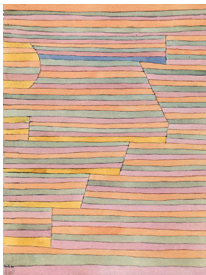
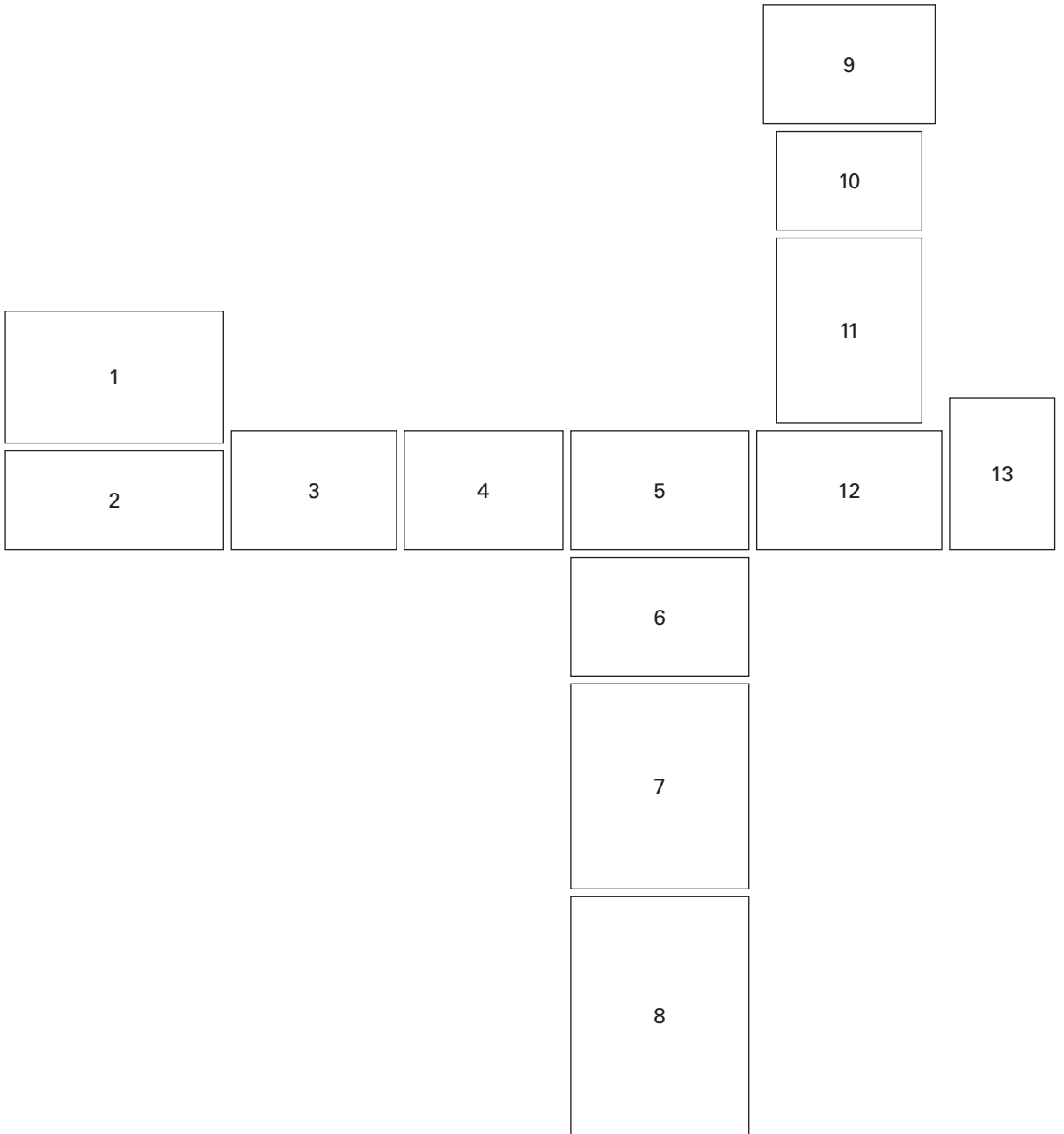


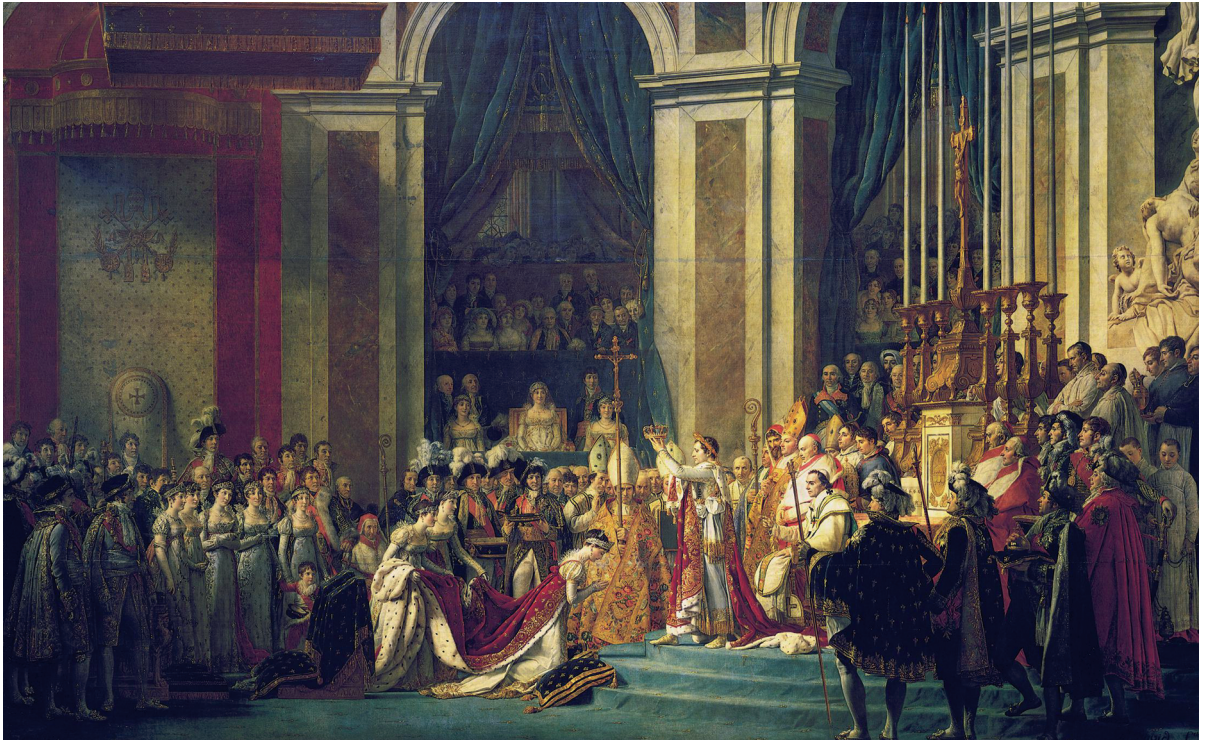
Peindre l'histoire



- 1 Jacques-Louis David, *Sacre de l'empereur Napoléon I^{er} et couronnement de l'impératrice Joséphine*, 1805-1807
- 2 Gustave Courbet, *Un enterrement à Ornans*, 1849-1850
- 3 Gustave Courbet, *La Vague*, 1869
- 4 Gustave Courbet, *La Vague*, 1869
- 5 Gustave Courbet, *La Vague*, 1869
- 6 Max Ernst, *L'Europe après la pluie I*, 1933
- 7 Paul Klee, *Die Zeit*, 1933
- 8 Paul Klee, *Le soleil effleure la plaine* («*Die Sonne streift die Ebene*»), 1929
- 9 Jacques-Louis David, *Les Sabines*, 1799
- 10 Colonne Vendôme, détail
- 11 Colonne Vendôme
- 12 André Adolphe Eugène Disderi, *La colonne Vendôme renversée pendant la Commune de Paris*, 1871
- 13 Philip Guston, *Green Rug*, 1976



Peindre l'histoire
Giovanni Careri



Jacques-Louis David, *Sacre de l'empereur Napoléon Ier et couronnement de l'impératrice Joséphine*, 1805-1807

Depuis l'invitation de Michael Fried à Lyon pour un séminaire avec le groupe ACTH en 2009, les *Vagues* peintes par Gustave Courbet autour de 1869 n'ont cessé d'alimenter notre réflexion, au point d'y occuper une place centrale. Nous avons été frappés par le fait que ces vagues, suspendues dans l'instant précédant leur implosion, se situent de manière absolument frontale par rapport au spectateur et semblent sur le point de déborder hors de l'espace de la représentation. Nous y avons vu à la fois une figure de l'imminence et le paradigme d'une temporalité cyclique étrangère à l'histoire des hommes. Sur la table, les différentes versions de la *Vague* sont associées à l'*Enterrement à Ornans* et opposées au *Sacre de Napoléon* de David, suggérant ainsi le lien polémique qui structure la démarche de Courbet à l'égard de la peinture d'histoire. En 1871 – peu de temps, donc, après que Courbet ait peint sa *Vague* –, la Commune abat à Paris la colonne Vendôme, et par là même le récit historique d'autorité qu'elle porte. Le peintre lui-même est tenu pour responsable de sa destruction. Il ne s'agit pas pour nous de révéler dans le tableau de Courbet ce qui relèverait

d'un contenu politique implicite. Cette démonstration a été tentée par d'autres qui, tâchant de relier la toile du peintre aux convictions de l'homme, ont défendu l'idée que *La Vague* serait une véritable allégorie politique. Jules-Antoine Castagnary, contemporain et proche du peintre, a organisé peu après sa mort une grande rétrospective de son œuvre, à l'occasion de laquelle il a écrit que le motif de la vague était, chez Courbet, chargé d'un sens politique, « à une époque où la démocratie gagnait en puissance, telle une vague parvenue à son point culminant ¹ ». Plus récemment, l'historien de l'art allemand Klaus Herding a avancé l'hypothèse selon laquelle ses peintures de paysage – et notamment la série des *Vagues* –, expriment une résistance de la nature et de la province aux valeurs urbaines de la bourgeoisie parisienne ².

¹ Jules-Antoine Castagnary, *Exposition des œuvres de Gustave Courbet à l'École des beaux-arts*, Paris, imprimerie Émile Martinet, 1882.

² Klaus Herding, *Courbet: to Venture Independence*, New Haven, Yale University Press, 1991.



Gustave Courbet, *La Vague*, 1869

Anthony White, enfin, dans un récent article relatif à l'un des tableaux de la série, conservé à la National Gallery de Melbourne, propose de voir dans cette vague une résistance de l'élément naturel à l'exploitation par la civilisation³.

La réflexion menée à partir de la table où se trouvait une reproduction de *La Vague* a fait un pas de côté en regard de ce type d'approche. Plutôt que de nous lancer en quête de preuves dont l'objectif serait de démontrer l'intention politique de l'auteur dans cette œuvre, nous l'avons envisagée comme *objet théorique* – au sens fort qu'Hubert Damisch donne à cette notion – nous permettant de réfléchir aux (re)mises en forme de l'histoire par le travail de l'art depuis la fin du XIX^e siècle⁴.

La Vague de Courbet n'est pas le premier tableau à déroger au modèle de la peinture d'histoire tel qu'il est exemplifié par David au XIX^e siècle. Mais il nous

paraît condenser de manière remarquable l'effondrement de toute une série de paradigmes qui avaient permis jusque-là de donner forme à l'histoire. En *préfigurant* la chute de la colonne Vendôme, c'est aussi la remise en cause profonde de ces paradigmes qu'il *annoncerait*. Si l'on admet, avec Walter Benjamin, que « l'histoire de l'art est une histoire de prophéties » et qu'il n'est pas

3 Voir Anthony White, « Paysages de mer: Courbet's *The Wave* », *Art Bulletin of Victoria*, n° 47, 2007, p. 46-53.

4 Hubert Damisch définit comme « objet théorique » la construction théorique et historique que permet l'étude d'une œuvre singulière. Si celle-ci peut être appréhendée par différents paradigmes interprétatifs, ces derniers seront en retour remis en forme du fait de la résistance opposée par l'œuvre elle-même. Voir Yve-Alain Bois, Denis Hollier & Rosalind Krauss, « A Conversation with Hubert Damisch », *October*, vol. 85, été 1998, p. 3-17.



Gustave Courbet, *La Vague*, 1869

Gustave Courbet, *La Vague*, 1869



Guy Patry, *Colonne Vendôme*



Photographe inconnu, *La colonne Vendôme abattue le 16 mai 1871*, 1871

de tâche plus importante pour elle que de déchiffrer celles-ci, *La Vague* de Courbet s'avère alors cruciale pour comprendre comment l'art du xx^e siècle *a remis en forme, reformulé* la question de l'histoire⁵.

Un texte de Louis Marin relatif à la colonne Trajane – modèle de la colonne Vendôme – nous est apparu comme un outil théorique particulièrement fécond⁶. Marin y analyse tout autant la colonne Trajane que les reproductions de ses bas-reliefs, réalisées sous forme de dessins par les artistes aux xvi^e et xvii^e siècles. Dans la spirale ascensionnelle de la colonne triomphale, il voit une mise en forme de l'histoire propre au monde romain. Dans les dessins, en revanche, Marin décèle l'amorce de ce qui deviendra le modèle de la représentation de l'histoire en peinture, à savoir continuité narrative, exactitude de la représentation, mise à distance de l'objet et, surtout, volonté de rendre lisible (et non plus seulement visible) le récit historique. En outre, ce qu'amorcent les bas-reliefs de la colonne et ce qu'approfondissent les dessins est une « mise en frise » de l'histoire, c'est-à-dire une disposition linéaire

de figures individualisées donnant l'impression d'entrer successivement – et par elles-mêmes – dans la scène représentative. Se joue pour Marin, dans cette « mise en frise », une objectivation de la narration de l'histoire qui marquera durablement la peinture, comme le montre sur la table *le Rapt des Sabines* de David. Or si *La Vague* abat prophétiquement le récit historique d'autorité imposé par la colonne Vendôme, elle annonce également, par une série de formules plastiques novatrices (frontalité absolue, absence de toute présence humaine, imminence d'une sortie du plan de la représentation, épaisseur du pigment), l'impossible objectivation, l'impossible mise à distance, l'impossible appréhension narrative rigoureuse et continue,

5 Walter Benjamin, *Écrits français*, Jean-Marie Monnoyer (éd.), Paris, Gallimard, 1991, p. 432.

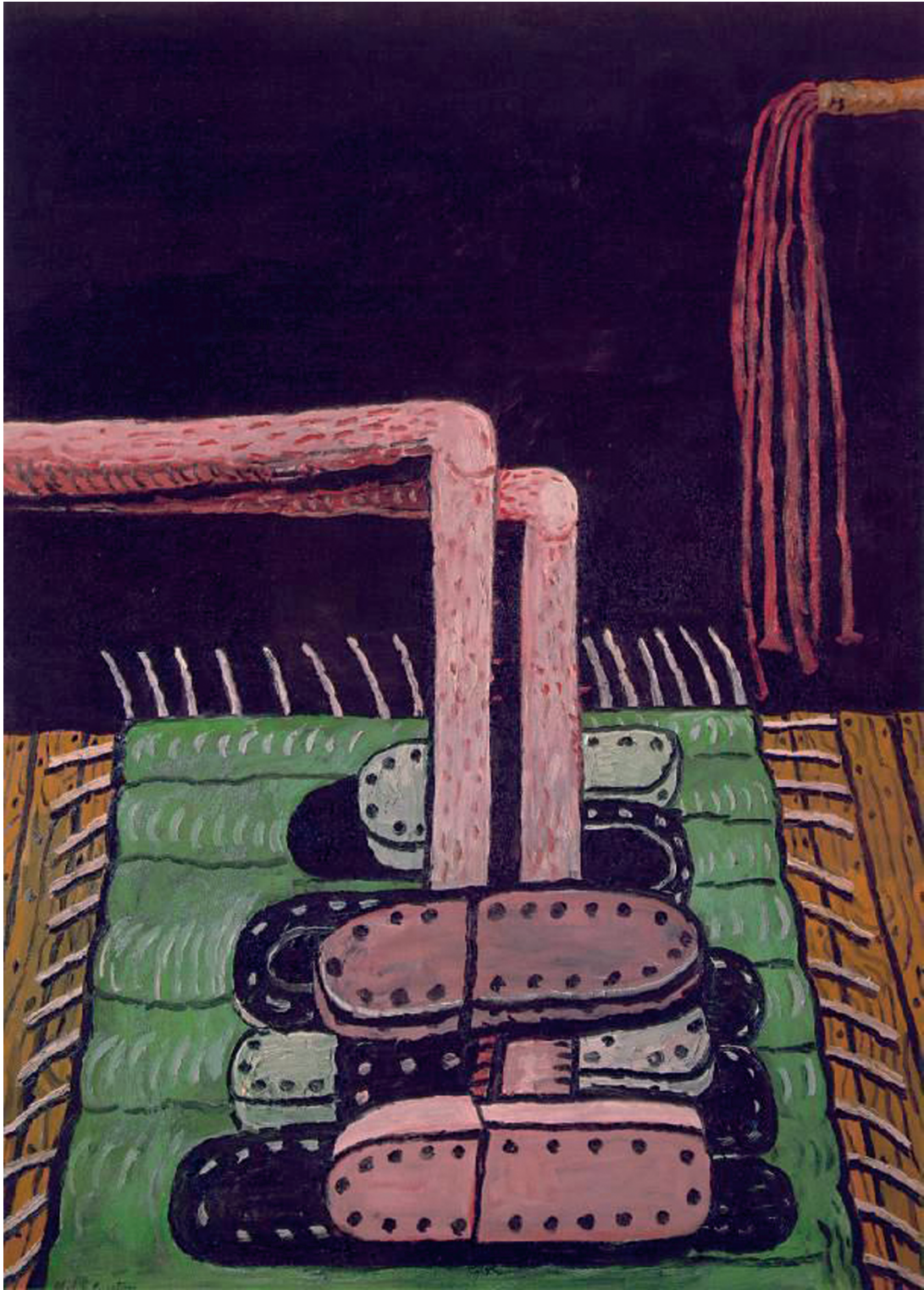
6 Louis Marin, « Visibilité et lisibilité de l'histoire : à propos des dessins de la colonne Trajane », dans *De la représentation*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 219-234.



Colonne Vendôme, détail
Jacques-Louis David, *Les Sabines*, 1799



Paul Klee, *Die Zeit*, 1933



Philip Guston, *Green Rug*, 1976

l'impossible « mise en frise » de l'histoire au cœur du travail d'un grand nombre d'artistes qui succéderont à Courbet. Une œuvre de Paul Klee mettant en avant la relativité de nos paradigmes temporels et historiques marque sur la table l'un de ces développements, analysé dans cet ouvrage par Bénédicte Duvernay en relation avec les travaux du dernier Malevitch.

En *pré-figurant* le retour à l'état de ruines de la colonne Vendôme, son *redevenir pierre*, *La Vague* annoncerait également l'expulsion de la figure humaine hors de l'histoire, le retour à l'histoire naturelle et à un temps géologique excédant le temps humain. À la fin des années 1860, les idées de Charles Darwin commencent à se diffuser, et avec elles un bouleversement de notre conception de l'histoire : absence de tout projet et de toute finalité dans les processus ayant donné naissance à la vie humaine, prise en compte d'un temps long, récit des origines élaboré à partir du présent et de l'observation par Darwin de ses contemporains. Dans la toile de Courbet, la vague la plus proche du spectateur occulte l'étendue de la mer ; elle occulte donc le *lieu*, mais aussi le *moment* où elle s'est formée. Cette construction nouvelle ne semble pas étrangère à la relecture de l'histoire opérée par Darwin, qui observe le passé depuis le présent.

La peinture de Courbet ne rompt pas complètement avec la perspective et les tons terreux qui caractérisent la peinture néo-classique et romantique, à la différence des impressionnistes qui, de plus en plus, radicalisent l'usage des contrastes simultanés sur toute la surface de la toile. Mais dans le tableau qui nous intéresse, cette structure en perspective est contredite par le motif de la vague, masse dressée au milieu du tableau, peinture brute étalée au couteau et dont la forme, par analogie avec le mouvement de l'eau, est incertaine. Le modèle proposé par *La Vague* produit une contradiction entre plusieurs régimes de temps, qui rappelle l'interprétation proposée par Walter Benjamin de *l'Angelus Novus* (1920) de Paul Klee, où la structure prophétique typique de la temporalité messianique a été renversée, faisant apparaître le passé comme un champ de ruines.

Ces pistes de travail se sont enrichies des contributions de Ralph Ubl qui, dans son analyse de *L'Europe après la pluie* de Marx Ernst, évoque une étape ultérieure de la relation entre histoire et histoire naturelle. Plutôt que l'annonce des destructions entraînées par

le nazisme, Ubl propose de voir dans ce tableau, qui marque l'écart propre à la position de Ernst, la projection fantasmatique d'une image post-apocalyptique en cohérence avec les positions des surréalistes. La reproduction de *Green Rug* de Philip Guston (1976) a été disposée en marge de la table, afin de suggérer que le récit qui conduit de la peinture d'histoire à la peinture abstraite ne doit pas occulter d'autres expériences et d'autres solutions à la question de la mise en forme de l'histoire. Dans ce grand tableau qui déplace le pictural hors d'une continuité moderniste avec une figuration aux traits et aux couleurs simplifiés, l'accumulation des chaussures renvoie aux victimes de la Shoah, ouvrant ainsi un lien possible avec la première table, où domine la reconstruction d'une mémoire. Mais le tableau de Guston fonctionne aussi dans la table comme contrepoint anachronique à la *Vague*, auquel l'apparente la frontalité. Autant le tableau de Courbet ouvre sur un futur imminent, autant celui de Guston se fait image d'un temps qui ne passe pas, où, d'individus supprimés et réduits en une masse informe, il ne reste que des semelles anonymes.