Rencontre* de Courbet, par exemple, procède manifestement d'un prototype de l'imagerie populaire, mais le peintre a observé la campagne autour de Montpellier en prêtant une attention scrupuleuse à ses particularités ; il s'est souvenu de la flore locale, de la claire atmosphère du Midi, et aussi bien de sa propre apparence que de celles de Bruyas et de son serviteur, avec une précision très convaincante. Surtout, il a atteint le but qu'il s'était fixé : créer une image qui puisse passer, comme elle le fit longtemps, pour la restitution objective, quasi photographique, d'un événement réel. Si nous considérons qu'en art l'opposition entre la convention et l'observation empirique n'est pas un critère absolu mais relatif, nous comprenons dans quelle mesure le réalisme a privilégié cette dernière au détriment de l'autre.

À cet égard, les études de nuages de Constable (1821) peuvent servir de cas d'espèce. Comme Ernst Gombrich l'a montré, ces études s'inspirent en partie de gravures d'Alexander Cozens, un aquarelliste du XVIII^e^ siècle. Elles tiennent d'encore plus près, pourtant, aux propres observations de Constable, lequel regardait le ciel en peintre mais aussi en meunier, et elles dénotent également l'influence du météorologue Luke Howard, qui étudiait et classifiait les formations nuageuses. Quelle que fût sa dépendance – soulignée par Gombrich – à l'égard du schéma préalable que Cozens lui a fourni, Constable n'a pas utilisé ces prototypes comme des formules toutes faites qui, moyennant quelques altérations judicieuses, pourraient meubler le haut d'un paysage : il s'en est servi comme d'*aide-mémoire**[2] – ou d'*aide-recherche**, plutôt – pour restituer des observations beaucoup plus précises. De fait, ses études de nuages adoptent la nomenclature scientifique, cirrus ou stratocumulus, et l'heure ainsi que le lieu y sont souvent indiqués.

Que la précision scientifique n'ait pas été le seul souci de Constable, c'est possible, mais en adoptant dans ces études le phénomène naturel comme un objet approprié à la représentation, en restreignant son expérience au phénomène en tant que tel sans l'interpréter symboliquement ni exprimer à travers lui un *état d'âme**, il agissait déjà en artiste du XIX^e^ siècle et en éclaireur de la voie

2. [NdÉ] Toutes les expressions en italique suivies d'un astérisque figurent en français dans le texte original.

que le réalisme allait prendre. Les paysagistes français les plus avancés des années 1830 et 1840, comme Corot et Huet, ne l'admiraient pas sans raison.

Degas, rapporte Gombrich, « rabattait l'enthousiasme de ses amis impressionnistes en leur faisant remarquer que la peinture est un art conventionnel et qu'ils occuperaient mieux leur temps en copiant des dessins de Holbein ». Mais ce n'est qu'un aspect de l'histoire. Dans les carnets de Degas, notes et esquisses attestent de sa passion pour l'observation directe, concrète, et pour les notations tirées de l'expérience quotidienne ordinaire : « Faire toutes sortes d'objets d'usage [...] des corsets à peine enlevés [...] des séries d'instruments et d'instrumentistes [...] par exemple, gonfler ou creuser les joues des bassons, hautbois, etc. [...] Chez le boulanger, le pain : séries de garçons boulangers dans leur fournil ou vus à travers les soupiraux, depuis la rue [...] On n'a jamais fait encore les monuments ou les maisons, d'en bas, en dessous, de près comme on les voit en passant dans les rues. » Pour Degas, copier Holbein et traiter à sa propre manière les thèmes nouveaux que lui proposait son temps n'était pas nécessairement contradictoire. Aucun conflit, à ses yeux, entre le métier du dessinateur, l'intérêt pour les grands maîtres, et la préoccupation du présent qui le portait à développer un système de notation adéquat. George Moore l'a remarqué, si Degas choisit des sujets aussi inhabituels que la ballerine, la laveuse de vaisselle ou la ménagère dans son tub, c'est précisément que « le dessin de la fille de ballet et de la ménagère est moins connu que celui de la Nymphe et du jeune Spartiate ». Et il ajoute : « Les peintres comprendront ce que j'entends par un dessin "moins connu" – cette connaissance de la forme qui soutient l'artiste comme une béquille dans son examen du modèle et, pour ainsi dire, dicte à l'œil ce qu'il doit voir. » Moore et les autres critiques d'art favorables au réalisme considéraient les conventions et les *schemata* non comme des composantes essentielles de l'art mais, à la lettre, comme des béquilles – bien mieux : des béquilles dont on pourrait se passer et dont quelques-uns s'étaient débarrassés pour de bon. Ce qui nous renvoie sans doute au mythe du réalisme – mais également à sa réalité.

L'histoire de l'art de la fin du XVIII^e^ et du début du XIX^e^ siècle est effectivement, comme l'écrit Gombrich, celle d'un combat contre les *schemata*, et cet assaut trouva sa meilleure arme dans l'étude empirique du réel. Lorsque Constable déclare s'efforcer d'oublier qu'il a jamais vu un tableau à l'instant où il s'installe pour peindre d'après nature, ou quand Monet souhaiterait d'être né aveugle pour recouvrer la vue d'un coup, ce n'est pas qu'ils se proposent de battre un record

d'originalité. Ils manifestent l'exigence de saisir le réel dans sa fraîcheur, d'arracher leur esprit et leur pinceau à une connaissance de seconde main et aux formules préconçues. Par sa radicalité extrême, cette approche était neuve. Et leurs œuvres témoignent de sa fécondité – que nous admettions ou pas la fidélité au réel (quoi que nous entendions par là) comme critère esthétique.

Cependant, on pourrait s'interroger sur le degré de nouveauté de cette exigence. N'était-elle pas seulement la dernière manifestation en date d'un courant que nous voyons réapparaître à diverses reprises dans l'art européen ? Que dire de l'exactitude scrupuleuse de Jan Van Eyck, de la véracité visuelle de Velázquez, du Caravage restituant patiemment un pied sale ou un paquet de varices, de la méticulosité des natures mortes et des intérieurs que nous montrent les petits maîtres allemands du XVII^e^ siècle ? Sans nous arrêter, pour l'instant, à la relation complexe que les réalistes entretiennent avec l'art du passé, on aurait bien du mal à démontrer qu'un portrait de Manet puisse être en soi plus digne de confiance qu'un Velázquez, ou que *Le Pont des Arts* de Renoir présente une restitution plus fiable d'un certain point de l'espace et du temps que *La Vue de Delft* de Vermeer. Mais, aussi importante soit-elle, la fidélité à la réalité visible n'était qu'un aspect de la tentative réaliste, et nous aurions tort d'appuyer sur ce seul critère – une parfaite similitude – la définition d'un mouvement si complexe. [...]

Réalisme et question sociale

Jusqu'à quel point le réalisme fut-il lié aux problèmes politiques et sociaux de son temps ? Question aussi délicate et complexe que celle des rapports du réalisme et de la science. L'art, bien sûr, participe toujours de la structure sociale : le répéter, c'est dire tout et rien à la fois. Les cathédrales du Moyen Âge, les passages les plus abstrus d'*Euphues*, l'Antiquité idéale de Raphaël ou de Poussin, l'onirisme hermétique de Redon et des surréalistes, la page blanche de Mallarmé ou les toiles noires d'Ad Reinhardt, toutes ces œuvres sont mêlées à la fabrique sociale de manière aussi inextricable que les productions les plus éhontées d'un agent de propagande soviétique le sont à l'appareil du Parti. Cependant, un art qui prend explicitement pour but la restitution et l'analyse de la vie contemporaine, et pour point de référence ses apparences changeantes mais concrètes, sera de toute évidence beaucoup plus directement et matériellement impliqué dans les conditions sociales de son temps qu'un art tourné vers le monde des symboles et des idées pures.

Né à l'heure du réveil progressiste de 1848, parvenu à maturité sous le Second Empire, période de cynisme social et de désenchantement politique, le mouvement réaliste présente en France un double caractère. À la fois condamnation et expression de la société bourgeoise, il demeure profondément marqué par cette ambivalence. On peut l'envisager d'un côté – ce qu'il fut en effet à ses débuts – comme l'expression des forces sociales nouvelles que la révolution avait libérées dans leur radicalité. Ainsi, pour Courbet et les siens, le réalisme était « la démocratie en art » ; le naturalisme, écrivait Castagnary, « jaillit de notre politique, qui, en posant comme principe l'égalité des individus et comme desideratum l'équation des conditions, a fait disparaître de l'esprit les fausses hiérarchies et les distinctions menteuses ». À propos d'*Henriette Maréchal* – cette pièce des Goncourt jouait de malchance –, un critique ulcéré alla jusqu'à écrire que le réalisme menait tout droit « au matérialisme et au socialisme de Proudhon » : des mots lourds de sens, à l'heure où le spectre de l'anarchisme, pour ne rien dire de pire, inquiétait la censure de l'Empire « libéral ».

Mais d'un autre côté, si nous revenons aux œuvres réalistes elles-mêmes, le rapport entre l'art et l'engagement social se fait plus diffus. Dans quelle mesure les tableaux majeurs que peignit Courbet durant la décennie 1850 reflètent-ils ses convictions de gauche ? La question peut se poser. Son partisan et ami, l'anarchiste Proudhon – on lui doit la formule célèbre « la propriété, c'est le vol », et il fut la *bête noire** à la fois de Marx et de la bourgeoisie – pouvait bien voir dans *Les Casseurs de pierre* « une ironie à l'adresse de notre civilisation industrielle » et dans Les Baigneuses une dénonciation de « la bourgeoisie charnue et cossue », il demeure peu probable que Courbet ait eu ce message à l'esprit pendant qu'il les peignait. En tout cas, telle *Scène de Paris* de Jeanron, avec ses prolétaires mendiant leur pain, les nombreuses toiles où Alexandre Antigna décrit les malheurs des classes les plus pauvres – inondation, incendie, dénuement, mendicité – ou les mélancoliques tableaux de Tassaert – suicidés dans des mansardes fétides, enfants rongés par la fièvre et la faim, orphelins mourant de froid – soulèvent la question sociale et dénoncent les injustices de leur temps bien plus explicitement que les casseurs de pierres ou les baigneuses de Courbet.

L'explosif social dont sa peinture était chargée agissait plutôt en silence. Ces sujets contemporains, scènes de la vie populaire vouées jusqu'alors au petit format et que leur charme pittoresque rendait, sinon admirables en principe, du moins tolérables aux yeux du public bien-pensant, Courbet les traitait sans les

idéaliser, directement et sur le mode du constat. En 1850-1851, lorsqu'elles furent présentées pour la première fois au Salon, la bourgeoisie triomphante avait confisqué aux classes les plus pauvres les acquis des barricades de 1848. La menace socialiste planait encore comme un souvenir funeste ou une éventualité redoutable. Castagnary, le défenseur de Courbet, a décrit l'état des esprits : « On avait dissous les ateliers nationaux, on avait vaincu le prolétariat dans les rues de Paris [...], on avait épuré le suffrage universel [...]. Et voilà que la "vile multitude", chassée de la politique, reparaissait dans la peinture ! Que signifiait une telle audace ? D'où sortaient ces paysans, ces casseurs de pierres, ces affamés et ces déguenillés, qu'on voyait, pour la première fois, prendre silencieusement place entre les divinités nues de la Grèce et les gentilshommes à panache du Moyen Âge ? N'était-ce pas la sinistre avant-garde de ces Jacques, que l'anxiété publique [...] se représentait une torche à la main, un bissac au dos, montant à l'assaut des élections de 1852 ? » Ainsi, du seul fait de leurs dimensions, de leur style et de leur sujet, les Courbet du Salon de 1850-1851 semblaient menacer la suprématie d'une classe moyenne à peine rétablie sur ses bases. C'est dire que loin d'être étrangers à la question sociale, ils se trouvaient étroitement associés à la contestation de gauche par la radicalité de leurs innovations picturales. Ces tableaux, Thoré l'a remarqué, ne se contentaient pas de prendre *au sérieux** les thèmes tirés de la vie des classes inférieures, ils les estimaient dignes d'un traitement monumental. De plus, ils se rattachaient directement à l'« art du peuple », puisque c'était dans les arts et traditions populaires hollandais, espagnols et français – « redécouverts » depuis peu à Paris par les critiques d'art attentifs au problème social – que Courbet avait puisé son inspiration. Aux yeux de ses défenseurs, il venait satisfaire l'attente d'un art à la fois novateur du point de vue du style et significatif dans sa portée sociale.

Dans la structure d'une œuvre comme *L'Enterrement à Ornans*, nous retrouvons l'empreinte des idéaux de 1848. Le tableau pourrait même leur servir de paradigme : un agencement comme laissé au hasard, sans commencement, milieu, ni fin ; un refus de choisir qui implique le rejet des valeurs admises et de leur hiérarchie ; une richesse de détails dont la répartition uniforme accorde une importance égale à tous les éléments et instaure une sorte de démocratie picturale, *égalitariste** dans sa composition même ; une simplicité sans apprêt, aucune rhétorique de convention. On reconnaît l'esprit *quarante-huitard**. Ici, réalisme et démocratie contestent l'ordre établi et le défient ensemble, avec la même vaillance et la même candeur.

Dans l'autre camp, bien sûr, les ennemis de Courbet assimilaient sa liberté artistique et son mépris du décorum au désordre politique et aux revendications de la gauche. Le réalisme sous toutes ses formes subissait la même condamnation. Walter Bagehot, dans une critique en règle de la société moderne, de son esprit de calcul et de son matérialisme invétérés, confondait le réalisme et ce qu'il nommait l'« utilitarisme social » dans une même réprobation. « Le *réalisme impitoyable** où de bons critiques ont reconnu le trait essentiel de la littérature de ce siècle se manifeste également dans sa politique. Toutes ses créations présentent le même caractère d'utilité sans faste » écrivait-il en 1867 dans *The English Constitution*. Un peu plus tôt en France, Baudelaire flétrissait « l'universelle bestialité » d'une société « abrutie et goulue, n'ayant d'amour que pour la possession » et, d'un même geste, « un certain procédé littéraire appelé *réalisme* – injure dégoûtante jetée à la face de tous les analystes, mot vague et élastique qui signifie pour le vulgaire, non pas une méthode nouvelle de création, mais une description minutieuse des accessoires ».

Tous les réalistes ne professaient pas un radicalisme de gauche aussi net que celui de Courbet. Mais la méfiance que leur inspirait la démocratisation croissante de la société – son avilissement, pour certains – ne les empêchait pas de décrire ce phénomène dans ses conséquences les plus actuelles. Vigny l'avait annoncé de manière prophétique dans ses *Réflexions sur la vérité dans l'art* : « L'étude du destin général des sociétés n'est pas moins nécessaire aujourd'hui dans les écrits que l'analyse du cœur humain. » Flaubert, qui désavouait pour son compte toute affiliation au réalisme – « j'exècre ce qu'on est convenu d'appeler le réalisme, bien qu'on m'en fasse un des pontifes » –, méprisait ouvertement les prétentions médiocres et la cohue écœurante des petits-bourgeois qui affluaient en 1848 dans les banquets républicains et il s'est tenu à l'écart des événements, se contentant d'assister en spectateur à la plupart des manifestations de rue. *L'Éducation sentimentale* contient pourtant le tableau le plus convaincant et le plus véridique de ces journées révolutionnaires.

Courbet admirait sans restriction les vertus rurales de sa Franche-Comté, au point d'imiter dans ses manières la verdeur et la brusquerie paysannes. Millet, qui dans ses mauvais jours auréolait l'ouvrier agricole d'un nimbe de fadeur bucolique, savait aussi montrer, au meilleur de lui-même, ce que ressentaient des êtres attachés comme des bêtes de somme à la glèbe et à la roue des saisons. Zola allait puiser dans les bas-fonds les preuves du déterminisme héréditaire et

démontrait les exactions d'un système social inflexible et inique. Quant à Flaubert, malgré le mépris où il tenait la populace et ses travaux, il allait chercher là ses personnages les plus attachants, si peu nombreux par ailleurs : l'altruiste Dussardier, l'ouvrier rouge oublieux de lui-même, dans *L'Éducation sentimentale* ; dans *Madame Bovary*, Catherine Leroux, la vieille paysanne muette et stoïque, récompensée d'une vie de labeur par une médaille dérisoire de comices agricoles ; l'inoubliable Félicité, l'anti-héroïne d'*Un cœur simple*, qui porte jusqu'au bout sans rien dire le fardeau d'une servitude anonyme et, à l'instant ultime, meurt en adoration devant son perroquet empaillé.

Quels que furent leurs motifs, les frères Goncourt, ces snobs fastueux, si jaloux de leur *particule** et de leur collection d'art *recherchée**, se documentaient sur la société parisienne dans les mêmes parages sinistres que leur confrère Zola, démocrate et pour finir socialiste. Dans leur *Journal*, ils montent en épingle leur expérience intime du « peuple » – en l'occurrence leur fidèle bonne à tout faire, laquelle eut finalement le mauvais goût de les mêler d'un peu trop près aux dessous sordides de sa vie privée et dont ils firent le modèle posthume de *Germinie Lacerteux*, une étude du cloaque social. Dans les années 1860 et 1870, Monet et Degas, apolitiques tous deux – de nuance réactionnaire quant au second – s'employaient tout autant à « restituer les mœurs et les aspects de leur temps » que Courbet au cours de la décennie précédente. Ce n'est sans doute pas un effet du hasard si Baudelaire, les Goncourt, Flaubert – et pas seulement les artistes de gauche, Daumier, Courbet, Zola ou Manet – furent tous inquiétés, plus ou moins, par les autorités en place.

L'implication sociale du réalisme ne se traduisait pas nécessairement en terme d'engagement politique ou de contestation subversive de certaines conditions de vie jugées inacceptables. Mais la simple intention de « décrire la vie contemporaine, ses mœurs, ses apparences » entraînait de fait une participation significative à la réalité sociale de l'époque, ce qui pouvait représenter pour les valeurs officielles et les structures de pouvoir une menace aussi dangereuse qu'une bombe. La censure policière interdit à Manet d'exposer *L'Exécution de l'empereur Maximilien* et de faire circuler les lithographies d'une œuvre pourtant parfaitement « objective ». « Le peintre anarchiste n'est pas celui qui représentera des tableaux anarchistes, écrira Signac en 1891, mais celui qui, sans souci de lucre, sans désir de récompense, luttera de toute son individualité contre les conventions bourgeoises et officielles par un apport personnel. » Bien que la

situation esthétique et politique ait profondément changé dans l'intervalle, la réflexion de Signac s'applique tout autant à la période précédente. Au temps du réalisme, l'apport personnel était par définition social.

Pour une définition historique

On a parfois décrit le réalisme comme un phénomène progressif et durable qui a évolué au cours des siècles pour trouver au XIXe siècle son expression la plus rigoureuse et la plus dense. Erich Auerbach, par exemple, dans son remarquable *Mimesis*, retrace son développement depuis les temps d'Homère et de la Bible. Réalistes, beaucoup d'écrivains et d'artistes se sont imaginé qu'ils l'étaient. Tous les grands artistes se trouvent dans ce cas, remarquait Nietzsche – et le réalisme en art est une pure illusion. Pour autant que les écrivains réalistes se sont souciés de la réalité humaine, ils partageaient indubitablement cette préoccupation avec tous les grands écrivains du passé. Et en un sens, nous l'avons vu, le mot « réalisme » fut le symptôme d'une illusion particulière à l'époque, ce milieu du XIXe siècle persuadé qu'il tenait la clé du réel. Par certains de ses caractères, cependant, ce réalisme-là se distingue en qualité et en quantité de ses manifestations antérieures ou plus tardives. Même si l'on accorde qu'il revient à chaque génération de réinventer les modalités du réel – comme beaucoup l'ont pensé, depuis Wordsworth et Constable jusqu'à Robbe-Grillet et Rauschenberg –, on doit bien admettre que l'unité d'esprit et le degré de conscience de ses représentants font du réalisme dont nous parlons à la fois la référence historique et le paradigme de toutes les tentatives ultérieures. Quels que soient sa forme, son milieu et son époque, le réalisme se signale par son désir d'atteindre une similitude d'un certain type. Mais hors de tout contexte culturel, dans le vide absolu, aucune perception n'est concevable et encore moins un système de notation qui puisse la restituer sans l'affecter des variations grossières ou subtiles d'une personnalité, d'une époque et d'un milieu donnés. Au cours même du XIXe siècle, le désir sincère de peindre dans leur vérité les aspects du *plein air** portait Monet à traduire ses perceptions en larges touches et sans définir les contours, tandis qu'en Angleterre, vers le même temps, Ford Madox Brown visait le même but dans les mêmes conditions mais en privilégiant la précision du dessin et une *facture** minutieuse.

Si les réalistes s'efforçaient de voir les choses telles qu'elles sont, leur entreprise reste inséparable de leurs croyances générales, de leur monde, et de la nature même de ce dont ils tentaient de se défaire et contre quoi ils se révoltaient.

Les révolutions reçoivent leur forme de l'état de fait qu'elles contestent autant que du projet qu'elles poursuivent. Et même si nous réglons la question de parti pris en déclarant que le style – quel qu'il soit – est par définition une somme de conventions, il nous faut bien reconnaître que les réalistes s'acharnèrent à rejeter des formules éculées pour ouvrir la voie à celles de leur propre expérience, d'un empirisme plus radical et plus neuf. Mais, répétons-le, on se gardera d'accepter sans réserve le mythe réaliste d'une saisie libre et directe du monde, ainsi que son corollaire, un style libéré de lui-même jusqu'à la transparence, et de se laisser prendre à l'insistance hostile ou favorable que les contemporains ont mise à les propager.

C'est à présent le propos déclaré de certains historiens d'art de « laisser l'époque parler d'elle-même » et donc d'accorder par principe plus de valeur au jugement des contemporains de l'artiste qu'à celui de leurs successeurs. Le point de vue est séduisant mais trompeur, son parfum d'érudition objective nous distrait d'une réalité plus terre à terre, à savoir que ces historiens ont renoncé à l'histoire au sens strict du terme et lui préfèrent les travaux surannés des anciens antiquaires. Les discours théoriques d'une époque, ses plus sincères diatribes, ne sont pour l'historien que des matériaux bruts, ni plus ni moins que les artefacts ou les statistiques, et aussi importants soient-ils *en tant que tels*. Une époque ne « parle » pas plus d'elle-même, au sens où elle s'expliquerait devant nous, que ne le font ses tableaux ou ses poèmes. Si elle parle, ses propos ressemblent d'ordinaire aux oracles de Delphes, dont la teneur entière ne pouvait être dévoilée ou vérifiée que par des interprètes, le temps aidant, à la faveur d'une certaine perspective – ce sens du contexte et de la cohérence, nécessaire au métier d'historien.

S'arrêter, par exemple, aux considérations d'un théoricien du XVIe siècle sur la *maniera*, sa nature et ses fins, comme à l'explication définitive et suffisante d'un phénomène aussi complexe que le maniérisme, reviendrait à recevoir au comptant les justifications d'un obsessionnel compulsif assurant que s'il se lave aussi souvent les mains, c'est pour les tenir propres. Dans les deux cas, l'énoncé nous fournit des points de départ indispensables mais une élucidation complète supposerait une recherche beaucoup plus poussée en surface et en profondeur. Sur la foi d'un témoignage donné, on conviendra qu'en 1854, à l'occasion d'un voyage en Suisse, Courbet fit le portrait de Max Buchon, comme ce dernier nous le rapporte. Mais nous restons plus sceptique lorsqu'il affirme que Courbet ignorait le métier et produisait ses œuvres aussi spontanément que le pommier les pommes. En poursuivant notre enquête, nous comprendrons que le jugement en

question procède de la fabrique « idéologique » du réalisme, comme les romans ou les tableaux issus de cette école, et qu'il requiert en conséquence le même genre d'analyse et d'examen critique. Du seul fait de sa situation, le contemporain d'un mouvement artistique sera parfois le moins à même d'en juger, la passion et les partis pris conscients ou inconscients l'empêchant d'y voir clair.

Bonne illustration de ce qui précède, certains auteurs modernes paraissent accepter une idée que le XIXe siècle se faisait de lui-même, idée largement répandue parmi les défenseurs du réalisme, confirmée par ses détracteurs dans un registre plus funèbre et selon laquelle cette époque voyait s'éclipser toutes les valeurs, tous les systèmes de croyance collective, le passé se dérobant sans qu'elle puisse refonder le présent ni jeter les bases de l'avenir malgré ses indéniables progrès matériels et techniques. Certains, comme les Goncourt, s'accommodaient de ce malheur avec cynisme et nostalgie. Pour Baudelaire, le monde promettait de finir dans l'abjection. Pissarro et Manet appréciaient les nouvelles possibilités qui s'offraient aux artistes. D'autres, comme Comte ou Fourier, se proposaient d'édifier un système complet, sécularisé, qui résisterait à l'épreuve du temps et répondrait mieux aux besoins de l'époque que des croyances religieuses désormais hors d'usage. En Angleterre, en Allemagne, en France, on travaillait avec une cohérence remarquable à de nouvelles synthèses des facultés rationnelles et des puissances émotives de l'homme, systèmes idéologiques ou « religions séculières » : positivisme, socialisme, anarchisme, fouriérisme. Pour ne rien dire de la ferveur de Carlyle, de Nietzsche et de sa « transvaluation de toutes les valeurs », du zèle missionnaire de Ruskin et de Morris. En quel siècle a-t-on appelé avec une insistance si acharnée, si consciente, à une reconstruction des valeurs sur des bases plus rationnelles et – à la fois ou alternativement – plus satisfaisantes pour l'homme que celles du passé ? Le temps du réalisme a vu triompher non seulement la science et la méthode critique en histoire mais aussi la religion de l'humanité et le matérialisme dialectique, des conceptions du monde dont le premier postulat était que l'observation critique et la vérification expérimentale constituent en elles-mêmes des valeurs susceptibles d'accroître la liberté humaine et d'élargir le champ des possibles.

Dans la pratique ou dans la théorie de l'art, l'absence d'un credo ouvertement formulé ne signifie pas nécessairement que les croyances ou les valeurs sous-jacentes fassent défaut. Les œuvres des impressionnistes, celles de l'artisan médiéval ou de l'humaniste renaissant, étaient liées à une vision du monde, à un

contexte d'idées et de croyances interdépendantes portant sur la nature du bien et du mal, la vérité et l'erreur, la vie et les moyens de l'explorer. L'histoire humaine ne connaît ni « vide des valeurs » ni « périodes de transition », seulement des périodes plus ou moins unifiées, plus ou moins accessibles aux procédures et au tempérament de l'historien. Le milieu du XIXe siècle fut un moment particulièrement complexe. Mais sa complexité ne nous commande pas d'accueillir sans critique les matériaux de l'histoire ni de les confondre avec elle. Pas de table rase dans l'histoire réelle – pas même pour ceux qui le voudraient ou en nourrissent le rêve, Monet désirant d'être né aveugle ou Pissarro réclamant la destruction du Louvre. D'ailleurs, un tel désir est sous-tendu comme le reste par un grand nombre de présupposés, plus ou moins tacites, non systématisés peut-être, mais qui intéressent autant l'histoire de l'œuvre que, dans le cas de Fra Angelico, sa foi en la divinité du Christ. En l'occurrence, qu'un artiste se taise ou n'exprime qu'à moitié sa position ne signifie pas que celle-ci soit neutre ou nébuleuse.

Les crypto-religions nouvelles et autres valeurs du XIXe siècle se prêtaient peu, il faut le reconnaître, à une réalisation artistique directe et appropriée, tant du point de vue intellectuel qu'esthétique. Les allégories de l'électricité manifestaient sans doute plus immédiatement l'esprit scientifique de l'époque que ne le faisait un paysage impressionniste, mais on aurait du mal à soutenir qu'elles sont plus adéquates. De même qu'un roman de combat décrivant les souffrances de la classe ouvrière ne donnera pas nécessairement une expression plus juste de la réalité sociale que *Madame Bovary*. La question se complique encore si nous songeons que les œuvres du réalisme – et son point de vue – font elles-mêmes partie intégrante de la structure sociale de leur temps, qu'elles emblématisent ses croyances et ne sont pas les purs effets d'une cause abstraite. *Madame Bovary* et le paysage impressionniste participent tout autant de la réalité sociale du XIXe siècle que la révolution de 1848 ou le *Manifeste du parti communiste* et ne retracent pas moins la forme que donnaient alors les hommes à l'idée qu'ils se faisaient du monde et d'eux-mêmes. De fait, il est difficile de penser au XIXe siècle sans évoquer l'imagerie de Monet, une vue de Paris de Renoir, un taudis de Dickens, les paysans de Millet ou de Courbet.

Pourquoi les réalistes ont-ils peint ce qu'ils ont peint en éliminant d'autres possibles ? Pourquoi l'ont-ils fait de cette manière et pas autrement ? C'est une question cruciale. Il ne suffit pas de répondre que les scènes de rue, les paysans ou les sujets tirés de la vie quotidienne en valaient bien d'autres – en la matière,

les cuisines du pape convenaient tout autant à Raphaël. Ni que les sujets traditionnels avaient « fait leur temps » ou ne « convenaient plus » aux artistes – ce qui reviendrait à répéter qu'ils les abandonnaient. Les peintres firent leur choix en fonction d'une certaine disposition d'esprit, explicite ou non, et qu'ils respiraient souvent à leur insu avec l'air du temps. Dans les années 1850-1860, les plus avancés d'entre eux ne recherchaient pas quelque doctrine métaphysique, quelque mythologie constituée dont le programme leur aurait fourni une iconographie préfabriquée. Un déterminisme aussi rudimentaire, déjà douteux lorsqu'on l'applique à des époques plus anciennes, ne nous apprendrait rien sur ces réalistes du milieu du XIXe siècle qui – point essentiel de leur credo – se méfiaient des généralités abstraites et se moquaient sans ménagements des formules intellectuelles « factices ».

Ses *Femmes au jardin* de 1866-1867, pourquoi Monet tenait-il tant à les peindre en plein air ? Une décision de ce genre ne ressortit pas moins à l'histoire des idées que la doctrine de la « palingénésie sociale » dont le très livresque Chenavard a illustré les arcanes aux murs du Panthéon, quoique la peinture de Monet soit dénuée en apparence de tout « contenu intellectuel ». Mais pourquoi importait-il soudain, pour exprimer certaines nuances d'intimité ou d'attachement, de peindre en plein air, à une pareille échelle, en unifiant dans une même création les poses, les figures et les effets d'une lumière fidèlement restituée ? Une vaste enquête portant sur le monde artistique de l'époque, sur ses caractères spécifiques et sur la trajectoire antérieure de Monet nous apporterait bien sûr des éléments de réponses nécessaires. Mais quelle que soit leur importance, ces sources d'information n'éclairent qu'un aspect des choses. Elles ne nous disent pas pourquoi, vers 1860, la perception et sa notation fidèle préoccupait à ce point un jeune peintre non conformiste. Ce n'était sans doute pas le cas, dans les années 1820, d'un artiste aussi aventureux et novateur que Delacroix. Pourquoi la lumière et non la ligne ? Pourquoi ce dédain du formalisme ? Pourquoi des scènes contemporaines plutôt que des sujets littéraires ou exotiques ? Voilà quelques-unes des questions que les réalistes nous posent – mais n'espérons pas comprendre leur art en le prenant au pied de la lettre ou en acceptant sur parole les jugements de leurs contemporains.

[traduit de l'anglais par Jean Pietri]

ÉTIENNE JOLLET
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Au carrefour de la forme et de la société : le projet de Michael Baxandall

« L'œil du Quattrocento » : la formule est célèbre, le texte dont elle est issue un peu moins. Mais surtout, dans l'édition française du texte de Michael Baxandall, les mêmes termes sont utilisés pour le titre de l'ouvrage et pour celui de la partie centrale, la plus longue de toutes (la moitié du texte approximativement, les deux autres parties se répartissant le reste). On en trouvera *infra* les trois premiers points, ceux à valeur méthodologique générale, avant que divers aspects de l'œuvre d'art ne soient traités. L'enjeu : une contribution majeure à l'histoire sociale de l'art, de par la volonté d'opérer un rapprochement direct entre la forme visuelle et le contexte historique qu'indique le sous-titre original : *A Primer in the Social History of Pictorial Style*[1]. Près de quarante ans plus tard, Baxandall résume ainsi son intention : « Ce que je voulais, c'était un raccourci direct entre les propriétés visuelles et les valeurs sociales[2]. » C'est assez dire l'étonnante stabilité du questionnement, qui n'est rien moins qu'une tentative de dépassement de l'opposition constitutive de l'histoire de l'art des deux siècles derniers : une histoire sociale, une histoire formelle ; et ce, par la mise en tension entre les deux. Il faudra donc d'abord mesurer l'importance de l'apport premier, qui est l'articulation du visible et de l'historique ; acter ensuite la valorisation de ce qui sert d'intermédiaire aux deux notions, en l'occurrence le savoir ; enfin

1. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy : A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Clarendon Press, 1972. La seule traduction française est celle d'Yvette Delsaut : *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985. Cette traduction est souvent beaucoup trop éloignée de l'original et fait perdre une grande partie de la rigueur conceptuelle du texte anglais.
2. « *What I wanted was a short cut directly between visual properties and social values* », in Michael Baxandall, *Episodes*, Londres, Frances Lincoln, 2010, p. 72.